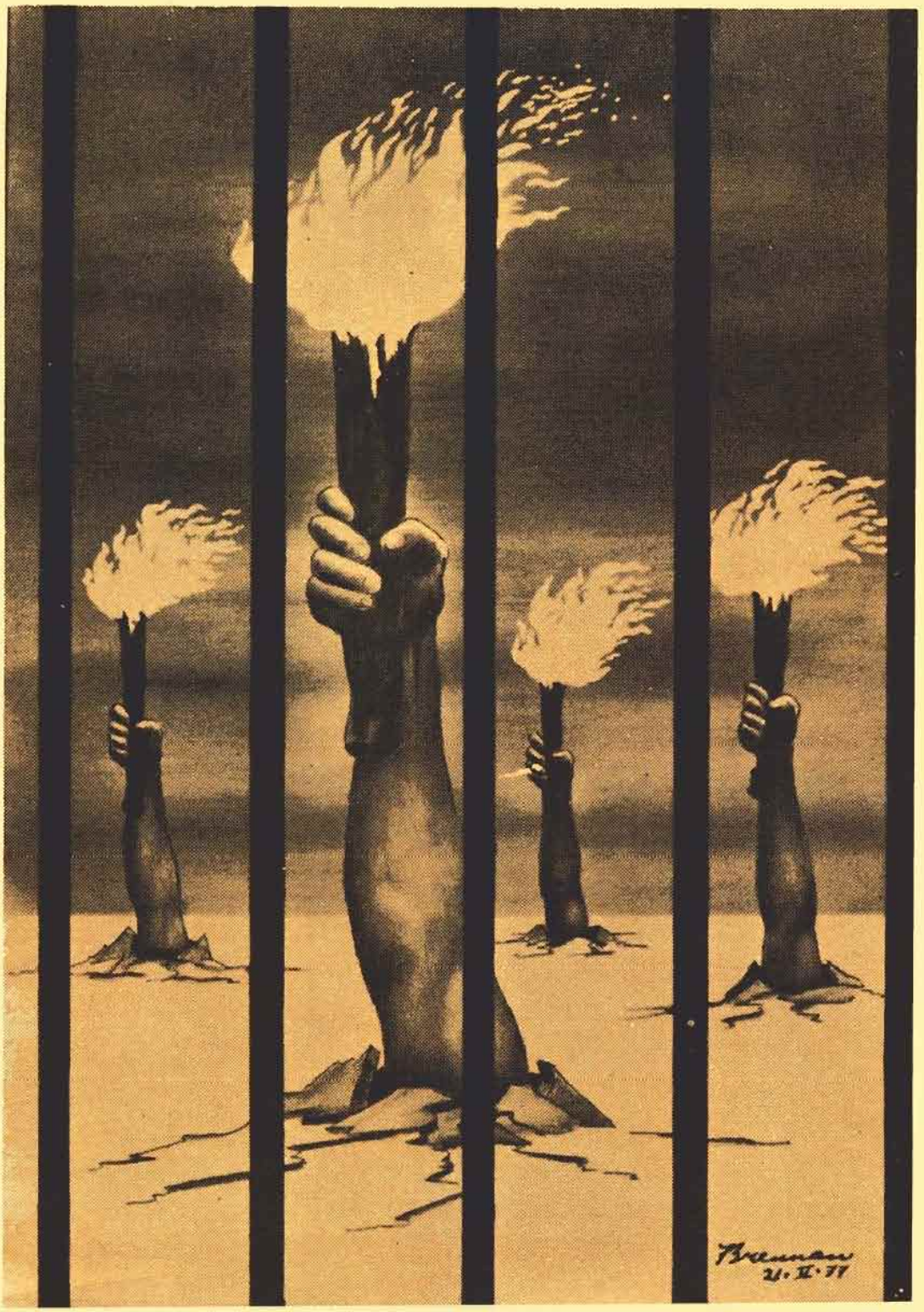
کتاب جمعه

۸

سال اول
۲۹ شهریورماه ۱۳۵۸



مطالب رسیده به‌هیچ‌عنوان مسترد نمی‌شود. اداره در حك و اصلاح مقالات آزاد است

کتاب‌جمعه

هفته‌نامهٔ سیاست و هنر

سردبیر: احمدشاملو

با همکاری شورای نویسندگان

مکاتبات با صندوق پستی ۱۱۳۲ـ۱۵ (تهران)

مرکز پخش: تلفن ۸۳۸۸۳۲ (تهران)

بهای اشتراك ۵۰ شماره ۴۰۰۰ ریال

۲۵ شماره ۲۲۵۰ ریال

که قبلاً دریافت می‌شود

بها ۱۰۰ ریال

خوانندگانی که تاکنون نتوانسته‌اند بعضی از شماره‌های کتاب جمعه را تهیه کنند، می‌توانند به‌کتابفروشیهای مقابل دانشگاه مراجعه نمایند.

کتاب جهان
سال اول
۲۹ شهریورماه ۱۳۵۸
۸

طرح و عکس

● رؤیا
داریوش رادپور..... ۲
● کاریکاتور
بلاشون..... ۱۵۰
● اندیشیدن و گفتن!
کاردون..... ۱۴۷
● طرح
..... ۱۵۴

قصه

● سدی
نسیم خاکسار..... ۳
● درخواست دهنده
هارولد پینتر
ترجمهٔ الف. و. وفا..... ۱۴
● قفسه بایگانی
ویکتور ژیودیس
ترجمهٔ رامین شهروند..... ۱۹
● انگشتری ژنرال ماسیاس
ژوزفینا نیگلی
ترجمهٔ همایون نوراحمر..... ۲۳

شعر

● تاریخ
مینا ـ دست‌غیب..... ۴۶
● شادی
فریبرز ابراهیمپور..... ۴۶
● شب است یا روز؟
م . ع . سپانلو..... ۴۷
● بازگشت
ویلیام باتلر ییتس
ن. پرکانی..... ۴۸

مقالات و مقولات

● سینمای شوروی و انقلاب اکتبر
جان هاوارد لاوسن
ترجمهٔ محسن یلفانی..... ۴۹
● ادبیات و ایدئولوژی
ایگلتون
ترجمهٔ محمدامین لاهیجی..... ۶۵
● هنر به‌مثابهٔ ایدئولوژی
آدولف سانشز واسکز
ترجمهٔ عباس خلیلی..... ۶۹
● هنر برای هنر
ای.و. پلخانوف
ترجمهٔ فرشتهٔ مولوی شیرازی..... ۷۲
● مبارزهٔ طبقاتی و دیکتاتوری در یونان
کنستانتین سوکالاس
آزاده..... ۸۲
● فعالیت‌های جنبی کشاورزی
محمد جواد زاهدی..... ۹۱
● بهره و ربا(۲)
..... ۱۰۸
● آفرینش جهان(اساطیرآفریقا
باجلان فرخی..... ۱۲۰
● زن چینی
ب. ف..... ۱۳۴
● گروه‌های فشار چگونه در حکومت نفوذ می‌کنند
کامیلوتورز
ترجمهٔ آزاده..... ۱۴۵

اسناد تاریخی

● گنبد کاووس صلح شد به‌اعلیحضرت،
به‌یك سیر نبات!..... ۱۵۱

پرسه در مطبوعات

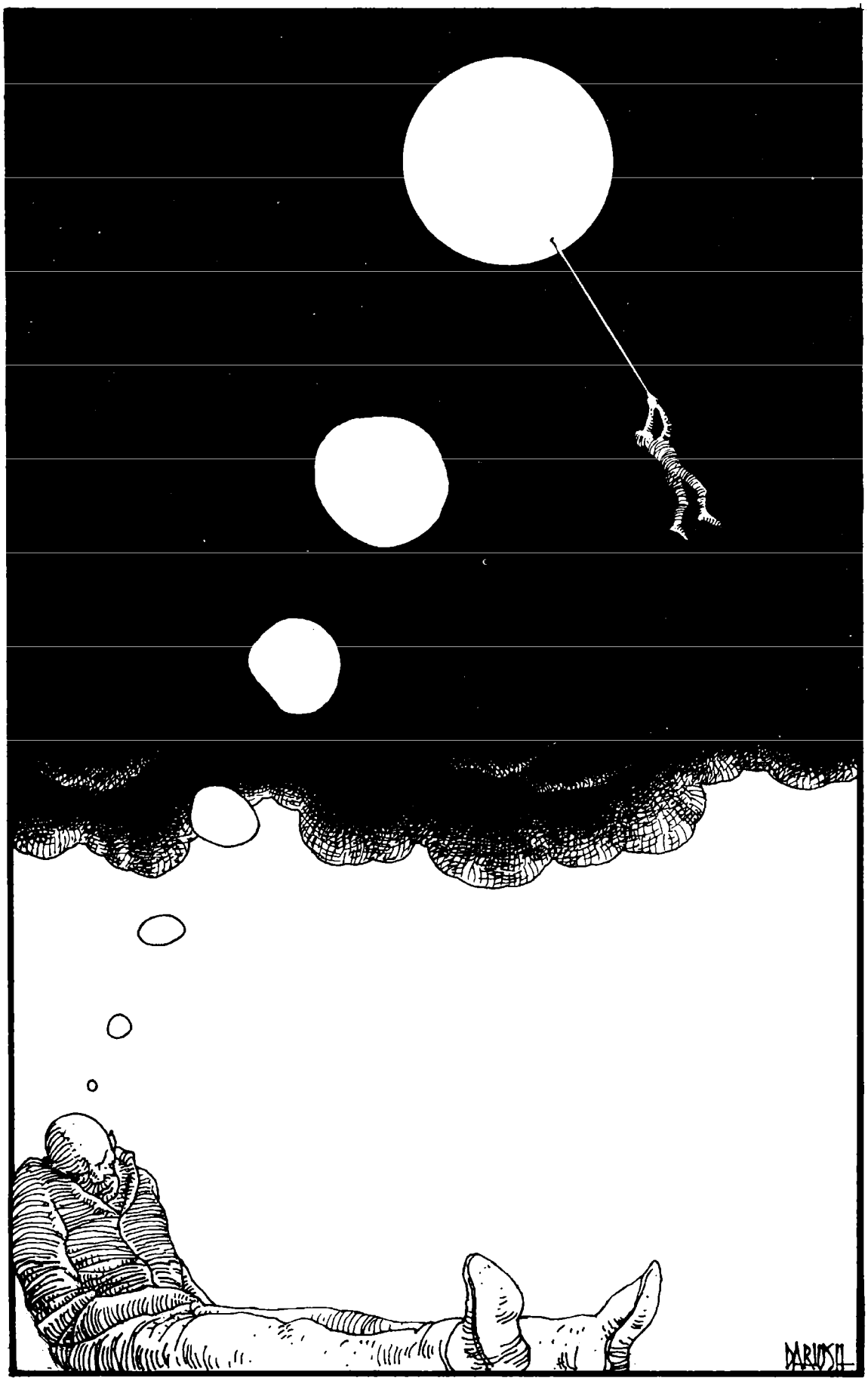
● آزادی‌های سیاسی
روزنامهٔ انقلاب اسلامی..... ۱۵۱

از خوانندگان

● شعر و قصه..... ۱۵۵

با خوانندگان

پیام و پاسخ.....



سِدی

نسیم خاکسار

من خبر نداشتم. سِدی 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 اشك 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 به‌صورتم را نداشتم. تمام شب را بیدار بودم. تا خواب به‌چشمانم می‌آمد غلت می‌زدم و استخوان‌های پا و کمرم تیر می‌کشید. بلند که می‌شدم **سدی** هم بلند می‌شد. وقتی زانواهایم را بغل می‌گرفتم و گریه می‌کردم **سدی** روی زانوهایش می‌ایستاد و چشمان کوچك سیاهش را به‌چشم‌هایم می‌دوخت. می‌گفت «تقصیر ننه بود **حمید**؟»

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

●

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

خُب حمیدجان! گرمائی میشی، اینقد ندو!

ـ خُب مو دلم می‌خواد بدووُم.

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

ـ خب عمورجب، به‌توچی که مو دلم می‌خواد بدوم؟

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

ـ عمورجب، فحش میدم‌ها!

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

پسرخالهٔ 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 یك اتاق می‌خوابیدیم. پسرخالهٔ 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 نازك پاهام زیر آفتاب سوخته بود. سدی و من پهلوی هم می‌خوابیدیم. روزهائی که خیلی دویده بودم مثل یك تکّه سنگ می‌افتادم و تکان نمی‌خوردم. وقتی صبح زود پا می‌شدم مادر هنوز خواب بود. پسرخالهٔ مادر هم پائین پامان خواب بود. از صبحِ شهرمان خیلی خوشم می‌آمد. هوا شیری رنگ و تمیز بود. خنکی مهربانی تو جاده و زیر درخت‌ها بود. یك بُر کارگر که همه‌شان لباس‌های آبی رنگ می‌پوشیدند تو ایستگاه منتظر ماشین می‌ایستادند. گاه گاهی دنبال هم می‌دویدند و با هم شوخی می‌کردند. شوخی‌هاشان به‌نظرم خشن می‌آمد. وقتی یکی‌شان را وسطهای روز می‌دیدم، به‌نظرم 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 فلاسك‌هایم خالی بود راحت‌تر

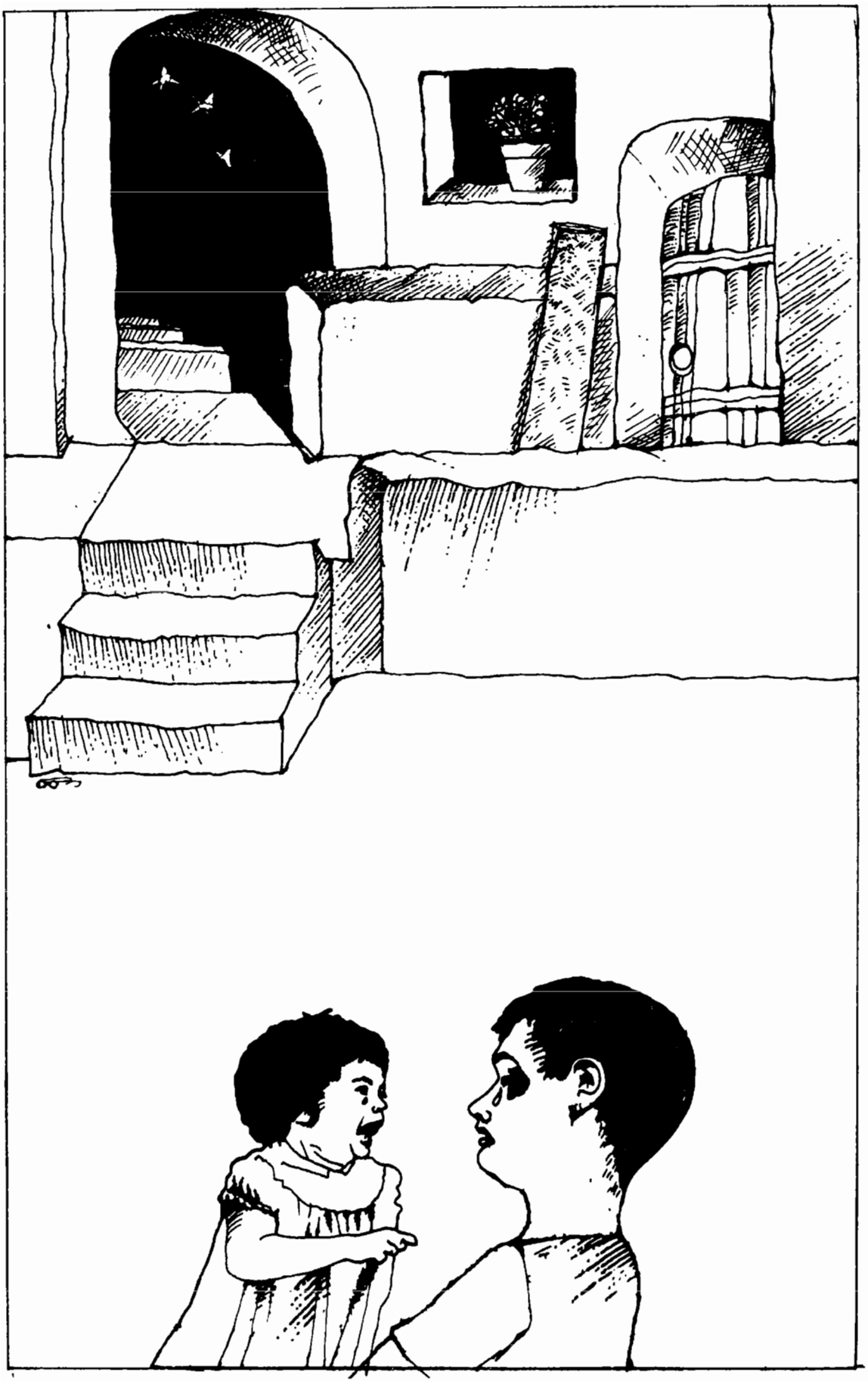
و سبك‌تر می‌دویدم. خودم را که قاتی کارگرها می‌دیدم خوشحال می‌شدم. همیشه قبل از من بچه‌های دیگر هم می‌آمدند اما عمو یحیی و عمو رجب همیشه دیرتر از ما می‌آمدند. وقتی فلاسك‌هایمان را پر می‌کردیم هر کی از یك طرف می‌رفت. گاهی که گرسنه‌ام بود با فلاسك‌های پر می‌آمدم خانه. تا می‌رسیدم مادر رفته بود. پسرخالهٔ 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 درِ 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 گریه آوری است. گرمای یتیم‌هاست. داغیِ نگاه آدم‌های بیکسی را دارد که دراز به‌دراز در خیابان خوابیده‌اند ـ گوشهٔ پارکی یا کنار سکوئی ـ یا نه، گرسنه و بیحال پشت داده‌اند به‌کوله پشتی حمالی‌شان و دارند با چشم‌های کوچك و تنگ‌شان به‌یك چیزی که معلوم نیست نگاه می‌کنند. هیچ وقت افقِ جلو چشم آن‌ها را نمی‌شود دید. شاید غمِ نان، ابرهای روبرویشان را به‌گردهٔ نانی شبیه کرده است. شاید از دست دادن بچه‌هاشان، برادرشان، خواهرشان را تو ویرانی و ریختگی دیوار روبرو می‌بینند. آفتاب تیرماه، آفتاب بچه‌های پاپتی است. آفتاب بچه‌های خسته، آفتاب بچه‌های کتك خورده از دست صاحب دکان‌هاست. آفتاب تیرماه آفتاب بیکاره‌هاست ـ وقتی بعد از هشت ساعت ایستادن توی صف هُلشان داده باشند و بعد با در کونی رانده باشندشان ـ. آفتاب تیرماه، آفتاب دعوای بدبخت‌هاست ـ حمال‌های کرد و عرب ـ وقتی سرِ بردنِ بار به‌دوبه دعواشان می‌شود. آفتاب چهار نفر به‌یك نفر است. آفتاب مشت‌هائی است که روی



گونه‌های پوك و بیجان می‌خورد و فك و دندان را خُرد 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 گرسنهٔ روی شط است. آفتاب تیرماه آفتاب شط است. شط مهربان و عزیز. شط تطهیر کننده و تطهیر شده از گُه گندِشاش شهری‌ها و شهرنشینان و آدم‌های توی عمارت‌ها. شط پذیرنده و پذیرای پاهای ترك خورده و شاش بیکاره‌ها. شط تحلیل کنندهٔ استفراغ، عطر و ادوکلن، پنبه و کاغذ نازك حریر.

●

بار اولی که فهمیدم، تصادفی بود. شاید سدی هم می‌دید. اما سدی کوچك بود. من هم کوچك بودم. عمو یحیی دمِ ظهر یك 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!» ـ و بغض کرد.

گفتم: ـچیزی نیس، سدی. خوردم زمین.

گفت: ـ خون اومده. خیلی محکم خوردی زمین؟

بعد رفت پارچه‌ئی زیر آب گرفت آورد خون‌هائی را روی پایم خشکیده بود شست. شب از درد خوابم نمی‌آمد. برای همین تا صبح این پهلو آن پهلو شدم. به‌آسمان بالا سرم که نگاه کردم پر از ستاره بود. نمی‌دانم چه طور شد که بلند شدم. شاید می‌خواستم به‌زخم پایم نگاه کنم. داشتم پایم 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 به‌چارچوب در. هوای حیاط خاکستری و ملال‌انگیز بود. جوری که گریه‌ام انداخت. دلم می‌خواست بغضم بترکد. دلم نمی‌آمد به‌فلاسك‌هایم ور بروم. بدون این که صورتم را آب بزنم فلاسك‌ها را برداشتم زدم بیرون. هوای صبح که همیشه مرا سرحال می‌آورد، این بار بیشتر تو فکرم می‌بُرد. فلاسك‌ها به‌نظرم سنگین

می‌آمد و انگشت‌هایم را به‌پائین می‌کشید. کارگرها را توی راه ندیدم. درخت‌های بیعار به‌نظرم می‌آمد درمهی تیره پنهان شده‌اند. وقتی فلاسك‌های خالی را تحویل دادم، حاجی دو فلاسك بزرگ به‌من داد. این بار دلم نمی‌آمد از این فلاسك‌ها ببرم، اما حاجی نمی‌فهمید. بیشتر به‌اتاق کوچك‌مان و به‌سدی فکر می‌کردم. وقتی داد می‌زدم آلاسکا، تمام اثاثیهٔ خانه جلو چشمم می‌آمد. اتاق کوچك‌مان ـ که بالای دالان بود، و رنگ سبز دیوارهایش، و کمد آینه‌دار که یکی از آینه‌هایش شکسته بود، و قالیِ نو و نرمی که پای دیوار لوله شده بود، و پنکهٔ دستی، و قوطی‌های قهوه‌ئی شکر و چای، و پرده‌های گلدار، و چشمان غمگین سدی و چراغی که شب‌ها روشنش می‌کردیم.

گاهی هم زیر آفتاب می‌ایستادم. نه گرسنه‌ام شد نه تشنه‌ام. اصلاً نمی‌فهمیدم چرا داد می‌زنم. چرا می‌ایستم. دلم می‌خواست گریه کنم. اما سدی نبود. اگر سدی بود می‌نشستم برایش حرف می‌زدم. از بستنی‌هام حرف می‌زدم. از عمو یحیی و عمو رجب برایش می‌گفتم. دست‌هایم کوچك بود و دستهٔ باریك فلاسك گوشت کف دستم را قاچ می‌کرد. نفهمیدم کی غروب شد. وقتی خانه رسیدم مادر هم بود. نمی‌دانستم چه بگویم. فلاسك‌ها را پای در گذاشتم و بی‌خودی رفتم تو فکر. دمِ درگاه نشستم. مادر که با جارو می‌رفت تو با دست کوبید تو سرم:

ـ چته یتیم غوره عزا گرفتی؟

بی‌اختیار زدم زیر گریه.

●

غروب تیرماه غروب بچه‌های بی‌خانه است. غروب چشم‌های کوچك، غروب دهان‌های بسته، غروب گردن‌های لاغر سیاسوخته است.

●

چند روزی بعد از آن شب مادر دیگر سرِ کار نرفت. می‌گفت کارش تمام شده است و از آن روز به‌بعد مدام سر من داد می‌کشید.

ـ حمیدو، زود زود میای خونه، مگه چیزی گم کردی؟

من هیچ نمی‌گفتم. مثل آدم‌های بیکس شده بودم. توی خانه بیشتر بیکس بودم، اما می‌آمدم. همین که توی خانه بودم خوب بود. تا می‌آمدم پهلوی سدی

بنشینم مادر فحش می‌داد: «مرده شورِ اون بابای گور به‌گوریت بکنن که تو را تولهٔ سگدونی کرد تا سنگِ دلم بشی! چرا نمیری کار کنی؟ خاك بر سر اون چشم‌های هیزت! الهی با منقاشِ داغ اونا را جزغاله کنن! یه دور می‌زنی و می‌دوی تو خونه که چی؟ بچه‌ئی شیر بخوای؟ پستونك می‌خوای دهنت کنم؟ نکبت! برو صنار سه شاهی چیزی بیار خونه. می‌دونی دیگه حموم که نمیذارن 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! خاك سر سر سیاخوته‌ت، اگه می‌بینی خایهٔ کار کردنه نداری کپهٔ مرگتو بذار تو خونه تا چارقد به‌سرت بندازم! خب، تو هم مثل پسرای مردم. این پرویزو نیست، نصف تونه با سه تومن راضی نبود فلاسك دست بگیره، اونا را انداخت جلو حاجی و رفت شاگرد نونوائی شد. نکبتی فکر باباته نکن: اون رفت و مُرد. دلته به‌نامه‌هاش خوش نکن. سرِ سال اگه بادی از شمال اومد بوچُس باباتم میاد. دویست تومن سیصد تومن برام هیچی نمیشه . میگی با اینا چیکار کنم: بدم کرایه خونه؛ بدم آب و برق؟ یا بدم چرکای دمِ کونِ تونه بشورم؟ آخه نکبتی، نشستی 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 مونده‌تِ 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 مِهری 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 به‌چهرهٔ خسته‌اش می‌کردم، به‌موهای صاف خوابیده‌اش، به‌فرقی که از وسط باز کرده بود، به‌سنجاقی که به‌مویش زده بود، بعد یاد پدر می‌افتادم. گاهی فکر می‌کردم بیرحمی او تقصیر پدر است. اگه او نمی‌گذاشت و نمی‌رفت. اما اگر نمی‌رفت چه کسی برای‌مان پول می‌فرستاد. این درست بود که پولش زیاد کفاف نمی‌داد، اما باز هم خوب بود. پنکه و چمدانی که فرستاد خیلی به‌درد خورد. وقتی قالی را فرستاد مادر تا مدتی خوشحال بود. آن را لوله کرده بود و تکیه‌اش داده بود به‌دیوار و روزهائی که برایمان مهمان می‌آمد پهن می‌کرد. پشم نرم و آبی رنگ داشت. سدی روی آن می‌غلتید و بازی می‌کرد، من مدتی بود خیلی کم تو خانه پیدایم می‌شد. بعضی وقت‌ها خانهٔ بچه‌ها می‌خوابیدم یا روی انباری که روبروی خانه‌مان بود. توی کوچه می‌ترسیدم بخوابم. از سگ‌ها و از پاسبان و از ناطورها و از مست‌ها می‌ترسیدم. مادر چشم دیدنم را نداشت. هیچ نمی‌دانستم چه کنم. در تمام مدتی که تو آفتاب می‌دویدم چشمان مادر را که به‌حالتی نیمه باز و درخشان در آن شب به‌چشم‌هایم افتاده بود می‌دیدم.
یادم نمی‌آمد چشم‌های پسرخالهٔ مادر را دیده باشم. هر وقت یاد آن‌ها می‌افتادم دست‌هایم شل می‌شد.

●

وقتی پول‌ها را به‌مادر می‌دادم رفتم زیر شیر آب که پاهایم را تمیز کنم. مادر برگشت:
ـ قمار نکردی؟
ـ نه.
ـ با عبدو نرفتی دیفالی بازی کنی؟
ـ نه.
ـ از صبح تا غروب همش سه تومن؟
محل نگذاشتم. آب که روی پاهایم می‌ریخت از غصه‌هایم کم می‌کرد. بی‌اختیار دستم را جلو شیر آب گذاشتم و آب را با فشار لای انگشت‌هایم ول کردم. آب روی پاهایم می‌ریخت و خستگی راه را از یادم می‌بُرد. سدی آمده بود جلوم. طوری نشسته بود که وقتی سرش را بالا می‌کرد چشم‌هاش نزدیك چشم‌هایم بود. پیشانی سدی مثل پیشانی مادر بود. چشم‌های سدی مثل

چشم‌های مادر بود اما کوچکتر. سدی با دست جلو شیر آب را گرفت، جریان نازك آبی فشار تو چشم‌هایش فوران کرد.
مادر گفت: ـ کوفتی، با توام! دختر را خیس نکن سرما می‌خوره.
سدی گفت: «خودم پاشیدم» ـ آهسته گفت. مادر نشنید.
سدی گفت: ـ ننه شکایتت کرده!
گفتم: «به‌کی، سدی؟»
گفت: «به‌عمو و دائی» ـ بعد موهای خیس روی پیشانی‌اش را بالا زد و گفت: «به‌پسر عموام گفته» ـ بعد روی ساقِ باریك و سیاه پام دست کشید. جای زخمی را که خشك شده بود شست.
گفتم: «سدی ننه، چی گفت؟» ـ و برگشتم. مادر رفته بود تو اتاق داشت چراغ خوراك‌پزی را پاك می‌کرد. صداش 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. کوچك و گرد بود. مثل گلوله‌هائی که تازه از بازار می‌خریدم. دلم می‌خواست چشم‌های سدی همیشه کوچك و گرد بماند.

●

شب سدی خوابش نمی‌برد. مادر آن طرفِ سدی خوابیده بود، پسرخالهٔ مادر پایین پامان. سدی گفت: «می‌خوان تو را کتك بزنن» ـ و خواست تکان بخورد. گرفتمش تو بغلم: «سدی، ستاره‌ها را بشمر» ـ 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 نیسّن.»

سدی گفت: «آره، اگه ستاره بود تکون نمی‌خورد»
بعد گفت: «دائی و عمو می‌خوان بیان اینجا»
گفتم: «غلت نخور سدی، ستاره‌ها را بشمر تا خوابت ببره»
سدی گفت: «شمردم، نبرد. می‌خوام بلند [illegible] بخورم»
به‌اش گفتم: «تکان نخور، سدی ستاره‌ها [illegible]»
سدی بُغض کرد. تو تاریکی، صورت سرد و روشنش را به‌صورتم چسباند بعد لب‌هایش را جمع کرد. او را تو بلغم گرفتم. بوی برگ‌های درخت بیعار را می‌داد.
سدی گفت: «می‌خوان بیان تو را بزنن، فردا خونه نیا»
گفتم: «سدی، من فحش به‌بابا ندادم»
سدی گفت: «ننه گفت تو فحش بد دادی»
دست کشیدم روی موهاش. نفس‌هایش آرام شد، بعد به‌خواب رفت. جرئت نداشتم نگاهم را از ستاره‌ها بردارم. مادر بلند شد نگاهی به‌من کرد. چشم‌هایم باز بود.
مادر گفت: «حمیدو»
آهسته آهسته پلك‌هایم را روی هم گذاشتم.
گفت: «حمیدو، آب می‌خوای؟» ـ چشم‌هایم بسته بود. می‌ترسیدم جواب بدهم. خودم را به‌خواب زدم و تکان نخوردم. بعد از مدتی صدای نفس زدن‌شان را شنیدم. دست سدی روی سینه‌ام بود. سدی بوی برگ‌های بیعار را می‌داد:

گفتم مو بلد نیستم فحش بد بدم سدی! مواصّن بلد نیستم فحش بد بدم. ننه همی جوری بام لج شده. سدی، موبُوا رِ دوس دارم. مو عسکشه خونه‌ی عمو دیدم. بُوا چیشاش تو عسك خیلی غمگینه. سدی، تو عسك بوا رو بایس ببینی. چیشای بُوا خیلی غمگینه، مثی که داره گریه می‌کنه. سدی مو میگم بُوا گذاشته رفته از دسّ ننه گذاشته رفته! بُوا داره غصه می‌خوره سدی! سدی عسك بُوا مثِ امامان، مثِ سیّدان، مثِ خدان. سدی، به‌بُوا نمیشه فحش داد، ننه خودش فحش میده.ـ

صبح که آمدم تو حیاط دلم نمی‌آمد بروم کار. می‌ترسیدم از خانه بیرون بروم آن‌ها بیایند. دلم می‌خواست همان جا می‌ماندم. اما می‌ترسیدم. فلاسك‌هایم را

برداشتم رفتم سراغ حاجی. هوا شرجی بود. مورچه‌های بالدار به‌صورتم می‌خوردند و توی یخه‌ام می‌افتادند. فلاسك‌هایم را تحویل دادم اما با خودم بستنی نبردم. می‌خواستم بروم خانه اما می‌ترسیدم. رفتم پشت خانه‌های شرکتی، روی اسفالت پیاده رو دراز کشیدم. به‌سدی فکر کردم. دلم می‌خواست سدی هم همراهم بود. اما سدی کوچك بود. نمی‌توانست بیاید. خسته‌اش می‌شد. روبه‌رویم یك 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 بچه حمال‌ها دعوام شد. خیال کردند برای حمالی آمده‌ام. یکی‌شان مشت محکمی توی دهنم زد. از آنجا فرار کردم پشت دیواری نشستم 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 به‌طرف خانه رفتم. دلم خوش بود که آن روز ظهر با خودم فلاسك 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 پسرخالهٔ مادر را دیدم. صدایم زد.

ـ حمیدو مگه نمیری خونه؟

ـ 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. به‌خودم گفتم «کاشکی حرفشو گوش کرده بودم»

زمستان ۱۳۵۲. آبادان

درخواست‌دهنده

هارولد پینتر Harold Pinter

اشخاص نمایش:

لمب Lamb

پیفس Piffs

یك دفتر کار. لمب[1]، جوان، مشتاق، بشاش، پرحرات و جدی. ناآرام و تنها قدم می‌زند. در باز می‌شود. مادموازل پیفس می‌آید تو. به‌نظر می‌رسد که عصارهٔ لیاقت و کارآئی است.

۱. در لغت به‌معنی برّه است و اصطلاحاً به‌شخص بی‌گناه و ساده‌لوح اطلاق می‌شود.

پیفس: آ، صبح‌بخیر.
لمب: صبح به‌خیر مادموازل.
پیفس: شما آقای لمب هستید؟
لمب: بله، خودم هستم.
پیفس: (در حال مطالعه یك یادداشت) شما برای تصدی این پست خالی درخواست نوشته‌اید، درسته؟
لمب: دقیقاً همین طوره.
پیفس: فیزیکدان هستید، بله؟
لمب: بله، بله. در واقع فیزیك تمام زندگی منه.
پیفس: (با بی‌حالی) بسیارخب، معمولاً روش ما اینه که قبل از رسیدگی به‌کیفیت کار درخواست‌کننده‌ها برای تعیین لیاقت و شایستگی روانی‌شون همیشه یه آزمایش کوچولو از اونا می‌کنیم. مانعی که نداره؟
لمب: آ، اختیار دارین، نخیر.
پیفس: بسیار خب.

پیفس اشیائی را از داخل کشو بیرون می‌آورد، بعد می‌آید به‌طرف لمب و یك صندلی برایش می‌گذارد.

پیفس: لطفاً بشینین. (لمب می‌نشیند.) می‌تونم اینارو به‌کف دستاتون وصل کنم؟
لمب: (با خوشروئی.) چی هستن؟
پیفس: الکترودَن.
لمب: الکترود؟ آ، بله، البته. چه چیزای کوچولو موچولوی بامزه‌ئی!

(پیفس الکترودها را به‌کف دست‌های لمب وصل می‌کند.)

پیفس: خب، حالا گوشی‌آ.

