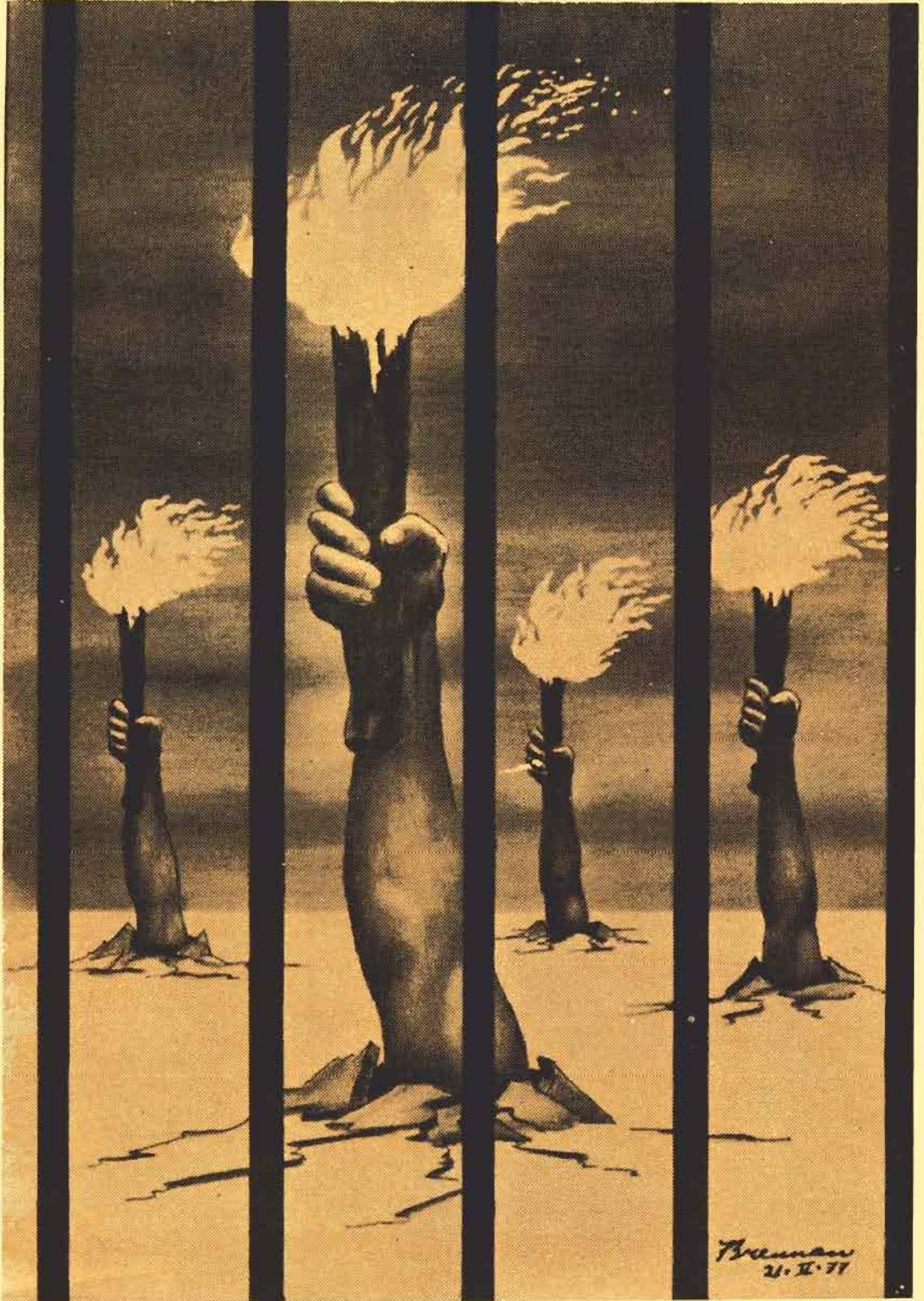


۸

سال اول
۲۹ شهریورماه ۱۳۵۸

کتابخانه جمعه



مطالب رسیده به هیچ عنوان مسترد نمی شود. اداره در حك و اصلاح مقالات آزاد است

کتاب جمعه

هفته نامه سیاست و هنر

سردبیر: احمد شاملو

با همکاری شورای نویسندگان

مکاتبات با صندوق پستی ۱۱۳۲-۱۵ (تهران)

مرکز پخش: تلفن ۸۳۸۸۳۲ (تهران)

بهای اشتراك ۵۰ شماره ۴۰۰۰ ریال

۲۵ شماره ۲۲۵۰ ریال

که قبلاً دریافت می شود

بها ۱۰۰ ریال

خواندگانی که تاکنون نتوانسته اند بعضی از شماره های کتاب جمعه را تهیه کنند، می توانند به کتابفروشیهای مقابل دانشگاه مراجعه نمایند.



سال اول
۲۹ شهریورماه ۱۳۵۸

کنده

طرح و عکس

- ۲۹..... ترجمه محسن بلفانی.....
● ادبیات و ایدئولوژی
ایگلتن
- ۶۵..... ترجمه محمد امین لاهیجی.....
● هنر به مثابه ایدئولوژی
آدولف سانشر واسکر
- ۶۹..... ترجمه عباس خلیلی.....
● هنر برای هنر
ای.و. بلخانوف
- ۷۲..... ترجمه فرشته مولوی شیرازی.....
● مبارزه طبقاتی و دیکتاتوری در یونان
کنستانتین سوکالاس
- ۸۲..... آزاده.....
● فعالیت‌های جنبی کشاورزی
محمد جواد زاهدی.....
- ۹۱..... بهره و ربا(۲)
۱۰۸.....
● آفرینش جهان(اساطیر آفریقا
باجلان فرخی.....
- ۱۲۰..... زن چینی
ب.ف.....
- ۱۳۴..... گروه‌های فشار چگونه در حکومت نفوذ
می‌کنند
کامیلورتورز
- ۱۴۵..... ترجمه آزاده.....

قصه

- سبوی
- ۳..... نسیم خاکسار.....
● درخواست دهنده
هارولد پینتر
- ۱۴..... ترجمه الف.و. وفا.....
● قفسه بایگانی
ویکتور زیودیس
- ۱۹..... ترجمه رامین شهوند.....
● انگشتری ژنرال ماسیاس
زوزفینا نیگلی
- ۲۴..... ترجمه همایون نورا حمر.....

شعر

- تاریخ
- ۴۶..... مینا - دست‌غیب.....
● شادی
- ۴۶..... فریبرز ابراهیم‌پور.....
● شب است یا روز؟
- ۴۷..... م.ع. سیانلو.....
● بازگشت
- ویلیام باتلر بیتس
- ۴۸..... ن. پرکانی.....

مقالات و مقولات

- شعر و قصه..... ۱۵۵
- سینمای شوروی و انقلاب اکتبر
جان هاوارد لاوسن
- با خوانندگان
پیام و پاسخ.....

اسناد تاریخی

- گنبد کاووس صلح شد به‌اعلیحضرت،
به‌یک سیر نبات!..... ۱۵۱

پرسه در مطبوعات

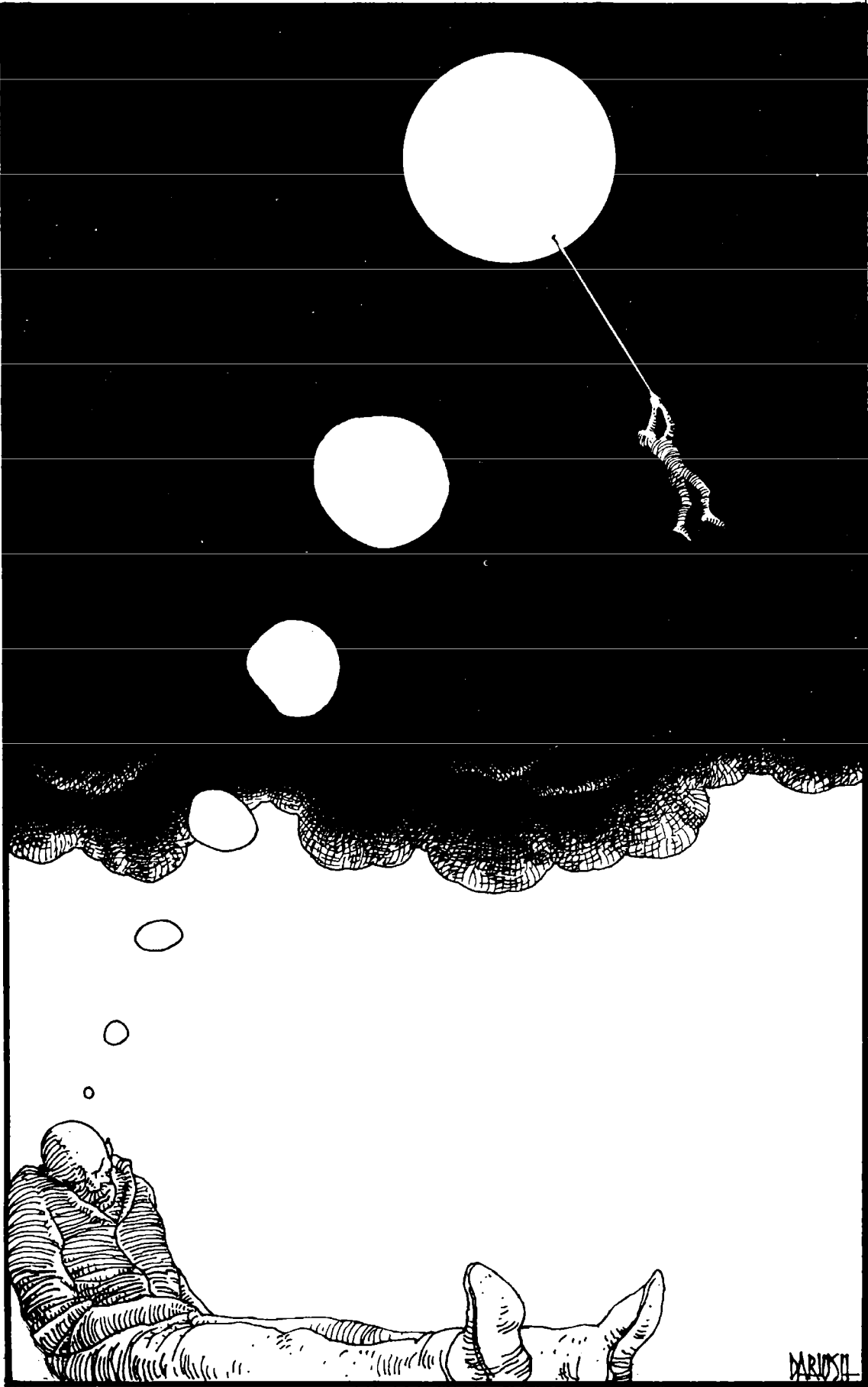
- آزادی‌های سیاسی
روزنامه انقلاب اسلامی..... ۱۵۱

از خوانندگان

- شعر و قصه..... ۱۵۵

با خوانندگان

- پیام و پاسخ.....



سیدی

نسیم خاکسار

من خبر نداشتم. سیدی می‌گفت از ظهر تا غروب نشسته بودند تو اتاق منتظر بودند من بیایم، سدی صورت کوچکش را با آن چشم‌های سیاهش آورده بود جلو من و همان طور که دست‌هایش را گذاشته بود روی پاهایم، روی دو زانو ایستاد. چشمانش پر از گلوله‌های اشک بود. سدی می‌گفت اول بزرگتر آمد. بعد دائی و عمو کوچکتر. سدی می‌گفت خیلی ناراحت بودند. من از گریه و درد نفس نمی‌توانستم بکشم. خیلی دلم می‌خواست درد راحت‌م بگذارد تا بتوانم آرام تو چشم‌های سدی نگاه کنم. اما استخوان‌های پشت‌م مثل این که خرد شده باشد صدا می‌کرد. صورتم از اثر ضربه‌های سیلی و مشت می‌سوخت. جرئت دست زدن به صورتم را نداشتم. تمام شب را بیدار بودم. نا خواب به چشمانم می‌آمد غلت می‌زدم و استخوان‌های پا و کمرم تیر می‌کشید. بلند که می‌شدم سدی هم بلند می‌شد. وقتی زانوهایم را بغل می‌گرفتم و گریه می‌کردم سدی روی زانوهایش می‌ایستاد و چشمان کوچک سیاهش را به چشم‌هایم می‌دوخت. می‌گفت «تقصیر ننه بود حمید؟»

می‌گفتم «آخ» و دوباره از درد می‌پیچیدم. سدی نمی‌دانست چه کار کند؛ می‌آمد نزدیک و همان طور که با غصه به چهره‌ام نگاه می‌کرد دست‌های کوچکش را رو استخوان‌هایم می‌کشید. اما فایده‌ئی نداشت.

●

برای دست‌های سیزده ساله‌ام آن دو «فلاسک» گنده و سنگین بود. مدام انگشت‌هایم را پائین می‌کشید و از هم بازشان می‌کرد. دسته فلاسک‌ها باریک بود و توی گوشت فرو می‌رفت. فکر نمی‌رسید مثل عمورجب و عمو یحیی در سایه‌ئی بنشینم. همین جور می‌دویدم. تا یک مشتری پیدا می‌شد می‌دویدم. عمورجب اعتقاد داشت گرمائی می‌شوم. اما من گوش نمی‌گرفتم.

خُب حمیدجان! گرمائی میشی، اینقد ندو!

- خُب مو دلم می‌خواد بدووم.

- خُب تو دلت می‌خواد بدووی بدو، اما یه کم خستگی در کن، راه به راه
وایسا، زیر سایبون‌ها راه برو.

- خب عمورجب، به توچی که مو دلم می‌خواد بدوم؟

- جهنم! مرده شورِ اون کونِ لاغرتِ بیره، اونقد بدو سیاه سوخته تا تمام
لمبرات آب بشه.

- عمورجب، فحش میدم‌ها!

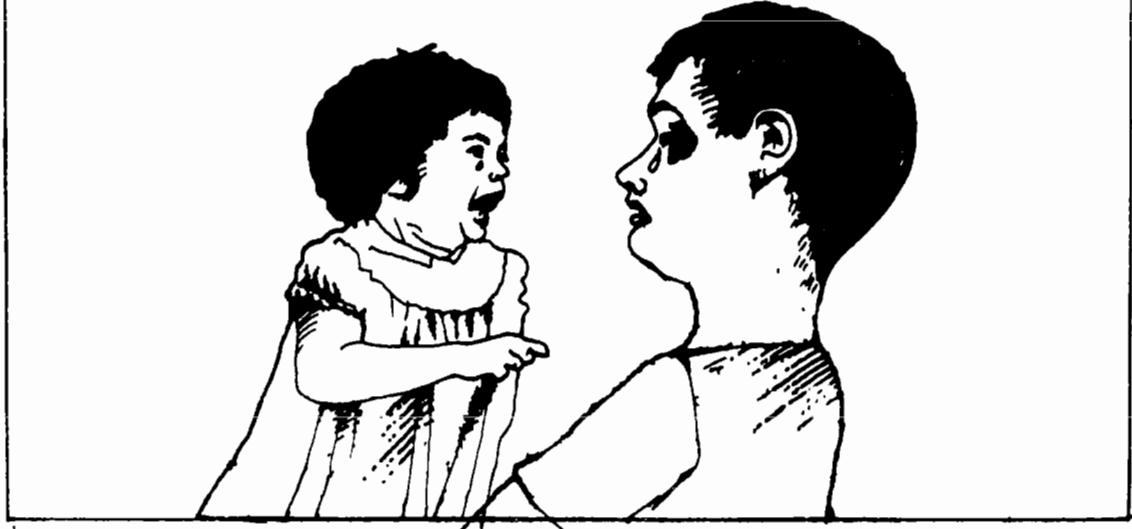
گرما پشت گردنم را می‌سوزاند. هر غروب که می‌رفتم خانه دو تا بستنی
آلاسکا می‌گذاشتم ته فلاسک که به سدی بدهم. مادر گاهی توی خانه بود
گاهی هم نبود. مدتی برایش تو یک حمام کار پیدا شد. وقتی شب‌ها می‌آمد
خانه خسته و کوفته بود.

پسرخاله مادر هم بود، بیست و پنج ساله و جوان، که تازه از ولایت آمده
بود و تو رنگ فروشی کار می‌کرد. پدرم اینجا نبود. هنوز سدی دنیا نیامده بود
که رفته بود کویت. من و مادر و سدی زمستان‌ها پهلوی هم تو یک اتاق
می‌خوابیدیم. پسرخاله مادر که امسال آمده بود جایش را پایین پامان پهن
می‌کرد. تابستان رو پشت بام می‌رفتیم. غروب که به‌خانه می‌رسیدم چراغ را
روشن می‌کردم و سدی را که تو کوچه منتظرم بود با خودم می‌آوردم تو اتاق،
بعد به‌اش بستنی می‌دادم و برایش از حاجی بستنی‌ساز تعریف می‌کردم. سدی
با انگشت روی استخوان پام خط می‌کشید و می‌خندید. موهای نازک پاهام
زیر آفتاب سوخته بود. سدی و من پهلوی هم می‌خوابیدیم. روزهایی که خیلی
دویده بودم مثل یک تکه سنگ می‌افتادم و تکان نمی‌خوردم. وقتی صبح زود پا
می‌شدم مادر هنوز خواب بود. پسرخاله مادر هم پائین پامان خواب بود. از
صبح شهرمان خیلی خوشم می‌آمد. هوا شیری رنگ و تمیز بود. خنکی
مهربانی تو جاده و زیر درخت‌ها بود. یک بُر کارگر که همه‌شان لباس‌های آبی
رنگ می‌پوشیدند تو ایستگاه منتظر ماشین می‌ایستادند. گاه گاهی دنبال هم
می‌دویدند و با هم شوخی می‌کردند. شوخی‌هاشان به‌نظم خشن می‌آمد. وقتی
یکی‌شان را وسط‌های روز می‌دیدم، به‌نظم می‌آمد که قیافه‌اش مثل صبح که
داشت سرِ کار می‌رفت نیست. کسل و خسته به‌نظر می‌آمد. قیافه‌هاشان
صبح‌ها شاد و سرِ حال بود. دکان‌ها همیشه بسته بودند. بعضی از دکان‌ها که
باز بود چراغ کم سوئی ته‌شان می‌سوخت. توی راه که می‌رفتم با دست
برگ‌های درخت بی‌عار را می‌چیدم. صبح‌ها که فلاسک‌هایم خالی بود راحت‌تر

و سبك تر می‌دویدم. خودم را که قاتی کارگرها می‌دیدم خوشحال می‌شدم. همیشه قبل از من بچه‌های دیگر هم می‌آمدند اما عمو یحیی و عمو رجب همیشه دیرتر از ما می‌آمدند. وقتی فلاسك‌هایمان را پر می‌کردیم هر کی از يك طرف می‌رفت. گاهی که گرسنه‌ام بود با فلاسك‌های پر می‌آمدم خانه. تا می‌رسیدم مادر رفته بود. پسرخاله مادر هم رفته بود. فقط سدی بود که با موهای وز کرده زنواهایش را کشیده بود توی بغلش و ساکت نشسته بود. سدی را بغل می‌کردم از پله‌ها می‌آمدم پایین. سدی می‌گفت همیشه صبح‌ها سری به‌اش بزنم. می‌گفت خیلی دوست دارد فلاسك‌هایم را پر از بستنی ببیند. دوست داشت سر فلاسك‌ها را باز کند. از خنکی توی فلاسك‌ها خوشش می‌آمد. نمی‌فهمید اگر در فلاسك باز بماند بستنی‌ها آب می‌شوند. همیشه می‌رفتم یکی از بستنی‌ها را می‌دادم به‌سدی، بعد در فلاسك را محکم می‌بستم می‌آمدم پهلوش می‌نشستم و نان و چائی می‌خوردم.

●
صبح تا غروب زیر آفتاب بودم.

●
گرمای تیرماه، گرمای معصوم و گریه‌آوری است. گرمای یتیم‌هاست. داغی نگاه آدم‌های بی‌کسی را دارد که دراز به‌دراز در خیابان خوابیده‌اند - گوشه پارکی یا کنار سکوئی - یا نه، گرسنه و بی‌حال پشت داده‌اند به‌کوله پستی حمالی‌شان و دارند با چشم‌های کوچک و تنگ‌شان به‌يك چیزی که معلوم نیست نگاه می‌کنند. هیچ وقت افقِ جلو چشم آن‌ها را نمی‌شود دید. شاید غمِ نان، ابرهای روبرویشان را به‌گرده نانی شبیه کرده است. شاید از دست دادن بچه‌هاشان، برادرشان، خواهرشان را تو ویرانی و ریختگی دیوار روبرو می‌بیند. آفتاب تیرماه، آفتاب بچه‌های پاپتی است. آفتاب بچه‌های خسته، آفتاب بچه‌های کتک خورده از دست صاحب دکان‌هاست. آفتاب تیرماه آفتاب بیکاره‌هاست - وقتی بعد از هشت ساعت ایستادن توی صف هُلشان داده باشند و بعد با در کونی رانده باشندشان - آفتاب تیرماه، آفتاب دعوای بدبخت‌هاست - حمال‌های کرد و عرب - وقتی سر بردنِ بار به‌دوبه دعوایشان می‌شود. آفتاب چهار نفر به‌يك نفر است. آفتاب مشت‌هائی است که روی



گونه‌های پوك و بیجان می‌خورد و فك و دندان را خرد می‌کند. آفتاب تیرماه، آفتاب زن‌های گداست. آفتاب تیرماه آفتاب بزها و گوسفندهای گرسنه است که دنبال کاغذ و پاکت زباله‌ها را بو می‌کشند. آفتاب ماهیخوارهای گرسنه روی شط است. آفتاب تیرماه آفتاب شط است. شط مهربان و عزیز. شط تطهیر کننده و تطهیر شده از گُه گندشاش شهری‌ها و شهرنشینان و آدم‌های توی عمارت‌ها. شط پذیرنده و پذیرای پاهای ترك خورده و شاش بیکاره‌ها. شط تحلیل کننده استفراغ، عطر و ادوکلن، پنبه و کاغذ نازك حریر.



بار اولی که فهمیدم، تصادفی بود. شاید سدی هم می‌دید. اما سدی کوچک بود. من هم کوچک بودم. عمو یحیی دمِ ظهر يك لگد زده بود تو استخوان پام که زخم شده بود. من هم با سنگ زده بودم تو سرش، گیرم سنگی که برداشته بودم کلوخ بود. عمو یحیی اذیت نشد اما من پام بدجور زخم شده بود. وقتی رسیدم خانه، سدی دستش را روی زخم پام گذاشت. گفت: «پات خون اومده نه!» - و بغض کرد.

گفتم: چیزی نیس، سدی. خوردم زمین.

گفت: - خون اومده. خیلی محکم خوردی زمین؟

بعد رفت پارچه‌ئی زیر آب گرفت آورد خون‌هائی را روی پام خشکیده بود شست. شب از درد خوابم نمی‌آمد. برای همین تا صبح این پهلو آن پهلو شدم. به آسمان بالا سرم که نگاه کردم پر از ستاره بود. نمی‌دانم چه طور شد که بلند شدم. شاید می‌خواستم به زخم پام نگاه کنم. داشتم پام را نگاه می‌کردم که متوجه آن‌ها شدم. آن چشم‌ها، مادر چشم‌هایم را دید من هم چشم‌های او را بعد برگشتم سرجایم دست‌هایم را روی چشم‌هایم گذاشتم و با صدای نفس زدن آنها خواب رفتم.

آن روز صبح زودتر از همیشه از پله‌ها آمدم پائین. گلیم را که شب‌ها می‌بردیم بالا، اتاق خالی و سرد می‌شد. تو درگاه نشستم و تکیه‌ام را دادم به چارچوب در. هوای حیاط خاکستری و ملال‌انگیز بود. جوری که گریه‌ام انداخت. دلم می‌خواست بغضم بترکد. دلم نمی‌آمد به فلاسك‌هایم ور بروم. بدون این که صورتم را آب بزدم فلاسك‌ها را برداشتم زدم بیرون. هوای صبح که همیشه مرا سرحال می‌آورد، این بار بیشتر تو فکرم می‌برد. فلاسك‌ها به نظرم سنگین

می آمد و انگشت هایم را به پائین می کشید. کارگرها را توی راه ندیدم. درخت های بیعار به نظرم می آمد درمهی تیره پنهان شده اند. وقتی فلاسک های خالی را تحویل دادم، حاجی دو فلاسک بزرگ به من داد. این بار دلم نمی آمد از این فلاسک ها ببرم، اما حاجی نمی فهمید. بیشتر به اتاق کوچک مان و به سدی فکر می کردم. وقتی داد می زدم آلاسکا، تمام اثاثیه خانه جلو چشمم می آمد. اتاق کوچک مان که بالای دالان بود، و رنگ سبز دیوارهایش، و کمد آینه دار که یکی از آینه هایش شکسته بود، و قالی نو و نرمی که پای دیوار لوله شده بود، و پنکه دستی، و قوطی های قهوه ئی شکر و چای، و پرده های گلدار، و چشمان غمگین سدی و چراغی که شب ها روشنش می کردیم.

گاهی هم زیر آفتاب می ایستادم. نه گرسنه ام شد نه تشنه ام. اصلاً نمی فهمیدم چرا داد می زدم. چرا می ایستم. دلم می خواست گریه کنم. اما سدی نبود. اگر سدی بود می نشستم برایش حرف می زدم. از بستنی هام حرف می زدم. از عمو یحیی و عمو رجب برایش می گفتم. دست هایم کوچک بود و دسته باریک فلاسک گوشت کف دستم را قاچ می کرد. نفهمیدم کی غروب شد. وقتی خانه رسیدم مادر هم بود. نمی دانستم چه بگویم. فلاسک ها را پای در گذاشتم و بی خودی رفتم تو فکر. دم درگاه نشستم. مادر که با جارو می رفت تو با دست کوبید تو سرم:

- چته یتیم غوره عزا گرفتی؟

بی اختیار زدم زیر گریه.

●
غروب تیرماه غروب بچه های بی خانه است. غروب چشم های کوچک، غروب دهان های بسته، غروب گردن های لاغر سیاسوخته است.

●
چند روزی بعد از آن شب مادر دیگر سر کار نرفت. می گفت کارش تمام شده است و از آن روز به بعد مدام سر من داد می کشید.

- حمیدو، زود زود میای خونه، مگه چیزی گم کردی؟
من هیچ نمی گفتم. مثل آدم های بی کس شده بودم. توی خانه بیشتر بی کس بودم، اما می آمدم. همین که توی خانه بودم خوب بود. تا می آمدم پهلوی سدی

بنشینم مادر فحش می‌داد: «مرده شورِ اون بابای گور به‌گوریت بکنن که تو را توله سگدونی کرد تا سنگِ دلم بشی! چرا نمیری کار کنی؟ خاک بر سر اون چشم‌های هیزت! الهی با منقاشِ داغِ اونا را جزغاله کنن! یه دور می‌زنی و می‌دوی تو خونه که چی؟ بچه‌ئی شیر بخوای؟ پستونک می‌خوای دهنتم کنم؟ نکبت! برو صنار سه شاهی چیزی بیار خونه. می‌دونی دیگه حموم که نمیدارن برم. اگه می‌رفتم کار احتیاج به‌تونِ پدرسگ بی صاحب که نداشتم. اون پدر پیرگور به‌گوریت، این عموی نکبتِ زوار در رفته‌ات! گه به‌ریش کس و ناکسات، گه به‌ریش فك و فامیلت، گه به‌قبر اول و آخرت که منو اول جوونی بدبخت کردن. خدا! خدا! خدا!...» بعد موهای خودش را می‌کشید و با کفش و دمپائی دنبالم می‌دوید. من فرار می‌کردم و دوباره که می‌آمدم سرم داد می‌کشید:

«تو هم با این کارت! خاک سر سر سیاخوته‌ت، اگه می‌بینی خایه کار کرده نداری کپه مرگتو بذار تو خونه تا چارقده به‌سرت بندازم! خب، تو هم مثل پسرای مردم. این پرویزو نیست، نصف تونه با سه تومن راضی نبود فلاسک دست بگیره، اونا را انداخت جلو حاجی و رفت شاگرد نونوائی شد. نکبتی فکر باباته نکن: اون رفت و مُرد. دلته به‌نامه‌هاش خوش نکن. سر سال اگه بادی از شمال اومد بوچسُ باباتم میاد. دویست تومن سیصد تومن برام هیچی نمیشه. میگی با اینا چیکار کنم: بدم کرایه خونه؛ بدم آب و برق؟ یا بدم چرکای دم کون تونه بشورم؟ آخه نکبتی، نشستنی زُل زُل تو خونه که چی؟ می‌ترسی شب بیرون باشی؟ مگه پرویزو بیرون نیست؟ خودم می‌خوای دستتو می‌گیرم می‌برمت پهلو حاجی حسن اروای اون ریش سفیدش! یعنی غیرت نداره دست تو را یه جائی بند کنه که پاتو از این خونه ببری؟ آخه کاری، باری. هنوز غروب نشده تن جا مونده‌ت پیداش میشه که چی؟ هیز نکبتی! خدا! خدا! خدا!...» و می‌افتاد به‌گریه و سدی می‌رفت نزدیکش و بی آنکه دست به‌موهایش بکشد می‌نشست جلوش نگاهش می‌کرد.

به‌او که نگاه می‌کردم هیچ مهری به‌پیشانی‌ش نمی‌دیدم. تمام وجودش سنگ بود و لنگه کفش. فحش بود و دندان قروچه. ذهن سیزده ساله‌ام نمی‌توانست دلیلی برای این همه کینه پیدا کند. دلم می‌خواست گاهی پاهایش را ببوسم. گاهی می‌گفتم بروم وقتی خواب است رو موهایش دست بکشم، می‌خواستم دوباره آن عطوفت و پاکی را که از چشم و از پیشانی‌ش گریخته بود به‌او

برگردانم. نگاهی به چهره خسته اش می کردم، به موهای صاف خوابیده اش، به فرقی که از وسط باز کرده بود، به سنجاقی که به مویش زده بود، بعد یاد پدر می افتادم. گاهی فکر می کردم بیرحمی او تقصیر پدر است. آگه او نمی گذاشت و نمی رفت. اما اگر نمی رفت چه کسی برای مان پول می فرستاد. این درست بود که پولش زیاد کفاف نمی داد، اما باز هم خوب بود. پنکه و چمدانی که فرستاد خیلی به درد خورد. وقتی قالی را فرستاد مادر تا مدتی خوشحال بود. آن را لوله کرده بود و تکیه اش داده بود به دیوار و روزهایی که برایمان مهمان می آمد پهن می کرد. پشم نرم و آبی رنگ داشت. سدی روی آن می غلتید و بازی می کرد، من مدتی بود خیلی کم تو خانه پیدا می شد. بعضی وقت ها خانه بچه ها می خوابیدم یا روی انباری که روبروی خانه مان بود. توی کوچه می ترسیدم بخوابم. از سگ ها و از پاسبان و از ناطورها و از مست ها می ترسیدم. مادر چشم دیدنم را نداشت. هیچ نمی دانستم چه کنم. در تمام مدتی که تو آفتاب می دویدم چشمان مادر را که به حالتی نیمه باز و درخشان در آن شب به چشم هایم افتاده بود می دیدم.

یادم نمی آمد چشم های پسر خاله مادر را دیده باشم. هر وقت یاد آن ها می افتادم دست هایم شل می شد.



وقتی پول ها را به مادر می دادم رفتم زیر شیر آب که پاهایم را تمیز کنم. مادر برگشت:

- قمار نکردی؟

- نه.

- با عبدو نرفتی دیفالی بازی کنی؟

- نه.

- از صبح تا غروب همش سه تومن؟

محل نگذاشتم. آب که روی پاهایم می ریخت از غصه هایم کم می کرد. بی اختیار دستم را جلو شیر آب گذاشتم و آب را با فشار لای انگشت هایم ول کردم. آب روی پاهایم می ریخت و خستگی راه را از یادم می برد. سدی آمده بود جلوم. طوری نشسته بود که وقتی سرش را بالا می کرد چشم هاش نزدیک چشم هایم بود. پیشانی سدی مثل پیشانی مادر بود. چشم های سدی مثل

چشم‌های مادر بود اما کوچکتر. سدی با دست جلو شیر آب را گرفت، جریان نازک آبی فشار تو چشم‌هایش فوران کرد.

مادر گفت: - کوفتی، با توام! دختر را خیس نکن سرما می‌خوره.

سدی گفت: «خودم پاشیدم» - آهسته گفت. مادر نشنید.

سدی گفت: - ننه شکایت کرده!

گفتم: «به‌کی، سدی؟»

گفت: «به‌عمو و دائی» - بعد موهای خیس روی پیشانی‌اش را بالا زد و گفت:

«به‌پسر عموام گفته» - بعد روی ساق باریک و سیاه پام دست کشید. جای

زخمی را که خشک شده بود شست.

گفتم: «سدی ننه، چی گفت؟» - و برگشتم. مادر رفته بود تو اتاق داشت چراغ

خوراک‌پزی را پاک می‌کرد. صداس می‌آمد.

سدی گفت: «گفت تو فحش به‌بابا دادی.»

بعد گفت: «تو فحش به‌بابا که ندادی، دادی؟»

گفتم: «نه، سدی»

سدی گفت: «چرا ننه می‌خواد تو را بیرون کنه؟»

هیچ نگفتم و با آبی که آهسته آهسته از شیر می‌آمد، بازی کردم.

سدی گفت: «تو که بیرون نمیری، میری؟»

گفتم: «نه، سدی»

سدی گفت: «ننه گفته تو فحش بد به‌بابا دادی.»

به‌چشم‌های سدی نگاه کردم. کوچک و گرد بود. مثل گلوله‌هائی که تازه از

بازار می‌خریدم. دلم می‌خواست چشم‌های سدی همیشه کوچک و گرد بماند.



شب سدی خوابش نمی‌برد. مادر آن طرفِ سدی خوابیده بود، پسرخاله مادر

پایین پامان. سدی گفت: «می‌خوان تو را کتک بزنن» - و خواست تکان

بخورد. گرفتمش تو بغلم: «سدی، ستاره‌ها را بشمر» - و خودم هم شمردم.

سدی گفت: «داره یکی شون تکون می‌خوره»

گفتم: «اون که تکون می‌خوره ستاره نیس»

گفت: «پس چیه؟»

گفتم: «عمو یحیی میگه اینا ستاره نیسن.»

سدی گفت: «آره، اگه ستاره بود تکون نمی خورد»
بعد گفت: «دائی و عمو می خوان بیان اینجا»
گفتم: «غلت نخور سدی، ستاره‌ها را بشم تا خوابت بیره»
سدی گفت: «شمردم، نبرد. می خوام بلند بشم بخورم»
به اش گفتم: «تکان نخور، سدی ستاره‌ها را بشم»
سدی بغض کرد. تو تاریکی، صورت سرد و روشنش را به صورتم چسباند بعد
لب‌هایش را جمع کرد. او را تو بلغم گرفتم. بوی برگ‌های درخت بیعار را
می داد.

سدی گفت: «می خوان بیان تو را بززن، فردا خونه نیا»
گفتم: «سدی، من فحش به بابا ندادم»
سدی گفت: «ننه گفت تو فحش بد دادی»
دست کشیدم روی موهایش. نفس‌هایش آرام شد، بعد به خواب رفت.
جرئت نداشتم نگاهم را از ستاره‌ها بردارم. مادر بلند شد نگاهی به من کرد.
چشم‌هایم باز بود.
مادر گفت: «حمیدو»

آهسته آهسته پلك‌هایم را روی هم گذاشتم.
گفت: «حمیدو، آب می خوای؟» - چشم‌هایم بسته بود. می ترسیدم جواب بدهم.
خودم را به خواب زدم و تکان نخوردم. بعد از مدتی صدای نفس زدن‌شان را
شنیدم. دست سدی روی سینه‌ام بود. سدی بوی برگ‌های بیعار را می داد:
گفتم مو بلد نیستم فحش بد بدم سدی! مواصن بلد نیسم
فحش بد بدم. ننه همی جوری بام لج شده. سدی، مو بوا ر
دوس دارم. مو عسکشه خونه‌ی عمو دیدم. بوا چیشاش تو
عسک خیلی غمگینه. سدی، تو عسک بوا رو بایس بینی.
چیشای بوا خیلی غمگینه، مٹی که داره گریه می کنه. سدی مو
میگم بوا گذاشته رفته از دس ننه گذاشته رفته! بوا داره غصه
می خوره سدی! سدی عسک بوا مٹی امامان، مٹی سیدان، مٹی
خدان. سدی، به بوا همیشه فحش داد، ننه خودش فحش
میده..

صبح که آمدم تو حیاط دلم نمی آمد بروم کار. می ترسیدم از خانه بیرون بروم
آن‌ها بیایند. دلم می خواست همان جا می ماندم. اما می ترسیدم. فلاسک‌هایم را

برداشتیم رفتیم سراغ حاجی. هوا شرجی بود. مورچه‌های بالدار به صورتی می‌خوردند و توی یخه‌ام می‌افتادند. فلاسک‌هایم را تحویل دادم اما با خودم بستنی نبردم. می‌خواستم بروم خانه اما می‌ترسیدم. رفتم پشت خانه‌های شرکتی، روی اسفالت پیاده رو دراز کشیدم. به سدی فکر کردم. دلم می‌خواست سدی هم همراهم بود. اما سدی کوچک بود. نمی‌توانست بیاید. خسته‌اش می‌شد. روبه‌رویم یک میدان بزرگ خاکی بود. میدان خالی بود. همیشه عصرها توی این میدان بچه‌ها فوتبال بازی می‌کردند اما حالا کسی در آن جا نبود. وقتی آفتاب درآمد بلند شدم توی بازار راه افتادم. با چند تا از بچه‌ها دعوا می‌شد. خیال کردند برای حمالی آمده‌ام. یکی‌شان مشت محکمی توی دهنم زد. از آنجا فرار کردم پشت دیواری نشستیم و توی دستم تف کردم. دهنم پر از خون بود. دوباره تف کردم. خون بند آمد. رفتم زیر شیر آب محله دهنم را شستم و با لب باد کرده به طرف خانه رفتم. دلم خوش بود که آن روز ظهر با خودم فلاسک نبرده بودم. اگر بستنی داشتم حتماً بچه‌ها فلاسکم را خرد می‌کردند. نمی‌دانستم که اگر بروم خانه مادر با من مهربان خواهد بود یا نه. نمی‌دانستم چکار کنم. همانطور که آهسته از کنار خیابان می‌گذشتم پسرخاله مادر را دیدم. صدایم زد.

- حمیدو مگه نمیری خونه؟

- چرا.

●

سدی را تو اتاق زندانی کرده بودند. اگر سدی تو حیاط بود به‌ام می‌گفت. اگر سدی تو حیاط بود می‌توانستم جیم بشوم. اما سدی تو حیاط نبود. در اتاق را که باز کردم ریختند روی سرم. نمی‌توانستم کاری بکنم، فقط گریه می‌کردم، داد هم می‌زدم اما کسی گوش نمی‌داد. وقتی زیر باران مشت و لگد از حال می‌رفتم یاد سدی افتادم. به خودم گفتم «کاشکی حرفشو گوش کرده بودم»

زمستان ۱۳۵۲. آبادان

درخواست‌دهنده

هارولد پینتر Harold Pinter

اشخاص نمایش:

لمب Lamb

پیفس Piffs

یک دفتر کار. لمب، جوان، مشتاق، بشاش، پرحرات و جدی. ناآرام و تنها قدم می‌زند. در باز می‌شود. مادمازل پیفس می‌آید تو. به نظر می‌رسد که عصا ره لیاقت و کارائی است.



۱. در لغت به معنی بره است و اصطلاحاً به شخص بی‌گناه و ساده لوح اطلاق می‌شود.

پیفس: آ، صبح بخیر.

لمب: صبح به خیر مادموازل.

پیفس: شما آقای لمب هستید؟

لمب: بله، خودم هستم.

پیفس: (در حال مطالعه يك یادداشت) شما برای تصدی این پست خالی درخواست نوشته‌اید، درسته؟

لمب: دقیقاً همین طوره.

پیفس: فیزیکدان هستید، بله؟

لمب: بله، بله. در واقع فیزیک تمام زندگی منه.

پیفس: (با بی‌حالی) بسیار خب، معمولاً روش ما اینه که قبل از رسیدگی

به کیفیت کار درخواست‌کننده‌ها برای تعیین لیاقت و شایستگی روانی شون

همیشه یه آزمایش کوچولو از اونا می‌کنیم. مانعی که نداره؟

لمب: آ، اختیار دارین، نخیر.

پیفس: بسیار خب.

پیفس اشیائی را از داخل کتو بیرون می‌آورد، بعد می‌آید

به طرف لمب و يك صندلی برایش می‌گذارد.

پیفس: لطفاً بشینین. (لمب می‌نشیند.) می‌تونم اینارو به کف دستاتون وصل کنم؟

لمب: (با خوشروئی.) چی هستن؟

پیفس: الکتروذن.

لمب: الکتروذن؟ آ، بله، البته. چه چیزای کوچولو موجولوی بامزه‌ئی!

(پیفس الکترودها را به کف دست‌های لمب وصل می‌کند.)

پیفس: خب، حالا گوش‌ی‌آ.

(ایرفون‌ها را نیز روی سر او وصل می‌کند.)

لمب: می‌گم... سرگرمی خوبیه‌ها!

پیفس: حالا وصلش می‌کنم به برق.

(دو شاخه را به پریز وصل می کند.)

لمب: (با اندکی نگرانی) وصلش کردین، آره؟ آ، آره، البته که کردین، آره، وصلش کردین. مگه نه؟

(پیفس روی چهارپایه بلندی می ایستد و از آن بالا لمب را می نگرد.)

حالا این قدرت و شایستگی منو مع... معلوم می کنه، مگه نه؟
پیفس: مسلماً. حالا خودتونو شل کنین، شل شل. نباید راجع به چیز دیگه‌ئی فکر کنین.

لمب: باشه.

پیفس: شل شل بیشتر، بیشتر. کاملاً شل کردین؟

لمب با سر تأیید می کند.

پیفس دکمه‌ئی را که به چهارپایه وصل است فشار می دهد. صدای وزوز گوشخراش کرکننده‌ئی بلند می شود. لمب تکان شدیدی می خورد. دست‌هایش به طرف گوشی می رود. صندلی را با خود به جلو هل می دهد، روی زمین درمی غلتد و با جان کندن به زیر صندلی می خزد. پیفس خونسرد و آرام، او را می نگرد. صدا قطع می شود. لمب دزدانه از زیر صندلی سرک می کشد، سینه‌مال می آید بیرون، می ایستد، خودش را تکان می دهد، با دهان بسته می خندد و بعدروی صندلی ولو می شود.

پیفس: می خواستین وانمود کنین آدمی هستین که خیلی زود به هیجان میاد؟
لمب: نه. خیلی نه. البته من -

پیفس: پس می خواستین وانمود کنین عصبی و کم حوصله این؟

لمب: کم حوصله؟ نه، من نگفتم کم حوصله‌م. خب، البته بعضی وقتا به چیزائی باعث می شه که آدم -

پیفس: تا به حال دچار حالت افسردگی شدین؟

لمب: خب، دقیقاً همیشه اسمشو افسردگی گذاشت. گرم -

پیفس: شده بعضی وقتا کارهائی بکنین که صبحش پشیمون بشین و افسوس بخورین؟

لمب: افسوس بخورم؟ کارهائی که باعث پشیمونیم بشه و افسوس بخورم؟...

خب، بسته به اینکه منظره‌تون از «بعضی وقتا» چی باشه... می‌خوام بگم
که وقتی شما می‌گین «بعضی وقتا» —

پیفس: هیچ وقت پیش اومده که با دیدن زن‌ها هاج و واج بمونین؟
لمب: زن‌ها؟

پیفس: مردها.

لمب: مردها؟... بذارین اول جواب سؤال‌تونو راجع به زن‌ها بدم —

پیفس: شده بعضی وقتا احساس کنین که هاج و واج موندین؟

لمب: هاج و واج؟

پیفس: با دیدن زن‌ها.

لمب: زن‌ها؟

پیفس: مردها.

لمب: آخه یه دقیقه صبر کنین... ببینم: جوابشو باید جدا جدا بدم یا با هم؟

پیفس: شده که بعد از کار روزانه احساس خستگی کنین؟ یا ضعف؟ یا کج

خلقی؟ یا بی‌حوصلگی؟ حساسیت شدید؟ گیجی؟ عبوسی؟ بطالت؟

ناخوشی؟ پریشون حواسی؟ بیخوابی؟ بی‌اشتهایی؟ بی‌قراری؟ نتونین

راحت یه جا بشینین؟ نتونین کم‌تونو راست کنین؟ احساس شهوت؟

سستی و تنبلی؟ هیجان؟ سرمستی؟ تمنا؟ قدرت؟ ترس و وحشت؟ بی‌حس

و حاله؟ از قدرت؟ از ترس؟ از تمنا؟

لمب: (در اندیشه) حُب، خیلی مشکله که آدم واقعاً بگه که —

پیفس: سازش‌تون چه‌طوره؟ آمیزش‌تون خوبه؟

لمب: تازه رو اون نقطه حسّاسی دس گذاشتین که —

پیفس: مبتلا به‌اگرما یا بی‌حالی و بی‌اشتهایی یا غش هستین؟

لمب: واسه چی اینارو —

پیفس: دست نخورده هستین؟

لمب: بیخشین؟

پیفس: دست نخورده هستین؟

لمب: راستش، یه خورده دسپاچه شدم... منظورم اینه که آخه... جلویه خانم —

پیفس: دست نخورده هستین؟

لمب: بله، نقداً که هستم. نمی‌خوام چیزی رو ازتون پنهون کنم.

پیفس: همیشه بودین؟
لمب: آ... بله، همیشه. همیشه.
پیفس: قسم می خورین؟
لمب: قسم؟ آ... بله، قسم می خورم.
پیفس: زن‌ها شما رو به وحشت میندازن؟

دکمه‌ای را که در سوی دیگر چهارپایه است فشار می‌دهد.
صحنه غرق نور قرمز رنگی صحنه را در خود فرو می‌برد.
صحنه با هر سؤال خانم پیفس خاموش و روشن می‌شود.

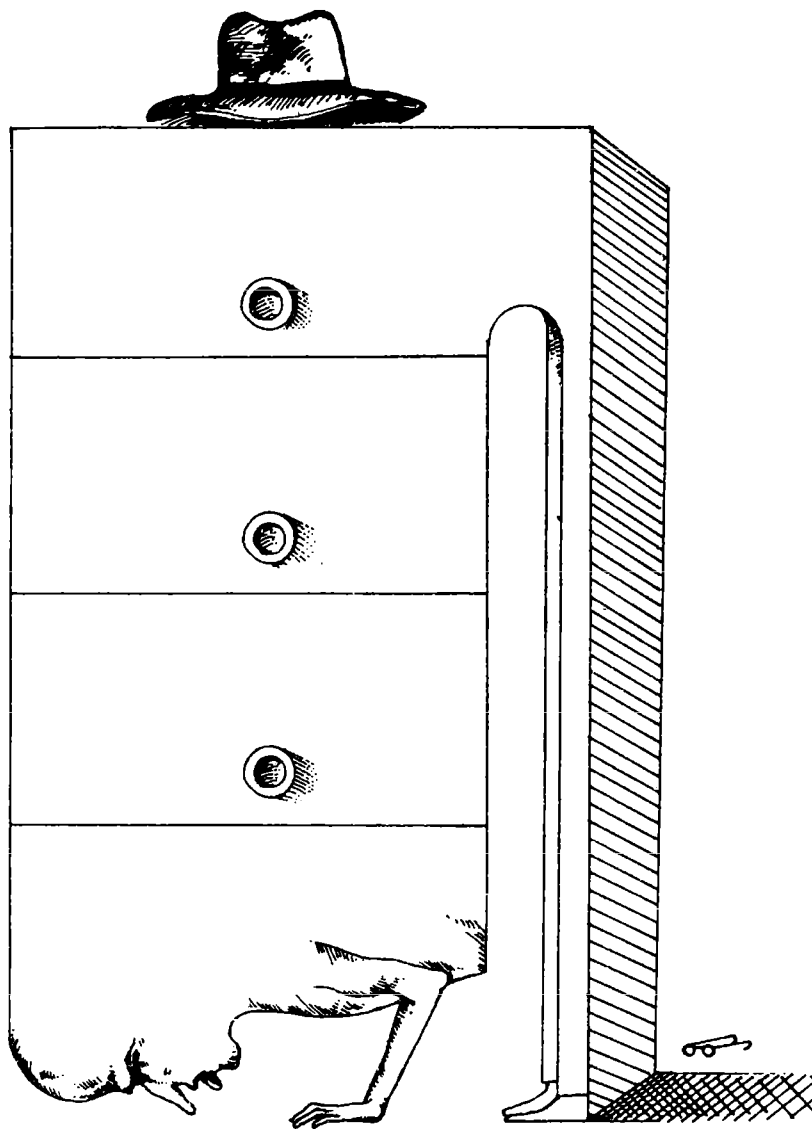
پیفس: چی شون شما رو به وحشت میندازه؟ (پشت سرهم): لباس شون؟
کفش شون؟ صداشون؟ خنده شون؟ نگاه شون؟ راه رفتن شون؟
نشستن شون؟ لبخند زدن شون؟ حرف زدن شون؟ لب و دهن شون؟
دستاشون؟ پاهاشون؟ ساقاشون؟ رونا شون؟ زانوهای شون؟ چشماشون؟
(ضربه طبل) هاشون؟ (ضربه سنج) هاشون؟ (صدای ترمبون) هاشون؟ (یک
نُت بَم) هاشون؟
لمب: (با صدای بلند) خب، بسته به اینکه واقعاً منظورتون چی باشه —

نور همچنان خاموش و روشن می‌شود. پیفس مجدداً
دکمه اولی را فشار می‌دهد و صدای وزوز گوش‌خراش
کرکننده بار دیگر بلند می‌شود. دست لمب بی‌اراده به طرف
گوشی می‌رود. صدلی را به زمین می‌کشد. با سر به زمین
می‌آید، می‌غلطد، می‌خزد، سعی می‌کند برخیزد،
تلوتلومی خورد، و پخش زمین می‌شود.

سکوت.

لمب صورتش را رو به بالا می‌گیرد. پیفس او را نگاه
می‌کند، به طرفش می‌آید و رویش خم می‌شود.
پیفس: از لطف‌تون متشکرم آقای لمب. نتیجه رو خودمون بعداً بهتون اطلاع
میدیم.

برگردان الف. و. وفا



ویکتور ژیودیس *Victor Judice*
 (از مهم‌ترین نویسندگان معاصر برزیل)

قفسه بایگانی

فقط پس از يك سال کار، به‌ژوائو پانزده درصد کسر حقوق دادند.

ژوائو جوان بود. این هم اولین کار او بود. هرچند که یکی از چند نفری بود که کسر حقوق گرفته بود، غرور و خوشحالی خود



را به کسی نشان نداد. - برای انجام وظایفش نهایت سعی خودش را کرده بود. حتی يك بار هم غیبت نکرده یا دیر نیامده بود. تبسمی به لب آورد و از رئیس تشکر کرد. روز بعد به اتاقی دورتر از مرکز شهر نقل مکان کرد. با این کسر حقوق می بایست کمتر اجاره بدهد.

مجبور بود با دو اتوبوس سر کارش برود. با وصف این راضی بود. زودتر از خواب بیدار می شد، و چنین می نمود که سحرخیزی خوش خلق ترش کرده است.

دو سال بعد، پاداش دیگری به اش داده شد: رئیس احضارش کرد و دومین کسر حقوق را به او اطلاع داد. این بار وضع شرکت بهتر بود. کسر حقوق هم قدری بیشتر شده بود: هفده درصد.

تبسمی دیگر، تشکری دیگر، و نقل مکانی دیگر. حالا ژوانو صبح ها ساعت پنج از خواب برمی خاست. منتظر سه اتوبوس می شد. برای جبران کسر درآمد کمتر غذا می خورد. وزنش پائین آمد. رنگ پوستش به زردی گرایید. و قناعتش بیشتر شد.

مبارزه ادامه یافت.

با وجود این در چهار سال بعد اتفاق فوق العاده ئی روی نداد. «ژوانو» نگران شد. زهر توطئه چینی های همکارانش بدخواستش کرد. از آنها متنفر بود. کم توجهی و عدم ادراک رئیس رنجش می داد. مع ذلك از میدان در نرفت. شروع کرد به روزی دو ساعت بیشتر کار کردن.

يك روز بعد از ظهر، نزدیک های آخروقت، به اتاق هیأت مدیره احضار شد.

نفسش تند شد.

« - آقای ژوانو، شرکت ما خیلی مدیون شماست.»

ژوانو سرش را به نشانه تواضع پائین آورد.



« - ما از جدیت و پشتکار شما آگاهیم و می‌خواهیم قدردانی خودمان را از شما به‌وجه شایسته‌ئی نشان بدهیم.»
قلبش از حرکت ایستاد.

« - در جلسهٔ دیروز هیأت مدیره تصمیم گرفتیم که اضافه بر شانزده درصد کسر حقوق، تنزل مقام هم به‌شما بدهیم.»
این خبر مبهوتش کرد. همه لبخند زدند.

« - از امروز شما کمک دفتردار خواهید شد، پنج روز هم از مرخصی سالیانه‌تان حذف می‌شود. انشاءالله راضی هستید که؟»
ژوائو، با سیمائی بشاش، با لکنت زبان چیزی به‌زبان آورد که قابل فهم نبود. نسبت به‌هیأت مدیره ادای احترام کرد و به‌سر کار خود بازگشت.

آن شب ژوائو به‌هیچ چیز فکر نکرد. در سکوت حومهٔ شهر در آرامش کامل به‌خواب رفت.

يك بار دیگر نقل مکان کرد. بالاخره شام خوردن را گذاشت کنار. ناهارش هم مبدل شد به‌يك دانه ساندویچ. لاغرتر شد، احساس سبکی و ضعف بیشتری کرد. احتیاجی به‌پوشاك زیاد نداشت. پاره‌ئی از مخارج زائد، خشك‌شویی، و وعده‌های غذا را قطع کرد. ساعت یازده شب به‌منزل می‌رسید، ساعت سه صبح از خواب بیدار می‌شد. تمام نیرویش را برای رسیدن به‌يك قطار و دو اتوبوس تحلیل می‌برد تا هر طور شده نیم ساعت زودتر به‌سرکارش برسد.

زندگی با پاداش‌های تازه ادامه می‌یافت:

در شصت سالگی، حقوقش معادل دو درصد اولین حقوق او شده بود. بدنش به‌گرسنگی عادت کرده بود. هرچند وقت يك بار از علف‌های کنار جاده مزه مزه می‌کرد. در شبانه روز همه‌اش پانزده دقیقه می‌خوابید. دیگر هیچ نگرانی‌ئی از بابت پوشاك و مسکن نداشت. در مزارع، در سایهٔ درختان خنك می‌خوابید، و خودش را با پاره‌های ملافه‌ئی که مدت‌ها پیش خریده بود



می پوشاند.

همه جای بدنش پر از چین و چروک، پر از تبسم شده بود. هر روز با يك کامیون ناشناس تازه سرکارش می رفت. وقتی چهل سال خدمتش تمام شد، مدیران شرکت احضارش کردند.

« آقاي ژوائو. ما حقوق شما را حذف کرده ایم. از این به بعد دیگر مرخصی هم نخواهید داشت. کارتان هم از فردا پاك کردن مستراح ها خواهد بود.»

جمجمه خشکیده اش کوچکتر شد. از چشم های زردش مایعی رقیق بیرون زد. لب هایش لرزید، اما چیزی نگفت. بالاخره به تمام آرزوهایش رسیده بود. سعی کرد لبخند بزند:

« - نسبت به هر آنچه درباره من کرده اید ابراز حق شناسی می کنم. اما می خواهم استعفایم را تقدیم حضورتان کنم.»
رئیس نمی توانست از موضوع سر در بیاورد.

« - اما، آقاي ژوائو، حالا که حقوقتان حذف شده است؟ چرا؟ فکر نمی کنید اگر بمانید، طی چند ماه آینده مجبور خواهید شد برای خدمت در سازمان ما عوارضی هم بپردازید؟ یکهو تمام این امتیازات را می اندازید دور؟ پس از چهل سال سابقه خدمت؟ آخر شما هنوز قوی هستید. چه دارید می گوئید؟»
شدت هیجان امکان هیچ پاسخی را به او نمی داد.

از اتاق خارج شد. لبان پژمرده اش آویزان شد. پوست بدنش سفت شد، شل شد، ول شد. قدش کوتاه شد. سرش در تنش فرو رفت. شکلی غیرانسانی پیدا کرد، صاف شد. اندام هایش به هم پیوست. کناره هایش گوشه پیدا کرد. خاکستری رنگ شد.

ژوائو به يك قفسه بایگانی فلزی مبدل شده بود!

ترجمه رامین شهروند

ژوزفینانیکلی Josephina Niggli

انگشتری ژنرال ماسیاس

(درامی از انقلاب مکزیك)

اشخاص بازی:

مارسیا Marcia خواهر ژنرال ماسیاس.

راکونل ریوہرا Raquel Rivera همسر ژنرال

آندرس دل لائو Amdres del Lao کاپیتان ارتش انقلابی.

کله تو Cleto سرباز ارتش انقلابی.

بازیلیو فلورس Basilio Flores کاپیتان ارتش فدرال



مکان: حومه شهر مکزیکو

زمان: یکی از شب‌های ماه آوریل ۱۹۱۲

صحنه: اتاق نشیمن خانه ژنرال ماسیاس که به‌سبک مجلل و پرشکوه زمان لوئی شانزدهم تزئین شده است. در دیوار سمت راست پنجره‌هایی است که به‌ایوان باز می‌شود. کنار این پنجره‌ها قفسه‌های کوتاه کتاب جای گرفته است. در سمت راست دیوار عقب در بسته‌ئی به‌چشم می‌خورد و در وسط میزی است که روی آن يك تنگ مشروب و چند گیلانسه نهاده شده. در دیوار سمت چپ: عقب صحنه، دری است و در جلو صحنه میز تحریری قرار دارد و صندلی پشتی بلندی برابر آن. نزدیک میز تحریر هم صندلی دسته‌داری هست. در سمت راست جلو صحنه نیمکت کوچکی قرار گرفته و میزی در برابرش دیده می‌شود که چراغی روی آن گذاشته شده. قاب‌های عکس به‌دیوارها آویزان است و اتاق تقریباً خفه و متروک به‌نظر می‌آید.

وقتی پرده کنار می‌آید، صحنه تاریک است، مگر آن قسمت که مهتاب از پنجره‌ها به‌درون تابیده. بعد در باز می‌شود و دختر بچه جوانی (مارسیا) با لباس خانه دزدانه می‌آید. تو. شمع روشنی در دست دارد و لحظه‌ئی در آستانه می‌ایستد تا مطمئن شود کسی مواظب او نیست. آنگاه شتابان به‌سوی قفسه کتاب می‌رود. شمع را روی آن می‌گذارد و پشت کتاب‌ها به‌جست و جو می‌پردازد. سرانجام چیزی را که می‌جوید پیدا می‌کند: شیشه کوچکی است. در این مدت زنی (راکوئل) که او هم لباس خانه به‌تن دارد بی‌صدا وارد اتاق شده است.

همین که مارسیا شیشه را پیدا می‌کند و برمی‌گردد، راکوئل تکمه چراغ برق را می‌زند. مارسیا حیرت‌زده جیغ کوچکی می‌کشد و بی‌درنگ شیشه را پشت سرش پنهان می‌کند. اکنون او را در نور چراغ می‌بینیم که بسیار جوان است و حدود بیست سالش است. راکوئل که سی و دو سال دارد زنی است بسیار با شخصیت و موقر.

مارسیا: راکوئل! تو این جا چه کار می‌کنی؟

راکوئل: پشت کتابا چی قايم كردی؟

مارسیا: (با خنده زورکی) من؟ هیچی... چرا فکر كردی یه چیزی قايم كردم؟

راکوئل: (يك قدم به‌سوی او می‌رود) بدش من!

مارسیا: (پشتش را به‌او می‌کند) نه. نه. نمیدم.

راکوئل: (دستش را دراز می‌کند) می‌گم بدش من!
مارسیا: تو حق نداری به من امر و نهی کنی. من یه زن شوهردارم. من... من...
نمی‌تواند ادامه بدهد. به سختی به گریه می‌افتد و خودش را
می‌اندازد روی نیمکت.

راکوئل: (آرام‌تر) تو نباید می‌آمدی اینجا. دکتر گفت از رختخواب بیرون
نیائی، مگه نه؟ (روی او خم می‌شود و به آرامی شیشه را از دستش می‌گیرد).
این شیشه سمّه.

مارسیا: (با استرحام) به کشیش که نمی‌گی، ها؟
راکوئل: خودکشی گناهه مارسیا. خلاف خواست خداس.
مارسیا: می‌دونم. من... (دست را کوئل را می‌چسبد) آخ، راکوئل، چرا باید
جنگ وجود داشته باشد؟ چرا باید مردا برن جنگ کشته شن؟
راکوئل: مردها واسه اعتقادی که به حق و حقانیت دارن کشته میشن. مُردن
یه سرباز واسه کشورش افتخاره.

مارسیا: تو دیکه چرا این حرفو می‌زنی، مگه «دومینگو»ی تو نرفته جنگ؟...
آخه واسه چی باید بجنگه؟... مردهائی که حتی دیکه مرد هم نیستن...
دهاتی‌ها... برده‌های توی مزرعه... مردهائی که نباید بهشون اجازه داد
بجنگن...

راکوئل: اونام انسونن، نه حیوون... برده‌ها و دهاتی‌هام مُردن، مارسیا.
مارسیا: مُرد... مردها... همه‌اش مردها... پس زن‌ها چی؟ ما که زنیم چی؟
راکوئل: ما می‌توانیم دعا کنیم.
مارسیا: (به تلخی) آره، دعا کنیم. وقتی اون خبرای وحشتناک به گوشمون
رسید دیکه فایده دعا چیه؟ دیکه چه دلیلی واسه دعا خواندن برامون باقی
می‌مونه... آخ! با مُردن «توماس» چرا من باید زنده بمونم؟
راکوئل: زندگی کردن یه وظیفه‌س.

مارسیا: چه طور می‌تونی این قدر خون‌سرد باشی؟ راکوئل تو زن خون‌سرد و
پرطاقتی هستی. برادرم تو رو می‌پرسته. از روزی که تو رو دیده‌ها دیکه
روی هیچ زنی نگاه نکرده.

راکوئل: دومینگو شوهر با شرف من...
مارسیا: توده ساله که شوهر کردی. اما من همه‌ش سه ماهه... اگه دومینگو
کشته بشه شاید فرقی به حال تو نکنه. ده ساله که زنشی. (به سختی

می‌گرید) اما من دیگه هیچی ندارم، هیچی...
راکوئل: تو سه ماه، سه ماه زندگی پُر از خوشبختی داشتی. و حالا داری
گریه می‌کنی. چه زن خوشبختی هستی... گریه می‌کنی. شاید پنج ماه دیگه
هم گریه کنی. اما نه بیشتر... تو فقط بیست سالته. تا چهار پنج ماه دیگه
از توماس فقط یه خاطره دوست‌داشتنی باقی می‌مونه.
مارسیا: نه. تا عمر دارم توماس از خاطر منمیره.

راکوئل: شاید... اما تو جوونی - و جوون احتیاج به نشاط داره. جوونا
نمی‌تونن با گریه زندگی کنن. یه روز تو پاریس، یا رُم یا حتی مکزیکو مرد
دیگه‌ئی رو پیدا می‌کنی. دوباره ازدواج می‌کنی. بچه‌ها تو خونه دور و ور تو
می‌گیرن و خوشبختی رو پیدا می‌کنی.
مارسیا: دیگه هیچوقت ازدواج نمی‌کنم.

راکوئل: حالا همش بیست سالته. بیست و هشت. و سی سالت که شد جور
دیگه‌ئی فکر می‌کنی.

مارسیا: اگه دومینگو کشته بشه تو چیکار می‌کنی؟
راکوئل: افتخار می‌کنم که با شهامت مرده... با قهرمان.
مارسیا: ولی گریه نمی‌کنی، مگه نه؟ فکر نمی‌کنم تو گریه کنی.
راکوئل: نه. گریه نمی‌کنم. همین جا، تو این خونه خالی می‌نشینم و منتظر
میشم.

مارسیا: منتظر چی؟
راکوئل: منتظر شنیدن جینگ و جینگ مهمیزهاش وقتی روکاشی‌های راهرو
قدم ورمیداره... منتظر شنیدن قاه قاه خنده‌اش تو ایوون... منتظر شنیدن
انعکاس صداس، موقعی که سر مهتر داد می‌زنه اسبشو تیمار کنه... منتظر
میشم که دستشو بگیرم تو دستام...

مارسیا: (داد می‌زند) بسّه! تورو خدا بس کن!
راکوئل: معذرت می‌خوام.

مارسیا: تو اونو دوست‌داری، مگه نه؟
راکوئل: فکر نمی‌کنم خودشم بدونه چه قدر دوستش دارم.

مارسیا: فکر می‌کردم دیگه بعد از ده سال، دوست داشتن واسه زن و شوهرها
مفهومی نداشته باشه. اما تو و دومینگو... اون همش به تو فکر می‌کنه.
وقتی دور از تونه همش از تو حرف می‌زنه. يك دفعه شنیدم می‌گفت وقتی

تو پهلوش نیستی مردیه که چشم و گوش و دست نداره.

راکوئل: می‌دونم. منم همین احساسو دارم.

مارسیا: آخه پس چه جوری تونستی بذاری بره جنگ؟ شاید کُشته بشه، چه جوری تونستی؟

راکوئل: مارسیا، تو از خانواده «ماسیاس»ها هستی. خانواده تو، قهرمان‌های بزرگی بوده‌ن. یکی از ماسیاس‌ها همراه فردیناند بود که مغربی‌ها رو از اسپانیا بیرون کردن. یکی از ماسیاس‌ها با «کورتس» بود که «آزتک»ها مجبور به تسلیم شدن. پدر بزرگت تو جنگ‌های استقلال مبارزه کرد. پدر خودت بیست فرسنگی همین خونه بود که به دست فرانسوی‌ها اعدام شد. فکر می‌کنی حالا دومینگو - برادرت - فقط به خاطر این که زنی رو دوست داره باید همه این سوابق رو بندازه دور؟

مارسیا: آره، دومینگو اون قدر تو رو دوست داره که می‌تونست از همه این چیزها چشم‌پوشه. اگه تو ازش خواسته بودی امکان نداشت بره جنگ. همین جا پیش تو می‌موند.

راکوئل: نه، نمی‌موند. برادر تو یه مرد با شهامت با شرفه، نه یه آدم بزدل ترسو.

مارسیا: (دوباره شروع می‌کند به گریه کردن) من از توماس خواهش کردم نره. التماس کردم. به پاش افتادم...

راکوئل: اگه می‌موند بازم دوستش می‌داشتی؟
مارسیا: نمی‌دونم. نمی‌دونم.

راکوئل: جواب تو همینه. ازش نفرت پیدا می‌کردی. هم دوستش می‌داشتی هم ازش منتفر می‌شدی. خب مارسیا، حالا دیگه باید بری تو رختخواب.

مارسیا: به کشیش که نمیگی؟... منظورم اون سمّه...
راکوئل: نه. حرفی نمی‌زنم.

مارسیا: متشکرم، راکوئل. تو چه قدر خوبی!

راکوئل: يك لحظه پیش که زن خون سرد و ظالمی بودم... تو خیلی بچه‌ئی!
حالا دیگه برو بخواب.

مارسیا: تو خودت نمیانی بالا؟

راکوئل: نه... تازگی‌ها چندون خوب نمی‌خوابم. میشینم یه خورده چیز می‌خونم.

مارسیا: شبت به خیر، راکوئل. ازت ممنونم.

راکوئل: شب به خیر، کوچولو.

مارسیا از در سمت چپ (موسیقی) می رود بیرون و شمع را هم با خودش می برد. راکوئل به شیشه زهر که همان طور توی دستش است نگاه می کند بعد آن را در یکی از کشوهای میز می گذارد. کتابی از قفسه بر می دارد روی نیمکت می نشیند و شروع به خواندن می کند. پس از چند لحظه احساس سرما می کند بلند می شود می رود طرف گنجه، کتی می آورد می اندازد روی زانوهایش، و در همین لحظه تصور می کند صدائی از ایوان به گوشش خورد. قدری گوش می دهد ولی متقاعد می شود که اشتباه کرده است و دوباره به خواندن می پردازد. اما بار دیگر همان صدا را می شنود. به ایوان می رود و به باغ نگاه می کند.

راکوئل: کیه؟... کی اون جاس؟...

راکوئل برمی گردد به اتاق.

دو مرد - یکی مسن تر و دیگری خیلی جوان - با جامه گشاد سفید که مخصوص روستائیان مکزیك است در حالی که لبه کلاه مکزیکی شان روی صورت شان را گرفته وارد اتاق می شوند. راکوئل حالت جدی و آمرانه می به خود می گیرد. صدایش سرد و پرخاشگرانه است:

راکوئل: شماها کی هستین؟ چی میخوان این جا؟

آندرس: دنبال خانم ژنرال ماسیاس می گردیم.

راکوئل: من راکوئل ری وه را، زن ژنرال ماسیاسم. چی کار دارین با من؟
آندرس: «کله تو»! برو تو ایوون مواظب باش. اگه صدائی چیزی شنیدی فوری خبرم کن.

کله تو: اطاعت کاپیتان.

«کله تو» می رود روی ایوان. «آندرس» شست هایش را به کمر بندش گیر می دهد و قدم زنان اتاق را واری می کند. وقتی به میز می رسد و چشمش به تنگ شراب می افتد، با تعظیم کوچکی به راکوئل، گیلای شرابی برای خود می ریزد و سر می کشد و دهانش را با پشت دست پاک می کند.

راکوئل: جالبه!

آندرس: (با تعجب) چی جالبه سینیورا؟

راکوئل: این که آدم بتوونه با کلاه شراب بخوره.

آندرس: با کلاه؟... اوه، منو ببخشین سینیورا.

طوری با انگشتانش ضربه به لبه کلاه خود می‌زند که از سرش می‌افتد و به کومک بند زیرچانه‌ئی که کلاه‌های مکزیکی دارند پشت گردنش آویزان می‌شود.

آندرس: تو اردوی نظامی، آدم تربیت و نزاکتو فراموش می‌کنه. حالا میل دارین یه گیلاس با من همیاله بشین؟

راکوئل: (روی نیمکت می‌نشیند) چرا که نه؟

آندرس: و چه شراب محشری! (دو گیلاس شراب می‌ریزد و همان طور که دارد حرف می‌زند یکی از آن‌ها را به راکوئل می‌دهد) اگه اشتباه نکنم، باید «آموتیلادو» سال هشتاد و هفت باشه.

راکوئل: اینم تو اردوی نظامی یاد گرفتین؟

آندرس: ضمن هزارجور کارهای دیگه، شراب فروشی هم کرده‌م.

راکوئل متظاهرانه جلو خمیازه‌اش را می‌گیرد.

آندرس به طرف نیمکت می‌رود و با خیال راحت روی آن می‌نشیند.

آندرس: ناراحت که نشدین، ها؟

راکوئل: مله برای شما فرقی می‌کنه؟

آندرس: راستش، سربازای فدرال تو خیابونا دنبالمون می‌گردن و ما ناچاریم یه جائی بمونیم. اما زن‌های طبقه شما همیشه انتظار دارن از آدم حرکات نامعقول ببینن.

راکوئل: البته من می‌تونستم داد بکشم.

آندرس: بر منکرش لعنت!

راکوئل: خواهر شوهرم اون بالا خوابیده و چند تا پیشخدمت هم تو ساختمون عقبن که بیشترشون مردن و گردن کلفت و قوی هیکل.

آندرس: خیلی جالبه.

شرابش را جرعه جرعه و با لذت فراوان می‌نوشد

راکوئل: اگه داد می‌زدم چی کار می‌کردین؟

آندرس: هیچی.

راکوئل: با کمال تأسف مجبورم عرض کنم که دارین دروغ می‌گین!

آندرس: زن‌های طبقه شما همیشه انتظار دارن از آدم دروغ‌های کوچولوی

مؤدبانه بشنفن.

راکوئل: دیگه بهمن نگین «زن‌های طبقه شما»!

آندرس: می‌بخشین.

راکوئل: شما از اون روستائی‌های شورشی هستین، مگه نه؟

آندرس: من يك کاپیتان ارتش انقلابی هستم.

راکوئل: همه اهل این خونه طرفدار دولت فدرال هستن.

آندرس: می‌دونم. و به‌همین دلیل هم اومدم این جا.

راکوئل: خُب، مثلاً انتظار دارین من براتون چیکار بکنم؟

آندرس: انتظار دارم به‌من و «کله‌تو» پناهگاهی بدین.

«کله‌تو» در آستانه دري که به‌ایوان باز است ظاهر می‌شود

کله‌تو: می‌بخشین کاپیتان، همین الان یه صدائی به‌گوشم خورد.

راکوئل به‌شنیدن این حرف به‌سرعت از جا می‌جهد.

آندرس شتابان خود را به‌او می‌رساند و از پشت بازوهایش

رامی‌گیرد.

«کله‌تو» بر می‌گردد به‌ایوان نگاه می‌کند و خاطرش آسوده

می‌شود.

کله‌تو: اوه، لعنتی! خرگوش بود، کاپیتان.

برمی‌گردد روی ایوان.

راکوئل با تکان شدیدی خودش را از آندرس کنار می‌کشد و

به‌طرف میز تحریری می‌رود.

راکوئل: چه ارتش شکوهمندی! با این سربازهای هوشیار مطمئنم

پیروزی‌های بزرگی نصیب تون میشه!

آندرس: يك ذره هم در پیروزی‌مون شك ندارم. ببینین اینو که میگم.

راکوئل: خب، این بازی مسخره به‌اندازه کافی ادامه پیدا کرده. حالا ممکنه

لطف بفرمائین سرباز انقلابی تونو وردارین از ایوون پیرین و زحمتو

کنین؟

آندرس: من که خدمت تون عرض کردم: اومدیم این جا زیر سایه‌تون

پناهگاهی به‌ما بدین.

راکوئل: جناب کاپیتان عزیز! جناب کاپیتانی که اسم ندارین!...

آندرس: خدمتگزار شما «آندرس دل‌لائو».

درحال معرفی خود کرنش می‌کند.

راکوئل: (با حیرت عمیق) آندرس... دل لائو؟!
 آندرس: دارم به خودم امیدوار میشم. چیزی از بابت من شنیدین؟
 راکوئل: البته که شنیدم اسم تون سرزبون همه‌س. ادب و نزاکت تون معروف
 خاص و عامه، به خصوص در رفتار تون با زن‌ها.
 آندرس: ملاحظه می‌کنین که... اون قدرهام شایعه نیس!
 راکوئل: گیرم من به شنیدن شون علاقه‌ئی ندارم.
 آندرس: خب، پس لازم شد برای تحریک علاقه تون یک کاری بکنم...
 او را به سوی خود کشیده در آغوش می‌گیرد.
 راکوئل نخست می‌کوشد ممانعت کند، لیکن با سردی خود را
 در اختیار او می‌گذارد.
 آندرس او را رها می‌کند.
 راکوئل از فرط خشم می‌لرزد.
 راکوئل: فوراً از این خونه برید بیرون!
 آندرس با تحسین راکوئل را برانداز می‌کند.
 آندرس: تازه حالا می‌فهم علتش چیه که «ماسیاس» این قدر دوستتون داره.
 اول نمی‌تونستم علتشو بفهمم اما حالا کاملاً می‌فهمم.
 راکوئل: گفتم از خونه من برید بیرون!
 آندرس روی نیمکت می‌نشیند، انبان چرمی کوچکی از توی
 پیرهنش می‌آورد بیرون و محتویاتش را در دست خود خالی
 می‌کند.
 آندرس: چه قدر بی‌رحمید سینیورا، مگه نمی‌بینین چه هدیه‌ئی براتون دارم؟
 نگاش کنین: یه مدال مقدسه. خدا مادرمو رحمت کنه، اینو اون بهام داده
 بود، فکر می‌کنین وقتی از دنیا رفت من چند سال داشتم؟ همه‌ش ده سال!
 - کنج خیابونا گدائی می‌کرد: «بده به راه خدا!» - حیوونکی از بی‌غذا
 دوائی مرد، اونم موقعی که من گردن شیکسه تو هُلُفدونی بودم. می‌دونین؟
 پنج سال زندون واسه خاطر پنج تا پرتقال که دزدیده بودم... لابد قاضی
 ناکس شوخیش گرفته بود. یه سال واسه یه پرتقال، پنج سال واسه پنج تا...
 چه خنده‌ئی کرد بی‌همه کس! غش غش، قاه قاه خندید.

سکوت طولانی

همین دو ماه پیش کشتمش... دارش زدم... به تیر تلفن، جلو

خونه‌ش... اون وقت منم خندیدم... غش غش، قاه قاه خندیدم.
حالا نخند کی بخندا!

سکوت طولانی

آره. منم می‌تونم بخندم. منم بلدم بخندم. منم می‌تونم غش
غش بخندم، قاه قاه بخندم.

راکوتل ناگهان برمی‌گردد و پشتش را به او می‌کند.

شب بعدش قضیه رو واسه یه دختره تعریف کردم، خیلی
مضحک به نظرش اومد... خب، آخه اون یه دختر دهاتی بی‌سر
و پا بود. نه خوندن بلد بود نه نوشتن. هر رو از پرّ تشخیص
نمی‌داد. تو «تاباسکو» تو یه خونه درندشت به دنیا نیومده بود
که معلمه انگلیسی هم نداشت، تو پاریس هم به مدرسه یا
پیش راهبه‌ها نرفته بود، با یه مرد جوون و ثروتمندم تو
جمهوری ازدواج نکرده بود... این بود که قضیه اون جور
مضحک به نظرش اومد. - می‌فهمید من چی دارم میگم: برادر
خودشو واسه خاطر این که از مزرعه فلنگو بسته بود اون قدر
شلاق زدن که مُرد.

حرفش را می‌برد و به راکوتل نگاه می‌کند

راکوتل بی‌حرکت ایستاده است.

هنوزم از دست من عصبانی هستین؟ اگر به‌تون بگم یه

سوقاتی هم واسه‌تون آورده‌م چی؟

دستش را می‌آورد جلو

چیز قشنگیه. از طرف شوهرتونه.

راکوتل به سرعت برمی‌گردد و با تعجب به او خیره می‌شود

راکوتل: از طرف دومینگو؟

آندرس: اوه، زیاد وارد نیستم، من «ژنرال ماسیاس» صداس می‌زنم.

راکوتل: (با هیجان) حالش خوبه؟ سلامته؟ (با وحشتی حاکی از دریافت

موضوع:) پس اون اسیر شده... زندونی شماس!

آندرس: البته خب... واسه همینه که من این همه چیز درباره‌ شما می‌دونم...

دائم از شما حرف می‌زنه.

راکوتل: نه. دارین به من دروغ میگین.

«کله‌تو» توی در ایوان پیدایش می‌شود.

آندرس: مطمئن باشین سینیورا...

کله تو: (حرفش را قطع می کند) کاپیتان...
آندرس: چی شده «کله تو»؟ یه خرگوش دیگه؟
کله تو: نه کاپیتان. سربازها خیابونن. دارن خونه‌ها رو می گردن. نزدیکه برسن به این جا؟

آندرس: ناراحت نباش. ما این جا کاملاً در امن و امانیم. همون جا تو ایوون بمون تا صدات بزوم.
کله تو: اطاعت، کاپیتان.

(برمی گردد روی ایوان)

راکوئل: شماها این جا در امن و امان نیستین. اگه سربازها بیان شماها رو بهشون تحویل میدم.

آندرس: خیال نمی کنم.

راکوئل: از چنگ اونا نمی تونین فرارکنین. اونا با دهاتی هائی که تو چنگ شون بیفتن اون قدره به مهربونی رفتار نمی کنن و واسه این کارشونم دلیل کافی دارن.

آندرس: این انگشتر و نگاه کنین

دستش را می آورد جلو. انگشتری کف دستش است.

راکوئل: یه حلقه عروسیه.

آندرس: خيله خب. توشو بخونین

راکوئل مردد مانده است.

چرا معطلین؟ چیزی رو که توش کنده شده بخونین.

راکوئل حلقه را برمی دارد و با صدائی که هر لحظه ضعیف تر

می شود حروف داخل آن را می خواند.

راکوئل: «دال. میم - رر - دوم ژوئن ۱۹۰۲»... این حلقه رو کجا پیدا کردین؟

آندرس: اینو ژنرال، ماسیاس به من داده. پیداش نکردم.

راکوئل: (صریح و محکم) نه! محاله اون اینو به شما داده باشه. (با وحشتی

آشکارا) اون کشته شده و شما حلقه رو از انگشتش درآوردین. شما اونو از

جنازهش کش رفتین... اون مرده.

آندرس: هنوز نه. اما اگه تا فردا غروب من صحیح و سالم به اردوگاه مان

برنگردم می میره.

راکوئل: باور نمی‌کنم. این حرفارو باور نمی‌کنم. چرت میگین. سرتاپاش دروغه.

آندرس: این خونه به خاطر وفاداریش به دولت فدرال مشهوره. شما منو مخفی می‌کنین تا وقتی که سربازها از این دور و ور برن. وقتی این حدود امن شد من و «کله‌تو» زحمتو کم می‌کنیم. اما اگه منو به‌اونا لو بدین، شوهرتون فردا غروب آفتاب تیربارون میشه. حالی تون شد؟

بازوی راکوئل را تکان می‌دهد.

راکوئل حیرت‌زده به‌او نگاه می‌کند.

«کله‌تو» لای در ایوان پیدایش می‌شود.

کله‌تو: کاپیتان، سربازها اومده‌ن جلوتر. خونه پهلوتی رودارن می‌گردن.

آندرس (به‌راکوئل): خُب، فکر می‌کنید کجا باید مخفی بشیم؟
راکوئل هنوز گیج و مبهوت است. یک بار دیگر برخود می‌لرزد.

سینیورا، خوب فکرتونو جمع کنین. اگه شوهرتونو دوست دارین خوب فکرتونو جمع کنین.

راکوئل: نمی‌دانم. «مارسیا» این بالاس، پیشخدمت‌ها هم جاهای دیگه، خونه خوابیده‌ن. هیچ نمی‌دونم.

آندرس: اوه، پس ژنرال هرچی راجع به شما پیش ما گفته یک مشت لاف و گزاف بوده. پس این که شما از هر مردی شجاع‌ترین و خدا زیرک‌تر و با هوش‌تر از شما نیافریده هم‌همش تصورات باطل ژنرال ماسیاسه. کله‌تو متوجه گنجه می‌شود و به‌آن اشاره می‌کند:

کله‌تو: اون در چیه؟

راکوئل: اون گنجه‌س. جای خرت و خورت.

آندرس: همون تو مخفی میشیم.

راکوئل: دوتائی تون اون تو جا نمی‌گیرین. خیلی کوچیکه.

آندرس: «کله‌تو» اون تو قایم میشه.

کله‌تو: آخه، کاپیتان...

آندرس: فضولی موقوف! این یک فرمانه: خودتو اون تو مخفی کن!

کله‌تو: اطاعت، کاپیتان!

می‌رود توی گنجه.

آندرس: حالا، سینیورا، منو کجا می‌خواین مخفی کنین؟

راکوئل: چه جوری تونستین شوهرمو راضی یا متقاعد کنین که حلقه شو بده
به شما؟

آندرس: داستانش طولانیه و الآن برای گفتنش فرصت نیست.
انگشتی و مدال مقدس را می اندازد توی انبان چرمی و فرو
می کند توی پیرهنش.

انشاءالله بعد از دست به سر کردن سربازها سر فرصت با جزئیاتش براتون
تعریف می کنم... چیزی که باید حالا بدونین اینه که زندگی تو مشت منه.
همین و بس.

راکوئل: بله. بله. می فهمم.
بهت زدگی از میان رفته و حالت موقرانه اش را بازیافته
است.

کلاه تونو بدین به من!
آندرس شانه ئی بالا می اندازد و کلاه خود را برداشته به او
می دهد.

راکوئل آن را می گیرد و می برد می دهد به «کله تو» که در
گنجه پنهان شده است.

(به «کله تو»:) یک ژاکت اون ته آویزونه، ورش دار بدش به من.

«کله تو» یک ژاکت مخمل مردانه به او می دهد.

راکوئل می گیرد می آید طرف آندرس

اینو بکنین تن تون بنشینین رو اون صندلی.

آندرس: خانم جان...

راکوئل: آگه قراره من جون شمارو نجات بدم بذارین کارمو انجام بدم.
بنشینین.

آندرس می نشیند.

راکوئل پتوئی از روی نیمکت برمی دارد روی پاهای او
می اندازد و آن را طوری دورش می پیچید که تا کمرش را
پنهان می کند.

اگر کسی باهاتون صحبت کرد لام تا کام جوابش ندین. سرتونم
برنگردونین. تا اون جا که به شما مربوطه هیچکی تو این اتاق نیس. نه
آدمی نه صدائی. نه چیزی می بینین نه چیزی میشنوین. فقط به جلوتون زل
بزنین و... می خوام بگم دعا بخونین. منتها چون عضو ارتش انقلابی
هستین خیال نمی کنم به خدا و دعا و این جور چیزا ایمون و اعتقادی

داشته باشین.

آندرس: انگار براتون گفتم که مادرم واسه من یه مدال مقدس ارث گذاشت...
راکوئل: اوه، بله بله، قصه جالبی بود...

صدای عده‌ئی مرد از طرف ایوان به گوش می‌آید.

خب، انگار سربازای فدرال اومدن. اگه می‌تونین دعا بخونین. از خدام
بخواین که تا رفتن اونا، مارسیا بیدار نشه، اگرم شد به سرش نزنه که پاشه
بیاد پائین. مارسیا زیادی جوونه و عقل و شعور درستی هم نداره، احتمالاً
پیش ازاون که من بتونم دهن شو ببندم لوتون میده.

آندرس: من...

راکوئل: ترو خدا دیگه بسه! جلوتونو نگاه کنین و دعاتونو بخونین!

می‌رود طرف ایوان و به صدای بلند با سربازها حرف می‌زند:

چیه؟ کیه؟ چه خبره؟ این سرو صداها واسه چیه؟

فلورس: (از دور) وحشت نکنین سینیورا (می‌آید توی اتاق. اونیفورم ارتش
فدرال را در بردارد) کاپیتان بازیلیوفلورس در خدمت شماس سینیورا.
راکوئل: منظورتون چیه که این موقع شب ریختین تو خونه من و این همه سر
صدا؟

فلورس: پی دوتا جاسوس می‌گردیم. یکی شون آندرس دل لائوی معروفه، لابد
اسمشو شنیدین سینیورا.

راکوئل: (به آندرس نگاه می‌کند) بله، با توجه به این که چه بلائی سر پسر
عموی بیچاره خود من آورده اسمشو شنیده‌م.

فلورس: پسر عمتون، سینیورا؟

به طرف آندرس می‌رود و دستش را روی شانه او می‌گذارد.

آندرس مات و بی‌حرکت به جلو خود خیره شده است.

راکوئل: طفلکی فیلیپ زندانی اون بود، گیرم تونست فرار کنه.

فلورس: مگه ممکنه؟ (به طرف آندرس می‌رود و سلام نظامی می‌دهد) کاپیتان
بازیلیوفلورس در خدمت شما!

راکوئل: فیلیپ حرف‌های شما رو نمی‌شنوه. حتی نمی‌دونه که شما تو این
اتاقین.

فلورس: اوه، خیلی غم‌انگیزه.

راکوئل: سربازهای شما مجبورن این قدر سر صدا راه بندازن؟

فلورس: جست و جو باید تموم بشه سینیورا. و حالا اگه چند تا از سربازها بتوونن برن بقیه خونونه رو بگردن...

راکوئل: چرا؟

فلورس: ولی سینیورا عرض کردم که دنبال دو تا جاسوس می‌گردیم...
راکوئل: (درحالی که اعصابش را کنترل می‌کند، تند تند حرف می‌زند) فکر می‌کنین من همسر ژنرال ماسیاس، اونارو یه جا مخفی کردم؟
فلورس: ژنرال ماسیاس! ولی من نمی‌دونستم...

راکوئل: حالا که دونستین خواهش می‌کنم فوراً سربازها تونو از این جا ببرین و به این سر و صداها خاتمه بدین.

فلورس: ولی، سینیورا، متأسفم - من وظیفه دارم این خونه رو بگردم.
راکوئل: کاپیتان! من تموم شب همین جا نشسته بودم و کسی رو ندیدم از جلوم رد بشه و بره یه جای دیگه خونه خودشو مخفی کنه.
فلورس: سینیورا، ایوون خونه شما به‌چند تا اتاق راه پیدا می‌کنه. پس لزومی نداره که اونا حتماً از جلو شما رد شده باشن.

راکوئل: پس... خیال می‌کنین من جاسوس‌هارو تو این خونه مخفی کردم؟ خیله خب، حالا که این طوره بگردین. زیر نیمکت‌م نگاه کنین... زیر میز و تو کشوه‌های میز تحریرم خوب بگردین. اون گنجه‌رم یادتون نره کاپیتان، به جاسوس خیلی شریر و خشن خودشو اون تو مخفی کرده.

فلورس: سینیورا، خواهش می‌کنم...

راکوئل: (به‌طرف گنجه می‌رود) شاید ترجیح میدین که من خودم درشو براتون واکنم؟

فلورس: سینیورا، من فقط وظیفه‌مو انجام میدم. شما دارین کارها رو مشکل می‌کنین.

راکوئل: (به‌دیوار تکیه می‌دهد) متأسفم. خواهر شوهر من اون بالاس.. همین حالا به‌اش خبر رسید که شوهرش کشته شده. همش سه ماه بود با هم عروسی کرده بودن. نمی‌خواستم...

مارسیا: (از دور صدا می‌زند) راکوئل، اون پائین چه خبره؟

راکوئل: (به‌طرف در می‌رود و صدا می‌زند) چیزی نیس. برو تو رختخوابت.
مارسیا: آخه من صدای چن تا مرد و از ایوون می‌شنوم.

راکوئل: چندتا سرباز فدرال اومدن دارن دنبال دو تا جاسوس می‌گردن

(برمی‌گردد و با فلورس مشغول صحبت می‌شود) اگه بیاد پائین، نباید پسر
عموی منو ببینه. فیلیپ فرار کرده اما شوهر ماریسا کشته شده. دکتر گفته
اگه چشم ماریسا به پسر عموی من بیفته به احتمال زیاد دچار لطمه روحی
میشه. می‌فهمین؟

فلورس: البته سینیورا. داستان غم‌انگیزیه.

ماریسا: (از پشت در) راکوئل من می‌ترسم!

راکوئل به سرعت خودش را به در می‌رساند و راه ماریسا را
می‌بندد.

ماریسا سعی می‌کند او را از سر راهش کنار بزند و دست کم
داخل اتاق را نگاه کند ولی راکوئل و فلورس به موقع میان او
و آندرس حایل می‌شوند.

ماریسا: جاسوس‌ها تو این خونهن، وای، راکوئل!

راکوئل: اگه فوری بر نگردي تو رختخوابت دکتر عصبانی میشه.

ماریسا: آخه اون آدمای وحشتناک می‌کشمون... شما دو نفر چه تون شده؟
چرا این جوری وایسادین جلو من؟

بار دیگر می‌کوشد از سر راه خود دورشان کند یا از کنارشان
بگذرد ولی فلورس و راکوئل طوری جابه‌جا می‌شوند که
نتواند آندرس را ببیند.

فلورس: سینیورا، بهتره شما برگردین به رختخوابتون.

ماریسا: آخه چرا؟ اون بالا تنها میشم. اون مردهای وحشتناک منو می‌کشن.
می‌دونم که این کارو می‌کنن.

فلورس: نترسین سینیورا. جاسوس تو این خونه نیس. ما همه جارو دیده‌یم.

ماریسا: مطمئنین؟

راکوئل: منظور کاپیتان فلورس اینه که هیچ جاسوسی جرأت نمی‌کنه طرف
خونه ژنرال ماسیاس بیاد، نه، کاپیتان؟

فلورس: (می‌خندد) البته. همه دنیا ژنرال ماسیاس شجاعو میشناسن.

راکوئل: حالا، ماریسا، برگرد به رختخوابت عزیزم. خواهش می‌کنم. واسه
خاطر من.

ماریسا: شما دو نفر یه جور عجیبی رفتار می‌کنین. انگار یه چیزی تو این

اتاق هس که از من قایم می‌کنین. که نمی‌خوانین من ببینم یا بفهمم.

راکوئل: کاملاً حق با توه. کاپیتان فلورس یکی از جاسوس‌هارو دستگیر

کرده. رو صندلی پشت سر منه... مُرده... فهمیدی؟... حالا دیگه لطف کن
برگرد بالا تو زختخوابت.

مارسیا: (با گریه) اوه! چه اتفاقات وحشتناکی تو این خونه می افته!
از اتاق بیرون می رود و هنوز هق هق گریه اش شنیده
می شود.

فلورس: سینیورا، به نظر شما عاقلانه بود همچین داستانی رو واسش تعریف
کنین؟

راکوتل: (با هیجان) بهتر از اون بود که حقیقتو بهش بگم. شب به خیر کاپیتان
و متشکرم.

فلورس: شب به خیر سینیورا! ناراحت نباشین. اون جاسوس ها آزاری به شما
نمی رسونن. اگه این طرف ها باشن سربازهای من پیدا شون می کنن.
راکوتل: مطمئنم.

کاپیتان فلورس به راکوتل سلام نظامی می دهد، به آندرس
نگاه می کند و به او هم سلام نظامی می دهد و بعد می رود
به ایوان. می شنویم که سربازهایش را صدا می زند. تا وقتی
که سر صداهای بیرون فروکش نکرده آندرس و راکوتل از
جاهای شان تکان نمی خورند. بعد راکوتل ناگهان گیج
می خورد و در شرف افتادن است که آندرس با یک جست،
به موقع او را می گیرد.

آندرس: (به آرامی صدا می زند) کله تو! اونا رفتن. (آندرس راکوتل).
راکوتل را که در بغل گرفته می آورد دراز می کند روی
نیمکت.

کله تو از گنجه می آید بیرون

آندرس: زود یه گیلاس شراب بیار.

کله تو: (در حال آوردن شراب) چه اتفاقی افتاده؟

آندرس: چیزی نیس. ضعف کرده.

گیلاس شراب را به لب های راکوتل نزدیک می کند.

کله تو: اون زن بزرگیه کاپیتان. وقتی می خواست در گنجه رو واسه یارو
واکنه، من زانو هام به لرزه افتاد.

آندرس: استخونای من هم.

کله تو: فکر می کنین واسه چی زن ماسیاس شده؟

آندرس: عشق چیز عجیب غریبیه «کله تو».

کله تو: من که از اون سر در نیارم.

راکوئل: (نالہ می کند و می شنید) اونا... اونا رفتن؟

آندرس: بله، رفتن. (دست راکوئل را می بوسد) تا حالا زنی به شجاعت شما ندیده بودم.

راکوئل: (دستش را پس می کشد.) حالا دیگه ممکنه خواهش کنم از این جا برین؟

آندرس: باید صبر کنیم تا اونا کاملاً از این حوالی دور بشن. اما اگه بخواین می تونین از این فرصت استفاده کنین واسه شوهرتون نامه ئی بنویسین.

راکوئل: (از لحن محبت آمیز آندرس تعجب می کند) شما نامه منو واسه ش می برین؟ واقعاً نامه منو میدین بهش؟

آندرس: البته که میدم.

راکوئل: متشکرم.

به طرف میز تحریر می رود و پشت آن می نشیند. کله تو از مدتی قبل خیره خیره به راکوئل می نگرد.

آندرس: (به «کله تو»:) تو پیش سینیورا بمون، من برم سرو گوشی آب بدم بینم سربازها دور شده یا نه.

کله تو: بله کاپیتان.

(آندرس از پنجره بیرون می رود. کله تو همچنان خیره

به راکوئل که دارد نامه می نویسد نگاه می کند. راکوئل پس از لحظه ئی با عصبانیت به او می نگرد:

راکوئل: چرا به من خیره شدی که چی؟

کله تو: سینیورا، شما چرا زن مردی مث اون شدین؟

راکوئل: آدم جسور و گستاخی هستی تو!

کله تو (خجل) معذرت می خوام، سینیورا.

راکوئل: (پس از مکثی کوتاه) منظورت چی بود که گفتی «مردی مث اون»؟

کله تو: خب، آخه شما خیلی خیلی شجاعین.

راکوئل: (آرام) فکر می کنی ژنرال «خیلی» شجاع نیس؟

کله تو: نه، سینیورا. خیلی شجاع نیس.

راکوئل: (با حیرت به او خیره می شود) میخوای چی بگی؟

کله تو: هیچی، سینیورا، به من مربوط نیس.

راکوئل: بیا این جا. («کله تو» آرام به راکوئل نزدیک می شود) به من بگو بینم
چی تو فکرته.

کله تو: نمی دونم سینیورا. سر در نیارم. کاپیتان میگه عشق چیز عجیب و
غریبه، اما من که از اون چیزی حالیم نمیشه.

راکوئل: «کله تو»، ژنرال با میل خودش اون حلقه رو به کاپیتان تو داد؟

کله تو: بله سینیورا.

راکوئل: چرا؟

کله تو: ژنرال می خواست جونشو نجات بده گفت شمارو دوست داره و
نمیخواد بمیره، میخواد جونشو نجات بده.

راکوئل: با دادن حلقه عروسیش به کاپیتان چه جوری می خواس جونشو
نجات بده؟ معنی این کار چیه؟

کله تو: ژنرال فکر می کرد فردا بعد از ظهر تیربارون میشه. این بود که ذکر
شمارو گرفته و همش از شما حرف می زد. وقتی قرار شد با کاپیتان بیائیم
شهر، فکر کرد اگه سربازهای فدرال تعقیبمون کنن شاید بتونیم بیائیم
این جا و خودمونو تو خونه شما پنهون کنیم. این بود که رفت پیش ژنرال و
گفت اگه یه کاری کنه که ما این جا در امن و امان باشیم از اعدام نجاتش
میده.

راکوئل: اومدن شماها به شهر براتون خیلی اهمیت داشت؟

کله تو: البته که داشت، سینیورا. کاپیتان کلی اطلاعات دست اول گیر آورده
بود که می بایست درستی شون تأیید بشه. با اون اطلاعات ماتو جنگ

بزرگ بعدی فاتح میشیم. سینیورا، کاپیتان مرد تیزهوشیه.

راکوئل: وقتی ژنرال حلقه شو داد به کاپیتان تو، از این اطلاعاتی که میگی خبر

داشت یا نه؟ می دونست برای چی میائین شهر؟

کله تو: سینیورا، نمی تونس خبر نداشته باشه. آخه اون همه حرف های مارو
می شنید.

راکوئل: غیر از تو و کاپیتان، کس دیگه نی هم از اون معامله ئی که باعث

نجات زندگی ژنرال شد خبر داره؟

کله تو: هیچکی، سینیورا. کاپیتان آدمی نیس که حرف بزنه، منم که اصلاً

وقتی واسه این حرف ها ندارم.

درحالی که سرباز جوان مشغول سخن گفتن است. به نظر

می آید که آثار حیات به یکباره از چهرهٔ راکوئل زدوده شده.

راکوئل: تو چند سالته؟

کله تو: درست نمی دونم. سینیورا. فکر می کنم بیست سالم باشه اما درست نمی دونم.

راکوئل: (بیشتر با خودش حرف می زند تا با او:) توماس درست بیست سالش بود.

کله تو: توماس کیه؟

راکوئل: جوونی که با خواهرشوهر من عروسی کرده بود... کله تو، تو فکر می کنی شوهر من آدم ترسوئیه، نه؟
کله تو: (دستپاچه) بله، سینیورا.

راکوئل: تو فکر نمی کنی هر زنی ارزش اینو داشته باشه؛ منظورم اینه که به قیمت یه جنگ بزرگ بیرزه؟

کله تو: نه، سینیورا. اما همون طور که کاپیتان میگه، عشق یه چیز عجیب و غریبیه.

راکوئل: اگه کاپیتان تو زنی رو همون اندازه بخواد که ژنرال منو دوست داره، حاضر می شد حلقهٔ عروسی شو به دست یه دشمن بده؟

کله تو: آخ، نه، سینیورا، آخه، کاپیتان مرد بزرگیه.

راکوئل: شوهر منم مرد بزرگیه. اون از خانوادهٔ «ماسیاس» هاس که همه شون آدم های بزرگی بوده. همه شون مردائی بودن شجاع و با شرف، و همه شون همیشه شرافت شونو از زندگی شون مهم تر می شمردن این موضوع تو این خانواده به صورت یه سنت بزرگ در اومد.

کله تو: شاید هیچ کدوم شون زنی مٹ شمارو دوست نداشتهن سینیورا.

راکوئل: چه آدم عجیبی هستی تو! من شماهارو از چنگ سربازای فدرال در بردم دادم واسه این که جون شوهرمو نجات بدم، و حالا تو منو یه زن شجاع می دونی. شوهرمو یه آدم ترسو؟ مگه کاری که من و اون کرده ایم با هم فرق داره؟

کله تو: آخه، سینیورا، شما یه زن هستین.

راکوئل: به عقیدهٔ تو شرافت یه زن کم تر از شرافت یه مرده؟

کله تو: نه، سینیورا... خواهش می کنم... نمی دونم چه جور یه بگم... ژنرال یه سربازه و نسبت به شغل و هدفش وظیفه ئی داره، اما شما یه زن هستین.