(ایرفون[2]ها را نیز روی سر او وصل می‌کند.)

لمب: می‌گم... سرگرمی خوبیه‌ها!
پیفس: حالا وصلش می‌کنم به‌برق.

2. Earphone.

(دو شاخه را به‌پریز وصل می‌کند.)

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

(پیفس روی چهارپایهٔ بلندی می‌ایستد و از آن بالا لمب را می‌نگرد.)

حالا این قدرت و شایستگیِ منو معـ... معلوم می‌کنه، مگه نه؟

پیفس: مسلماً. حالا خودتونو شل کنین، شُلِ شُل. نباید راجع به‌چیز دیگه‌ئی فکر کنین.

لمب: باشه.

پیفس: شُلِ شُل. بیشتر، بیشتر. کاملاً شُل کردین؟

لمب با سر تأئید می‌کند.
پیفس دکمه‌ئی را که به‌چهارپایه وصل است فشار می‌دهد. صدای وزوز گوشخراش کرکننده‌ئی بلند می‌شود. لمب تکان شدیدی می‌خورد. دست‌هایش به‌طرف گوشی می‌رود. صندلی را با خود به‌جلو هُل می‌دهد، روی زمین درمی‌غلتد و با جان کندن به‌زیر صندلی می‌خزد. پیفس خونسرد و آرام، او را می‌نگرد. صدا قطع می‌شود. لمب دزدانه از زیر صندلی سرك می‌کشد، سینه‌مال می‌آید بیرون، می‌ایستد، خودش را تکان می‌دهد، با دهان بسته می‌خندد و بعدروی صندلی ولو می‌شود.

پیفس: می‌خواستین وانمود کنین آدمی هستین که خیلی زود به‌هیجان میاد؟

لمب: نه. خیلی نه. البته من ـ

پیفس: پس می‌خواستین وانمود کنین عصبی و کم حوصله‌این؟

لمب: کم حوصله؟ نه، من نگفتم کم حوصلهم. خب، البته بعضی وقتا یه چیزائی باعث می‌شه که آدم ـ

پیفس: تا به‌حال دچار حالت افسردگی شدین؟

لمب: خب، دقیقاً نمیشه اسمشو افسردگی گذاشت. گیرم ـــــ

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 به‌اینه که منظورتون از «بعضی وقتا» چی باشه... می‌خوام بگم که وقتی شما می‌گین «بعضی وقتا» ـــ

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

لمب: زن‌ها؟

پیفس: مردها.

لمب: مردها؟... بذارین اول جواب سؤال‌تونو راجع به‌زن‌ها بِدَم ـــ

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 بِدَم 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؟ بی‌اشتهائی؟ بی‌قراری؟ نتونین راحت یه جا بشینین؟ نتونین کمرتونو راست کنین؟ احساس شهوت؟ سستی و تنبلی؟ هیجان؟ سرمستی؟ تمنا؟ قدرت؟ ترس و وحشت؟ بی‌حسّ و حالی؟ از قدرت؟ از ترس؟ از تمنا؟

لمب: (در اندیشه) خُب، خیلی مشکله که آدم واقعاً بگه که ـــ

پیفس: سازش‌تون چه‌طوره؟ آمیزش‌تون خوبه؟

لمب: تازه رو اون نقطهٔ حسّاسی دس گذاشتین که ـــ

پیفس: مبتلا به‌اِگزِما یا بی‌حالی و بی‌اشتهائی یا غش هستین؟

لمب: واسه چی اینارو ـــ

پیفس: دست نخورده هسّین؟

لمب: ببخشین؟

پیفس: دست نخورده هسّین؟

لمب: راستش، یه خورده دسپاچه شدم ... منظورم اینه که آخه... جلوِ یه خانم ـــ

پیفس: دست نخورده هسّین؟

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

پیفس: همیشه بودین؟

لمب: آ... بله، همیشه. همیشه.

پیفس: قسم می‌خورین؟

لمب: قسم؟ آ... بله، قسم می‌خورم.

پیفس: زن‌ها شما رو به‌وحشت 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: چی‌شون شما رو به‌وحشت میندازه؟ (پشت سرهم:) لباس‌شون؟ کفش‌شون؟ صداشون؟ خنده‌شون؟ نگاه‌شون؟ راه رفتن‌شون؟ نشستن‌شون؟ لبخند زدن‌شون؟ حرف زدن‌شون؟ لب و دهن‌شون؟ دستاشون؟ پاهاشون؟ ساقاشون؟ روناشون؟ زانوهاشون؟ چشماشون؟ (ضربه طبل) هاشون؟ (ضربهٔ سنج)هاشون؟ (صدای ترمبون)هاشون؟ (یک نُت‌بَم)هاشون؟

لمب: (با صدای بلند) خب، بسته به‌اینه که واقعاً منظورتون چی باشه ــــ

نور همچنان خاموش و روشن می‌شود. پیفس مجدداً دکمهٔ اولی را فشار می‌دهد و صدای وزوز گوشخراش کرکننده بار دیگر بلند می‌شود. دست لمب بی‌اراده به‌طرف گوشی می‌رود. صندلی را به‌زمین می‌کشد. با سر به‌زمین می‌آید، می‌غلتد، می‌خزد، سعی می‌کند برخیزد، تلوتلومی‌خورد، و پخش زمین می‌شود.

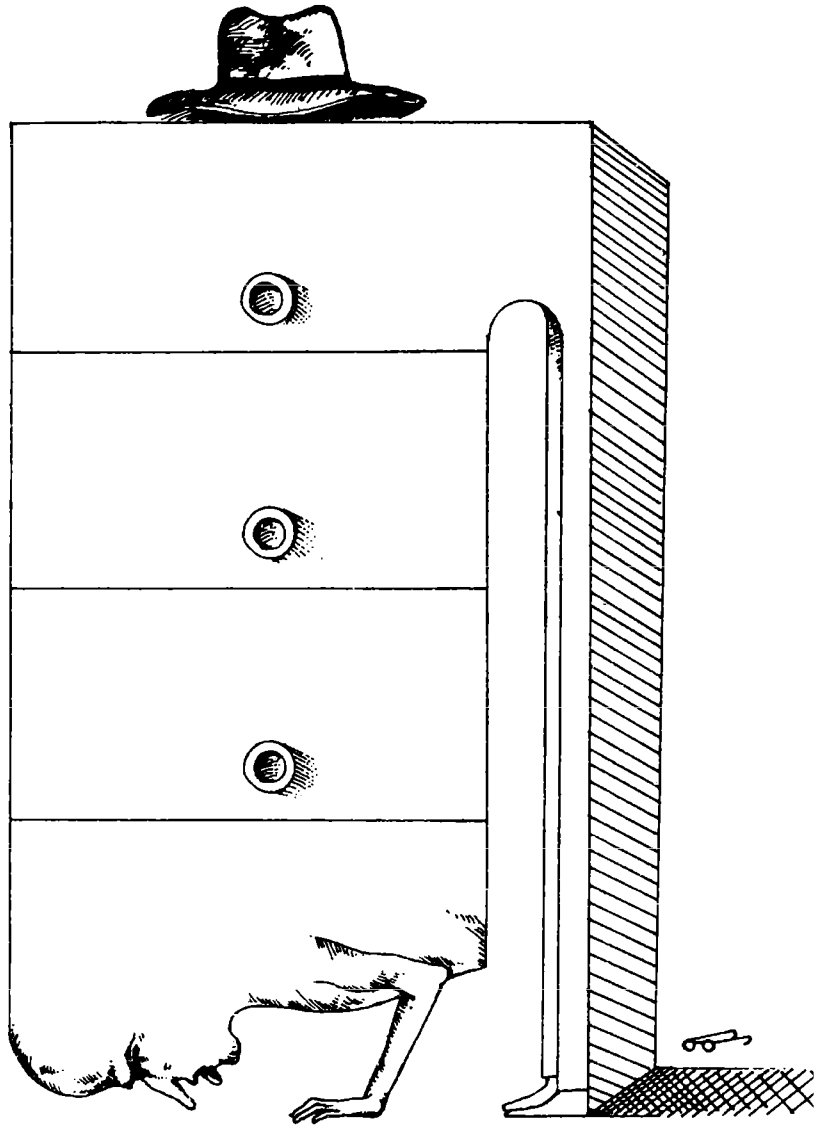
سکوت.

لمب صورتش را رو به‌بالا می‌گیرد. پیفس او را نگاه می‌کند، به‌طرفش 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)

قفسهٔ بایگانی

فقط پس از یك 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 به‌کسی نشان نداد. ـ برای انجام وظـایفش نهایـت سعـی خودش را کرده بود. حتی یك بار هم غیبت نکرده یا دیر نیامده بود. تبسمی به‌لب آورد و از رئیس تشکر کرد.

روز بعد به‌اتاقی دورتر از مرکز شهر نقل مکان کرد. با این کسر حقوق می‌بایست کمتر اجاره بدهد.

مجبور بود با دو اتوبـوس سرِ کارش برود. با وصف ایـن راضی بود. زودتر ازخواب بیدار می‌شد، و چنین می‌نمود که سحرخیزی خوش خلق‌ترش کرده است.

دو سال بعد، پاداش دیگری به‌اش داده شد:

رئیس احضارش کرد و دومین کسر حقوق را به‌او 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 ژوائو صبح‌ها ساعت پنج از خواب برمی‌خاست. منتظر سه اتوبوس می‌شد. برای جبران کسر درآمد کمتر غذا می‌خورد. وزنش پائین آمد. رنگ پوستش به‌زردی گرایید. و قنـاعتش بیشتر شد.

مبارزه ادامه یافت.

با وجود این در چهار سال بعد اتفاق فوق‌العاده‌ئی روی نداد.

«ژوائـو» نگران شد. زهـر توطئـه چینی‌هـای همـکارانش بدخوابش کرد. از آن‌ها متنفر بود. کم توجهی و عدم ادراك رئیس رنجش می‌داد. مع‌ذلك از میدان در نرفت. شروع کرد به‌روزی دو ساعت بیشتر کار کردن.

یك روز بعدازظهر، نزدیك‌های آخروقت، به‌اتاق هیأت مدیره احضار شد.

نفسش تند شد.

« ـ آقای ژوائو، شرکت ما خیلی مدیون شماست.»

ژوائو سرش را به‌نشانهٔ تواضع پائین آورد.

«ـ ما از جدیّت و پشتکار شما آگاهیم و می‌خواهیم قدردانی خودمان را از شما به‌وجه شایسته‌ئی نشان بدهیم.»

قلبش از حرکت ایستاد.

«ـ 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.

«ـ از امروز شما کمك 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.

یك بار دیگر نقل مکان کرد. بالاخره شام خوردن را گذاشت کنار. ناهارش هم مبدل شد به‌یك 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 به‌یك 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 یك 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

می‌پوشاند.

همه جای بدنش پر از چین و چروك، پر از تبسم شده بود.

هر روز با یك کامیون ناشناس تازه سرکارش می‌رفت.

وقتی چهل سال خدمتش تمام شد، مدیران شرکت احضارش کردند.

«ـ آقای ژوائو. ما حقوق شما را حذف کرده‌ایم. از این به‌بعد دیگر مرخصی هم نخواهید داشت. کارتان هم از فردا پاك کردن مستراح‌ها خواهد بود.»

جمجمهٔ خشکیده‌اش کوچکتر شد. از چشم‌های زردش مایعی رقیق بیرون زد. لب‌هایش لرزید، اما چیزی نگفت. بالاخره به‌تمام آرزوهایش رسیده بود. سعی کرد لبخند بزند:

« ـ نسبت به‌هرآنچه دربارهٔ من کرده‌اید ابراز حق‌شناسی می‌کنم. اما می‌خواهم استعفایم را تقدیم حضورتان کنم.»

رئیس نمی‌توانست از موضوع سر دربیاورد.

« ـ امّا، آقای ژوائو، حالا که حقوق‌تان حذف شده است؟ چرا؟ فکر نمی‌کنید اگر بمانید، طی چند ماه آینده مجبور خواهید شد برای خدمت در سازمان ما عوارضی هم بپردازید؟ یکهو تمام این امتیازات را می‌اندازید دور؟ پس از چهل سال سابقهٔ خدمت؟ آخر شما هنوز قوی هستید. چه دارید می‌گویید؟»

شدت هیجان امکان هیچ پاسخی را به‌او نمی‌داد.

از اتاق خارج شد. لبان پژمرده‌اش آویزان شد. پوست بدنش سفت شد، شل شد، ول شد. قدش کوتاه شد. سرش در تنش فرو رفت. شکلی غیرانسانی پیدا کرد، صاف شد. اندام‌هایش به‌هم پیوست. کناره‌هایش گوشه پیدا کرد. خاکستری رنگ شد.

ژوائو به‌یك قفسه بایگانی فلزی مبدل شده بود!

ترجمهٔ رامین شهروند

ژوزفینانیگلی Josephina Niggli

انگشترِ ژنرال ماسیاس

(درامی از انقلاب مکزیك)

اشخاص بازی:

مارسیا Marcia خواهر ژنرال ماسیاس.

راکوئل ری‌وه‌را Raquel Rivera همسر ژنرال

آندرِس دل‌لائو Amdres del Lao کاپیتان ارتش انقلابی.

کله‌تو Cleto سرباز ارتش انقلابی.

بازیلیوفلورس Basilio Flores کاپیتان ارتش فدرال

***

مکان: حومهٔ شهر مکزیکو

زمان: یکی از شب‌های ماه آوریل ۱۹۱۲

صحنه: اتاق‌نشیمن خانهٔ ژنرال ماسیاس که به‌سبك مجلل و پرشکوه زمان لوئی شانزدهم تزئین شده است. در دیوار سمت راست پنجره‌هائی است که به‌ایوان باز می‌شود. کنار این پنجره‌ها قفسه‌های کوتاه کتاب جای گرفته است. در سمت راست دیوار عقب درِ بسته‌ئی به‌چشم می‌خورد و در وسط میزی است که روی آن یك تنگ مشروب و چند گیلاس نهاده شده. در دیوار سمت چپ، عقب صحنه، دری است و در جلو صحنه میز تحریری قرار دارد و صندلی پشتی بلندی برابر آن. نزدیك 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 متروك به‌نظر می‌آید.

وقتی پرده کنار می‌رود، صحنه تاریك است، مگر آن قسمت که مهتاب از پنجره‌ها به‌درون تابیده. بعد در باز می‌شود و دختربچه 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 قفسهٔ کتاب می‌رود. شمع را روی آن می‌گذارد و پشت کتاب‌ها به‌جست و جو می‌پردازد. سرانجام چیزی را که می‌جوید پیدا می‌کند: شیشهٔ 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 تکمهٔ 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 قایم کردی؟

مارسیا: (با خندهٔ زورکی) من؟ هیچی... چرا فکر کردی یه چیزی قایم کردم؟

راکوئل: (یك قدم به‌سوی او می‌رود) بِدِش من!

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

راکوئل: (دستش را دراز می‌کند) میگم بِدِش من!

مارسیا: تو حق نداری به‌من امر و نهی کنی. من یه‌زن شوهردارم. من... من... نمی‌تواند ادامه بدهد. به‌سختی به‌گریه می‌افتد و خودش را می‌اندازد روی نیمکت.

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

مارسیا: (با استرحام) به‌کشیش که نمیگی، ها؟

راکوئل: خودکشی گناهه مارسیا. خلاف خواست خداس.

مارسیا: می‌دونم. من... (دست راکوئل را می‌چسبد) آخ، راکوئل، چرا باید جنگ وجود داشته باشد؟ چرا باید مردا برن جنگ کشته شن؟

راکوئل: مردها واسه اعتقادی که به‌حق و حقانیت دارن کشته میشن. مُردنِ 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 دیگه مَرد هم نیستن... دهاتی‌ها... بَرده‌های توی مزرعه... مردهائی که نباید بهشون اجازه داد بجنگن...

راکوئل: اونام انسونن، نه حیوون... بَرده‌ها و دهاتی‌هام مَردن، مارسیا.

مارسیا: مَرد... مَردها... همه‌اش مَردها... پس زن‌ها چی؟ ما که زنیم چی؟

راکوئل: ما می‌توانیم دعا کنیم.

مارسیا: (به‌تلخی) آره، دعا کنیم. وقتی اون خبرای وحشتناك به‌گوشمون رسید دیگه فایدهٔ دعا چیه؟ دیگه 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 دیگه روی هیچ زنی نگاه نکرده.

راکوئل: دومینگو شوهر با شرف من...

مارسیا: تو ده ساله که شوهر کردی. امّا من همه‌ش سه ماهه... اگه دومینگو کُشته بشه شاید فرقی به‌حال تو نکنه. ده ساله که زنشی. (به‌سختی

می‌گرید) امّا من دیگه هیچی ندارم، هیچّی...

راکوئل: تو سه ماه، سه ماه زندگی پُر از خوشبختی داشتی. و حالا داری گریه می‌کُنی. چه زن خوشبختی هستی... گریه می‌کنی. شاید پنج ماه دیگه هم گریه کنی. امّا نه بیشتر... تو فقط بیست سالته. تا چهار پنج ماه دیگه از توماس فقط یه خاطرهٔ دوست‌داشتنی باقی می‌مونه.

مارسیا: نه. تا عمر دارم توماس از خاطرم نمیره.

راکوئل: شاید... امّا تو جوونی ـ و جوون احتیاج به‌نشاط داره. جوونا نمی‌تونن با گریه زندگی کنن. یه روز تو پاریس، یا رُم یا حتی مکزیکو مرد دیگه‌ئی رو پیدا می‌کُنی. دوباره ازدواج می‌کنی. بچه‌ها تو خونه دور و وَر تو می‌گیرن و خوشبختی رو پیدا می‌کنی.

مارسیا: دیگه هیچوقت ازدواج نمی‌کنم.

راکوئل: حالا همه‌ش 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 خونهٔ خالی می‌نشینم و منتظر میشم.

مارسیا: منتظر چی؟

راکوئل: منتظر شنیدن جینگ و جینگِ مهمیزهاش وقتی روکاشی‌های راهرو قدم ورمیداره... منتظر شنیدن قاه قاهِ خنده‌اش تو ایوون... منتظر شنیدن انعکاس صداش، موقعی که سر مهتر داد می‌زنه اسبشو تیمار کُنه... 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 همه‌ش به‌تو فکر می‌کنه. وقتی دور ازتوئه همه‌ش از تو حرف می‌زنه. یك 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 خونوادهٔ «ماسیاس»ها هستی. خونوادهٔ تو، قهرمان‌های بزرگی بوده‌ن. یکی از ماسیاس‌ها همراه فردیناند بود که مغربی‌ها رو از اسپانیا بیرون کردن. یکی از ماسیاس‌ها با «کورتس» بود که «آزتك»ها مجبور به‌تسلیم شدن. پدر بزرگت تو جنگ‌های استقلال مبارزه کرد. پدر خودت بیست فرسنگی همین خونه بود که به‌دست فرانسوی‌ها اعدام شد. فکر می‌کنی حالا دومینگو ـ برادرت ـ فقط به‌خاطر این که زنی رو دوست داره باید همهٔ این سوابق رو بندازه دور؟

مارسیا: آره، دومینگو اون قدر تو رو دوست داره که می‌تونست از همهٔ این چیزها چشم بپوشه. 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 بزدلِ ترسو.

مارسیا: (دوباره شروع می‌کند به‌گریه کردن) من از توماس خواهش کردم نره. التماس کردم. به‌پاش افتادم...

راکوئل: اگه می‌موند بازم دوسش می‌داشتی؟

مارسیا: نمی‌دونم. نمی‌دونم.

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

مارسیا: به‌کشیش که نمیگی؟... منظورم اون سمّه...

راکوئل: نه. حرفی نمی‌زنم.

مارسیا: متشکرم، راکوئل. تو چه قدر خوبی!

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

مارسیا: تو خودت نمیائی بالا؟

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

مارسیا: شبت به‌خیر، راکوئل. ازت ممنونم.

راکوئل: شب به‌خیر، کوچولو.

مارسیا از در سمت چپ (موسیقی) می‌رود بیرون و شمع را هم با خودش می‌برد. راکوئل به‌شیشهٔ زهر که همان طور توی دستش است نگاه می‌کند بعد آن را در یکی از کشوهای میز می‌گذارد. کتابی از قفسه بر می‌دارد روی نیمکت می‌نشیند و شروع به‌خواندن می‌کند. پس از چند لحظه احساس سرما می‌کند بلند می‌شود می‌رود طرف گنجه، کُتی می‌آورد می‌اندازد روی زانوهایش، و در همین لحظه تصور می‌کند صدائی از ایوان به‌گوشش خورد. قدری گوش می‌دهد ولی متقاعد می‌شود که اشتباه کرده است و دوباره به‌خواند می‌پردازد. اما بار دیگر همان صدا را می‌شنود. به‌ایوان می‌رود و به‌باغ نگاه می‌کند.

راکوئل: کیه؟... کی اون جاس؟...

راکوئل برمی‌گردد به‌اتاق.

دو مرد ـ یکی مسن‌تر و دیگری خیلی جوان ـ با جامهٔ گشاد سفید که مخصوص روستائیان مکزیك است در حالی که لبهٔ کلاه مکزیکی‌شان روی صورت‌شان را گرفته وارد اتاق می‌شوند. راکوئل حالت جدی و آمرانه‌ئی به‌خود می‌گیرد. صدایش سرد و پرخاشگرانه است:

راکوئل: شماها کی هستین؟ چی میخواین این جا؟

آندرس: دنبال خانم ژنرال ماسیاس می‌گردیم.

راکوئل: من راکوئل ری‌وه‌را، زن ژنرال ماسیاسم. چی کار دارین با من؟

آندرس: «کله‌تو»! برو تو ایوون مواظب باش. اگه صدائی چیزی شنیدی فوری خبرم کن.

کله‌تو: اطاعت کاپیتان.

«کله‌تو» می‌رود روی ایوان. «آندرس» شست‌هایش را به‌کمر بندش گیر می‌دهد و قدم‌زنان اتاق را وارسی می‌کند. وقتی به‌میز می‌رسد و چشمش به‌تنگ شراب می‌افتد، با تعظیم کوچکی به‌راکوئل، گیلاس شرابی برای خود می‌ریزد و سر می‌کشد و دهانش را با پُشت دست پاك می‌کند.

راکوئل: جالبه!

آندرس: (با تعجب) چی جالبه سینیورا؟

راکوئل: این که آدم بتونه با کلاه شراب بخوره.

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

طوری با انگشتانش ضربه به‌لبهٔ کلاه خود می‌زند که از سرش می‌افتد و به‌کومکِ 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 همپیاله 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 به‌راکوئل می‌دهد)** اگه اشتباه نکنم، باید «آمونتیلادو» 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 به‌طرف 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. امّا زن‌های طبقهٔ 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 مَردن و گردن‌کلفتَ 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 تأسّف مجبورم عرض کنم که دارین دروغ میگین!

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

مؤدبانه بشنفن.

راکوئل: دیگه به‌من نگین «زن‌های طبقهٔ شما»!

آندرس: می‌بخشین.

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

آندرس: من یك کاپیتان ارتش انقلابی هستم.

راکوئل: همهٔ 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 آستانهٔ دری که به‌ایوان باز است ظاهر می‌شود

کله‌تو: می‌بخشین کاپیتان، همین الآن 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: یك 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 بپرین 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... دل‌لائو؟!

آندرس: دارم به‌خودم امیدوار میشم. چیزی از بابت من شنیدین؟

راکوئل: البته که شنیدم اسم‌تون سرزبون همه‌س. ادب و نزاکت‌تون معروف خاص و عامه، به‌خصوص در رفتارتون با زن‌ها.

آندرس: ملاحظه می‌کنین که... اون قدرهام شایعه نیس!

راکوئل: گیرم من به‌شنیدن‌شون علاقه‌ئی ندارم.

آندرس: خب، پس لازم شد برای تحریك علاقه تون یك کاری بکنم.ـ

او را به‌سوی 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 می‌فهمم علتش چیه که «ماسیاس» این قدر دوستتون داره. اول نمی‌تونستم علتشو بفهمم امّا حالا کاملاً می‌فهمم.

راکوئل: گفتم ازخونهٔ من برید بیرون!

آندرس روی نیمکت می‌نشیند، انبان چرمی کوچکی ازتوی 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! ـ کنج خیابونا گدائی می‌کرد: «بده به‌راه خدا!» ـ حیوونکی از بی‌غذا دوائی مرد، اونم موقعی که منِ گردن شیکسّه تو هُلُفدونی بودم. می‌دونین؟ پنج سال زندون واسه خاطر پنج تا پرتقال که دزدیده بودم.ـ 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... به‌تیر تلفن، جلو

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

سکوت طولانی

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

راکوئل ناگهان برمی‌گردد و پشتش را به‌او می‌کند.

شب بعدش قضیه رو واسه یه دختره تعریف کردم، خیلی مضحك به‌نظرش اومد... خب، آخه اون یه دختر دهاتی بی‌سر و پا بود. نه خوندن بلد بود نه نوشتن. هِرّ رو از بِرّ تشخیص نمی‌داد. تو «تاباسکو» تو یه خونهٔ درندشت به‌دنیا نیومده بود که معلمهٔ انگلیسی هم نداشت، تو پاریس هم به‌مدرسه یا پیش راهبه‌ها نرفته بود، با یه مردِ جوون و ثروتمندم تو جمهوری ازدواج نکرده بود... این بود که قضیه اون جور مضحك به‌نظرش اومد. ـ می‌فهمید من چی دارم میگم: برادر خودشو واسه خاطر این‌که از مزرعه فلنگو بسته بود اون قدر شلاق زدن که مُرد.

حرفش را می‌بُرد و به‌راکوئل نگاه می‌کند

راکوئل 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.

راکوئل به‌سرعت برمی‌گردد و با تعجب به‌او خیره می‌شود

راکوئل: از طرف دومینگو؟

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

راکوئل: (با هیجان) حالش خوبه؟ سلامته؟ (با وحشتی حاکی از دریافت موضوع:) پس اون اسیر شده... زندونی شماس!

آندرس: البته خب.ـ واسه همینه که من این همه چیز دربارهٔ شما می‌دونم... دائم از شما حرف می‌زنه.

راکوئل: نه. دارین به‌من دروغ میگین.

«کله‌تو» توی در ایوان پیدایش می‌شود.

آندرس: مطمئن باشین سینیورا...

کله‌تو: (حرفش را قطع می‌کند) کاپیتان...

آندرس: چی شده «کله‌تو»؟ یه خرگوش دیگه؟

کله‌تو: نه کاپیتان. سربازها خیابونن. دارن خونه‌ها رو می‌گردن. نزدیکه برسن به‌این جا؟

آندرس: ناراحت نباش. ما این جا کاملاً در امن و امانیم. همون جا تو ایوون بمون تا صدات بزنم.

کله‌تو: اطاعت، کاپیتان.

(برمی‌گردد روی ایوان)

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

آندرس: خیال نمی‌کنم.

راکوئل: از چنگ اونا نمی‌تونین فرارکنین. اونا با دهاتی‌هائی که تو چنگ‌شون بیفتـــن اون قدرا به‌مهربونی رفتار نمی‌کنن و واسه این کارشونم دلیل کافی دارن.

آندرس: این انگشترو نگاه کنین

دستش را می‌آورد جلو. انگشتری کف دستش است.

راکوئل: یه حلقهٔ عروسیه.

آندرس: خیله خب. توشو بخونین

راکوئل مردد مانده است.

چرا معطلین؟ چیزی رو که توش کنده شده بخونین.

راکوئل حلقه را برمی‌دارد و با صدائی که هر لحظه ضعیف‌تر می‌شود حروف داخل آن را می‌خواند.

راکوئل: «دال. میم ـ ر.ر ـ دوم ژوئن ۱۹۰۲»... این حلقه رو کجا پیـدا کردین؟

آندرس: اینو ژنرال، ماسیاس به‌من داده. پیداش نکردم.

راکوئل: (صریح و محکم) نه! محاله اون اینو به‌شما داده باشه. (با وحشتی آشکار) 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 به‌اردوگاه‌مان برنگردم می‌میره.

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

آندرس: این خونه به‌خاطر وفاداریش به‌دولت فدرال مشهوره. شما منو مخفی می‌کنین تا وقتی که سربازها از این دور و وَر برن. وقتی این حدود امن شد من و «کله‌تو» زحمتو کم می‌کنیم. امّا اگه منو به‌اونا لو بدین، شوهرتون فردا غروب آفتاب تیربارون میشه. حالی‌تون شد؟

بازوی راکوئل را تکان می‌دهد.

راکوئل حیرت‌زده به‌او نگاه می‌کند.

«کله‌تو» لای در ایوان پیدایش می‌شود.

کله‌تو: کاپیتان، سربازها اومده‌ن جلوتر. خونهٔ پهلوئی رودارن می‌گردن.

آندرس (به‌راکوئل:) خُب، فکر می‌کنید کجا باید مخفی بشیم؟

راکوئل هنوز گیج و مبهوت است. یك 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 به‌شما پیش ما گفته یك مشت لاف و گزاف بوده. پس این که شما از هر مردی شجاع‌ترین و خدا زیرك‌تر و با هوش‌تر از شما نیافریده همه‌ش 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 یك فرمانه: خودتو اون‌تو 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 حلقه‌شو بده به‌شما؟

آندرس: داستانش طولانیه و الآن برای گفتنش فرصت نیست.

انگشتری و مدال مقدس را می‌اندازد توی انبان چرمی و فرو می‌کند توی پیرهنش.

انشاءالله بعد از دست به‌سر کردن سربازها سر فرصت با جزئیاتش براتون تعریف می‌کنم... چیزی که باید حالا بدونین اینه که زندگیش تو مشت منه. همین و بس.

راکوئل: بله. بله. می‌فهمم.

بهت‌زدگیش از میان رفته و حالت موقرانه‌اش را بازیافته است.

کلاه‌تونو بدین به‌من!

آندرس شانه‌ئی بالا می‌اندازد و کلاه خود را برداشته به‌او می‌دهد.

راکوئل آن را می‌گیرد و می‌برد می‌دهد به «کله‌تو» که در گنجه پنهان شده است.

(به«کله‌تو»:) یك ژاکت اون ته آویزونه، وَرش‌دار بِدِش به‌من.

«کله‌تو» یك ژاکت مخمل مردانه به‌او می‌دهد.

راکوئل می‌گیرد می‌آید طرف آندرس

اینو بکنین تن‌تون بنشینین رو اون صندلی.

آندرس: خانم‌جان...

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

آندرس می‌نشیند.

راکوئل پتوئی از روی نیمکت برمی‌دارد روی پاهای او می‌اندازد و آن را طوری دورش می‌پیچید که تا کمرش را پنهان می‌کند.

اگر کسی باهاتون صحبت کرد لام تا کام جوابش ندین. سرتونم برنگردونین. تا اون جا که به‌شما مربوطه هیچکی تو این اتاق نیس. نه آدمی نه صدائی. نه چیزی می‌بینین نه چیزی میشنوین. فقط به‌جلوتون زُل بزنین و... می‌خوام بگم دعا بخونین. منتها چون عضو ارتش انقلابی هستین خیال نمی‌کنم به‌خدا و دعا و این جور چیزا ایمون و اعتقادی

داشته باشین.

آندرس: انگار براتون گفتم که مادرم واسه من یه مدال مقدس ارث گذوشت...

راکوئل: اوه، بله بله، قصهٔ جالبی بود...

صدای عده‌ئی مرد از طرف ایوان به‌گوش می‌آید.

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

آندرس: من...

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

می‌رود طرف ایوان و به‌صدای 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 خونهٔ من و این همه سر صدا؟

فلورس: پیِ دوتا جاسوس می‌گردیم. یکی‌شون آندرس دل‌لائوی معروفه، لابد اسمشو شنیدین سینیورا.

راکوئل: (**به‌آندرس نگاه می‌کند**) بله، با توجه به‌این که چه بلائی سر پسر عموی بیچارهٔ خود من آورده اسمشو شنیده‌م.

فلورس: پسرعموتون، سینیورا؟

به‌طرف آندرس می‌رود و دستش را روی شانهٔ او می‌گذارد.

آندرس مات و بی‌حرکت به‌جلو خود خیره شده است.

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

فلورس: مگه ممکنه؟ (**به‌طرف 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 بقیهٔ خوونه رو بگردن...

راکوئل: چرا؟

فلورس: ولی سینیورا عرض کردم که دنبال دو تا جاسوس می‌گردیم...

راکوئل: (درحالی که اعصابش را کنترول 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 به‌این سر و صداها خاتمه بدین.

فلورس: ولی، سینیورا، متأسفم ـ 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 دیگهٔ خونه خودشو مخفی کنه.

فلورس: سینیورا، ایوون خونهٔ 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؟ خیلهٔ خب، حالا که این طوره بگردین. زیر نیمکتم نگاه کنین... زیر میزو و تو کشوهای 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: سینورا، 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. همه‌ش 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 امّا شوهر مارسیا کشته شده. دکتر گفته اگه چشم مارسیا به‌پسر عموی من بیفته به‌احتمال زیاد دچار لطمهٔ روحی میشه. می‌فهمین؟

فلورس: البته سینیورا. داستان غم‌انگیزیه.

مارسیا: (از پشت در) راکوئل من می‌ترسم!

راکوئل به‌سرعت خودش را به‌در می‌رساند و راه مارسیا را می‌بندد.

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

مارسیا: جاسوس‌ها تو این خونه‌ن، وای، راکوئل!

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

مارسیا: آخه اون آدمای وحشتناك می‌کشنمون... شما دو نفر چه‌تون 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 می‌شونـد که نتواند آندرس را ببیند.

فلورس: سینیورا، بهتره شما برگردین به‌رختخوابتون.

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

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

مارسیا: مطمئنین؟

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

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

راکوئل: حالا، مارسیا، برگرد به‌رختخوابت عزیزم. خواهش می‌کنم. واسـه خاطر من.

مارسیا: شما دو نفر یه جور عجیبی رفتار می‌کنین. انگار یه چیزی تو این اتاق هس که از من قایم می‌کنین. که نمی‌خواین من ببینم یا بفهمم.

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

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

مارسیا: (با گریه) اوه! چه اتفاقات وحشتناکی تو این خونه می‌افته!

از اتاق بیرون می‌رود و هنوز هق‌هق گریه‌اش شنیده می‌شود.

فلورس: سینیورا، به‌نظر شما عاقلانه بود همچین داستانی‌رو واسش تعریف کنین؟

راکوئل: (با هیجان) بهتر از اون بود که حقیقتو بهش بگم. شب به‌خیر کاپیتان و متشکرم.

فلورس: شب‌به‌خیر سینیورا! ناراحت نباشین. اون جاسوس‌ها آزاری به‌شما نمی‌رسونن. اگه این طرف‌ها باشن سربازهای من پیداشون می‌کنن.

راکوئل: مطمئنم.