وظیفه‌تون نسبت به شوهرتونه. شما «باید» سعی کنین که جون شوهرتونو نجات بدین. اما هیچ درست نیست که اون سعی کنه جون خودشو در بیره، اونم از این راه.

راکوئل: (گرفته) بله. کار درسته که من اونو نجات بدم. (دوباره به خود می‌آید) «کله‌تو» خیلی وقته که کاپیتان رفته، بهتره بری ببینی چی به سرش اومده. کله‌تو: بله، سینیورا.

وقتی به در ایوان نزدیک می‌شود راکوئل بازش می‌دارد.

راکوئل: صبر کن «کله‌تو» تو مادری زنی چیزی داری؟

کله‌تو: اوه، نه، سینیورا. من جز کاپیتان تو دنیا هیچ کس دیگه‌ئی رو ندارم.

راکوئل: اما آخه کاپیتان یه سربازه. اگه کشته بشه تو چیکار می‌کنی؟

کله‌تو: خیلی ساده‌س سینیورا، اون وقت منم باید کشته بشم.

راکوئل: تو خیلی راحت درباره مرگ حرف می‌زنی «کله‌تو». از مردن نمی‌ترسی؟

کله‌تو: نه خیر سینیورا. کاپیتان می‌گه مُردن در راه اعتقادی که آدم داره خیلی با شکوهه.

راکوئل: و تو به هدف‌های انقلاب اعتقاد داری، نه؟

کله‌تو: بله سینیورا. من یه دهاتی فقیری هستم. این یه حقیقته اما حق اینو

دارم که مثل یه مرد زندگی کنم: تو خاک خودم، تو خونواده خودم و با آینده

خودم. (ناگهان از حرف زدن باز می‌ایستد) معذرت می‌خوام سینیورا، شما

زن خیلی خوبی هستین اما از این جور چیزها سر در نمی‌ارین... باید برم

کاپیتانو پیدا کنم.

می‌رود

راکوئل را به دستش تکیه می‌دهد

راکوئل: خیلی جوونه. اما سن و سال توماس هم بیشتر از اون نبود... اونم

مثل این از مردن نمی‌ترسید. خودش گفت... آه، دومینگو! دومینگو!

ناگهان قدر راست می‌کند، شیشه زهر را از کُشو می‌آورد

بیرون و به آن نگاه می‌کند. بعد به طرف تنگ شراب می‌رود و

تمام زهر را در آن می‌ریزد. بعد با شتاب به طرف میز تحریر

برمی‌گردد و خودش را با نوشتن سرگرم می‌کند.

آندرس و کله‌تو برمی‌گردند.

آندرس: باید زودتر نامه‌تونو تموم کنین. دیگه هیچکی این طرفا نیس.

راکوئل: تا يك لحظه ديگه تمومش می کنم. تا اون وقت شماها سر خودتونو با خوردن شراب گرم کنين.

آندرس: متشکرم. فکر درخشانيه.

گيلاسی شراب برای خودش می ريزد.

راکوئل: چرا يه کمی شراب به «کله تو» نميدين؟

آندرس: حيف اين شرابه که اون بچه حرومش کنه.

راکوئل: ديگه اين فرصت گيرش نمياد که همچين شرابی بخوره.

آندرس: اينم حرفيه. «کله تو» واسه خودت يك گيلاس بريز.

کله تو: متشکرم. (برای خودش شراب، می ريزد) به سلامتی شما، کاپيتان!

راکوئل: (به سرعت) ببر بيرون بخور «کله تو»، من می خوام چند کلمه با کاپيتانت صحبت کنم.

کله تو به آندرس نگاه می کند. آندرس با سرش به ايوان اشاره

می کند و کله تو سری تکان می دهد و می رود بيرون.

راکوئل: از شما می خوام پيغامی رو که ميدم به شوهرم برسونين. نمی تونم

بنويسمش. بايد به حافظه تون بسپرين. منتها، اول يك گيلاس شرابم بدین

به من.

آندرس: (برای او شراب می ريزد) بهتره مطلب تونو براش بنويسين.

راکوئل: نه، فکر نمی کنم. (گيلاس شراب را از او می گيرد) بهش بگين تا

امشب نمی دونستم اين قدر دوستش دارم.

آندرس: همين؟

راکوئل: بله، همين... راستی کاپيتان: به نظر شما ممکنه که آدم کسی رو تا

اين حد دوست داشته باشه؟

آندرس: بله، سينيورا، کاملاً ممکنه.

راکوئل: منم با شما موافقم. حالا بنوشيم کاپيتان، به پايداری افتخار و شرف!

آندرس: (گيلاشش را بلند می کند) به پايداری افتخار و شرف!

گيلاشش را سر می کشد. راکوئل گيلاشش را تا دهان پيش

می برد ولی بعد می گذاردش پائين. از ايوان صدای ناله

ضعيفی به گوش می رسد. اين ناله «کله تو» است که در

سکوت محو می شود.

ناله کله تو: ... کاپيتان... کاپيتان...

آندرس تلوتلو می خورد. سعی می کند با دست صورتش را

مالش دهد تا از حالت بی‌حسی بیرون آید. وقتی ناله «کله‌تو» را می‌شنود می‌کوشد خودش را به‌ایوان برساند اما تعادلش را از دست می‌دهد و می‌لغزد. درحالی‌که به‌میز کنار نیمکت چسبیده است، با حالتی که پیداست می‌داند راکوئل آنها را مسموم کرده به‌او نگاه می‌کند.

آندرس: (با صدائی ضعیف) چرا؟

راکوئل: واسه این که دوستش دارم. می‌تونى اینو بفهمی؟
آندرس: ما پیروز میشیم... انقلاب پیروز میشه... تو نمی‌تونى جلو انقلابو بگیری.

راکوئل: بله، شما پیروز میشین. حالا دیگه اینو می‌دونم و بهش اطمینان دارم.
آندرس: اون دختر... فکر می‌کرد داستان من دربارهٔ اعدام اون قاضی... مسخره‌س... اما شما...

راکوئل: من خوشحالم که تونستین اونو دار بزین قلباً خوشحالم.
آندرس به‌راکوئل نگاه می‌کند و لبخند می‌زند. سعی می‌کند کیسهٔ چرمی را از توی پیرهنش بیرون بیاورد و به‌طرف راکوئل دراز کند اما از دستش می‌افتد به‌زمین. — راکوئل لحظه‌ئی صورتش را در دست‌هایش پنهان می‌کند و بعد به‌طرف آندرس برمی‌گردد. کنارش زانو می‌زند و کیسهٔ چرمی را برمی‌دارد، بازش می‌کند و انگشتی را از درون آن بیرون می‌آورد می‌کند در انگشتش. بعد چشمش به‌مدال می‌افتد. آن را برداشته به‌زنجیر گردن خود نصب می‌کند. می‌رود به‌سوی نیمکت و در آن فرو می‌رود.

صدای ماریسیا از بیرون: راکوئل! راکوئل!

راکوئل کلید برق را می‌زند در تازیکی فرو می‌رود. ماریسیا در اتاق را باز می‌کند و می‌آید تو. شمعی در یک دست دارد که دست دیگرش را حفاظ شعلهٔ آن کرده نور شمع آن قدر ضعیف است که نمی‌تواند جسد آندرس را روشن کند.

ماریسیا: تو تاریکی چیکار می‌کنی؟ چرا نمی‌ای بخوابی؟

راکوئل: (می‌کوشد حرف بزند) می‌ام. حالا دیگه می‌ام.

ماریسیا: واقعاً تو این تاریکی چیکار داری می‌کنی؟

راکوئل: هیچی. فقط نشسته‌م و گوش میدم... دارم به‌سکوت یه خونهٔ خالی گوش میدم.

ترجمهٔ همایون نوراحمر

پرده

تاریخ

خواهان مرگ تاریخند
خواهان مرگ هرچه بوی وطن می دهد
این دلچکان، همیشه
هر بار با مردم
بر مردم می تازند.

*
لب تشنه می دویدیم
تا ثبت يك دریچه.
در طول عمرمان
هرجا نشانی از ستمی بود
ما نقش درد بودیم
ما، دارِ خائنین وطن
ما، دشمنانِ شب.

*
مادر، کنار بختش تاریخ
پدر، با وصله وصله پیرهنش
برمی خیزد
دریچه های صدا را می بندد.

*
خواهان مرگ ما کیست؟
تاریخ کهنه ورق می خورد.

مینا - دست غیب

شادی

ساعت کمی به دو
میدانِ توپخانه
وقتی که مردِ چرخ
بشقاب کوچک شلغم را
سویی نهاد و
خندان

فریاد زد که
شاه رفت،
گفتی که سفره اش را
پُر نان
و پای کودکش را
در کفش دیده است!
ایکاش بودی
من دیدمش
مانند شمع
روشن بود.

فریبرز ابراهیمپور.

شب است یا روز؟

رونده رفت، ندانم رسید یا نرسید
بر این قیاس که آینده دیر می‌آید
«سعدی»

شب است یا روز؟
زمان مردّد مانده‌ست
و نغزخوانی ساعت ادامه می‌یابد....

همیشه بین شب و احواء
کجا که زاویه چشم می‌کند پیدا
و در سماجت چشم ستاره مغروق
و در شهادت شمشادهای ایرانی
همیشه تندبسی
میان آینه‌های مقابل استاده‌ست

در این مکان و در این هنگام
به باغ عدن که با پتک نقشه می‌بندد
به مغز گج گرفته جمعیت،
بدون خاطره، در کنج برگپوشیده
شکسته با پر خونین
کیوتر قاصد.

و در سرایش
این سایه‌های یکتا را

جهان بی‌نهایت می‌بیند
ز خودفریبی انکار می‌کند
فراخنای فراسوی آینه‌ها را...

کلاغ
رسول آینده است.
شعارها
تعارف ابدیت گرفته‌اند.
مجاز

و نغزخوانی خونسرد
بی آن که آونگش
در این تعادل مشکوک برپاشوید
به چرخ و لنگر آینده ضربه می‌کوبد.

راهنمای سلامت است.
کجاست قاضی؟

آیا حوادث تاریخ

فقط برای رونق امروز اتفاق افتاده‌ست؟

م - ع. سپانلو
بهار ۵۷

ویلیام باتلر ییتس

William Butler Yeast

(۱۸۶۵-۱۹۳۹)

بازگشت

در دایره‌ئی هرچه فراخ‌تر می‌چرخد و می‌چرخد شاهین
چندان که بانگ شاهین باز را نمی‌شنود.
پیوندها می‌گسلد. آشفستگی را تدبیری نیست.
هرج و مرج محض پهنه گیتی را بر می‌آشوبد
خون متلاطم زمین را رنگین می‌کند
نخبگان از سکه اعتبار می‌افتند
تا سفلگان تند مزاج مجال خودنمایی یابند.

به یقین عنقریب وحیی نازل می‌شود
به یقین «بازگشت» قریب‌الوقوع است.
«بازگشت»! - کلامی که به‌سختی بر زبان می‌توان راند
که تصویری درشت و رای پندارهای پاك
نگاهم را می‌آزارد -

جائی میان شن‌های صحرا
پیکره‌ئی با تن شیر و سر آدمی
با نگاهی تهی و بی‌رحم چون آفتاب
سلانه سلانه می‌آید،
و سایه‌های پرندگان خشماگین صحرا
بر گرداگردش.
دیگر باره ظلمات چیره می‌شود
من اما می‌دانم
بختک بیست قرن خواب سنگی
با تکان گاهواره‌ئی بر آشفته است
و چه جانور زمختی را، سرانجام
زمان فرا رسید.

آنک می‌خزد به سوی بیت‌اللحم

تا تولد یابد. ترجمه ن. پرکانی

درباره نویسنده

جان هاوارد لاونسن (John Howard Lawson) منتقد اجتماعی و نمایشنامه‌نویس بیداردل آمریکائی در سال ۱۸۹۵ به جهان آمد. تا آنجا که نگارنده می‌داند این نویسنده برای فارسی زبانان نامی ناآشناست. لاونسن در سال‌های دهه بیست با نوشتن چند نمایشنامه تجربی به شهرت رسید، که از این میان نمایشنامه نوحه شاهکار او شمرده می‌شود. لاونسن در جنبش تئاتر اجتماعی و کارگری ایالات متحده نقش فعالی داشت و در تأسیس جامعه‌ی درام کارگران (۱۹۲۶) و تئاتر نمایشنامه‌نویسان جدید (۱۹۲۷) شرکت داشت. مدت کوتاهی نیز با گروه تئاتری که مهمترین نمایشنامه‌نویسش کلفورد اودتس و مشهورترین کارگردانش هارولد کلورمن بودند همکاری کرد. با ورود صدا به سینما، لاونسن نیز همراه با گروه کثیری از نمایشنامه‌نویسان به هالیوود رفت.

لاونسن در کنار کار نمایشنامه و فیلمنامه‌نویسی دست به یک سلسله پژوهش‌ها و تحلیل‌های انتقادی و تئوریک در زمینه نمایشنامه‌نویسی و فیلم زد. حاصل این پژوهش‌ها چند کتاب است به نام‌های: تئوری و تکنیک نمایشنامه‌نویسی، تئوری و تکنیک نمایشنامه‌نویسی و فیلمنامه‌نویسی، میراث پنهان، فیلم در نبرد ایده‌ها و فیلم: روند آفرینش کار هنری و پژوهشی لاونسن همواره در رابطه تنگاتنگ با فعالیت و مبارزه اجتماعی او بوده است. در سال ۱۹۴۷، کمیته فعالیت‌های ضدآمریکائی کنگره ایالات متحده او را به بازجویی کشید. لیکن او خشمگانه از پاسخ دادن به‌سئوالات کنگره سر باز زد، و در نتیجه، به‌بهانه توهین به‌کنگره زندانی شد. لاونسن را «استاد جنبش انقلابی تئاتر» خوانده‌اند، و هارولد کلورمن زمانی او را «امید تئاتر ایالات متحده» نامیده است.

گفتاری که اکنون می‌خوانید یکی از فصول بخش اول کتاب فیلم: روند آفرینش است که به‌شرح تحلیلی تاریخ سینما اختصاص دارد. نویسنده در این گفتار با تحلیل فیلم‌هایی چون تعصب، اعتصاب، رزمنه‌وپوتمکین، اکتبر، مادر، پایان سن پترزبورگ، قورخانه، زمین به‌مسأله بسیار مهمی می‌پردازد که اکنون مورد توجه هنرمندان و هنردوستان است، یعنی وظایف و دشواری‌ها و امکانات هنر در یک دوره انقلابی.

سینمای شوروی و انقلاب اکتبر



مفهوم فیلم به‌عنوان کاوش خلاقانه در تاریخ با [فیلم] **تعصب** آغاز شد و پایان گرفت. نه گریفیت و نه هیچ فیلمساز دیگری جرات نکرد که دیگر پا به این قلمرو خطرناک بگذارد. اما چند سال بعد، آیزنشتاین (Eisenstein) میراثی را که از مفهوم فیلم، یعنی چون وسیلهٔ ثبت کشمکش تاریخی، برجای مانده بود، در اختیار گرفت و انقلابی در آن پدید آورد.

آیزنشتاین یک ابداعگر منفرد نبود. کارش در سینما از آزادی بی‌حد و مرز نیروهای فرهنگی پس از انقلاب بلشویکی نشأت می‌گرفت. این دوره، زمان مناسبی برای پیشرفت فرهنگی منضبط و مطمئن نبود، و نمی‌توانست هم باشد.

هنر بزرگ در هُرم مبارزهٔ انقلابی به بلوغ سریعی نرسید. مبارزه بیش از اندازه دشوار، رنج و امید بیش از حد شدید، و قلمرو نبرد بسیار گسترده بود. هنر، چون هر چیزی دیگر، تغییر شکل داد و زندگی تازه‌ئی یافت. برای هنرمند، این دوره تجربه‌ئی سخت و دردناک بود: می‌بایست چیزهای بسیاری آموخت و می‌بایست بسیاری از آموخته‌های پیشین را دور ریخت، نیروی آفرینش نمی‌توانست با وزن و ضرب رویدادها همگام شود.

فیلم، که کم‌تر از هنرهای قدیمی‌تر زیربار سنت‌ها بود، به هدف‌ها و تلاش‌های عصر جدید، پاسخ نسبتاً سریع‌تری داد. پیشرفت سینما که با اعتصاب، که آیزنشتاین آن در سال ۱۹۲۴ ساخته، آغاز شد قبل از هر چیز از خود انقلاب الهام می‌گرفت. لیکن در عین حال محصول این عوامل فرهنگی گوناگونی نیز بود: چون تجربه‌های تئاتری زنده‌ئی که آیزنشتاین در آن شرکت داشت؛ تئوری‌های سینمایی که به وسیلهٔ ورتوف و دیگران اعلام و به کار گرفته شده بود؛ مباحثات و مجادلات طوفانی و طرح‌های بزرگ شاعران و داستان‌سرایان و نقاشان جوان، که مصمم بودند بی‌هیچ درنگی هنر نوی برای خدمت به مردم خلق کنند. در این هیاهوی انقلابی، چیزهای خام و جنجالی نیز فراوان بود، که بازتاب آشفتگی، و در عین حال نویدهای موقعیتی بود که هیچ سابقه‌ئی در تاریخ فرهنگی نداشت. صدای رعدآسای مایاکوفسکی علیه کاهلان و قرطاس‌بازان طنین می‌افکند و سرود زمانی را می‌خواند که «انگبین در رودخانه‌های جهان جاری خواهد شد و سنگفرش خیابان‌ها از ستاره خواهد بود».

شوق به کاوش در امکانات فیلم، سابقه‌اش به پیش از انقلاب می‌رسید. وِزِوُلْد میرهولد (Vsevolod Meyerhold) در سال ۱۹۱۵ اعلام کرد که آرزو دارد در آن شیوه‌های سینما که سخت پنهان و بی‌مصرف مانده است تحقیق کاملی به عمل آورد. «سینما، آنچنان که امروز وجود دارد، کاملاً نارساست، و موضع من در برابر آن منفی است.»

اما توجه میرهولد به فعالیت تئاتری متمرکز شد و به نظر می‌رسد که تنها کوشش‌های پراکنده‌ئی برای مطالعهٔ کیفیت‌های «پنهان و بلااستفادهٔ سینما» به عمل آورده است. اما هنرمندان دیگر با شور و حرارت به فعالیت سینمایی پرداختند. طراح جوانی به نام لُوکوله‌شف (Lev Kuleshov) اولین مقاله‌های تئوریک خود را به نام وظایف هنرمند در سینما در سال ۱۹۱۷ نوشت.

کوله‌شُف در اهمیت ترکیب تصویری تأکید می‌ورزید. او عقیده داشت که فیلمنامه نباید يك حکایت مکتوب باشد، بلکه باید ترتیب و آرایشی از نمادهای هنری باشد، همچون نت‌هائی که در اجرای يك آهنگ به کار می‌رود.

در اولین روزهای انقلاب فیلمسازان با این وظیفه فوری روبه‌رو شدند که باید از جریان مبارزه گزارش تصویری فراهم آورند. آشکار بود که شیوه‌های قدیمی فیلم‌برداری خبری در این زمینه نارساست و در این مرحله نو تاریخ، به شکل‌های بیانی‌نویاز است. در جریان جنگ داخلی کوله‌شف سرپرستی يك گروه فیلم‌برداری را در جبهه شرقی به‌عهده داشت. وی سپس به‌اتفاق یکی از شاگردانش به نام ورولود پودوفکین (V. Pudovkin) يك کارگاه فیلم در مسکو تأسیس کرد.

کوله‌شُف سخت در سینمای شوروی تأثیر نهاد؛ لیکن تئوری‌های يك کارگردان مستندساز دیگر، یعنی ژیگاورتوف (Dziga Vertov)، توجه بیش‌تری را به خود جلب کرد. او معتقد بود که این نقش ویژه فیلم است که به‌عنوان، هنر کارگری زندگی مردم را با تمامی جزئیات مفصل و دقایق آن تصویر کند، به‌نظر می‌رسد که به‌عهده گرفتن چنین وظیفه دشواری مستلزم مراجعه به تجربه‌های پیشین سینمایی، و به‌خصوص آثار گرفت و چاپلین، خواهد بود. اما ورتوف حوصله درس‌های گذشته را نداشت، او نیز چون جوانان پرشور می‌خواست که هنرش را از پندارها و عقاید بورژوازی بگسلد؛ اما درنیافت که خواستش در مورد تغییر سریع فرهنگ با تجربه واقعی مردم مطابقت ندارد. در مجموع، رؤیای هنر نو «کارگری» او از پندارهای بورژوائی دور نمانده است. در ۱۹۱۹ ورتوف ضمن انتشار اولین بیانیه‌اش خواستار سبک جدیدی در گزارش سینمایی شد، و فیلم داستانی را به‌عنوان چیزی بیگانه با روحیه و نیازهای تماشگران شوروی محکوم کرد. بیانیه مفصل‌تری درباره تئوری «سینما - چشم» در سال ۱۹۲۲ در مجله لِف (Lef) انتشار یافت. مایاکوفسکی و نویسندگان دیگری که با لِف همکاری می‌کردند با شور و حرارت از ورتوف پشتیبانی کردند.

ورتوف مصمم بود که به‌وسیله فیلم گزارشی عینی و دقیق از فعالیت‌های مردم به‌دست دهد. او هدفش را با شور شاعرانه و روش‌های کار در کارگاه تعقیب می‌کرد، دوربین مخفی به کار می‌برد، با آمبولانس به محل حوادث می‌رفت، در کوچه‌ها و درگاه‌ها با دوربین به‌کمین موضوع می‌نشست، و

همواره در کمین و مترصد بود. با این همه عقیده داشت که فیلمبرداری تنها آغاز کار اوست. از این گذشته او بر اصل تدوین (مونتاژ) تأکید می‌کرد، و سازمان‌بندی فیلم را به موسیقی شبیه می‌دانست و خود را بیش‌تر مصنف می‌دانست تا کارگردان. او از چشم مسلح کارگردان سخن می‌گفت، یعنی چشمی که به دوربین مسلح و همواره آماده ضبط جوهر واقعیت بود. اما واقعیت زنده چندان هم به آسانی آماج حمله مرد مسلح به دوربین نمی‌شود. اعتقاد ورتوف در مورد مردود دانستن فیلم داستانی بر این فرض استوار بود که سند سینمایی می‌تواند به‌عینیت کامل دست یابد. عقیده او دربارهٔ سند، به‌عنوان تصویر «علمی» فعالیت انسان، شباهتی با فلسفهٔ ناتورالیسم (طبیعت‌گرایی) دارد که بیش از یک شباهت تصادفی است. شور و حرارت ورتوف، به‌رغم محدودیت‌های خود او، واگیردار بود. اظهارات جسورانه‌اش به‌روشن کردن مشکلات و برانگیختن فعالیت یاری کرد. در ۱۹۲۴ سازمان جدیدی به‌نام کولت کینو (Kult Kino) کار تولید فیلم را به‌مدیریت ورتوف آغاز کرد.

در همان زمان در تئاتر شوروی، تحولات تب‌آلودی در زمینهٔ شکل‌های تجربی به‌چشم می‌خورد. جستجوی میرهولد - که در تئاتر در پی نوع جدیدی از واقعیت پویا بود - تا حدی شبیه بود به برداشت ورتوف از فیلم. میرهولد صحنه‌سازی ساخت‌گرایانه (Constructivist)، ارتباط مستقیم با تماشاگر، و سبک آزاد بازیگری را، که متضمن حداکثر حرکات بدنی بود، به‌درام مبتنی بر پندار و احساسات ترجیح می‌داد. سه مرد جوان، یعنی کوزینت سوف، تراپرگ، یوت که‌ویچ، که بعدها نقش بزرگی در سیر تحولات سینمای شوروی داشتند، با گروه پیشگامی که به‌نام مکتب «بازیگر غیر قراردادی» معروف شد همکاری داشتند. منبع نظرات و الهامات این گروه سیرک و کاباره، و نیز فیلم‌های کمدی «اسلپ استیک» و لال‌بازی چاپلین بود.

یوت که‌ویچ ضمن مصاحبه‌ئی در سال ۱۹۶۱ یادآور می‌شود که درست چهل سال پیش، او و آیزنشتاین در مدرسهٔ کارگردان‌های جوان که میرهولد آن را سازمان داده بود شروع به تحصیل کردند. یوت که‌ویچ از تأثیر میرهولد در ساختن یک نسل کامل از فیلمسازان، بازیگران و کارگردانان تئاتر سخن می‌گوید.

سرگی آیزنشتاین در ۱۸۹۸ در لت‌ویا زاده شده مدتی در مدرسهٔ

مهندسی پتروگراذ تحصیل کرد. از آنجا که علاقهٔ اصلی به هنرهای بصری بود، به معماری روی آورد. به دنبال انقلاب به ارتش سرخ پیوست، و مدتی به عنوان نقاش در زمینهٔ تبلیغات تصویری کار کرد، و سپس با تئاتر پرولت کولت (فرهنگ کارگری: Prolet Kult) مسکو به همکاری پرداخت.

دوسالی که آیزنشتاین به اتفاق میرهولد به تحقیق پرداخت، و نیز چهار سال همکاری با پرولت کولت، تجارب پرارزشی برایش فراهم آورد. او که حوصله اش از محدودیت‌هایی که به نظرش تئاتر را از واقعیت جدا می‌کرد به تنگ آمده بودند، صحنهٔ گردی اختراع کرد تا به این وسیله تماس و رابطهٔ بازیگران را با تماشاگران بیشتر کند. بدین ترتیب او همکاریانش را بر آن داشت که نمایش ماسک‌های گاز - نوشتهٔ تیره تیاکوف را در محیط واقعی یک کارخانهٔ گاز مسکو اجرا کنند. او از پیش یک اصل راهنما اختیار کرده بود، یعنی این اصل را که «واقع‌گرایی را به خاطر واقعیت کنار بگذار، استودیو و دکور را به خاطر مکان و شخص اصلی رهاکن»، اجرای نمایش در کارخانهٔ گاز، آیزنشتاین را مطمئن کرد که هنوز میان آن زندگی که بازیگران نمایشش می‌دهند و محیط واقعی شکافی هست، و معتقد بود که تنها سینما می‌تواند این شکاف را پر کند، و دوستانش را در پرولت کولت ترغیب کرد که به تهیهٔ فیلم دست بزنند.

فیلمنامهٔ اعتصاب را گروهی از اعضای پرولت کولت زیر نظر آیزنشتاین نوشتند و فیلمبرداری آن را ادوارد تیسبه انجام داد. دانش زیبایی‌شناسی آیزنشتاین عمدتاً از تجربه‌هایش در تئاتر، از آموزش‌های میرهولد و از تئوری‌ها و آثار ورتوف و دیگران سرچشمه می‌گرفت. یکی از دوستان آیزنشتاین و مایاکوفسکی در گروه میرهولد استرشاب بود که در کار برش فیلم تجربه‌های گرانبھائی اندوخته بود. او چند ماهی به اتفاق آیزنشتاین روی فیلمنامهٔ اعتصاب کار کرد، استرشاب که به عنوان پیوندگر فیلم «قدرت قیچی و چسب را در رابطه با معنی آموخته بود» احتمالاً بر طرح این فیلم و نیز بر افکار آیزنشتاین تأثیراتی داشته است.

اعتصاب عقاید رایج آن زمان را به چیزی اصیل و نیرومند تبدیل کرد. در حالی که ورتوف می‌کوشید تا از سنت‌های پیشین ببرد، اما کار آیزنشتاین با سیر رشد سینما، از اشکال آغازین «ترکیب کشمکش با حرکت» تا فیلم تعصب، رابطهٔ مستقیم دارد. ضمناً گریفیث به نحوهٔ پرداخت مبارزهٔ طبقه

کارگر توجه خاصی دارد و این مقایسه‌ئی میان اعتصاب و تعصب به دست می‌دهد که آموزنده است. اعتصاب تنها قسمت کوچکی از تعصب است، اما همه مایه فیلم آیزنشتاین را می‌سازد. گریفیت اعتصاب را چون بخشی از شبکه به هم سرشته علت‌ها و معلول‌های اجتماعی می‌داند. او به شکست کارگران، چون يك حادثه فاجعه‌آمیز، نگاه می‌کند. حال آن که آیزنشتاین قتل عام کارگران اعتصابی را به عنوان اوج حادثه به کار مینگیرد، یعنی نه چون يك شکست نهائی، بلکه چون بشارت شورش آینده.

تعصب، از نظر ساخت، آشفته و فاقد صراحت است، در حالی که آیزنشتاین يك حادثه واحد را تحلیل می‌کند تا اهمیت تاریخی آن را روشن‌گری کند. با این همه، کوشش آیزنشتاین که می‌خواهد در اعتصاب به يك قدرت متمرکز برسد از همه نظر موفقیت‌آمیز نیست. فراوانی اِفِه‌ها، یعنی اندیشه‌ها، نهادها، و تضادها، فوق‌العاده است اما گاه به نظر می‌رسد که این فراوانی کار را به تصنع می‌کشد. آیزنشتاین خود یادآور می‌شود که «اولین فیلم ما، [یعنی] اعتصاب، در انبوهی از فنون تئاتری مبتذل دست و پا می‌زد». تلاش بیش از حد برای ایجاد اِفِه، در استفاده تحمیلی از نمادها آشکار است، یعنی مثل وقتی که پلیس‌های مخفی، که میمون و سگ و روباه و جغد، و مانند این‌ها نامیده می‌شوند، به صورت همین حیوانات تغییر شکل می‌یابند. در پایان اعتصاب، یعنی هنگامی که کارگران و خانواده‌های‌شان را تعقیب می‌کنند و می‌کشند، فیلم، گردن زدن گاوی را در کشتارگاه نشان می‌دهد، و باز به صحنه کشتار کارگران برمی‌گردد. بعد سلاخی را می‌بینم که ساطور به دست از مقابل دوربین می‌گذرد. سپس دست‌های گشاده مردم تمام پرده را فرا می‌گیرد و به دنبال این نما ضربه سریع ساطور سلاخ، سر گاو را از تن جدا می‌کند. این برش متداخل تا آخرین صحنه فیلم ادامه می‌یابد. یعنی تا جایی که دست آدمی را در حوض خون و دو چشم خیره بر تماشاگر را نشان می‌دهد.

قساوتی که در صحنه نهائی فیلم هست راهی به مقصود نمی‌برد. این قساوت متکی به «ارزش ضربه‌ئی» است، لیکن این ارزش مبهم می‌ماند، نه آن دلیل که خون را نشان می‌دهد، بلکه بدان سبب که سمبولیسم فیلم غلط است. کشتن آدم‌ها با گردن زدن گاو هیچ تطابقی ندارد. آیزنشتاین می‌خواست نشان دهد که در جریان مبارزه طبقه کارگر تحت شرایط



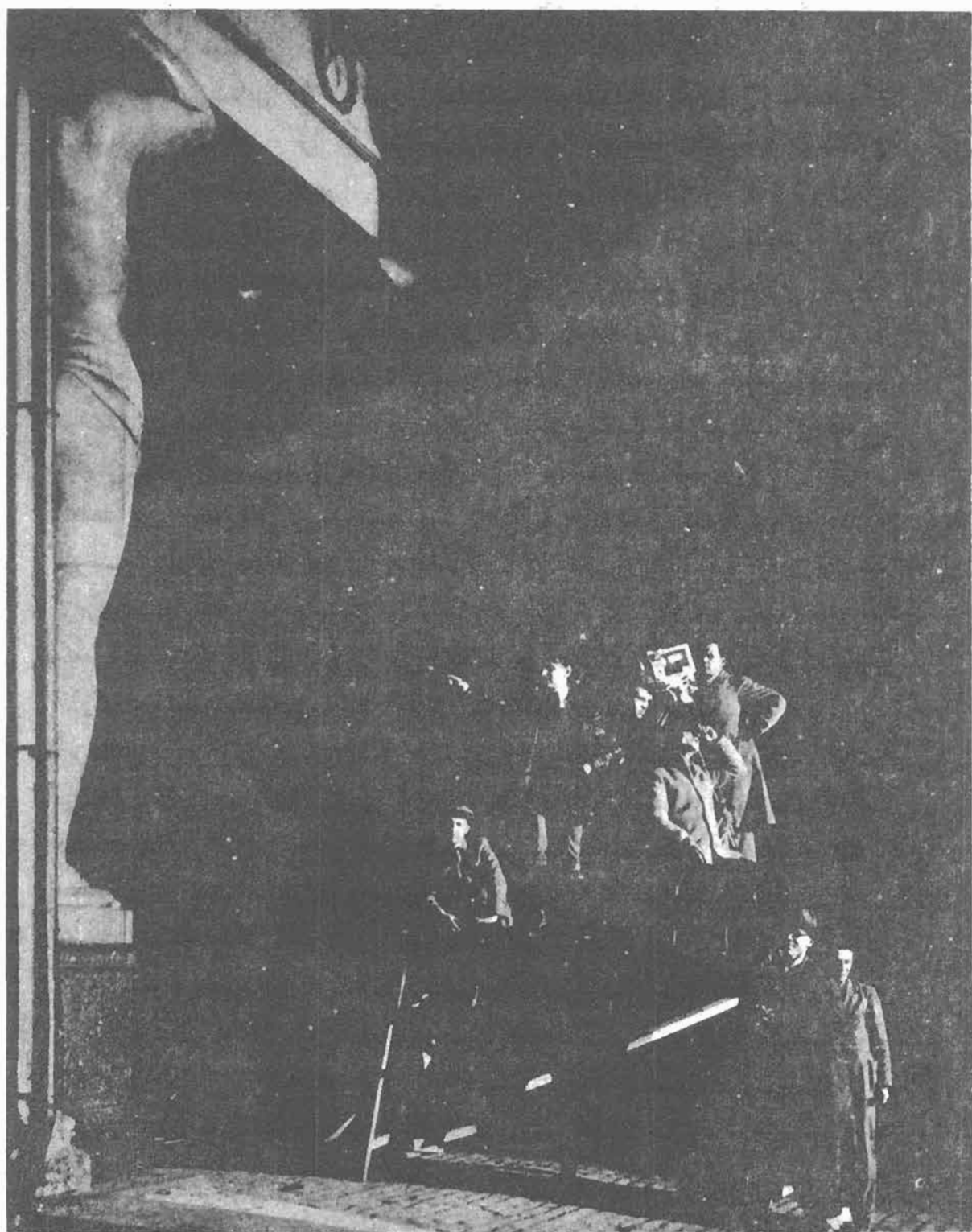
آیزنشتاین بر تخت تزار در کاخ زمستانی لم داده است.

سرمایه‌داری با انسان همچون حیوان رفتار می‌کنند، اما سمبولیسم گردن زدن گاو هیچ گونه راه چاره‌ئی در برابر این نتیجه بدبینانه ارائه نمی‌دهد. این سمبولیسم با موضوع فیلم در تضاد است.

اگرچه آیزنشتاین در ساختن اعتصاب ناموفق بود، اما این شکست او چشم‌انداز عظمت او را نیز تصویر می‌کرد. در تعصب اعتصاب عمدتاً از نظرگاه دو شخصیت اصلی بررسی می‌شود، یعنی از نظر پسر و دختری که شاهد تیراندازی نظامیان به کارگران‌اند. هنگامی که پسر به یاری پدرش، که در جریان تیراندازی مجروح شده می‌شتابد، آن دو نیز درگیر آن مبارزه می‌شوند. با این حال نظرگاه آنان دیدگاه ناظر عاجز از دخالت و یاری است. در اعتصاب، يك چنین شرکت نداشتن ناممکن است. اشخاص فیلم و تماشاگران سالن سینما در مرکز مبارزه‌اند. گرفت فقط در چند لحظه از فیلمش به‌حمله نیروهای نظامی به کارگران پرداخته است. حال آن که در اعتصاب، حمله نهائی بیست دقیقه از پایان فیلم را می‌گیرد. مقصود آیزنشتاین از این قطعه طولانی این است که جوهر مبارزه طبقاتی را در روسیه تزاری نشان دهد. اما تأکید فیلم، هم در فروکوبیدن اعتصاب و هم در سمبولیسمی که آن را همراهی می‌کند، به‌نحو قاطع و شدیدی متوجه شکست کارگران است، به‌همین علت اعتصاب فاقد وحدت موضوعی است، و آیزنشتاین، هنگامی که به «دست و پا زدن» این فیلم اعتراف می‌کند، و نشان می‌دهد که می‌داند مفهوم اصلی به‌زبان سینما درنیامده است. لحظه‌های بزرگ فیلم لحظاتی است که از اِفَه به‌کامل‌ترین شکل سینمائیش استفاده شده است، برای نمونه می‌توان صحنه‌ئی را یادآور شد که سوارنظام کارگران را در کوچه‌ها و محله‌های فقیرنشین تعقیب می‌کند.

يك نمونه تصویری که متضمن عنصری از فنون «تئاتری» است، این صحنه است: کودکی که در میان اسب‌های سوارنظام سزِه‌گرم بازی است گم می‌شود، و مادرش تلاش می‌کند که خود را به او برساند، اما بیرحمانه مورد حمله قرار می‌گیرد. این حادثه باعث خشم کارگران شده انگیزه مبارزه نهائی نومیدانه آن‌ها می‌شود.

از این حادثه، که در آن مادر و کودکی شرکت دارند، پیداست که آیزنشتاین ضرورت افزودن ارزش عاطفی را به‌جنبش توده‌ئی، که اوج داستان را تشکیل می‌دهد، احساس می‌کرد. او درگیرودار يك مبارزه جمعی درنگ



آیزنشاین، هنگام فیلمبرداری اکتبر (آن که پشت دوربین ایستاده آیزنشاین است).

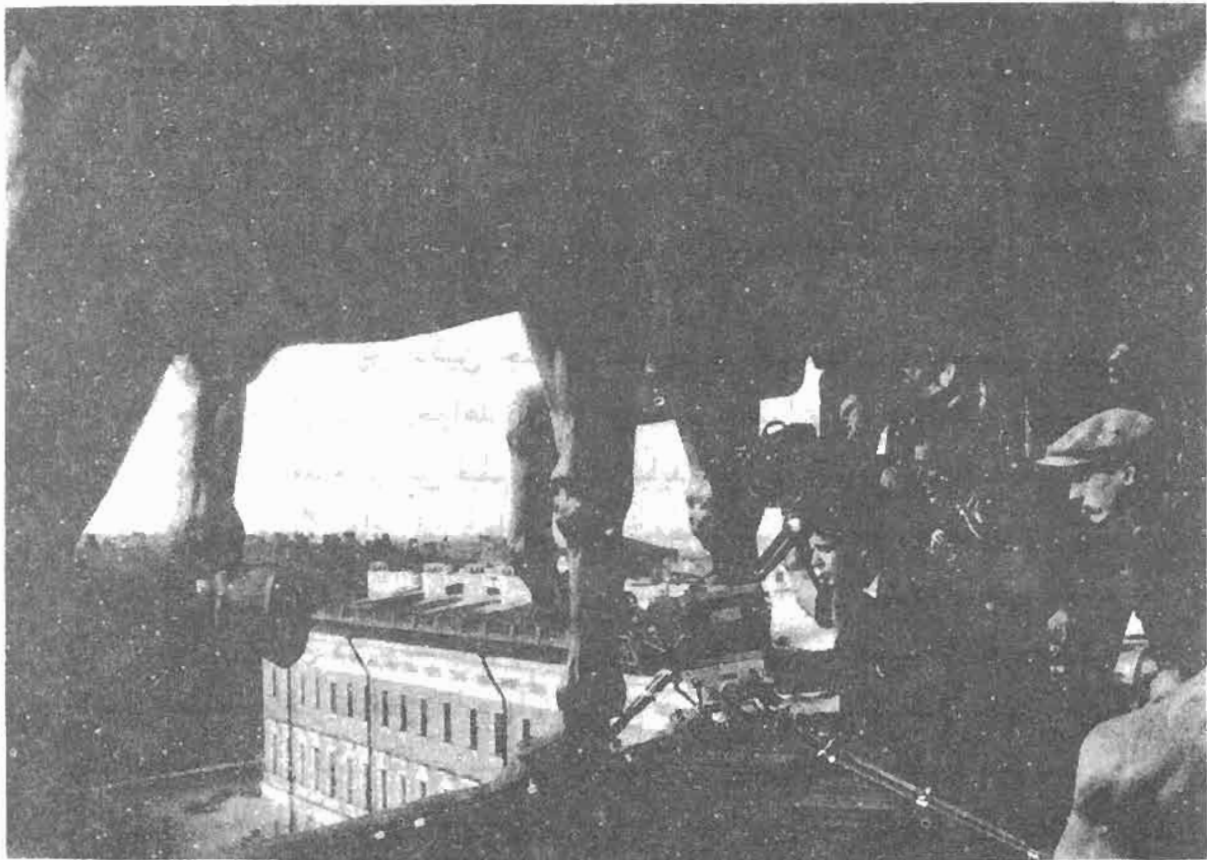
می‌کند تا يك داستان فردی را بیان کند؛ یا كودك در يك معنی، يك نهاد است، اما این حادثه بیش از آن تصادفی، و شاید هم احساساتی است، که آن مفهوم عمیق انسانی‌ئی را که کارگردان جویای آن است فراهم آورد. این صحنه گویای مشکل ایجاد ارتباطی عاطفی است، و دیری نمی‌گذرد که آیزنشتاین در [فیلم] پوتمکین بر آن فائق می‌آید. این مشکل مربوط است به رابطه میان فرد و جمع؛ اگرچه این مشکل در داستان متمرکز و فشرده پوتمکین حل می‌شود، اما بارها در جریان کارهای بعدی آیزنشتاین نمودار می‌شود.

اعتصاب آغاز همکاری طولانی و پرتیر آیزنشتاین با ادوارد تیسۀ فیلمبردار بود. تیسۀ در جنگ جهانی اول، در دوره جنگ‌های داخلی، فیلم‌های خبری می‌ساخت. آموزش و سلیقه تیسۀ به او آن توانائی را می‌بخشید که مفهوم آیزنشتاین را درباره فیلم، یعنی چون آمیزۀ خلاق از حقیقت مستند و تفسیر تخیلی شریک شود.

آشنائی به قدرت پوتمکین چندان گسترده و تأثیر جهانی آن چنان عظیم بوده است که دل‌مان می‌خواهد آن را در بست به عنوان يك شاهکار بپذیریم. اما ستایشی که مدام از این فیلم می‌کنند نباید این حقیقت را پوشیده دارد که برجسته‌ترین ویژگی‌های آن شباهتی به روش‌های سینمای امروز ندارد. امروز نیز از اصل تدوین، همراه با فنون دیگر سینمائی، حداکثر استفاده را می‌کنند، اما استفاده از آن در پوتمکین، به عنوان اصل جریان خلاقیت، با مفروضات اصلی سبک معاصر تناقض دارد. آیزنشتاین در جریان پیشرفت‌های بعدی این نظرش را تعدیل کرد. اما پوتمکین کامل‌ترین فیلمی است که براساس این اصل ساخته شده است که ریتم و برخورد تصاویر (ایماژ) بصری عنصر وحدت آفرین طرح کلی فیلم است. تأثیر این فیلم هنوز چندان پا برجاست که نمی‌توانیم مسائلی را که در آن مطرح می‌شود نادیده بگیریم. آیا این فیلم اثر گرانقدری است که به گذشته تعلق دارد، یا آن که میان آن و روش‌های کار سینمای امروز ارتباط ملموسی هست؟

این مشکل از آنجا که به‌درك ما از ماهیت سینما بستگی می‌یابد اهمیت تعیین‌کننده دارد، آیزنشتاین یکی از چند هنرمند بزرگ سینماست که با گشاده دستی به نظریه فیلم خدمت کرده‌اند. اندیشه‌های نظری او را باید در رابطه با همه آثار او و نیز با جایگاهش در تاریخ سینما بررسی کرد. در اینجا کافی است که به تمرکز و وحدت چشمگیر پوتمکین اشاره کنیم. آیزنشتاین

همسازی (ارکستراسیون) نماهای متضاد را در صحنه پلکان اودسا تحلیل کرده است: جمعیت شادمانه از خدمه رزمنه استقبال می‌کند، ضرب شوم پاهای قزاقان در حال رژه، عقب‌نشینی جمعیت، حرکت مقطع سربازان که در حال پیشروی تیراندازی می‌کنند. کشتگان و مجروحان، آدمی که پسکی از پله‌ها بالا می‌رود، و آنگاه کالسکه نوزادی که از پله‌ها به پائین می‌سُرَد.



اکتبر، ۱۹۲۸ دوربین‌ها را برای صحنه حمله به کاخ زمستانی آماده می‌کنند.

آیزنشتاین در تعیین نظم دقیق این فصل به رابطه آن با طرح کلی فیلم - که خود به این فصل شباهت دارد - تأکید می‌ورزد. نشان می‌دهد که هر پنج فصل فیلم چنان آرایش یافته که «گسترش موضوعی فیلم در سراسر آن با گسترش موضوعی فصل‌های بزرگ و کوچک یکسان باشد. قانون وحدت در سراسر فیلم رعایت شده است.»

آیزنشتاین معتقد بود که جوهر یا هر جنبش بزرگ اجتماعی، همچون انقلاب ۱۹۰۵، را می‌توان در یک حادثه واحد نشان داد. پوتمکین، در یک

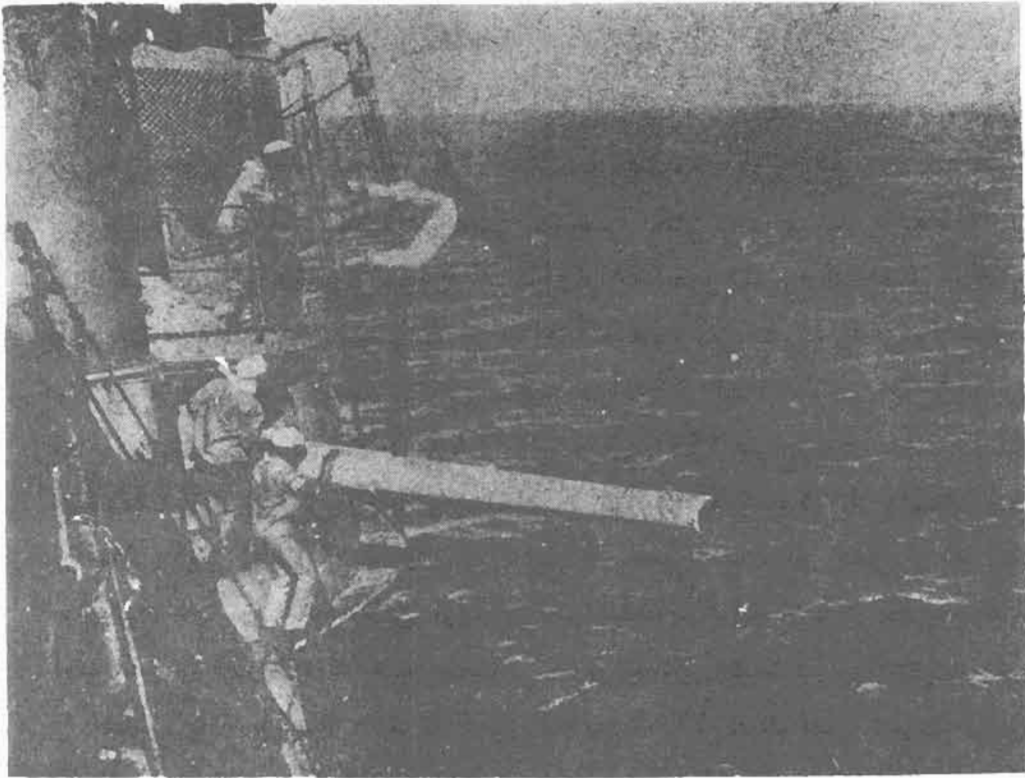
نگاه کلی بیان متمرکزی است از جنبشی وسیع‌تر. رابطه فیلم با جنبش تاریخی، چون رابطه صحنه پلکان است با اکسیون کلی فیلم.

آیزنشتاین در اعتصاب هم همین شیوه را بکار برده بود بدین معنا که در آنجا نیز حادثه واحدی از مبارزه کارگران را به‌منظور تشریح نیروهای انقلابی روسیه تزاری نشان می‌دهد. اما در آن هنگام هنوز این نظریه را فرموله نکرده بود. طرحی که بعدها به‌صورت پوتمکین درآمد، در آغاز، نامش «۱۹۰۵» بود که به‌صورت یک فیلم بلند درباره انقلاب سال ۱۹۰۵ طرح‌ریزی شده بود. در فیلمنامه اولیه، شورش رزمناو پوتمکین تنها حادثه کوچکی از داستان بود، براساس این فیلمنامه، شورش و نتایج آن می‌بایست در چهل و دو نما نمایش داده شود. آیزنشتاین می‌گوید «در فیلمنامه اولیه و یا در فهرست‌های اولیه تدوین قرار نبود که هیچ صحنه‌ئی روی پلکان اودسا فیلمبرداری شود».

تصمیم به‌تبدیل فیلم بلند تاریخی انقلاب ۱۹۰۵ به یک فیلم فشرده درباره شورش در رزمناو پوتمکین، و اهمیت خاص پلکان اودسا، هر دو از اینجا پیدا شد که آیزنشتاین معتقد بود که قسمت‌های یک حادثه، کل آن را به‌شکل فشرده‌ئی بیان می‌کند. «از یک سازمان کوچک مرکزی یک رزمناو به‌سازمان کلی آن رزمناو رسیدن؛ از یک سازمان کوچک مرکزی ناوگانی به‌سازمان کل آن ناوگان رسیدن» در حالی که هر حادثه به‌ارائه تز فیلم که «در ساختمان اثر تکرار شده و محتوی موضوع برادری و انقلاب است» کمک می‌کند.

آخرین دقایق پوتمکین، یعنی هنگامی که کشتی شورشی از برابر توپ‌های ناوگان تزاری می‌گذرد بی‌آن که گوله‌ئی به‌سوی آن شلیک شود، لحظه اوج یک تجربه عاطفی ناب و زنده بی‌همتا است. باین همه، رابطه اجزاء با کل اثر در فیلم بعدی آیزنشتاین، یعنی اکتبر، (که آن را در انگلستان و ایالات متحده به‌نام ده روزی که جهان را تکان داد - می‌شناسند) به‌طریقی کم و بیش متفاوت طرح‌ریزی شده است. اکتبر که در سال ۱۹۲۸ به‌یادبود دهمین سالگرد انقلاب اکتبر ساخته شد، ماجرای فرار کرنسکی، حمله به‌کاخ زمستانی، و پیروزی بلشویک‌هاست. کارگردان در نمایش این رویدادهای بزرگ که عمدتاً از دیدگاه توده‌ها، یعنی قهرمانان جمعی این ماجرای بزرگ، دیده می‌شود، از اصل تمرکز که راهنمای ساختن پوتمکین بود، دور شده است.

اما او این اصل را در انتخاب رویدادها به‌کار گرفته است: هر فصل، هر



رزمناو پوتمکین

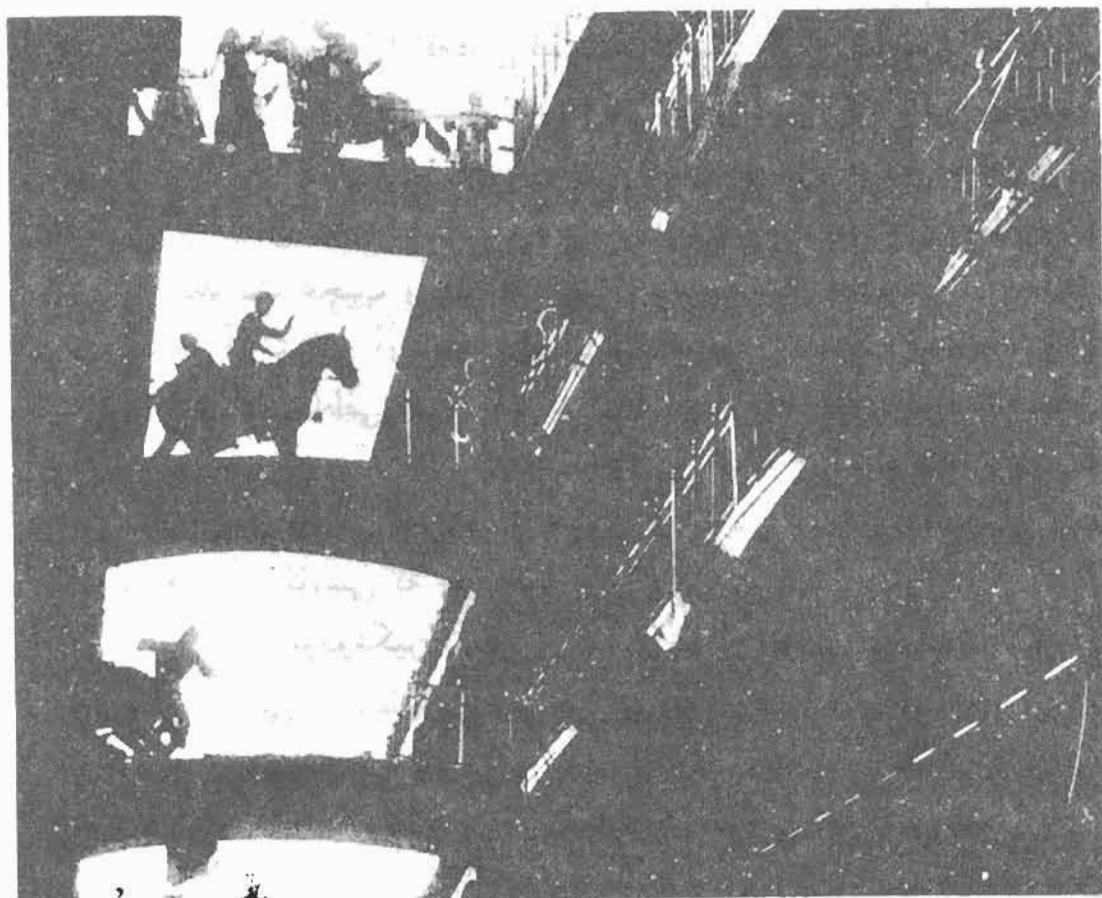
تصویر، هر نما به تشدید و افزایش تأثیر فیلم کمک می‌کند. موثرترین نمونه صحنه‌ئی است که در آن پل معلق را برمی‌چینند تا راه را بر تظاهرکنندگانی که می‌کوشند از مرکز شهر به محلات کارگری بگریزند ببندند. در این صحنه اگر توجه به مردم و تلاش‌شان به فرار متمرکز می‌شد، ساخت فیلم يك ساخت معمولی می‌بود. اما آیزنشتاین تأثیر مورد نظر خود را در این حادثه نمی‌جوید، و نیز توجه‌اش را به افراد شرکت‌کننده در آن حادثه متمرکز نمی‌کند بلکه پل معلقى که به آهستگی بالا می‌رود، بارها در مرکز توجه قرار می‌گیرد و بدین گونه ریتم حرکت فرار مردم چندین بار قطع می‌شود. در يك سر نیمه پل جسد يك دختر، و در سر دیگر نیمه دیگر يك گاری و يك اسب افتاده است. دوربین هر بار از زاویه‌های متفاوتی به آن‌ها توجه می‌کند، تا بالا رفتن پل را نسبت به نماهای قبلی نشان دهد. عاقبت، همین که پل کاملاً برچیده شد، اسب به رودخانه می‌افتد، گاری به پائین می‌غلتد، و جسد دختر که از فاصله بسیار دوری دیده می‌شود، با صدای چندش‌آوری به پائین می‌افتد. آنگاه نمائی که دو نیمه پل را نشان می‌دهد، ناگاه، به نمائی از چشم سنگی یکی از ابوالهول‌هائی که در ساحل کار گذاشته‌اند، برش داده می‌شود.

شاید سمبولیسم چشم سنگی پایان این صحنه از شدت تأثیر آن بکاهد. شاید چشم را چون نماد گرفتن اشتباه باشد؛ نمای چشم یکی از اجزای همسازی (ارکستراسیون) افهائی است که با یکدیگر روابط دوجانبه دارند. با این حال در برخی از قسمت‌های اکتبر سمبولیسم آگاهانه‌ئی به چشم می‌خورد: در چند نمای پیاپی به‌ماهیت دین اشاره می‌شود؛ در این نماها، ابتدا شمایی از خدای مسیحیت، سپس چند تصویر سریع از خدایان گوناگون، و در پایان يك بت عجیب و مضحك، اقوام ابتدائی نشان داده می‌شود. به نظر می‌رسد که آیزنشتاین در اینجا بیشتر به‌یک مفهوم اندیشگی توجه دارد تا به ایجاد ارتباط عاطفی. فیلم اکتبر برغم اینگونه ضعف‌های معدود از لحظه‌های حقیقت و بصیرت سرشار است. ساختمان پراکنده آن نشان می‌دهد که آیزنشتاین برای رسیدن به رئالیسم عمیق‌تری کاوش دشوارش را آغاز کرده است، یعنی آن کاوشی که بقیه عمر او را دربرمی‌گرفت.

در این میان، پودوفکین ستایش بسیاری به‌کار خویش برانگیخت، کاری که مسیر متفاوتی را دنبال می‌کرد، گو این که از هدف‌های مشابهی الهام می‌گرفت. زیبایی‌شناسی پودوفکین تا حد زیادی برتدوین استوار بود. اما استفاده‌اش از این تکنیک با برداشت تئوریک متفاوتی تعیین می‌شد.

در ۱۹۲۰، که پودوفکین ۲۷ سال داشت، برای اولین بار با سینما تماس پیدا کرد. رشته شیمی را خوانده، در جنگ شرکت کرده و مدتی در يك اردوگاه اسیران جنگی در پومرانی به‌سر برده بود. پودوفکین بعدها نوشت «تا آنجا که حافظه‌ام یاری می‌کند، شك دارم که تا پیش از سال ۱۹۲۰ حتی يك فیلم هم دیده باشم. در واقع حتی سینما را از هنر نمی‌دانستم». بیش‌تر از تأثیر دیدن تعصب بود که بر آن که خود را يك سره وقف سینما کند. «این فیلم برایم به‌صورت نماد آینده هنر سینما درآمد». پس، در کارگاه کوله‌شف به‌مطالعه پرداخت و روی يك فیلم علمی، به‌نامن مکانیسم مغز شروع به‌کار کرد. این فیلم گزارش مستندی از آزمایش‌های پاولوف بر روی حیوانات بود.

پودوفکین در ضمن کار با کوله‌شف تحلیل دقیقی از فیلم‌های گریفیث کرد. رسم بود که در این کارگاه بارها تعصب را نمایش می‌دادند، و تأثیر هر يك از نماها را به‌دقت بررسی می‌کردند. این آموزش، و نیز تماس با پاولوف، این اعتقاد را در پودوفکین تقویت کرد که فیلم می‌تواند با استفاده از این اصل که تجربه‌های شخصی دیگران با تجربه‌های ما یکی است، عواطف را القاء کند.



اعتصاب

او نیز به اندازه آیزنشتاین به رابطه دوجانبه تصویرهای متضاد توجه داشت، لیکن بیش تر به محتوای هر نما، که آن را جنبه‌ئی از تجربه انسانی می‌دانست، علاقمند بود. آیزنشتاین معتقد بود که خلاق‌ترین عنصر در تدوین هنر ریتم و برخورد تصویرهای متنازع نهفته است؛ حال آن که پودوفکین به هر لحظه و چون جزئی یا حکمی که به اکسیون اصلی کمک می‌کند، توجه داشت. آیزنشتاین بر توجه به واقعیت بیرونی، به عنوان کلید واقعیت اجتماعی، تأکید می‌کرد، و پودوفکین بر عوامل روانشناختی.

پودوفکین هنگامی که سرگرم ساختن [فیلم] مادر بود این طور به این تفاوت اشاره کرد: «من گرایش نیرومندی به مردم زنده دارم. می‌خواهم از آنها

بقیه درصا ۱۴۱

ادبیات و ایدئولوژی*

فریدریک انگلس در کتاب «لودویگ فویرباخ و پایان فلسفه کلاسیک آلمانی»، (۱۸۸۸) توضیح می‌دهد که هنر، بسیار غنی‌تر و کنایی‌تر از تئوری اقتصادی و سیاسی است زیرا کمتر به صورت ایدئولوژی خالص ارائه می‌شود. در این جا لازم است معنای دقیق «ایدئولوژی» را از نظر مارکسیسم دریابیم. ایدئولوژی در درجه اول، مجموعه‌ای از آئین‌ها (دکترین‌ها) نیست بلکه راه زندگی انسان‌ها و نقش آنها را در جامعه طبقاتی مشخص می‌کند. ایدئولوژی، ارزش‌ها و ایده‌ها و انگاره‌هایی برای قبولاندن نقش اجتماعی انسان‌ها به خود آنها عرضه می‌کند و بدین گونه، دانش حقیقی درباره جامعه، همچون یک کل، به دست نمی‌دهد. از این نظر شعر «سرزمین ویران»^(۱)، یک محصول ایدئولوژیک است: این شعر نشان دهنده انسانی است که می‌خواهد

به شیوه‌هایی خلاف فهم [به ظاهر] درست جامعه خود - شیوه‌هایی که در تحلیل نهائی پوچ و کاذبند - به تجربه‌هایش معنا ببخشد. همه هنرها از يك انگاره ایدئولوژیک یا برداشتی ایدئولوژیک از جهان، ناشی می‌شوند. هنری که کاملاً خالی از محتوای ایدئولوژیک باشد، به قول پلخانوف، اصلاً وجود ندارد. اما اشاره انگلس گویای آن است که رابطه هنر و ایدئولوژی پیچیده‌تر از رابطه‌ئی است که میان تئوری سیاسی و حقوق (که بازتاب مستقیم منافع يك طبقه حاکم است) و ایدئولوژی وجود دارد. پس مسئله این است که «رابطه هنر و ایدئولوژی چگونه است؟»

این پرسش ساده‌ئی نیست. با این پرسش به دو صورت افراطی برخورد می‌توان کرد: یکی این‌که هنر و ادبیات را چیزی جز «ایدئولوژی ارائه شده در قالب هنری» ندانیم. (بر اساس این نظر، آثار ادبی تنها نمودارهایی از ایدئولوژی‌های زمان خویشند. آنها زندانی «شعور کاذب» زمان خود بوده قادر به گریز از آن و رسیدن به حقیقت نیستند).

این نوع برخورد حاصل آن نقد مارکسیستی عامیانه است که آثار ادبی را صرفاً همچون بازتاب ایدئولوژی‌های مسلط در نظر می‌گیرد، و در نتیجه قادر به تشریح این نکته نیست که چرا ادبیات، عملاً، اینهمه در برابر مفروضات ایدئولوژیک زمان خود می‌ایستد.

نوع دوم برخورد آن است که بین ایدئولوژی و هنر تقابل یا ناسازگاری قائل شده آن را به صورت جزئی از تعریف هنر در آوریم. از نقطه نظر ارنست فیشر (در کتاب: هنر در برابر ایدئولوژی) هنر اصیل همیشه از محدودیت‌های ایدئولوژیک زمان خود فراتر می‌رود و ما را به درون واقعیت‌هایی رسوخ می‌دهد که ایدئولوژی آنها را از ما پنهان نگه می‌دارد.

هر دوی این برخوردها به نظر من سخت ساده‌نگرانه است. لوئی آلتوسر - متفکر فرانسوی - رابطه بین هنر و ایدئولوژی را به صورتی ظریف‌تر (هرچند

نه کامل‌تر) مورد بررسی قرار داده است. وی خاطر نشان می‌کند که هنر را نمی‌توان تا حد ایدئولوژی تنزل داد: هنر رابطه‌ئی نسبتاً ویژه با ایدئولوژی دارد. ایدئولوژی، انگاره‌هایی وهم‌آلود ارائه می‌دهد که انسان‌ها بر اساس آن (و در آن) جهان واقعی را تجربه می‌کنند. هنر نیز چنین تجربه‌ئی را به‌ما ارائه می‌کند، با اینهمه، هنر بیشتر نشان‌دهنده زندگی در يك شرایط خاص است تا تحلیل عقلائی آن شرایط. با وجود این، کار هنر از بازتاب انفعالی آن تجربه‌ها بسی فراتر می‌رود. هنر با آنکه در چارچوب ایدئولوژی می‌گنجد کوشش می‌کند که از آن فاصله بگیرد و به نقطه‌ئی برسد که ما را به «احساس» و «ادراک» ایدئولوژی سازنده خود قادر کند. بنابراین هنر آن دانشی را که ایدئولوژی از ما پنهان می‌کند در اختیارمان نمی‌گذارد، زیرا به قول آلتوسر: دانش به مفهوم دقیق خود، همان شناخت علمی است. - مثلاً از کتاب کاپیتال بیشتر می‌توان در باب سرمایه‌داری چیز آموخت تا از «زندگی دشوار» اثر چارلز دیکنس. تفاوت بین هنر و علم در این نیست که این دو مقوله با موضوعات مختلفی سر و کار دارند، بلکه تفاوت‌شان دقیقاً در این است که آنها با موضوعی واحد به اشکال متفاوت برخورد می‌کنند. علم درباره يك وضع معین، معرفتی عقلائی به‌ما می‌دهد اما هنر سبب می‌شود که ما آن وضع را تجربه کنیم، و از این نقطه نظر مشابه ایدئولوژی است. با وجود این، نباید آن را به‌همین محدود کرد: هنر به‌ما این امکان را می‌دهد که طبیعت آن ایدئولوژی را «بینیم» و در جهت شناخت کامل آن - که همانا شناخت علمی است - پیش برویم. این که هنر چگونه این کار را انجام می‌دهد مسئله‌ئی است که یکی از همفکران آلتوسر (پیر ماشری) آن را بیشتر شکافته است. وی در کتاب «در جست و جوی تئوری آفرینش ادبی» (۱۹۶۶) بین قصه و آنچه خود آن را وهم می‌خواند (زیرا از نظر او ایدئولوژی ضرورتاً چنین چیزی است) تمایز قایل می‌شود. وهم - یعنی تجربه ایدئولوژیک روزمره

انسان‌ها - مادهٔ اولیه‌ئی است که نویسنده آن را مورد استفاده قرار می‌دهد، اما با کار کردن بر روی آن به‌چیز دیگری تبدیلش کرده به‌آن شکل و ساختمان می‌دهد. هنر با مشخص کردن ایدئولوژی، با شکل دادن به‌آن، و با گنجاندن روح آن در کالبد [مثلاً] يك داستان، می‌تواند از ایدئولوژی فاصله بگیرد و در نتیجه مرزها و محدودیت‌های آن را آشکار کند. به‌عقیدهٔ ماشری، هنر با چنین کاری ما را به‌رهائی از چنگال وهم ایدئولوژیک یاری می‌دهد.

به‌نظر من با وجود این که تفسیرهای آلتوسر و ماشری از پاره‌ئی جهات ابهام‌آمیز است، روابطی که آنها بین هنر و ایدئولوژی مطرح می‌کنند عمیقاً گویاست. ایدئولوژی برای هر دوی آنها چیزی بیش از مجموعهٔ بی‌شکل ایده‌ها و تصاویر معلق است. این مجموعه در هر جامعه‌ئی دارای بافت و انتظام درونی خاص خویش است و درست به‌دلیل داشتن همین نظام نسبی است که می‌تواند موضوع تحلیل علمی قرار گیرد. نقد علمی می‌کوشد تا اثر ادبی را بر اساس ساخت ایدئولوژیکیش که نتیجهٔ تبلور هنری آن است تشریح کند: این چنین نقدی می‌کوشد به‌آنچه سبب اشتراك هنر و ایدئولوژی و در عین حال جدائی آنها از یکدیگر است دست یابد. این، کاری است که در نمونه‌هائی از ظریف‌ترین نقد ادبی دقیقاً انجام گرفته است.

تحلیل درخشانی که لنین از آثار تولستوی به‌عمل آورده، در واقع نقطهٔ حرکت ماشری به‌حساب می‌آید. با وجود این، رسیدن به‌چنین نقدی مستلزم آن است که اثر ادبی را همچون ساختمانی صوری (ساختمانی واجد فرم) مورد بررسی قرار دهیم.

برگردان محمدامین لاهیجی

* این مقاله بخشی است از کتاب «مارکسیسم و نقد ادبی» که به‌زودی از طرف «انتشارات کار» منتشر می‌شود.

۱. شعر معروف تی. اس. الیوت، که به «هرزآباد» نیز ترجمه شده (یادداشت ناشر).

آدولف سانشر

واسکیز

ترجمه

عباس خلیلی

هنر به مثابه ایدئولوژی

نخست می‌پردازیم به آن مفهوم از هنر که هنر را تا حدّ شکلی از ایدئولوژی تنزل می‌دهد. البته این نظر اعتبارنامه خوبی با خود دارد؛ در واقع همیشه بر ماهیت ایدئولوژیکی آفرینش هنری بسیار پافشاری کرده‌اند. برطبق نظر اصلی این مکتب، رابطه میان زیربنای اقتصادی و روبنا، هنر به‌روبنای تعلق می‌گیرد و در یک جامعه منقسم به طبقات، هنر با منافع معین طبقات اجتماعی خاصی پیوند

دارد. اما تجلی این منافع بدین شکل است که: نظرهای سیاسی، اخلاقی، یا دینی هنرمند در یک ساخت یا جامعیت هنری‌ئی که مجموعه قوانین خاص خود را دارد، یگانه می‌شود. در نتیجه این فرایند یگانگی یا شکل‌گیری، کار هنری از یک هماهنگی درونی معین و استقلال نسبی برخوردار می‌شود که نمی‌گذارد آن کار هنری تا سطح یک پدیده صرفاً ایدئولوژیکی تنزل کند. مارکس و انگلس، در آثار

ایدئولوژیکی را دست بالا بگیرند و نتیجه شکل، هماهنگی درونی، و قوانین خاص کار هنری را ناچیز بشمارند.

این نظر مارکسیستی که هنرمند از نظر اجتماعی و تاریخی مشروط و مقید است، و مواضع ایدئولوژیکش نقش خاصی را به عهده دارد، در مواردی به سرنوشت هنری اثرش مربوط می‌شود، به هیچ وجه دلیل نمی‌شود که یک اثر هنری را تا سطح عناصر تشکیل‌دهنده ایدئولوژیکش تنزل دهیم و حتی برای این که ارزش هنری اثر را با ارزش اندیشه‌هایی که در آن است مساوی بدانیم دلیل کم‌تری در دست داریم. حتی هنگامی که اثر خاصی آشکارا ریشه‌های طبقاتی را نمایان کند، با این که ممکن است ریشه‌هایش هیچ میوه تازه‌ئی ندهد، یعنی کمابیش خشکیده باشد - باز [آن اثر] به حیاتش ادامه خواهد داد. لذا اثر هنری بیش از زمینه اجتماعی - تاریخی‌ئی که به آن اثر حیات می‌بخشد عمر می‌کند. هنر به دلیل خاستگاه طبقاتی و سرشت ایدئولوژیکش بیان تقسیم یا شکاف اجتماعی در بشریت است؛ اما به دلیل آن که می‌تواند از این سو به آن سوی زمان

خود، به اعتبار بافت پیچیده‌ئی که پدیده‌های هنری در آن قرار دارد، به اعتبار مقاومت هنر یونانی در طول اوضاع و احوال متغیر تاریخی، به اعتبار استقلال و بستگی آفرینش‌های معنوی، منجمله هنر، و به اعتبار تکامل نایکسان هنر و جامعه، با این موضوع که هنر و ایدئولوژی به نام خصلت ایدئولوژیکی کار هنری مساوی پنداشته شوند، مخالفت ورزیده‌اند. با این همه تا همین اواخر در میان زیبایی‌شناسان مارکسیست (و بیش از همه در میان منتقدان ادبی و هنری‌ئی که با آثار هنری خاصی مواجه می‌شدند) معمول‌ترین گرایش‌ها این بود که نقش عامل

و تقسیمات اجتماعی، میان مردم پل بکشد، [هنر] صلاهی کلیت درمی‌دهد، و به طریق خاصی خبر از آن سرنوشت عام بشر می‌دهد که با الغای فردیت‌گرایی‌های (particularis m) مادی و ایدئولوژیکی طبقات اجتماعی عملاً تنها در یک جامعه جدید تحقق خواهد یافت. همان طور که هنر یونان بعد از ایدئولوژی برده‌داری به حیات خود ادامه داد، عمر هنر دوران ما نیز بیش از ایدئولوژی‌ش خواهد بود.

تعیین سرشت هنر بر طبق محتوای ایدئولوژیکیش، یک واقعیت تاریخی مهم را فراموش می‌کند، یعنی این واقعیت را که ایدئولوژی‌های طبقاتی می‌آیند و می‌روند، اما هنر واقعی پایدار می‌ماند. اگر به دلیل دیرپایی هنر سرشت ویژه‌اش در این است که از حدود ایدئولوژیکی‌ئی که آن را ممکن ساخته برتر باشد؛ اگر هنر، به‌بشارت کلیتی که در آن است زنده است یا زنده خواهد ماند و به‌لطف آن انسان‌های جوامع سوسیالیستی می‌توانند با هنر یونان، قرون وسطی یا رنسانس همزیستی داشته باشند، لذا تنزل آن به ایدئولوژی - و به‌عناصر ویژه آن، یعنی مکان و زمان خاص،

بی‌اعتنائی است به‌ماهیت واقعی آن. اما درعین حال نباید فراموش کنیم که هنر را افسانه‌هایی ساخته‌اند که از لحاظ تاریخی مشروط و مقیدند، و دیگر این که کلیت یا عمومیتی که هنر به‌دست می‌آورد انتزاعی و بی‌زمان، چنان که زیبایی‌شناسان ایده‌آلیست می‌گویند، نیست. اینان میان هنر و ایدئولوژی، یا میان هنر و جامعه شکاف عمیقی ایجاد می‌کنند. اما، کلیت هنر، کلیتی انسانی است که در یک اثر خاص، و از طریق آن متجلی می‌شود.

لذا می‌بینیم که پیوند میان هنر و ایدئولوژی فوق‌العاده پیچیده و متناقض است، و به‌همین دلیل در بررسی این پیوند باید از دو حد افراطی مفر، یعنی هم از یکی دانستن هنر و ایدئولوژی و هم از تضاد بنیادی آن دو پرهیز کرد. نخستین برخورد مشخصه‌موضع ذهنی‌گرایانه و ایدئولوژی‌ساز، یا موضع جامعه‌شناختی خام است؛ و دومین برخورد گهگاه در میان کسانی پیدا می‌شود که میان هنر و ایدئولوژی تمایز قائلند تا آنجا که خصوصیت ایدئولوژیکی هنر را انکار می‌کنند، و لذا بیرون از دایره مارکسیسم می‌ایستند.

گیورگی
والنتینوویچ
پلخانوف

درباره

ترجمه
فرشته مولوی شیرازی

اعتقاد به هنر برای هنر آنگاه پدید می‌آید که هنرمند با محیط اجتماعی خود ناهماهنگ گردد.

البته، شاید، گفته شود که برای توجیه چنین حکم و نتیجه‌ئی پرشکین را نمونه آوردن، کافی نیست. این گفته را رد یا انکار نخواهم کرد و این بار، نمونه‌های دیگری، از تاریخ ادبیات فرانسه خواهم آورد، یعنی از تاریخ ادبیات کشوری که گرایش‌های روشنفکرانه‌اش - دست‌کم تا نیمه قرن اخیر - در سراسر قاره اروپا گسترده‌ترین تأثیر

را داشته است.

هم عصران پوشکین، رمانتیسست‌های فرانسوی، نیز به‌جز چند تن انگشت شمار، همه مریدان پرشور هنر برای هنر بودند. شاید سخت‌رای‌ترین آن‌ها تئوفیل گوتیه^۲ بود که بر مدافعان دیدگاه سودگری^۳ در هنر چنین می‌تاخت:

«نه، ای ابلهان، نه، ای ناقص‌العقل‌های عقده‌ئی، يك كتاب نمی‌تواند بدل به‌سوپ ژلاتین شود، همین‌طور يك داستان نمی‌تواند به‌يك جفت پوتین بی‌درز بدل گردد... به‌همهٔ پاپ‌های گذشته و آینده و اکنون قسم: نه، و هزار بار دیگر هم می‌گویم نه!... من یکی از کسانی هستم که وجود چیزهای ناسودمند را ضروری می‌دانم: عشق من به‌اشیا و مردم با خدمتی که از دست‌شان برمی‌آید، نسبت وارونه دارد.»^۱

در یادداشتی بر زندگینامهٔ بودلر^۴ همین گوتیه با شور و حرارت بسیار به‌تحسین نوسندهٔ گل‌های بشر می‌پردازد، زیرا که او «پاسدار استقلال و خودمختاری مطلق هنر است و اجازه نمی‌دهد که شعر و شاعری هدفی جز خود، و یا مقصودی جز برانگیزاندن احساس زیبایی - به‌مفهوم مطلق کلمه - در روح آدمی داشته باشد.» این که چه اندک «پندار زیبایی» می‌توانست در خاطر گوتیه با اندیشه‌های اجتماعی و سیاسی پیوند یابد را، می‌توان از گفتهٔ او که در زیر می‌آید، دریافت:

«با شادی بسیار اعلام می‌دارم که به‌عنوان يك فرانسوی و شهروند حق دیدن يك رافائل نابغه یا زنی زیبا و عریان را دارم.»

به‌یقین، این، دیگر نهایت کار است. با اینهمه، همهٔ پاراناسیان (les Parnassiens) احتمالاً با گوتیه همراهی بوده‌اند. هرچند که شاید برخی از آن‌ها با قالب بیش از اندازه غیر معمولی که گوتیه، به‌ویژه در دوران جوانیش، برای بیان اعتقادش به «استقلال مطلق هنر» به‌کار می‌گرفت، کاملاً موافق نبودند.

سبب این گرایش ذهنی رمانتیسست‌ها و پاراناسیان فرانسوی چه بود؟ آیا آنان نیز با محیط اجتماعی خود ناهماهنگ بودند؟

تئوفیل گوتیه در ۱۸۵۷ دربارهٔ احیای نمایشنامهٔ چترتون آلفرد دووینی^۵ توسط تئاتر فرانسه - که او تاریخ اجرائش را ۱۲ فوریه ۱۸۳۵ ذکر کرده - مقاله‌ئی نگاشت، و چنین گفت:

«پشت صحنه‌ئی که چترتون در آن سخنوری می‌کرد، پر بود از جوانان موبلند پریده رنگی که سرسختانه بر این باور بودند که هیچ اشتغال پرشکوه و بزرگی جز سرودن شعر یا نقاشی کردن وجود ندارد... و تحقیرشان نسبت به «بورژواها» بیش از تحقیر دانشجویان سال اول و دوم [و عضو اتحادیهٔ دانشجویان] هایدلبرگ و پنا نسبت به بی‌فرهنگان و بی‌مایگان بود.»^(۲)

این «بورژواهای» خوار و حقیر که بودند؟

گوتیه می‌گوید: «این‌ها تقریباً همهٔ - بانکداران، دلالان، ووکیلان، بازرگانان، دکانداران، وغیره - کسانی بودند که به cenacle صوفیان [یعنی جمع رمانتیسست‌ها -

گ. پ] تعلق نداشتند و یعنی همه آنانی که با حرفه‌های پیش پا افتاده روزگار می‌گذرانند(3).

گواه بیش‌تری نیز در دست است. تئودورد و بنویل(۷) در تفسیری بر یکی از قصائد شگفت خویش، می‌پذیرد که خود نیز به این نفرت از «بورژواها» مبتلا بوده است. و توضیح می‌دهد که منظورش از این اصطلاح چیست. «به زبان رمانتیسیست‌ها، واژه «بورژوا» به معنای کسی بود که تنها خدایش سکه پنج فرانکی بود، و آرمانی نداشت جز آن که خود را از هرگونه ضرر و زیانی دور بدارد، و در زمینه شعر دوستدار ترانه‌های احساساتی، و در زمینه مجسمه‌سازی و نقاشی، دوستدار لیتوگرافی بود(4)».

دوبنویل با گفتن چنین حرفی، از خواننده‌اش تقاضا می‌کند که شگفت زده نشوند اگر که قصائد شگفت او - که تقریباً در اواخر دوره رمانتیک نگاشته شده - چنان است که گویی مردم فرومایگانی بیش نیستند، زیرا که شیوه بورژوائی زندگی را سرمشق قرار می‌دهند و نوابغ رمانتیک را نمی‌ستایند.

این نمونه‌ها به اندازه کافی آدمی را متقاعد می‌کند که رمانتیسیست‌ها به راستی با محیط اجتماعی بورژوائی خود ناهماهنگ بودند. اما، در حقیقت، این مسأله برای مناسبات اجتماعی بورژوائی خطرناک نبود. جمع رمانتیسیست‌ها در بردارنده جوانان بورژوائی بود که این مناسبات را رد نمی‌کردند، اما علیه پستی، یکنواختی و فرومایگی زندگی بورژوائی شوریده بودند. هنر نو که چنین سخت آنان را شیفته کرده بود، برای‌شان راه گریزی از این پستی، یکنواختی و فرومایگی بود. سال‌های آخر رستوراسیون، و در نیمه نخست سلطنت لوئی فیلیپ، یعنی، در بهترین دوره رمانتیسیسم، بیش از هر زمان دیگری، سازگار شدن با زندگی مبتذل و کسالتبار و یکنواخت بورژوائی برای جوانان فرانسوی دشوار بود، زیرا که تا همین چندی پیش فرانسه در جریان توفان‌های دهشتزای انقلاب بزرگ و دوره ناپلئونی زیسته بود که به راستی شور و احساس آدمیان را دگرگون کرده بود(5). وقتی بورژوازی در جامعه موقعیتی غالب یافت، و آنگاه که آتش مبارزه برای آزادی زندگانی را گرما نمی‌بخشید، برای هنر نو گزیری نماند جز آن که به نفی و رد شیوه بورژوائی زندگی، شکلی آرمانی بخشد.

هنر رمانتیک به راستی چنین آرمانگرایی‌ئی بود. رمانتیسیست‌ها می‌کوشیدند تا نه تنها در کارهای هنری، بلکه حتی در ظاهر خود نیز نشان دهند که میانه‌روی و سازگاری و هم‌نوائی بورژوائی را رد و نفی می‌کنند. اندکی پیش در یافتیم که بنا به نوشته گوتیه، مردان جوانی که در نخستین اجرای چترتون پشت صحنه را پر کرده بودند، کلاه‌گیس‌های بلند بر سر داشتند. چه کسی حدیث جلیقه سره گوتیه را که سبب چندان «مردم آراسته» می‌شد نشنیده است؟ برای رمانتیسیست‌های جوان، چیزی غریب چون موی بلند، وسیله‌ئی برای خط کشیدن و فاصله انداختن میان خود و بورژواهای منفور بود. سیمای رنگ بریده نیز چنین وسیله‌ئی به شمار می‌آمد: و چنین گفته‌اند که رنگ و



بلخانوف

T. Tuleyanov

روی پریده نشانگر اعتراض علیه شکم سیری بورژواها بود.

گوتیه می‌گوید: «آن روزها در میان رمانتیسیست‌ها، رسم بر آن بود که تا حد امکان سیمائی پریده رنگ داشته باشند، چهره‌ئی با رنگ پریده متمایل به سبز و کم و بیش چون رنگ و روی يك مرده. چنین رنگی به‌اساسین ظاهر ستم کشیده بایرونی می‌داد، و گواهی بود بر این که او غرق در شور و هیجان و افسوس و پشیمانی است(6)». گوتیه همچنین می‌گوید که برای رمانتیسیست‌ها بخشیدن و نادیده گرفتن ظاهر احترام‌انگیز و آراسته و یکتور هوگو کاری بس دشوار بود، و در گفتگوهای خصوصی میان خود اغلب از این ضعف شاعر بزرگ اظهار تأسف می‌کردند، زیرا که این ضعف «او را با بشریت، و حتی با بورژوازی پیوند می‌داد(7)». رویهمرفته، باید توجه داشت که، کوشش برای داشتن سر و وضع و ظاهری مشخص و چشمگیر همیشه بازتابنده مناسبات اجتماعی دوره خاص خود است. و این زمینه درخور تحقیق جامعه‌شناسانه شایان توجهی است. با این نگرش رمانتیسیست‌های جوان به بورژوازی، طبیعی بود که اندیشه «هنر سودمند» آنان را به طغیان وادارد. به‌دیده آنان، سودمند گرداندن هنر یعنی هنر را به خدمت بورژوازی که چنین سخت از آن نفرت داشتند، در آوردن. این، تند تازی‌های گوتیه به واعظان هنر سودمند، که همچنان که گفته‌ام، آنان را «ابلهان، ناقص‌العقل‌های عقده‌ئی» و از این قبیل می‌نامید، را تبیین می‌کند. و تبیین‌گر این عقیده غریب و غیرمعمول که در چشمش ارزش اشیاء و مردم با خدمتی که انجام می‌دهند نسبت وارونه دارد، نیز هست. اساساً همه این تندتازی‌ها و عقیده‌های غریب گوتیه، کاملاً همانند تندتازی‌ها و عقیده‌های شگفت و غیرمعمول پوشکین است.

دور شوید، ای خشکه مقدسان!

شاعر آسوده خیال را چه پروای سرنوشت شماست؟

پارناسیان و نخستین واقع‌پردازان فرانسوی (گنکورها، فلوبر، و دیگران) نیز جامعه بورژوازی پیرامون خود را بسیار خوار می‌شمردند. آنان، نیز، پیوسته «بورژواهای» منفور را متهم می‌کردند. اگر نوشته‌هایشان را چاپ می‌کردند، بنابه گفته‌های خودشان، برای بهره گرفتن همه کتابخوانان نبود، بلکه تنها برای شمار اندک برگزیده‌ئی بود، یا چنان‌که فلوبر در یکی از نامه‌هایش می‌آورد، «برای دوستان ناشناخته» بود. آنان عقیده داشتند که تنها نویسنده‌ئی که عاری از استعداد و ذوق واقعی است، می‌تواند از داشتن جمع گسترده خوانندگان خشنود گردد. لوکنت دولیل(۸) بر این باور بود که محبوبیت يك نویسنده دلیل بر کم‌مایگی فکری است. شاید نیازی به گفتن نباشد که پارناسیان نیز، همچون رمانتیسیست‌ها معتقدان وفادار نظریه هنر برای هنر بودند.

بسیار نمونه‌های همانند نیز می‌توان آورد، اما به‌راستی نیازی به این کار نیست. به‌اندازه کافی روشن است که اعتقاد به هنر برای هنر آنگاه پدید می‌آید که هنرمندان با جامعه خود ناهماهنگ باشند. اما تعریف دقیق‌تر این ناهماهنگی بی‌مورد نخواهد بود. در اواخر سده هژدهم، درست در دوره پیش از انقلاب بزرگ، هنرمندان پیشرو فرانسه با جامعه «غالب» روزگار خود ناهماهنگ بودند. داوید و دوستانش مخالف «نظم

کهن» بودند، و این ناهماهنگی البته چاره‌ناپذیر بود، زیرا که سازگاری میان آنان و نظم کهن به‌راستی ناممکن بود. افزون بر این، ناهماهنگی میان داوید و دوستانش و نظم کهن به‌گونه‌ئی قیاس‌ناپذیر از ناهماهنگی میان رمانتیسیست‌ها و جامعه بورژوائی ژرف‌تر بود: درحالی‌که داوید و دوستانش در آرزوی از میان رفتن و منسوخ شدن نظم کهن بودند، تنوفیل‌گوتیه و همفکرانش، چنان‌که بارها گفته‌ام، مناسبات اجتماعی بورژوائی را رد و نفی نمی‌کردند؛ همه چیز می‌خواستند این بود که نظام بورژوائی باید دست از پدیدآوردن خوی‌ها و عادت‌های بورژوائی پست بردارد. (8).

داوید و دوستانش، با طغیان علیه نظم کهن، به‌خوبی آگاه بودند که در آن سوی آنان دسته‌های طبقه اجتماعی سوم ردیف شده و گام می‌زدند که به‌زودی، به‌گفته معروف کشیش سیس^{۱۱}، همه چیز می‌شدند. سپس در آنان احساس همدلی با جامعه نو که در زهدان جامعه کهن رشد یافته بود و می‌رفت تا جای آن را بگیرد، با احساس ناهماهنگی با نظم غالب همراه شد. اما ما چنین چیزی را در رمانتیسیست‌ها و پارناسیان نمی‌باییم: آنان نه انتظار دگرگونی‌ئی در نظام اجتماعی فرانسه روزگار خود داشتند و نه در آرزوی چنین چیزی بودند. به‌این سبب است که ناهماهنگی آنان با جامعه پیرامون‌شان به‌راستی چاره‌ناپذیر بود (9). پوشکین نیز انتظار دگرگونی روسیه زمان خود را نداشت. و، افزون بر این، در دوره نیکلا، احتمالاً دیگر در آرزوی هیچ تغییری نبود. به‌همین سبب او نیز با دیدی توأم با بدبینی به‌زندگی اجتماعی می‌نگریست.

اکنون دیگر، به‌گمانم، می‌توانم نتیجه پیشین خود را بسط دهم و بگویم: اعتقاد به‌هنر برای هنر آنگاه پدید می‌آید که هنرمندان و دوستانان هنر به‌گونه‌ئی چاره‌ناپذیر با محیط اجتماعی خود ناهماهنگ گردند.

اما قضیه به‌همین جا خاتمه نمی‌یابد. نمونه آوردن از «مردان شصت ساله» ما، که با سخت‌رائی به‌پیروزی به‌هنگام خود معتقد بودند و یا از داوید و دوستانش که آنان هم با همین سخت‌رائی چنین عقیده‌ئی داشتند، نشان می‌دهد که دیدگاه به‌اصطلاح سودگری درهنر، یعنی، تمایل به‌این‌که فرآورده‌های هنری داور پدیده‌های زندگی به‌شمار آیند، و اشتیاق شادی‌آوری برای شرکت جستن در ستیزه اجتماعی که همواره همراه آن تمایل است، آنگاه پدید می‌آید و گسترش می‌یابد که همدلی متقابلی میان بخش درخور ملاحظه‌ئی از جامعه و مردمی که کم و بیش دلبستگی فعالانه‌ئی درهنر خلاق دارند، موجود باشد.

درستی گفته بالا را، مسلماً، حقیقتی که اکنون به‌میان می‌آید، نشان می‌دهد. هنگامی که توفان نیروبخش انقلاب فوریه ۱۸۴۸ فرونشست، بسیاری از هنرمندان فرانسوی که معتقد به‌نظریه هنر برای هنر بودند، مصرانه آن را رد کردند. حتی بودلر که بعدها گوتیه او را سرمشق و نمونه هنرمندی دانست که بی‌چون و چرا باور داشت که هنر باید کاملاً مستقل باشد، نیز ناگهان به‌چاپ روزنامه‌ئی به‌نام *Le Salut public* دست یازید. حقیقت آن‌که این نشریه دیری نپایید، اما در سال ۱۸۵۲ بودلر در دیباچه‌اش بر *Chansons* (ترانه‌ها) پیردوپون، نظریه هنر برای هنر را کودکانه (*Puérile*) نامید، و

اظهار کرد که هنر باید هدفی اجتماعی داشته باشد. تنها پیروزی ضدانقلاب بود که بودلر و هنرمندانی با گرایش فکری او را واداشت تا به نظریه «کودکانه» هنر برای هنر بازگردند. بعدها یکی از چهره‌های تابناک «پارناس»، یعنی لوکنت دولیل، اهمیت روانشناسانه این بازگشت [به عقیده پیشین] را به روشنی در پیشگفتارش بر کتاب خود به نام *Poèmes antiques*، (اشعار کهن)، که نخستین بار در ۱۸۵۲ به چاپ رسید، به بیان آورد. او گفت که شعر دیگر برانگیزاننده اعماق قهرمانی و یا تلقین کننده فضیلت‌های اجتماعی نیست، زیرا اکنون، همچون در همه دوران زوال ادبی، زبان مقدسش تنها می‌تواند عواطف شخصی ناچیز را بیان کند و دیگر شایسته آموزاندن نیست.^{۱۰} لوکنت دولیل، خطاب به شاعران می‌گوید که نژاد بشری‌ئی که زمانی آنان آموزگاران بوده‌اند، اکنون از آنان زودتر و بیش‌تر رشد کرده است. (11) اکنون، به بیان پارناسیان، تازه وظیفه شعر «دادن زندگی‌ئی آرمانی» به‌آنانی بود که «زندگی واقعی‌ئی» نداشتند.^{۱۱} این سخنان پرمعنا تمامی راز روانشناسانه اعتقاد به هنر برای هنر را فاش می‌کند. در آینده فرصت آن را خواهیم داشت که به پیشگفتار لوکنت دولیل که هم اکنون پاره‌ئی از آن را نقل کردیم، بازگردیم.

با نتیجه گرفتن از این جنبه مسأله، باید بیفزاییم که، قدرت سیاسی همواره دیدگاه سودگری در هنر را ترجیح می‌دهد، تا آن حدی، البته، که ابداً توجهی به خود هنر نمی‌کند. و این مسأله درك شدنی است: زیرا به سود قدرت سیاسی است که تمام ایدئولوژی‌ها (جهان‌نگری‌ها) را در خدمت آرمانی که خود به آن خدمت می‌کند، به کار گیرد و چون قدرت سیاسی - هرچندگاه انقلابی - اغلب محافظه کار و حتی ارتجاعی است، پس روشن خواهد شد که این اندیشه که اصولاً انقلابیون، یا رویه‌رفته مردم روشنفکر معتقد به سودگری در هنر هستند، اندیشه‌ئی به‌خطا خواهد بود. تاریخ ادبیات روسیه به روشنی نشان می‌دهد که حتی فرمانروایان ما نیز از چنین چیزی پرهیز نکرده‌اند. چند نمونه می‌آورم. هنگامی که سه‌بخش نخست داستان و.ت. نارژنی به نام *A Russian Gil Blas, or the Adventure of Clunt Garvil Simonovich Chistyakov*^{۱۲} در ۱۸۱۴ منتشر شد، بیدرنگ به درخواست وزیر آموزش عمومی، کنت رازوموفسکی توقیف و تحریم شد، این وزیر، در این فرصت پیش آمده، عقیده‌اش را درباره رابطه میان ادبیات و زندگی چنین بیان کرد:

«اغلب داستان‌نویسان، هرچند که ظاهراً با گناه و فساد مبارزه می‌کنند، اما، در داستان‌های خود با چنان رنگ‌های درخشان و زیبا و با جزئیاتی آن را ترسیم و تعریف می‌کنند که جوانان را به سوی آن [گناه و فساد] سوق می‌دهند؛ فساد و گناهی که بهتر می‌بود حتی ابداً ذکر هم از آن به‌میان نمی‌آمد. شایستگی ادبی يك داستان هرچه باشد، انتشار آن تنها هنگامی می‌تواند تصدیق و تصویب شود که هدفی به‌راستی اخلاقی داشته باشد.»

همچنان که می‌بینیم، رازوموفسکی بر این باور بود که خود هنر نمی‌تواند هدفی

باشد.

آن گروه از خدمتگزاران نیکلای اول که به سبب موقعیت حرفه‌ئی خود ناچار به داشتن عقیده‌ئی درباره‌ این موضوع بودند، نیز دقیقاً به همین گونه درباره‌ هنر می‌اندیشیدند. باید به خاطر داشت که پینکندورف می‌کوشید پوشکین را به راه راست رهنمون گردد. این توجه مشتاقانه قدرت سیاسی از اوستروفسکی^(۱۳) نیز دریغ نشد. آنگاه که، در مارس ۱۸۵۰، کمدی او به نام *Own folks - We, ll Settle it Among Ourselves*^(۱۴) منتشر شد و در دل برخی از دوستداران روشنفکر ادبیات - و تجارت - ترس خانه کرد که مبادا این مسأله سبب آزار طبقه سوداگران گردد؛ وزیر آموزش عمومی وقت (کنت شیرینسکی - شیخماتوف) به سرپرست بخش آموزشی مسکو دستور داد تا از نمایشنامه‌نویس جوان دعوت کند به دیدن او بیاید، و به او بفهماند که هدف عالی و سودمند هنر تنها ترسیم و نمایش جاننداری از رفتارهای خنده‌آور یا شیریرانه نیست، بلکه در محکوم کردن و رد چنین چیزهایی است؛ آنهم نه فقط با مسخره کردن آن‌ها و مضحك جلوه دادنشان، بلکه با تلفیق احساس‌های اخلاقی عالی؛ و بنابراین با رویارو کردن گناه و فضیلت، و افکار و اعمال چرند و شیریرانه با افکار و اعمالی که به روح تعالی می‌بخشند؛ و سرانجام، با نیروبخشیدن به ایمان، که برای زندگی فردی و اجتماعی دارای اهمیت بسیار است؛ و این که کردارهای بد، همینجا، در همین دنیا، به عقوبت و مکافات درخور خود می‌رسند. خود تزار نیکلا بیش‌تر از دید «اخلاقی» به هنر می‌نگریست. تا آنجایی که ما می‌دانیم، او با پینکندورف در این مسأله هم‌عقیده بود که سر به راه کردن پوشکین کار خوبی خواهد بود. درباره‌ نمایشنامه‌ اوستروفسکی به نام *Don't Get Into Another's Sleigh*^(۱۵) که زمانی به نگارش درآمد که اوستروفسکی به زیر نفوذ دوستداران فرهنگ اسلاو درآمد بود و خوش داشت در میهنانی‌ها بگوید که به کمک دوستانش، «همه کار پتر را باطل» خواهد کرد، نیکلا با ستایش گفت: *"Ce n'est pas une pièce, c'est une leçon"*^(۱۶). بی‌آن که بر شمار مثال‌ها بیفزاییم، گفتار خود را با اشاره بر دو حقیقت زیر به پایان می‌رسانم. هنگامی که در *Moskovky Telegraf*، روزنامه‌ ن. پولیووی^(۱۷) نقد ناخوشایندی بر نمایشنامه «میهنی» کوکولنیک^(۱۸) به نام *The Hand of the All - Highest* و *Our Fatberland*^(۱۹) به چاپ رسید، روزنامه در نظر وزیران نیکلا تکفیر و تحریم شد. اما وقتی که خود پولیووی نمایشنامه‌های میهنی - *Grandad of the Russian*^(۲۰) و *Navy* و *Igolkin the Merchant*^(۲۱) - را نوشت، بنا به گفته‌ برادر پولیووی، تزار از استعداد نمایشنامه‌ نویسی او بسیار خرسند شد و گفت، «نویسنده، نابغه‌ئی کم‌نظیر است، او باید بنویسد، بنویسد و بنویسد. آری بنویسد (تبسم کنان)، نه این که نشریه چاپ کند.»⁽¹³⁾

و گمان نکنید که فرمانروایان روسی از این جهت استثنا بودند. نه، سرمشق و نمونه خود کامگی‌ئی چون لوتی چهاردهم فرانسه نیز با همین سخت‌رانی تصور می‌کرد که خود هنر نمی‌تواند هدفی باشد، اما باید وسیله‌ئی برای آموزش اخلاقی باشد. و این عقیده به تمامی ادبیات و تمامی هنر دوره‌ پرآوازه‌ لوتی چهاردهم رخنه کرده و آن را اشباع

ساخته بود. ناپلئون اول هم با دیدی مشابه لوئی چهاردهم به نظریه هنر برای هنر می‌نگریست. او، نیز می‌خواست که ادبیات و هنر در خدمت هدف‌های اخلاقی باشند و در راه جامعه عمل پوشاندن به این خواست خود تا اندازه زیادی نیز موفق شد، و گواه این حقیقت این است که موضوع بیش‌تر نقاشی‌های نمایشگاه‌های (سالون‌های) دوره‌ی آن روزگار، برادرزاده کوچک او، ناپلئون سوم، هم راه او را دنبال گرفت. هرچند که موفقیت بسیار کم‌تری به دست آورد. او، نیز، کوشید تا هنر و ادبیات را در خدمت آنچه اخلاقی می‌نامید، درآورد. در نوامبر ۱۸۵۲، پروفیسور لاپراد اهل لیمون با لحنی برخوردارنده و طعنه‌آمیز این تمایل بوناپارتنی به هنر تعلیمی را در هجویه‌ی به نام Lse Muses d'Etat به‌ریشخند گرفت. او پیشگویی کرد که به‌زودی زمانی فرا خواهد رسید که «هنر دولتی» عقل و خرد انسانی را تحت سلطه انضباط نظامی درخواهد آورد؛ و آنگاه نظم حکمفرما خواهد شد و حتی نویسنده نیز جرأت نخواهد کرد که کمترین ناخرسندی‌ی از خود نشان دهد.

It faut etre content, s'il pleut, s'il fait soleil, s'il fait chaud, s'il fait froid: 'Ayez le teint vermeil. Je deteste les gens maigres, à face pâle; celui qui ne rit pas mérite qu'on l'empale; etc. (14)

باید بگویم که برای این هجویه لطیف لاپراد از سیمت حرفه‌ی خود محروم شد. حکومت ناپلئون سوم نتوانست طعنه به «هنر دولتی» را تاب بیاورد.



* از نامه‌های بی‌مخاطب و هنر زندگی اجتماعی (مسکو، ۱۹۵۷).

1. پیشگفتار بر Mlle de Maupin (۱۸۲۵).

2. Histoire du romantisme (پاریس، ۱۸۹۵)، ص ۱۵۳-۴.

3. همان، ص ۱۵۴.