کاپیتان فلورس به‌راکوئل سلام نظامی می‌دهد، به‌آندرس نگاه می‌کند و به‌او هم سلام نظامی می‌دهد و بعد می‌رود به‌ایوان. می‌شنویم که سربازهایش را صدا می‌زند. تا وقتی که سر صداهای بیرون فروکش نکرده آندرس و راکوئل از جاهای‌شان تکان نمی‌خورند. بعد راکوئل ناگهان گیج می‌خورد و در شرف افتادن است که آندرس با یك جست، به‌موقع او را می‌گیرد.

آندرس: (به‌آرامی صدا می‌زند) کله‌تو! اونا رفتن. (آندرس راکوئل).

راکوئل را که در بغل گرفته می‌آورد دراز می‌کند روی نیمکت.

کله‌تو از گنجه می‌آید بیرون

آندرس: زود یه گیلاس شراب بیار.

کله‌تو: (درحال آوردن شراب) چه اتفاقی افتاده؟

آندرس: چیزی نیس. ضعف کرده.

گیلاس شراب را به‌لب‌های راکوئل نزدیك می‌کند.

کله‌تو: اون زن بزرگیه کاپیتان. وقتی می‌خواست در گنجه رو واسه یارو واکنه، من زانوهام به‌لرزه افتاد.

آندرس: استخونای من هم.

کله‌تو: فکر می‌کنین واسه چی زن ماسیاس شده؟

آندرس: عشق چیز عجیب غریبیه «کله‌تو».

کله‌تو: من که از اون سر در نمیارم.
راکوئل: (ناله می‌کند و می‌شنید) اونا... اونا رفتن؟
آندرس: بله، رفتن. (دست راکوئل را می‌بوسد) تا حالا زنی به‌شجاعت شما ندیده بودم.
راکوئل: (دستش را پس می‌کشد.) حالا دیگه ممکنه خواهش کنم از این جا برین؟
آندرس: باید صبر کنیم تا اونا کاملاً از این حوالی دور بشن. امّا اگه بخواین می‌تونین از این فرصت استفاده کنین واسه شوهرتون نامه‌ئی بنویسین.
راکوئل: (از لحن محبت‌آمیز آندرس تعجب می‌کند) شما نامهٔ منو واسه‌ش می‌برین؟ واقعاً نامه منو میدین بهش؟
آندرس: البته که میدم.
راکوئل: متشکرم.

به‌طرف میز تحریر می‌رود و پشت آن می‌نشیند. کله‌تو از مدتی قبل خیره خیره به‌راکوئل می‌نگرد.

آندرس: (به «کله‌تو»:) تو پیش سینیورا بمون، من برم سرو گوشی آب بدم ببینم سربازها دور شده‌ن یا نه.
کله‌تو: بله کاپیتان.

(آندرس از پنجره بیرون می‌رود. کله‌تو همچنان خیره به‌راکوئل که دارد نامه می‌نویسد نگاه می‌کند. راکوئل پس از لحظه‌ئی با عصبانیت به‌او می‌نگرد:

راکوئل: چرا به‌من خیره شدی که چی؟
کله‌تو: سینیورا، شما چرا زن مردی مث اون شدین؟
راکوئل: آدم جسور و گستاخی هستی تو!
کله‌تو (خجل) معذرت می‌خوام، سینیورا.
راکوئل: (پس از مکثی کوتاه) منظورت چی بود که گفتی «مردی مث اون»؟
کله‌تو: خب، آخه شما خیلی خیلی شجاعین.
راکوئل: (آرام) فکر می‌کنی ژنرال «خیلی» شجاع نیس؟
کله‌تو: نه، سینیورا. خیلی شجاع نیس.
راکوئل: (با حیرت به‌او خیره می‌شود) میخوای چی بگی؟
کله‌تو: هیچی، سینیورا، به‌من مربوط نیس.

راکوئل: بیا این جا. (**«کله‌تو» آرام به‌راکوئل نزدیک می‌شود**) **به‌من بگو ببینم چی تو فکرته.**

کله‌تو: نمی‌دونم سینیورا. سر در نمیارم. کاپیتان میگه عشق چیز عجیب و غریبیه، اما من که از اون چیزی حالیم نمیشه.

راکوئل: «کله‌تو»، ژنرال با میل خودش اون حلقه‌رو به‌کاپیتان تو داد؟

کله‌تو: بله سینیورا.

راکوئل: چرا؟

کله‌تو: ژنرال می‌خواست جونشو نجات بده گفت شمارو دوست داره و نمیخواد بمیره، میخواد جونشو نجات بده.

راکوئل: با دادن حلقهٔ عروسیش به‌کاپیتان چه جوری می‌خواس جونشو نجات بده؟ معنی این کار چیه؟

کله‌تو: ژنرال فکر می‌کرد فردا بعد از ظهر تیربارون میشه. این بود که ذکر شمارو گرفته و همه‌اش از شما حرف می‌زد. وقتی قرار شد با کاپیتان بیائیم شهر، فکر کرد اگه سربازهای فدرال تعقیب‌مون کنن شاید بتونیم بیائیم این‌جا و خودمونو تو خونهٔ شما پنهون کنیم. این بود که رفت پیش ژنرال و گفت اگه یه کاری کنه که ما این‌جا در امن و امان باشیم ازاعدام نجاتش میده.

راکوئل: اومدن شماها به‌شهر براتون خیلی اهمیت داشت؟

کله‌تو: البته که داشت، سینیورا. کاپیتان کلّی اطلاعات دست اول گیر آورده بود که می‌بایست درستی‌شون تأیید بشه. با اون اطلاعات ماتو جنگ بزرگ بعدی فاتح میشیم. سینیورا، کاپیتان مرد تیزهوشیه.

راکوئل: وقتی ژنرال حلقه‌شو داد به‌کاپیتان تو، از این اطلاعاتی که میگی خبر داشت یا نه؟ می‌دونست برای چی میائین شهر؟

کله‌تو: سینیورا، نمی‌تونس خبر نداشته باشه. آخه اون همهٔ حرف‌های مارو می‌شنید.

راکوئل: غیر از تو و کاپیتان، کس دیگه‌ئی هم از اون معامله‌ئی که باعث نجات زندگی ژنرال شد خبر داره؟

کله‌تو: هیچکی، سینیورا. کاپیتان آدمی نیس که حرف بزنه، منم که اصلاً وقتی واسه این حرف‌ها ندارم.

درحالی که سرباز جوان مشغول سخن گفتن است. به‌نظر

می‌آید که آثار حیات به‌یکباره از چهرهٔ راکوئل زدوده شده.

راکوئل: تو چند سالته؟

کله‌تو: درست نمی‌دونم. سینیورا. فکر می‌کنم بیست سالم باشه امّا درست نمی‌دونم.

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

کله‌تو: توماس کیه؟

راکوئل: جوونی که با خواهرشوهر من عروسی‌کرده بود.ـ کله‌تو، تو فکر می‌کنی شوهر من آدم ترسوئیه، نه؟

کله‌تو: (دستپاچه) بله، سینیورا.

راکوئل: تو فکر نمی‌کنی هر زنی ارزش اینو داشته باشه؛ منظورم اینه که به‌قیمت یه جنگ بزرگ بیرزه؟

کله‌تو: 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 می‌شد حلقهٔ عروسی‌شو به‌دست یه دشمن بده؟

کله‌تو: آخ، نه، سینیورا، آخه، کاپیتان مرد بزرگیه.

راکوئل: شوهر منم مرد بزرگیه. اون از خانوادهٔ «ماسیاس»هاس که همه‌شون آدم‌های بزرگی بوده‌ن. همه‌شون مردائی بودن شجاع و با شرف، و همه‌شون همیشه شرافت‌شونو از زندگی‌شون مهم‌تر می‌شمرده‌ن این موضوع تو این خونواده به‌صورت یه سنّت بزرگ در اومد.

کله‌تو: شاید هیچ کدوم‌شون زنی مثِ 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 می‌دونی شوهرمو یه آدم ترسو؟ مگه کاری که من و اون کرده‌یم با هم فرق داره؟

کله‌تو: آخه، سینیورا، شما یه زن هستین.

راکوئل: به‌عقیدهٔ تو شرافت یه زن کم‌تر از شرافت یه مَرده؟

کله‌تو: نه، سینیورا... خواهش می‌کنم... نمی‌دونم چه جوری بگم... ژنرال یه سربازه و نسبت به‌شغل و هدفش وظیفه‌ئی داره، امّا شما یه زن هستین.

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

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

کله‌تو: بله، سینیورا.

وقتی به‌در ایوان نزدیك 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: امّا آخه کاپیتان یه سربازه. اگه کُشته بشه تو چیکار می‌کنی؟

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

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

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

راکوئل: و تو به‌هدف‌های انقلاب اعتقاد داری، نه؟

کله‌تو: بله سینیورا. من یه دهاتی فقیری هستم. این یه حقیقته امّا حق اینو دارم که مثل یه مرد زندگی کنم: تو خاك خودم، تو خونواده خودم و با آیندهٔ خودم. (**ناگهان از حرف زدن باز می‌ایستد**) معذرت می‌خوام سینیورا، شما زن خیلی خوبی هستین امّا از این جور چیزها سر در نمیارین... باید برم کاپیتانو پیدا کنم.

می‌رود

راکوئل را به‌دستش تکیه می‌دهد

راکوئل: خیلی جوونه. اما سن و سال توماس هم بیشتر ازاون نبود... اونم مثل این از مردن نمی‌ترسید. خودش گفت... آه، دومینگو! دومینگو!

ناگهان قدر راست می‌کند، شیشهٔ زهر را از کشو میز می‌آورد بیرون و به‌آن نگاه می‌کند. بعد به‌طرف تنگ شراب می‌رود و تمام زهر را در آن می‌ریزد. بعد با شتاب به‌طرف 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 یك لحظهٔ دیگه تمومش می‌کنم. تا اون وقت شماها سر خودتونو با خوردن شراب گرم کنین.

آندرس: متشکرم. فکر درخشانیه.

گیلاسی شراب برای خودش می‌ریزد.

راکوئل: چرا یه کمی شراب به «کله‌تو» نمیدین؟

آندرس: حیف این شرابه که اون بچه حرومش کنه.

راکوئل: دیگه این فرصت گیرش نمیاد که همچین شرابی بخوره.

آندرس: اینم حرفیه. «کله‌تو» واسه خودت یك گیلاس بریز.

کله‌تو: متشکرم. **(برای خودش شراب، می‌ریزد)** به‌سلامتی شما، کاپیتان!

راکوئل: **(به‌سرعت)** ببر بیرون بخور «کله‌تو»، من می‌خوام چند کلمه با کاپیتانت صحبت کنم.

کله‌تو به‌آندرس نگاه می‌کند. آندرس با سرش به‌ایوان اشاره می‌کند و کله‌تو سری تکان می‌دهد و می‌رود بیرون.

راکوئل: از شما می‌خوام پیغامی‌رو که میدم به‌شوهرم برسونین. نمی‌تونم بنویسمش. باید به‌حافظه‌تون بسپرین. منتها، اول یك گیلاس شرابم بدین به‌من.

آندرس: **(برای او شراب می‌ریزد)** بهتره مطلب تونو براش بنویسین.

راکوئل: نه، فکر نمی‌کنم. **(گیلاس شراب را از او می‌گیرد)** بهش بگین تا امشب نمی‌دونستم این قدر دوستش دارم.

آندرس: همین؟

راکوئل: بله، همین... راستی کاپیتان: به‌نظر شما ممکنه که آدم کسی رو تا این حدّ دوست داشته باشه؟

آندرس: بله، سینیورا، کاملاً ممکنه.

راکوئل: منم با شما موافقم. حالا بنوشیم کاپیتان، به‌پایداری افتخار و شرف!

آندرس: **(گیلاسش را بلند می‌کند)** به‌پایداری افتخار و شرف!

گیلاسش را سر می‌کشد. راکوئل گیلاسش را تا دهان پیش می‌برد ولی بعد می‌گذاردش پائین. از ایوان صدای نالهٔ ضعیفی به‌گوش می‌رسد. این نالهٔ «کله‌تو» است که در سکوت محو می‌شود.

نالهٔ کله‌تو: ... کاپیتان... کاپیتان...

آندرس تلوتلو می‌خورد. سعی می‌کند با دست صورتش را

مالش دهد تا از حالت بی‌حسی بیرون آید. وقتی نالهٔ «کله‌تو» را می‌شنود می‌کوشد خودش را به‌ایوان برساند امّا 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. می‌تونی اینو بفهمی؟

آندرس: ما پیروز میشیم... انقلاب پیروز میشه... تو نمی‌تونی جلو انقلابو بگیری.

راکوئل: بله، شما پیروز میشین. حالا دیگه اینو می‌دونم و بهش اطمینان دارم.

آندرس: اون دختر... فکر می‌کرد داستان من دربارهٔ اعدامِ اون قاضی... مسخره‌س... امّا شما...

راکوئل: من خوشحالم که تونستین اونو دار بزنین قلباً خوشحالم.

آندرس به‌راکوئل نگاه می‌کند و لبخند می‌زند. سعی می‌کند کیسهٔ چرمی را ازتوی پیرهنش بیرون بیاورد و به‌طرف راکوئل دراز کند امّا 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 انگشتری 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 مارسیا از بیرون: راکوئل! راکوئل!

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

مارسیا: تو تاریکی چیکار می‌کنی؟ چرا نمیای بخوابی؟

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

مارسیا: واقعاً تو این تاریکی چیکار داری می‌کنی؟

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

پرده ترجمهٔ همایون نوراحمر

تاریخ

خواهان مرگ تاریخند
خواهان مرگ هرچه بوی وطن می‌دهد
این دلقکان، همیشه
هر بار با مردم
بر مردم می‌تازند.

*

مادر، کنار بختش تاریک
پدر، با وصله‌وصله پیرهنش
برمی‌خیزد
دریچه‌های صدا را می‌بندد.

*

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

*

خواهان مرگ ما کیست؟

تاریخ کهنه ورق می‌خورد.

مینا ـ دست‌غیب

شادی

ساعت کمی به‌دو
میدانِ توپخانه

وقتی که مَردِ چرخی
بشقاب کوچك شلغم را
سویی نهاد و

خندان

فریاد زد که
شاه رفت،
گفتی که سفره‌اش را
پُرنان
و پای کودکش را
درکفش دیده است!

ایکاش بودی
من دیدمش
مانند شمع
روشن بود.

فریبرز ابراهیمپور.

شب است یا روز؟

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

در این مکان و در این هنگام
به‌باغ عدن که با پتك نقشه می‌بندد
به‌مغز گچ گرفتهٔ جمعیت،
بدون خاطره، در کنج برگپوشیده
شکسته با پرِ خونین
کبوتر قاصد.
کلاغ
رسول آینده است.
شعارها
تعارف ابدیت گرفته‌اند.
مَجاز
راهنمای سلامت است.
کجاست قاضی؟
آیا حوادث تاریخ
فقط برای رونق امروز اتفاق افتاده‌ست؟

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

همیشه بین شب و احیاء
کجا که زاویهٔ چشم می‌کند پیدا
و در سماجتِ چشم ستارهٔ مغروق
و در شهادتِ شمشادهایِ ایرانی
همیشه تندیسی
میان آینه‌های مقابل استاده‌ست

و در سرابش
این سایه‌های یکتا را

جهان بی‌نهایت می‌بینند
زخودفریبی انکار می‌کند
فراخنایِ فراسویِ آینه‌ها را...

و نغزخوانیِ خونسرد
بی‌آن که آونگش
در این تعادل مشکوك بربیاشوبد
به‌چرخ و لنگر آینده ضربه می‌کوبد.

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. آشفتگی را تدبیری نیست.
هرج و مرج محض پهنهٔ گیتی را بر می‌آشوبد
خون متلاطم زمین را رنگین می‌کند
نخبگان از سکهٔ اعتبار می‌افتند
تا سفلگان تند مزاج مجال خودنمائی یابند.

***

به‌یقین عنقریب وحیی نازل می‌شود
به‌یقین «بازگشت» قریب‌الوقوع است.
«بازگشت»! ـ کلامی که به‌سختی بر زبان می‌توان راند
که تصویری درشت ورای پندارهای پاك
نگاهم را می‌آزارد ـ

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

ترجمهٔ ن. پرکانی

سینمای شوروی و انقلاب اکتبر

دربارهٔ نویسنده

جان هاواردلاوسن (John Howard Lawson) منتقد اجتماعی و نمایشنامه‌نویس بیداردل آمریکائی در سال **۱۸۹۵** به‌جهان آمد. تا آنجا که نگارنده می‌داند این نویسنده برای فارسی زبانان نامی ناآشناست. لاوسن در سال‌های دههٔ بیست با نوشتن چند نمایشنامهٔ تجربی به‌شهرت رسید، که از این میان نمایشنامهٔ **نوحه** شاهکار او شمرده می‌شود. لاوسن 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 **گروپ تئاتری** که مهمترین نمایشنامه‌نویسش **کِلفورداودِتس** و مشهورترین کارگردانش **هارولد کلورمَن** بودند همکاری کرد. با ورود صدا به‌سینما، لاوسن نیز همراه با گروه کثیری از نمایشنامه‌نویسان به‌هالیوود رفت.

لاوسن در کنار کار نمایشنامه و فیلمنامه‌نویسی دست به‌یک سلسله پژوهش‌ها و تحلیل‌های انتقادی و تئوریک در زمینه نمایشنامه‌نویسی و فیلم زد. حاصل این پژوهش‌ها چند کتاب است به‌نام‌های: **تئوری و تکنیک نمایشنامه‌نویسی، تئوری و تکنیک نمایشنامه‌نویسی و فیلمنامه‌نویسی، میراث پنهان، فیلم در نبرد ایده‌ها** و **فیلم: روند آفرینش** کار هنری و پژوهشی لاوسن همواره در رابطهٔ تنگاتنگ با فعالیت و مبارزهٔ اجتماعی او بوده است. در سال **۱۹۴۷**، کمیتهٔ فعالیت‌های ضدآمریکائی کنگرهٔ ایالات متحده او را به‌بازجوئی کشید. لیکن او خشمگنانه از پاسخ دادن به‌سئوالات کنگره سر باز زد، و درنتیجه، به‌بهانهٔ توهین به‌کنگره زندانی شد. لاوسن را «استاد جنبش انقلابی تئاتر» خوانده‌اند، و **هارولدکلورمَن** زمانی او را «امید تئاتر ایالات متحده» نامیده است.

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

اکتبر، و. نیکاندروف در نقش لنین برای جمعیت در ایستگاه فنلاند نطق می‌کند.

مفهوم فیلم به‌عنوان کاوش خلاقانهٔ در تاریخ با [فیلم] **تعصب** آغاز شد و پایان گرفت. نه گریفیث و نه هیچ فیلمساز دیگری جرائت نکرد که دیگر پا به‌این قلمرو خطرناك 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 یك 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 به‌بلوغ 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 دردناك 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، به‌هدف‌ها 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 آیزنشتین در آن شرکت داشت؛ تئوری‌های سینمائی که به‌وسیلهٔ **وِرتوف** و دیگران اعلام و به‌کار 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 به‌مردم 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 ازستاره خواهد بود».

شوق به‌کاوش در امکانات فیلم، سابقه‌اش به‌پیش از انقلاب می‌رسید. **وِزِوُلد مِیرهولد** (Vsevolod Meyerhold) در سال ۱۹۱۵ اعلام کرد که آرزو دارد در آن شیوه‌های سینما که سخت پنهان و بی‌مصرف مانده است تحقیق کاملی به‌عمل آورد. «سینما، آنچنان که امروز وجود دارد، کاملاًنارساست، و موضع من در برابر آن منفی است.»

اما توجه میرهولد به‌فعالیت تئاتری متمرکز شد و به‌نظر می‌رسد که تنها کوشش‌های پراکنده‌ئی برای مطالعهٔ کیفیت‌های «پنهان و بلااستفادهٔ سینما» به‌عمل آورده است. امّا هنرمندان دیگر با شور و حرارت به‌فعالیت سینمائی پرداختند. طراح جوانی به‌نام **لِوکوله‌شُف** (Lev Kuleshov) اولین مقاله‌های تئوریك خود را به‌نام **وظایف هنرمند در سینما** در سال ۱۹۱۷ نوشت.

کوله‌شُف در اهمیت ترکیب تصویری تأکید می‌ورزید. او عقیده داشت که فیلمنامه نباید یك حکایت مکتوب باشد، بلکه باید ترتیب و آرایشی از نمادهای هنری باشد، همچون نت‌هائی که در اجرای یك آهنگ به‌کار 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 مرحلهٔ نو تاریخ، به‌شکل‌های بیانی‌نونیاز است. در جریان جنگ داخلی کوله‌شُف سرپرستی یك گروه فیلمبرداری را در جبهه شرقی به‌عهده داشت. وی سپس به‌اتفاق یکی از شاگردانش به‌نام **ورولود پودوفکین** (V. Pudovkin) یك کارگاه فیلم در مسکو تأسیس کرد.

کوله‌شُف سخت در سینمای شوروی تأثیر نهاد؛ لیکن تئوری‌های یك کارگردان مستندساز دیگر، یعنی **ژیگاوِرتوف** (Dzigavertov)، توجه بیش‌تری را به‌خود جلب کرد. او معتقد بود که این نقش ویژهٔ فیلم است که به‌عنوان، هنر کارگری زندگی مردم را با تمامی جزئیات مفصل و دقایق آن تصویر کند، به‌نظر می‌رسد که به‌عهده گرفتن چنین وظیفهٔ دشواری مستلزم مراجعه به‌تجربه‌های پیشین سینمائی، و به‌خصوص آثار گرفیث و چاپلین، خواهد بود. اما وِرتوف حوصله درس‌های گذشته را نداشت، او نیز چون جوانان پرشور می‌خواست که هنرش را از پندارها و عقاید بورژوازی بگسلد؛ امّا درنیافت که خواستش در مورد تغییر سریع فرهنگ با تجربهٔ واقعی مردم مطابقت ندارد. در مجموع، رؤیای هنر نو «کارگری» او از پندارهای بورژوائی دور نمانده است.

در **۱۹۱۹** وِرتوف ضمن انتشار اوّلین بیانیه‌اش خواستار سبك جدیدی در گزارش سینمائی شد، و فیلم داستانی را به‌عنوان چیزی بیگانه با روحیه و نیازهای تماشگران شوروی محکوم کرد. بیانیهٔ مفصل‌تری دربارهٔ تئوری «سینما ـ چشم» در سال **۱۹۲۲** در مجلهٔ **لِف** (Lef) انتشار یافت. مایاکوفسکی و نویسندگان دیگری که با **لِف** همکاری می‌کردند با شور و حرارت از وِرتوف پشتیبانی کردند.

ورتوف مصمم بود که به‌وسیلهٔ 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 به‌کار می‌برد، با آمبولانس به‌محل 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 براصل تدوین (مونتاژ) تأکید می‌کرد، و سازمان‌بندی فیلم را به‌موسیقی شبیه می‌دانست و خود را بیش‌تر مصنف می‌دانست تا کارگردان. او از چشم مسلح کارگردان سخن می‌گفت، یعنی چشمی که به‌دوربین مسلح و همواره آمادهٔ ضبط جوهر واقعیت بود. اما واقعیت زنده چندان هم به‌آسانی آماج حملهٔ مرد مسلح به‌دوربین‌نمی‌شود. اعتقاد ورتوف در مورد مردود دانستن فیلم داستانی بر این فرض استوار بود که سند سینمائی می‌تواند به‌عینیت کامل دست یابد. عقیدهٔ او دربارهٔ سند، به‌عنوان تصویر «علمی» فعالیت انسان، شباهتی با فلسفهٔ ناتورالیسم (طبیعت‌گرائی) دارد که بیش از یك 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 ـ که در تئاتر در پی نوع جدیدی از واقعیت پویا بود ـ تا حدی شبیه بود به‌برداشت ورتوف از فیلم. میرهولد صحنه‌سازی ساخت‌گرایانه (Constractivist)، ارتباط مستقیم با تماشاگر، و سبك آزاد بازیگری را، که متضمن حداکثر حرکات بدنی بود، به‌درام مبتنی بر پندار و احساسات ترجیح می‌داد. سه مرد جوان، یعنی **کوزینت سوف**، **ترابِرگ**، **یوت کِه‌ویچ**، که بعدها نقش بزرگی در سیر تحولات سینمای شوروی داشتند، با گروه پیشگامی که به‌نام مکتب «بازیگر غیرقراردادی» معروف شد همکاری داشتند. منبع نظرات و الهامات این گروه سیرك و کاباره، و نیز فیلم‌های کمدی «اسلپ استیك» 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 به‌تحصیل کردند.یوت که‌ویچ از تأثیر میرهولد در ساختن یك نسل کامل از فیلمسازان، بازیگران و کارگردانان تئاتر سخن می‌گوید.

سرگی آیزنشتاین در **۱۸۹۸** در **لَت‌ویا** زاده شده مدتی در مدرسهٔ

مهندسی پتروگراد تحصیل کرد. از آنجا که علاقهٔ اصلیش به‌هنرهای بصری بود، به‌معماری روی آورد. به‌دنبال انقلاب به‌ارتش سرخ پیوست، و مدتی به‌عنوان نقاش در زمینهٔ تبلیغات تصویری کار کرد، و سپس با تئاتر پرولت‌کولت (فرهنگ کارگری: Prolet Kult) مسکو به‌همکاری پرداخت.

دوسالی که آیزنشتاین به‌اتفاق میرهولد به‌تحقیق پرداخت، و نیز چهار سال همکاریش با پرولت‌کولت، تجارب پرارزشی برایش فراهم آورد. او که حوصله‌اش از محدودیت‌هائی که به‌نظرش تئاتر را از واقعیت جدا می‌کرد به‌تنگ آمده‌بودند، صحنهٔ گردی اختراع کرد تا به‌این وسیله تماس و رابطهٔ بازیگران را با تماشاگران بیش‌تر کند. بدین ترتیب او همکارانش را بر آن داشت که نمایش ماسک‌های گاز ـ نوشتهٔ تِرِه تیاکُوف را در محیط واقعی یك کارخانهٔ گاز مسکو اجرا کنند. او از پیش یك اصل راهنما اختیار کرده بود، یعنی این اصل را که «واقع‌گرائی را به‌خاطر واقعیت کنار بگذار، استودیو و دکور را به‌خاطر 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 پرولت‌کولت ترغیب کرد که به‌تهیهٔ فیلم دست بزنند.

فیلمنامهٔ اعتصاب را گروهی از اعضای پرولت‌کولت زیرنظر آیزنشتاین نوشتند و فیلمبرداری آن را ادوارد تیسِه انجام داد. دانش زیبائی‌شناسی آیزنشتاین عمدتاً از تجربه‌هایش درتئاتر، از آموزش‌های میرهولد و از تئوری‌ها و آثار وِرتوف و دیگران سرچشمه می‌گرفت. یکی از دوستان آیزنشتاین و مایاکوفسکی در گروه میرهولد اِسترشاب بود که در کار برش فیلم تجربه‌های گرانبهائی اندوخته بود. او چند ماهی به‌اتفاق آیزنشتاین روی فیلمنامهٔ اعتصاب کار کرد، استرشاب که به‌عنوان پیوندگر فیلم «قدرت قیچی و چسب را در رابطه با معنی آموخته بود» احتمالاً برطرح این فیلم و نیز بر افکار آیزنشتاین تأثیراتی داشته است.

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

کارگر توجه خاصی دارد و این مقایسه‌ئی میان **اعتصاب** و **تعصب** به‌دست می‌دهد که آموزنده است. **اعتصاب** تنها قسمت کوچکی از **تعصب** است، امّا همهٔ مایهٔ فیلم آیزنشتاین را می‌سازد. گریفیث **اعتصاب** را چون بخشی از شبکهٔ به‌هم سرشتهٔ علت‌ها و معلول‌های اجتماعی می‌داند. او به‌شکست کارگران، چون یك حادثهٔ فاجعه‌آمیز، نگاه می‌کند. حال آن که آیزنشتاین قتل‌عام کارگران اعتصابی را به‌عنوان اوج حادثه به‌کار مینگیرد، یعنی نه چون یك شکست نهائی، بلکه چون بشارت شورش آینده.

تعصب، از نظر ساخت، آشفته و فاقد صراحت است، در حالی که آیزنشتاین یك حادثهٔ واحد را تحلیل می‌کند تا اهمیت تاریخی آن را روشنگری کند. با این همه، کوشش آیزنشتاین که می‌خواهد در **اعتصاب** به‌یك قدرت متمرکز برسد از همه نظر موفقیت‌آمیز نیست. فراوانی اِفِه‌ها، یعنی اندیشه‌ها،نهادها، و تضادها، فوق‌العاده است اما گاه به‌نظر می‌رسد که این فراوانی کار را به‌تصنع 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 استفادهٔ تحمیلی از نمادها آشکار است، یعنی مثل وقتی که پلیس‌های مخفی، که میمون و سگ و روباه و جغد، و مانند این‌ها نامیده می‌شوند، به‌صورت 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 به‌صحنهٔ کشتار کارگران برمی‌گردد. بعد سلاخی را می‌بینم که ساطور به‌دست از مقابل دوربین می‌گذرد. سپس دست‌های گشادهٔ مردم تمام پرده را فرا می‌گیرد و به‌دنبال این نما ضربهٔ سریع ساطور سلاخ، سر گاو را از تن جدا می‌کند. این برش متداخل تا آخرین صحنهٔ فیلم ادامه می‌یابد. یعنی تا جائی که دست آدمی را در حوض خون و دو چشم خیره بر تماشاگر را نشان می‌دهد.

قساوتی که در صحنهٔ نهائی فیلم هست راهی به‌مقصود 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 مبارزهٔ طبقهٔ کارگر تحت شرایط

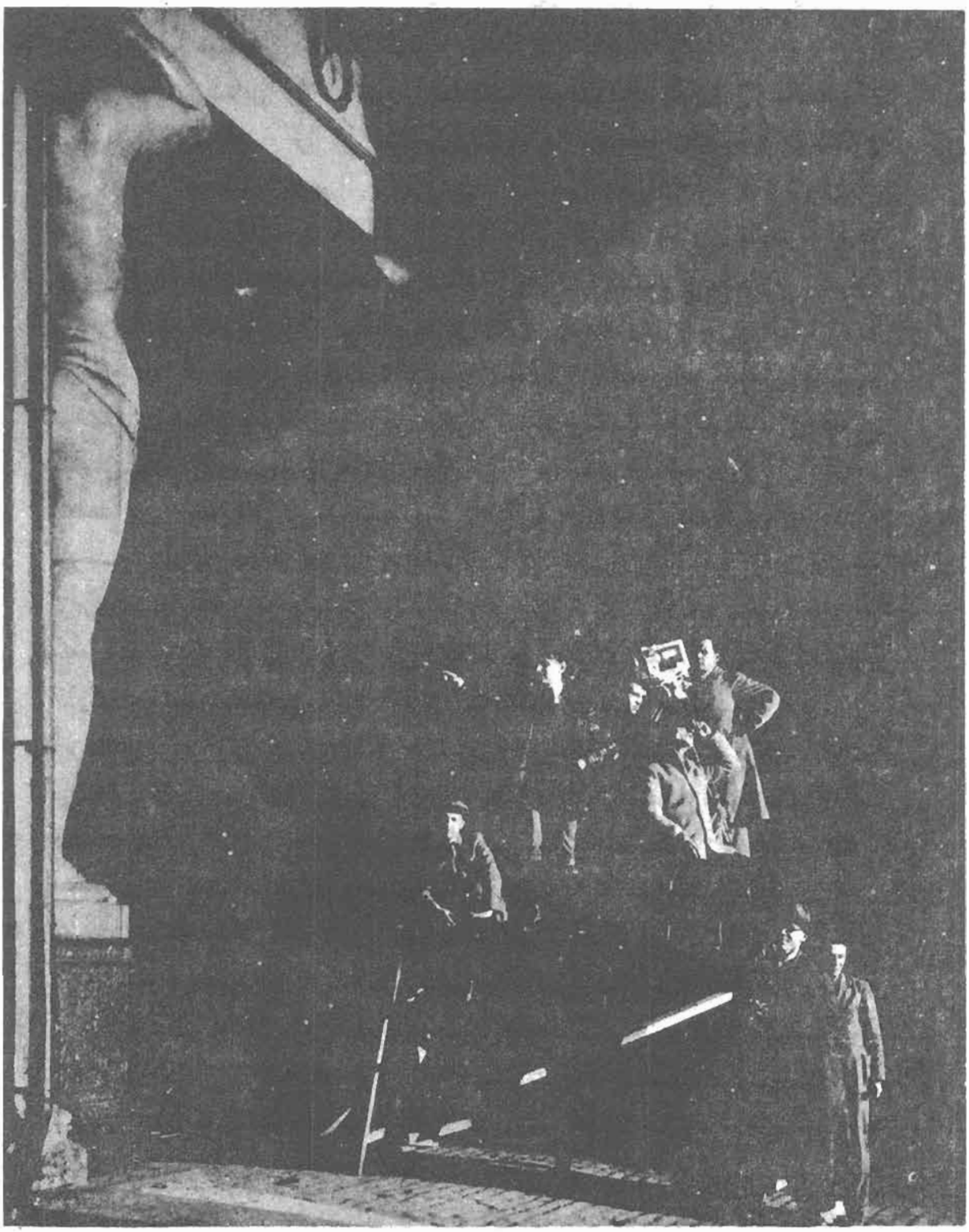
آیزنشتاین بر تخت تزار در کاخ زمستانی لم داده است.

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

اگرچه آیزنشتاین در ساختن **اعتصاب** ناموفق بود، امّا 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 به‌کارگران‌اند. هنگامی که پسر به‌یاری 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**، یك چنین شرکت نداشتن ناممکن است. اشخاص فیلم و تماشاگران سالن سینما در مرکز مبارزه‌اند. گرفیث فقط در چند لحظه از فیلمش به‌حملهٔ نیروهای نظامی به‌کارگران پرداخته است. حال آن که در **اعتصاب**، حملهٔ نهائی بیست دقیقه از پایان فیلم را می‌گیرد. مقصود آیزنشتاین ازاین قطعهٔ طولانی این است که جوهر مبارزهٔ طبقاتی را در روسیهٔ 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 اِفِه به‌کامل‌ترین شکل سینمائیش استفاده شده است، برای نمونه می‌توان صحنه‌ئی را یادآور شد که سوارنظام کارگران را در کوچه‌ها و محله‌های فقیرنشین تعقیب می‌کند.

یك نمونهٔ تصویری که متضمن عنصری از فنون «تئاتری» است، این صحنه است: کودکی که در میان اسب‌های سوارنظام سرگرم بازی است گم می‌شود، و مادرش تلاش می‌کند که خود را به‌او برساند، امّا بیرحمانه مورد حمله قرار می‌گیرد.این حادثه باعث خشم کارگران شده انگیزهٔ مبارزهٔ 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 یك مبارزه جمعی درنگ



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

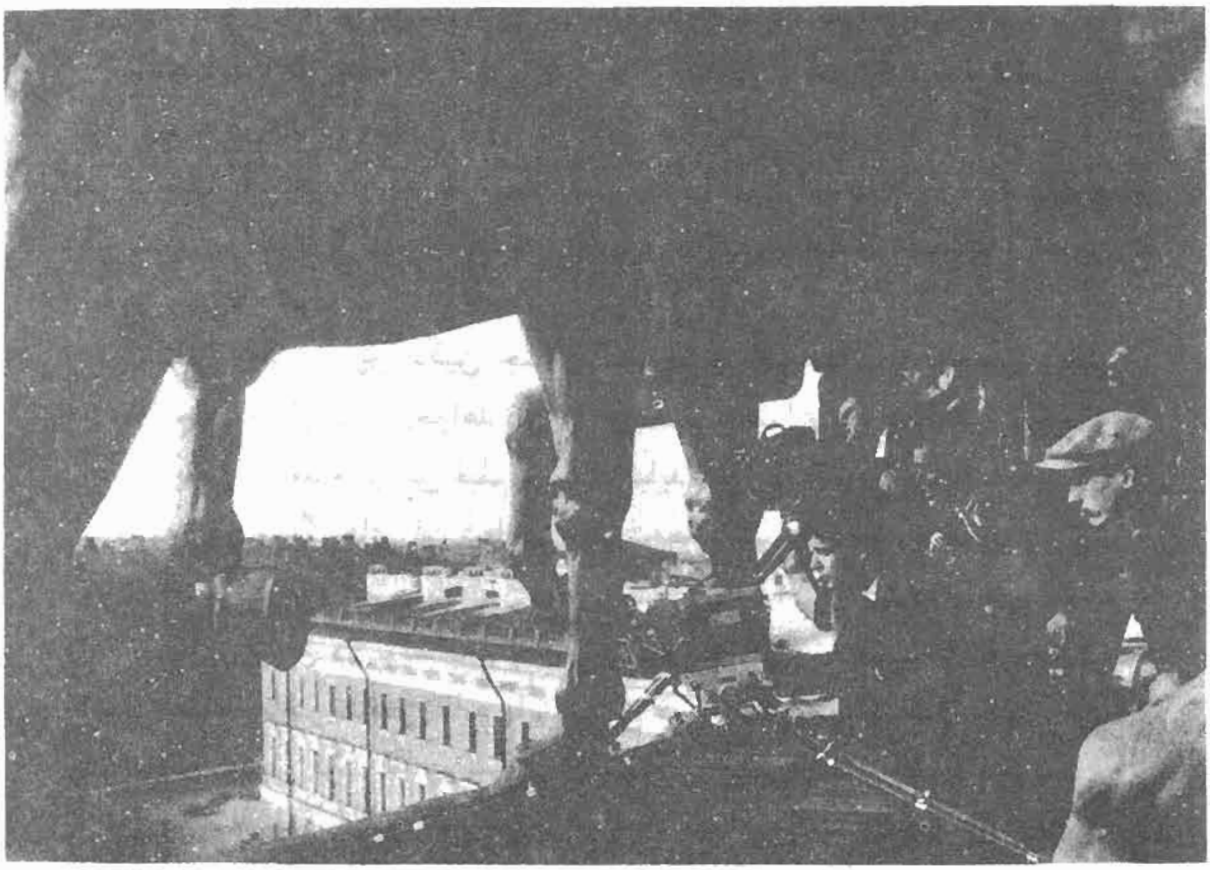
می‌کند تا یك داستان فردی را بیان کند؛ یا کودك در یك معنی، یك نهاد است، اما این حادثه بیش‌از آن تصادفی، و شاید هم احساساتی است، که آن مفهوم عمیق انسانی‌ئی را که کارگردان جویای آن است فراهم آورد. این صحنه گویای‌مشکل ایجاد ارتباطی عاطفی است،و دیری نمی‌گذرد که آیزنشتاین در [فیلم] پوتمکین بر آن فائق می‌آید. این مشکل مربوط است به‌رابطهٔ میان فرد و جمع:اگرچه این مشکل در داستان متمرکز و فشردهٔ پوتمکین حل می‌شود، امّا بارها در جریان کارهای بعدی آیزنشتاین نمودار می‌شود.

اعتصاب آغاز همکاری‌طولانی‌و پرثمرآیزنشتاین با ادوارد تیسهٔ فیلمبردار بود. تیسه در جنگ جهانی اول، در دورهٔ جنگ‌های داخلی، فیلم‌های خبری می‌ساخت. آموزش و سلیقهٔ تیسه به‌او آن توانائی را می‌بخشید که مفهوم آیزنشتاین را دربارهٔ فیلم، یعنی چون آمیزهٔ خلاقی از حقیقت مستند و تفسیر تخیلی شریك شود.

آشنائی به‌قدرت پوتمکین چندان گستردهٔ و تأثیرجهانی آن چنان عظیم بوده است که دل‌مان می‌خواهد آن را دربست به‌عنوان یك شاهکار بپذیریم. اما ستایشی که مدام از این فیلم می‌کنند نباید این حقیقت را پوشیده دارد که برجسته‌ترین ویژگی‌های آن شباهتی به‌روش‌های سینمای امروز ندارد. امروز نیز از اصل تدوین، همراه با فنون دیگر سینمائی، حداکثر استفاده را می‌کنند، امّا استفاده از آن در پوتمکین، به‌عنوان اصل جریان خلاقیت، با مفروضات اصلی سبك معاصر تناقض دارد. آیزنشتاین در جریان پیشرفت‌های بعدی این نظرش را تعدیل کرد. امّا 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 به‌گذشته تعلق دارد، یا آن که میان آن و روش‌های‌کار سینمای امروز ارتباط ملموسی هست؟

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

همسازی (ارکستراسیون)نماهای متضاد را در صحنه پلکان اودِسا تحلیل کرده است: جمعیت شادمانه از خدمهٔ رزمناو 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 کالسکهٔ نوزادی که از پله‌ها به‌پائین می‌سُرد.



اکتبر، ۱۹۲۸ دوربین‌ها را برای صحنهٔ حمله به‌کاخ زمستانی آماده می‌کنند.

آیزنشتاین در تعیین نظم دقیق این فصل به‌رابطهٔ آن با طرح کلیِ فیلم ـ که خود به‌این فصل شباهت دارد ـ 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 کوچك یکسان باشد. قانون وحدت در سراسر فیلم‌رعایت شده است.»

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

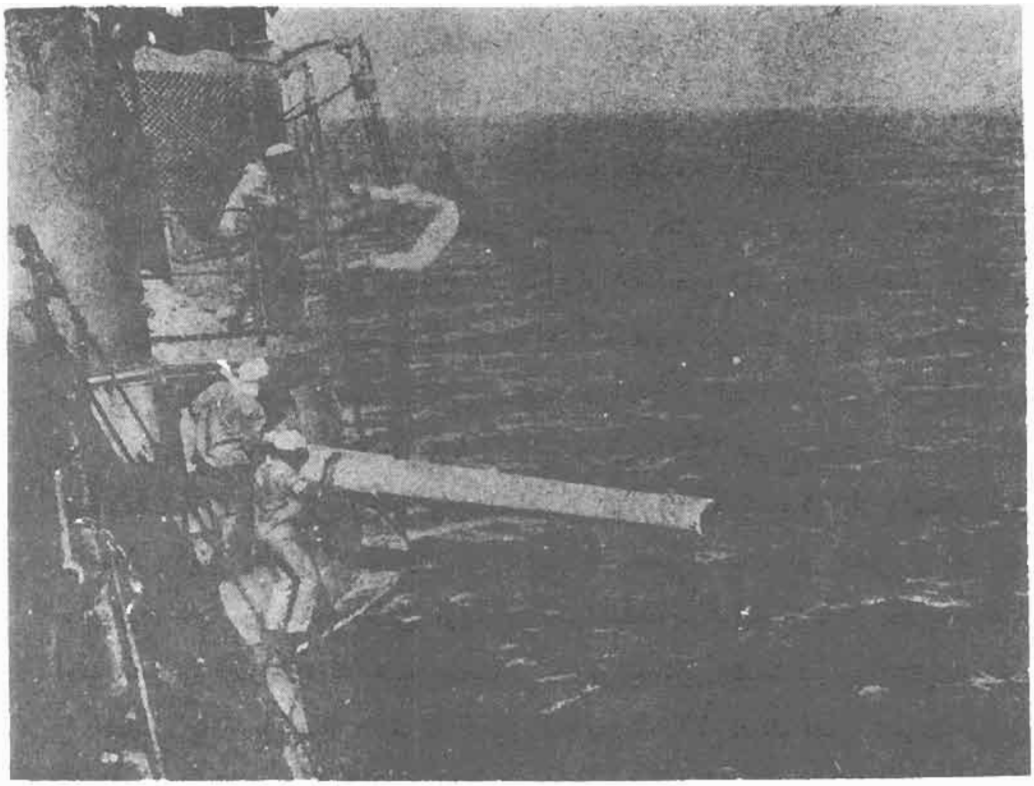
نگاه کلّی بیان متمرکزی است از جنبشی وسیع‌تر. رابطهٔ فیلم با جنبش تاریخی، چون رابطهٔ صحنهٔ پلکان است با اکسیون کلی فیلم.

آیزنشتاین در **اعتصاب** هم همین شیوه را بکار برده بود بدین معنا که در آنجا نیز حادثهٔ 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 یك فیلم بلند دربارهٔ انقلاب سال **۱۹۰۵** طرح‌ریزی شده بود. در فیلمنامهٔ اولیه، شورش **رزمناو پوتمکین** تنها حادثهٔ کوچکی از داستان بود، براساس این فیلمنامه، شورش و نتایج آن می‌بایست در چهل و دو نما نمایش داده شود. آیزنشتاین می‌گوید «در فیلمنامهٔ اولیه و یا در فهرست‌های اولیهٔ تدوین قرار نبود که هیچ صحنه‌ئی روی پلکان **اودِسا** فیلمبرادری شود».

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

آخرین دقایق **پوتمکین**، یعنی هنگامی که کشتی شورشی از برابر توپ‌های ناوگان تزاری می‌گذرد بی‌آن که گوله‌ئی به‌سوی آن شلیك شود، لحظهٔ اوج یك تجربهٔ عاطفی ناب و زندهٔ بی‌همتا است. بااین همه، رابطهٔ 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** ـ 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 بلشویك‌هاست. 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

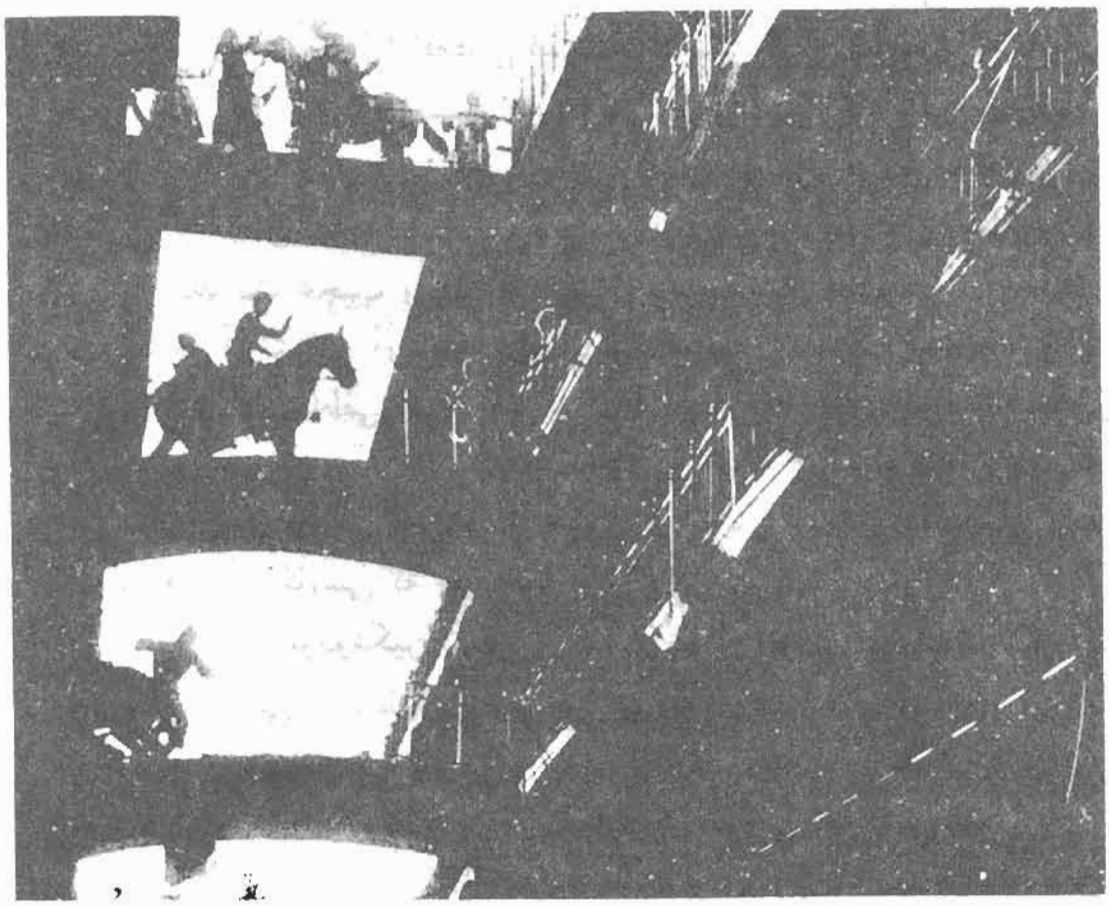
تصویر، هر نما به‌تشدید و افزایش تأثیر فیلم کمك می‌کند. موثرترین نمونه صحنه‌ئی است که در آن پل معلق را برمی‌چینند تا راه را بر تظاهرکنندگانی که می‌کوشند از مرکز شهر به‌محلات کارگری بگریزند ببندند. در این صحنه اگر توجه به‌مردم و تلاش‌شان به‌فرار متمرکز می‌شد، ساخت فیلم یك ساخت معمولی می‌بود. اما آیزنشتاین تأثیر مورد نظر خود را در این حادثه نمی‌جوید، و نیز توجه‌اش را به‌افراد شرکت‌کننده در آن حادثه متمرکز نمی‌کند بلکه پل معلقی که به‌آهستگی بالا می‌رود، بارها در مرکز توجه قرار می‌گیردو بدین گونه ریتم حرکت فرار مردم چندین بار قطع می‌شود. در یك سر نیمهٔ پل جسد یك دختر، و در سر دیگر نیمهٔ دیگر یك گاری و یك اسب افتاده است. دوربین هر بار از زاویه‌های متفاوتی به‌آن‌ها توجه می‌کند، تا بالا رفتن پل را نسبت به‌نماهای قبلی نشان دهد. عاقبت، همین که پل کاملاً برچیده شد، اسب به‌رودخانه می‌افتد، گاری به‌پائین می‌غلتد، و جسد دختر که‌از فاصلهٔ بسیار دوری دیده می‌شود، با صدای چندش‌آوری به‌پائین می‌افتد. آنگاه نمائی که دو نیمهٔ پل را نشان می‌دهد، ناگاه، به‌نمائی 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 همسازیِ (ارکستراسیون) اِفِه‌هائی است که با یکدیگر روابط دوجانبه دارند. با این حال در برخی از قسمت‌های **اکتبر** سمبولیسم آگاهانه‌ئی به‌چشم می‌خورد: در چند نمای پیاپی به‌ماهیت دین اشاره می‌شود؛ در این نماها، ابتدا شمایلی از خدای مسیحیت، سپس چند تصویر سریع از خدایان گوناگون، و در پایان یك بت عجیب و مضحك، اقوام ابتدائی نشان داده می‌شود. به‌نظر می‌رسد که آیزنشتاین در اینجا بیشتر به‌یك مفهوم اندیشگی توجه دارد تا به‌ایجاد ارتباط عاطفی. فیلم **اکتبر** برغم اینگونه ضعف‌های معدودازلحظه‌های حقیقت و بصیرت سرشار است. ساختمان پراکندهٔ آن نشان می‌دهد که آیزنشتاین برای رسیدن به‌رئالیسم عمیق‌تری کاوش دشوارش را آغاز کرده است، یعنی آن کاوشی که بقیهٔ 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. زیبائی‌شناسی پودوفکین تاحد زیادی برتدوین استوار بود. اما استفاده‌اش از این تکنیك با برداشت تئوریك 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 یك 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 یك فیلم هم دیده باشم. در واقع حتی سینما را از هنر نمی‌دانستم». بیش‌تر از تأثیر دیدن **تعصب** بود که بر آن که خود را یك سره وقف سینما کند. «این فیلم برایم به‌صورت نماد آیندهٔ هنر سینما درآمد». پس، در کارگاه **کوله‌شُف** به‌مطالعه پرداخت و روی یك فیلم علمی، به‌نامن **مکانیسم مغز** شروع به‌کار کرد. این فیلم گزارش مستندی از آزمایش‌های **پاولوف** بر روی حیوانات بود.

پودوفکین در ضمن کار با کوله‌شُف تحلیل دقیقی از فیلم‌های گریفیث کرد. رسم بود که در این کارگاه بارها **تعصب** را نمایش می‌دادند، و تأثیر هر یك 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 به‌اندازه آیزنشتاین به‌رابطهٔ دوجانبهٔ تصویرهای متضاد توجه داشت، لیکن بیش‌تر به‌محتوای هر نما، که آن را جنبه‌ئی از تجربهٔ انسانی می‌دانست، علاقمند بود. آیزنشتاین معتقد بود که خلاق‌ترین عنصر در تدوین هنر ریتم و برخورد تصویرهای متنازع نهفته است؛ حال آن که پودوفکین به‌هر لحظه و چون جزئی یا حُکمی که به‌اکسیون اصلی کمک می‌کند، توجه داشت. آیزنشتاین بر توجه به‌واقعیت بیرونی، به‌عنوان کلید واقعیت اجتماعی، تأکید می‌کرد، و پودوفکین بر عوامل روانشناختی.

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

بقیه در ص ۱۴۱

ایگلتون

ادبیات و ایدئولوژی*

فریدریك انگلس در کتاب «لودویگ فویرباخ و پایان فلسفهٔ کلاسیك آلمانی»، (۱۸۸۸) توضیح می‌دهد که هنر، بسیار غنی‌تر و کنایی‌تر از تئوری اقتصادی و سیاسی است زیرا کمتر به‌صورت ایدئولوژی خالص ارائه می‌شود. در این‌جا لازم است معنای دقیق «ایدئولوژی» را از نظر مارکسیسم دریابیم. ایدئولوژی در درجهٔ اول، مجموعه‌ئی از آئین‌ها (دکترین‌ها) نیست بلکه راه زندگی انسان‌ها و نقش آنها را در جامعهٔ طبقاتی مشخص می‌کند. ایدئولوژی، ارزش‌ها و ایده‌ها و انگاره‌هایی برای قبولاندن نقش اجتماعی انسان‌ها به‌خود آنها عرضه می‌کند و بدین‌گونه، دانش حقیقی دربارهٔ جامعه، همچون یك کلّ، به‌دست نمی‌دهد. از این نظر شعر «سرزمین ویران»[۱]، یك محصول ایدئولوژیك است: این شعر نشان دهندهٔ انسانی است که می‌خواهد ◀

به‌شیوه‌هایی خلاف فهمِ [به‌ظاهر] درستِ جامعهٔ خود ـ شیوه‌هایی که در تحلیل نهائی پوچ و کاذبند ـ به‌تجربه‌هایش معنا ببخشد. همهٔ هنرها از یك انگارهٔ ایدئولوژیك یا برداشتی ایدئولوژیك از جهان، ناشی می‌شوند. هنری که کاملاً خالی از محتوای ایدئولوژیك باشد، به‌قول پلخانوف، اصلاً وجود ندارد. امّا اشارهٔ انگلس گویای آن است که رابطهٔ هنر و ایدئولوژی پیچیده‌تر از رابطه‌ئی است که میان **تئوری سیاسی** و **حقوق** (که بازتاب مستقیم منافع یك طبقهٔ حاکم است) و **ایدئولوژی** وجود دارد. پس مسئله این است که «**رابطهٔ** هنر و ایدئولوژی چگونه است؟»

این پرسش ساده‌ئی نیست. با این پرسش به‌دو 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 به‌گریز از آن و رسیدن به‌حقیقت 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 به‌تشریح این نکته نیست که چرا ادبیات، عملاً، اینهمه در برابر مفروضات ایدئولوژیك زمان خود می‌ایستد.

نوع دوم برخورد آن است که بین **ایدئولوژی** و هنر تقابل یا ناسازگاری قائل شده آن را به‌صورت جزئی از تعریف هنر درآوریم. از نقطه‌نظر **ارنست فیشر** (در کتاب: **هنر در برابر ایدئولوژی**) هنر اصیل همیشه از محدودیت‌های ایدئولوژیك زمان خود فراتر می‌رود و ما را به‌درون واقعیت‌هایی رسوخ می‌دهد که ایدئولوژی آنها را از ما پنهان نگه می‌دارد.

هر دوی این برخوردها به‌نظر من سخت ساده‌نگرانه است. **لوئی آلتوسر** ـ متفکر فرانسوی ـ رابطهٔ بین هنر و ایدئولوژی را به‌صورتی ظریف‌تر (هرچند

نه کامل‌تر) مورد بررسی قرار داده است. وی خاطرنشان می‌کند که هنر را نمی‌توان تا حد ایدئولوژی تنزل داد: هنر رابطه‌ئی نسبتاً ویژه با ایدئولوژی دارد. ایدئولوژی، انگاره‌هائی 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 نشان دهندهٔ زندگی در یك 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 به‌نقطه‌ئی برسد که ما را به «احساس» و «ادراك» ایدئولوژی سازندهٔ خود قادر کند. بنابراین هنر آن دانشی را که ایدئولوژی از ما پنهان می‌کند در اختیارمان نمی‌گذارد، زیرا به‌قول آلتوسر: **دانش** به‌مفهوم دقیق خود، همان **شناخت علمی** است.ـ 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 به‌اشکال متفاوت برخورد می‌کنند. علم دربارهٔ یك وضع معین، معرفتی عقلائی به‌ما می‌دهد امّا 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 «ببینیم» و در جهت شناخت کامل آن ـ که‌همانا **شناخت علمی** است ـ پیش برویم. این‌که 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** ـ یعنی تجربهٔ ایدئولوژیك روزمرهٔ

انسان‌ها ـ مادهٔ اولیه‌ئی است که نویسنده آن را مورد استفاده قرار می‌دهد، امّا 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 گنجانیدن روح آن در کالبد [مثلاً] یك 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 ایدئولوژیك 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 معلق‌است. 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 تبلورهنری 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، درواقع 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.

[redacted]

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).

هنر به‌مثابهٔ ایدئولوژی

آدولف سانشز واسکِز

ترجمهٔ عباس خلیلی

نخست می‌پردازیم به‌آن مفهوم از هنر که هنر را تا حدّ شکلی از ایدئولوژی تنزل می‌دهد. البته این نظر اعتبارنامهٔ خوبی با خود دارد؛ در واقع همیشه بر ماهیّت ایدئولوژیکی آفرینش هنری بسیار پافشاری کرده‌اند. برطبق نظر اصلی این مکتب، رابطهٔ میان زیربنای اقتصادی و روبنا، هنر به‌روبنا تعلق می‌گیرد و در یك جامعهٔ منقسم به‌طبقات، هنر با منافع معین طبقات اجتماعی خاصی پیوند دارد. امّا تجلی این منافع بدین شکل است که: نظرهای سیاسی، اخلاقی، یا دینی هنرمند در یك ساخت یا جامعیت هنری‌ئی که مجموعهٔ قوانین خاص خود را دارد، یگانه می‌شود. در نتیجهٔ این فرایند یگانگی یا شکل‌گیری، کار هنری از یك هماهنگی درونی معین و استقلال نسبی برخوردار می‌شود که نمی‌گذارد آن کار هنری تا سطح یك پدیدهٔ صرفاً ایدئولوژیکی تنزل کند. مارکس و انگلس، در آثار ◀

خود، به‌اعتبار بافت پیچیده‌ئی که پدیده‌های هنری در آن قرار دارد، به‌اعتبار مقاومت هنر یونانی در طول اوضاع و احوال متغیر تاریخی، به‌اعتبار استقلال و بستگی آفرینش‌های معنوی، منجمله هنر، و به‌اعتبار تکامل نایکسان هنر و جامعه، با این موضوع که هنر و ایدئولوژی به‌نام خصلت ایدئولوژیکی کار هنری مساوی پنداشته شوند، مخالفت ورزیده‌اند. با این‌همه تا همین اواخر در میان زیبائی‌شناسان 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 ایدئولوژیکی را دست بالا بگیرندو نتیجتهً 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 ایدئولوژیکیش نقش خاصی را به‌عهده دارد، درمواردی به‌سرنوشت هنری اثرش مربوط می‌شود، به‌هیچ وجه دلیل نمی‌شود که یك اثر هنری را تا سطح عناصر تشکیل‌دهندهٔ ایدئولوژیکیش تنزل دهیم و حتی برای این که ارزش هنری اثر را با ارزش اندیشه‌هائی که در آن است مساوی بدانیم دلیل کم‌تری در دست داریم. حتی هنگامی که اثر خاصی آشکارا ریشه‌های طبقاتیش را نمایان کند، با این که ممکن است ریشه‌هایش هیچ میوهٔ تازه‌ئی ندهد، یعنی کمابیش خشکیده باشد ـ باز [آن اثر] به‌حیاتش ادامه خواهد داد. لذا اثر هنری بیش از زمینهٔ اجتماعی ـ تاریخی‌ئی که به‌آن اثر حیات می‌بخشد عمر می‌کند. هنر به‌دلیل خاستگاه طبقاتی و سرشت ایدئولوژیکیش بیان تقسیم یا شکاف اجتماعی در بشریت است؛ امّا به‌دلیل آن که می‌تواند از این سو به‌آن سوی زمان

و تقسیمات اجتماعی، میان مردم پل بکشد، [هنر] صلای کلیت در می‌دهد، و به‌طریق خاصی خبر از آن سرنوشت عام بشر می‌دهد که با الغای فردیت‌گرائی‌های (particularis m) مادی و ایدئولوژیکی طبقات اجتماعی عملاً تنها در یك جامعهٔ جدید تحقق خواهد یافت. همان طور که هنر یونان بعد از ایدئولوژی برده‌داری به‌حیات خود ادامه داد، عمر هنر دوران ما نیز بیش از ایدئولوژیش خواهد بود.

تعیین سرشت هنر برطبق محتوای ایدئولوژیکیش، یك واقعیت تاریخی مهم را فراموش می‌کند، یعنی این واقعیت را که ایدئولوژی‌های طبقاتی می‌آیند و می‌روند، امّا هنر واقعی پایدار می‌ماند. اگر به‌دلیل دیرپائی 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 خواهدماند و به‌لطف آن انسان‌های جوامع سوسیالیستی می‌توانند با هنر یونان، قرون وسطی یا رنسانس همزیستی داشته باشند، لذا تنزل آن به‌ایدئولوژی ـ و به‌عناصر ویژهٔ آن، یعنی مکان و زمان خاص، بی‌اعتنائی است به‌ماهیت واقعی آن. امّا درعین حال نباید فراموش کنیم که هنر را افسانه‌هائی ساخته‌اند که از لحاظ تاریخی مشروط و مقیدند، و دیگر این که کلیت یا عمومیتی که هنر به‌دست می‌آورد انتزاعی و بی‌زمان، چنان که زیبائی‌شناسان ایده‌آلیست می‌گویند، نیست. اینان میان هنر و ایدئولوژی، یا میان هنر و جامعه شکاف عمیقی ایجاد می‌کنند. امّا، کلیت هنر، کلیتی انسانی است که در یك 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 مشخصهٔ مواضع ذهنی‌گرایانه و ایدئولوژی‌ساز، یا مواضع 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 دائرهٔ مارکسیسم می‌ایستند.

گیورگی
والنتینوویچ
پلخانوف

دربارهٔ

ترجمهٔ
فرشتهٔ مولوی شیرازی

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

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

را داشته است.

هم‌عصران پوشکین، رمانتیسیست‌های فرانسوی، نیز به‌جز چند تن انگشت شمار، همه مریدان پرشور هنر برای هنر بودند. شاید سخت رای‌ترین آن‌ها **تئوفیل گوتیه**[۲] بود که بر مدافعان دیدگاه سودگری[۳] در هنر چنین می‌تاخت:

«نه، ای ابلهان، نه، ای ناقص‌العقل‌های عقده‌ئی، یك کتاب نمی‌تواند بدل به‌سوپ ژلاتین شود، همین‌طور یك داستان نمی‌تواند به‌یك 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 برمی‌اید، نسبت وارونه دارد.1»

در یادداشتی بر زندگینامهٔ بودلر[۴] همین گوتیه با شور و حرارت بسیار به‌تحسین نوسندهٔ گل‌های بشرّ می‌پردازد، زیرا که او «پاسدار استقلال و خودمختاری مطلق هنر است و اجازه نمی‌دهد که شعر وشاعری هدفی جز خود، و یا مقصودی جز برانگیزاندن احساس زیبائی ـ به‌مفهوم مطلق کلمه ـ در روح آدمی داشته باشد.»

این که چه اندك «پندار زیبائی» 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 یك فرانسوی و شهروند حق دیدن یك رافائل نابغه یا زنی زیبا و عریان را دارم.»

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

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

تئوفیل گوتیه در **۱۸۵۷** دربارهٔ احیای نمایشنامهٔ **چَترتون** آلفرددووینیی[۵] توسط تئاتر فرانسه ـ که او تاریخ اجرایش را **۱۲** فوریه **۱۸۳۵** ذکر کرده ـ 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] **هایدِلبِرگ** و **ینا** نسبت به‌بی‌فرهنگان و بی‌مایگان بود.(2)»

این «بورژواهای» خوار و حقیر که بودند؟

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

گ. پ] تعلق نداشتند ویعنی همهٔ آنانی که با حرفه‌های پیش پا افتاده روزگار می‌گذراندند(3).

گواه بیش‌تری نیز در دست است. تئودوردوبنویل[۷] در تفسیری بر یکی از **قصائد شگفت** خویش، می‌پذیرد که خود نیز به‌این نفرت از «بورژواها» مبتلا بوده است. و توضیح می‌دهد که منظورش از این اصطلاح چیست. «به‌زبان رمانتیسیست‌ها، واژهٔ «بورژوا» به‌معنای 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 زمینهٔ 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 ـ که تقریباً **دراواخر** دورهٔ رمانتیك نگاشته شده ـ چنان است که گوئی مردم فرومایگانی بیش نیستند، زیرا که شیوهٔ بورژوائی زندگی را سرمشق قرار می‌دهند و نوابغ رمانتیك را نمی‌ستایند.

این نمونه‌ها به‌اندازهٔ کافی آدمی را متقاعد می‌کند که رمانتیسیست‌ها به‌راستی با محیط اجتماعی بورژوائی خود ناهماهنگ بودند. اما، در حقیقت، این مسأله برای مناسبات اجتماعی بورژوائی خطرناك نبود. جمع رمانتیسیست‌ها در بردارندهٔ 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[۸] و در نیمهٔ نخست سلطنت لوئی فیلیپ، یعنی، در بهترین دورهٔ رمانتیسیسم، بیش ازهر 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 دورهٔ ناپلئونی زیسته بود که به‌راستی 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 به‌نفی و رد شیوهٔ بورژوائی زندگی، شکلی آرمانی بخشد.

هنر رمانتیك به‌راستی چنین آرمانگرائی‌ئی 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 دریافتیم که بنا به‌نوشتهٔ گوتیه، مردان جوانی که در نخستین اجرای **چترتون** پشت صحنه را پر کرده بودند، کلاه‌گیس‌های بلند بر سر داشتند. چه کسی حدیث جلیقهٔ سره گوتیه را که سبب چندش «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 به‌شمار می‌آمد: و چنین گفته‌اند که رنگ و

پلخانوف

روی پریده نشانگر اعتراض علیه شکم‌سیری 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 پریدهٔ متمایل به‌سبز و کم و بیش چون رنگ و روی یك مرده. چنین رنگی به‌ا[illegible] ظاهر ستم کشیدهٔ 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 ظاهرِ احترام‌انگیز و آراستهٔ **ویکتورهوگو** 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 بازتابندهٔ مناسبات اجتماعی دورهٔ خاص خود است. و این زمینه درخور تحقیق جامعه‌شناسانهٔ شایان توجهی است.

با این نگرش رمانتیسیست‌های جوان به‌بورژوازی، طبیعی بود که اندیشهٔ «هنر سودمند» آنان را به‌طغیان وادارد. به‌دیدهٔ آنان، سودمندگرداندن هنر یعنی هنر را به‌خدمت بورژوازی که چنین سخت از آن نفرت داشتند، در آوردن. این، تند تازی‌های گوتیه به‌واعظان هنر سودمند، که همچنان که گفته‌ام، آنان را «ابلهان، ناقص‌العقل‌های عقده‌ئی» و از این قبیل می‌نامید، را تبیین می‌کند. و تبیین‌گرِ این عقیدهٔ غریب و غیرمعمول که در چشمش ارزش اشیاء و مردم با خدمتی که انجام می‌دهند نسبت وارونه دارد، نیز هست. اساساً همهٔ 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 جامعهٔ بورژوای پیرامون خود را بسیار خوار می‌شمردند. آنان، نیز، پیوسته «بورژواهای» منفور را متهم می‌کردند. اگر نوشته‌هاشان را چاپ می‌کردند، بنابه‌گفته‌های خودشان، برای بهره گرفتن همهٔ کتابخوانان نبود، بلکه تنها برای شمار اندك 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 ازداشتن جمع گستردهٔ خوانندگان خشنود گردد. **لوکنت دولیل**[۹] بر این باور بود که محبوبیت یك نویسنده دلیل بر کم‌مایگی فکری است. شاید نیازی به‌گفتن نباشد که پارناسیان نیز، همچون رمانتیسیست‌ها معتقدان وفادار نظریهٔ هنر برای هنر بودند.

بسیار نمونه‌های همانند نیز می‌توان آورد، اما به‌راستی نیازی به‌این کار نیست. به‌اندازهٔ کافی روشن است که اعتقاد به‌هنر برای هنر آنگاه پدید می‌آید که هنرمندان با جامعهٔ خود ناهماهنگ باشند. اما تعریف دقیق‌تر این ناهماهنگی بی‌مورد نخواهد بود.