4. Les Odes funambulesques (پاریس، ۱۸۵۸)، ص ۵-۲۹۴.

5. آلفرد دوموسه این ناهماهنگی را چنین توصیف می‌کند: «چنان بود ه گویی دو گروه، هر يك در سوئی اردو زدند: در يك سو، جان‌هایرنجیدیده و تعالی یافته؛ روح‌های بزرگی که در آرزوی ابدیت بودند، سرخم کرده و گریان، خود را در رویاهای ناخوش غرق کرده بودند، چندان که آدمی را توان دیدن چیزی جز نی‌های شکننده در اقیانوسی از اندوه و تلخی نبود. در سوی دیگر، مردانی گوش‌تندار و راست قامت و استوار که خود را از شادی‌ها محروم نمی‌کنند و جز به‌شمردن پول چیزی دیگر را درخور توجه و اهمیت نمی‌دانند. در سوئی صدای حق‌گریه و در سوی دیگر قهقهه خنده بود - که نخستین از جان برمی‌خاست، و دومی از جسم.» [La Confession d'un enfant du Siècle (پاریس، ۱۸۳۶)، ص ۱۰]

6. Histoire du romantisme ص ۳۱.

7. همان، ص ۳۲.

8. تئودوردونویل به‌صراحت چنین می‌گوید که حمله‌های رمانتیست‌ها به «بورژواها» مستقیماً علیه بورژوازی به‌عنوان يك طبقه اجتماعی نبود (Les Odes funambulesques، ص ۲۹۴). برخی از نظریه‌پردازان روسی زمانه ما (مثلاً آقای ایوانوف رازومنیک (Ivanov - Razumnik) این شورش

محافظه کارانه رمانتیست‌ها علیه «بورژواها» اما نه علیه بنیادهای نظام بورژوازی، را مبارزه‌ئی علیه بورژوازی می‌دانند که گستره و چشم‌اندازی بس بهتر از مبارزه اجتماعی و سیاسی کارگران (پرولتاریا) علیه بورژوازی دارد. اما در واقع، این عقیده اشاره‌گر این حقیقت تأسف‌آور است که مردمی که تفسیر تاریخ تفکر اجتماعی روسیه را بر عهده می‌گیرند، همیشه به‌خود این زحمت را نمی‌دهند که به‌گونه‌ئی مقدماتی با تاریخ تفکر در اروپای غربی آشنا شوند.

9. گرایش فکری رمانتیست‌های آلمانی نیز نشانگر ناهماهنگی چاره‌ناپذیر مشابهی با محیط اجتماعی‌شان است، و این مسأله بخوبی توسط براندس Brandes در اثرش به‌نام Die Hauptstromungen der romantische Schuble in Deutschland که جلد دوم کتاب Litteratur des 19 ten Jahrhunderts است، نشان داده شده است.

10. Poèmes antiques (پاریس، ۱۸۵۲)، VII

11. همان، ix.

12. همان، xi.

13. Memoirs of Xenofont Polevoi (سن پترزبورگ، ۱۸۸۸)، ص ۴۴۵.

14. آدمی باید در آفتاب و باران خشنود باشد، و در گرما و سرما: «سیمایی سرخ داشته باش؛ من از مردان تکیده و پریده رنگ بیزارم. آنکس که نمی‌خندد، سزاوار بدار آویخته شدن است.»

پانویس‌های مترجم

۱. یعنی قرن نوزدهم-م.

۲. Théophile Gautier، نویسنده فرانسوی، ۱۸۱۱-۱۸۷۲. م.

۳. Utilitarianism: آئین سودگری یا سودخواهی که میزان سودمندی را معیار سنجش می‌داند. م.

۴. Baudelaire: شارل بودلر، شاعر فرانسوی، ۱۸۱۲-۱۸۶۷. م.

۵. منظومه‌ئی که در ۱۸۵۷ سروده شد، و پاره‌هایی از آن با عنوان «گل‌های رنج» به‌فارسی ترجمه و در ۱۳۳۵ منتشر شده است-م.

۶. Alfred de Vigny: نویسنده و شاعر فرانسوی، ۱۸۶۳-۱۷۹۷. م.

۷. Theodore de Banville، شاعر فرانسوی- ۱۸۹۱-۱۸۲۳. م.

۸. Restoration: در تاریخ فرانسه، دوران بازگشت خاندان بوربون که در ۱۸۱۴ آغاز و با انقلاب ۱۸۳۰ پایان یافت-م.

۹. Le conte de lisle: شارل ماری لوکنت دولیل، ۱۸۹۴- ۱۸۱۸، شاعر فرانسوی و بیان‌گذار مکتب ادبی پاراناس. م.

۱۰. David: ژاک لویی داوید، ۱۷۴۸-۱۸۲۵، نقاش جمهوریخواه فرانسوی-م.

۱۱. Abbè Sieyès: امانوئل ژوزف سیس، ۱۷۴۸-۱۸۳۶، از انقلابیون فرانسه-م.

۱۲. يك ژیل بلاس روسی یا ماجرای کنت گارویل سیمونوویچ چیستیاکوف-م.

۱۳. Ostrovsky: الکساندر نیکولایویچ، ۱۸۲۳-۱۸۸۶، درام‌نویس روس-م.

۱۴. مردم ما- مشکل را میان خود حل خواهیم کرد-م.

۱۵. سوار سورتمه دیگری نشو. م.

۱۵. این يك نمایشنامه نیست، يك درس است-م.

17.N. Polevoi

18. Kukolnik

۱۹. دست آنکس که بالاتر از همه است، سرزمین پدری ما را نجات داد. م.

۲۰. پدر بزرگ نیروی دریایی روسیه. م.

۲۱. ایگولکین بازرگان. م.

مبارزه طبقاتی و دیکتاتوری

در

یونان

کونستانتین سوکالاس

ترجمه آزاده

مقاومت یونانی‌ها در برابر آلمانی‌ها در جنگ جهانی دوم، پدیدآورنده جنبشی مردمی شد. که در تاریخ نوین این کشور بیسابقه بود: شکست نیروهای چپ در سال ۱۹۴۵، و بخصوص جنگ داخلی سال‌های ۴۹-۱۹۴۶ نه تنها مانع گسترش این جنبش شد، بل که سال‌ها بنای سمت‌گیری حیات سیاسی یونان را درهم ریخت. فجایع جنگ داخلی، یعنی صدها هزار کشته، و وضع مصیبت‌بار اقتصادی به‌ارگان‌های راست که زمام مسائل ایدئولوژیک را در اختیار داشتند، فرصت داد که میان دهقانان و خرده بورژوازی از یک سو، و بقایای تضعیف شده نیروهای چپ، که غالباً از طبقه زحمتکش کم‌شمار تشکیل می‌شد - از سوی دیگر شکاف بیندازد. همبستگی‌های سیاسی - حزبی اکثریت غالب مردم، منطبق بر همان الگوهای پیش از جنگ بود و احزاب بار دیگر به‌خصلت تیول‌های شخصی خود چسبیدند. تناقضات عمیق اجتماعی که با توسعه اقتصادی و اجتماعی مملکت رشد می‌کرد، در سطح سیاسی بیان نشد، و چپ که اعتبارش از دست رفته و منزوی شده بود، یکسره ازتوده عظیم جمعیت جدا افتاد. این ساختار سیاسی (که به‌دست راستی‌ها امکان حفظ قدرت بی‌دردسر می‌داد) به‌وسیله نخستین گروه‌بندی مجدد سیاسی دست راستی‌ها در سال ۱۹۵۱، به‌رهبری مارشال پاپاگوس، فقط به‌طور

بسیار سطحی دیگرگون شد. «اتحاد هلیینک» (یا، اتحاد یونانی، حزب پاپاگوس) نظام سیاسی مشخصی را در مملکت برقرار کرد، یعنی چیزی که قبلاً در این کشور سابقه نداشت. بدین ترتیب، قدرت دست‌راستی‌ها را دوچندان کرد. این گروه بدین وسیله اکثریت عظیمی از آرا را برای خود تضمین کرد و سپس این اکثریت را به ERE، یعنی به‌حزب کارامانلیس انتقال داد. این حزب بعد از مرگ پاپاگوس پیدا و رهبر جدید راست شد. با کمک نظام انتخاباتی و از طریق تقلب در آرا، ERE در چهار دور انتخابات پی در پی از اکثریت قابل توجهی برخوردار شد (در سال ۱۹۵۲، ۸۲ درصد کرسی‌ها سال ۱۹۵۶، ۵۶ درصد، سال ۱۹۵۸، ۵۹ درصد و سال ۱۹۶۱، ۶۳ درصد از کرسی‌ها را اشغال کرد).

چنین به‌نظر می‌رسید که هیچ قدرتی از عهدهٔ مقابله با ائتلاف انتخاباتی میان سرمایه‌انحصاری - که پشتوانه‌اش امپریالیسم آمریکا بود - و اکثریت غالب دهقانان تحت ستم و بخش قابل توجه طبقات متوسط برنخواهد آمد. پخش و پراکندگی همهٔ نیروهای سیاسی دیگر نیز مانع هرگونه مبارزه‌جویی با انحصار مؤثر قدرت سیاسی راست شد.

چپ افراطی که از نظر سیاسی و اجتماعی منزوی بود، قادر به بهره‌برداری از این پراکندگی نیروهای میانه نبود تا پایگاه خود را گسترش دهد. حزب کمونیست غیر قانونی اعلام شده بود، ولی همهٔ کوشش‌ها جهت تجدید گروهبندی کادرهای بازماندهٔ این حزب با سایر نیروهای سیاسی مردمی غیر کمونیست، منجر به این واقعیت شد که: دستگاه‌های سازمان‌های سیاسی چپ و بخصوص سازمان‌های EDA (که در سال ۱۹۵۱ به‌عنوان یک حزب با ساختارهای پایدار تشکیل شد) هنوز در اختیار کمیتهٔ سیاسی‌ئی بود که در تبعید به‌سر می‌برد. مضافاً بر این که کمیته مزبور بیش از پیش از درک واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی یونان عاجز مانده بود. اگر به‌همهٔ این عوامل، این را هم بیافزائیم که طبقهٔ زحمتکش یونان هرگز بیش از ده درصد جمعیت را تشکیل نمی‌داد که اکثریت‌شان هم در شرکت‌های کوچک کم تراز ده نفر اشتغال به‌کار دارند، به‌آسانی می‌توان پی برد که چرا دست‌راستی‌ها امکان

یافتند که از عواقب روانی شکست نیروهای مردمی در جنگ داخلی به‌سہولت بهره‌برداری کنند؛ و ضمناً چپ را هم از پیکر سیاسی «ملت» جدا کردند. به‌استثنای انتخابات ۱۹۵۸ که در آن EDA ۵۲ درصد آرا را به‌دست آورد، پایه انتخاباتی چپ بین ده تا ۱۵ - درصد متشکل از رأی دهندگان طبقه زحمتکش، اقشار متوسط و روشنفکران - نوسان داشته است.

نقش اتحاد نیروهای میانی یا مرکز (Centre Union)

لیکن انحصار سیاسی در سطح نمایندگی حزبی، عامل بسیار مهمی در تغییر اوضاع بود. تشکیل اتحاد نیروهای میانی در سال ۱۹۶۱ نقطه عطف مهمی در سیاست یونان بود. تجدید گروهبندی اعضای سیاسی این اتحاد، که راه به‌قدرت رسیدنش دقیقاً به‌خاطر تجزیه این اتحاد به احزاب کوچک و ناتوان، مسدود شده بود، به‌هیچ وجه معرف تجدید بنای سیاسی طبقات ستمکش علیه سرمایه بزرگ نبود. در آن زمان این اتحاد که کوششی بود از سوی اعضای سیاسی بورژوازی - که در ERE نبود - که از راه گسترش بنیاد نمایندگی خود قدرت را به‌دست آورند. تقریباً کلیه شخصیت‌های سیاسی مهم (به‌جز شخصیت‌های سیاسی چپ افراطی) گرد این حزب جدید جمع شدند، و لذا این حزب نخستین شیق سیاسی را، بعد از ده سال قدرت حزب قبلی، به‌وجود آورد.

این شیق سیاسی در موقعیت مناسبی به‌میدان آمد. یونان سال ۱۹۶۱، به‌خاطر دگرگونی‌های اجتماعی فراوانی که در این مدت رخ داده بود، دیگر، آن یونان بعد از جنگ نبود. با این که یونان هنوز کشوری متکی به کشاورزی است (۵۰ درصد از مردم کشت و زرع می‌کنند)، معذک شهرنشینی به‌سرعت افزایش می‌یابد. ازدحام جمعیت در آتن تقریباً دوبرابر شده و به‌دو میلیون نفر رسیده است (تقریباً ۱/۴ جمعیت یونان) با این که طبقه زحمتکش، به‌معنای آخص آن، رشد اساسی نکرده است، طبقات میانی «انگلی» به‌طرز غیر قابل باوری آماس کرده و از ریخت افتاده‌اند. تناقضات اجتماعی تشدید یافته، و اقشار شهری و نیمه شهری نارضائی خود را با شدت هرچه تمام‌تر بروز دادند، در نتیجه، این توده‌های ناراضی به‌اتحاد نیروهای میانی روی آوردند و، تا جایی که آثار جنگ داخلی از بین می‌رفت، این حزب - که به‌طریقی

خود را به‌عنوان وارث حزب لیبرال ونیزالیست قدیمی نشان داد - هرچه بیش‌تر مواضعی آشکارا متفاوت از مواضع حزب حاکم می‌گرفت، به‌ویژه در موارد استقرار يك قدرت سیاسی دموکراتیک.

تازه بعد از انجام انتخابات تقلبی ۱۹۶۱ بود که مبارزه سیاسی خصلت اجتماعی بیش‌تری به‌خود گرفت. فشار روزافزون توده‌های مردمی، رهبر حزب، یعنی ژرژ پاپاندرو را وادار به‌پذیرفتن برخی از خواست‌های طبقات ستمکش کرد. از آن زمان به‌بعد بود که مبارزه سیاسی بگونه روشن‌تری خصلت پیکار طبقاتی را به‌خود گرفت. خرده بورژوازی و عناصر لیبرال بورژوازی و بخش معینی از طبقه زحمتکش، اتحاد نیروهای میانی را همچون «نماینده‌ئی» یافتند که می‌توانست موانع بیان منافع طبقاتی را از میان بردارد، و به‌عبارت دیگر، در تناقضات اجتماعی همچون واسطه نامستقیم عمل کند. لیکن در سطح سیاسی، تناقض اصلی به‌قوت خود باقی ماند. مبارزه‌جویی با رژیم هنوز از طریق شعارهایی درباره فساد، بی‌لیاقتی و غیرمنطقی بودن حکومت ERE، و درباره اختناق پلیسی و فقدان حقوق دموکراتیک، بیان می‌شد. خصلت طبقاتی مبارزه فقط از طریق بیان خواست‌های مشخص توسط گروه‌های معین بروز می‌کرد، ساختار اقتصادی و اجتماعی بهیچ وجه مورد سؤال قرار نمی‌گرفت. حزب توسط افرادی از بخش‌های بالاتر بورژوازی اداره می‌شد و فشار مردمی به‌مجاری تقاضاهای حاشیه‌ئی کشانده می‌شد. از این رو، روشن است که در آن زمان بخش عظیمی از سرمایه بزرگ و لایه بالائی بورژوازی توانست بدون نگرانی به‌قدرت رسیدن دولت مرکز [= نیروهای میانی] را تجسم کند. احزاب لیبرال (که شامل احزاب سوسیال دموکرات هم می‌شود) چه در یونان و چه در ممالک دیگر، همواره نقش سوپاپ اطمینان را بازی کرده‌اند. از آنجا که حزب اتحادنیروهای میانی که توسط عناصر محافظه کار اداره می‌شد، و «دلیل» ضد کمونیست بودنش را ارائه کرده بود، نمی‌توانست برای سرمایه بزرگ کوچک‌ترین دردسری ایجاد کند.

تشدید مبارزه سیاسی منجر به‌قطبی شدن روزافزون و آشکار نیروهای اجتماعی شد و بالاخره پُل، پادشاه یونان را بر آن داشت که سقوط دولت جناح راستی کارامانیس و انحلال مجلس را تسریع کند. يك راه حل «فنی»

این بحران، یعنی بحرانی که تا سال ۱۹۶۳ جنبه غالب تناقض سیاسی را تشکیل داده بود، به بورژوازی، که به هیچ وجه از سوی نیروهای میانی به مبارزه خوانده نشده بود، امکان می داد که تجدید سازمان کند و پس از طی يك دوره حکومت اتحاد نیروهای میانی - که آن‌ها انتظار داشتند زیر فشار تناقضات داخلی متلاشی گردد - قدرت را دوباره به چنگ آورد. از آنجا که مبارزه اصلی هنوز در سطح قدرت سیاسی صورت می گرفت، نیروهای جناح راست مطمئن بودند که بی ثباتی ساختمانی نیروهای میانی که به بی ثباتی سیاسی می انجامید، محرك کافی برای تجدید سمت گیری انتخاب کنندگان به سوی راست از نوسازمان یافته خواهد بود: در این صورت نیروی راست نماینده «ثبات» سیاسی می شد که یازده سال آن را در قدرت نگهداشته بود.

اتحاد طبقاتی نوین

اما، دوره بین انتخابات سال‌های ۱۹۶۳ و ۱۹۶۴، نقطه عطف تعیین کننده‌ی در موازنه نیروهای اجتماعی یونان بود. زیرا این نخستین بار بعد از جنگ بود که سمت گیری مجدد سیاسی دهقانان صورت می گرفت. آن‌ها که تا سال ۱۹۶۳ طرفداران بی چون و چرای بورژوازی بودند، به محض رهائی از اختناق پلیسی، به یکباره به سطح بالاتر شعور رسیدند.

به جز دوره اشغال آلمان‌ها، این نخستین بار بود که دهقانان یونان به منافع طبقاتی خود در مبارزه سیاسی پی بردند. فقدان مستملکات بزرگ، و سازمان تولید کشاورزی بر مبنای زمین‌های کوچک، و قطعه قطعه شده که از طرف دولت‌های لیبرال دهه ۲۰ توزیع شده، مانع ایجاد جنبش‌های گسترده دهقانی شد - بهترین شاهد این مدعی، فقدان احزاب دهقانی در سطح ملی است. خواست‌های دهقانی در حوزه دیگری متمرکز می شد - این خواست‌ها اساساً به شکل سیاست‌های کشاورزی دولتی، و یا به شکل نقش دلان که تولید کنندگان کوچک را استثمار می کردند، نمودار می شد. ولی از آنجا که هرگونه فهم مکانیسم این نظام استثمار نیاز به درجه بالاتری از شعور سیاسی داشت، تا آن چه این خواست‌ها مبین آن بود، دهقانان یونانی قبل از لغو مکانیسم‌های کنترل ایدئولوژیک، نتوانسته بودند درک روشنی از منافع طبقاتی خود پیدا کنند.

اتحاد طبقاتی حاصله، که به تدریج میان بخش‌های روزافزونی از دهقانان، خرده بورژوازی رادیکال و طبقه زحمتکش به وجود می‌آمد، (در سیاست یونان) پدیده کاملاً نوینی بود. موفقیت انتخاباتی اتحاد نیروهای میانی در سال ۱۹۶۴ دقیقاً ناشی از تغییر سمت‌گری سیاسی دهقانان بود. مضافاً بر این که نتایج این اتحاد سیاسی میان اقشار تحت ستم این جمعیت ثابت کرد که دارای اهمیت بنیادی است.

۱. تناقض اصلی از سطح سیاسی به مبارزه اجتماعی انتقال یافت. اتحاد نیروهای میانی يك روز پس از پیروزی در درخواست‌های طرفدارانش غرق شد. وقتی دولت نیروهای میانی نشان داد که بی‌آن که در امتیازات لایه بالائی بورژوازی دست ببرد نمی‌تواند اختلافات عمیق اجتماعی را حل کند، فشار عمومی - که در نتیجه مبارزه سیاسی افزایش نیروی این فشار را امکان پذیر شده بود - به سطح اجتماعی رسید. اصلاحات ساختاری، یعنی تنها پاسخ به مشکلات یونان، که هم از طرف چپ افراطی و هم از طرف جناح چپ اتحاد نیروهای میانی [از دولت] خواسته شده بود، از جانب اقشار هرچه وسیع‌تر مردم نیز مطالبه شد.

۲. اتحاد نیروهای میانی، تحت فشار مردم (یعنی، از پایه)، چاره‌ئی جز رادیکالی شدن نداشت. با این که هنوز تحت تسلط عناصر محافظه کار بود، مجبور شد تا حدود معینی به خواست‌های چپی‌ها گردن نهد، و نکات معینی از اصلاحات ساختاری را در برنامه خود بگنجانند. به‌رحال، لازم به تأکید است که عدم کفایت، و خصلت محدود اصلاحات موردنظر، نشانه‌هائی از کوشش در جهت آشتی دادن مبارزه برای [احیاء] منافع طبقاتی بود، درحالی که هر قدر طبقات مردمی بیش‌تر به این منافع پی می‌بردند، این مبارزات آشتی‌ناپذیرتر می‌شد.

۳. سومین پی‌آمد این اتحاد طبقاتی جنینی نو، که با در نظر گرفتن شرایط فعلی باید آن را مهم‌ترین پی‌آمد نامید، عبارت است از واکنش بورژوازی بزرگ که با انحصارات مرتبط بود: این بخش به‌زودی پی برد خطرانی که متوجه منافع اوست ناشی از همان رادیکالی شدن اتحاد نیروهای میانی است.

بورژوازی بزرگ به این واقعیت پی برد که اتحادی که این رادیکالی شدن را برانگیخته، قبل از روی کار آمدن اتحادنیروهای میانی امکان‌پذیر نبود؛ اختناق پلیسی در دهات، و رژیمی که اختناق مخفی از جانب دست راستی‌ها را سرپوش می‌گذارد، شامل عناصر اصلی موازنه اجتماعی می‌شد که قدرتش را تضمین می‌کرد. از این رو تداوم دولت نیروهای میانی که به‌عنوان يك جریان خطرناك ارزیابی می‌شد، نه فقط به‌خاطر رادیکالی شدن که بر برنامه اتحاد نیروهای میانی سایه افکنده بود، بلکه بیش از هر چیز به‌دلیل به‌هم خوردن موازنه نیروهای اجتماعی بود: تا جایی که «رهائی» مناطق روستائی به‌نظر قطعی می‌رسید، این خطر را در برداشت که فرایند دگرگونی ناپذیر رادیکالی شدن دهقانان را، که تهدیدی برمنافع آنان [بورژوازی] بود، از کنترل آن‌ها خارج کند.

از کودتای سلطنتی تا کودتای نظامی

نخستین حمله برای از میان برداشتن این خطر، کودتای سلطنتی ژوئیه ۱۹۶۵ بود که توسط شاه یونان با استفاده از تناقضات داخلی، دولت اتحاد نیروهای میانی را سرنگون کرد. به‌هرحال نتیجه این کودتا نشان داد که بورژوازی بزرگ به‌قدرت جنبش مردمی پی نبرده بود: ولی دقیقاً همین جنبش مردمی بود که به‌شکست مانورهای شاه انجامید. شکافی که از «بالا» در اتحاد نیروهای میانی کار گذاشته بودند، با از هم پاشیدگی پایه مردمی همراه نبود. بلکه برعکس، وقتی حزب از کلیه عناصر لایه بالای بورژوازی، که به‌وضوح با منافع سرمایه بزرگ مرتبط بودند، «تصفیه شد»، اتحاد طبقات مردمی در مورد خصلت تغییرناپذیر تناقضات بنیادی طبقاتی آگاهی بسیار بیشتری پیدا کرد. جناح چپ حزب، که تحت رهبری آندراس پاپاندرئو بود، بعداً بیان سیاسی اتحاد طبقات ستمکش را در مقابله با «تشکیلات» بورژوازی بزرگ مستقر کرد. بعد از این که اتحاد نیروهای میانی قدرت خود را از دست داد، سازمانی را کشف کرد که از نظر ایدئولوژیکی همگون‌تر بود و بر پایه مردمی گسترده و آگاهی تأسیس شده بود. تجدید سازمان بنیادی نمایندگی حزب که برای نخستین بار از زمان اشغال آلمان‌ها، بر پایه ضوابط روشن آگاهی طبقاتی مشخصی بنا شده بود، شاهد این نقطه عطف تعیین‌کننده بود. از طرف

دیگر، حزب چپ افراطی نیز تحت کنترل جنبش مردمی درآمد. با این که EDA بعد از کودتای سلطنتی، در بسیج عمومی سهم بسزائی داشت، اما ثابت شد که نمی‌تواند از این شرایط به‌نفع خود بهره‌برداری کند. تضادهای ثابت داخلی این حزب که ناشی از عدم استقلال آن در حزب تبعیدی کمونیست یونان بود، در احتیاط و میانه روی در برنامه اجتماعی و سیاسیش آشکار شد - برنامه‌ئی که به‌طور بسیار ملایم با احتیاج عظیم توده‌ها با اصلاحات ساختاری مواجه می‌شد. این ملایمت با سازشکاری آشکار در سطح خواست‌های رسمی سیاسی پیوند داشت. مسخره است که در مدتی که توده جمعیت هنوز نمی‌دانست چه گونه مبارزه خود را به‌پهنه مبارزه اجتماعی انتقال دهد، EDA منادی محتاط و آرام خواست‌های مشخص طبقات ستمکش بود. یعنی در مدتی که اتحاد نیروهای میانی هنوز نیروئی اصولاً محافظه کار بود. ولی در زمانی که تغییرات عمیقی در طبقات زحمتکش رخ داد، و اتحاد نیروهای میانی، در ارتباط با این شعور همگانی نو، کیفیت رادیکالی به‌خود گرفت، EDA بیش‌تر به این نکته پی می‌برد که در سطح برنامه اصلاحات اجتماعیش از اتحاد نیروهای میانی عقب افتاده است. از اینرو، با فرا رسیدن انتخابات، EDA متوجه ضعف خود شد. به‌رحال وقتی که EDA قصد داشت که سیاست رسمی خود، یعنی مبارزه سیاسی کاملی را علیه اتحاد نیروهای میانی مصرانه ادامه‌دهد، هنوز اتحاد نیروهای میانی را نماینده طبقه بورژوائی ملی می‌دانست و نمی‌خواست بداند که تغییرات عمیقی در آن صورت پذیرفته است، [در این هنگام] در میان کادرهای EDA گرایش جدیدی به‌شکلی بسیار آشکار نمایان شد. این گرایش جدید با عناصر رادیکال اتحاد نیروهای میانی پیوند نزدیک‌تری بست و این واقعیتی بود که هیاهوی داخلی نیروهای چپ و اتحاد بین این عناصر گوناگون جدید را، که هدف‌های اجتماعی و تا حدی سیاسی داشتند، تحت الشعاع قرار داد. و این به‌رهائی EDA از قیومیت خارجی منجر می‌شد، یعنی قیومتی که EDA بیست سال از آن رنج برده، و در تحلیل نهائی، فقط شرایط را برای دست راستی‌ها سهل‌تر کرده بود.

این پدیده، اغتشاش سرمایه بزرگ را تشدید، عزم آن را در بروز واکنش راسخ‌تر کرد، زیرا موازنه سیاسی - انتخاباتی به‌هم خورده بود. اگر بورژوازی

بزرگ در صف جهانی راست قرار می‌گرفت، اتحاد نیروهای میانی که از کلیه عناصر محافظه کارش تصفیه شده بود، علی‌رغم نفوذ محافظه کارانه رهبرش، بیش از پیش رادیکال می‌شد. برای نخستین بار، تاج و تخت، سرمایه خارجی، انحصارات و نظام مالیاتی - نه در شکل رسمی ولی حداقل توسط اکثریت روزافزونی از کادرهای حزب - آشکارا مورد سؤال قرار گرفتند.

مضافاً بر این که شرکت شمار قابل توجهی از انقلابیون دست چپی جوان هم در لیست انتخاباتی (که جایگزین عناصر محافظه کار می‌شدند) فقط حاکی از رادیکالی شدن بُراتر بود. دیگر روشن شده بود که ایجاد «شکاف» جدیدی از «بالا» فقط به نتایجی مشابه ثمرات کودتای سلطنتی ژوئیه ۱۹۶۵ خواهد انجامید. ناممکن بودن دست یابی به یک «راه حل» قانونی آشکار شد. پی‌آمد کار را همه می‌دانید؛ پس از یک سلسله آزمایش‌های پارلمانی، شاه مجبور به انحلال مجلس و اعلام انتخابات شد. هیچ کسی این نکته را مورد سؤال قرار نداد که این اقدامات پیروزی اتحاد نیروهای میانی خواهد شد یا نه. به نظر نامتحمّل می‌آمد که هر نوع تقلب با ارباب انتخاباتی بتواند این فرایند را معکوس کند. در ضمن ائتلاف همگانی به‌طور چشمگیری گسترش یافته بود. راست دست به اقدام زد: در ۲۱ آوریل ارتش قدرت را در دست گرفت.

این تکرار رئوس آن حوادث اجتماعی بود که منجر به کودتا شد. برای پی بردن به رژیم حاضر، که توضیح تناقضات داخلی آن در وهله اول به نظر مشکل می‌رسد، این تکرار لازم است.

افزایش پایه انتخاباتی چپ افراطی در انتخابات سال ۱۹۵۸ را نمی‌توان از طریق رادیکالی شدن آگاهی طبقاتی طبقات میانی توضیح داد. آرای ۱۹۵۸ - با در نظر گرفتن پراکندگی اعضای سیاسی نیروهای میانی - نتیجه غیاب نمایندگی حزبی سازمان یافته و صحیح بود. بر این مدعی این واقعیت گواه است که بلافاصله پس از تشکیل اتحاد نیروهای میانی، از تعداد آرای چپی‌های افراطی کاسته شد؛ و این کار علی‌رغم تشدید عینی تناقضات اجتماعی در این مدت، و نیز علی‌رغم این واقعیت رخ داد که اتحاد نیروهای میانی به‌هیچ وجه - چنان که خواهیم دید - به سوی اصلاحات ساختاری سمت‌گیری نمی‌کرد و فقط نماینده شیق بورژوازی دیگر راست افراطی حاکم بود.

(ادامه دارد)

فعالیت‌های جنبی کشاورزی در مناطق روستائی ایران

محمد جواد زاهدی

مقدمه:

از گذشته بسیار دور تا به امروز، ویژگی تولید در حوزه‌های روستائی کشور ما آمیختگی تولید کشاورزی و تولید مصنوعات (کالاها) غیر کشاورزی بوده است. تا همین اواخر روستاها چون در خارج از حیطه اقتصاد پولی بود و مبادلات تجاری در آنها رواج نداشت، از این رو جوامع نسبتاً بسته‌ئی را تشکیل می‌داده‌اند که ساکنانش تقریباً ناگزیر بوده‌اند که تمامی مایحتاج‌شان را خود تولید و مصرف کنند. یعنی جامعه روستائی علاوه بر تولید کشاورزی که تولید غالب و عمده آن بود به دلیل رواج نداشتن مبادله بایست در سایر زمینه‌های تولیدی نیز خود بسنده می‌بود. به عبارت روشن‌تر، تقسیم کار اجتماعی در روستاها صورت کاملی به خود نگرفته بود و میان تولید کشاورزی و تولیدات غیر کشاورزی موردنیاز جامعه سامان مشخصی وجود نداشت. این ویژگی قرن‌های متمادی در جامعه روستائی کشور ما حاکم بوده است و هنوز هم کمابیش باقی است. چنین می‌نمود که اصلاحات ارضی با دگرگون کردن اساس مصرف روستاها و افزودن به آن، و با کشاندن روستاها به حیطه اقتصاد پولی، و با عمومیت بخشیدن به مبادله، اساس این رابطه را دگرگون کرده باشد. اما، در عمل، در روستاها تولید کالاها غیر کشاورزی در جوار تولید کشاورزی به حیات خود ادامه داد. شکی نیست که در جریان این دگرگونی‌های ساخت اقتصادی روستا تولید کالاها غیر کشاورزی به عنوان فعالیت‌های جنبی کشاورزی بسی بیش‌تر از خود تولیدات کشاورزی آسیب دیده است. اما تولید آن به این دلایل همچنان باقی ماند:

يك. حفظ يك منبع درآمد که به اقتصاد فقیر خانوار روستائی کمک می‌کند. ◀

دو. استفاده از حداکثر امکانات تولیدی در زمینه تولید اصلی و امکانات محیط پیرامون، برای تنوع بخشیدن به تولید و خودکفائی هرچه بیش تر. سه. ایجاد و حفظ اشتغال برای زنان، که نیمی از جمعیت ساکن روستا از آنان تشکیل می شود.

چهار. ایجاد تعادل میان نیروی انسانی هر خانوار و ظرفیت های تولیدی آن خانوار.

پنج. وجود سنت دیرپای هماهنگی میان تولیدات کشاورزی و تولیدات غیر کشاورزی در روستاها. و دلایل دیگر.

به عبارت کلی، تولید کالاهای غیر کشاورزی در نقاط روستائی دقیقاً مبتنی بر سه نکته است، یکی ضرورت های تولیدی روستا و دیگری تصمیم گیری معقول روستائی در زمینه تولید، و سوم راه حلی هائی که هر جامعه برای ایجاد توازن میان نیروی انسانی و امکانات معیشتی خود ابداع و حفظ می کند.

شکی نیست که در اقتصاد سرمایه داری، تولید کوچک به ناگزیر و بر اساس نوعی جبر تاریخی سیری نزولی دارد و تولید کوچک روستائی هم، خواه تولید کشاورزی باشد و خواه تولید کالاهای غیر کشاورزی که در سطح کوچکی انجام می شود، از این قاعده مستثنی نیست. اما از آنجا که لازم است نظام تولیدی به هم پاشیده روستاهای ما سامان یابد، با توجه به غلبه فعلی اقتصاد تولید خانوادگی کوچک جامعه روستائی، و تقویت و توسعه بخشیدن به کارکرد اقتصادی همین تولید کوچک خانوادگی در آینده ضرورت دارد، از این رو باید برای فعالیت های جنبی کشاورزی چاره نسی اندیشید و نقش مهم تری در مجموع اقتصاد ملی برای آن قائل شد.

● فعالیت جنبی کشاورزی چیست؟

مجموعه فعالیت های که در جوار تولید کشاورزی و دامی به ایجاد کالا می انجامد فعالیت های جنبی کشاورزی خوانده می شود. یعنی چنین کالاهائی از طریق تغییر شکل مواد حاصل از تولید کشاورزی یا دامی، یا تبدیل و ترکیب آنها یا استفاده از مواد اولیه موجود در محیط طبیعی روستا ایجاد می شود. ماحصل این فعالیت های جنبی کشاورزی هم ارزش مصرف دارد و هم ارزش مبادله. نگفته نماند که در اینجا ارزش هنری که کیفیت ویژهئی به پارهئی از این تولیدات می دهد مورد نظر ما نیست (۱). لازم است به این نکته



اشاره کنیم که جنبه خود مصرفی تولید در این رشته فعالیت‌ها صرفاً ناشی از سطح نازل تولید است حال آن که محصول تولید شده به‌خودی خود واجد خصلت کالائی است. (البته به‌استثنای دو مورد تهیه نان و آسیا کردن غلات و حبوبات که در اینجا در زمره فعالیت‌های جنبی کشاورزی محسوب شده است). مفهوم فعالیت‌های جنبی کشاورزی نیاز به‌اندکی توضیح دارد. این فعالیت‌ها در واقع گسترده‌تر از مفهوم «صنایع روستائی» است که خود شاخه‌ئی از «صنایع دستی»^(۱) است. اصطلاح متداول «صنایع روستائی» فقط ناظر به‌منشأ جغرافیائی این رشته از تولیدات است حال آن که مفهوم «فعالیت‌های جنبی کشاورزی»، علاوه بر شمول به‌منشأ جغرافیائی، دلالت دارد بر اساس تولیدی این فعالیت‌ها، که مبتنی بر یکی از شاخه‌های مهم اقتصاد کشاورزی،

یعنی تولیدات زراعی یا دامی است، و نیز بیانگر نقش مکمل این دسته از تولیدات در کل، اقتصاد روستائی است. از این گذشته، امروزه صنعت دیگر معنی و مفهوم مشخصی دارد و فعالیت‌های صنعتی بر اساس روستائی بودن یا شهری بودن گروهبندی نمی‌شود. گذشته از این، اصطلاح «صنایع روستائی» در زمینه فن و شیوه تولید گنگ و توهم‌انگیز است. به نظر می‌رسد که این اصطلاح هم به اندازه کافی رسا و روشن نباشد چرا که از يك سو جدا کردن تولید مصنوعات دستی در قلمرو شهر و روستا (چنان که از این اصطلاح استنباط می‌شود) هم دشوار است و هم بی‌معنی، و از سوی دیگر از این اصطلاح اتکاء تعیین کننده تولید این گونه مصنوعات به فعالیت‌های کشاورزی و دامداری، دریافته نمی‌شود. حال آن که، به استثنای یکی دو مورد حصیر بافی یا سفالسازی و مانند این‌ها، ساختن این مصنوعات بدون استفاده از دستاوردهای تولیدات زراعی یا دامی ناممکن است و نادرند روستاهائی که مردمش بدون هیچ گونه فعالیتی در زمینه کشاورزی یا دامپروری به تولید این گونه مصنوعات اشتغال داشته باشند و تنها منبع معیشتی‌شان تولید در زمینه این گونه فعالیت‌ها باشد. به این دلایل در اینجا از این گونه فعالیت‌ها تحت عنوان «فعالیت‌های جنبی کشاورزی» نام برده‌ایم و ناگفته نماند که کشاورزی در اینجا به مفهوم وسیع يك بخش (Sector) اقتصادی به کار برده شده است.

فعالیت‌های جنبی کشاورزی را می‌توان به چند گروه عمده تقسیم کرد:

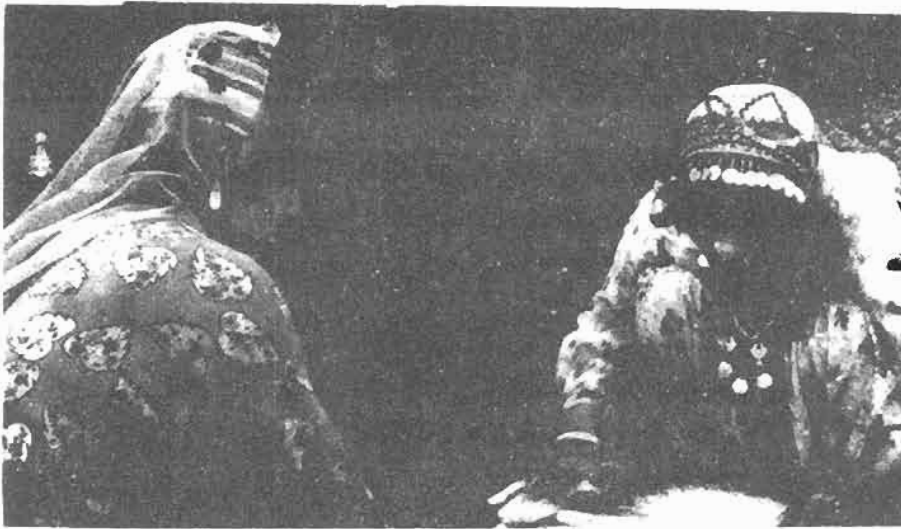
۱. گروه فعالیت‌های بافندگی و فعالیت‌های وابسته به آن. مانند بافتن قالی، قالیچه، گلیم، جاجیم، جوراب، خورجین؛ جوال دوزی، پوستین‌دوزی؛ بافتن سجاده و روفرشی...

۲. گروه فعالیت‌های نساجی و فعالیت‌های وابسته به آن. مانند تهیه منسوجات گلدوزی، سوزن دوزی، ابریشم‌بافی، زری بافی، ملحفه (ملافه) بافی؛ تهیه پارچه‌های پشمی، شالبافی، عبا دوزی، چفیه دوزی، مقنعه دوزی، چادر دوزی نمدمالی، زیلوبافی، و...

۳. گروه فعالیت‌های ریسندگی و فعالیت‌های وابسته به آن. مانند نخ‌ریسی، پشم‌ریسی، ریسمان بافی، پنبه پاك كنی، پشم چینی،...

۴. گروه فعالیت‌های حصیر بافی. مانند زنبیل بافی، سبد بافی، جاروبافی، بادبزن بافی، حصیر بافی...

۵. گروه فعالیت‌های تهیه محصولات غذایی. مانند: تهیه انواع نان، خشکبار،



تهیه پنیر، روغن، کشك، نگهداری زنبور عسل، آسیا کردن غلات و حبوبات...
 ۶. سایر فعالیت‌ها. مانند گیوه دوزی، سفالسازی (کوزه گری)، گلاب گیری و مانند این‌ها.

رونق این فعالیت‌ها در جوامع روستائی کشور ما به‌ماهیت ساخت اقتصادی این جوامع بستگی دارد. مثلاً فعالیت‌های مربوط به گروه بافندگی در کلیه مناطق روستائی، که به‌دلیل وجود باران کافی و مساعد بودن وضع مراتع و چراگاه‌های طبیعی دامپروری در آن توسعه یافته است، عمومیت دارد. اتکاء این گروه از فعالیت‌های جنبی کشاورزی به‌پشم، که خود نتیجه وجود دامداری است، دلیلی است بر تعلق آن به‌جامعه قبیله‌ئی از يك سو و جامعه دهقانی - قبیله‌ئی از سوی دیگر.

قالی و قالیچه‌بافی، خورجین بافی، جوال بافی - جاجیم بافی و چادربافی (سیاه چادر)، در کلیه جوامع عشایری (قبیله‌ئی) کشور ما متداول است. و به‌دلیل غلبه و رواج شیوه تولید دامداری است که نواحی کرمان، اصفهان، فارس، آذربایجان خراسان و کردستان مهم‌ترین مراکز قالی بافی ایران است. و نیز فعالیت‌های مربوط به‌گروه حصیربافی بنا به‌نوع ماده اولیه مورد نیاز آن، در مناطقی که از نظر شرایط اقلیمی بیش‌تر برای کشاورزی و باغبانی مساعد است، توسعه یافته است. هم از این روست که جوامع دهقانی و باغبانی گیلان، مازندران، خوزستان و هرمزگان مهم‌ترین مراکز محصولات حصیری است. به‌طورکلی رونق انواع مختلف فعالیت‌های جنبی کشاورزی را در جوامع مختلف روستائی کشور می‌توان به‌صورت زیر گروه‌بندی کرد:

نوع جامعه روستائی نوع غالب تولید قبیله‌ئی	انواع فعالیت‌های جنبی کشاورزی قالی بافی، قالیچه‌بافی، گلیم‌بافی، جاجیم بافی، جوراب بافی، خورجین‌بافی، جوال‌بافی، تهیه پنیر، روغن و کشک، تهیه پارچه‌های پشمی، چادر بافی، ریسمان بافی، تهیه مشک، پوستین‌دوزی و پاپوش‌دوزی، بشم‌ریسی...	دامداری
دهقانی - قبیله‌ئی	قالی و قالیچه‌بافی، گلیم‌بافی، جاجیم‌بافی، زیلوبافی، جوراب‌بافی، خورجین‌بافی، جوال‌بافی، تهیه پنیر، روغن و کشک تهیه پارچه‌های پشمی، نمدالی، گیوه‌دوزی، طناب‌بافی، نخ‌ریسی، شالبافی، بشم‌ریسی، عبادوزی - نگهداری زنبور عسل...	زراعت - دامداری
دهقانی - کشاورزی	حصیر بافی، پرورش کرم ابریشم، نگهداری زنبور عسل، تهیه خشکبار، ابریشم بافی، تهیه منسوجات گلدوزی، سوزن دوزی.	زراعت
دهقانی - باغبانی	نخ‌ریسی - آسیا کردن غلات و حبوبات - سفال سازی... حصیر بافی - ریسمان بافی - تهیه خشکبار - نگهداری زنبور عسل. سفالسازی - گلاب‌گیری.	باغداری

رویه‌مرفته اشتغال به انواع فعالیت‌های جنبی کشاورزی از يك سو بستگی دارد به کمیت نیروی انسانی تولیدکننده و از سوی دیگر به کیفیت (یا ظرفیت) امکانات تولیدی و معیشتی مربوط می‌شود.

نیروی مولده اصلی این رشته از فعالیت را زنان روستائی تشکیل می‌دهند. در نتیجه برای وجود این فعالیت‌ها در مناطق روستائی لازم است که زنان از فعالیت در زمینه تولید زراعی برکنار باشند. هم از اینجاست که مثلاً در روستاهای جلگه‌ئی گیلان و مازندران، که زنان مستقیماً در تولید کشاورزی مشارکت دارند، میزان اشتغال در زمینه فعالیت‌های جنبی کشاورزی بسیار کم است. حال آن که در روستاهای کوهستانی همین استان‌ها، که شیوه تولید دامداری غالب است، یا کلیه جوامع قبیله‌ئی دیگر کشور، اشتغال به انواع فعالیت‌های جنبی کشاورزی بخش مهمی از اقتصاد تولیدی را تشکیل می‌دهد.

وجود امکانات تولیدی نیز در رونق این فعالیت‌ها نقش تعیین کننده‌ئی دارد، مثلاً نقش تعیین کننده دامداری در اشتغال به انواع فعالیت‌های بافندگی.

نقش امکانات و ظرفیت‌های تولیدی، و نیز انواع فعالیت‌های اصلی معیشتی، بر فعالیت‌های جنبی کشاورزی تا حدود مشهود است. این نکته از ۱۵ مورد مطالعه‌ئی که در پاره‌ئی از روستاهای کشور انجام گرفته روشن شده است. ما در اینجا، در جدول زیر، رابطه میان منابع اصلی معیشت و فعالیت‌های جنبی کشاورزی را بر اساس این مطالعات باز نموده‌ایم (۳):

منطقه مورد مطالعه	منابع اصلی معیشت به ترتیب اهمیت	انواع فعالیت‌های تولیدی جنبی کشاورزی
روستاهای شهرستان سنندج	زراعت - دامپروری - باغداری	قالی‌بافی، ریسندگی
روستاهای شهرستان قزوین	زراعت - دامداری	قالی‌بافی
روستاهای شهرستان اردبیل	زراعت - دامداری	قالی‌بافی، گلیم‌بافی، جاجیم بافی، کوزه‌گری
روستاهای شهرستان لاهیجان	زراعت - چایکاری	پنیرسازی، پرورش زنبور عسل
روستاهای شهرستان نائین	زراعت - باغداری - دامداری	ماهگیری، پرورش کرم ابریشم
روستاهای شهرستان همدان	زراعت - باغداری - دامداری	قالی‌بافی، عبا‌بافی (در سطح نازل)
روستاهای شهرستان ممسنی	دامداری - زراعت	قالی‌بافی، جاجیم‌بافی، (در سطح نازل)، سفالسازی
روستاهای شهرستان رضائیه	زراعت - باغداری - دامداری	قالی‌بافی، گلیم‌بافی، جاجیم بافی
روستای زیوه (آذربایجان غربی)	زراعت - دامداری	جاجیم بافی و گلیم‌بافی (در سطح نازل)، زنبورداری، تهیه مواد لبنی
روستای باروق (آذربایجان شرقی)	زراعت - دامداری	جاجیم و گلیم‌بافی، تهیه پنیر و روغن
مراکز حوزه‌های عمران روستائیی ایلام و پشتکوه	دامداری - زراعت	قالی‌بافی، گلیم‌بافی، چادر بافی
مراکز حوزه‌های عمران روستائیی شول و ده کهنه (شهرستان برازجان)	دامداری - زراعت	قالی‌بافی، - گیوه‌دوزی، جاجیم‌بافی، گلیم‌بافی

بیان آماری وضع فعالیت‌های جنبی کشاورزی:

بر اساس آمار سرشماری سال ۱۳۴۵ مجموعاً ۴۲۹۶۳۶ خانوار در کل کشور به تولید صنایع دستی اشتغال داشته‌اند. توزیع این خانوارها بر اساس نوع فعالیت به‌قرار زیر بوده است:

خانوار	۲۴۸۱۷۸	قالی و قالیچه
خانوار	۲۷۹۳۸	گلیم، زیلو و جاجیم
خانوار	۸۷۳۸	پارچه‌بافی و زری‌بافی
خانوار	۲۳۹۶	پنبه پاک‌کنی
خانوار	۵۰۲۱۷	ریسندگی
خانوار	۹۹۳۴	آسیا کردن غلات و حبوبات
خانوار	۳۶۸۱۶	تهیه مواد غذایی
خانوار	۱۷۷۴۰	دیگر صنایع

از این تعداد ۳۴۴۹۵۳ خانوار را، یعنی ۸۰ درصد از کل خانوارهایی که به‌فعالیت در این رشته از تولیدات اشتغال داشته‌اند، خانوارهای روستائی تشکیل می‌دادند و نیز بر اساس همین سرشماری، میان جمعیت متحرکت کشور شمار خانوارهایی که در این زمینه فعالیت داشته‌اند در مورد قالی‌بافی و گلیم بافی ۶۰۹۲، ریسندگی ۶۴۴۲ و تهیه مواد غذایی ۱۱۳۷۶ خانوار بوده است که به‌ترتیب ۸۸،۹۶ و ۹۴ درصد از این خانوارها را خانوارهای روستائی تشکیل می‌داده‌اند.

این ارقام نمایانگر رواج نسبی فعالیت‌های جنبی کشاورزی در حیات اقتصادی روستاهای کشور است. اما به‌رغم این عمومیت نسبی نتایج حاصله از مطالعه کارکرد اقتصادی این گونه فعالیت‌ها چندان دلگرم‌کننده نیست.

در شرایط تولیدی حاضر این فعالیت‌ها غالباً فقط پاسخگوی قسمتی از احتیاجات مصرفی خانوارهای روستائی است. چرا که در بسیاری از مناطق درآمد خانوارهای روستائی از تولید کالاهای غیر کشاورزی از حدود يك سوم درآمد تولیدات زراعی یا دامی فراتر نمی‌رود (۴) و این نشان‌دهنده نقش نسبتاً کم اهمیت فعالیت‌های جنبی کشاورزی در حیات اقتصادی خانوارهای روستائی است. حال آن که با توجه به تقاضای مصرف وسیعی که برای این قبیل کالاها (چه در داخل و چه در خارج از کشور) وجود دارد وضع نباید چنین باشد. در حال حاضر سطح فعالیت‌ها در این زمینه در بسیاری از نقاط ایران در حدی نیست که بتواند نقش مؤثری در اشتغال و درآمد خانوارهای روستائی داشته باشد. بررسی‌های متعددی که در مناطق روستائی کشور به‌عمل آمده حاکی از نقش اقتصادی کم اهمیت این گونه فعالیت‌هاست در حیات اقتصادی روستاهای مطالعه شده (۵).