در اواخر سدهٔ هژدهم، درست در دورهٔ پیش ازانقلاب بزرگ، هنرمندان پیشرو فرانسه با جامعهٔ «غالب» روزگار خود ناهماهنگ بودند. **داوید**[۱۰] 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 قیاس ناپذیر از ناهماهنگی میان رمانتیسیست‌ها و جامعه بورژوائی ژرف‌تر بود: درحالیکه داوید و دوستانش در آرزوی از میان رفتن و منسوخ شدن نظم کهن بودند، تئوفیل گوتیه و همفکرانش، چنان که بارها گفته‌ام، مناسبات اجتماعی بورژوائی را رد و نفی نمی‌کردند؛ همهٔ چیزی که 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 طبقهٔ اجتماعی سوم ردیف شده و گام می‌زدند که به‌زودی، به‌گفتهٔ معروف کشیش سیس[11]، همه چیز می‌شدند. سپس در آنان احساس همدلی با جامعهٔ نو که در زهدان جامعهٔ 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 نمی‌یابیم: 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 جامعهٔ پیرامون‌شان به‌راستی چاره‌ناپذیر بود(9). پوشکین نیز انتظار دگرگونی روسیهٔ زمان خود را نداشت. و، افزون بر این، در دورهٔ نیکلا، احتمالاً دیگر در آرزوی هیچ تغییری نبود. به‌همین سبب او نیز با دیدی توأم با بدبینی به‌زندگی اجتماعی می‌نگریست.

اکنون دیگر، به‌گمانم، می‌توانم نتیجهٔ پیشین خود را بسط دهم و بگویم:

اعتقاد به‌هنر برای هنر آنگاه پدید می‌آید که هنرمندان و دوستداران هنر به‌گونه‌ئی چاره‌ناپذیر با محیط اجتماعی خود ناهماهنگ گردند.

اما قضیه به‌همین جا خاتمه نمی‌یابد. نمونه آوردن از «مردان شصت ساله» ما، که با سخت رائی 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 ستیزهٔ 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 گفتهٔ بالا را، مسلماً، حقیقتی که اکنون به‌میان می‌آید، نشان می‌دهد.

هنگامی که توفان نیروبخش انقلاب فوریه ۱۸۴۸ فرونشست، بسیاری ازهنرمندان فرانسوی که معتقد به‌نظریهٔ هنر برای هنر بودند، مصرانه آن را رد کردند. حتی بودلر که بعدها گوتیه او را سرمشق و نمونهٔ 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 آن که این نشریه دیری نپایید، اما در سال ۱۸۵۲ بودلر در دیباچه‌اش بر Chansons (ترانه‌ها) پیردوپُون، نظریهٔ 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 به‌نظریهٔ «کودکانهٔ» هنر برای هنر بازگردند. بعدها یکی از چهره‌های تابناك «پارناس»، یعنی لوکنت دولیل، اهمیت روانشناسانهٔ این بازگشت [به‌عقیدهٔ پیشین] را به‌روشنی در پیشگفتارش بر کتاب خود به‌نام[۲۲] Poémes antiques، (**اشعار کهن**)، که نخستین بار در **۱۸۵۲** به‌چاپ رسید، به‌بیان آورد. او گفت که شعر دیگر برانگیزانندهٔ اعماق قهرمانی و یا تلقین کنندهٔ فضلیت‌های اجتماعی نیست، زیرا اکنون، همچون در همهٔ دوران زوال ادبی، زبان مقدسش تنها می‌تواند عواطف شخصی ناچیز را بیان کند و دیگر شایستهٔ آموزاندن نیست[۱۰]، لوکنت دولیل، خطاب به‌شاعران می‌گوید که نژاد بشری‌ئی که زمانی آنان آموزگارانش بوده‌اند، اکنون از آنان زودتر و بیش‌تر رشد کرده است.(11) اکنون، به‌بیان پارناسیان، تازه وظیفهٔ شعر «دادن زندگی‌ئی آرمانی» به‌آنانی بود که «زندگی واقعی‌ئی» نداشتند[۱۲] این سخنان پرمعنا تمامی راز روانشناسانهٔ اعتقاد به‌هنر برای هنر را فاش می‌کند. در آینده فرصت آن را خواهیم داشت که به‌پیشگفتار لوکنت دولیل که هم اکنون پاره‌ئی از آن را نقل کردیم، بازگردیم.

با نتیجه گرفتن از این جنبهٔ مسأله، باید بیفزایم که، قدرت سیاسی همواره دیدگاه سودگری در هنر را ترجیح می‌دهد، تا آن حدی، البته، که ابداً توجهی به‌خود هنر نمی‌کند. و این مسأله درك شدنی است: زیرا به‌سود قدرت سیاسی است که تمام ایدئولوژی‌ها (جهان نگری‌ها) را در خدمت آرمانی که خود به‌آن خدمت می‌کند، به‌کار گیرد و چون قدرت سیاسی ـ هرچندگاه انقلابی ـ اغلبِ محافظه کار و حتی ارتجاعی است، پس روشن خواهد شد که این اندیشه که اصولاً انقلابیون، یا رویهمرفته مردم روشنفکر معتقد به‌سودگری در هنر هستند، اندیشه‌ئی به‌خطا خواهد بود. تاریخ ادبیات روسیه به‌روشنی نشان می‌دهد که حتی فرمانروایان ما نیز از چنین چیزی پرهیز نکرده‌اند. چند نمونه می‌آورم. هنگامی که سه‌بخش نخست داستان و.ت. **نارِژنی** به‌نام A Russian Gil Blas, or the Adventure of Clunt Garvil Simonovich Chistyakov[۱۳] در **۱۸۱۴** منتشر شد، بیدرنگ به‌درخواست وزیر آموزش عمومی، **کنت رازوموفسکی** توقیف و تحریم شد، این وزیر، در این فرصت پیش آمده، عقیده‌اش را دربارهٔ **رابطهٔ** 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 جزییاتی آن را ترسیم و **تعریف** می‌کنند که جوانان را به‌سوی آن [گناه و فساد] سوق می‌دهند؛ فساد و گناهی که **بهتر** می‌بود حتی ابداً ذکری هم از آن به‌میان نمی‌آمد. شایستگی ادبی یك 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 ازخدمتگزاران نیکلای اول که به‌سبب موقعیت حرفه‌ئی خود ناچار به‌داشتن عقیده‌ئی دربارهٔ این موضوع بودند، نیز دقیقاً به‌همین گونه دربارهٔ هنر می‌اندیشیدند. باید به‌خاطر داشت که بِنکندورف می‌کوشید پوشکین را به‌راه راست رهنمون گردد. این توجه مشتاقانه قدرت سیاسی از اوسترووفسکی(۱۳) نیز دریغ نشد. آنگاه که، درمارس ۱۸۵۰، کمدی او به‌نام Own folks - We,ll Settle it Among Ourselves(۱۴) منتشر شد و در دل برخی از دوستداران روشنفکر ادبیات ـ و تجارت ـ ترس خانه کرد که مبادا این مسأله سبب آزار طبقه سوداگران گردد؛ وزیر آموزش عمومی وقت (کنت شیرینسکی ـ شیخماتوف) به‌سرپرست بخش آموزشی مسکو دستور داد تا از نمایشنامه‌نویس جوان دعوت کند به‌دیدن او بیاید، و به‌او بفهماند که هدف عالی و سودمند هنر تنها ترسیم و نمایش جانداری از رفتارهای خنده‌آور یا شریرانه 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 فضلیت، و افکار و اعمال چرند و شریرانه با افکار و اعمالی که به‌روح تعالی می‌بخشند؛ و سرانجام، با نیروبخشیدن به‌ایمان، که برای زندگی فردی و اجتماعی دارای اهمیت بسیار است؛ و این که کردارهای بد، همینجا، در همین دنیا، به‌عقوبت و مکافات درخور خود می‌رسند.

.خود تزارنیکلا بیش‌تر از دید «اخلاقی» به‌هنر می‌نگریست. تا آنجایی که ما می‌دانیم، او با بِنکندورف دراین مسأله همعقیده بود که سربه‌راه کردن پوشکین کار خوبی خواهد بود. دربارهٔ نمایشنامهٔ اوسترووفسکی به‌نام Don't Get Into Another's Sleigh(۱۵) که زمانی به‌نگارش درآمد که اوسترووفسکی به‌زیر نفوذ دوستداران فرهنگ اسلاو درآمده بود و خوش داشت در میهمانی‌ها بگوید که به‌کمك دوستانش، «همه کار پِتر را باطل» خواهد کرد، نیکلا با ستایش گفت: "Ce n'est pas une pièce, c'est une leçon"(۱۶). بی‌آن که بر شمار مثال‌ها بیفزایم، گفتار خود را با اشاره بر دو حقیقت زیر به‌پایان می‌رسانم. هنگامی که در Moskovky Telegraf، روزنامهٔ ن. پولیووی(۱۷) نقد ناخوشایندی بر نمایشنامهٔ «میهنی» کوکولنیك(۱۸)به‌نام The Hand of the All - Highest Saved، و Our Fatberland(۱۹) به‌چاپ رسید، روزنامه در نظر وزیران نیکلا تکفیر وتحریم شد. اما وقتی که‌خودپولیووی‌نمایشنامه‌های‌میهنی - Grandad of the Russian(۲۰) Navy و Igolkin the Merchant(۲۱) ـ را نوشت، بنابه‌گفتهٔ برادر پولیووی، تزار از استعداد نمایشنامهٔ 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 ونمونهٔ خودکامگی‌ئی چون لوئی چهاردهم فرانسه نیز با همین سخت‌رائی تصور می‌کرد که خود هنر نمی‌تواند هدفی باشد، اما باید وسیله‌ئی برای آموزش اخلاقی باشد. و این عقیده به‌تمامی ادبیات و تمامی هنر دورهٔ پرآوازهٔ لوئی چهاردهم رخنه کرده و آن را اشباع

ساخته بود. ناپلئون اول هم با دیدی مشابه لوئی چهاردهم به‌نظریهٔ هنر برای هنر می‌نگریست. او، نیز می‌خواست که ادبیات و هنر در خدمت هدف‌های اخلاقی باشند و در راه جامهٔ عمل پوشاندن به‌این خواست خود تا اندازهٔ زیادی نیز موفق شد، و گواه این حقیقت این است که موضوع بیش‌تر نقاشی‌های نمایشگاه‌های (سالون‌های) دوره‌ئی آن روزگار، برادرزادهٔ کوچك او، ناپلئون سوم، هم راه او را دنبال گرفت، هرچند که موفقیت بسیار کم‌تری به‌دست آورد. او، نیز، کوشید تا هنر و ادبیات را در خدمت آن‌چه اخلاقی‌می‌نامید،درآورد. درنوامبر ۱۸۵۲، پروفسور لاپراد اهل لیمون با لحنی برخورنده و طعنه‌آمیز این تمایل بوناپارتی به‌هنر تعلیمی را در هجویه‌ئی به‌نام Lse Muses d'Etat به‌ریشخند گرفت. او پیشگوئی کرد که به‌زودی زمانی فرا خواهد رسید که «هنر دولتی» عقل و خرد انسانی را تحت سلطهٔ انضباط نظامی درخواهد آورد؛ و آنگاه نظم حکمفرما خواهد شد و حتی نویسنده نیز جرأت نخواهد کردکه کمترین ناخرسندی‌ئی 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 déteste les gens maigres, à face pâle; celui qui ne rit pas mérite qu'on l'empale; etc.(14)

باید بگویم که برای این هجویهٔ لطیف لاپراد از سِمت حرفه‌ئی 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 ۴ـ۱۵۳.
3. همان، ص ۱۵۴.
4. Les Odes funambulesques (پاریس، ۱۸۵۸)، ص ۵ ـ۲۹۴.
5. آلفرد دوموسه این ناهماهنگی را چنین توصیف می‌کند: «چنان بود ه گویی دو گروه، هر یك در سوئی اردو زدند: در یك 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 راتوان دیدن چیزی جز نی‌های شکننده در اقیانوسی از اندوه و تلخی نبود. در سوی دیگر، مردانی گوشتدار 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 هق هق گریه و در سوی دیگر قهقهه خنده بود ـ 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. تئودوردوبنویل به‌صراحت چنین می‌گوید که حمله‌های رمانتیسیست‌ها به «بورژواها» مستقیماً علیه بورژوازی به‌عنوان یك طبقهٔ اجتماعی نبود (Les Odes funambulesques، ص ۲۹۴). برخی از نظریه‌پردازان روسی زمانهٔ ما (مثلاً آقای ایوانوف رازومنیك (Ivanov - Razumnik) این شورش

محافظه کارانهٔ رمانتیسیست‌ها علیه «بورژواها» اما نه علیه بنیادهای نظام بورژوازی، را مبارزه‌ئی علیه بورژوازی می‌دانند که گسترهٔ و چشم‌اندازی بس بهتر از مبارزهٔ اجتماعی و سیاسی کارگران (پرولتاریا) علیه بورژوازی دارد. اما درواقع، 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 رمانتیسیست‌های آلمانی نیز نشانگر ناهماهنگی چاره‌ناپذیر مشابهی با محیط اجتماعی‌شان است، و این مسأله بخوبی توسط براندس **Brandes** دراثرش به‌نام Die romantische Schuble in Deutschland که جلد دوم کتاب Die Hauptstromungen der Litteratur des 19 ten Jahrhunderts است، نشان داده شده است.

10. Poémes antiques (پاریس، ۱۸۵۲)، VII

11. همان، ix.

12. همان، xi.

13. Memoirs of Xenofont Polevoi (سن پطرزبورگ، 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.ـ م.

۲. Théophile Gautier، نویسندهٔ فرانسوی، ۱۸۱۱ـ۱۸۷۲. م.

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

۴. Baudelair: شارل بودلر، شاعر فرانسوی، ۱۸۱۲ـ 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.ـ م.

۶. Alfred de Vigny: نویسنده و شاعر فرانسوی، ۱۷۹۷ ـ۱۸۶۳.ـ م.

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

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

۹. Le conte de lisle: شارل ماری لوکنت دولیل، ۱۸۱۸ ـ ۱۸۹۴.ـ شاعر فرانسوی و بیان گذار مکتب ادبی پارناس. م.

۱۰. David: ژاك لویی داوید، ۱۷۴۸ـ۱۸۲۵، نقاش جمهوریخواه فرانسوی.ـ م.

۱۱. Abbè Sieyès: امانوئل ژوزف سیس، ۱۷۴۸ـ۱۸۳۶، از انقلابیون فرانسه.ـ م.

۱۲. یك ژیل بلاس روسی یا ماجرای کنت گارویل سیمونوویچ چیستیاکوف.ـ م.

۱۳. Ostrovsk y: الکساندرنیکولایویچ، ۱۸۲۳ـ۱۸۸۶، درام نویس روس.ـ م.

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

۱۵. سوار سورتمهٔ دیگری نشو. م.

۱۵. این یك نمایشنامه نیست، یك درس است.ـ م.

17.N. Polevoi

18. Kukolnik

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

۲۰. پدربزرگ نیروی دریایی روسیه. م.

۲۱. ایگولکین بازرگان. م.

مبارزهٔ طبقاتی و دیکتاتوری در یونان

کونستانتین سوکالاس

ترجمهٔ آزاده

مقاومت یونانی‌ها در برابر آلمانی‌ها در **جنگ جهانی دوم**، پدیدآورندهٔ جنبشی مردمی شد. که در تاریخ نوین این کشور بیسابقه بود: شکست نیروهای چپ در سال **۱۹۴۵**، و بخصوص جنگ داخلی سال‌های **۴۹ـ۱۹۴۶** نه تنها مانع گسترش این جنبش شد، بل‌که 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 ایدئولوژیك را در اختیار داشتند ، فرصت داد که میان دهقانان و خرده بورژوازی از یك سو، و بقایای تضعیف شدهٔ نیروهای چپ، که غالباً از طبقهٔ زحمتکش کم شمار تشکیل می‌شد ـ از سوی دیگر شکاف بیندازد. همبستگی‌های سیاسی ـ حزبیِ 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 توسعهٔ اقتصادی و اجتماعی مملکت رشد می‌کرد، در سطح سیاسی بیان نشد، و چپ که اعتبارش از دست رفته و منزوی شده بود، یکسره ازتودهٔ عظیم جمعیت جدا افتاد. این ساختار سیاسی (که به‌دست راستی‌ها امکان حفظ قدرتِ بی‌دردسر می‌داد) به‌وسیلهٔ نخستین گروهبندی مجدد سیاسی دست راستی‌ها در سال **۱۹۵۱**، به‌رهبری **مارشال پاپاگوس**، فقط به‌طور

بسیار سطحی دیگرگون شد. «اتحاد هلینك» (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 کمك نظام انتخاباتی و از طریق تقلب در آرا، ERE در چهار دور انتخابات پی درپی 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 انتخاباتیِ میان سرمایهٔ‌انحصاری ـ که پشتوانه‌اش امپریالیسم آمریکا بود ـ، و اکثریت غالب دهقانان تحت ستم و بخش قابل توجه طبقات متوسط برنخواهد آمد. پخش و پراکندگی همهٔ نیروهای سیاسی دیگر نیز مانع هرگونه مبارزه‌جوئی با انحصار مؤثر قدرت سیاسی راست شد.

چپ افراطی که از نظر سیاسی و اجتماعی منزوی بود، قادر به‌بهره‌برداری 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 مردمیِ غیر کمونیست، منجر به‌این واقعیت شد که: دستگاه‌های سازمان‌های سیاسی چپ و بخصوص سازمان‌های EDA (که در سال ۱۹۵۱ به‌عنوان یك 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 درك 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 کوچك کم تراز ده نفر اشتغال به‌کار دارند، به‌آسانی می‌توان پی برد که چرا دست راستی‌ها امکان

یافتند که از عواقب روانی شکست نیروهای مردمی در جنگ داخلی به‌سهولت 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، پایهٔ انتخاباتی چپ بین ده تا **۱۵** ـ درصد متشکل از رأی دهندگان طبقهٔ زحمتکش، اقشار متوسط و روشنفکران ـ 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** نقطهٔ عطف مهمی در سیاست یونان بود. تجدید گروهبندی اعضای سیاسی این **اتحاد**، که راه به‌قدرت رسیدنش دقیقاً به‌خاطر تجزیهٔ این **اتحاد** به‌احزاب کوچک و ناتوان، مسدود شده بود، به‌هیچ وجه معرف تجدید بنای سیاسی طبقات ستمکش علیه سرمایهٔ بزرگ نبود. در آن زمان این **اتحاد** که کوششی بود از سوی اعضای سیاسی بورژوازی ـ که در ERE نبود ـ که از راه گسترش بنیاد نمایندگی خود قدرت را به‌دست آورند. تقریباً کلیهٔ شخصیت‌های سیاسی مهم (به‌جز شخصیت‌های سیاسی چپ افراطی) گرد این حزب جدید جمع شدند، و لذا این حزب نخستین شِقّ سیاسی را، بعد از ده سال قدرت حزب قبلی، به‌وجود آورد.

این شِقّ سیاسی در موقعیت مناسبی به‌میدان آمد. یونانِ 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 به‌کشاورزی است (**۵۰** درصد از مردم کشت و زرع می‌کنند)، معذلك 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 طبقهٔ زحمتکش، به‌معنای اَخصّ آن، رشد اساسی نکرده است، طبقات میانیِ «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 به‌**اتحاد نیروهای میانی** روی آوردند و، تا جائی که آثار جنگ داخلی از بین می‌رفت، این حزب ـ که به‌طریقی

خود را به‌عنوان وارث حزب لیبرال **ونیزالیست** قدیمی نشان داد ـ هرچه بیش‌تر مواضعی آشکارا متفاوت از مواضع حزب حاکم می‌گرفت، به‌ویژه در موارد استقرار یك قدرت سیاسی دموکراتیك.

تازه بعد از انجام انتخابات تقلبی ۱۹۶۱ بود که مبارزهٔ سیاسی خصلت اجتماعی بیش‌تری به‌خود گرفت. فشار روزافزون توده‌های مردمی، رهبر حزب، یعنی **ژرژپاپاندرو** را وادار به‌پذیرفتن برخی از خواست‌های طبقات ستمکش کرد. از آن زمان به‌بعد بود که مبارزهٔ سیاسی بگونهٔ روشن‌تری خصلت پیکار طبقاتی را به‌خود گرفت. خرده بورژوازی و عناصر لیبرال بورژوازی و بخش معینی از طبقهٔ زحمتکش، **اتحاد نیروهای میانی** را همچون «نماینده‌ئی»یافتند که می‌توانست موانع بیان منافع طبقاتی را از میان بردارد، و به‌عبارت دیگر، درتناقضات اجتماعی همچون واسطهٔ نامستقیم عمل کند.لیکن در سطح سیاسی، تناقض اصلی به‌قوت خود باقی ماند. مبارزه‌جوئی با رژیم هنوز از طریق شعارهائی دربارهٔ فساد، بی‌لیاقتی و غیرمنطقی بودن حکومت ERE، و دربارهٔ اختناق پلیسی و فقدان حقوق دمکراتیك،بیان می‌شد. خصلت طبقاتی مبارزه فقط از طریق بیان خواست‌های مشخص توسط گروه‌های معین بروز می‌کرد، ساختار اقتصادی و اجتماعی بهیچ وجه مورد سئوال 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 سرمایهٔ بزرگ و لایهٔ بالائی بورژوازی توانست بدون نگرانی به‌قدرت رسیدن دولت **مرکز** [= نیروهای‌میانی] را تجسم کند. احزاب لیبرال (که شامل احزاب سوسیال دمکرات هم می‌شود) چه در یونان و چه در ممالك 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 راارائه‌کرده بود، نمی‌توانست برای سرمایهٔ بزرگ کوچك‌ترین دردسری ایجاد کند.

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

این بحران، یعنی بحرانی که تا سال ۱۹۶۳ جنبهٔ غالب تناقض سیاسی را تشکیل داده بود، به‌بورژوازی، که به‌هیچ وجه از سوی نیروهای‌میانی به‌مبارزه خوانده نشده بود، امکان می‌داد که تجدید سازمان کند و پس از طی یك دوره حکومت **اتحاد نیروهای میانی** ـ که آن‌ها انتظار داشتند زیر فشار تناقضات داخلی متلاشی گردد ـ قدرت را دوباره به‌چنگ آورد. از آنجا که مبارزهٔ اصلی هنوز در سطح قدرت سیاسی صورت می‌گرفت، نیروهای جناح راست مطمئن بودند که بی‌ثباتی ساختمانی نیروهای میانی که به‌بی‌ثباتی سیاسی می‌انجامید، محرك کافی برای تجدید سمت‌گیری انتخاب کنندگان به‌سوی راستِ از نوسازمان یافته خواهد بود: در این صورت نیروی راست نمایندهٔ «ثبات» سیاسی‌ئی‌می‌شدکه یازده سال آن را در قدرت نگهداشته بود.

اتحاد طبقاتی نوین

امّا، دورهٔ بین انتخابات سال‌های ۱۹۶۳ و ۱۹۶۴، نقطهٔ عطف تعیین کننده‌ئی در موازنهٔ نیروهای اجتماعی یونان بود. زیرا این نخستین بار بعد از جنگ بود که **سمت‌گیری مجدد سیاسی دهقانان** صورت می‌گرفت. آن‌ها که تا سال ۱۹۶۳ طرفداران بی‌چون و چرای بورژوازی بودند، به‌محض رهائی از اختناق پلیسی، به‌یکباره به‌سطح بالاتر شعور رسیدند.

به‌جز دورهٔ اشغال آلمان‌ها، این نخستین بار بود که دهقانان یونان به‌منافع طبقاتی خود درمبارزهٔ سیاسی پی بردند. فقدان مستملکات بزرگ، و سازمان تولید کشاورزی برمبنای زمین‌های کوچك، و قطعه‌قطعه شده که از طرف دولت‌های لیبرال دههٔ ۲۰ توزیع شده، مانع ایجاد جنبش‌های گستردهٔ دهقانی شد ـ بهترین شاهد این مدعی، فقدان احزاب دهقانی در سطح ملّی است. خواست‌های دهقانی در حوزهٔ دیگری متمرکز می‌شد ـ این خواست‌ها اساساً به‌شکل سیاست‌های کشاورزی دولتی، و یا به‌شکل نقش دلالان که تولیدکنندگان کوچك را استثمار می‌کردند، نمودار می‌شد. ولی از آنجا که هرگونه فهم مکانیسم این نظام استثمار نیاز به‌درجهٔ بالاتری از شعور سیاسی داشت، تا آن چه این خواست‌ها مبین آن بود، دهقانان یونانی قبل از لغو مکانیسم‌های کنترل ایدئولوژیك، نتوانسته بودند درك روشنی از منافع طبقاتی خود پیدا کنند.

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

۱. تناقض اصلی از سطح سیاسی به‌مبارزهٔ اجتماعی انتقال یافت. **اتحاد نیروهای میانی** یك روز پس از پیروزی در درخواست‌های طرفدارانش غرق شد. وقتی دولت **نیروهای میانی** نشان داد که بی‌آن که در امتیازات لایهٔ بالائی بورژوازی دست ببرد نمی‌تواند اختلافات عمیق اجتماعی را حل کند، فشار عمومی ـ که در نتیجهٔ مبارزهٔ سیاسی افزایش نیروی این فشار را امکان پذیر شده بود ـ به‌سطح اجتماعی رسید. اصلاحات ساختاری، یعنی تنها پاسخ به‌مشکلات 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 به‌خواست‌های چپی‌ها گردن نهد، و نکات معینی از اصلاحات ساختاری را در برنامهٔ خود بگنجاند. به‌هرحال، لازم به‌تأکید است که عدم کفایت، و خصلت محدود اصلاحات موردنظر، نشانه‌هائی از کوشش در جهت آشتی دادن مبارزه برای [احیاء] منافع طبقاتی بود، درحالی که هرقدر طبقات مردمی بیش‌تر به‌این منافع پی می‌بردند، این مبارزات آشتی‌ناپذیرتر می‌شد.

۳. سومین پی‌آمد این اتحادِ طبقاتیِ جنینیِ 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 خطراتی که متوجه منافع اوست ناشی از همان رادیکالی شدن اتحاد نیروهای میانی است.

بورژوازی بزرگ به‌این 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 موازنهٔ اجتماعی می‌شد که قدرتش را تضمین می‌کرد. از این رو تداوم **دولت نیروهای میانی** که‌به‌عنوان یك جریان خطرناك ارزیابی می‌شد، نه فقط به‌خاطر رادیکالی شدن که بر برنامهٔ اتحاد **نیروهای میانی** سایه افکنده بود، بلکه بیش از هر چیز به‌دلیل به‌هم خوردن موازنهٔ نیروهای اجتماعی بود: تا جائی 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 ژوئیهٔ **۱۹۶۵** بود که توسط شاه یونان با استفاده ازتناقضات داخلی، دولت **اتحاد نیروهای میانی** را سرنگون کرد. به‌هرحال نتیجهٔ 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 پایهٔ مردمی همراه نبود. بلکه برعکس، وقتی حزب از کلیهٔ عناصر لایهٔ بالای بورژوازی، که به‌وضوح با منافع سرمایهٔ 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 پایهٔ مردمیِ گسترده و آگاهی تأسیس شده بود. تجدید سازمان بنیادی نمایندگی حزب که‌برای نخستین‌بار از زمان اشغال آلمان‌ها، بر پایهٔ ضوابط روشن آگاهی طبقاتی مشخصی بنا شده بود، شاهد این نقطهٔ عطف تعیین کننده 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، امّا ثابت شد که نمی‌تواند از این شرایط به‌نفع خود بهره‌برداری کند. تضادهای ثابت داخلی این حزب که ناشی‌از عدم استقلال آن در حزب تبعیدی کمونیست یونان بود، در احتیاط و میانه روی در برنامهٔ اجتماعی و سیاسیش آشکار شد ـ 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 تودهٔ جمعیت هنوز نمی‌دانست چه گونه مبارزهٔ خود را به‌پهنهٔ مبارزهٔ 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 به‌این نکته پی می‌برد که در سطح برنامهٔ اصلاحات اجتماعیش از **اتحاد نیروهای میانی** عقب افتاده است. از اینرو، با فرا رسیدن انتخابات، EDA متوجه ضعف خود شد. به‌هرحال وقتی که EDA قصد داشت که سیاست رسمی خود، یعنی مبارزهٔ سیاسی کاملی را **علیه اتحاد نیروهای میانی** مصرانه ادامه‌دهد، هنوز **اتحاد نیروهای میانی** را نمایندهٔ طبقهٔ بورژوائی ملّی 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 جدیدرا، که‌هدف‌های اجتماعی و تا حدی سیاسی داشتند، تحت‌الشعاع قرار داد. و این به‌رهائی EDA از قیمومیت خارجی منجر می‌شد، یعنی قیمومتی که EDA بیست سال از آن رنج برده، و در تحلیل نهائی، فقط شرایط را برای دست راستی‌ها سهل‌تر کرده بود.

این پدیده، اغتشاش سرمایهٔ بزرگ را تشدید، عزم آن را در بروز واکنش راسخ‌تر کرد، زیرا موازنهٔ سیاسی ـ انتخاباتی به‌هم خورده بود. اگر بورژوازی

بزرگ در صف جهانی راست قرار می‌گرفت، **اتحاد نیروهای میانی** که از کلیهٔ عناصر محافظه کارش تصفیه شده بود، علی‌رغم نفوذ محافظه کارانهٔ رهبرش، بیش از پیش رادیکال می‌شد. برای نخستین بار، تاج و تخت، سرمایهٔ خارجی، انحصارات و نظام مالیاتی ـ نه در شکل رسمی ولی حداقل توسط اکثریت روزافزونی از کادرهای حزب ـ آشکارا مورد سئوال 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 بُرّاتر بود. دیگر روشن شده بود که ایجاد «شکاف» جدیدی از «بالا» فقط به‌نتایجی مشابه ثمرات کودتای سلطنتی ژوئیهٔ **۱۹۶۵** خواهد انجامید. ناممکن بودن دست یابی به‌یك «راه حل» قانونی آشکار شد. پی‌آمد کار را همه می‌دانید؛ پس از یك سلسله آزمایش‌های پارلمانی، شاه مجبور به‌انحلال مجلس و اعلام انتخابات شد. هیچ کسی این نکته را مورد سئوال قرار نداد که این اقدامات پیروزی **اتحاد نیروهای میانی** خواهد شد یا نه. به‌نظر نامتحمل می‌آمد که هر نوع تقلب با ارعاب انتخاباتی بتواند این فرایند را معکوس کند. در ضمن ائتلاف همگانی به‌طور چشمگیری گسترش یافته بود. **راست دست به‌اقدام زد: در ۲۱ آوریل ارتش قدرت را در دست گرفت.**

این تکرار رئوس آن حوادث اجتماعی بود که منجر به‌کودتا شد. برای پی بردن به‌رژیم حاضر، که توضیح تناقضات داخلی آن در وهلهٔ اول به‌نظر مشکل می‌رسد، این تکرار لازم است.

افزایش پایهٔ انتخاباتی چپ افراطی در انتخابات سال ۱۹۵۸ را نمی‌توان از طریق رادیکالی شدن آگاهی طبقاتیِ طبقات میانی توضیح داد. آرای ۱۹۵۸ ـ با در نظر گرفتن پراکندگی اعضای سیاسی **نیروهای میانی** ـ نتیجهٔ غیاب نمایندگی حزبیِ 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 عینیِ تناقضات اجتماعی در این مدت، و نیز علی‌رغم این واقعیت رخ داد که **اتحاد نیروهای میانی** به‌هیچ وجهِ ـ چنان که خواهیم دید ـ به‌سوی اصلاحات ساختاری سمت‌گیری نمی‌کرد و فقط نمایندهٔ شِق بورژوائی دیگر راست افراطیِ حاکم بود.

(ادامه دارد)

فعالیت‌های جنبی کشاورزی در مناطق روستائی ایران

محمد جواد زاهدی

مقدّمه:

از گذشته بسیار دور تا به‌امروز، ویژگی تولید در حوزه‌های روستائی کشور ما آمیختگی تولید کشاورزی و تولید مصنوعات (کالاهای) 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 عمدهٔ آن بود به‌دلیل رواج نداشتن مبادله بایست در سایر زمینه‌های تولیدی نیز خود بسنده می‌بود. به‌عبارت روشن‌تر، تقسیم کار اجتماعی در روستاها صورت کاملی به‌خود نگرفته بود و میان تولید کشاورزی و تولیدات غیر کشاورزی موردنیاز جامعه سامان مشخصی وجود نداشت. این ویژگی قرن‌های متمادی درجامعه 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 به‌آن، و با کشاندن روستاها به‌حیطهٔ اقتصاد پولی، و با عمومیت بخشیدن به‌مبادله، اساس این رابطه را دیگرگون کرده باشد. اما، درعمل، در روستاها تولید کالاهای غیر کشاورزی در جوار تولید کشاورزی به‌حیات خود ادامه داد. شکی نیست که در جریان این دیگرگونی‌های ساخت اقتصادی روستا تولید کالاهای غیر کشاورزی به‌عنوان فعالیت‌های جنبی کشاورزی بسی بیش‌تر از خود تولیدات کشاورزی آسیب دیده است. اما تولید آن به‌این دلایل همچنان باقی ماند:

یك. حفظ یك منبع درآمد که به‌اقتصاد فقیر خانوار روستائی کمك می‌کند. ◀

دو. استفاده از حداکثر امکانات تولیدی در زمینهٔ تولید اصلی و امکانات محیط پیرامون، برای تنوع بخشیدن به‌تولید و خودکفائی هرچه بیش‌تر.

سه. ایجاد و حفظ اشتغال برای زنان، که نیمی از جمعیت ساکن روستا از آنان تشکیل می‌شود.

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

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

به‌عبارت کلّی، تولید کالاهای غیر کشاورزی درنقاط روستائی دقیقاً مبتنی بر سه نکته است، یکی ضرورت‌های تولیدی روستا و دیگری تصمیم‌گیری معقول روستائی در زمینهٔ تولید، و سوم راه حلی‌هائی که هر جامعه برای ایجاد توازن میان نیروی انسانی و امکانات معیشتی خود ابداع و حفظ می‌کند.

شکی نیست که در اقتصاد سرمایه‌داری، تولید کوچك به‌ناگزیر و بر اساس نوعی جبر تاریخی سیری نزولی دارد و تولید کوچك روستائی هم، خواه تولید کشاورزی باشد و خواه تولید کالاهای غیر کشاورزی که در سطح کوچکی انجام می‌شود، از این قاعده مستثنی نیست. اما از آنجا که لازم است نظام تولیدی به‌هم پاشیدهٔ روستاهای ما سامان یابد، با توجه به‌غلبهٔ فعلی اقتصاد تولید خانوادگی کوچكِ جامعه روستائی، و تقویت و توسعه بخشیدن به‌کارکرد اقتصادی همین تولید کوچك خانوادگی درآینده ضرورت دارد، از این رو باید برای فعالیت‌های جنبی کشاورزی چاره‌ئی اندیشید و نقش مهم‌تری در مجموع اقتصاد ملی برای آن قائل شد.

فعالیت جنبی کشاورزی چیست؟

مجموعهٔ فعالیت‌هائی که در جوار تولید کشاورزی و دامی به‌ایجاد کالا می‌انجامد فعالیت‌های جنبی کشاورزی خوانده می‌شود. یعنی چنین کالاهائی از طریق تغییر شکل مواد حاصل از تولید کشاورزی یا دامی، یا تبدیل و ترکیب آن‌ها یا استفاده از مواد اولیهٔ موجود در محیط طبیعی روستا ایجاد می‌شود. ماحصل این فعالیت‌های جنبی کشاورزی هم ارزش مصرف دارد و هم ارزش مبادله. نگفته نماند که در اینجا ارزش هنری که کیفیت ویژه‌ئی به‌پاره‌ئی از این تولیدات می‌دهد مورد نظر ما نیست(۱). لازم است به‌این نکته

اشاره کنیم که جنبهٔ 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 درواقع گسترده‌تر از مفهوم «صنایع روستائی» است که خود شاخه‌ئی از «صنایع دستی»[۲] 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 کلّ، 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. به‌نظر می‌رسد که این اصطلاح هم به‌اندازهٔ کافی رسا و روشن نباشد چرا که از یك 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 کنندهٔ تولید این گونه مصنوعات به‌فعالیت‌های کشاورزی و دامداری، دریافته نمی‌شود. حال آن که، به‌استثنای یکی دو مورد حصیر بافی یا سفالسازی و مانند این‌ها، ساختن این مصنوعات بدون استفاده از دستاوردهای تولیدات زراعی یادامی ناممکن است و نادرند روستاهائی که مردمش بدون هیچ گونه فعالیتی در زمینه کشاورزی یا دامپروری به‌تولید این گونه مصنوعات اشتغال داشته باشند و تنها منبع معیشتی‌شان تولید در زمینهٔ این گونه فعالیت‌ها باشد. به‌این دلائل در اینجا از این گونه فعالیت‌ها تحت عنوان «فعالیت‌های جنبی کشاورزی» نام برده‌ایم و ناگفته نماند که کشاورزی در اینجا به‌مفهوم وسیع یك بخش (Sector) اقتصادی به‌کار برده شده است.

فعالیت‌های جنبی کشاورزی را می‌توان به‌چند گروه عمده تقسیم کرد:

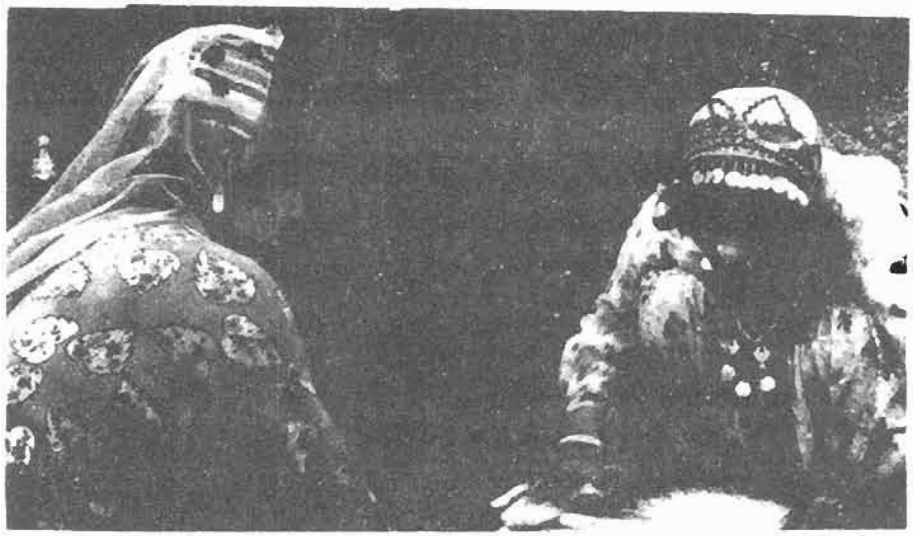
۱. گروه فعالیت‌های بافندگی و فعالیت‌های وابسته به‌آن. مانند بافتن قالی، قالیچه، گلیم، جاجیم، جوراب، خورجین؛ جوال دوزی، پوستین‌دوزی؛ بافتن سجاده و روفرشی...

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

۳. گروه فعالیت‌های ریسندگی و فعالیت‌های وابسته به‌آن. مانند نخ‌ریسی، پشم‌ریسی، ریسمان بافی، پنبه پاك کنی، پشم چینی،...

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

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



تهیهٔ پنیر، روغـن، کشـك، نگهـداری زنبـور عسـل، آسیـا کردن غلات و حبوبات...

۶. سایر فعالیت‌ها. مانند گیوه دوزی، سفالسازی (کوزه گری)، گُلاب‌گیری و مانند این‌ها.

رونق این فعالیت‌ها در جوامـع روستائـی کشـور ما به‌ماهیـت ساخـت اقتصادی این جوامع بستگی دارد. مثلاً فعالیت‌های مربوط به‌گروه بافندگی در کلیهٔ 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 کشـاورزی به‌پشـم، که خود نتیجـه وجـود دامداری است، دلیلی است بر تعلق آن به‌جامعهٔ قبیله‌ئی از یك سو و جامعه دهقانی ـ قبیله‌ئی از سوی دیگر.

قالی و قالیچه‌بافی، خورجین بافی، جوال بافی ـ جاجیم بافی و چادربافی (سیاه چادر)، در کلیهٔ 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 مادهٔ اولیهٔ 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 باغبانـی گیلان، مازندران، خوزستان و هرمزگان مهم‌ترین مراکز محصولات حصیری است. به‌طورکلی رونق انواع مختلف فعالیت‌های جنبـی کشـاورزی را در جوامع مختلف روستائی کشور می‌توان به‌صورت زیر گروهبندی کرد:

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

رویهمرفته اشتغال به‌انواع فعالیت‌های جنبی کشاورزی از یك سو بستگی دارد به‌کمیت نیروی انسانی تولیدکننده و از سوی دیگر به‌کیفیت (یا ظرفیت) امکانات تولیدی و معیشتی مربوط می‌شود.

نیروی مولدهٔ 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 ازاینجاست 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 کلیهٔ جوامع قبیله‌ئی دیگر کشور، اشتغال به‌انواع 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 کنندهٔ دامداری ددر اشتغال به‌انواع 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، رابطهٔ میان منابع اصلی معیشت و فعالیت‌های جنبی کشاورزی را بر اساس این مطالعات باز نموده‌ایم(۳):

منطقهٔ مورد مطالعه	منابع اصلی معیشت به‌ترتیب‌اهمیت	انواع فعالیت‌های تولیدی جنبی‌کشاورزی
روستاهای شهرستان سنندج	زراعت ـ دامپروری ـ باغداری	قالیبافی، ریسندگی
روستاهای شهرستان قزوین	زراعت ـ دامداری	قالیبافی
روستاهای شهرستان اردبیل	زراعت ـ دامداری	قالی‌بافی، گلیم‌بافی، جاجیم بافی، کوزه‌گری پنیرسازی، پرورش زنبور عسل
روستاهای شهرستان لاهیجان	زراعت ـ چایکاری	ماهیگیری، پرورش کرم ابریشم
روستاهای شهرستان نائین	زراعت ـ باغداری ـ دامداری	قالی‌بافی، عبابافی (در سطح نازل)
روستاهای شهرستان همدان	زراعت ـ باغداری ـ دامداری	قالی‌بافی، جاجیم‌بافی، (در سطح نازل)، سفالسازی
روستاهای شهرستان مَمَسنی	دامداری ـ زراعت	قالی‌بافی، گلیم‌بافی، جاجیم بافی
روستاهای شهرستان رضائیه	زراعت ـ باغداری ـ دامداری	جاجیم‌بافی و گلیم‌بافی (در سطح نازل)، زنبورداری، تهیه مواد لبنی
روستای زیوه (آذربایجان غربی)	زراعت ـ دامداری	جاجیم و گلیم‌بافی ـ زنبورداری
روستای باروق (آذربایجان شرقی)	زراعت ـ دامداری	جاجیم و گلیم‌بافی، تهیه پنیر و روغن
مراکز حوزه‌های عمران روستائی‌ایلام و پشتکوه	دامداری ـ زراعت	قالی‌بافی، گلیم‌بافی، چادربافی
مراکز حوزه‌های عمران روستائی‌شول و ده کهنه (شهرستان برازجان)	دامداری ـ زراعت	قالی‌بافی، ـ گیوه‌دوزی، جاجیم‌بافی،گلیم‌بافی

بیان آماری وضع فعالیت‌های جنبی کشاورزی:

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

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

از این تعداد ۳۴۴۹۵۳ خانوار را، یعنی ۸۰ درصد از کل خانوارهائی که به‌فعالیت در این رشته ازتولیدات اشتغال داشته‌اند، خانوارهای روستائی تشکیل می‌دادند و نیز بر اساس همین سرشماری، میان جمعیت متحرکت کشور شمار خانوارهائی که در این زمینه فعالیت داشته‌اند در مورد قالی‌بافی و گلیم بافی ۶۰۹۲، ریسندگی ۶۴۴۲ و تهیه مواد غذائی 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 مطالعهٔ کارکرد اقتصادی این گونه فعالیت‌ها چندان دلگرم کننده 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 ازحدود یك 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 به‌تقاضای 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 به‌خارج از منطقه می‌باشند.» به‌عبارت دیگر بنا به‌مطالعات انجام شده [درحال حاضر] مهم‌ترین ویژگی این گونه فعالیت‌ها در روستاهای کشور بی‌رونقی و کارکرد اقتصادی ناچیز آن است(۶). با وجود آن که شرایط موجود تولید زراعی‌و 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 عمدهٔ نیروی کار در زمینه فعالیت‌های جنبی کشاورزی به‌وسیله زنان تأمین می‌شود. بر اساس سرشماری سال ۱۳۴۵ نرخ فعالیت زنان روستائی نسبت به‌جمعیت زنان ۱۰ سال به‌بالا معادل ۱۴ درصد برآورد شده است و این یك واقعیت است که در غالب مناطق ایران نسبت‌شاغلان به‌نیروی فعال، در میان

کشیده‌اند.»(۷)

فقدان سرمایه به‌ناگزیر بخشی ازنیروهای مولده را در زمینه این فعالیت‌ها به‌نوعی استثمار شدن کشانده است.(۸)

تولید این رشته از فعالیت‌ها در روستاها عموماً به‌شکل تولید خانگی است. نداشتن بضاعت خرید مواد اولیه و وسائل کار و غیره رابطهٔ پیله‌وری را در زمینه این فعالیت‌ها رواج داده است که نتیجهٔ محتوم آن استثمار هرچه بیش‌تر روستائی است. در بسیاری از نقاط روستائی کشور تولید در زمینه فعالیت‌های جنبی کشاورزی به‌دلیل «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 ـ قبیله‌ئی نسبت به‌سایر جوامع روستائی ـ عشایری کشور ما بیش‌تر است. شاید دلیل این امر قبل از همه مربوط به‌رونق نسبی اقتصاد روستائی این جامعه نسبت به‌سایر جوامع روستائی باشد. گذشته از این‌ها، در این جامعه تقسیم جنسی کار نسبت به‌سه نوع جامعه روستائی دیگر بسیار تکامل یافته‌تر است، که این نیز می‌تواند به‌نوبهٔ خود عامل موثری در اشتغال زنان به‌فعالیت‌های مربوط به‌تولیدات 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 مادهٔ اولیهٔ 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 به‌این رشته از تولیدات غیر کشاورزی باشد.

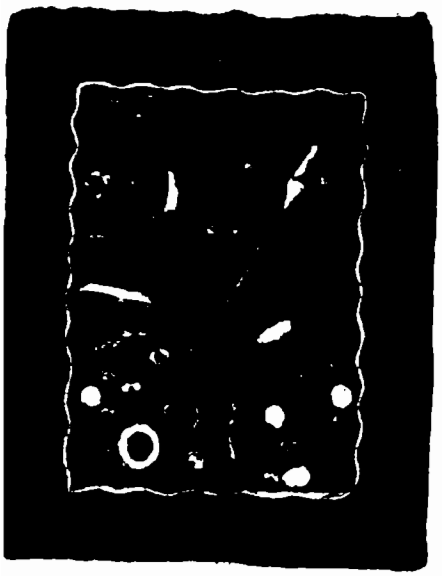
۴. به‌دلیل نازل بودن سطح تولید، محصولات تولیدی این رشته از فعالیت‌ها (به‌استثنای چند مورد عمده از قبیل قالی‌بافی، زیلوبافی ـ گلیم‌بافی و مانند این‌ها) غالباً جنبهٔ خود مصرفی دارد. این کیفیت به‌هیچ رو نشانهٔ فقدان بازار مصرف برای این گونه مصنوعات، یا عدم قابلیت آن‌ها برای عرضه به‌بازار نیست.

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 به‌همین دلیل است که اساساً در بسیاری از روستاهای فقیر و دورافتادهٔ 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 به‌شکل خانگی است. یعنی نیروی انسانی خانوار نیروی مولدهٔ اصلی این رشته از فعالیت‌ها را تشکیل می‌دهد. البته در مواردی که سرمایهٔ کافی به‌تولید در این رشته فعالیت‌ها اختصاص داده شده کارگر دستمزد بگیر نیز به‌جمع کارکنان خانوادگی افزوده می‌شود.

۸. کلیهٔ مراحل تولید، به‌ویژه در بافندگی، در روستاها انجام نمی‌شود و روستا برای ادامه فعالیت در این رشته به‌شهر نیاز دارد و به‌آن وابسته است.



چرا چنین است؟ و در این باره چه باید کرد؟

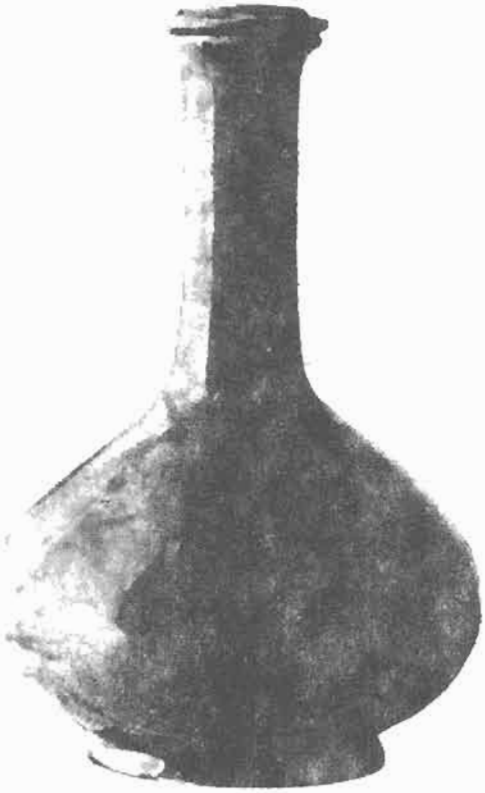
کم کاری و بیکاری آشکار و پنهان در مناطق روستائی در بسیاری از ماه‌های سال واقعیتی انکارناپذیر است. همین بیکاری و آزاد بودن نیروی کار یکی از مهم‌ترین انگیزه‌های مهاجرت روستائیان است. چرا که قصد بیش‌تر افرادی که از روستا به‌شهر مهاجرت می‌کنند یافتن کار و کسب درآمد است. تردیدی نیست که با ایجاد امکانات کار 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 محرّك توسعه بدل خواهد گشت.

توسعه و تقویت سنجیده و با برنامهٔ فعالیت‌های جنبی کشاورزی یکی از نمودهای برجسته ایجاد امکانات کار در روستاها است.

این کار در شرایط فعلی یك اقدام لازم و ضروری است، چرا که:

۱. تشویق فعالیت‌های جنبی کشاورزی و استفاده از نیروی عظیم کار دهقانی به‌اقتصاد ملی امکان می‌دهد که بدون نیاز به‌سرمایهٔ بسیار و تشکیل سرمایهٔ ثابت سنگین به‌بسیاری 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 به‌زراعت به‌هر حال از نوعی محدودیت برخوردار است. حال آنکه اشتغال به‌فعالیت‌های جنبی کشاورزی نه فقط هیچ‌گونه محدودیتی ندارد بلکه این نوع فعالیت‌ها حتی امکانات مناسبی برای اشتغال زنان خانه‌دارنیز در



خود نهفته دارد.

۳. بسیاری از این گونه فعالیت‌ها وابسته به‌تولیدات کشاورزی و نیز سطح فعالیت دامداری است، و واقعیّت 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 به‌بهره وری سرمایه ـ حتی سرمایه‌گذاری محدود تولید خانگی ـ در فعالیت‌های کشاورزی و دامداری افزود. یعنی از یك سو با عمومیت بخشیدن به‌این گونه فعالیت‌ها در بسیاری از موارد می‌توان ارزش افزودهٔ کالاهای تولیدی در بخش کشاورزی را بالا برد و از سوی دیگر می‌توان فعالیت‌های تولیدی جنبی کشاورزی را به‌یکی از منابع مهم درآمد خانوار روستائی تبدل کرد و شکی نیست که بالا رفتن درآمد خانوارهای روستائی ـ به‌ویژه خانوارهای صاحب زمین ـ تاثیر مثبتی بر سرمایه‌گذاری در فعالیت‌های کشاورزی و دمداری 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 اقتصادکشورارزفراهم 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 افزودهٔ 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 توسعهٔ 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 ـ 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 دیگربازگوی نوعی اعتقادات مذهبی منسوخ شده (آنقون‌پرستی) آنان است برای اطلاعات بیش‌تر در این زمینه نك. به ـ **ترکمن‌های ایران، بررسی زمینه‌های اجتماعی** ـ 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 یك ملت در تجسم اندیشه‌های ظریف و بدیع خود باشند» نك زندگی **اقتصاد ایران** از منوچهر فرهنگ ص ۱۳۵.صنایع دستی درواقع 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 به‌رابطهٔ شهر و روستا، و حتی مشناً 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 متروك شده و به‌عوض در شهرها تنوع و توسعه فراوانی یافته است. مثل همین فلزکاری ـ 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 مطالعهٔ 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) ـ باروق (آذربایجان‌شرقی) ـ فنوج (سیستان و بلوچستان) زنگی‌آباد (کرمان) ـ فاضل‌آباد (گرگان) ـ بهاباد (یزد).....سال مطالعه ۱۳۵۳
۱۳) بررسی امکان توسعه فعالیت‌های غیرکشاورزی 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 ـ وزارت تعاون و امور روستاها سال ۱۳۵۳

۵. نک ـ املش «محال گیل و گالش و بلوك چای و برنج» سازمان برنامه و بودجه و مرکز آمایش سرزمین خردادماه ۱۳۵۶

ـ منظومه عشایری ـ روستائی موسیان «قشلاق و امکان گرمسیری» سازمان برنامه و بودجه مرکز آمایش سرزمین تیرماه ۱۳۵۶

ـ جزیره آبادان، منظومه‌های روستائی «اروند» و «بهمنشیر» سازمان برنامه و بودجه مرکز آمایش سرزمین تیرماه ۱۳۵۶

ـ بررسی اقتصادی و اجتماعی روستاهای قوچان، مؤسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی، بخش تحقیقات روستائی اردیبهشت ۱۳۴۸

ـ بررسی اقتصادی و اجتماعی روستاهای ایلام، مؤسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی، بخش تحقیقات روستائی مهرماه ۱۳۴۴

---

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

۲

بهره و ربا

۳ـ 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 دراینجا، آن چیزیست که درمحافل آکادمیك 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، به‌صورت توجیه کننده روابط حاکم بر جامعه درمی‌آید. وانگهی چون در هر زمان نظام حاکم را لایتغیر و دائمی می‌پندارد، به‌تحلیل تاریخی پدیده‌های اقتصادی نمی‌پردازد. بهرحال، این علم اقتصاد در جوامع سرمایه‌داری مرسوم و آموخته شده و در تدوین سیاست‌های اقتصادی آن‌ها، مورد استفاده قرارمی‌گیرد.

بحث و تحلیل جامع تئوری‌های مختلف بهره و سرمایه، ازحوصله این مقاله خارج بوده و به‌فرصت بیشتر و مطالعه گسترده‌تری نیاز دارد(۲۷). لیکن تمام تئوری‌های موجود را می‌توان در رابطه با روند تحولی نظام سرمایه‌داری، به‌سه گروه عمده تقسیم کرد. تئوری‌هائی که در هر گروه قرارمی‌گیرند، دارای خطوط کلی مشترك 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، درمدل‌های گاه ساده و گاه پیچیده‌تریست که به‌کار می‌گیرند. در سطور زیر به‌بررسی اجمالی نقش بهره در هر یك از سه گروه عمده تئوری‌های اقتصادی می‌پردازیم.

گروه اول مشتمل بر اقتصاددانان کلاسیك انگلیسی، نئوکلاسیك و مکتب اطریشی است که جان میناردکینز در کتاب خود بنام «تئوری عمومی اشتغال، بهره و پول» از همه آن‌ها به‌عنوان اقتصاددانان کلاسیك نام می‌برد. این مکتب‌های اقتصادی در دوران رونق و پویائی 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 به‌دو صورت واقعی و پولی ارائه می‌گردند. با فرض رقابت کامل و قابلیت تغییر قیمت‌ها، میل به‌تعادل و اشتغال کامل، تا آنجا که به‌جنبهٔ واقعی اقتصاد مربوط می‌شود، همیشه برقرار است. بنابراین نقطهٔ 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 به‌چه نسبتی به‌مصرف یا سرمایه‌گذاری (مصرف در آینده) اختصاص دهند. در اینجا یك فرض دیگر به‌فروض بالا اضافه می‌شود و آن اینکه افراد، کاملاً قادر به‌پیش‌بینی درآمد خویش و چگونگی تغییر قیمت‌ها در آینده، می‌باشند. با این فرض و با توجه به‌حالات 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، جنبهٔ 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 به‌عوامل 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 درمرحله اول بر عرضهٔ 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 به‌سطح قبلی خود باز می‌گردند. با توجه به‌نکات 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 آکادمیك جوامع سرمایه‌داری مجبور به‌رویا روئی با واقعیات اقتصادی نظام موجود گردیده و از برج عاج تعادل عمومی و اشتغال کامل، فروکشیده شدند. فرض رقابت کامل مورد سئوال قرار گرفته و برای اولین بار تئوری‌های رقابت ناقص و کمپانی‌های انحصاری، در محیط‌های آکادمیك مطرح گردیدند. کینز وکالتسکی[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، به‌اختصار 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 دراینجا مطلقاً جنبه پولی دارد و سرمایه‌گذاری، منابع وامی مورد احتیاج خود را به‌صورت 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 به‌توضیح بیش تری در این باره به‌پردازیم. اگر کل مزد دریافت شده در جامعه را با W و کل سود را با P و مصرف و سرمایه‌گذاری را با C و I نشان 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:

$$P = Cc + I$$

که در آن Cc مصرف سرمایه‌داران است. واضح است که مقدار سود سرمایه‌داران، بستگی به‌شرایط 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 به‌صورت معادله زیر:

$$P = Cc + I$$

در می‌آید که در آن، سرمایه‌گذاری و مصرف سرمایه‌داران تعیین‌کنندهٔ سود آن‌هاست. بدین ترتیب اگر سرمایه‌داران تصمیم به‌افزایش سرمایه‌گذاری بگیرند و این کار را با دریافت اعتبار ازبانك‌ها انجام دهند، این عمل سبب ایجاد سود در

دست خود آن‌ها به‌همان مقدار خواهد شد (طبق معادله فوق، هرقدر طرف دوم (I) افزایش یابد، همان مقدار برطرف اول (P) افزوده خواهد گشت). به‌عبارت دیگر سرمایه‌گذاری منابع وامی و یا پس‌انداز لازمهٔ 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 به‌وسیله 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 بانرخ 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 کردو قیمت اوراق بهادار افزایش خواهد یافت. این سبب می‌شود که مردم دارائی خود را کمتر به‌صورت پول، و بیش‌تر به‌صورت اوراق بهادار، نگاه دارند. بدین ترتیب نرخ بهره بالا، سرعت گردش پول (V) راافزایش می‌دهد، و بالعکس. با ثابت بودن تولید (T) در سطح تقاضای موثر، و تعیین سطح قیمت‌ها (P) به‌وسیله مزد پولی کارگران، در تئوری کینز معادله مقداری پول (PT = MV) تعیین‌کنندهٔ نرخ بهره می‌شود(۳۱). طبق این معادله، ازدیاد 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 کلاسیك و نئوکلاسیك، ولی این‌بار در قالب کینزی، بر محیط‌های آکادمیك مسلط گشت. با جانشین ساختن مقولات «ذخیره»ئی اقتصاد(stock) بجای «جریان»ها (flow)ـ مثلاً ثروت و درآمد دائم به‌جای درآمد جاری ـ این موج جدید موفق به‌ادغام تئوری کینز در تئوری نئوکلاسیك‌ها 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 درنظام سرمایه‌داری، مکانیسم خودبخودی برای تامین اشتغال کامل وتعادل عمومی وجود دارد. بنابراین از آنجا که نیروهای درونی سیستم اقتصادی تمایل به‌حالت تعادل و اشتغال کامل دارند، دخالت دولت در بازار پول فقط می‌تواند نظم سیستم را برهم زند. بنا به‌نظر این اقتصاددانان، نرخ بهره «طبیعی» بلند مدتی در اقتصاد وجود دارد که دولت فقط می‌تواند بطور کوتاه مدت بر آن اثر بگذارد، و درنهایت امر، نرخ بهره بسوی این نرخ «طبیعی» رجعت می‌نماید. بدین ترتیب در اینجا نیز، همانند تئوری‌های

گروه اول، نرخ بهره به‌صورت 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 درخدمت توجیه نظام سرمایه‌داری موجود درآمده (تئوری‌های نئوکلاسیك و مکتب شیکاگو)، هرچند که گاهی نیز در صدد ارائه سیاست‌هائی برای تنظیم و اصلاح این نظام، برآمده است (نظریات کینز و پیروان او). بنابراین، به‌فرض آن که این تئوری‌ها بتوانند در جوامع سرمایه‌داری برای بررسی نرخ بهره، تا حدودی مورد استفاده قرار گیرند، به‌کار 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 شیوهٔ تولید سرمایه‌داری در جوامع پیشرفته، کاربرد نظریات آنان را در تحلیل نرخ بهره مواجه با اشکال می‌سازد. در تمام جوامع بطوراعم، و در جامعه‌های عقب‌مانده (نظیر ایران) بطور اخص، شکل‌بندی (formation) اقتصادی ـ اجتماعی در هر زمان در برگیرندهٔ شیوه‌های مختلف تولید است که بعضی از آن‌ها بازماندهٔ نظام‌های قبلی و برخی دیگر مختص نظام مسلط فعلی می‌باشند. برای بررسی علمی بهره، لازم است به‌تحلیل تاریخی نقش آن درنظام‌های قبلی و در نظام مسلط کنونی، بپردازیم.

۴ـ نقش بهره در نظام‌های مختلف اقتصادی(۳۳)

مقولات پیچیده اقتصادی در هر شیوهٔ 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 به‌صورت 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 به‌کالا، و رواج پول و تجارت، سرمایه ربائی نیز در جامعه پدیدار می‌شود. به‌عبارت دیگر، بعد از این که تعویض کالا در مقابل پول رواج می‌یابد، وام دادن پول فرا می‌رسد و ربا و رباخواری را به‌همراه می‌آورد(۳۴). با رواج پول، احتکار آن نیز لزوماً به‌میان می‌آید ولی محتکر حرفه‌ئی پول یا به‌عبارت مصطلح‌تر، خسیس تا وقتی که تبدیل به‌رباخوار نشده از اهمیت چندانی برخوردار نیست. سرمایه ربائی در جوامع ماقبل سرمایه‌داری، می‌تواند به‌دو شکل ویژه وجود داشته باشد:

اول ـ رباخواری به‌وسیله قرض دادن به‌اعضای ولخرج طبقات بالا و بطور عمده به‌زمینداران بزرگ.

دوم ـ رباخواری از طریق قرض دادن به‌تولیدکنندگان کوچکی که مالك وسائل تولید خویش هستند. اینگونه رباخواری غالباً در مورد کشاورزان و همچنین پیشه‌وران صورت می‌گیرد زیرا در جوامع ماقبل سرمایه‌داری، کشاورزان اکثر تولیدکنندگان کوچك 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 ویژهٔ سرمایه پولی، بیشتر به‌جوامعی مربوط می‌شود که تولیدکنندگان کوچك یعنی‌کشاورزان‌مستقل خرده‌پاو پیشه‌وران،شکل عمدهٔ تولیدی را تشکیل می‌دهند. در رابطه با این‌گونه جوامع، ربا اثر تخریبی فوق‌العاده‌ای دارد. ربا بخودی خود شیوهٔ تولیدی تولیدکنندگان کوچك را عوض نمی‌کند، ولی مانند انگلی به‌آن می‌چسبد و آن را به‌حالت اسفباری می‌افکند، تولید را به‌انحطاط می‌کشاند و وسائل تولیدی را به‌جای گسترش، فلج می‌نماید(۳۵). این اثر تخریبی ربا، در رابطه با نقش پول به‌عنوان «وسیله مبادله» و نقش آن به‌عنوان «وسیله پرداخت» در جوامع تولیدکنندگان کوچك به‌تحقق می‌پیوندد.

در اقتصاد صنعتگران و کشاورزان خرده‌پا، پول به‌عنوان «وسیله‌ئی برای مبادله» مورد احتیاج است. این احتیاج مخصوصاً موقعی افزایش می‌یابد که وسائل تولید، برحسب تصادف و یا به‌دلیل اتفاقات خارج از کنترل تولیدکننده، از دست او بیرون می‌رود و یا موقعی که در روند تجدید تولید، وسائل تولیدی تازه به‌اندازه کافی جایگزین وسائل تولید مستهلك شده، نمی‌گردند. لوازم معیشت و مواد اولیه قسمت عمدهٔ 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 تولیدمتعلق به‌تولیدکنندگان کوچك، تاثیر بگذارند. هر عاملی که به‌از دست رفتن وسائل تولید کمك کند، به‌مثابهٔ شکافی‌ست که رباخوار از طریق آن به‌درون می‌خزد. مرگ گاو یك کشاورز خرده‌پا حتی می‌تواند به‌آنجا منتهی شود که او دیگر قادر به‌تجدید تولید در سطح قبلی آن نباشد. از آن پس وی طعمهٔ دندان‌های مرگ‌آسای رباخوار می‌شود و همین‌که به‌دام رباخوار افتاد دیگر نمی‌تواند خود را رها سازد.

معهذا باید گفت که حیطهٔ عمل واقعاً مهم رباخوار، جامعه‌ئی است که از پول

به‌عنوان «وسیله پرداخت» استفاده می‌کند. سررسید پرداخت مالیات، اجاره زمین و غیره به‌شکل پول، احتیاج به‌پول را برای این منظور بوجود می‌آورد. با گسترش تجارت و عمومیت یافتن تولید کالائی، فاصله زمانی بین خرید کالا و پرداخت پول پدید می‌آید. پول می‌بایست در تاریخ معینی پرداخت شود و تنها کسی که بطور دائم صاحب مطلق‌العنان پول است، رباخوار می‌باشد. در عین حال خود رباخواری احتیاج به‌پول را، به‌عنوان وسیله پرداخت، افزون‌می‌کندزیراکه‌بادریافت مداوم ربا، تولیدکننده را به‌افلاس و وسائل تولیدش را به‌نابودی می‌کشاند. ربا از بطن «احتیاج به‌پول به‌عنوان وسیله پرداخت» زائیده می‌شود و در عین حال، این نقش پول (وسیله پرداخت) را به‌عنوان حیطه سلطهٔ خویش گسترش می‌دهد.

در سطور فوق ویژگی‌های عام ربا در جوامع ماقبل سرمایه‌داری را به‌اختصار بر شمردیم. اینك، با توجه نکات مذکور در بالا، به‌بررسی عملکرد خاص آن در هر شیوهٔ تولیدی در این‌گونه جوامع می‌پردازیم. ربا، در جوامعی که وسائل تولید در دست تولیدکنندگان کوچك و متفرق می‌باشد، ثروت پولی را از طریق نابودی این تولیدکنندگان، متمرکز می‌نماید. بنابراین در تخریب جوامع قلبیله‌ئی اولیه (متشکل از تولیدکنندگان کوچك) و تسریع استحاله آن به‌جامعه برده‌داری، ربا نقشی عمده بازی می‌کند. رواج پول و رونق رباخواری، پایه‌های زندگی سنتی و ساخت عشیره‌ئی این‌گونه جوامع را سست می‌گرداند. دریافت وام و بازپرداخت اقساط آن، طبق خواستهٔ رباخواران و نه بر مبنای ملاحظات قبیله‌ئی، صورت می‌پذیرد. حکمرانی پولی رباخواران، قوانین جدیدی در جهت حمایت از وام‌دهنده در مقابل وام‌گیرنده پدید می‌آورد. طبق این قوانین، در صورت عدم پرداخت به‌موقع قسط یا ربای وام زمین بدهکار فروخته شده و به‌تصاحب وام‌دهنده در می‌آمد و اگر بهای زمین تکافوی مقدار بدهی را نمی‌کرد، فرزندان بدهکار و حتی خود او به‌بردگی فروخته می‌شدند تا طلب وام‌دهنده وصول گردد[۳۶]. بدین ترتیب، مایملك تولید کننده‌ی کوچك جامعه قبیله‌ئی، در تصرف رباخواران و خود او در جرگه بردگان در می‌آمد و جامعه برده‌داری گسترش می‌یافت.

در جوامع برده‌داری و فئودالی، از آنجا که دیگر وسائل تولید در مالکیت تولیدکنندگان مستقیم (بردگان و سرف‌ها) قرار ندارد، ربا شیوهٔ تولیدی را نابود نمی‌سازد بلکه فقط زندگی را بر تولیدکنندگان مشکل‌تر می‌سازد. برده‌دار یا خان فئودال مقروض، ستم بر تولیدکنندگان را افزایش می‌دهد زیرا که خود نیز تحت ستم رباخوار می‌باشد و یا اینکه بالاخره تمام هستی‌اش را به‌رباخوار وامیگذارد، که در این صورت رباخوار خود صاحب برده یا زمیندار می‌شود. بدین‌ترتیب جای استثمارگر قدیم را، که استثمارش کم و بیش جنبهٔ پدرسالاری داشت، یك تازه

به‌دوران رسیدهٔ بیرحم و دیوانهٔ پول می‌گیرد، اما به‌هرحال شیوهٔ تولید عوض نمی‌شود. البته در جوامع فئودالی در مورد تولیدکنندگان کوچك (صنعتگران و اصناف مستقل شهری) ربا همان نقش تخریبی خود را بازی می‌کند ولی چون این اشکال تولید در خارج از روابط تولیدی فئودالی قرار دارند، این عمل مستقیماً به‌استحالهٔ شیوه تولید فئودالی نمی‌انجامد(۳۷).

بطور کلی می‌توان گفت که در نظام‌های ماقبل سرمایه‌داری، نقش ربا تنها به‌تخریب و تجزیهٔ اشکال مالکیتی که مبنای سازمان سیاسی را تشکیل می‌دهند، محدود است. درنظام تولید آسیائی، ربا حتی می‌تواند برای دوران‌های طولانی ادامه یابد و تنها منجر به‌فساد سیاسی و اقتصادی شود. ربا می‌تواند از طریق انهدام زمین‌دار و تولیدکنندهٔ کوچك و نیز با تمرکز ابزار تولید به‌صورت سرمایه، به‌عنوان یکی از عوامل ایجاد شیوهٔ تولید سرمایه‌داری به‌حساب آید اما فقط زمانیکه، دیگر شرایط لازم نیز مهیا باشند.