براساس مطالعات انجام شده «این صنایع (= تولیدات) عموماً خصلت خود مصرفی دارند، یعنی فاقد جنبه تولید درآمد و صدور به خارج از منطقه می‌باشند.» به عبارت دیگر بنا به مطالعات انجام شده [در حال حاضر] مهم‌ترین ویژگی این گونه فعالیت‌ها در روستاهای کشور بی‌رونقی و کارکرد اقتصادی ناچیز آن است (۶). با وجود آن که شرایط موجود تولید زراعی و دامی، ظرفیت‌های نیروی فعال روستاها و دیگر منابع در روستاهای کشور، امکانات مناسبی برای رواج فعالیت‌های جنبی کشاورزی در بسیاری از نقاط ایران فراهم آورده است اما این فعالیت‌ها از نظر دامنه پوشش در کارکردهای اقتصادی خانوار وسعت چندانی ندارد و در غالب موارد از مرزهای خود مصرفی فراتر نمی‌رود.

همه مطالعات انجام شده حاکی از آن است که بخش عمده نیروی کار در زمینه فعالیت‌های جنبی کشاورزی به وسیله زنان تأمین می‌شود. بر اساس سرشماری سال ۱۳۴۵ نرخ فعالیت زنان روستائی نسبت به جمعیت زنان ۱۰ سال به بالا معادل ۱۴ درصد برآورد شده است و این يك واقعیت است که در غالب مناطق ایران نسبت شاغلان به نیروی فعال، در میان

فقدان سرمایه به ناگزیر بخشی از نیروهای مولده را در زمینه این فعالیت‌ها به نوعی استثمار شدن کشانده است. (۸)

تولید این رشته از فعالیت‌ها در روستاها عموماً به شکل تولید خانگی است. نداشتن بضاعت خرید مواد اولیه و وسائل کار و غیره رابطه پبله‌وری را در زمینه این فعالیت‌ها رواج داده است که نتیجه محتوم آن استثمار هرچه بیش‌تر روستائی است. در بسیاری از نقاط روستائی کشور تولید در زمینه فعالیت‌های جنبی کشاورزی به دلیل «کمبود سرمایه لازم و نبود بازار مبادله که ناشی از جدائی و در حاشیه قرار گرفتن منطقه است، توسعه نیافته است. (۹)

به‌طور کلی با جمع‌بندی آن چه تاکنون گفته شد می‌توان نتیجه گرفت:

۱. عمومیت، رونق و تنوع فعالیت‌های جنبی کشاورزی در جامعه دهقانی - قبیله‌ئی نسبت به سایر جوامع روستائی - عشائری کشور ما بیش‌تر است. شاید دلیل این امر قبل از همه مربوط به رونق نسبی اقتصاد روستائی این جامعه نسبت به سایر جوامع روستائی باشد. گذشته از این‌ها، در این جامعه تقسیم جنسی کار نسبت به سه نوع جامعه روستائی دیگر بسیار تکامل یافته‌تر است، که این نیز می‌تواند به‌نوبه خود عامل موثری در اشتغال زنان به فعالیت‌های مربوط به تولیدات غیر کشاورزی در روستاها باشد.
۲. در صورتی که منابع معیشتی دیگر از قبیل ماهیگیری و غیره در دسترس باشد سطح فعالیت‌های



تولیدی جنبی کشاورزی نازل خواهد ماند.

۳. فعالیت‌های جنبی کشاورزی عمدتاً شامل گروه فعالیت‌های بافندگی است که ماده اولیه اصلی آن (پشم) از طریق دام تأمین می‌شود و اختلاط زراعت با دامداری در بسیاری از نقاط ایران عامل موثری در عمومیت یافتن فعالیت‌های تولیدی بافندگی در روستاهاست. محتمل است که یکی از دلایل این اختلاط خود ضرورت تهیه مواد اولیه برای پرداختن به این رشته از تولیدات غیر کشاورزی باشد.

۴. به دلیل نازل بودن سطح تولید، محصولات تولیدی این رشته از فعالیت‌ها (به استثنای چند مورد عمده از قبیل قالی‌بافی، زیلوبافی - گلیم‌بافی و مانند این‌ها) غالباً جنبه خود مصرفی دارد. این کیفیت به هیچ رو نشانه فقدان بازار مصرف برای این گونه مصنوعات، یا عدم قابلیت آن‌ها برای عرضه به بازار نیست.

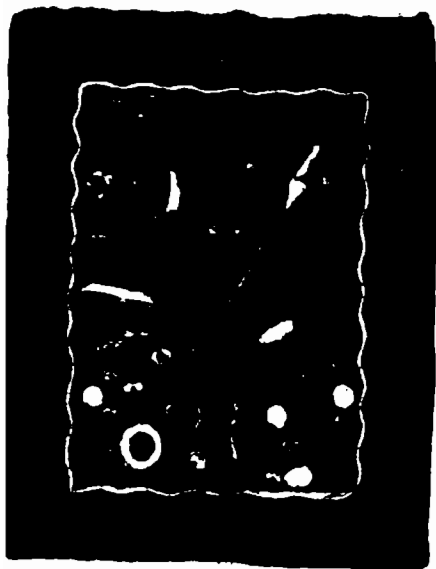
۵. نبودن امکان سرمایه‌گذاری کافی یکی از مهم‌ترین عوامل درج‌ازدن و بی‌رونق بودن این رشته از فعالیت‌ها در بسیاری از نقاط روستائی کشور است و شاید

به همین دلیل است که اساساً در بسیاری از روستاهای فقیر و دورافتاده این رشته از فعالیت‌ها وجود ندارد.

۶. نیروی انسانی تولیدکننده در این رشته از فعالیت‌ها را عموماً زنان روستا تشکیل می‌دهند.

۷. تولید در اکثر موارد به شکل خانگی است. یعنی نیروی انسانی خانوار نیروی مولده اصلی این رشته از فعالیت‌ها را تشکیل می‌دهد. البته در مواردی که سرمایه کافی به تولید در این رشته فعالیت‌ها اختصاص داده شده کارگر دستمزد بگیر نیز به جمع کارکنان خانوادگی افزوده می‌شود.

۸. کلیه مراحل تولید، به‌ویژه در بافندگی، در روستاها انجام نمی‌شود و روستا برای ادامه فعالیت در این رشته به شهر نیاز دارد و به آن وابسته است.



چرا چنین است؟ و در این باره چه باید کرد؟
کم کاری و بیکاری آشکار و پنهان در مناطق روستائی در بسیاری از ماه‌های سال واقعیتی انکارناپذیر است. همین بیکاری و آزاد بودن نیروی کار یکی از مهم‌ترین انگیزه‌های مهاجرت روستائیان است. چرا که قصد بیشتر افرادی که از روستا به شهر مهاجرت می‌کنند یافتن کار و کسب درآمد است. تردیدی نیست که با ایجاد امکانات کار در روستاها، بسیاری از واقعیت‌های نابسامان امروز دیگرگون خواهد شد و بسیاری از تنگناها و عوامل بازدارنده با دیگرگونی ماهیت وجودی خود به‌ابزار پیشرفت و نیروی محرک توسعه بدل خواهد گشت.

توسعه و تقویت سنجیده و با برنامه فعالیت‌های جنبی کشاورزی یکی از نمودهای برجسته ایجاد امکانات کار در روستاها است.
این کار در شرایط فعلی يك اقدام لازم و ضروری است، چرا که:

۱. تشویق فعالیت‌های جنبی کشاورزی و استفاده از نیروی عظیم کار دهقانی به اقتصاد ملی امکان می‌دهد که بدون نیاز به سرمایه بسیار و تشکیل سرمایه ثابت سنگین به بسیاری از کالاهای مصرفی با کیفیت پسندیده‌تر دست یابد (۱۰).

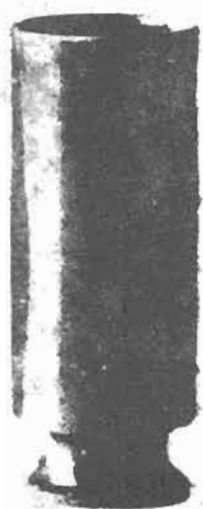
۲. زنان روستائی نیروی بالقوه فعال عظیمی را تشکیل می‌دهند اما اشتغال زنان در امور مربوط به زراعت به هر حال از نوعی محدودیت برخوردار است. حال آنکه اشتغال به فعالیت‌های جنبی کشاورزی نه فقط هیچ‌گونه محدودیتی ندارد بلکه این نوع فعالیت‌ها حتی امکانات مناسبی برای اشتغال زنان خانه‌دار نیز در



خود نهفته دارد.

۳. بسیاری از این گونه فعالیت‌ها وابسته به تولیدات کشاورزی و نیز سطح فعالیت دامداری است، و واقعیت این است که ویژگی‌های تولیدات کشاورزی و دامداری در بسیاری از مناطق ایران امکانات مساعدی برای گسترش این دسته فعالیت‌ها فراهم آورده است. با گسترش و تقویت این گونه فعالیت‌ها حتی می‌توان به بهره‌وری سرمایه - حتی سرمایه‌گذاری محدود تولید خانگی - در فعالیت‌های کشاورزی و دامداری افزود. یعنی از يك سو با عمومیت بخشیدن به این گونه فعالیت‌ها در بسیاری از موارد می‌توان ارزش افزوده کالاهای تولیدی در بخش کشاورزی را بالا برد و از سوی دیگر می‌توان فعالیت‌های تولیدی جنبی کشاورزی را به یکی از منابع مهم درآمد خانوار روستائی تبدیل کرد و شکی نیست که بالا رفتن درآمد خانوارهای روستائی - به ویژه خانوارهای صاحب زمین - تاثیر مثبتی بر سرمایه‌گذاری در فعالیت‌های کشاورزی و دامداری باقی خواهد گذاشت.

۴. با گسترش فعالیت‌های جنبی کشاورزی سطح وسیعی از خود



مصرفی، به‌ویژه در مناطق روستائی، تأمین می‌شود و قسمتی از نیازمندی‌های بازار ملی برطرف خواهد شد و بخشی از کالاهای تولید شده از طریق صدور به‌بازار جهانی برای اقتصاد کشور ارز فراهم خواهد آورد.

۵. مواد اولیه مورد نیاز این رشته از فعالیت‌های تولیدی در داخل مملکت و در رابطه با سطح تولیدات کشاورزی و دامی تأمین

می‌شود و در نتیجه کلیه ارزش افزوده حاصله در سراسر جریان تولید از آغاز تا پایان نصیب اقتصاد مملکت خواهد شد (۱۰).

۶. تقویت و تشویق فعالیت‌های دستی می‌تواند از مشکلات تمرکز سریع صنایع و توسعه بی‌تناسب شهرها و از بروز دشواری‌های اجتماعی بکاهد و از مهاجرت روستائیان به‌شهرها در طلب کار، جلوگیری کند (۱۰).

۱. مصنوعات دستی اگر به‌عنوان نوعی از هنر مطرح باشد همواره از حیات اقتصادی - اجتماعی خلق‌ها الهام می‌گیرد و نمایانگر اندیشه‌ها، عواطف و گاهی حتی شیوه‌های زندگی مردم هر سامان است، و سنت‌ها و تاریخ اعتقادات آن قوم را بازگو می‌کند. مثلاً نقوش شاخ قوچ یا پروبال پرندگان شکاری در قالی، قالیچه، نمد و خورجین ترکمن‌ها، از سوئی نمایانگر شیوه زندگی آنان از سوی دیگر بازگوی نوعی اعتقادات مذهبی منسوخ شده (انقون پرستی) آنان است برای اطلاعات بیشتر در این زمینه نک. به - ترکمن‌های ایران، بررسی زمینه‌های اجتماعی - از هوشنگ پورکریم در مجله هنر و مردم، شماره ۶۱.

۲. در تعریف صنایع دستی گفته‌اند که «به‌آن گروه از فعالیت‌های تولیدی اطلاق می‌گردد که مظهر هنر، ذوق و سلیقه خاص ملی و نمونه عالی مهارت يك ملت در تجسم اندیشه‌های ظریف و بدیع خود باشند» نك زندگی اقتصاد ایران از منوچهر فرهنگ ص ۱۳۵. صنایع دستی در واقع خاستگاه واحدی ندارد. دسته‌ئی از آن در شهرها به‌وجود آمده و در همانجا رونق و عمومیت یافته و هرگز به‌قلمرو روستا راه نیافته است. مثل خاتم کاری و منبت کاری، و دسته‌ئی دیگر اساساً منشأ روستائی دارد مثل انواع حرفه‌های بافندگی و نساجی و کوزه‌گری و فلزکاری. که با توجه به‌رابطه شهر و روستا، و حتی منشأ روستائی بسیاری از شهرها، به‌قلمرو اقتصاد شهری راه یافته و در آنجا رونق و تنوع بسیار یافته است. با گذشت زمان و تکامل فنون تولیدی پاره‌ئی از این صناعات در روستاها به‌کلی متروک شده و به‌عوض در شهرها تنوع و توسعه فراوانی یافته است. مثل همین فلزکاری - نساجی یا بافندگی.

۳. این مطالعات که به‌وسیله وزارت تعاون و امور روستاها از ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۴ انجام شده عبارتند از:

- ۱) بررسی نیروی انسانی و امکانات عمرانی در روستاهای شهرستان سنندج. سال مطالعه ۱۳۵۰
- ۲) بررسی نیروی انسانی و امکانات عمرانی در روستاهای شهرستان قزوین. سال مطالعه ۱۳۵۱

- ۳) بررسی صنایع روستائی شهرستان اردبیل.....سال مطالعه ۱۳۵۱
- ۴) بررسی نیروی انسانی و امکانات عمرانی در روستاهای شهرستان اردبیل. سال مطالعه ۱۳۵۱
- ۵) بررسی نیروی انسانی و امکانات عمرانی در روستاهای شهرستان لاهیجان... سال مطالعه ۱۳۵۱
- ۶) بررسی صنایع روستائی شهرستان نائین..... سال مطالعه ۱۳۵۲
- ۷) گزارش بررسی نیروی انسانی، اشتغال، درآمد، مهاجرت و برنامه‌های عمرانی در روستاهای شهرستان نائین..... سال مطالعه ۱۳۵۲
- ۸) بررسی نیروی انسانی و فعالیت‌های غیر کشاورزی در روستاهای شهرستان همدان. سال مطالعه ۱۳۵۲
- ۹) بررسی امکان توسعه فعالیت‌های غیر کشاورزی در حوزه عمل شرکت‌های سهامی زراعی قیر، کارزین و افزر (فیروزآباد فارس)..... سال مطالعه ۱۳۵۳
- ۱۰) بررسی نیروی انسانی و صنایع روستائی شرکت تعاونی تولید فهلیان (نورآباد ممسنی) سال مطالعه ۱۳۵۳
- ۱۱) بررسی نیروی انسانی و امکان توسعه فعالیت‌های غیر کشاورزی در روستاهای شهرستان رضائیه..... سال مطالعه ۱۳۵۳
- ۱۲) بررسی امکان توسعه فعالیت‌های غیر کشاورزی در حوزه‌های عمران روستائی زیوه (آذربایجان غربی) - باروق (آذربایجان شرقی) - فنوج (سیستان و بلوچستان) زنگی‌آباد (کرمان) - فاضل‌آباد (گرگان) - بهاباد (یزد)..... سال مطالعه ۱۳۵۳
- ۱۳) بررسی امکان توسعه فعالیت‌های غیر کشاورزی در حوزه‌های عمران روستائی شهرستان ممسنی..... سال مطالعه ۱۳۵۴
- ۱۴) بررسی امکان توسعه فعالیت‌های غیر کشاورزی در حوزه‌های عمران روستائی استان ایلام و پشتکوه..... سال مطالعه ۱۳۵۴
- ۱۵) بررسی نیروی انسانی و صنایع روستائی در مراکز حوزه‌های عمران روستائی شول و ده کهنه در شهرستان برازجان..... سال مطالعه ۱۳۵۴

-
۴. نک بررسی نیروی انسانی و امکان توسعه فعالیت‌های غیر کشاورزی در روستاهای شهرستان رضائیه - وزارت تعاون و امور روستاها سال ۱۳۵۳
 ۵. نک - املش «محال گیل و گالش و بلوک چای و برنج» سازمان برنامه و بودجه و مرکز آمایش سرزمین خردادماه ۱۳۵۶
 - منظومه عشایری - روستائی موسیان «قشلاق و امکان گرمسیری» سازمان برنامه و بودجه مرکز آمایش سرزمین تیرماه ۱۳۵۶
 - جزیره آبادان، منظومه‌های روستائی «اروند» و «بهمنشیر» سازمان برنامه و بودجه مرکز آمایش سرزمین تیرماه ۱۳۵۶
 - بررسی اقتصادی و اجتماعی روستاهای قوچان، مؤسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی، بخش تحقیقات روستائی اردیبهشت ۱۳۴۸
 - بررسی اقتصادی و اجتماعی روستاهای ایلام، مؤسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی، بخش تحقیقات روستائی مهرماه ۱۳۴۴

-
۶. نک بررسی اقتصادی و اجتماعی روستاهای دره‌گز، مؤسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی، بخش تحقیقات روستائی مهرماه ۱۳۴۸

۲



بهره و ربا

۳- تئوری‌های اقتصادی بهره پول

تئوری سرمایه، که تئوری بهره نیز در بعضی از مکاتب اقتصادی جزئی از آنرا تشکیل می‌دهد، یکی از پیچیده‌ترین و بحث‌انگیزترین مباحث علم اقتصاد است. منظور از علم اقتصاد در اینجا، آن چیز است که در محافل آکادمیک جوامع سرمایه‌داری بدین مضمون شناخته شده و فقط در رابطه با تحولات خود نظام سرمایه‌داری و انعکاس ذهنی آنها، در طی سالیان متمادی متحول گردیده است. تئوری‌های مطروحه در این علم از چهارچوب نظام حاکم (سرمایه‌داری) فراتر نرفته و در نهایت امر، به صورت توجیه‌کننده روابط حاکم بر جامعه درمی‌آید. وانگهی چون در هر زمان نظام حاکم را لایتغیر و دائمی می‌پندارد، به تحلیل تاریخی پدیده‌های اقتصادی نمی‌پردازد. بهر حال، این علم اقتصاد در جوامع سرمایه‌داری مرسوم و آموخته شده و در تدوین سیاست‌های اقتصادی آنها، مورد استفاده قرار می‌گیرد.

بحث و تحلیل جامع تئوری‌های مختلف بهره و سرمایه، از حوصله این مقاله خارج بوده و به فرصت بیشتر و مطالعه گسترده‌تری نیاز دارد (۲۷). لیکن تمام تئوری‌های موجود را می‌توان در رابطه با روند تحولی نظام سرمایه‌داری، به سه گروه عمده تقسیم کرد. تئوری‌هایی که در هر گروه قرار می‌گیرند، دارای خطوط کلی مشترک بوده و مخصوصاً در مورد نقشی که برای نرخ بهره در اقتصاد سرمایه‌داری منظور می‌دارند، تفاوت کلی ندارند و اگر تفاوتی بین آنها یافت

می‌شود، در مدل‌های گاه ساده و گاه پیچیده‌تریست که به کار می‌گیرند. در سطور زیر به بررسی اجمالی نقش بهره در هر يك از سه گروه عمده تئوری‌های اقتصادی می‌پردازیم.

گروه اول مشتمل بر اقتصاددانان کلاسیک انگلیسی، نئوکلاسیک و مکتب اطریشی است که جان مینارد کینز در کتاب خود بنام «تئوری عمومی اشتغال، بهره و پول» از همه آنها به عنوان اقتصاددانان کلاسیک نام می‌برد. این مکتب‌های اقتصادی در دوران رونق و پویایی نظام سرمایه‌داری، که می‌توان آنرا دوران رقابت کامل یا دوران ماقبل انحصاری نیز نامید، پدیدار شدند. آنچه خطوط اصلی و خصوصیت عمده این گروه تئوری‌ها را تشکیل می‌دهد، رقابت آزاد و اشتغال کامل می‌باشد و نقش نرخ بهره نیز عیناً بر مبنای همین خصوصیت، و در رابطه با نظریه تعادل همراه با اشتغال کامل، بررسی می‌گردد. طبق این نظریه، نرخ بهره بر اساس عرضه و تقاضای منابع وامی (Loanable funds) یعنی پس‌انداز و سرمایه‌گذاری تعیین می‌شود. در این تئوری‌ها، مقولات (category) اقتصادی به دو صورت واقعی و پولی ارائه می‌گردند. با فرض رقابت کامل و قابلیت تغییر قیمت‌ها، میل به تعادل و اشتغال کامل، تا آنجا که به جنبه واقعی اقتصاد مربوط می‌شود، همیشه برقرار است. بنابراین نقطه شروع تئوری بهره در این مکاتب، اشتغال کامل می‌باشد. بطوری که با ثابت شدن درآمد در سطح اشتغال کامل، افراد تصمیم می‌گیرند که درآمد خود را به چه نسبتی به مصرف یا سرمایه‌گذاری (مصرف در آینده) اختصاص دهند. در اینجا يك فرض دیگر به فروض بالا اضافه می‌شود و آن اینکه افراد، کاملاً قادر به پیش‌بینی درآمد خویش و چگونگی تغییر قیمت‌ها در آینده، می‌باشند. با این فرض و با توجه به حالات روانی متفاوت مردم، بازده سرمایه‌گذاری و امکانات دریافت و پرداخت وام، بعضی افراد وام‌دهنده و برخی دیگر وام‌گیرنده می‌شوند. بدین ترتیب، تلاقی عرضه و تقاضای منابع وامی، میزان نرخ بهره را تعیین می‌نماید (۲۸). بنابراین برحسب این تئوری، نرخ بهره نیز مانند قیمت نسبی کالاهای مختلف، جنبه واقعی دارد و نه پولی. پول در این نوع تئوری، فقط وسیله مبادله کالا و پرداخت محسوب می‌شود و سرعت گردش پول (V) نیز ثابت بوده و به عوامل تکنیکی و عادات مردم، بستگی دارد. تولید (T) هم چنانکه اشاره شد، در سطح اشتغال کامل ثابت می‌باشد. بنابراین تغییر مقدار پول (M) اثر مستقیم بر سطح عمومی قیمت‌ها (P) می‌گذارد:

(MV = PT). گرچه افزایش مقدار پول در مرحله اول بر عرضه منابع وامی اثر می‌کند و نرخ بهره را پائین می‌آورد ولی، طبق این تئوری، این تنزل زودگذر و سطحی بوده و با بالا رفتن قیمت‌ها، مقدار واقعی عرضه منابع وامی و در نتیجه نرخ بهره، مجدداً به سطح قبلی خود باز می‌گردند. با توجه به نکات فوق و نتایجی

که از این تئوری‌ها گرفته می‌شود، آن‌ها را تئوری‌های غیرپولی بهره می‌نامند. چنانکه اشاره شد، بر طبق این تئوری‌ها نمی‌توان نرخ بهره را از آنچه که هست، پائین‌تر آورد.

با گسترش بحران عمومی سرمایه‌داری در سال‌های بین دو جنگ جهانی، اقتصاددانان آکادمیک جوامع سرمایه‌داری مجبور به رویا رویی با واقعیات اقتصادی نظام موجود گردیده و از برج عاج تعادل عمومی و اشتغال کامل، فروکشیده شدند. فرض رقابت کامل مورد سؤال قرار گرفته و برای اولین بار تئوری‌های رقابت ناقص و کمپانی‌های انحصاری، در محیط‌های آکادمیک مطرح گردیدند. کینز و کالتسکی^(۲۹) تئوری تعادل عمومی همراه با اشتغال کامل را مورد انتقاد قرار داده و با معرفی تئوری تقاضای موثر (effective demand) موضوع تعادل عمومی همراه با بیکاری را وارد مباحث اقتصادی نمودند. اقتصاددانانی که از این جریان فکری تاثیر پذیرفتند، به اختصار اقتصاددانان کینزی نامیده می‌شوند. نظریات این دسته از اقتصاددانان، گروه دوم تئوری‌های مورد بحث ما را تشکیل می‌دهند.

تئوری نرخ بهره در مکتب اقتصادی کینز، خصوصیتی کاملاً متفاوت با تئوری‌های گروه اول دارد. برخلاف تئورهای قبلی، نرخ بهره در اینجا مطلقاً جنبه پولی دارد و سرمایه‌گذاری، منابع وامی مورد احتیاج خود را به صورت پس‌انداز در دست مردم، ایجاد می‌نماید. بنابراین دیگر نمی‌توان گفت که نرخ بهره براساس عرضه و تقاضای منابع وامی یعنی مقدار پس‌انداز و سرمایه‌گذاری تعیین می‌گردد. برای روشن شدن موضوع، لازم است به توضیح بیش تری در این باره به پردازیم. اگر کل مزد دریافت شده در جامعه را با W و کل سود را با P و مصرف و سرمایه‌گذاری را با C و انشان دهیم، این تساوی همیشه برقرار است:

$$P + W = C + I$$

طرف راست این تساوی، تقاضای موثر را نشان می‌دهد. حالا اگر فرض کنیم که کارگران تمام مزد خود را مصرف می‌کنند، داریم:

$$P = C_c + I$$

که در آن C_c مصرف سرمایه‌داران است. واضح است که مقدار سود سرمایه‌داران، بستگی به شرایط بازار دارد و آن‌ها کنترلی بر آن ندارند. لیکن سرمایه‌گذاری و مصرف سرمایه‌داران (طرف راست تساوی) تحت کنترل سرمایه‌داران قرار دارند. در نتیجه، تساوی فوق به صورت معادله زیر:

$$P = C_c + I$$

در می‌آید که در آن، سرمایه‌گذاری و مصرف سرمایه‌داران تعیین‌کننده سود آن‌هاست. بدین ترتیب اگر سرمایه‌داران تصمیم به افزایش سرمایه‌گذاری بگیرند و این کار را با دریافت اعتبار از بانک‌ها انجام دهند، این عمل سبب ایجاد سود در

دست خود آن‌ها به همان مقدار خواهد شد (طبق معادله فوق، هر قدر طرف دوم (I) افزایش یابد، همان مقدار بر طرف اول (P) افزوده خواهد گشت). به عبارت دیگر سرمایه‌گذاری منابع وامی و یا پس‌انداز لازمه خود را ایجاد می‌کند. پس دیگر نمی‌توان گفت که نرخ بهره بر مبنای عرضه و تقاضای منابع وامی مشخص می‌شود (۳۰).

در تئوری‌های گروه دوم، نرخ بهره صرفاً به وسیله مکانیسم‌های پولی، یعنی از طریق عرضه و تقاضای پول تعیین می‌گردد. پول در تئوری کینز فقط وسیله مبادله و پرداخت نیست بلکه وسیله‌ئی برای انباشت ثروت و دارائی نیز می‌باشد. در این صورت سرعت گردش پول (V) دیگر ثابت نبوده و در رابطه با نرخ بهره رایج و تصور مردم از «حالت عادی» این نرخ، تغییر می‌کند. بالا بودن غیر عادی نرخ بهره بدین معناست که این نرخ در آینده سقوط خواهد کرد و قیمت اوراق بهادار افزایش خواهد یافت. این سبب می‌شود که مردم دارائی خود را کمتر به صورت پول، و بیش‌تر به صورت اوراق بهادار، نگاه دارند. بدین ترتیب نرخ بهره بالا، سرعت گردش پول (V) را افزایش می‌دهد، و بالعکس. با ثابت بودن تولید (T) در سطح تقاضای موثر، و تعیین سطح قیمت‌ها (P) به وسیله مزد پولی کارگران، در تئوری کینز معادله مقداری پول $(PT = MV)$ تعیین‌کننده نرخ بهره می‌شود (۳۱). طبق این معادله، از دیاد عرضه پول سبب کاهش سرعت گردش پول و بنابراین پائین رفتن نرخ بهره می‌گردد. بر اساس این تئوری دولت می‌تواند با دخالت در بازار پول، بر نرخ بهره تأثیر دائمی بگذارد.

همراه با رونق نسبی اقتصاد سرمایه‌داری جهانی پس از جنگ دوم، یکبار دیگر عقاید اقتصاددانان کلاسیک و نئوکلاسیک، ولی این بار در قالب کینزی، بر محیط‌های آکادمیک مسلط گشت. با جانشین ساختن مقولات «ذخیره»ئی اقتصاد (stock) بجای «جریان»ها (flow) - مثلاً ثروت و درآمد دائم به جای درآمد جاری - این موج جدید موفق به ادغام تئوری کینز در تئوری نئوکلاسیک‌ها گردید. اقتصاددانان مکتب شیکاگو و از جمله معروف‌ترین آن‌ها میلتون فریدمن، در مرکز این موج جدید قرار دارند (۳۲). تئوری‌های عنوان شده از جانب این اقتصاددانان، گروه سوم تئوری‌های مورد بحث ما را تشکیل می‌دهند. تئوری‌های این گروه، بار دیگر بر این فرض استوار می‌باشند که در نظام سرمایه‌داری، مکانیسم خودبخودی برای تامین اشتغال کامل و تعادل عمومی وجود دارد. بنابراین از آنجا که نیروهای درونی سیستم اقتصادی تمایل به حالت تعادل و اشتغال کامل دارند، دخالت دولت در بازار پول فقط می‌تواند نظم سیستم را برهم زند. بنا به نظر این اقتصاددانان، نرخ بهره «طبیعی» بلند مدتی در اقتصاد وجود دارد که دولت فقط می‌تواند بطور کوتاه مدت بر آن اثر بگذارد، و در نهایت امر، نرخ بهره بسوی این نرخ «طبیعی» رجعت می‌نماید. بدین ترتیب در اینجا نیز، همانند تئوری‌های

گروه اول، نرخ بهره به صورت مقوله‌ای خارج از کنترل دولت مطرح می‌شود. چنان‌که از بررسی مجموع تئوری‌های اقتصادی فوق برمی‌آید، این‌گونه تئوری‌ها در رابطه با عملکرد نظام سرمایه‌داری و درارتباط مستقیم با تحولات آن در سالیان متمادی، ولی در صور و اشکال گوناگون، عرضه شده‌اند. به‌طوری که قبلاً نیز اشاره شد، این نظریات بطور کلی و در نهایت امر در خدمت توجیه نظام سرمایه‌داری موجود درآمده (تئوری‌های نئوکلاسیک و مکتب شیکاگو)، هرچند که گاهی نیز در صدد ارائه سیاست‌هایی برای تنظیم و اصلاح این نظام، برآمده است (نظریات کینز و پیروان او). بنابراین، به فرض آن که این تئوری‌ها بتوانند در جوامع سرمایه‌داری برای بررسی نرخ بهره، تا حدودی مورد استفاده قرار گیرند، به کار گرفتن آن‌ها برای تعیین نقش بهره در اقتصادهای عقب‌مانده، نامعقول و گمراه‌کننده خواهد بود. از این گذشته، برخورد غیر تاریخی اقتصاددانان فوق با موضوع مورد بحث، یعنی مطلق و دائمی انگاشتن شیوه تولید سرمایه‌داری در جوامع پیشرفته، کاربرد نظریات آنان را در تحلیل نرخ بهره مواجه با اشکال می‌سازد. در تمام جوامع بطور اعم، و در جامعه‌های عقب‌مانده (نظیر ایران) بطور اخص، شکل‌بندی (formation) اقتصادی - اجتماعی در هر زمان در برگیرنده شیوه‌های مختلف تولید است که بعضی از آن‌ها بازمانده نظام‌های قبلی و برخی دیگر مختص نظام مسلط فعلی می‌باشند. برای بررسی علمی بهره، لازم است به تحلیل تاریخی نقش آن در نظام‌های قبلی و در نظام مسلط کنونی، پردازیم.

○ ۴- نقش بهره در نظام‌های مختلف اقتصادی (۳)

مقولات پیچیده اقتصادی در هر شیوه تولیدی تکامل یافته، در اثر تحول تاریخی اشکال ساده‌تر آن‌ها در شیوه‌های تولیدی قبلی، بوجود آمده‌اند. سرمایه پولی (interest-bearing capital) که در شکل باستانیش به صورت سرمایه ربائی (usurer's capital) ظاهر می‌شود، و سرمایه تجاری (merchant's capital) قدیمی‌ترین اشکال سرمایه هستند که خیلی قبل از ظهور شیوه تولید سرمایه‌داری، در همه نظام‌های اقتصادی جامعه یافت می‌شوند. با تبدیل حداقل قسمتی از تولیدات اجتماعی به کالا، و رواج پول و تجارت، سرمایه ربائی نیز در جامعه پدیدار می‌شود. به عبارت دیگر، بعد از این که تعویض کالا در مقابل پول رواج می‌یابد، وام دادن پول فرا می‌رسد و ربا و رباخواری را به همراه می‌آورد (۳). با رواج پول، احتکار آن نیز لزوماً به میان می‌آید ولی محتکر حرفه‌ئی پول یا به عبارت مصطلح‌تر، خسیس تا وقتی که تبدیل به رباخوار نشده از اهمیت چندانی برخوردار نیست. سرمایه ربائی در جوامع ماقبل سرمایه‌داری، می‌تواند به دو شکل ویژه وجود داشته باشد:

اول - رباخواری به وسیله قرض دادن به اعضای ولخرج طبقات بالا و بطور عمده به زمینداران بزرگ.

دوم - رباخواری از طریق قرض دادن به تولیدکنندگان کوچکی که مالک وسائل تولید خویش هستند. اینگونه رباخواری غالباً در مورد کشاورزان و همچنین پیشه‌وران صورت می‌گیرد زیرا در جوامع ماقبل سرمایه‌داری، کشاورزان اکثر تولیدکنندگان کوچک را تشکیل می‌دهند.

عملکرد سرمایه ربائی در شکل اول، موجب فشار اقتصادی بر طبقات بالای جامعه می‌گردد و حتی در خیلی موارد باعث نابودی زمینداران بزرگ می‌شود. لیکن سرمایه ربائی بعنوان شکل ویژه سرمایه پولی، بیشتر به جوامعی مربوط می‌شود که تولیدکنندگان کوچک یعنی کشاورزان مستقل خرده‌پا و پیشه‌وران، شکل عمده تولیدی را تشکیل می‌دهند. در رابطه با این گونه جوامع، ربا اثر تخریبی فوق‌العاده‌ای دارد. ربا بخودی خود شیوه تولیدی تولیدکنندگان کوچک را عوض نمی‌کند، ولی مانند انگلی به آن می‌چسبد و آن را به حالت اسفباری می‌افکند، تولید را به انحطاط می‌کشاند و وسائل تولیدی را به جای گسترش، فلج می‌نماید (۳۵). این اثر تخریبی ربا، در رابطه با نقش پول به عنوان «وسیله مبادله» و نقش آن به عنوان «وسیله پرداخت» در جوامع تولیدکنندگان کوچک به تحقق می‌پیوندد.

در اقتصاد صنعتگران و کشاورزان خرده‌پا، پول به عنوان «وسیله‌ئی برای مبادله» مورد احتیاج است. این احتیاج مخصوصاً موقعی افزایش می‌یابد که وسائل تولید، برحسب تصادف و یا به دلیل اتفاقات خارج از کنترل تولیدکننده، از دست او بیرون می‌رود و یا موقعی که در روند تجدید تولید، وسائل تولیدی تازه به اندازه کافی جایگزین وسائل تولید مستهلک شده، نمی‌گردند. لوازم معیشت و مواد اولیه قسمت عمده این وسائل تولید را تشکیل می‌دهند. اگر قیمت این احتیاجات بالا برود، درآمد فروش محصول دیگر نمی‌تواند کفاف جایگزین کردن آن‌ها را در تولید مجدد بنماید. همچنان که اگر در برداشت محصولی خللی پیش آید، کشاورز دیگر نمی‌تواند قسمتی از محصول جدید را برای دانه‌افشانی نگه دارد. از عوامل عام و کلی که بگذریم، در هر مورد انفرادی نیز هزاران عامل می‌توانند در از دست رفتن وسائل تولید متعلق به تولیدکنندگان کوچک، تاثیر بگذارند. هر عاملی که به از دست رفتن وسائل تولید کمک کند، به مثابه شکافی است که رباخوار از طریق آن به درون می‌خزد. مرگ گاو یک کشاورز خرده‌پا حتی می‌تواند به آنجا منتهی شود که او دیگر قادر به تجدید تولید در سطح قبلی آن نباشد. از آن پس وی طعمه دندان‌های مرگ‌آسای رباخوار می‌شود و همین که به دام رباخوار افتاد دیگر نمی‌تواند خود را رها سازد.

معهدنا باید گفت که حیطة عمل واقعاً مهم رباخوار، جامعه‌ئی است که از پول

به عنوان «وسیله پرداخت» استفاده می کند. سررسید پرداخت مالیات، اجاره زمین و غیره به شکل پول، احتیاج به پول را برای این منظور بوجود می آورد. با گسترش تجارت و عمومیت یافتن تولید کالائی، فاصله زمانی بین خرید کالا و پرداخت پول پدید می آید. پول می بایست در تاریخ معینی پرداخت شود و تنها کسی که بطور دائم صاحب مطلق العنان پول است، رباخوار می باشد. در عین حال خود رباخواری احتیاج به پول را، به عنوان وسیله پرداخت، افزون می کند زیرا که با دریافت مداوم ربا، تولیدکننده را به افلاس و وسائل تولیدش را به نابودی می کشاند. ربا از بطن «احتیاج به پول به عنوان وسیله پرداخت» زائیده می شود و در عین حال، این نقش پول (وسیله پرداخت) را به عنوان حیطة سلطه خویش گسترش می دهد.

در سطور فوق ویژگی های عام ربا در جوامع ماقبل سرمایه داری را به اختصار بر شمردیم. اینک، با توجه نکات مذکور در بالا، به بررسی عملکرد خاص آن در هر شیوه تولیدی در این گونه جوامع می پردازیم. ربا، در جوامعی که وسائل تولید در دست تولیدکنندگان کوچک و متفرق می باشد، ثروت پولی را از طریق نابودی این تولیدکنندگان، متمرکز می نماید. بنابراین در تخریب جوامع قبیله نسی اولیه (متشکل از تولیدکنندگان کوچک) و تسریع استحاله آن به جامعه برده داری، ربا نقشی عمده بازی می کند. رواج پول و رونق رباخواری، پایه های زندگی سنتی و ساخت عشیره ئی این گونه جوامع را سست می گرداند. دریافت وام و بازپرداخت اقساط آن، طبق خواسته رباخواران و نه بر مبنای ملاحظات قبیله ئی، صورت می پذیرد. حکمرانی پولی رباخواران، قوانین جدیدی در جهت حمایت از وام دهنده در مقابل وام گیرنده پدید می آورد. طبق این قوانین، در صورت عدم پرداخت به موقع قسط یا ربای وام زمین بدهکار فروخته شده و به تصاحب وام دهنده در می آید و اگر بهای زمین تکافوی مقدار بدهی را نمی کرد، فرزندان بدهکار و حتی خود او به بردگی فروخته می شدند تا طلب وام دهنده وصول گردد (۳۶). بدین ترتیب، مایملک تولید کننده ی کوچک جامعه قبیله ئی، در تصرف رباخواران و خود او در جرگه بردگان در می آید و جامعه برده داری گسترش می یافت.

در جوامع برده داری و فئودالی، از آنجا که دیگر وسائل تولید در مالکیت تولیدکنندگان مستقیم (بردگان و سرف ها) قرار ندارد، ربا شیوه تولیدی را نابود نمی سازد بلکه فقط زندگی را بر تولیدکنندگان مشکل تر می سازد. برده دار یا خان فئودال مقروض، ستم بر تولیدکنندگان را افزایش می دهد زیرا که خود نیز تحت ستم رباخوار می باشد و یا اینکه بالاخره تمام هستی اش را به رباخوار وامی گذارد، که در این صورت رباخوار خود صاحب برده یا زمیندار می شود. بدین ترتیب جای استثمارگر قدیم را، که استثمارش کم و بیش جنبه پدرسالاری داشت، یک تازه

به دوران رسیده بیرحم و دیوانه پول می‌گیرد، اما به‌هرحال شیوه تولید عوض نمی‌شود. البته در جوامع فتودالی در مورد تولیدکنندگان کوچک (صنعتگران و اصناف مستقل شهری) ربا همان نقش تخریبی خود را بازی می‌کند ولی چون این اشکال تولید در خارج از روابط تولیدی فتودالی قرار دارند، این عمل مستقیماً به‌استحاله شیوه تولید فتودالی نمی‌انجامد (۳۷).

بطور کلی می‌توان گفت که در نظام‌های ماقبل سرمایه‌داری، نقش ربا تنها به تخریب و تجزیه اشکال مالکیتی که مبنای سازمان سیاسی را تشکیل می‌دهند، محدود است. در نظام تولید آسیائی، ربا حتی می‌تواند برای دوران‌های طولانی ادامه یابد و تنها منجر به فساد سیاسی و اقتصادی شود. ربا می‌تواند از طریق انهدام زمین‌دار و تولیدکننده کوچک و نیز با تمرکز ابزار تولید به صورت سرمایه، به‌عنوان یکی از عوامل ایجاد شیوه تولید سرمایه‌داری به حساب آید اما فقط زمانی که، دیگر شرایط لازم نیز مهیا باشند.

چنانکه دیدیم، ربا شکل ویژه خود را عمدتاً در رابطه با تولیدکنندگان کوچک حاصل می‌نماید. رباخواری در جوامع مختلف تمام اشکال تولیدی را که در آن‌ها تولیدکننده مالک وسائل تولید خویش است، به‌نابودی می‌کشد، تمام مازاد تولید را به صورت ربا از تولیدکنندگان می‌گیرد و برای آن‌ها حداقل معیشت را باقی می‌گذارد (این حداقل معیشت بعدها تبدیل به مزد کارگری می‌شود). در شیوه تولید سرمایه‌داری پیشرفته، کارگر مالک وسائل تولید خویش یعنی مزرعه‌ای که می‌کارد یا مواد اولیه‌ای که به کار می‌گیرد و غیره، نیست. شیوه تولید سرمایه‌داری به پراکندگی وسائل تولید در دست تولیدکنندگان کوچک، و همچنین به کار فردی کارگر خاتمه می‌دهد. در این شیوه تولید، رباخوار دیگر نمی‌تواند تولیدکنندگان را از وسائل تولیدشان جدا سازد، زیرا که آن‌ها پیش از این جدا شده‌اند. به‌علاوه در شیوه تولید سرمایه‌داری، کارگر مزد بگیر همه مازاد تولید را که مرکب از بهره، اجاره و سود می‌باشد، برای سرمایه‌دار تولید می‌کند. بنابراین مقایسه ربا که تمام مازاد تولید را می‌مکد، با بهره بانکی مدرن که، حداقل در مواقع عادی، فقط قسمتی از مازاد را جذب می‌کند، نامعقول می‌باشد.

کسانیکه تفاوت بهره بانکی در جامعه سرمایه‌داری و ربا را تفاوتی کمی و از حیث مقدار می‌پندارند - تا چه رسد به کسانیکه آندو را یکسان می‌شمارند (۳۸) - این نکته اساسی را نادیده می‌گیرند که، در حقیقت، این اختلاف بین دو شیوه تولید - و روابط اجتماعی مربوط به آن‌ها - است که بهره را از ربا متمایز می‌گرداند. آنچه سرمایه پولی در نظام سرمایه‌داری را از سرمایه ربائی جدا می‌کند، به‌هیچ‌وجه ماهیت و یا خصوصیت خود این سرمایه نیست. بلکه شرایط متفاوتی است که تحت آن عمل می‌نماید و خصوصیت کاملاً متفاوت و ام‌گیرنده‌ایست که در مقابل وام دهنده قرار می‌گیرد. تاجر و کارخانه‌دار در نظام سرمایه‌داری، خود به‌عنوان

سرمایه‌دار در برابر وام دهنده ظاهر می‌شوند و وام در دست آن‌ها به صورت سرمایه (وسائل تولید متمرکز در دست سرمایه‌دار برای جذب مازاد تولید) عمل می‌کند. پس بطور کلی می‌توان گفت که سرمایه پولی تحت نظام سرمایه‌داری، با شرایط شیوه تولید سرمایه‌داری وفق داده می‌شود. البته این بدان معنی نیست که رباخواری در نظام سرمایه‌داری بکلی از میان می‌رود. در رابطه با طبقات و اشخاصی که نتوانند و همچنین در شرایطی که نشود بر طبق آنچه شیوه تولید سرمایه‌داری ایجاب می‌کند، وام گرفت، بهره در نظام سرمایه‌داری به شکل ربا ظاهر می‌شود. مثلاً وامی که نتیجه احتیاج شخصی است، وامی که شخص ثروتمند و لخرج مصروف امیال و هوس‌های خود می‌دارد و وامی که به تولیدکننده خرده پا که هنوز مالک وسائل تولید خویش است داده می‌شود، از جمله این موارد می‌باشند.

با پیدایش شیوه تولید سرمایه‌داری در قرون ۱۷ و ۱۸ میلادی در اروپا، سرمایه ربائی دیگر نمی‌توانست جوابگوی الزامات جدید اقتصادی باشد. در این مرحله سیستم اعتباری به عنوان عکس‌العملی در مقابل رباخواری تحول می‌یابد. این دقیقاً بدان معناست که سرمایه پولی به تبعیت از الزامات و شرایط نظام سرمایه‌داری، واداشته می‌شود. بدین ترتیب تحت نظام سرمایه‌داری، در سرمایه ربائی تغییر کیفی حاصل می‌شود، یعنی در سیستم اعتباری جدیدی که در قرون فوق در اروپا شکل می‌گیرد، دیگر سرمایه پولی بر سرمایه صنعتی و تجاری مسلط نیست بلکه عکس آن صدق می‌کند (۳۱).

پایه‌گذاران سیستم اعتباری و بانک‌داری جدید، در مبارزه بر علیه تسلط رباخواران، نقطه آغاز حمله خود را ضدیت با بهره و سرمایه پولی قرار ندادند بلکه برعکس، شناخت حقوقی و عمومیت دادن آن را وسیله این مبارزه گردانیدند. سرجی. چایلد (Sir J. Child) پدر بانکداری انگلیس و یکی از پیشگامان این مبارزه، چنین می‌نویسد «... اگر قبول کنیم که این تجارت است که کشور را ثروتمند می‌گرداند و اگر بپذیریم که کاهش نرخ بهره تجارت را گسترش می‌دهد، پس بدون شك محدود کردن قدرت انحصاری رباخواران یکی از شروط عمده افزایش ثروت کشور است...». سیستم بانکداری جدید، برای مبارزه با انحصار رباخواران، بوجود آمده و گسترش یافت. این سیستم، از طرفی به وسیله جمع کردن ذخایر پولی راکد و روانه ساختن آن‌ها به بازار پول، و از طرف دیگر با محدود کردن انحصار پولی فلزات قیمتی از طریق ایجاد پول اعتباری، به قدرت انحصاری رباخواران خاتمه داده و سرمایه پولی را در خدمت سرمایه تولیدی به کار گرفت.

در صفحات قبل، نقش ربا و بهره در نظام‌های مختلف اقتصادی تا ظهور و گسترش سرمایه‌داری، مورد بررسی و مقایسه قرار گرفت. از مجموع بررسی



فوق چنین برمی آید که نقش بهره، همانند دیگر مقولات اقتصادی، در هر جامعه بستگی به روابط تولیدی حاکم بر آن جامعه و روابط اجتماعی منطبق با آن دارد. بنابراین صدور يك حکم کلی راجع به نقش بهره و بطریق اولی، اظهار نظر درباره محاسن و معایب و حتی امکان حذف یا ابقاء آن، بدون در نظر گرفتن روابط تولیدی حاکم در بخشهای مختلف اقتصادی، امکان پذیر نمی باشد. در قسمت بعدی این مقاله، با توجه به نکات مذکور در فوق، به بررسی نقش بهره در جوامع عقب مانده کنونی و بخصوص در جامعه فعلی ایران می پردازیم. اما در خاتمه این مبحث و در رابطه با آن، بهتر است نگاهی کوتاه به عملکرد بهره در نظام سوسیالیستی بیندازیم.

در نظام سوسیالیستی به واسطه کنترل و مالکیت عمومی وسائل تولید، بهره بعنوان درآمد حاصل از سرمایه پولی، علت وجودی خویش را از دست می دهد. در این نظام، مالکیت خصوصی محدود و تخصیص منابع اعم از فیزیکی و مالی، بطور عمده توسط دولت انجام می شود. بدین ترتیب دریافت و پرداخت وام بطور کلی (و صرف نظر از موارد استثنائی) در انحصار دولت قرار می گیرد. بهره در نظام سوسیالیستی فاقد نقش خود در سایر نظام های اقتصادی (یعنی تخصیص تمام یا قسمتی از مازاد تولید به سرمایه پولی) می باشد زیرا که در این نظام، دولت کنترل مستقیم بر وسائل تولید و در نتیجه بر مازاد تولید، اعمال می نماید. بهر حال در کشورهای سوسیالیستی معاصر، بهره در تنظیم سیاست های پولی دولت و در برنامه ریزی اقتصادی، به درجات متفاوت، مورد استفاده قرار می گیرد. برای تشویق و جلب پس اندازهای خصوصی، بهره ئی - هرچند اندک - به این گونه پس اندازها پرداخت می شود. پس اندازهای جمع آوری شده از طریق فوق، به تامین منابع مالی لازم جهت اجرای برنامه های اقتصادی، کمک می نمایند. بعلاوه کشورهای سوسیالیستی در مواردی به استقراض عمومی، از طریق صدور اوراق قرضه با بهره (و یا بدون بهره) و فروش آن به افراد و موسسات مختلف، مبادرت

می‌نمایند. مثلاً در کشور شوروی بهره‌نی بین ۲ تا ۵ درصد به‌پس‌اندازهای خصوصی نزد بانکهای دولتی پس‌انداز، پرداخت می‌گردد. همچنین این کشور در سال‌های قبل از ۱۹۵۷، به‌دفعات به‌صدور اوراق قرضه دولتی با بهره، اقدام کرده است. بانک دولتی شوروی و نیز بانک تخصصی سرمایه‌گذاری آن وام‌های گوناگونی به‌موسسات تولیدی، دیگر سازمان‌های دولتی، مزارع اشتراکی و حتی به‌اشخاص حائز شرائط (مثلاً برای ساختن يك خانه) پرداخت می‌نمایند که معمولاً نرخ بهره این وام‌ها بسیار پائین بوده و از ۱ یا ۲ درصد تجاوز نمی‌کند (۲۰). نقش دیگر بهره در کشورهای سوسیالیستی در رابطه با سرمایه‌گذاری و تخصیص اعتبارات دولتی مطرح می‌گردد. در این کشورها يك نرخ بهره صوری (shadow) یا نرخ تنزیل اجتماعی (social rate of discount) تعیین می‌شود که به‌صورت یکی از پارامترهای معادلات برنامه‌ریزی در می‌آید. این نرخ برای محاسبه بازدهی نسبی پروژه‌ها (که از لحاظ مدت زمان احداث و طول عمر متفاوت می‌باشند) و انتخاب بین آن‌ها، مورد استفاده واقع می‌شود. البته باید متذکر شد که نقش بهره در تخصیص اعتبارات، در کشورهای مختلف سوسیالیستی فرق می‌نماید. در کشورهایی که برنامه‌ریزی اقتصادی و تخصیص اعتبارات دولتی، به‌صورت متمرکز و بر مبنای بازده طرح‌ها و یا عوامل سیاسی - اجتماعی دیگر انجام می‌پذیرد، بهره اعتبارات پرداختی عملاً چندان اهمیتی ندارد (مثلاً کشور شوروی که در بالا اشاره شد). اما در مواردی که برنامه‌ریزی غیر متمرکز بوده و نیروهای بازار نیز تا حدودی در تخصیص اعتبارات تاثیر می‌گذارند (مثلاً یوگسلاوی)، نرخ بهره اینگونه اعتبارات اهمیت بیشتری می‌یابد.