چنانکه دیدیم، ربا شکل ویژه خود را عمدتاً در رابطه با تولیدکنندگان کوچك حاصل می‌نماید. رباخواری در جوامع مختلف تمام اشکال تولیدی را که در آن‌ها تولیدکننده مالك وسائل تولید خویش است، به‌نابودی می‌کشاند، تمام مازاد تولید را به‌صورت ربا از تولیدکنندگان می‌گیرد و برای آن‌ها حداقل معیشت را باقی می‌گذارد (این حداقل معیشت بعدها تبدیل به‌مزد کارگری می‌شود). در شیوهٔ تولید سرمایه‌داری پیشرفته، کارگر مالك وسائل تولید خویش یعنی مزرعه‌ای که می‌کارد یا مواد اولیه‌ئی که به‌کار می‌گیرد و غیره، نیست. شیوه تولید سرمایه‌داری به‌پراکندگی وسائل تولید در دست تولیدکنندگان کوچك، و همچنین به‌کار 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 همهٔ 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.

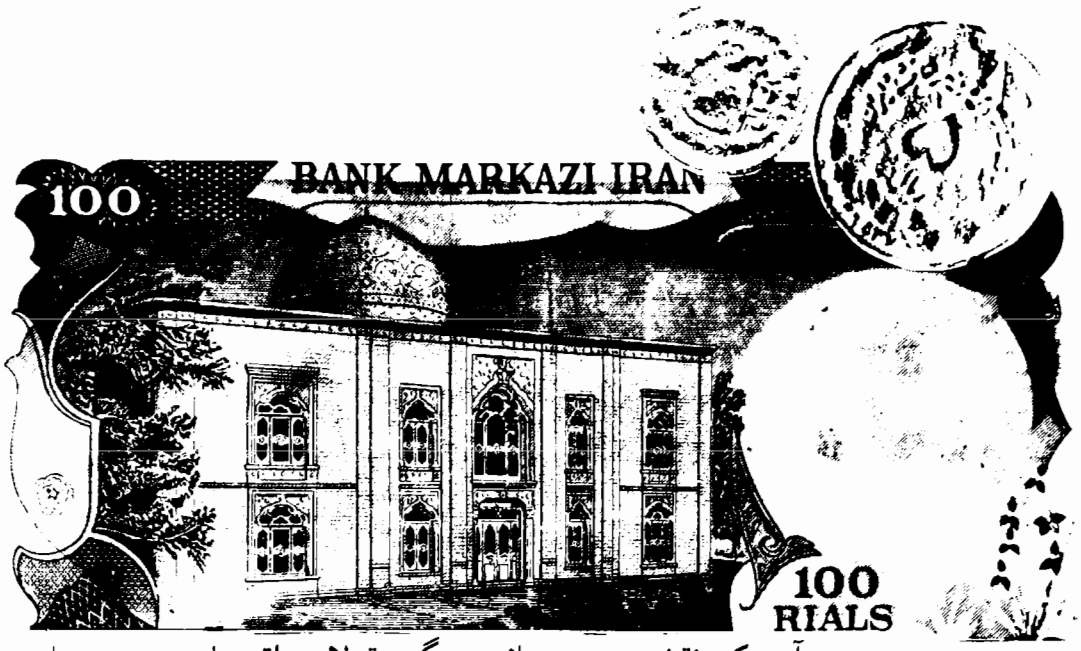
کسانیکه تفاوت بهره بانکی در جامعه سرمایه‌داری و ربا را تفاوتی کمی و از حیث مقدار می‌پندارند ـ تا چه رسد به‌کسانیکه آندو را یکسان می‌شمارند(۳۸)ـ این نکته اساسی را نادیده می‌گیرند که، در حقیقت، این اختلاف بین دو شیوهٔ تولید ـ وروابط‌اجتماعی مربوط به‌آن‌هاـ است که بهره را از ربا متمایز می‌گرداند. آنچه سرمایه پولی درنظام 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 وام گیرنده‌ایست که در مقابل وام دهنده قرارمی‌گیرد. تاجر و کارخانه‌دار در نظام سرمایه‌داری، خود بعنوان

سرمایه‌دار در برابر وام دهنده ظاهر می‌شوند و وام در دست آن‌ها به‌صورت سرمایه (وسائل تولید متمرکز در دست سرمایه‌دار برای جذب مازاد تولید) عمل می‌کند. پس بطور کلی می‌توان گفت که سرمایهٔ 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 شیوهٔ تولید سرمایه‌داری ایجاب می‌کند، وام گرفت، بهره در نظام سرمایه‌داری به‌شکل ربا ظاهر می‌شود. مثلاً وامی که نتیجهٔ احتیاج شخصی است، وامی که شخص ثروتمند ولخرج مصروف امیال و هوس‌های خود می‌دارد و وامی که به‌تولیدکنندهٔ خرده پا که هنوز مالك 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 به‌عنوان عکس‌العملی درمقابل رباخواری تحول می‌یابد. این دقیقاً بدان معناست که سرمایه پولی به‌تبعیت 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(۳۹).

پایه‌گذاران سیستم اعتباری و بانك‌داری جدید، در مبارزه بر علیه تسلط رباخواران، نقطه آغاز حملهٔ خود را ضدیت با بهره و سرمایه پولی قرار ندادند بلکه برعکس، شناخت حقوقی و عمومیت دادن آن را وسیلهٔ 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 عمدهٔ افزایش ثروت کشور است...». سیستم بانکداری جدید، برای مبارزه با انحصار رباخواران، بوجود آمده و گسترش یافت. این سیستم، از طرفی به‌وسیله جمع کردن ذخایر پولی راکد و روانه ساختن آن‌ها به‌بازار پول، و از طرف دیگر با محدود کردن انحصار پولی فلزات قیمتی از طریق ایجاد پول اعتباری، به‌قدرت انحصاری رباخواران خاتمه داده و سرمایه پولی را در خدمت سرمایه تولیدی به‌کار 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 برمی‌آید که نقش بهره، همانند دیگر مقولات اقتصادی، در هرجامعه بستگی به‌روابط تولیدی حاکم بر آن جامعه و روابط اجتماعی منطبق با آن دارد. بنابراین صدور یك حکم کلی راجع به‌نقش بهره و بطریق اولی، اظهار نظر دربارهٔ محاسن و معایب و حتی امکان حذف یا ابقاء آن، بدون در نظر گرفتن روابط تولیدی حاکم در بخشهای مختلف اقتصادی، امکان‌پذیر نمی‌باشد. در قسمت بعدی این مقاله، با توجه به‌نکات مذکور در فوق، به‌بررسی نقش بهره در جوامع عقب مانده کنونی و بخصوص در جامعه فعلی ایران می‌پردازیم. اما در خاتمه این مبحث و در رابطه با آن، بهتر است نگاهی کوتاه به‌عملکرد بهره در نظام سوسیالیستی بیندازیم.

در نظام سوسیالیستی به‌واسطهٔ کنترل و مالکیت عمومی وسائل تولید، بهره بعنوان درآمد حاصل از سرمایه پولی، علت وجودی خویش را از دست می‌دهد. در این نظام، مالکیت خصوصی محدود و تخصیص منابع اعم از فیزیکی و مالی، بطور عمده توسط دولت انجام می‌شود. بدین ترتیب دریافت و پرداخت وام بطور کلی (و صرف نظر از موارد استثنائی) در انحصار دولت قرار می‌گیرد. بهره در نظام سوسیالیستی فاقد نقش خود در سایر نظام‌های اقتصادی (یعنی تخصیص تمام یا قسمتی از مازاد تولید به‌سرمایه پولی) می‌باشد زیرا که در این نظام، دولت کنترل مستقیم بر وسائل تولید و در نتیجه بر مازاد تولید، اعمال می‌نماید. بهرحال در کشورهای سوسیالیستی معاصر، بهره در تنظیم سیاست‌های پولی دولت و در برنامه ریزی اقتصادی، به‌درجات متفاوت، مورد استفاده قرار می‌گیرد. برای تشویق و جلب پس‌اندازهای خصوصی، بهره‌ئی ـ هرچند اندك ـ به‌این گونه پس‌اندازها پرداخت می‌شود. پس‌اندازهای جمع‌آوری شده از طریق فوق، به‌تامین منابع مالی لازم جهت اجرای برنامه‌های اقتصادی، کمك می‌نمایند. بعلاوه کشورهای سوسیالیستی در مواردی به‌استقراض عمومی، از طریق صدور اوراق قرضه با بهره (و یا بدون بهره) و فروش آن به‌افراد و موسسات مختلف، مبادرت

می‌نمایند. مثلاً در کشور شوروی بهره‌ئی 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. بانك دولتی شوروی و نیز بانك تخصصی سرمایه‌گذاری آن وام‌های گوناگونی به‌موسسات تولیدی، دیگر سازمان‌های دولتی، مزارع اشتراکی و حتی به‌اشخاص حائز شرائط (مثلاً برای ساختن یك 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 یك 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 کشورهائی که برنامه‌ریزی اقتصادی و تخصیص اعتبارات دولتی، به‌صورت متمرکز و بر مبنای بازده طرح‌ها و یا عوامل سیاسی ـ 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 بهرهٔ اینگونه اعتبارات اهمیت بیشتری می‌یابد.

(ادامه دارد)

---

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

۲۸. این مختصری از تئوری بهره و سرمایه فیشر بود. تئوری‌های دیگراقتصاددانان 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. فردریك انگلس: «منشاء خانواده، مالکیت خصوصی و دولت»، ترجمه مسعود احمدزاده، ص ۲۳۴.

۳۵. نابودی زمین‌داران بزرگ و فقر و بدبختی تولیدکنندگان کوچك توسط رباخواران سبب ایجاد مقادیر عظیمی از سرمایه پولی می‌شود. ولیکن تا چه حد این روند موجب از بین رفتن شیوه تولید قدیمی می‌گردد (چنانکه در اروپا اتفاق افتاد) و اینکه آیا نظام سرمایه‌داری جانشین آن می‌شود، بستگی به‌تحولات تاریخی و شرایط دیگر دارد.

۳۶. انگلس: همان کتاب، ص ۱۵۶.

۳۷. در این رابطه به‌مباحثه موریس داب و پل سویزی درباره گذار از شیوه تولید فئودالی به‌سرمایه‌داری، در کتاب زیر مراجعه شود:

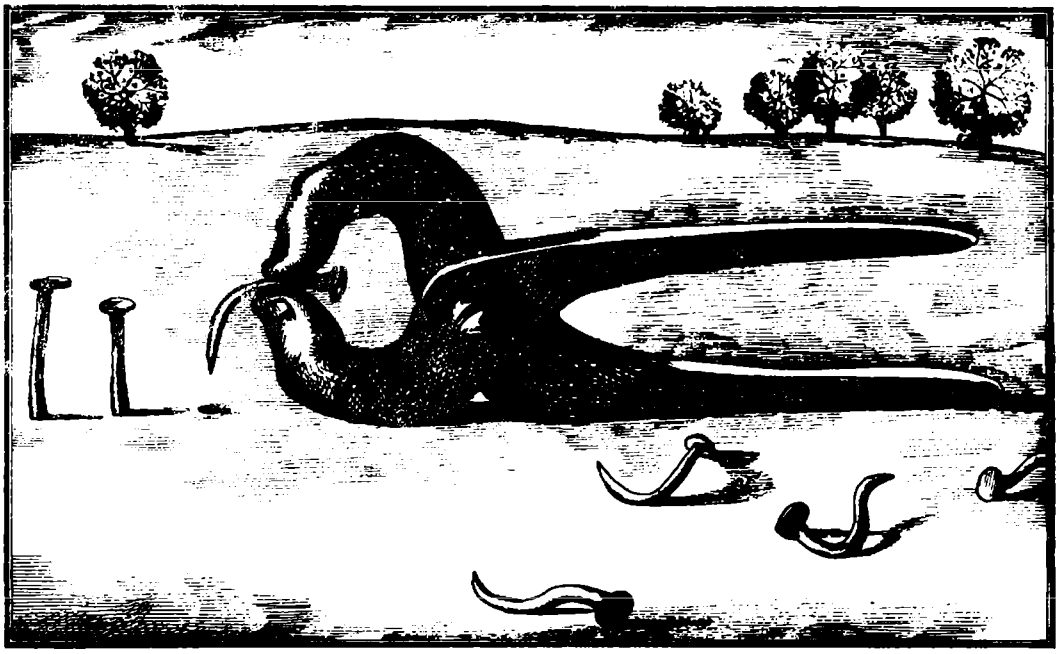
R. Hilton, (ed.): "Transition from Feudalism to Capitalism" NLB, London, 1978, PP.33-67.

۳۸. برداشت یکسان از بهره و ربا، توسط کسان زیادی صورت گرفته که از آن جمله‌اند: توانایان فرد: همان کتاب، ص ۱۷۶ـ۱۵۴ و همچنین کتاب: «بیت‌المال اعتباری»، انتشارات میلاد، سال ۱۳۵۷، ص ۱۴۳ـ۱۲۲ و م. الف. منان: «اسلام‌وروش‌های نوین بانك‌داری»، در مجله Islamic Review شماره نوامبر ۱۹۶۸.

۳۹. در این باره باید افزود که در نظام سرمایه‌داری معاصر مواردی نیز مشاهده می‌شود که سرمایه‌های بانکی، سرمایه‌های صنعتی را تحت سیطره خود قرار می‌دهند. اما به‌هر حال این امر چندان عمومیت ندارد، چنان‌که درموارد دیگر کمپانی‌های بزرگ بین‌المللی بانك‌های مخصوص خود را ایجاد و اداره می‌نمایند.

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

طرح از می‌هاسکو



۲

آفرینش جهان

در اساطیر افریقا

باجلان فرخی

مارِ ازلی

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 مشکوك 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 دُم خود را به‌دندان گرفته، نماد جاودانگی است. در اساطیر افریقا همهٔ مارها از چنین ویژگی برخوردارنیستند و تنها نوعی مار بزرگ و بی‌زهر آفریقائی چنین خصوصیاتی دارد و کشتن او از محرّمات شمرده می‌شود.

در یك 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. بنابر 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.

بنابر برخی از افسانه‌های افریقائی، در هر تالاب ورود و دریا ماری پنهان است و جهش آذرخش همانا ماری است که از دریا به‌آسمان می‌رود و تندر هم صدای اوست.

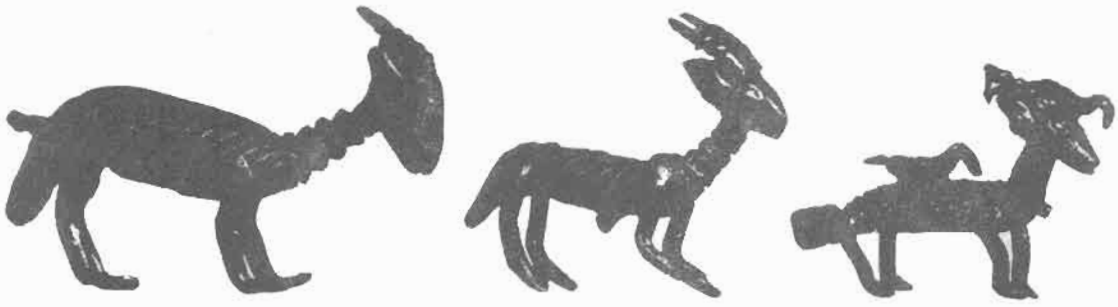
درافسانهٔ دیگری آمده که نخستین باشندهٔ جهان پس از آفریننده، مار است و اوست که آفریننده را به‌هر سوی می‌برد و امکان آفرینش جهان را فراهم می‌سازد. در این افسانه کوه‌ها مدفوع مار آغازین است و چنین است که اگر انسان کوه‌ها را بشکافد به‌گنج

دست می‌یابد. می‌گویند وقتی آفریننده زمین را آفرید زمین چندان سنگین بود که نزدیك بود در اقیانوسی که بر آن شناور است غرق شود. پس، آفریننده از مار خواست تا دُم خود را به‌دندان و زمین را به‌دوش بگیرد تا مانع غرق شدنش شود، و مار نیز چنان کرد. می‌گویند هنوز هم مار در زیرزمین بر دریا حلقه زده، و چون با لشتك گردی که مردم به‌هنگام حمل کوزهٔ آب بر سر می‌گذراند، زمین را از آب جدا ساخته است. می‌گویند مار همیشه از گرما می‌گریزد و دریا برای او مکان مناسبی است. می‌گویند بوزینگان سرخ دریا، به‌فرمان آفریننده، با میله‌های آهنی که از هر سوی گرد می‌آورند به‌مار غذا می‌دهند و هرگاه که مار از روی خستگی جایش را عوض کند زلزله‌ئی بزرگ روی می‌دهد. می‌گویند اگر بوزینگان سرخ در غذا دادن به‌مار غفلت ورزند مار که دمش را به‌دندان دارد خود را خواهد خورد و همه چیز در دریا غرق خواهد شدو پایان جهان فرا خواهد رسید.

خدا و زمین

«اگوتمّلی» (Ogotemmeli) پیرمرد کوری از قبیلهٔ «دوگون»، ساکن خم رود «نیجر» (Niger) در جنوب «تیمبوکتو» (Timbuctoo) روایت می‌کرد که

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

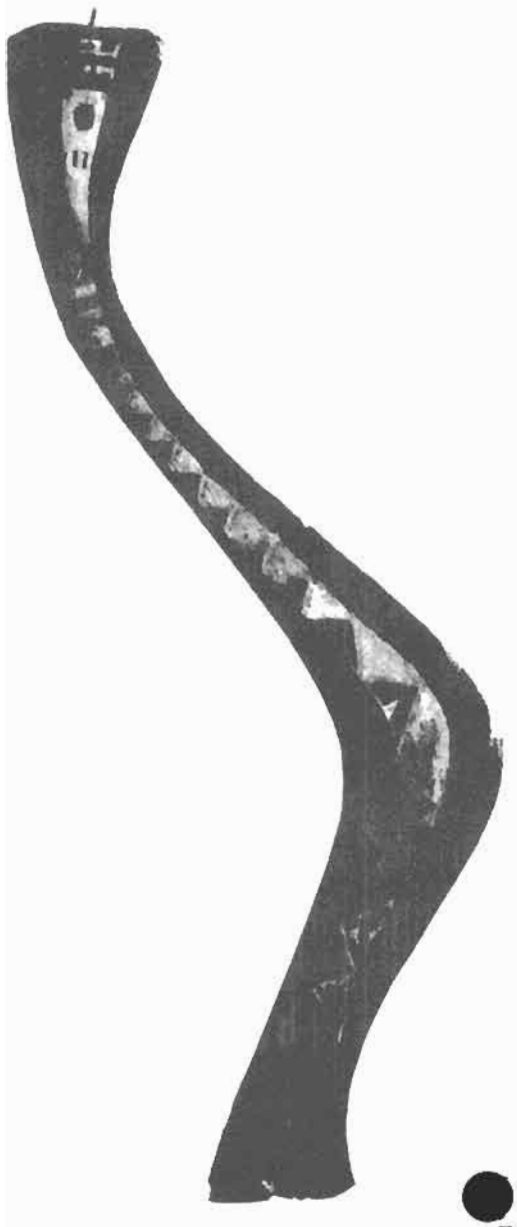


«آمّا» تنها بود، پس به‌آغوش زمین پنا، برد و بازمین همبستر شد. وقتی «آمّا» با زمین هم‌آغوش می‌شد تپه‌ئی یا چنان‌که می‌گویند لانهٔ موریانه‌ئی راه او را سد کرد و هماغوشی به‌نیکی انجام نیافت. از نخستین هماغوشی «آما» و زمین شغالی زاده شد که همیشه مایهٔ رنج «آما» است.

دیگر بار «آما» و زمین هماغوش شدند و از آن دو، دوقلوئی به‌رنگ گیاه، سبز و به‌رنگ آب زائیده شد. نیمی از تن این دوقلو به‌هیأت انسان و نیمهٔ دیگر به‌هیأت مار بود. چشمان دوقلوها سرخ رنگ، زبان‌شان دوشاخه، و دست‌های‌شان پیچاپیچ و پوست‌شان از موی سبز پوشیده بود. «آما» آنان را ارواح دوقلوی «نومّو» نامید. ارواح «نومو» سال‌ها و قرن‌ها در آسمان نزد «آما» ماندند و آن گاه «آما» آنان را به‌دریا فرستاد تا فرمانروای آب و توفان و روح همیشه جاری آب باشند.

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 به‌هم بافتند و شرم مادر را با آن پوشاندند. وقتی زمین با پوشاك گیاهی شرم خود را پوشانید سخن گفتن آغاز کرد و ارواح «نومو» در او نفوذ یافتند.

شغال، پوشاك زمین مادر را دزدید و سخن گفتن را فرا گرفت و مادر به‌اعماق لانهٔ مورچگان پناه برد. آما به‌کمك ارواح «نومو» و بی‌وجود زنی انسان و انسان‌ها را آفرید. چنین است که انسان تا نوجوانی نر و ماده است جنسیت او قدرتی ندارد. وقتی به‌جوانی می‌رسد زن یا مرد بودن او شکل می‌گیرد. هر انسان بخشی از ارواح «نومو» را در خود دارد و پس از مرگ «نومو» از تن می‌گریزد و به‌آسمان، که جایگاه دیرین اوست، باز می‌گردد.



آتش

در اسطورهٔ 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 به‌جستجوی آتش برخیزند. زنبور بر آن شد تا نزد خدا رفته آتش را

به‌زمین آورد. پس کرکس، ماهیخوار و کلاغ با زنبور همسفر شدند و به‌آسمان 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 به‌زمین فرو ریخت. زنبور رفت و رفت تا پس از سی روز بر پاره‌ابری در آسمان آرام گرفت. فرمانروای آسمان زنبور را یافت و با خود به‌آسمان برد و از او خواست که لانه‌اش را کنار اجاق آتش بنا کند، و زنبور چنین کرد. آنگاه زنبور داستان سردی زمین و نیاز به‌آتش را با خدا در میان نهاد و خدا به‌او اجازه داد تا پاره آتشی به‌زمین ببرد. و چنین بود که در زمین آتش پیدا شد و مردم افروختن آتش را فرا گرفتند.

در یك اسطورهٔ قوم «دوگون» آمده است که آتش را ارواح «نومو» از آسمان به‌زمین آوردند. چنین روایت می‌کنند که نخستین نیای انسان که آهنگر آسمان بود آتش را از کورهٔ آسمانی دزدید و به‌زمین آورد. [مقایسه کنید با

پرومِتِه در اساطیر یونانی]. وقتی که نخستین نیا آتش را از آسمان دزید، «نومو» به‌آذرخش فرمان داد که او را نابود کند. نخستین نیا خود را در پشت دَم چرمی آهنگری پنهان کرد و بر رنگین‌کمان نشست و به‌زمین 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 یك افسانهٔ قوم «پیگمی» آمده است که در روزگار قدیم پیگمی‌ئی به‌سفر رفت. رفت و رفت تا درون جنگل به‌روستای 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 به‌چنگ آورد تا سرانجام، در بار چهارم، آتش را دزدید و به‌نزد مردمان خود آورد.

بنابر روایت دیگری از همین قوم، پیگمی‌ئی که راه خود را در جنگل گم کرده بود به‌روستای 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

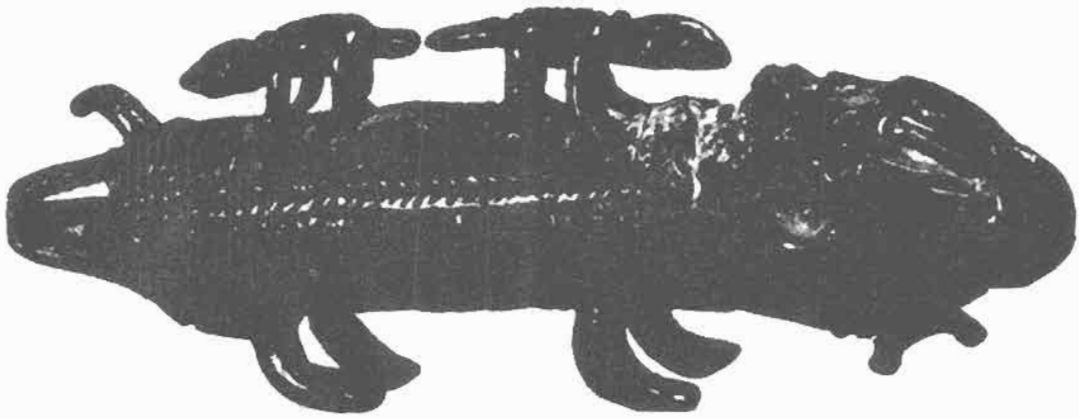
داستان آتش را با مردم خود درمیان نهاد دو تن دیگر نیز به‌دزدی آتش رفتند و به‌سرنوشت پیگمی اول دچار شدند. چهارمین پیگمی از پر پرندگان پرو بالی برای خود درست کرد و آتش را دزدید و خدا هم به‌ناچار آتش را با او تقسیم کرد. پیگمی آتش را به‌مردم خود هدیه کرد. وقتی هم که خدا آتش را نزد مادر پیر خود برد مادرش از سرما مرده بود. وقتی مادر خدا مرد خدا انسان‌ها را به‌مرگ محکوم کرد و

چنین است که هر انسان بعد از پیرشدن می‌میرد. و بدین‌گونه انسان با دست یافتن به‌آتش میرا شد.

در روایت دیگری از همین قوم آمده است که در آغاز انسان‌ها فن افروختن آتش را نمی‌دانستند وتنها میمون‌ها در اعماق جنگل و در روستای خود آتش داشتند. پیگمی جوانی با آگاهی از این ماجرا لباسی از پوست درختان پوشید و به‌روستای میمون‌ها رفت، و مدتی با آن‌ها گذرانید تا شبی لباسش را به‌آتش زد و با به‌آتش کشیدن روستای میمون‌ها آتش را دزدید گریخت. پس از آن میمون‌ها از آن روستا کوچیدند و به‌جنگل دیگری رفتند و انسان‌ها افروختن آتش را فرا گرفتند.

تاریکی

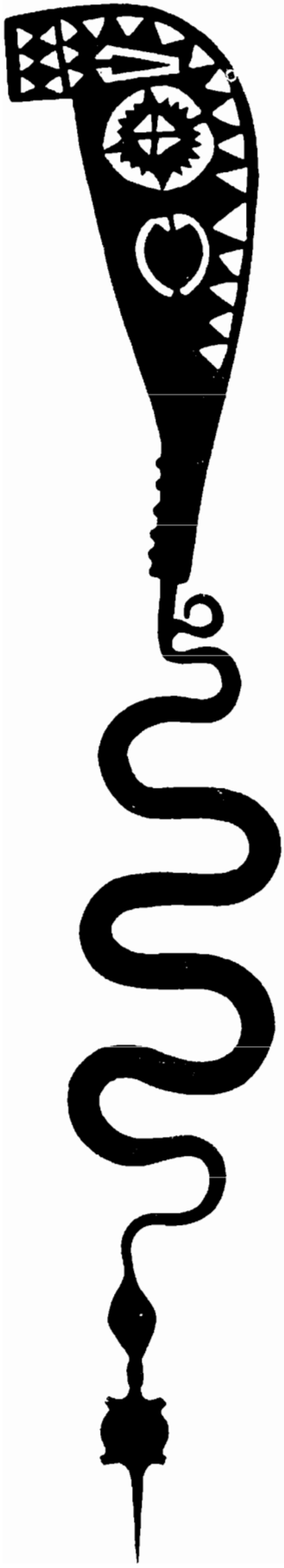
در یك افسانهٔ قبیلهٔ کونو، ساکن «سیرالئون»، آمده است که در آغاز شب نبود و روشنائی همه چیز را در میان گرفته بود. چنین بود تا خدا به‌خفاش سبد دربسته‌ئی داد که به‌ماه برده در آنجا بگذارد. خفاش به‌جانب ماه پر گشود؛ رفت و رفت تا خستگی بر او غالب شد و سبد را در گوشه‌ئی از آسمان گذاشت تا



کمی بیارامد. رهگذری سبد را یافت و درِ آن را گشود، و بدین‌گونه و همه جا در تاریکی پنهان شد. آن چه در سبد بود تاریکی بود که خدا می‌خواست آن را از زمین دور سازد و غفلت خفاش سبب پیدائی تاریکی شد. چنین است که خفاش‌ها تمام روز را به‌خواب می‌روند و شب‌ها برای گرد کردن تاریکی و نهادن آن در سبد پرواز می‌کنند. از آن زمان شب پدید آمد و نور ماه را نیز یارای آن نیست که شب را چون روز روشن کند.

مرگ

در یك اسطوره دیگری از قبیلهٔ «کونو» آمده است که چون خدا انسان را آفرید به‌او نوید داد که زندگانی او جاودانه خواهد بود. چاره چنین بود که انسان به‌هنگام 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 سبدی نهاد و آن را به‌سگ داد تا به‌انسان ارزانی دارد. سگ سبد را گرفت و رفت و رفت تا خستگی بر او چیره شد. سگ در جشنی که حیوانات در راه او به‌پا 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 به‌آن‌ها 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 قبیلهٔ «نُوبا»، ساکن 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 به‌انسان‌ها گفت که مردهٔ خود را چال کنند، و آنان نیز چنین کردند. از آن پس خدا بر انسان‌ها خشم گرفت و هر انسان بعداز مردن دیگر به‌زندگی باز نمی‌گردد و پایان کار انسان مردن است.

در یك اسطورهٔ قوم بُورُوندی آمده است که در آغاز خدا ساکن زمین بود و از انسان‌ها در برابر

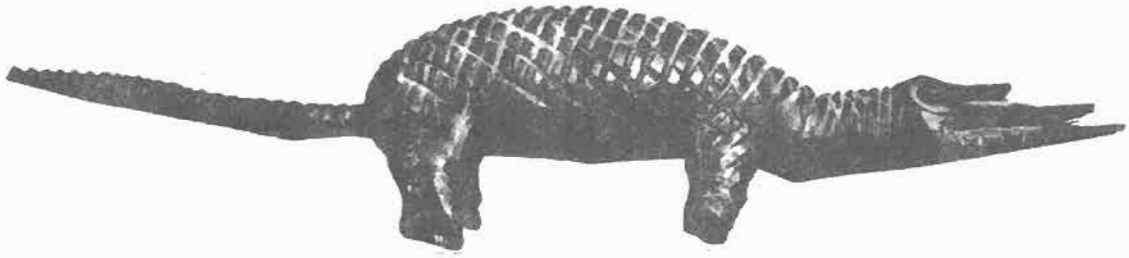
مرگ **محافظت** می‌کرد. در آن روزگار مرگ را از بیم تیرهای تند پرواز و سگ‌های پاسبان خدا یارای نزدیك شدن به‌مردمان نبود. چنین بود تا روزی که مرگ به‌زمین نزدیك شد و سگ‌های پاسدار درپی او کردند؛ مرگ به‌هنگام گریز در کوره راهی زنی را دید و تمنا کرد که او را از سگ‌ها برهاند، و زن دهان گشود و مرگ را در کام خود 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 بگریزید؟» و زن به‌خدا دروغ گفت. خدای خشمگین اززن دور شد و از آن پس حمایت خود را از انسان‌ها دریغ داشت، و مرگ بر انسان غالب شد.

در یك اسطورهٔ قوم «مالاگسی»

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 وهمه به‌خدمت زمین درآمدند. خدا بر دختر خود حسد برد و از او خواست که نیمی از آدمیان خود را به‌او ببخشد. و زمین که آدمیان خود را دوست می‌داشت بهانه آورد و از دادن آن‌ها به‌او خودداری کرد. پس خدا دَم 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 به‌پوسیدن می‌کند و سرانجام پیری فرا می‌رسد و آدم می‌میرد.

در یك افسانهٔ قوم **کراچی**، ساکن «توگو»، آمده است که در آغاز آدمیان جاودانه بودند. چنین بود تا قحط‌سالی بزرگی پیدا شد و آدمیان گرسنه ماندند. جوانی به‌جستجوی خوراك رفت و رفت تا در اعماق جنگل جسمی سیاه و رخشانی دید و به‌سوی آن رفت. جوان نزدیك‌تر رفت و غول خفتهٔ سیاهی، به‌رنگ شب، را دید که موئی چون ابریشم رخشان داشت.

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 بردهٔ او باشد و جوان به‌سبب گرسنگی پذیرفت و بردهٔ غول شد. روزها گذشت و جوان که سخت هوای یار و دیار دردلش افتاده بود از غول خواست که به‌او اجازه دهد تا به‌دیدار خویشانش 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 به‌زادگاهش برادرش را نزد غول فرستاد. روزها گذشت و جوان به‌سبب قحطی گرسنگی نزد غول بازگشت اما برادرش را در آنجا نیافت. وقتی جوان از حال برادرش پرسید غول گفت او را به‌سفری دوردست فرستاده است، و جوان آرام یافت.



روزها گذشت و جوان دیگر بار هوای یار و دیـار کرد و از غول اجازه خواست که به‌دیدار خویشان برود. غول از جوان خواسـت که خواهرش را به‌عنوان همسر نزد او بفرستد و جوان پس از رسیـدن به‌زادگاهش خواهر گرسنه‌اش را نزد غول فرستاد.

روزها گذشت و جوان دیگر بار به‌سبب قحطی و گرسنگی نزد غول بازگشت و خواهـرش را نیافـت. وقتی جوان از خواهر خود پرسید غول گفت او را به‌سفری دوردست فرستـاده اسـت. و این‌بـار جوان اگرچه نپذیرفت اما به‌ناچار خاموش مانـد. جوان به‌جستجـوی برادر و خواهر همه جا را گشت و سرانجام استخوان‌های‌شان را در کنام غولِ مرگ پیـدا کرد. جوان به‌اندیشـهٔ انتقام پنهانی به‌زادگاهش بازگشـت و با خویشانش به‌جایگاه غول باز گشتند و او را از پا افکندند.

مـادر فرزنـد مرده که غول را به‌خوبی می‌شناخت در جستجـوی داروی زندگی موهای بلند و سیاه 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 به‌هم آمدند و دختر و پسـر مرده جان یافتنـد. و زندگی از سر گرفتند.

جوان به‌بازیگوشی همهٔ جاندارو را در چشـم غول مرگ ریخـت و غول چشم گشـود و هم در آن دم جوان به‌خواب مرگ فرو رفت.

چنیـن شد که انسان‌هـا میـرا شدنـد. غول مرگ گه‌گاه چشـم می‌گشاید و با هر بار چشم گشودن او انسانی می‌میرد، و انسـان را از مرگ گریزی نیست.

■

مآخذ:

1. African Mythology G.parrinder

New Larousse Encyclpedia of Mythology

2.