(ادامه دارد)

۲۷. اقتصاددانان در این باره تئوری‌های زیادی عرضه داشته‌اند که برای مثال می‌توان به: بوم باورک، ویکسل، فیشر، والراس، کینز و فریدمن و... اشاره کرد که هر يك تئوری خاصی بر مبنای فرضیات معینی ساخته‌اند.

۲۸. این مختصری از تئوری بهره و سرمایه‌فشر بود. تئوری‌های دیگر اقتصاددانان این گروه نیز در اینکه بهره در رابطه با عرضه و تقاضای منابع وامی تعیین می‌شود، با تئوری فوق تشابه دارند. وجه تمایز آن‌ها در چگونگی تحلیل این عرضه و تقاضا است.

29. M.Kalecki: "Theory of Economic Dynamics", London, 1954.

در این کتاب کالتسکی به‌تشریح تئوری‌های خود که امروزه به‌نظریات کینزی شناخته شده‌اند، می‌پردازد.

30. Ibid, Part2, PP.45-67.

۳۱. البته نرخ بهره بر سرمایه‌گذاری بلند مدت و در نتیجه بر تقاضای موثر و مقدار تولید اثر می‌گذارد ولی این تاثیر چندان قابل ملاحظه نیست.

32. M. Friedman: "Studies in the Quantity theory of Money", 1956.

۳۳. مطالب این قسمت از مقاله، بطور عمده از

K. Marx: "Capital" Vol.III, ch.36, PP.593-613

اقتباس شده است.

۳۴. فردريك انگلس: «منشاء خانواده، مالكيت خصوصى و دولت»، ترجمه مسعود احمدزاده، ص ۲۳۴.

۳۵. نابودى زمين داران بزرگ و فقر و بدبختى توليدكنندگان كوچك توسط رباخواران سبب ايجاد مقادير عظيمى از سرمايه پولى مى شود. وليكن تا چه حد اين روند موجب از بين رفتن شيوه توليد قديمى مى گردد (چنانكه در اروپا اتفاق افتاد) و اينكه آيا نظام سرمايه دارى جانشين آن مى شود، بستگى به تحولات تاريخى و شرايط ديگر دارد.

۳۶. انگلس: همان كتاب، ص ۱۵۶.

۳۷. در اين رابطه به مباحثه موريس داب و پل سوزى درباره گذار از شيوه توليد فئودالى به سرمايه دارى، در كتاب زير مراجعه شود:

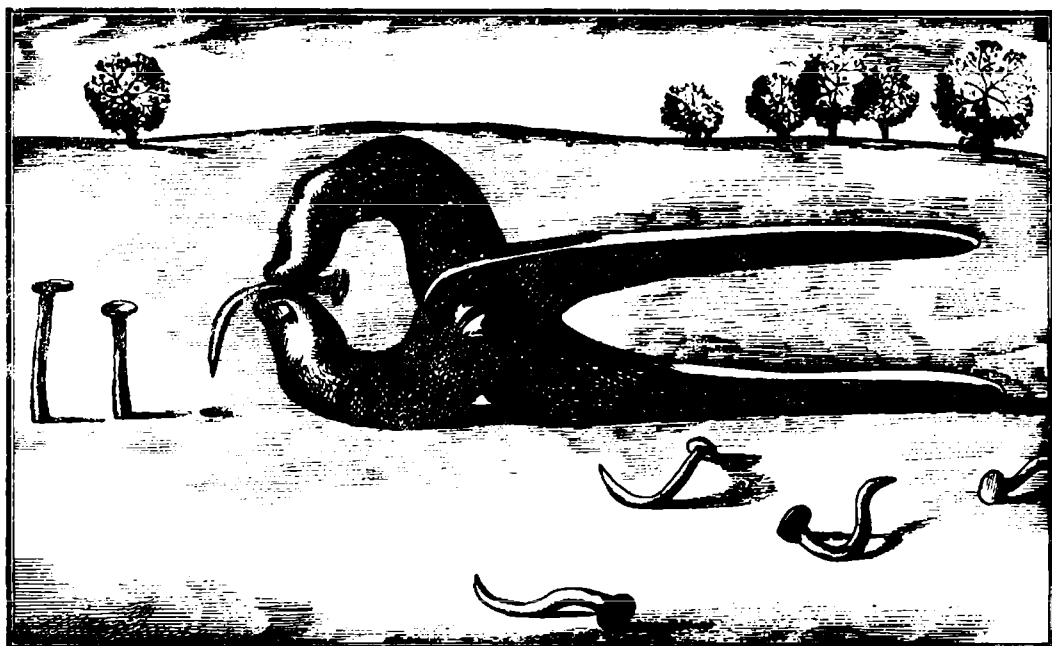
R. Hilton, (ed.): "Transition from Feudalism to Capitalism" NLB, London, 1978, PP.33-67.

۳۸. برداشت يكسان از بهره و ربا، توسط كسان زيادى صورت گرفته كه از آن جمله اند: توانايان فرد: همان كتاب، ص ۱۷۶-۱۵۴ و همچنين كتاب: «بيت المال اعتبارى»، انتشارات ميلاد، سال ۱۳۵۷، ص ۱۴۳-۱۲۲ و م. الف. منان: «اسلام و روش هاى نوين بانك دارى»، در مجله Islamic Review شماره نوامبر ۱۹۶۸.

۳۹. در اين باره بايد افزود كه در نظام سرمايه دارى معاصر مواردى نيز مشاهده مى شود كه سرمايه هاى بانكى، سرمايه هاى صنعتى را تحت سيطره خود قرار مى دهند. اما بهر حال اين امر چندان عموميت ندارد، چنان كه در موارد ديگر كمپاني هاى بزرگ بين المللى بانك هاى مخصوص خود را ايجاد و اداره مى نمايند.

40. W.N. Loucks & W.G. Whitney: "Comparative Economic Systems", ch.27 (The Soviet Financial and Marketing System), PP.444-455.

طرح از می هاسکو



۲

آفرینش جهان

در اساطیر افریقا

باجلان فرخی



در اساطیر، مار برای انسان افسون خاصی دارد و درهاله‌ئی از راز و ترس فرو رفته و در افسانه‌ها غالباً او را ازلی می‌دانند. وحشت از مار بیش‌تر ناشی از حرکات مشکوک او به‌هنگام خزیدن، انزوا و نیش زهرآگین اوست. تصور جاودانی بودن مار از آنجا پیدا شده است که مار هر ساله پوست می‌اندازد و به‌زندگی ادامه می‌دهد. در اساطیر آفریقا تصویر ماری که دم خود را به‌دندان گرفته، نماد جاودانگی است. در اساطیر آفریقا همهٔ مارها از چنین ویژگی برخوردار نیستند و تنها نوعی مار بزرگ و بی‌زهر آفریقائی چنین خصوصیتی دارد و کشتن او از محرّمات شمرده می‌شود.

در يك افسانهٔ «داهومی» به‌هنگام آفریده شدن جهان ماری برگرداگرد آن چنبر زد و آن را استوار کرد. هنوز مار آغازین جهان را در چنبر خود دارد و زمانی که آن را رها کند جهان نابود می‌شود و به‌پایان می‌رسد. در افسانه‌ئی آمده که ۳۵۰۰ مار بر فراز زمین و ۳۵۰۰ مار در زیر زمین چنبره زده‌اند و

زمین را استوار می‌دارند. بنا بر روایتی ماری عظیم ستون جداکنندهٔ آسمان و زمین را محکم درمیان گرفته سه رنگ آسمان یعنی سیاهی شب، سپیدی روز و سرخی بامداد با تعویض لباس این مار فراهم می‌آید.

در اسطوره‌ئی آمده که مار نماد حرکت و جاری شدن است، به‌سان نی در آب. مار در آب‌های زیرزمین فرو می‌رود و حرکات زمین ناشی از حرکات اوست. در اسطورهٔ دیگری آمده ماری که گرداگرد زمین حلقه زده دائم در حرکت است و حرکات هیاکل آسمانی و ستارگان ناشی از حرکت اوست.

بنا بر برخی از افسانه‌های آفریقائی، در هر تالاب ورود و دریا ماری پنهان است و جهش آذرخش همانا ماری است که از دریا به آسمان می‌رود و تندر هم صدای اوست.

در افسانهٔ دیگری آمده که نخستین باشندهٔ جهان پس از آفریننده، مار است و اوست که آفریننده را به‌هر سوی می‌برد و امکان آفرینش جهان را فراهم می‌سازد. در این افسانه کوه‌ها مدفوع مار آغازین است و چنین است که اگر انسان کوه‌ها را بشکافد به‌گنج

غذا می‌دهند و هرگاه که مار از روی خستگی جایش را عوض کند زلزله‌ئی بزرگ روی می‌دهد. می‌گویند اگر بوزینگان سرخ در غذا دادن به مار غفلت ورزند مار که دمش را به دندان دارد خود را خواهد خورد و همه چیز در دریا غرق خواهد شد و پایان جهان فرا خواهد رسید.

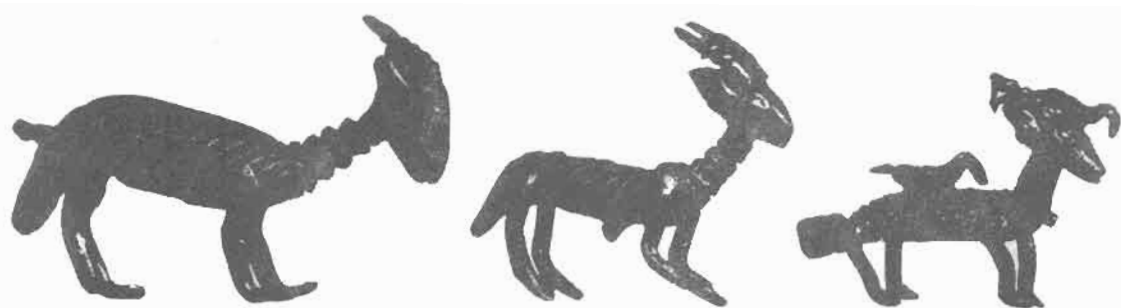
● خدا و زمین

«اگوتملی» (Ogotemeli) پیرمرد کوری از قبیله «دوگون»، ساکن خم رود «نیجر» (Niger) در جنوب «تیمبوکتو» (Timbuctoo) روایت می‌کرد که

آما جهان را آفرید. آما خورشید و ماه را به شکل جام آفرید. جام خورشید سپید و سوزان است و در حلقه‌ئی از مس سرخ قرار دارد و جام ماه در حلقه‌ئی از مس سپید محاط شده است. «آما» مشتی گل رس در چنگ گرفت و آن را به فضا پرتاب کرد تا ستاره باشد و ستارگان این گونه یکی پس از دیگری آفریده شدند. «آما» از گل رس زمین را به هیأت زنی آفرید و در فضا قرار داد و زمین آفریده شد.



دست می‌یابد. می‌گویند وقتی آفریننده زمین را آفرید زمین چندان سنگین بود که نزدیک بود در اقیانوسی که بر آن شناور است غرق شود. پس، آفریننده از مار خواست تا دم خود را به دندان و زمین را به دوش بگیرد تا مانع غرق شدنش شود، و مار نیز چنان کرد. می‌گویند هنوز هم مار در زیرزمین بر دریا حلقه زده، و چون با لشتک گردی که مردم به هنگام حمل کوزه آب بر سر می‌گذرانند، زمین را از آب جدا ساخته است. می‌گویند مار همیشه از گرما می‌گریزد و دریا برای او مکان مناسبی است. می‌گویند بوزینگان سرخ دریا، به فرمان آفریننده، با میله‌های آهنی که از هر سوی گرد می‌آورند به مار

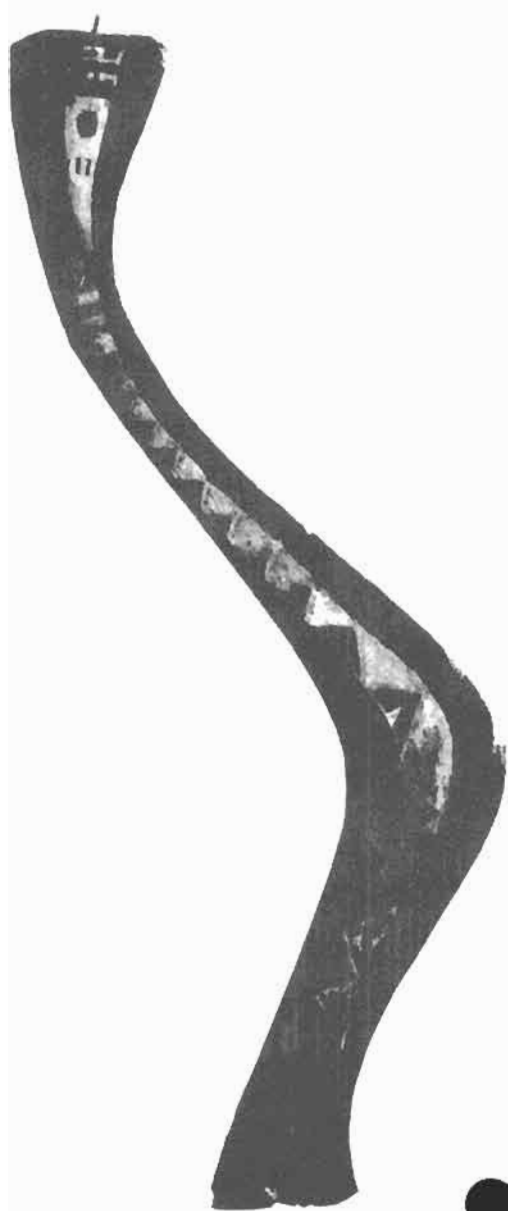


آن گاه که ارواح «نومو» در آسمان بودند مادر خود زمین را عریان یافتند و برای او پوشاکی فراهم آوردند. ارواح «نومو» از گیاهان آسمانی پوشاکی به هم بافتند و شرم مادر را با آن پوشاندند. وقتی زمین با پوشاک گیاهی شرم خود را پوشانید سخن گفتن آغاز کرد و ارواح «نومو» در او نفوذ یافتند.

شغال، پوشاک زمین مادر را دزدید و سخن گفتن را فرا گرفت و مادر به اعماق لانه مورچگان پناه برد. اما به کمک ارواح «نومو» و بی وجود زنی انسان و انسانها را آفرید. چنین است که انسان تا نوجوانی نر و ماده است جنسیت او قدرتی ندارد. وقتی به جوانی می رسد زن یا مرد بودن او شکل می گیرد. هر انسان بخشی از ارواح «نومو» را در خود دارد و پس از مرگ «نومو» از تن می گریزد و به آسمان، که جایگاه دیرین اوست، باز می گردد.

«آما» تنها بود، پس به آغوش زمین پنا، برد و با زمین همبستر شد. وقتی «آما» با زمین هماغوش می شد تپه‌ئی یا چنان که می گویند لانه موریانه‌ئی راه او را سد کرد و هماغوشی به نیکی انجام نیافت. از نخستین هماغوشی «آما» و زمین شغالی زاده شد که همیشه مایه رنج «آما» است.

دیگر بار «آما» و زمین هماغوش شدند و از آن دو، دوقلوئی به رنگ گیاه، سبز و به رنگ آب زائیده شد. نیمی از تن این دوقلو به هیأت انسان و نیمه دیگر به هیأت مار بود. چشمان دوقلوها سرخ رنگ، زبان شان دوشاخه، و دستهای شان پیچاپیچ و پوست شان از موی سبز پوشیده بود. «آما» آنان را ارواح دوقلوی «نومو» نامید. ارواح «نومو» سالها و قرن‌ها در آسمان نزد «آما» ماندند و آن گاه «آما» آنان را به دریا فرستاد تا فرمانروای آب و توفان و روح همیشه جاری آب باشند.



●
آتش

در اسطوره قوم «ایلا»، ساکن زامبیا، آمده است که در آغاز انسان آتش را نمی‌شناخت و زمین همیشه سرد بود. چنین بود تا باشندگان زمین انجمن کردند که به جستجوی آتش برخیزند. زنبور بر آن شد تا نزد خدا رفته آتش را





به زمین آورد. پس کرکس، ماهیخوار و کلاغ با زنبور همسفر شدند و به آسمان پرکشیدند. ده روز پس از آغاز سفر استخوان‌های کرکس چون بارانی از آسمان فرو ریخت. بیست روز پس از آغاز سفر استخوان‌های ماهیخوار هم چون باران از آسمان فرو ریخت. سی روز از آغاز سفر استخوان‌های کلاغ هم چون باران از آسمان به زمین فرو ریخت. زنبور رفت و رفت تا پس از سی روز بر پاره‌بری در آسمان آرام گرفت. فرمانروای آسمان زنبور را یافت و با خود به آسمان برد و از او خواست که لانه‌اش را کنار اجاق آتش بنا کند، و زنبور چنین کرد. آنگاه زنبور داستان سردی زمین و نیاز به آتش را با خدا در میان نهاد و خدا به او اجازه داد تا پاره آتشی به زمین ببرد. و چنین بود که در زمین آتش پیدا شد و مردم افروختن آتش را فرا گرفتند.

در يك اسطوره قوم «دوگون» آمده است که آتش را ارواح «نومو» از آسمان به زمین آوردند. چنین روایت می‌کنند که نخستین نیای انسان که آهنگر آسمان بود آتش را از کوره آسمانی دزدید و به زمین آورد. [مقایسه کنید با



داستان آتش را با مردم خود در میان نهاد دو تن دیگر نیز به دزدی آتش رفتند و به سرنوشت پیگمی اول دچار شدند. چهارمین پیگمی از پر پرندهگان پرو بالی برای خود درست کرد و آتش را دزدید و خدا هم به ناچار آتش را با او تقسیم کرد. پیگمی آتش را به مردم خود هدیه کرد. وقتی هم که خدا آتش را نزد مادر پیر خود برد مادرش از سرما مرده بود. وقتی مادر خدا مرد خدا انسان‌ها را به مرگ محکوم کرد و

پرومیتِه در اساطیر یونانی]. وقتی که نخستین نیا آتش را از آسمان دزدید، «نومو» به آذرخش فرمان داد که او را نابود کند. نخستین نیا خود را در پشت دم چرمی آهنگری پنهان کرد و بر رنگین کمان نشست و به زمین آمد. در این سفر دست و پای نخستین نیا شکست و هم از آن زمان است که دست و پای انسان از زانو و آرنج خم می‌شود. در يك افسانه قوم «پیگمی» آمده است که در روزگار قدیم پیگمی‌ئی به سفر رفت. رفت و رفت تا درون جنگل به روستای زادگاه خدا رسید. مردم روستای خدا همیشه گرد آتش فروزان جمع می‌شدند و از گرمای آن لذت می‌بردند. پیگمی مدتی در روستای خدا ماند، و بعد آتش را دزدید و گریخت و گفتار شد. پیگمی سه بار آتش را دزدید و هر بار خدا او را به چنگ آورد تا سرانجام، در بار چهارم، آتش را دزدید و به نزد مردمان خود آورد.

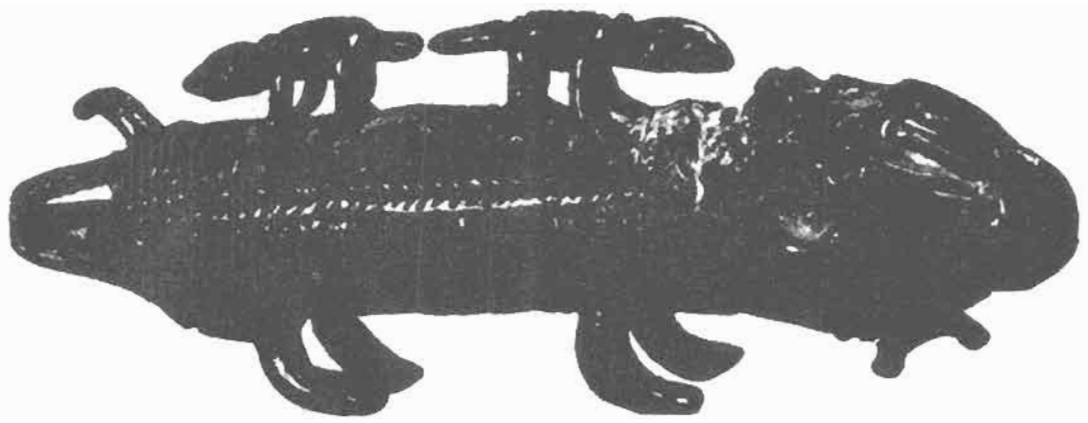
بنابر روایت دیگری از همین قوم، پیگمی‌ئی که راه خود را در جنگل گم کرده بود به روستای خدا رسید. مادر خدا را دید که کنار آتش آرمیده است. پیگمی آتش را دزدید و گریخت و خدا او را یافت و آتش را بازگردانید. وقتی پیگمی

چنین است که هر انسان بعد از پیرشدن می‌میرد. و بدین‌گونه انسان با دست یافتن به آتش میرا شد. در روایت دیگری از همین قوم آمده است که در آغاز انسان‌ها فن افروختن آتش را نمی‌دانستند و تنها میمون‌ها در اعماق جنگل و در روستای خود آتش داشتند. پیگمی جوانی با آگاهی از این ماجرا لباسی از پوست درختان پوشید و به روستای میمون‌ها رفت، و مدتی با آن‌ها گذرانید تا شبی لباسش را به آتش زد و با به آتش کشیدن روستای میمون‌ها آتش را دزدید گریخت. پس از آن میمون‌ها از آن روستا کوچیدند و به جنگل دیگری رفتند و انسان‌ها افروختن آتش را فرا گرفتند.

تاریکی

در يك افسانه قبیله کونو، ساکن «سیرالئون»، آمده است که در آغاز شب نبود و روشنایی همه چیز را در میان گرفته بود. چنین بود تا خدا به خفاش سبب در بسته‌ئی داد که به‌ماه برده در آنجا بگذارد. خفاش به‌جانب ماه پر گشود؛ رفت و رفت تا خستگی بر او غالب شد و سبب را در گوشه‌ئی از آسمان گذاشت تا

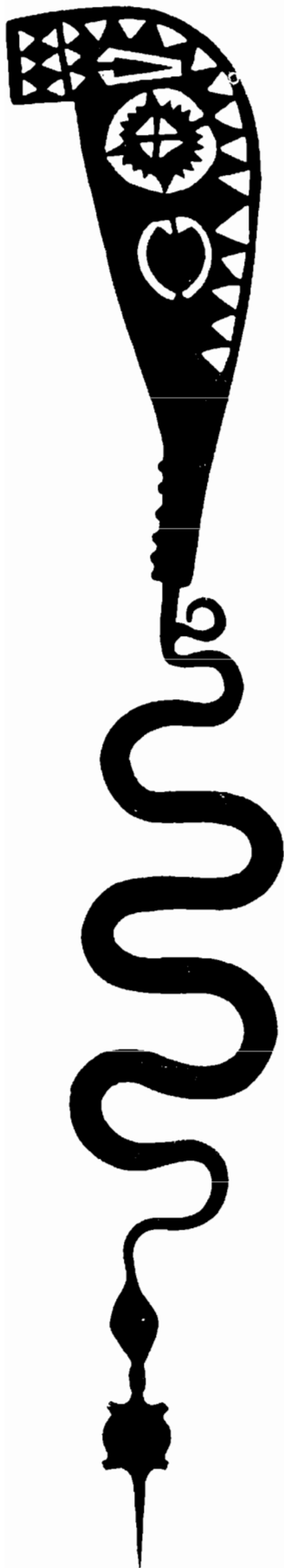




کمی بیارآمد. رهگذری سبد را یافت و در آن را گشود، و بدین گونه و همه جا در تاریکی پنهان شد. آن چه در سبد بود تاریکی بود که خدا می خواست آن را از زمین دور سازد و غفلت خفاش سبب پیدائی تاریکی شد. چنین است که خفاش ها تمام روز را به خواب می روند و شب ها برای گرد کردن تاریکی و نهادن آن در سبد پرواز می کنند. از آن زمان شب پدید آمد و نور ماه را نیز یارای آن نیست که شب را چون روز روشن کند.

●
مرگ

در يك اسطوره دیگری از قبیلۀ «کونو» آمده است که چون خدا انسان را آفرید به او نوید داد که زندگانی او جاودانه خواهد بود. چاره چنین بود که انسان به هنگام پیری پوست نیندازد و دیگر باره جوان شده از مرگ بگریزد. چنین



بود تا وقتی که نخستین انسان‌ها پیر شدند پس، خدا پوست تازه را در سبیدی نهاد و آن را به سگ داد تا به انسان ارزانی دارد. سگ سبید را گرفت و رفت و رفت تا خستگی بر او چیره شد. سگ در جشنی که حیوانات در راه او به پا کرده بودند شرکت کرد. مار هم در آن جشن بود و از راز پوست تازه آگاه شد. پس، آن را دزدید. انسان‌های پیر چون پوست تازه به آن‌ها نرسید مردند، و مار با عوض کردن پوست جوان شد. چنین است که مار هر وقت پیر می‌شود پوست می‌اندازد و انسان‌ها که پیر می‌شوند می‌میرند.

در روایتی از قبیله «ئوبابا»، ساکنان سودان شرقی، آمده است که در آغاز مرگ نبود. وقتی انسان‌ها می‌مردند مرگ آنان شبی بیش نبود و با فراسیدن بامدادی دیگر، زنده می‌شدند. چنین بود تا خرگوشی به انسان‌ها گفت که مرده خود را چال کنند، و آنان نیز چنین کردند. از آن پس خدا بر انسان‌ها خشم گرفت و هر انسان بعد از مردن دیگر به زندگی باز نمی‌گردد و پایان کار انسان مردن است.

در يك اسطوره قوم بُورُوندی آمده است که در آغاز خدا ساکن زمین بود و از انسان‌ها در برابر



پنهان کرد. خدا که در تعقیب مرگ بود فرا رسید و با آن که از ماجرا آگاه بود از زن پرسید «آیا مرگ را ندیده‌ای که از دست سگان بگریزی؟» و زن به خدا دروغ گفت. خدای خشمگین از زن دور شد و از آن پس حمایت خود را از انسان‌ها دریغ داشت، و مرگ بر انسان غالب شد.

در يك اسطوره قوم «مالاگسی»

مرگ محافظت می‌کرد. در آن روزگار مرگ را از بیم تیرهای تند پرواز و سگ‌های پاسبان خدا یارای نزدیک شدن به مردمان نبود. چنین بود تا روزی که مرگ به زمین نزدیک شد و سگ‌های پاسدار در پی او کردند؛ مرگ به هنگام گریز در کوره راهی زنی را دید و تمنا کرد که او را از سگ‌ها برهاند، و زن دهان گشود و مرگ را در کام خود



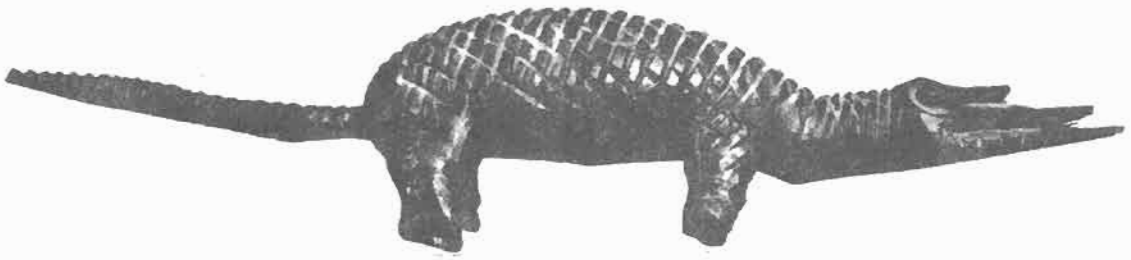
آمده است که زمین، دختر خدا، عادت داشت که از گل رس تندیس‌های آدمی می‌ساخت و با آنها بازی می‌کرد. خدا تندیس‌ها را یافت و در آنان‌ها دمید، و تندیس‌ها زنده شدند. تندیس‌های جان یافته زادوولد کردند و همه به خدمت زمین درآمدند. خدا بر دختر خود حسد برد و از او خواست که نیمی از آدمیان خود را به او ببخشد. و زمین که آدمیان خود را دوست می‌داشت بهانه آورد و از دادن آن‌ها به او خودداری کرد. پس خدا دم خود را از آدمیان پس گرفت و از آن زمان آدمیان میرا شدند. چنین است که هر آدم چندی پس از زاده شدن از درون شروع به پوسیدن می‌کند و سرانجام پیری فرا می‌رسد و آدم می‌میرد.

در يك افسانه قوم کراچی، ساکن «توگو»، آمده است که در آغاز آدمیان جاودانه بودند. چنین بود تا قحط‌سالی بزرگی پیدا شد و آدمیان گرسنه ماندند. جوانی به جستجوی خوراک رفت و رفت تا در اعماق جنگل جسمی سیاه و رخشانی دید و به سوی آن رفت. جوان نزدیک‌تر رفت و غول خفته سیاهی، به رنگ شب، را دید که موئی چون ابریشم رخشان داشت.



برود. غول از او خواست که برادر خود را نزد او بفرستد تا جای خالی او را بگیرد. جوان چنین کرد و پس از رسیدن به زادگاهش برادرش را نزد غول فرستاد. روزها گذشت و جوان به سبب قحطی گرسنگی نزد غول بازگشت اما برادرش را در آنجا نیافت. وقتی جوان از حال برادرش پرسید غول گفت او را به سفری دوردست فرستاده است، و جوان آرام یافت.

جوان ترسید و هنگامی که قصد فرار داشت غول بیدار شد و از او پرسید که آنجا چه می‌کند. جوان ماجرای قحط‌سالی و گرسنگی را بازگفت و غول که نام او مرگ بود از او خواست برده او باشد و جوان به سبب گرسنگی پذیرفت و برده غول شد. روزها گذشت و جوان که سخت هوای یار و دیار دردش افتاده بود از غول خواست که به او اجازه دهد تا به دیدار خویشانش



درخشان غول را کاوید و کاوید تا شیشه‌ئی را که جاندارو در آن بود یافت. مادراندکی از آن دارو را بر استخوان‌های پسر و دختر مرده‌اش پاشید و استخوان‌ها به هم آمدند و دختر و پسر مرده جان یافتند. و زندگی از سر گرفتند.

جوان به بازیگوشی همه جاندارو را در چشم غول مرگ ریخت و غول چشم گشود و هم در آن دم جوان به خواب مرگ فرو رفت.

چنین شد که انسان‌ها میرا شدند. غول مرگ گه‌گاه چشم می‌گشاید و با هر بار چشم گشودن او انسانی می‌میرد، و انسان را از مرگ گریزی نیست.



مآخذ:

1. African Mythology G.parrinder
New Larousse Encyclopedia of Mythology
- 2.
3. Larousse World Mythology

هر سه کتاب از انتشارات Hamlyn است.

روزها گذشت و جوان دیگر بار هوای یار و دیار کرد و از غول اجازه خواست که به دیدار خویشان برود. غول از جوان خواست که خواهرش را به عنوان همسر نزد او بفرستد و جوان پس از رسیدن به زادگاهش خواهر گرسنه‌اش را نزد غول فرستاد.

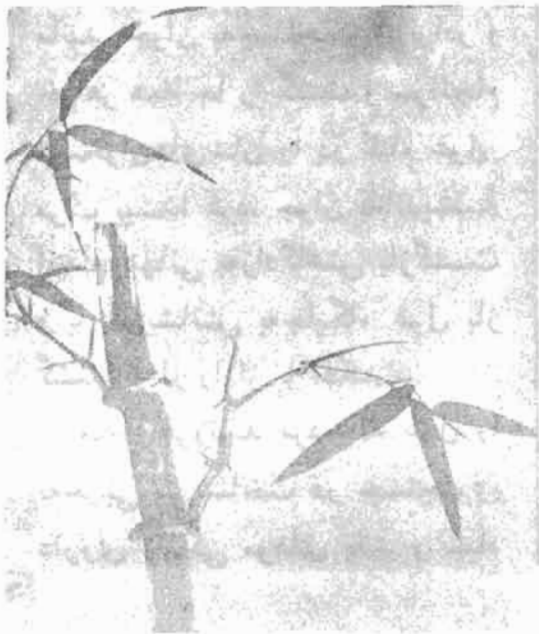
روزها گذشت و جوان دیگر بار به سبب قحطی و گرسنگی نزد غول بازگشت و خواهرش را نیافت. وقتی جوان از خواهر خود پرسید غول گفت او را به سفری دوردست فرستاده است. و این‌بار جوان اگرچه پذیرفت اما به ناچار خاموش ماند. جوان به جستجوی برادر و خواهر همه جا را گشت و سرانجام استخوان‌های‌شان را در کنار غول مرگ پیدا کرد. جوان به اندیشه انتقام پنهانی به زادگاهش بازگشت و با خویشانش به جایگاه غول باز گشتند و او را از پا افکندند.

مادر فرزند مرده که غول را به خوبی می‌شناخت در جستجوی داروی زندگی موهای بلند و سیاه



کهن‌ترین روایت چینی در مورد زنان این سرزمین به آفرینش انسان در اساطیر باز می‌گردد. در برخی از اسطوره‌های چینی که احتمالاً از روزگار مادرسالاری باقی مانده است خدایانو نوکوا NUKUA نخستین زن و مرد را با ساختن دو تندیس گلی هستی می‌بخشد. در اسطوره دیگری که احتمالاً از روزگار پدرسالاری به ما رسیده بیان‌کو PIAN KU نخستین آفریده جهان - با ساختن دو تندیس گلی و دمیدن عنصر نرینگی جهان (یعنی یانگ [یان] YANG که عنصر مفید و مثبت جهان است) در مرد، و دمیدن عنصر مادینگی جهان (یعنی یینگ [یین] YING که عنصر منفی و

زن چینی



منحوس جهان است) در زن، نخستین زن و مرد را می‌آفریند. بعد از این، چنان که از کتاب سرودها - که بسیار کهن است - برمی‌آید، زن در همه شرایط دوشادوش مرد چینی است. کنفوسیوس زن را موجودی می‌داند که «برای خدمتگزاری مرد آفریده شده است». و چنین است که در طول تاریخ چین، جز در مناطق روستائی، همه جا زن اسیر مرد و عروسک مردان است.

البته در تاریخ چین زنان نامدار اندک نیستند اما اگر نسبت آنان را با جمعیت چین مقایسه کنیم باید بگوئیم که در شمار نوادرند.

برطبق قانونی که در آغاز فرمانروائی سلاله هان (۲۰۶ ق.م تا ۲۵ میلادی) به تصویب امپراتور رسید کودکان می‌بایست در هشت سالگی خواندن و نوشتن فراگیرند اما در عمل این قانون خاص کودکان شهری و ویژه پسران بود، و دختران تنها می‌بایست خانه‌داری بیاموزند. زنان حرمسرا و شاهدخت‌ها معلم سرخانه داشتند که زن بود و کارش بیش‌تر آموزش آداب و رسوم درباری به دختران بود تا آموزش خواندن و نوشتن.

بانو بان‌جائو - مورخ دوره هان - در پنجاه سالگی کتابی درباره تربیت نوشت که در آن چنین می‌خوانیم: «آیا این نابرابری نیست که به مردان آموزش دهیم و زنان را به حال خود رها کنیم؟ فرمان [امپراتور] این است که کودکان در هشت سالگی خواندن و نوشتن فراگیرند و در پانزده سالگی آماده کار شوند، - آیا این فرمان فقط باید شامل پسران شود؟»

پرسش این بانوی مورخ و شاعر که خود در چهارده سالگی به خانسه شوهر فرستاده شد تا اوایل نیمه دوم قرن بیستم نیز در چین مطرح بود و از ستمی حکایت می‌کند که در طول قرن‌ها بر زنان آن سرزمین رفته است. در يك قانون مربوط به دوره تانگ

می‌بینیم که سهم هر مرد دهقان از زمین زراعی صد مو MU (هر مو = ۲۳۰۰ مترمربع) و سهم هر زن عضو خانواده چهل مو است.

زنان زحمتکش چین در تمام شورش‌های متواتر دهقانی و سرانجام در انقلاب دهقانی این کشور دوشادوش مردان در نبردها شرکت جسته‌اند و سهم بزرگی از پیروزی انقلاب چین مدیون تلاش آن‌هاست. زندگانی مردان زحمتکش در چین سنتی سخت و طاقت‌فرسا، و زندگانی زنان در قید و بند این سنت‌های تحمیلی اسفبارتر از مردان است. زن چینی پیش از این در خانه شوهر چون کنیزی اسیر حکومت جابرانه شوهر و مادرشوهر بود و تنها در دوران پیری بود که، برطبق سنت، شایسته احترام تلقی می‌شد. در همه ادوار و در تمامی طول تاریخ چین، در شرایط سخت معیشتی، دختران را یا می‌فروختند یا طبق سنتی که «شستشوی کودک» نامیده می‌شد در سطل آب خفه می‌کردند. در قحط‌سالی‌ها پسران را نیز می‌فروختند و زن خانه نیز همراه کالا و وسایل خانه به فروش می‌رسید.

«ابن بطوطه» در سفرنامه خود [رحله ابن بطوطه] که در سده چهاردهم میلادی نوشته شده، درباره کنیزان چینی می‌نویسد: «کنیز در چین بسیار ارزان است. در واقع چینیان همان‌گونه که پسران را به غلامی می‌فروشد دختران را نیز به کنیزی

می‌فروشد و هیچ‌کس از این کار احساس شرمساری نمی‌کند».

يك زن چینی که از خانواده جدایش کرده فروخته‌اند در خاطراتش می‌نویسد:

«پیش از طلوع آفتاب به دروازه شهر رسیدیم. کنار دروازه مردان گرسنه و عریان و در حال نزع را چون خوک‌های مرده روی هم تلنبار کرده بودند. در طرف دیگر تلنباری از زنان مرده و عریان قرار داشت که جامه‌شان را برای به‌دست آوردن لقمه نانی فروخته بودند... درختان مسیر راه به‌کنی عریان بود. همه برگ‌های درختان را خورده بودند و جز بر سر شاخه‌های بلند برگی دیده نمی‌شد... روز بعد از گروه ما تنها هفت نفر باقی مانده بود. بقیه را فروخته بودند. در تمام طول راه گاری‌هایی را می‌دیدیم که پر بود از زنانی که برای فروش می‌بردند».

يك قرن بعد از این، یعنی در ۱۹۴۰، جک بلین - استاد آمریکائی - درباره چین تحت فرماندهی چیان کای‌چک این‌طور می‌نویسد: «خفت و خواری‌ئی که بر زنان چینی روا می‌دارند آنان را نابود کرده. چنین رفتاری مایه شرمساری همه جوامع انسانی است. چیان کای‌چک نیز نتوانست کاری برای زنان چینی انجام دهد. در مناطق جنوبی چین یعنی مناطق تحت تسلط چیان کای‌چک خرید و فروش زنان در دو دهه اخیر بیش از ادوار گذشته بوده

است حال آن که در شمال، یعنی منطقه نفوذ سرخ‌ها وضع زنان رو به‌بهبود است... در مناطق تحت نفوذ کمونیست‌ها بسیاری از مشکلات زنان از میان برداشته شده و آنان توانسته‌اند حقوقی تقریباً مساوی با مردان به‌دست آورند و یکی از علل پیروزی کمونیست‌ها بر مخالفان را باید در همین نکته جست‌وجو کرد.»

چیان کای‌چک نیز از «آزادی زنان» سخن می‌گفت، اما در عمل قول موسولینی را به‌کار می‌بست که می‌گفت: «زن باید در خدمت مردان باشد» - و این عبارت با این جمله کنفوسیوس که «زن فقط برای خدمتگزاری مرد آفریده شده است» مو نمی‌زند! - سرشت ارتجاع همیشه چنین بوده است.

جک بلین می‌نویسد: «ملاکی را می‌شناسم که تعداد افراد خانواده‌اش ۶۹ نفر است. هفتصد دهقان اجیر یا اجاره‌نشین، سی کنیز و دویست کارگر در امپراتوری کوچکش به‌خدمت مشغولند و هفت دایه از بچه‌هایش پرستاری می‌کنند. این ملاک زنان دهقان و زیردست خود را آزادانه می‌فروشد و این حقی است که ثروتش به‌او داده است! - در اینجا نفوذ و قدرت هر ملاک را از روی تعداد زنانش برآورد می‌کنند...»

زن دهقانی به نام جیائین لان، CHIA YING LAN می‌گفت: «وقتی مرا می‌فروختند بیست و دو سال داشتم. روزی شوهرم به‌خانه آمد من و



وضع بسیار رقت‌باری داشتند. یکی از نخستین کارهای جمهوری خلق در نوامبر ۱۹۴۹ بستن روسپی‌خانه‌ها بود. در ۱۹۵۰ قانونی به تصویب رسید که برطبق آن ازدواج با دختران نابالغ و نیز تعدد زوجات ممنوع شد. در این قانون حق انتخاب همسر به هر دو جنس داده شده است و زنان می‌توانند پس از ازدواج نام خانوادگی خود را حفظ کنند و فرزند هر خانواده نیز با توافق والدین دارای نام خانوادگی پدر یا مادر می‌شود. طبق این قانون سن ازدواج برای زن، هیجده و برای مرد بیست و یک سال است. بیوه‌ها می‌توانند دوباره ازدواج کنند. طلاق در صورت تقاضای طرفین آزاد است ولی والدین پیش از طلاق باید وضع بچه‌های خود را کاملاً روشن کنند. اگر تقاضای طلاق تنها از یک طرف باشد دادگاه خلق به آن رسیدگی می‌کند و در صورتی که توافقی به دست نیاید یا راه حل مسالمت‌آمیزی پیدا نشود حکم طلاق را صادر می‌کند. در سال ۱۹۵۰ و تا چند سال پس از تصویب قانون جدید تقاضا و میزان طلاق فزونی گرفت و این بدان علت بود که بسیاری از ازدواج‌های پیشین به صورت نامطلوبی انجام گرفته بود و بسیاری از تقاضاهای طلاق از طرف زنانی داده می‌شد که شوهران‌شان چند همسر داشتند. بسیاری از بیوه‌هایی که به‌کنیزی فروخته شده بودند نیز بار دیگر ازدواج کردند.

دخترم را برداشت نزد برده‌فروشی به‌نام یان YANG برد و فروخت تا بتواند برای خرید تریاک مورد نیاز چند روزش پول فراهم کند. بعد از آن دیگر شوهرم را ندیدم. ... دو روز بعد از این ماجرا، یان من و دخترم را به‌دهقانی به‌نام نون‌کون NUNG KUNG فروخت. - غمی وحشتناک بر دلم سنگینی می‌کرد. صاحب تازه‌ام مردی سالخورده ولی مهربان بود که هم خود و هم افراد خانواده‌اش با ما خوشرفتاری می‌کردند... وقتی برایش پسری زائیدم همه‌شان با من مهربان‌تر شدند... وقتی پیرمرد مرد من سی و پنج سال داشتم و از او صاحب یک پسر و یک دختر شده بودم. ... حالا در دهکده زنی بیوه و مسؤول بودم. ارباب ده می‌خواست مرا به‌زنی بگیرد و من برای آن که از این ازدواج فرار کنم به او گفتم چهل و یک سال دارم. فکر کرد زن چهل و یک ساله نمی‌تواند برایش بچه بیاورد و از گرفتن من منصرف شد. چند سال بعد آزاد شدیم و دولت زنان بیوه و بچه‌های یتیم را تحت سرپرستی خود قرار داد... حالا پسرم کار می‌کند و وضع‌مان خوب است. زندگی من هرگز به‌مرات گذشته، و حالا فقط آرزویم این است که پسرم ازدواج کند تا پیش از آن که بمیرم نوه‌ام را ببینم.

پیش از انقلاب چین زنان زیادی به‌سبب فقر روسپیگری پیشه کرده بودند و به‌ویژه در بنادر این زنان

در نظام جدید چین حقوق زن و مرد برابر است و هر زن باید نقش فعالی در تولید کشور برعهده گیرد. نقش فعال زنان در کارهای کشاورزی چشمگیرتر است. کار مادر بزرگ‌ها در خانه ماندن و از بچه‌ها نگهداری کردن است، و اگر نوه نداشته باشند در پرورشگاه‌ها و مهدکودک‌ها وظیفه‌ئی به‌عهده می‌گیرند. هر کارخانه مهدکودک و کودکستانی دارد و هر جا که تعداد زنان بچه‌دار بیش از ده نفر باشد برای سهولت کار چنین مراکزی دایر می‌شود.

کیفیت و کمیت زندگی خانوادگی دیگرگون شده است و دیگر اثری از روزگار پدرسالاری در چین نمی‌توان دید. حرمت خانواده کاملاً محفوظ است و ازدواج‌ها با موازین دقیق‌تری انجام می‌گیرد. زن و مرد دوشادوش یکدیگر در همه کارها شرکت می‌جویند و زنان در انجمن‌های خود، و در کمیته‌های محلی، و در مراکز سوادآموزی نقش بسیار فعالی برعهده دارند.

یکی از موضوعات شنیدنی درباب زنان چینی بعد از انقلاب، اندازه پای اوست که آشکارا با اندازه پای زنان پیری که از نسل گذشته باقی مانده‌اند تفاوت دارد! - امروز پای هر زن چینی به‌اندازه طبیعی آن است. زیرا در گذشته، از زمان سلاله سونگ (۹۶۰ تا ۱۱۲۶ میلادی) رسم تازدنی از آسیای میانه

به‌چین راه یافت که عبارت بود از قالب گرفتن پاهای دختران در نخستین سال‌های تولد آنها. و این رسم به‌سرعت در همه خانواده‌های چینی رایج شد. در آسیای میانه پای دختران را از کودکی در قالب می‌گرفتند تا آنان را برای رقصی باله‌مانند آماده کنند. در آغاز، در چین، قالب‌گیری پای دختران نشان نوعی تفاخر طبقاتی بود و بعد یکسره به‌صورت نماد جنسی درآمد و این رسم ثانیمه دوم قرن بیستم ادامه یافت.

چندسال پس از آن که کودک به‌راه می‌افتاد پاهایش را در قالب‌های چوبی می‌گذاشتند و با این کار قوس پا شکسته می‌شد و انگشت‌ها در زیر پا قرار می‌گرفت و پیش‌تر به‌سُم شباهت پیدا می‌کرد. ضمناً طول چنین پائی هم نصف پای معمولی بود. این عمل غالباً به‌چرکی شدن پا



منجر می‌شد و راه رفتن، پس از آن که پا را از قالب بیرون می‌آوردند، عملی شکنجه‌آمیز بود که درد بسیار داشت و به‌کندی و سختی صورت می‌گرفت.

پیرزنی که پیش از انقلاب گدائی می‌کرد، از اندازه طبیعی پای خود و سرافکندگی فراوانی که در آن روزها از این بابت تحمل می‌کرد چنین حکایت کرده است: «وقتی هفده ساله شدم از داشتن پاهای بزرگ و قالب‌گیری نشده خود سخت خجالت

می‌کشیدم. مردم پاهایم را به یکدیگر نشان می‌دادند، هرهر می‌خندیدند و مرا «دله نر» صدا می‌زدند. هیچ کس حاضر نشد با من ازدواج کند و سرانجام مادرم مرا به آهنگری فروخت که هفت سال از من بزرگ‌تر بود...»
آماده باشید که دهان‌تان از حیرت باز بماند: این سخنان از زنی است که پس از انقلاب توانست تا مقام نمایندگی کنگره ملی چین ترقی کند. - آری انسان معجزه‌ساز است، تنها باید در شرایط مساعد قرار گیرد!*

باجلان فرخی

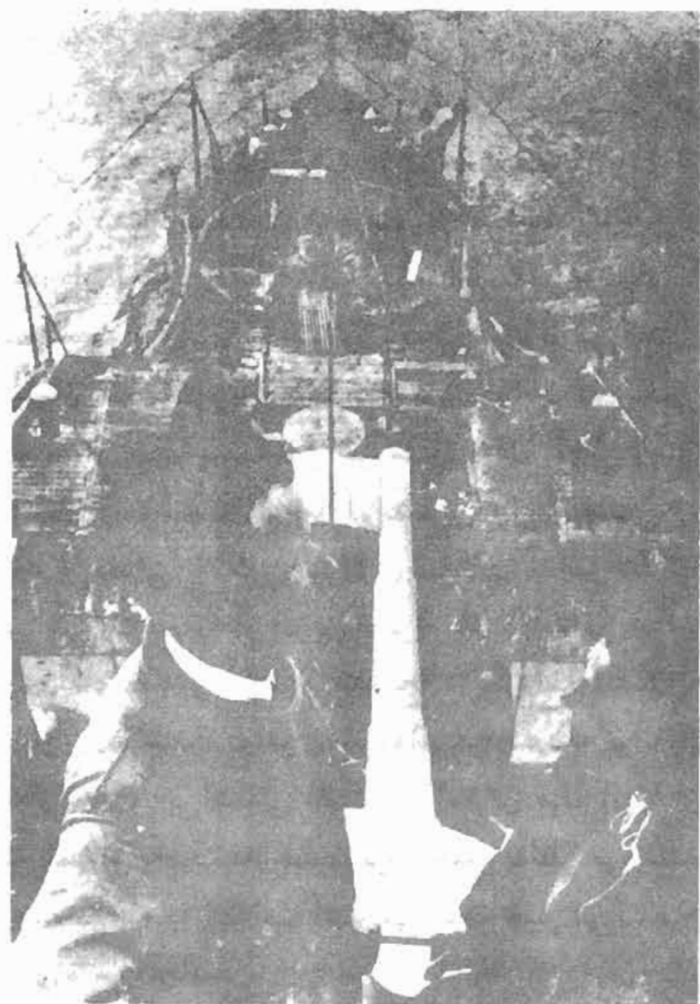


* مختصر شده از تاریخ مختصر چین که به‌زودی از سوی انتشارات مازیار منتشر خواهد شد.

فیلمبرداری کنم و در روح‌شان کاوش کنم. درست همان گونه که آیزنشتاین در روح رزمناو پوتمکین کاوش کرده بود.» پودوفکین با انتخاب داستان زنی از طبقه کارگر، اکسیون فیلم را بر تغییر شخصیت زن متمرکز ساخت. تدوین و سمبولیسم با قدرتی سرشار از تخیل به کار گرفته شد، اما تأثیر حاصله با تجربه روانشناختی آمیخته است و فرد را به جنبش توده‌ئی مربوط می‌کند.

پودوفکین در [فیلم] پایان سن پترزبورگ، به همان حوادث تاریخی می‌پردازد که موضوع اکتبر بود. فیلم پودوفکین نیز مثل فیلم آیزنشتاین به یادبود دهمین سالگرد انقلاب ساخته شد. اما آیزنشتاین رویدادهائی را انتخاب می‌کند که برخورد نیروهائی را که به پیروزی انقلاب منجر شدند، نشان می‌دهند و پودوفکین سیر تاریخ را از طریق تجربه یک روستائی جوان می‌بیند که در جست‌وجوی کار به شهر آمده و بتدریج در گرداب انقلاب گرفتار می‌شود. روستائی جوان، در شهر، در میان نیروهائی قرار دارد که توانائی فهم‌شان را ندارد، و در آغاز شخص بی‌اهمیتی است؛ در ابتدای فیلم او را از زاویه‌ئی نشان می‌دهند که نسبت به مجسمه عظیم تزار حقیر به نظر می‌رسد. مناسبات او با محیطش، بتدریج که با انقلاب آشنا می‌شود، تغییر می‌کند، و به شرکت آگاهانه او در مبارزه می‌انجامد.

پودوفکین هم در مادر و هم در پایان سن پترزبورگ همکاری نزدیکی با ناتان زارخی فیلمنامه‌نویس خود داشت. زارخی معتقد بود که کشمکش‌های بزرگ اجتماعی را از طریق «تضادهای موجود در زندگی فرد» که «به نقطه عطف تحول او منجر می‌شود» و او را به پذیرش شیوه جدید زندگی می‌کشاند» می‌توان به‌زنده‌ترین شکل شرح داد. پودوفکین و زارخی تدوین را به‌منظور نشان دادن دامنه و شدت ستیزه‌های اجتماعی که زندگی افراد را تغییر می‌دهد به کار می‌برند. آن‌ها با این نظر آیزنشتاین که تجربه جمعی فراتر از سرنوشت هر یک از افراد است همداستان‌اند، اما هدف تدوین، نزد آیزنشتاین، نشان دادن برخورد نیروهائی است که قسمت‌هائی از یک کل‌اند. تدوین، نزد پودوفکین، متوجه افرادی است که تجربه آن‌ها بازگوی تمام جنبش است. آنجا که پودوفکین می‌نویسد «روش اساسی بیان سینمائی ایجاد وحدت در قطعات یا عناصر جداگانه فیلم است» به نظر می‌رسد که همان اصطلاحات آیزنشتاین را به کار می‌برد. لیکن تفاوت آن دو آنقدر زیاد بود که



آیزنشتاین در حال کارگردانی
فیلم رزمنای پوتمکین.

موجد مباحثه پرشوری شد. از آیزنشتاین یادداشت جالبی باقیمانده است، در آن یادداشت آمده است که «در برابر من ورقه کاغذ زردرنگ مچاله شده‌ئی هست، که بر آن چند کلمه اسرارآمیز دیده می‌شود: «پیوند پ و «برخورد آی»». این مدرک مهمی است از مجادله‌ئی پر حرارت بر سر موضوع تدوین بین پ [پودوفکین] و آی (خودم)» (Leyda, Kino, P.234.) این مباحثه در ۱۹۲۷ صورت گرفت؛ اصطلاح «پیوند» عقیده پودوفکین را مشخص می‌کند. او بر آن بود چون تصاویر (ایماژها) در مردم درگیر مبارزه تأثیر روانی دارد، پس سازواره‌ئی (ارگانیک) به هم مربوط‌اند، اما آیزنشتاین برخورد میان تصاویر (ایماژها) را چون بیان مبارزه اجتماعی می‌دانست.

برداشت کاملاً متفاوت دیگری از تدوین نیز در آثار سومین استاد سینمای شوروی، یعنی الکساندر دافژنکو (A. Donzhenko) می‌توان یافت. او که اجدادش روستائی بودند، درسی و دوسالگی اولین اثر خود را که فیلم کوتاهی

بود به نام میوه‌های عشق (۱۹۲۶) کارگردانی کرد. در سال ۱۹۲۷ با فیلم زوه‌نیگوزا (Zuenigora) نظر خیلی‌ها را به خود کشید. اما در قورخانه (۱۹۲۸) و زمین (۱۹۳۰) بود که به بلوغ خلاقیتش رسید. در این فیلم‌ها او به تصویر کردن زادگاهش، یعنی اوکراین، می‌پردازد و در این کار طرح کلی فیلم و همه اجزای آن را به‌زبانی شعرگونه درمی‌آورد.

نیروی غنائی سبک دافژنکو، تغییرات ناگهانی در حالت، و استفاده از رویدادهای طنزآمیز و عجیب و غریب را ممکن، و حتی، طلب می‌کند. در قورخانه ناگهان پرتره‌ی یکی از قهرمانان ملی اوکراین زنده می‌شود و به‌چراغی که در جلو شمایل می‌سوزد، تف می‌کند. مرد یک‌دستی تازیانه به‌اسب لاغری می‌زند و اسب سرش را برگردانده می‌گوید، «ایوان، آن که باید کتکش بزنی من نیستم.»

فیلم‌های دافژنکو، که فیلمنامه آن‌ها را نیز خودش می‌نوشت، ساخت داستان ساده‌ئی دارد همچون شورش کارگران در قورخانه، و اختلاف میان روستائیان جوان و کولاک‌ها در زمین. اپیزود مرکزی این فیلم زیبایی فوق‌العاده‌ئی دارد. بعد از صحنه‌ئی که عشاق را در کنار هم، در سایه‌های یک شب تابستانی، نشان می‌دهد، در صحنه‌ئی عاشقانه قهرمان فیلم را با نامزدش می‌بینیم. آنگاه تنها در جاده‌ی پرگردوغباری می‌رود. او چنان خوشحال است که به‌آهنگ یک رقص شادمانه روستائی می‌رقصد، که این صحنه با حرکت کند نمایش داده می‌شود. هنگامی که هیکل رقصنده به‌بالای پرده می‌رسد، تیری شلیک می‌شود، و او به‌دست دهقان ثروتمندی کشته می‌شود. مردان و دختران جوان به‌آهنگی که بیشتر به‌قصیده مدح زندگی می‌ماند تا سوگواره مرگ در صحنه تشییع جنازه، به‌دنبال جنازه در حرکتند.

آثار کلاسیک سینمای شوروی اواخر دهه بیست، مجموعه‌ئی است از فیلم‌هایی که تاکنون هیچ اثر سینمایی، از نظر اصالت و کاوش در حوزه‌های بکر عاطفه و ادراک، و نیز شناساندن امکانات آینده، از آن‌ها فراتر نرفته است.

درنظر تماشاگران دنیای غرب، پوتمکین به‌منبع کشف و الهام ناگهانی می‌مانست. با این حال نفوذ سینمای شوروی را نمی‌توان تنها با ستایش شورانگیزی که پوتمکین به‌خود برانگیخت، یا با تلاش‌های شتابزده‌ئی که

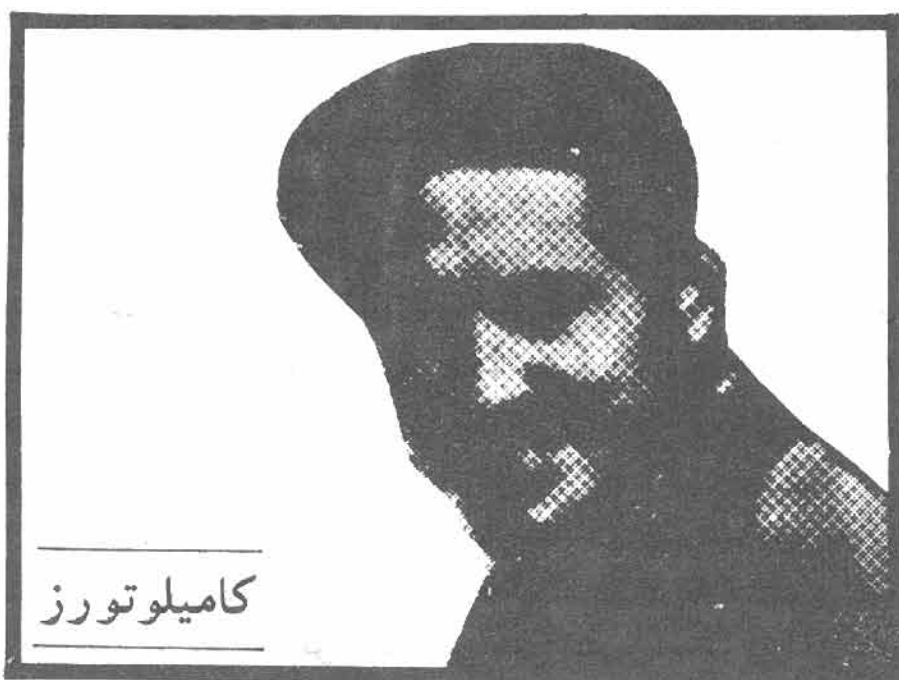


آیزن‌ستین در حین کارگردانی

برای تقلید از سبک او صورت گرفته داوری کرد. فیلمسازان توانستند این فن تدوین را تقلید کنند اما نتوانستند تجربه اجتماعی، یا شور اخلاقی هنرمندان شوروی را تقلید کنند.

تأثیری که این فیلم‌ها در فرهنگ سینمای سراسر جهان گذاشته هم از موضوع و مفاهیم اجتماعی‌شان برمی‌خیزد و هم از سبک‌شان. اما ارزش‌ها و شکل‌های این فیلم‌ها را اغلب به خدمت هدف‌های بیگانه و متناقض گرفته و قلب کرده‌اند. و این نیز حقیقتی است که جنبش‌های اصلی معاصر سینمای جهانی بیش‌تر با موضوعات و اندیشه‌های سینمای اروپا و امریکای اوایل دهه بیست ارتباط دارد تا با آثار کلاسیک سینمای شوروی.

ترجمه محسن یلفانی



گروه‌های فشار چگونه در حکومت نفوذ می‌کنند

يك گروه فشار مرکب از اشخاصی است که متفقاً تصمیمات سیاست ملی را تعیین می‌کنند. آن‌ها يك جامعه تخصصی‌اند، اما گروه‌های فشار الزاماً به‌شیوه رسمی اعمال قدرت نمی‌کنند. آن‌ها مأمورین و بورکرات‌هایی می‌توانند شاغل مقامات دولتی باشند که وابسته به این گروه‌ها بوده باشند و رسماً به‌نفع گروه‌های فشار اعمال قدرت کنند.

در نتیجه، قدرت واقعی مقامات در اختیار گروه‌هایی از این نوع است. این قدرت واقعی - اگر گروه‌های فشار تشکیل اکثریت‌ها دهند می‌تواند خصلت دمکراتیک داشته باشد؛ و اگر همین گروه‌ها نماینده اقلیت باشند، در آن صورت خصلت اقلیت حکومتگر را به‌خود خواهند گرفت. در کلمبیا، وسیله تشکیل بخشی از گروه‌های فشار در اختیار اقلیت کوچکی است که تنها گروه فشار واقعی را می‌سازد. زیرا کلیه تصمیم‌های واقعاً مهم در مورد ابقای ساختارهای مؤثر، بستگی به این گروه دارد. و این گروه فشار اقلیت کوچک از

طریق قدرت اقتصادی و لزوم همگامی، زمام سایر قدرت‌ها را در دست دارد، خواه این قدرت‌ها فرهنگی باشند و خواه سیاسی، بورکراتیک، نظامی، و خواه روحانی.

در کلمبیا وضع تمرکز قدرت اقتصادی روشن است. آمارهای مربوط به توزیع غط درآمد ملی و درآمد سرانه ما، تقسیم اسفناك املاك و غیره، برای همه آشکار است. برای دستیابی به قدرت فرهنگی، نخست باید قدرت اقتصادی را در اختیار داشت، زیرا ساخت نهادهای آموزشی ما چنین ایجاب می‌کند.

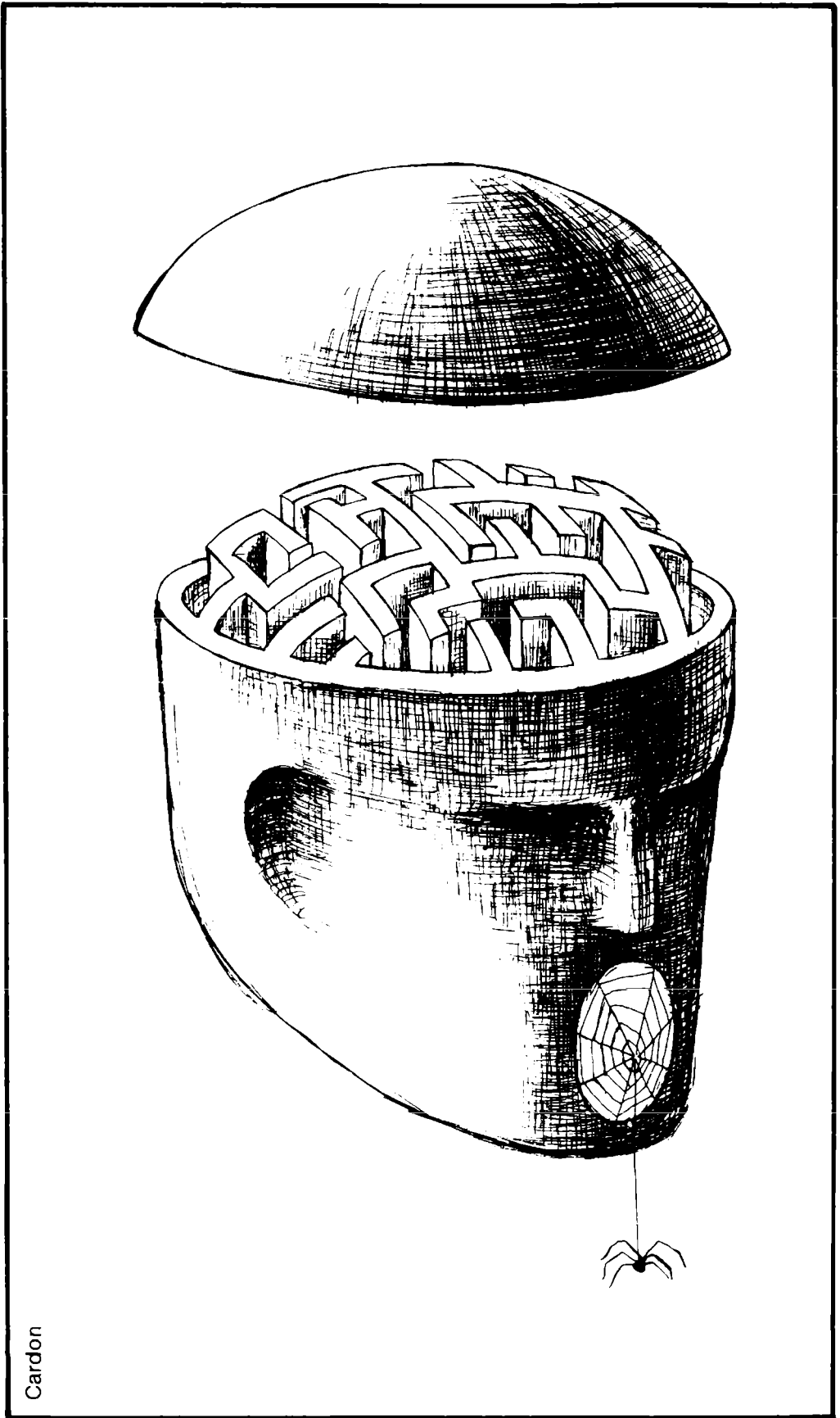
در سلسله مراتب ضرورت رسیدن به مقامات بالا، همگامی با قدرتمندان مالی و نیز برخورداری از حداقل فرهنگ است. لازمه قدرت بورکراتیک نیز برخورداری از این حداقل و همگامی حتی بیش‌تر است، زیرا در کلمبیا ترقی از طریق مجاری بورکراتیک به‌تصمیم و تشخیص بلندپایگان بورکراتیک بستگی دارد. و این مردان اگر با کسانی که قدرت اقتصادی در اختیار آنهاست کاملاً موافق و همگام نباشند نمی‌توانند منزلت اجتماعی خود را حفظ کنند.

در کشور ما، قدرت نظامی فقط می‌تواند به‌عنوان مدافع و حامی ساختارهای تحمیلی و در تحلیل نهائی، مدافع قدرت اقتصادی قابل توجه باشد. قدرت اقتصادی، مزد و پاداش مردان نظامی را از طریق امتیازات مالی، اجتماعی، و یا حتی سیاسی، - تا چه مقتضی باشد - به‌نظامیان مزد می‌دهد و جبران زحمت می‌کند، و این‌ها بستگی دارد به‌اینکه تا چه اندازه آنان «نظام مسقر» همگام باشند.

در کشور ما قدرت روحانی با قدرت‌های مالی و سیاسی متحد است، چون که آنها منافع‌شان مشترك است. همگامی روحانیون پشتوانه ضمانت حفظ این منافع است.

طبقات مردمی، که اکثریت‌های عظیم را شامل می‌شود، گروه‌های فشار را تشکیل نمی‌دهند، چون آنها نه به‌نیازهای مشترك‌شان آگاهند و نه در فعالیت‌شان متحداند. آنان سازمانی دارند که در سطح ملی گسترده باشد، و نه حتی دارای کمترین اهداف سیاسی مشترك‌اند. اگر اکثریت‌ها نتوانند این شرایط لازم را به‌دست آورند، کلمبیا هرگز روی يك دمکراسی واقعی را نخواهد دید.

ترجمه آزاد



Cardon

اسناد تاریخی

گنبد کاووس

صلح شد به اعلی حضرت، به یک سیر نبات!

واگذاری» چون مالکین و متصرفین اصلی ملک می توانستند برای استرداد اراضی و املاک غصبی خود در دادگاه اقامه دعوی کنند - که در آن صورت ضمناً پرداخت خسارات آنان بابت اجرت المثل سالهای غصب و مخارج وکیل و دادگاه و غیره نیز به عهده طرف دعوی یعنی پسر رضاخان قرار می گرفت، به موجب «فرمان همایونی» مورخ سیم شهریور ۱۳۲۰ این اراضی به دولت ایران واگذار شد! - اما پس از این که کلیه دعاوی استرداد خاتمه یافت و وزارت دارایی خسارات مردم را پرداخت کرد، باقیمانده اراضی (منجمله عرصه شهر گنبد کاووس) پس از قدرت یابی و حمله ارتجاع در بهمن ماه ۱۳۲۷ و تعطیل و سرکوبی احزاب و

شهر گنبد کاووس در تقسیمات کشوری از سال ۱۳۱۵ مرکز بخش بوده است. از سال ۱۳۰۷ عدهئی در آن با احداث ساختمان سکونت داشته اند و بنچاق های قدیمی خرید و فروش اماکن آن موجود است، لیکن چنان که این سند نشان می دهد این شهر را به اسم «قصبه گنبد کاووس» به بهانه حیازت و احیاء به نام رضاخان ثبت کرده اند!

از نکات جالب این سند، یکی حقوق ارتفاقی مالک (رضاخان) است که چنان که خواهیم دید حق عبور و نصب تیرهای حامل سیم تلگراف و تلفن را برای قراء مجاور به اجازه مالک عظیم الشان مشروط کرده اند و نکته دیگر این است که پس از شهریور ۱۳۲۰ و تصویب قانون «استرداد املاک

سازمان‌های سیاسی و تشکیل مجلس مؤسسان قلابی و فرمایشی با دخالت ارتش در انتخابات و دستبرد زدن به قانون اساسی مشروطیت و تفویض تمام اختیارات قانونی به شخص محمد رضا، به موجب ماده واحد مصوب بیستم تیرماه ۱۳۲۸ همه املاک غصبی رضاخان که قبلاً به دولت واگذار شده بود مجدداً به محمد رضا منتقل شد تا طبق برنامه «تقسیم اراضی» ملوکانه تا مترمربعی / ۵۰۰۰ ریال به متصرفین فروخته شود!

از همین محدوده شهر، که محل سکونت و مرکز تجارت منطقه است، بیش از يك صد هکتار را به نام زمین مزروعی به اعضاء خانواده بختیار واگذار کرده اند که آن‌ها هم این اراضی را پس از بیرون راندن متصرفین به قطعات کوچک تقسیم کرده همه را به دیگران فروختند. چهارصد هکتارش را هم به دو نفر دیگر واگذار کرده اند که از آن «استحصال» می‌کنند. حتی در

مرکز شهر استوار بازنشسته‌ئی در این فاصله زمینی به مساحت سه هکتار را باغ و ابنیه ساخته عرصه و اعیانی آن‌ها را به نام خود ثبت کرده سند دریافت کرده بود، که «املاک پهلوی» در زمان ریاست سرلشکر مزین نه فقط سند عرصه، که حتی سند اعیانی او را هم باطل کرد و خود او را نیز با پس‌گردنی از خانه و باغش راند و پس از درهم کوبیدن ابنیه و قطع اشجار باغ، زمین آن را به قطعات کوچکی تفکیک کرده فروختند، که این فقط يك نمونه بود؛ اجحافات دیگر، و ماجراهای دست انداختن به اراضی مزروعی مردم و قطعه‌قطعه کردن آن‌ها و فروختن آن قطعات به امرای ارشد «علاقمنند به صیفی‌کاری و پنبه‌کاری» (!) - تا آنان نیز از خوان یغما نصیبی ببرند و بیش از پیش به جان «خدایگان» دعا کنند، خود مثنوی هفتاد من کاغذ است و گوشه‌های چنان غمبار و دردانگیزی دارد که بماند.

شهرستان گرگان، بخش ده، جزوه‌دان ده، پرونده يك، شماره ملك يك، شماره ثبت يك، تاریخ ثبت ملك هفتم دیماه یکهزار و سیصد و نوزده شمسی. اسم و نام خانوادگی مالک بندگان اعلیحضرت همایون شاهنشاهی رضاشاه پهلوی شاهنشاه کشور ایران.

شرح احوال ملك، محل ملك و حدود و مشخصات آن: شش‌دانگ عرصه قصبه گنبد کاووس دارای پلاک شماره يك واقع در بخش ده ثبت شهرستان گرگان با حق عبور از قراء مجاور. حدود، طبق نقشه حقوق ارتفاقی برای قراء مجاور و جاده شوسه، حق عبور و حق نصب تیرهای سیم تلگراف و تلفن با اجازه مالک عظیم‌الشان در مورد ثبت گواهی می‌شود. بهشتی. امضاء رئیس ثبت گرگان.

.....
(صلح) شش‌دانگ عرصه مورد ثبت بالا به انضمام سایر املاک اعلیحضرت فقید رضاشاه کبیر در قبال یک سیر نبات به اعلیحضرت همایونی محمدرضاشاه پهلوی صلح گردید. امضاء قریشی. شماره سند ۶۵۳۸ مورخ ۱۳۲۰/۶/۲۸. دفتر ۷ اصفهان.

.....
(فرمان) طبق فرمان همایونی مورخه سیم شهریور ۱۳۲۰، مورد صلح بالا به دولت ایران واگذار شده. امضاء قریشی.

.....
(ماده واحده) طبق ماده واحده مصوبه بیستم تیرماه یک هزار و سیصد و بیست و هشت مجلس شورای ملی، مورد صلح مجدداً به اعلیحضرت همایونی منتقل و با اجازه شماره ۲۲۹۲/۲ مورخه ۱۳۳۳/۲/۲۰ اداره ثبت، مورد ثبت بالا ذیلاً [؟] به نام اعلیحضرت همایونی ثبت می‌شود: اول آبان ماه یک هزار و سیصد و سی و پنج شمسی. بندگان اعلیحضرت همایون محمدرضاشاه پهلوی شاهنشاه عظیم‌الشان کشور ایران. شش‌دانگ عرصه گنبد کاووس، پلاک شماره یک اصلی واقع در شهر گنبد کاووس بخش ده ثبت گرگان و دشت، انتقالی از اعلیحضرت فقید رضاشاه کبیر و دولت ایران. حدود و مشخصات و بها به شرح ثبت بالا. رئیس ثبت گنبد کاووس قریشی.

رونوشت برابر با ثبت دفتر املاک می‌باشد. مسئول امور دفاتر املاک گنبد کاووس، جواد طریقی (۲۵۳۵/۱/۱۸) (مهر): فتوکپی با اصل ابرازی برابر است. دفتر دادگستری گرگان.



Blachon



آزادی‌های سیاسی

انقلاب اسلامی نیازمند گسترش آزادی‌هاست. اسلام يك نظام کامل است. نظامی است که توانائی حل مشکلات همه زمان‌ها را دارد. نظامی است که انسان را مسئول و بنابراین صاحب اختیار می‌شناسد. در میان مکتب‌های الهی و غیر الهی، اسلام تنها نظامی است که آدمی را اسیر جبرها نمی‌سازد. انسان حاکم بر جبرهاست و می‌تواند خود را از قید و بند آنها آزاد سازد. در مقایسه با مارکسیسم، اسلام نظامی است که بنا را بر توانمندی انسان آگاه و مسئول می‌گذارد و مارکسیسم شبه نظامی است که انسان را تابع جبرها می‌شناسد و تقدم را به جبرها می‌دهد. از این رو انقلاب اسلامی طبیعتی به کلی متفاوت با طبیعت انقلاب مارکسیستی و غیر آن دارد. طبیعت انقلاب اسلامی، مقتضی توسعه روزافزون دایره آزادی‌هاست. و انسان چگونه می‌تواند مسئول و صاحب اراده دگرگون ساز باشد، وقتی آزاد نیست؟

و نظام اسلامی بر پایه توحید، بعثت در نظام توحید (نبوت) و امامت و عدالت و معاد استوار است. روش‌ها و رهنمودها و قانون‌ها و قرار و قاعده‌ها همه باید با این اصول

منطبق باشند. اجتهاد صحیح نخست شناخت این اصول است، آنطور که قرآن می‌شناساند و آنگاه شناسائی کردن موضوع است. و بالاخره دستیابی به حکم بر طبق نظام و براساس شناسائی موضوع است. وقتی بدین‌سان در مسئله آزادی بنگریم می‌بینیم اسلام نظامی است برای آزاد کردن انسان از همه جبرها، آزاد کردن انسان از فرهنگ زور و تخریب.

نظامی تا این حد استوار، خود به‌دفاع از خویش تواناست. نیاز به‌حمایت نه از راه چماق دارد و نه از راه سانسور. هر مسلمان آگاهی می‌داند که اگر سانسور در کار نیامده بود و در مرزهای کشورهای اسلامی دیواری از مکر و فریب و دروغ و توطئه نمی‌کشیدند، اگر اسلام را سانسور نمی‌کردند، اگر حقایق اسلام را وارونه جلوه نمی‌دادند و... اسلام جهان را فرا گرفته بود. بنابراین دینی که خود ۱۴ قرن است قربانی سانسور است و مردمی که به‌دلیل همین سانسور از حقایق دین بی‌اطلاع مانده‌اند، چه سودی در تجدید سانسور دارند؟

آن‌ها که توطئه می‌چینند و آن‌ها که به‌زورگونی‌های خود می‌خواهند لباس حقانیت بپوشانند با همه هشدارها، سخت در تلاشند تا سانسور و جو اختناق را تحمیل کنند و بدین‌طریق مانع از شناخته شدن اسلام می‌شوند و در نتیجه استقرار مجدد ضدانقلاب قطعی خواهد شد. دینی که ۱۴ قرن سانسور شده است و ادامه حیات خود را از مبارزه با سانسور دارد، دینی که اگر انواع سانسورها از میان برداشته شوند، کمال خود را به‌راحتی و آسودگی مدلل خواهد کرد، سانسور نمی‌کند. سانسور می‌شکند.

از این‌رو انقلاب اسلامی پس از پیروزی، آزادی فعالیت سیاسی و مطبوعات را تمام و کمال برقرار کرد. امام نخست در تهران و آنگاه در قم دعوت به‌بحث آزاد کرد. متخصصان جنگ روانی و آن‌ها که می‌خواهند، با نیش قلم، زخم‌های چرکین در پیکر انقلاب بوجود آورند، بر آن شدند تا از راه حمله همه‌جانبه، همه زبان‌ها و قلم‌ها را بی‌اعتبار کنند و با بوجود آوردن بدترین رژیم سانسور، انحصار روزنامه و رادیو تلویزیون را به‌دست آورند. هشدارها به‌هر دو طرف مؤثر نشدند و بعضی از «نویسندگان» تن به‌تبدیل جو سانسور به‌جو آزاد بحث ندادند. نویسندگان معتقد به‌اسلام، نمی‌توانستند و نمی‌توانند بنای کار خود را بر روش تخریبی مخالفان و معاندان بگذارند، یک طرفه کوشیدند و می‌کوشند پاسدار آزادی‌ها باشند...

دوشنبه گذشته چهار تن از اعضای شورای انقلاب به‌دیدار امام رفتند. با امام درباره آزادی مطبوعات و آزادی احزاب و نیز مشکل کردستان گفتگو کردند. امام گفتند که این‌ها آزادی نمی‌خواهند، بسیار کوشیدیم آزادی را بر این‌ها تحمیل کنیم. در همه جا مخصوصاً در کردستان توطئه‌ها روزافزون شدند. آنهمه میدانی که انقلاب اسلامی به‌همه ارمغان کرده بود، صرف ویران کردن اساس این انقلاب شد...

راستی آنست که رهبر انقلاب نمی‌تواند آزادی‌ها را برای کسانی حفظ کند که تلاش و کوششی جز این ندارند که همین انقلاب را از بین ببرند. اگر راست است که

اساس این آزادی‌ها را انقلاب گذاشته است، پس از بین بردن انقلاب به معنای از میان بردن پایه و اساس آزادی‌ها نیست. با اینهمه معنویت بزرگ امام، تا این زمان پاسدار آزادی‌ها حتی برای دشمنان انقلاب بوده است. توضیح آنکه نسل جوان کشور که در دوران رژیم سابق تحت فشار طاقت شکن و سانسور همه جانبه قرار گرفته بود و کار مایه عظیم خویش را به کار انداخت و آن رژیم را از میان برداشت، اینک آماده است همان کارمایه را برای از میان برداشتن هر مانعی به کار اندازد. نه رهبران کوتاه بین گروه‌های مسلحی که می‌خواهند از راه زور خود را در کردستان و نقاط دیگر تحمیل کنند، و نه «روشنفکران» و «نویسندگان» که گمان می‌کنند رهبری تنها يك روش دارد و آن تحمیل خویش است از هر راه که شد، و نه ایادی رژیم سابق، چشم به واقعیت باز نمی‌کنند و از این کار مایه انقلابی عظیم غافل می‌مانند، اگر رهبری امام و معنویت بازدارنده امام نبود، این کارمایه به راه دیگری می‌رفت و آنوقت خشونت‌ها حد و مرز نمی‌شناخت.

با اینهمه امام در مقام پاسداری از آزادی‌ها و تدارک محیط مناسب تحول انقلابی جامعه در مقام نگهبانی از آرمان‌های بزرگ انقلاب اسلامی بیانیه تاریخی خود را در متضمن موارد اساسی زیر صادر کرد:

- منع چماق بدستان از خودکامگی در حمله به نشریات و سوزاندن آن‌ها.
- لزوم حفظ محیط آزاد و خالی از توطئه برای فعالیت مطبوعات و احزاب.
- عفو عمومی در کردستان که تنها شامل گردانندگان اصلی تحمیل جنگ نمی‌شود.
- بشرط به‌زمین گذاشتن اسلحه، امری که مورد تقاضای برادران کرد بود.
- تاکید بر برابری همه اقوام و منع شدید از تجاوز به مال و جان مردم کرد که باز مورد تقاضای برادران کرد بود.

اینک از نو برای بسط و گسترش آزادی‌ها و ایجاد محیط برادری در کشور، فرصتی فراهم می‌شود. آزادی امری نیست که خودبخود بسط و گسترش یابد. نظام اجتماعی بازمانده از رژیم سابق، نظام تولید زور و اعمال زور است. تا این نظام از بنیاد تغییر کند، باید از نهال آزادی مراقبت کرد. بسیار خون‌ها ریخته شده‌اند تا این نهال روئیده و سبز شده است. نباید با زیاده‌روی‌ها، یعنی با استفاده از آزادی برای تحمیل خود از راه زور و روش‌های تخریبی، این نهال را خشکاند.

با توجه به واقعیت‌های فوق بر ما، بر ما مسلمانان متعهد است که نگهبانی از آزادی‌ها را از زورپرستان و زورمداران نخواهیم. آن‌ها سودی در وجود آزادی‌ها برای خود نمی‌بینند. آن‌ها محیط خفقان را، محیط زیست و رشد خود می‌دانند. حق هم همین است که محیط زندگی و رشد آن‌ها، محیط خفقان است. چرا که در محیط آزادی عقایدی که مبلغ اصالت زور هستند بی‌اعتبار می‌شوند. اما محیط فشار و خفقان خود محیطی است که بر اصالت زور بنا گشته و سراسر زور است. در این محیط همه کارمایه‌ها به زور تبدیل می‌شود. کافی است گروهی زور بیشتر را به دست بیاورد و به حکومت برسد. بنابراین

پاسداری از آزادی‌ها وظیفه خود ما است. اسلام بدون این آزادی‌ها استقرار قطعی و واقعی به دست نمی‌آورد. همانطور که در جریان انقلاب علیه رژیم شاه، در تنهایی عمل کردیم. اینک نیز در تنهایی باید تا می‌توانیم و با همه قوا از آزادی‌ها دفاع کنیم. باور ما بر این است که با منفی کردن موازنه یعنی با سرباز زدن از وارد شدن به بازی دشمنان آزادی، و تنها برای خدا و در راه خدا عمل کردن، ما موفق می‌شویم آزادی را به همه گروه‌های غیر مسلمان یا مسلمان زورپسند و زورمدار تحمیل کنیم.

ما و دشمن در کنار دو میدان در حال کشاکشیم. دشمن می‌کوشد ما را به میدان خفقان و زورمداری بکشاند تا در آن پیام اسلام و مسلمانان انقلابی را تباه گرداند و ما می‌کوشیم دشمن را به میدان آزادی بکشانیم و دیو استبداد و زورمداری را از درون این انسان‌های از خودبیگانه بیرون کشیم و از پا درآوریم.

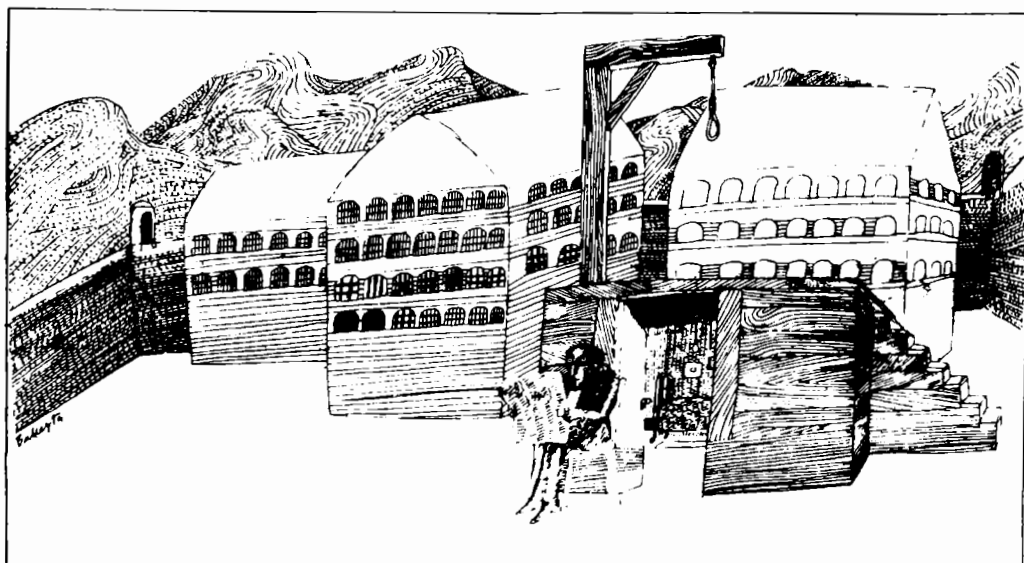
فرمان ما به همه آن‌ها که خود را سرباز اسلام راستین می‌دانند این است که مایوس نشوید. در همه جا به‌نگهبانی انقلاب و آزادی برخیزید. جز میدان آزادی، تن دادن به حضور در هر میدان دیگری به‌منزله مرگ اسلام و انقلاب اسلامی است. بپا خیزید و بایستید تا همه به این میدان درآیند تا حق از باطل شناخته گردد.



سرمقاله روزنامه انقلاب اسلامی

پنجشنبه ۸ شهریور ۱۳۵۸ - ۷ شوال ۱۳۹۹

۳۰ اوت ۱۹۷۹ - شماره ۵۹ - سال اول - کت شماره ۱۵ ریال





هزار و دو پا

(يك فيلمنامه بسیار کوتاه برای يك
فيلم خیلی بلند)

۸. هزارپا. کرکها تکان می‌خورند و جلوتر می‌آیند.
۹. صورت مرد خفته. خواب سنگین چندین ساله!
۱۰. کرکهای موج و لغزان هزارپا با تانی و اطمینان پیش می‌آیند.
۱۱. تصویر خیلی دور مرد خفته. صدای ضعیف خروپف او شنیده می‌شود.
۱۲. هزارتاپای منظم از برابر دوربین رژه می‌روند.
۱۳. يك حفره سیاه نامشخص.
۱۴. خواب عمیق و راحت مردی که خفته است.
۱۵. شاخکها همچنان جلو و جلوتر می‌آیند.
۱۶. تصویر خیلی دور مرد در سکوت مطلق. سکوت و سکوت و سکوت...
۱۷. صورت درشت مرد. بی‌مقدمه از جا می‌جهد.

۱. مردی که به‌خوابی بسیار عمیق فرو رفته است. سکوت مطلق.
۲. صورت مرد خفته. در آرامش و آسودگی کامل تنفس می‌کند.
۳. تصویر بسیار درشت از سر يك هزارپای درحال حرکت. سکوت کامل.
۴. مرد همچنان در خواب است. آسوده خاطر و بی‌خیال.
۵. تصویر درشت هزارپا درشت‌تر می‌شود: دو شاخک و سزی پر از کرک.
۶. مرد خفته و تنفس آرامش، خواب خوش و عمیقش.
۷. تصویر بازهم درشت‌تری از سر

۱۷. تصویر دوری از مرد که به کلی آشفته شده است. صداهائی گنگ و مبهم.

۱۸. تصویر متوسط مرد که اکنون خودش را جست و جو می‌کند. صدای وحشت زدگی و حیرت.

۱۹. جسم لغزنده و موج و کرک پوش هزارپا تمامی کادر را اشغال کرده است.

۲۰. مرد همچنان خودش را می‌جوید. صدایش وحشترده تر شده.

۲۱. تصویری درشت از چیزی عجیب و تقریباً مبهم: آرواره‌های هزارپا در زمینه‌ئی ناآشنا به رنگ‌های سرخ و خاکستری، تپنده و متنفس، که چیزی را می‌جوید. صداهای غیر قابل تشخیص اما عمیقاً چندش‌آور.

۲۲. تصویر بسیار دوری از مرد. به بالا و پائین می‌جهد و خودش را می‌تکاند و گرد خود می‌چرخد.

۲۳. تصویر يك پا، دویا، صدپا، دویست پا، هزار پای منظم در حال حرکت، در همان زمینه غریب از برجستگی‌ها و پستی و بلندی‌های خاکستری چرب و مرطوب و لزج پر از رگ و ریشه‌های خونی تپنده. سکوت مطلق.

۲۴. نمای بسیار درشت: مرد، سرش را میان دو دستش می‌فشارد. يك غریو کر کننده.

۲۵. چیز خاکستری آلوده به خونی که به وسیله دو شاخک برنده کرک‌وار کده می‌شود. سکوت مطلق.

۲۶. تکرار تصویر ۲۴. غریو کر کننده

ادامه دارد.

۲۷. تکرار تصویر ۲۱. آرواره‌ها می‌جوید. سکوت مطلق.

۲۸. تصویر بسیار درشت و وحشت: چشم‌هائی که از فرط ترس از حدقه در می‌آید. غریوکننده ادامه دارد.

۲۹. تکرار تصویر ۲۱. سکوت مطلق.

۳۰. تصویر مرد از خیلی دور. تلوتلو می‌خورد. تقریباً تعادل خود را از دست داده است. می‌کوشد که بگریزد اما پاهایش فرمان نمی‌برند.

۳۱. گردش دورانی دورین در فضای مبهم تصویر ۲۱. فضا به تدریج تغییر شکل می‌دهد و از تپش و تنفس می‌افتد. با حرکت دورین به عقب، چیزهائی نرم و لزج و خاکستری با رگ و ریشه پاره پاره خونی وارد کادر می‌شود که وضوح چندانی ندارد و آن قدرها قابل تشخیص نیست. تنها يك «چیز» ریز سفید کدر در حال حرکت مشخص است.

۳۲. مرد. نمای متوسط. صداهای گنگ و مبهم. ناگهان می‌افتد.

۳۳. صورت مرد. نمای درشت. چشمانش بسته است. دورین مدتی نسبتاً طولانی روی او متوقف می‌ماند. سکوت کامل.

۳۴. سر هزارپا. نمای بسیار درشت. دهان جانور باز می‌شود.

۳۵. حفره سیاه نامشخص (تکرار تصویر ۱۲).

۳۶. از تاریکی اعماق نامشخص دو شاخک پُر زردار لرزان به تدریج پیش

می آید. شاخک‌ها به صراحت به شکل
۷ هستند.

۳۷. هیأت چرب و فربه و براق و حلقه
حلقه هزارپا در حال حرکت از برابر
دوربین می‌گذرد.

۳۸. نمای بسیار درشت چهرهٔ مرد،
راحت و آرام، با چشمانی که خوابی
عمیق را القا می‌کنند.

۳۹. مرد در تصویری بسیار دور. سکوت
مطلق.

۴۰. در اعماق سیاهی و ظلمت، یک
«چیز» ریز سفید دور می‌شود. فقط
سیاهی و ظلمت باقی می‌ماند، فقط
اعماق تاریکی.

[توضیح اضافی: همه می‌توانند هنرپیشه
این فیلم باشند]

بهرام کاظمی

به دلگشائی گریه دل بسته‌ام

این دم

که آن برکهٔ قدیمی

از ستاره‌های دیشبه خالی‌ست.

تیمور ترنج.

(خرمشهر)

ترانهٔ چهار کودک شهید

۱

کودک زخمی،

چه لکهٔ خونی‌ست

بر چهرهٔ کبود تو!

کودک مجنون،

در خون تو

چه جامهٔ زربفتی از تمام جهان است!

کودک خاک‌آلود،

در چشم‌های تو

چه روح وحشی عصبانی

آواز ناتمام مرا

پایان می‌دهد!

آه، کودک من،

اندوه تو

تمام جهان را ویران می‌کند!

۲

چهار کودک

در سراسر کتابخانه کفن می‌پوشند

و بوی سرخ جراحات

کتاب جهان را

پرپر می‌کند.

نگاه کن...

نگاه کن که چه آرام و

چه گردن فراز می‌آید

ماه،

بین

بین که چه توفنده می‌سراید

رود،

بنگر

بنگر که چه نرم در می‌نشیند

تیغهٔ خرامان این خنجر

و چه عاشقانه

حصار به‌گرد جهان می‌کشد

خون!

شمس لنگرودی

قسم به داس...

چه قدر با این دست؟
چه قدر با این داس؟

*

تو باز می گوئی:
چه نان مطبوعی؟
قسم به داس
به گندم

که حاصل از خون است.

غلامرضا ظهیری

(رشت)

ز راه می آید
تنش مجاله کاروچکیده رنج است.
نگاه کن، دستش
پُر است، از پینه.
نگاه کن، چشمش
پُر است از کینه.
نگاه کن، انگار
هنوز می گوید:



ندبه

نقاشی کودکان

دو رشته بافته
دو گونه سرخابی
ایستاده برابر خانه.
دو پنجره
يك در.
آفتاب آب نباتی
در پشت
و چند خط درهم سبز
درختانی در منظر.

دنیای دخترکم
کوچک و کامل.

تنها از یاد برده است
تصویر سگ را
که پارس می کند
و دیوها را
که تنوره می کشند.

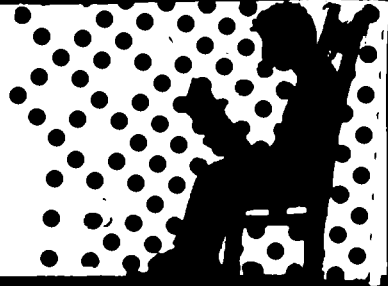
فرشید پگاهی

شوکران لعنت تان
گواری ما باد - فرداتیان! -
که ایستادیم و دیدیم
مزدکها را در مسلخ،
تبعید تاریخ را
به جزایر سیاه سکون،
و گسیل کاروانهای کتاب را
به حمامهای اسکندریه.

در ایوان بویناک تحجر
به خفتی مضاعف
آیات تکریم را ترانه کردیم
و جهل و اسارت و تسلیم را
به فتوائی بی چرا
گردن نهادیم.

علی عبدلی

با خوانندگان



خوانندگان محترمی که خواستار اشتراك مجله‌اند می‌توانند مبلغ لازم را از نزدیک‌ترین شعبه هر يك از بانك‌ها به حساب شماره ۴۲۰ بانك سپه (شعبه اتوبانك باشگاه) واریز کنند و رسید آن را به‌ضمیمه نشانی خود و با قید این که مجله را از چه شماره‌ئی می‌خواهند به‌نشانی پستی کتاب جمعه بفرستند.

مجلات شما با پست سفارشی به‌نشانی سابق‌تان ارسال شده و رسید آن نیز موجود است. می‌توانید با تلفن ۸۳۸۸۲۳ با مرکز پخش مجله تماس بگیرید.

● آقای ابراهیم رسول‌زاده (تهران)
لطفاً نشانی خود را توسط تلفن به‌مرکز پخش مجله اطلاع بدهید.

● خانم آذرمیدخت شاملو (تهران)
با سپاس فراوان از محبت‌تان خواهشمندیم برای اشتراك مجله به‌ترتیبی که در بالای این صفحه ذکر شده است اقدام بفرمائید.

● آقای امیر خمسی (رشت)
ترتیب اشتراك مجله در همین صفحه اعلام شده است.

● آقای رسول نظام‌دبیا (تهران؟)

با تشکر فراوان از اظهار لطفی که کرده‌اید برای اشتراك مجله به‌ترتیب بالا عمل بفرمائید. قضاوت در مورد نمایشنامه‌ئی که نوشته‌اید هم تنها پس از خواندن آن میسر است، لابد قبول می‌کنید که نخوانده نمی‌توان در باب آن چیزی گفت، جز این که صفحات کتاب جمعه تیول افراد خاصی نیست، و برای چاپ مطالب ارزنده‌ئی که خوانندگان بفرستند در اختیار ایشان است.

● آقای محمدجعفر اصفهانیان

تنها تأیید شما و دوستان دیگر است که ما را به‌ادامه راهی که در پیش داریم دلگرم می‌کند. با تشکر از محبت‌تان با شما تماس خواهیم گرفت.

● آقای علیرضا صدر محمدی (تهران)

● آقای ن. (منطقه پستی ۱۶)

۱. خیر، سفید ماندن آن صفحات ناشی از اشتباه چاپخانه نبود. گاهی سکوت می‌تواند بیش از هر سخنی گویا باشد. آن سه صفحه جای خالی یادداشتی بود که شورای نویسندگان مجله در آخرین لحظه به‌خودداری از چاپ آن رأی داد. حفظ مجله از چاپ آن یادداشت لازم‌تر شمرده شد.

۲. در آن سند، منظور از انگلوفیل، مستقیماً عناصر ضدبلشویک بوده است نه مفهوم لغوی کلمه.

۳. منظورتان را از مطلبی که در بند سوم نامه‌تان نوشته‌اید در نیافتیم. عبارت «ما خودمان از این صحنه‌ها خیلی آگاهانه‌تر داریم» یعنی چه؟

۴. سلطان زاده اسم مستعار آوتیس میکائیلیان - از ایرانیان ارمنی - بود که رفته رفته به آوتیس سلطان زاده معروف شد.

۵. اسناد تاریخی را به‌خاطر ارزش تاریخی و سندیت آنها چاپ می‌کنیم نه برای «چوب زدن به‌مردگان».

۶. انیرانی، چنان که از فحوای مطلب پیداست، یعنی غیرایرانی.

۷. ما از آن کتاب اطلاعی نداریم.

۸. ترتیب اشتراك مجله را اعلام کرده‌ایم. با تلفن مرکز پخش نیز می‌توانید کسب اطلاع کنید.

● آقای کیومرث مبارز

جز تشکر عمیق و صمیمانه چه داریم در جواب آن همه محبت تقدیم شما کنیم؟

همکاران کتاب جمعه هم دست گرم شما را می‌فشارند. زنده باشید.

● آقای محمدکاظم دهقانی (یزد)

۱) البته دوست عزیز، از دریافت آنها خوشحال خواهیم شد.
۲) ترتیب اشتراك در بالای همین بخش از مجله آمده، و بهای آن در داخل جلد ذکر شده است.

● آقای رضاعلی پور

۱) به‌دلایلی ترجیح داده‌ایم به‌مسائل روز نپردازیم.

۲) همکارانی که طراحی و تنظیم فنی مجله را عهده دارند علاقه‌ئی به‌ذکر نام خود نشان نمی‌دهند.

۳) چنان که ملاحظه می‌کنید صفحاتی را به‌ایجاد ارتباط با خوانندگان تخصیص داده‌ایم.

۴) از محبت شما و از این که مجله را متعلق به‌خودتان می‌دانید به‌خود می‌بالیم.



لطفاً در شعر آقای اسماعیل خوئی در شماره ۷ این اشتباه‌ها را تصحیح کنید:

ص ۶۵ سطر ۹

و آنچه راستی یا زیبایی یا نیکی را در پرتو حقیقت خود راستی یا زیبایی یا نیکی می‌کند

ص ۶۶ سطر ۲۳

وین است

ص ۶۱ سطر ۱۵

نیمی چو وای ظلمت پرورد بوف نهفته!

مازیار منتشر کرده است:

- ۱- کتاب کوچه (حرف آ - جلد اول)..... احمد شاملو
- ۲- طرح جامعه‌شناسی و مبانی استراتژی جنبش انقلابی ایران
(تاریخ سی ساله سیاسی) بیژن جزنی
- ۳- طرح جامعه‌شناسی و مبانی استراتژی جنبش انقلابی ایران
(تاریخ سی ساله اقتصادی) بیژن جزنی
- ۴- رخساره‌های اقتصاد، در روند تکامل اجتماعی (دفتر سوم)
ارنست مندل
- ۵- شعرچین (دفتر اول)..... باجلان فرخی
- ۶- فرهنگ مصور شیمی (انگلیسی - فارسی و فارسی - انگلیسی).... آقاپورمقدم
- ۷- تاریخ مرا تبرئه خواهد کرد..... فیدل کاسترو
- ۸- از قرق تا خروسخوان..... سیاوش کسرانی
- ۹- ضدانقلاب..... فیدل کاسترو
- ۱۰- به سوی سوسیالیسم..... فیدل کاسترو