3. Larousse World Mythology

هر سه کتاب از انتشارات Hamlyn است.

زن چینی

کهن‌ترین روایت چینی در مورد زنان این سرزمین به‌آفرینش انسان در اساطیر باز می‌گردد. در برخی از اسطوره‌های چینی که احتمالاً از روزگار مادرسالاری باقی مانده است خدابانو نوکوآ NUKUA نخستین زن و مرد را با ساختن دو تندیس گلی هستی می‌بخشد. در اسطورهٔ دیگری که احتمالاً از روزگار پدرسالاری به‌ما رسیده بیان‌کو PIAN KU نخستین آفریدهٔ جهان ـ 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 ینگ [یین] YING که عنصر منفی و منحوس جهان است) در زن، نخستین زن و مرد را می‌آفرینند. بعد از این، چنان که از کتاب سرودها ـ که بسیار کهن است ـ برمی‌آید، زن در همهٔ 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 مردو عروسک مردان است.

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

برطبق قانونی که در آغاز فرمانروائی سلالهٔ هان (۲۰۶ ق.م تا ۲۵ میلادی) به‌تصویب امپراتور رسید کودکان می‌بایست در هشت سالگی خواندن و نوشتن فراگیرند امادر عمل این قانون خاص کودکان شهری و ویژهٔ 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 به‌دختران بود تا آموزش خواندن و نوشتن.

بانو بان‌جائو ـ مورخ دورهٔ هان ـ در پنجاه سالگی کتابی دربارهٔ تربیت نوشت که در آن چنین می‌خوانیم: «آیا این نابرابری نیست که به‌مردان آموزش دهیم و زنان را به‌حال خود رها کنیم؟ فرمان [امپراتور] این است که کودکان در هشت سالگی خواندن و نوشتن فرا گیرند و در پانزده سالگی آمادهٔ کار شوند، ـ آیا این فرمان فقط باید شامل پسران شود؟»

پرسش این بانوی مورخ و شاعر که خود در چهارده‌سالگی به‌خانهٔ شوهر فرستاده شد تا اوایل نیمهٔ دوم قرن بیستم نیز در چین مطرح بود و از ستمی حکایت می‌کند که در طول قرن‌ها بر زنان آن سرزمین رفته است.

در یك قانون مربوط به‌دورهٔ تانگ می‌بینیم که سهم هر مرد دهقان از زمین زراعی صد مو MU (هر مُو = ۲۳۰۰ مترمربع) و سهم هر زن عضو خانواده چهل مُو 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 سنّتی سخت و طاقت‌فرسا، و زندگانی زنان در قید و بند این سنت‌های تحمیلی اسفبارتر از مردان است. زن چینی پیش از این در خانهٔ شوهر چون کنیزی اسیر حکومت جابرانهٔ شوهر و مادرشوهر بود و تنها در دوران پیری بود که، برطبق سنت، شایستهٔ احترام تلقی می‌شد. در همهٔ ادوار و در تمامی طول تاریخ چین، در شرایط سخت معیشتی، دختران را یا می‌فروختند یا طبق سنتی که «شستشوی کودك» نامیده می‌شد در سطل آب خفه می‌کردند. در قحط‌سالی‌ها پسران را نیز می‌فروختند و زن خانه نیز همراه کالا و وسایل خانه به‌فروش می‌رسید.

«ابن‌بطوطه» در سفرنامهٔ خود [رحلهٔ ابن‌بطوطه] که در سدهٔ چهاردهم میلادی نوشته شده، دربارهٔ کنیزان چینی می‌نویسد: «کنیز در چین بسیار ارزان است. در واقع چینیان همان‌گونه که پسران را به‌غلامی می‌فروشند دختران را نیز به‌کنیزی

می‌فروشند و هیچ‌کس از این کار احساس شرمساری نمی‌کند».

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

«پیش از طلوع آفتاب به‌دروازهٔ 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 لقمهٔ نانی فروخته بودند.... درختان مسیر راه به‌کلّی عریان بود. همهٔ 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 گاری‌هائی را می‌دیدیم که پر بود از زنانی که برای فروش می‌بردند.»

یك قرن بعد از این، یعنی در ۱۹۴۰، جك بِلْدِن ـ استاد آمریکائی ـ دربارهٔ چین تحت فرماندهی چیان کای‌چك این طور می‌نویسد: «خفت و خواری‌ئی که بر زنان چینی روا می‌دارند آنان را نابود کرده. چنین رفتاری مایهٔ شرمساری همهٔ جوامع انسانی است. چیان کای‌چك نیز نتوانست کاری برای زنان چینی انجام دهد. در مناطق جنوبی چین یعنی مناطق تحت تسلط چیان کای‌چك خرید و فروش زنان در دو دههٔ اخیر بیش از ادوار گذشته بوده است حال آن که در شمال، یعنی منطقهٔ نفوذ سرخ‌ها وضع زنان رو به‌بهبود است.... در مناطق تحت نفوذ کمونیست‌ها بسیاری از مشکلات زنان ازمیان 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 کای‌چك نیز از «آزادی زنان» سخن می‌گفت، اما در عمل قول موسولینی را به‌کار می‌بست که می‌گفت: «زن باید در خدمت مردان باشد» ـ و این عبارت با این جملهٔ کنفوسیوس که «زن فقط برای خدمتگزاری مرد آفریده شده است» مو نمی‌زند! ـ سرشت ارتجاع همیشه چنین بوده است.

جك بلدن می‌نویسد: «ملاّکی 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 ملاّك زنان دهقان و زیردست خود را آزادانه می‌فروشدو این حقی است که ثروتش به‌او داده است! ـ در اینجا نفوذ و قدرت هر ملاّك 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

دخترم را برداشت نزد برده‌فروشی به‌نام یان YANG برد و فروخت تا بتواند برای خرید تریاك 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 نون کون NUNG KUNG فروخت. ـ غمی وحشتناك 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 مُرد من سی و پنج سال داشتم و از او صاحب یك پسر و یك 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 به‌او گفتم چهل و یك سال دارم. فکر کرد زن چهل و یك 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 تاکنون به‌مرارت 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 به‌علت فقر روسپیگری پیشه کرده بودند و به‌ویژه در بنادر این زنان وضع بسیار رقت‌باری داشتند. یکی از نخستین کارهای جمهوری خلق در نوامبر ۱۹۴۹ بستن روسپی‌خانه‌ها بود. در ۱۹۵۰ قانونی به‌تصویب رسید که برطبق آن ازدواج با دختران نابالغ و نیز تعدد زوجات ممنوع شد. در این قانون حق انتخاب همسر به‌هر 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 یك 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 یك طرف باشد دادگاه خلق به‌آن رسیدگی می‌کند و در صورتی که توافقی به‌دست 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 به‌صورت نامطلوبی انجام گرفته بود و بسیاری از تقاضاهای طلاق از طرف زنانی داده می‌شد که شوهران‌شان چند همسر داشتند. بسیاری از بیوه‌هائی که به‌کنیزی فروخته شده بودند نیز بار دیگر ازدواج کردند.

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 مادربزرگ‌ها 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 همهٔ 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، اندازهٔ پای اوست که آشکارا با اندازهٔ پای زنان پیری که از نسل گذشته باقی مانده‌اند تفاوت دارد! ـ امروز پای هر زن چینی به‌اندازهٔ طبیعی آن است. زیرا درگذشته، از زمان سلالهٔ سُونگ (۹۶۰ تا ۱۱۲۶ میلادی) رسم تازه‌ئی از آسیای میانه به‌چین راه یافت که عبارت بود از قالب گرفتن پاهای دختران در نخستین سال‌های تولد آنها. و این رسم به‌سرعت در همهٔ 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 تانیمهٔ دوم قرن بیستم ادامه یافت.

چندسال پس ازآن‌که 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 بیش‌تر 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 اندازهٔ 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 نشدهٔ خودم سخت خجالت می‌کشیدم. مردم پاهایم را به‌یکدیگر نشان می‌دادند، هرّوهرّ می‌خندیدند و مرا «دَلهٔ نَر» صدا می‌زدند. هیچ کس حاضر نشد با من ازدواج کند و سرانجام مادرم مرا به‌آهنگری 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 کنگرهٔ ملّی چین ترقی کند.

ـ آری انسان معجزه‌ساز است، تنها باید در شرایط مساعد قرار گیرد!*

باجلان فرخی

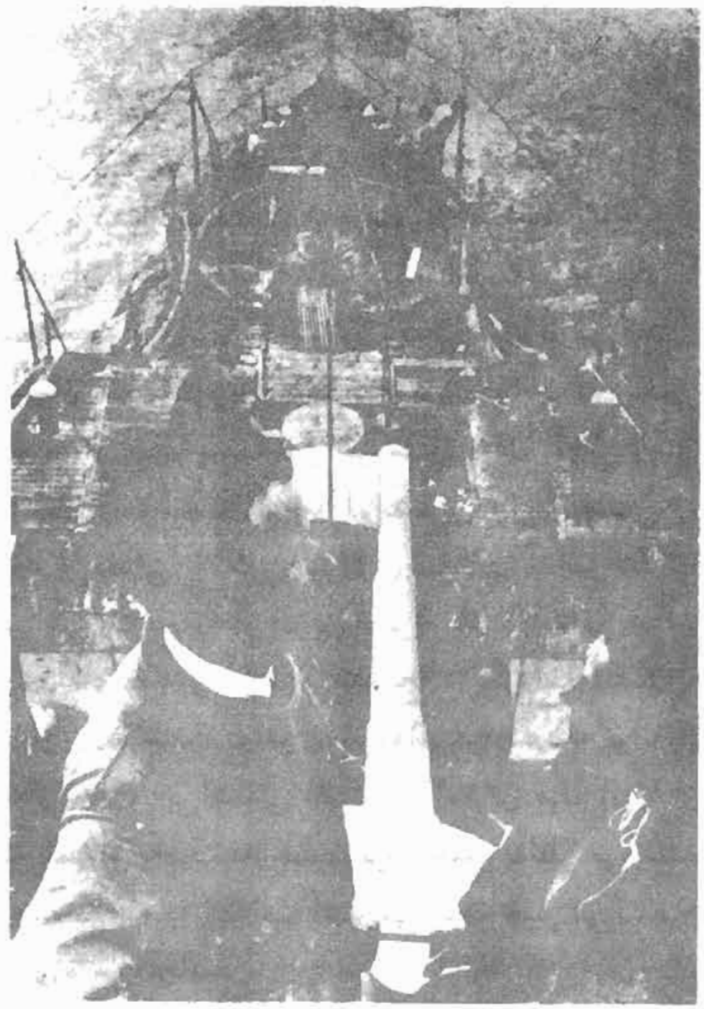
* مختصر شده از **تاریخ مختصر چین** که به‌زودی از سوی انتشارات مازیار منتشر خواهد شد.

بقیه از ص ٦٤

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 طبقهٔ‌کارگر، اکسیون فیلم را بر تغییر شخصیت زن متمرکز ساخت. تدوین و سمبولیسم با قدرتی سرشار از تخیل به‌کار گرفته شد، اما تأثیر حاصله با تجربهٔ روانشناختی آمیخته است و فرد را به‌جنبش توده‌ئی مربوط می‌کند.

پودوفکین در [فیلم] **پایان سن پترزبورگ**، به‌همان حوادث تاریخی می‌پردازد که موضوع **اکتبر** بود. فیلم پودوفکین نیز مثل فیلم آیزنشتاین به‌یادبود دهمین سالگرد انقلاب ساخته شد. اما آیزنشتاین رویدادهائی را انتخاب می‌کند که برخورد نیروهائی را که به‌پیروزی انقلاب منجر شدند، نشان می‌دهند و پودوفکین سیر تاریخ را از طریق تجربهٔ یك روستائی جوان می‌بیند که در جست‌وجوی کار به‌شهر آمده و بتدریج در گرداب انقلاب گرفتار می‌شود. روستائی جوان، در شهر، در میان نیروهائی‌قراردارد‌که توانائی فهم‌شان را ندارد، و در آغاز شخص بی‌اهمیتی است؛ در ابتدای فیلم او را از زاویه‌ئی نشان می‌دهند که نسبت به‌مجسمه عظیم تزار حقیر به‌نظر می‌رسد. مناسبات او با محیطش، بتدریج که با انقلاب آشنا می‌شود، تغییر می‌کند، و به‌شرکت آگاهانهٔ او در مبارزه می‌انجامد.

پودوفکین هم در **مادر** و هم در **پایان سَنْ پترزبورگ** همکاری نزدیکی با **ناتان زارْخی** فیلمنامه‌نویس خود داشت. زارْخی معتقد بود که کشمکش‌های بزرگ اجتماعی را از طریق «تضادهای موجود در زندگی فرد «که» به‌نقطهٔ عطف تحول او منجر می‌شود» و او را به‌پذیرش شیوهٔ 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 به‌کار می‌برند. آن‌ها با این نظر آیزنشتاین که تجربه جمعی فراتر از سرنوشت هر یك از افراد است همداستان‌اند، امّا هدف تدوین، نزد آیزنشتاین، نشان دادن برخورد نیروهائی است که قسمت‌هائی از یك کل‌اند. تدوین، نزد پودوفکین، متوجه افرادی است که تجربهٔ آن‌ها بازگوی تمام جنبش است. آنجا که پودوفکین می‌نویسد «روش اساسی بیان سینمائی ایجاد وحدت در قطعات یا عناصر جداگانه فیلم است» به‌نظر می‌رسد که همان اصطلاحات آیزنشتاین را به‌کار می‌برد. لیکن تفاوت آن دو آنقدر زیاد بود که



آیزنشتاین در حال کارگردانی
فیلم رزمناو پوتمکین.

موجد مباحثهٔ پرشوری شد. از آیزنشتاین یادداشت جالبی باقیمانده است، در آن یادداشت آمده است که «دربرابر من ورقهٔ کاغذ زردرنگ مچاله‌شده‌ئی هست، که بر آن چند کلمه اسرارآمیز دیده می‌شود: «پیوند پ و «برخورد آی». این مدرك مهمی است ازمجادله‌ئی پر حرارت بر سر موضوع تدوین بین پ [پودوفکین] و آی (خودم).» (Leyda, Kino, P.234.) ایـن مباحثـه در ۱۹۲۷ صورت گرفت؛ اصطلاح «پیوند»عقیدهٔ پودوفکین را مشخص می‌کند. او بر آن بود چون تصاویر (ایماژها) در مردمِ درگیر مبارزه تأثیـر روانـی دارد، پس سازواره‌ئی (ارگانیك) به‌هم مربوط‌اند، امّا آیزنشتاین برخورد میان تصاویـر (ایماژها) را چون بیان مبارزهٔ اجتماعی می‌دانست.

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

بود به‌نام **میوه‌های عشق** (۱۹۲۶) کارگردانی کرد. در سال **۱۹۲۷** با فیلم **زوه‌نیگورزا** (Zuenigora) نظر خیلی‌ها را به‌خود کشید. اما در **قورخانه** (۱۹۲۸) و **زمین** (۱۹۳۰) بود که به‌بلوغ خلاقیتش رسید. در این فیلم‌ها او به‌تصویر کردن زادگاهش، یعنی اوکراین، می‌پردازد و در این کار طرح کلی فیلم و همهٔ اجزای آن را به‌زبانی شعرگونه درمی‌آورد.

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

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

آثار کلاسیك سینمای شوروی اواخر دههٔ بیست، مجموعه‌ئی است از فیلم‌هائی که تاکنون هیچ اثر سینمائی، از نظر اصالت و کاوش در حوزه‌های بکر عاطفه و ادراك، 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

آیزنشتین در حین کارگردانی

برای تقلید از سبك او صورت گرفته داوری کرد. فیلمسازان توانستند این فن تدوین را تقلید کنند امّا نتوانستند تجربهٔ 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 سبك‌شان. اما ارزش‌ها و شکل‌های این فیلم‌ها را اغلب به‌خدمت 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 دههٔ بیست ارتباط دارد تا با آثار کلاسیك سینمای شوروی.

ترجمهٔ محسن یلفانی

کامیلوتورز

گروه‌های فشار چگونه در حکومت نفوذ می‌کنند

یك گروه فشار مرکب از اشخاصی است که متفقاً تصمیمات سیاست ملی را تعیین می‌کنند. آن‌ها یك جامعهٔ تخصصی‌اند، امّا گروه‌های فشار الـزاماً به‌شیوهٔ رسمی اعمال قدرت نمی‌کنند. آن مأمورین و بورکرات‌هائی می‌توانند شاغل مقامات دولتی باشند که وابسته به‌این گروه‌ها بوده باشند و رسماً به‌نفع گروه‌های فشار اعمال قدرت کنند.

درنتیجه، قدرت واقعی مقامات در اختیار گروه‌هائی از این نوع است. این قدرت واقعی ـ اگر گروه‌های فشار تشکیل اکثریت‌ها دهند می‌تواند خصلت دمکراتیك داشته باشد؛ و اگر همین گروه‌ها نمایندهٔ اقلیـت باشنـد، در آن صورت خصلت اقلیت حکومتگر را به‌خود خواهند گرفت. در **کلمبیا**، وسیلهٔ تشکیل بخشی از گروه‌های فشار در اختیار اقلیت کوچکی است که تنها گروه فشار واقعی را می‌سازد. زیرا کلیه تصمیم‌های واقعاً مهـم در مورد ابقـای ساختارهای مؤثر، بستگی به‌این گروه دارد. و این گروه فشارِ اقلیت کوچك از

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

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

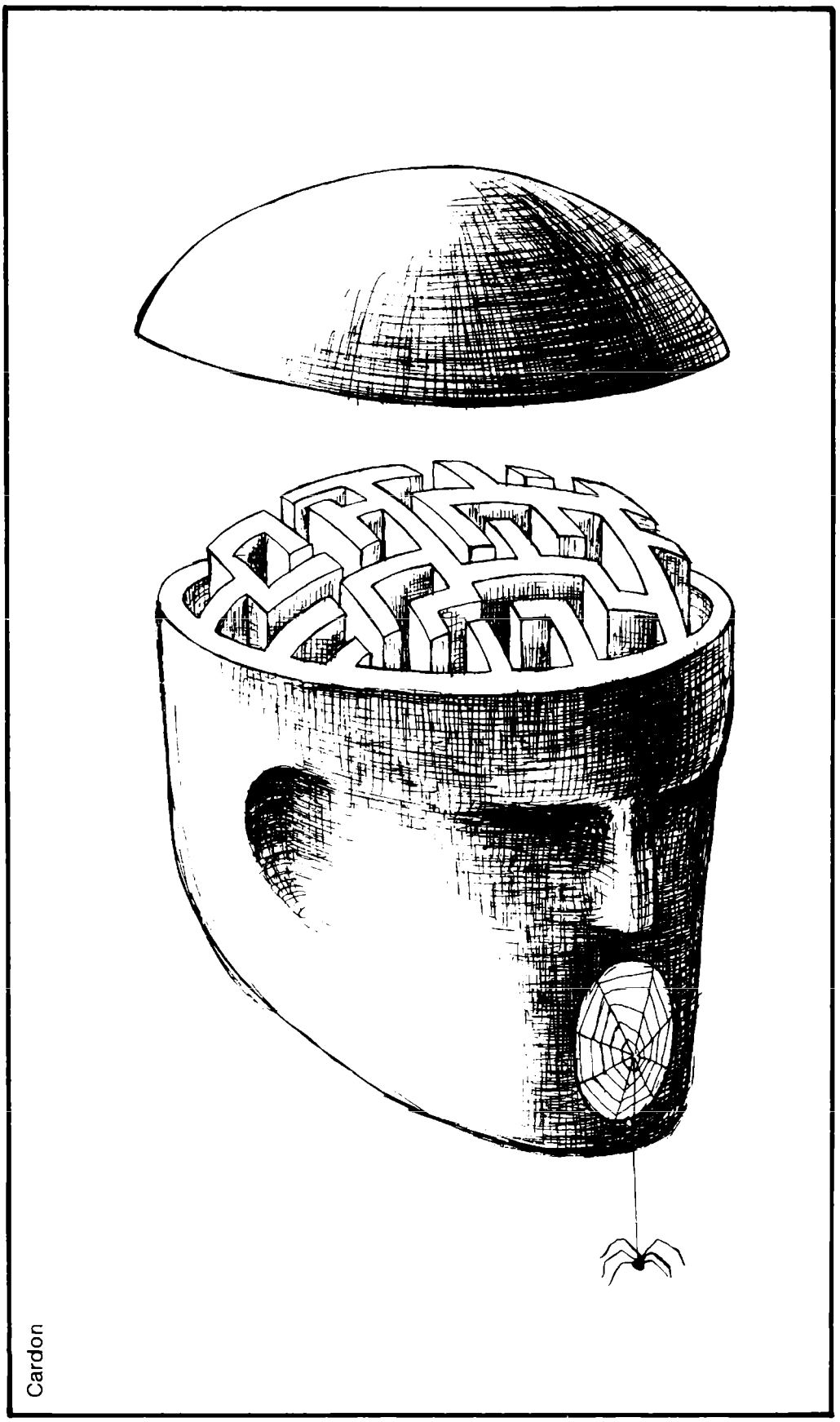
در سلسله مراتب ضرورت رسیدن به‌مقامات بالا، همگامی با قدرتمندان مالی و نیز برخورداری از حداقل فرهنگ است. لازمهٔ قدرت بورکراتیك نیز برخورداری از این حداقل و همگامی حتی بیش‌تر است، زیرا در کلمبیا ترقّی از طریق مجاری بورکراتیك به‌تصمیم و تشخیص بلندپایگان بورکراتیك بستگی دارد. و این مردان اگر با کسانی که 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 توجیه باشد. قدرت اقتصادی، مزد و پاداش مردان نظامی را از طریق امتیازات مالی، اجتماعی، و یا حتی سیاسی، ـ تا چه مقتضی باشد ـ 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، چون‌که 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 یك دمکراسی واقعی را نخواهد دید.

ترجمهٔ آزاده



Cardon

اسناد تاریخی

گنبد کاووس

صُلح شد به‌اعلیحضرت، به‌یك سیر نبات!

شهر گنبدکاووس در تقسیمات کشوری از سال ۱۳۱۵ مرکز بخش بوده است. از سال ۱۳۰۷ عده‌ئی در آن با احداث ساختمان سکونت داشته‌اند و بنچاق‌های قدیمی خریدوفروش اماکن آن موجود است، لیکن چنان که این سند نشان می‌دهد این شهر را به‌اسم «قصبهٔ گنبدکاووس» به‌بهانهٔ حیازت و احیاء به‌نام رضاخان ثبت کرده‌اند!

از نکات جالب این سند، یکی حقوق ارتفاقی مالك (رضاخان) است که چنان که خواهیم دید حق عبور و نصب تیرهای حامل سیم تلگراف وتلفن را برای قراء مجاور به‌اجازهٔ مالك عظیم‌الشأن مشروط کرده‌اند و نکته دیگر این است که پس از شهریور ۱۳۲۰ و تصویب قانون «استرداد املاك واگذاری» چون مالکین و متصرفین اصلی ملك می‌توانستند برای استرداد اراضی و املاك غصبی خود در دادگاه اقامهٔ دعوی کنند ـ که در آن صورت ضمناً پرداخت خسارات آنان بابت اجرت‌المثل سال‌های غصب و مخارج وکیل و دادگاه و غیره نیز به‌عهدهٔ طرف دعوی یعنی پسر رضاخان قرار می‌گرفت، به‌موجب «فرمان همایونی» مورخ سیم شهریور ۱۳۲۰ این اراضی به‌دولت ایران واگذار شد! ـ امّا پس از این‌که کلیهٔ دعاوی استرداد خاتمه یافت و وزارت دارائی خسارات مردم را پرداخت کرد، باقیماندهٔ اراضی (منجمله عرصهٔ شهر گنبدکاووس) پس از قدرت‌یابی و حمله ارتجاع در بهمن ماه ۱۳۲۷ و تعطیل و سرکوبی احزاب و

سازمان‌های سیاسی و تشکیل مجلس مؤسسان قلابی و فرمایشی با دخالت ارتش در انتخابات و دستبرد زدن به‌قانون اساسی مشروطیت و تفویض تمام اختیارات قانونی به‌شخص محمدرضا، به‌موجب مادهٔ واحدهٔ مصوب بیستم تیرماه ۱۳۲۸ همهٔ املاك غصبی رضاخان که قبلاً به‌دولت واگذار شده بود مجدداً به‌محمدرضا منتقل شد تا طبق برنامهٔ «تقسیم اراضی»ملوکانه تامترمربعی /۵۰۰۰ ریال به‌متصرفین فروخته شود!

از همین محدودهٔ شهر، که محل سکونت و مرکز تجارت منطقه است، بیش از یك صد هکتار را به‌نام زمین مزروعی به‌اعضاء خانوادهٔ بختیار واگذار کرده‌اند که آن‌ها هم این اراضی را پس از بیرون راندن متصرفین به‌قطعات کوچك تقسیم کرده همه را به‌دیگران فروختند. چهارصد هکتارش را هم به‌دو نفر دیگر واگذار کرده‌اند که از آن «استحصال» می‌کنند. حتی در مرکز شهر استوار بازنشسته‌ئی در این فاصله زمینی به‌مساحت سه هکتار را باغ و ابنیه ساخته عرصه و اعیانی آن‌ها را به‌نام خود ثبت کرده سند دریافت کرده بود، که «املاك 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 به‌قطعات کوچکی تفکیك کرده فروختند، که این فقط یك نمونه بود؛ اجحافات دیگر، و ماجراهای دست انداختن به‌اراضی مزروعی مردم و قطعه‌قطعه کردن آن‌ها و فروختن آن قطعات به‌امرای ارشد «علاقمند به‌صیفی‌کاری و پنبه‌کاری»(!) ـ تا آنان نیز از خوان یغما نصیبی ببرند و بیش از پیش به‌جان «خدایگان» دعا کنند، خود مثنوی هفتاد من کاغذ است و گوشه‌های چنان غمبار و دردانگیزی دارد که بماند.

شهرستان گرگان، بخش ده، جزوه‌دان ده، پروندهٔ یك، شمارهٔ ملك یك، شمارهٔ ثبت یك، تاریخ ثبت ملك هفتم دیماه یکهزار و سیصدونوزده شمسی. اسم و نام خانوادگی مالك بندگان اعلیحضرت همایون شاهنشاهی رضاشاه پهلوی شاهنشاه کشور ایران.

شرح احوال ملك، محل ملك و حدود و مشخصات آن: ششدانگ عرصهٔ قصبهٔ گنبدکاووس دارای پلاك شمارهٔ یك واقع در بخش ده ثبت شهرستان گرگان با حق عبور از قراء مجاور. حدود، طبق نقشه . . . . . حقوق ارتفاقی برای قراء مجاور و جادهٔ شوسه، حق عبور و حق نصب تیرهای سیم تلگراف و تلفن با اجازهٔ مالك عظیم‌الشأن در مورد ثبت گواهی می‌شود. بهشتی. امضاء رئیس ثبت گرگان.

. . . . . .

(صلح) شش‌دانگ عرصهٔ مورد ثبت بالا به‌انضمام سایر املاك اعلیحضرت فقید رضاشاه کبیر در قبال یك سیر نبات به‌اعلیحضرت همایونی محمدرضاشاه پهلوی صلح گردید. امضاء قریشی. شمارهٔ سند ۶۵۳۸ مورخ ۱۳۲۰/۶/۲۸. دفتر ۷ اصفهان.

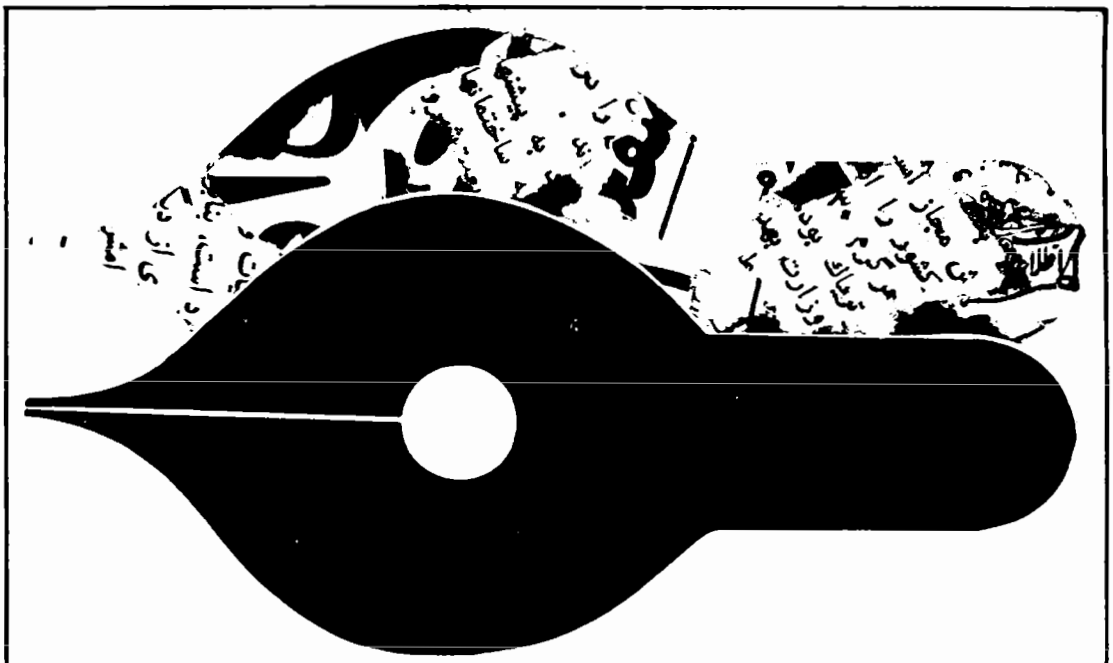
. . . . . .

(فرمان) طبق فرمان همایونی مورخهٔ سیم شهریور ۱۳۲۰، مورد صلح بالا به‌دولت ایران واگذار شده. امضاء قریشی.

. . . . . .

(مادهٔ واحده) طبق مادهٔ واحدهٔ مصوبهٔ بیستم تیرماه یك هزار و سیصد و بیست و هشت مجلس شورای ملی، مورد صلح مجدداً به‌اعلیحضرت همایونی منتقل و با اجازهٔ شمارهٔ ۲۲۹۲/۲ مورخهٔ ۱۳۳۳/۲/۲۰ ادارهٔ ثبت، مورد ثبت بالا ذیلاً [؟] به‌نام اعلیحضرت همایونی ثبت می‌شود: اول آبان ماه یك هزار و سیصد و سی و پنج شمسی. بندگان اعلیحضرت همایون محمدرضاشاه پهلوی شاهنشاه عظیم‌الشأن کشور ایران. ششدانگ عرصهٔ گنبدکاووس، پلاك شمارهٔ یك اصلی واقع در شهر گنبدکاووس بخش ده ثبت گرگان و دشت، انتقالی از اعلیحضرت فقید رضاشاه کبیر و دولت ایران. حدود و مشخصات و بها به‌شرح ثبت بالا. رئیس ثبت گنبدکاووس قریشی.

رونوشت برابر با ثبت دفتراملاك می‌باشد. مسؤول امور دفاتر املاك گنبدکاووس، جواد طریقی (۲۵۳۵/۱/۱۸) (مهر:) فتوکپی با اصل ابرازی برابر است. دفتر دادگستری گرگان.



پرسه در مطبوعات

آزادی‌های سیاسی

انقلاب اسلامی نیازمند گسترش آزادی‌هاست. اسلام یك 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 غیرالهی، 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 برتوانمندی انسان آگاه و مسئول می‌گذارد و مارکسیسم شبه نظامی است که انسان را تابع جبرها می‌شناسد و تقدم را به‌جبرها می‌دهد. از این رو انقلاب اسلامی طبیعتی به‌کلی متفاوت با طبیعت انقلاب مارکسیستی و غیر آن دارد. طبیعت انقلاب اسلامی، مقتضی توسعه روزافزون دائره آزادی‌هاست. و انسان چگونه می‌تواند مسئول و صاحب اراده دگرگون ساز باشد، وقتی آزاد نیست؟

و نظام اسلامی بر پایه توحید، بعثت درنظام 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 به‌حکم 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 ازخویش تواناست. نیاز به‌حمایت نه از راه چماق دارد و نه ازراه 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 به‌زورگوئی‌های خود می‌خواهند لباس حقانیت بپوشانند با همهٔ 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 همه جانبه، 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، یك 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. درهمه 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 به‌معنای 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 به‌کار انداخت و آن رژیم را از میان برداشت، اینك آماده است همان کارمایه را برای از میان برداشتن هر مانعی به‌کار 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 «نویسندگانی» که گمان می‌کنند رهبری تنها یك روش دارد و آن تحمیل خویش است ازهر راه که شد، و نه ایادی رژیم سابق، چشم به‌واقعیت باز نمی‌کنند و ازاین کار مایه انقلابی عظیم غافل می‌مانند، اگر رهبری امام و معنویت بازدارنده امام نبود، این کارمایه به‌راه دیگری می‌رفت و آنوقت خشونت‌ها حد و مرز نمی‌شناخت.

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

ـ منع چماق بدستان ازخودکامگی در حمله به‌نشریات و سوزاندن آن‌ها.

ـ لزوم حفظ محیط آزاد و خالی از توطئه برای فعالیت مطبوعات و احزاب.

ـ عفو عمومی درکردستان که تنها شامل گردانندگان اصلی تحمیل جنگ نمی‌شود. بشرط به‌زمین گذاشتن اسلحه، امری که مورد تقاضای برادران کرد بود.

ـ تاکید بر برابری همه اقوام و منع شدید از تجاوز به‌مال و جان مردم کرد که باز مورد تقاضای برادران کرد بود.

اینك از نو برای بسط و گسترش آزادی‌ها و ایجاد محیط برادری در کشور، فرصتی فراهم می‌شود. آزادی امری نیست که خودبخود بسط و گسترش بیابد. نظام اجتماعی بازمانده از رژیم سابق، نظام تولید زور و اعمال زور است. تا این نظام از بنیاد تغییر کند، باید ازنهال 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 به‌واقعیت‌های فوق بر ما، بر ما مسلمانان متعهد است که نگهبانی از آزادی‌ها را از زورپرستان و زورمداران نخواهیم. آن‌ها سودی دروجود 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 به‌زور تبدیل می‌شود. کافی است گروهی زور بیشتر را به‌دست بیاورد و به‌حکومت برسد. بنابراین

پاسداری از آزادی‌ها وظیفه خود ما است. اسلام بدون این آزادی‌ها استقرار قطعی و واقعی به‌دست نمی‌آورد. همانطور که درجریان انقلاب علیه رژیم شاه، در تنهائی عمل کردیم. اینك نیز در تنهائی 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 به‌بازی دشمنان آزادی، و تنها برای خدا و در راه خدا عمل کردن، ما موفق می‌شویم آزادی را به‌همه گروه‌های غیر مسلمان یا مسلمان زورپسند و زورمدار تحمیل کنیم.

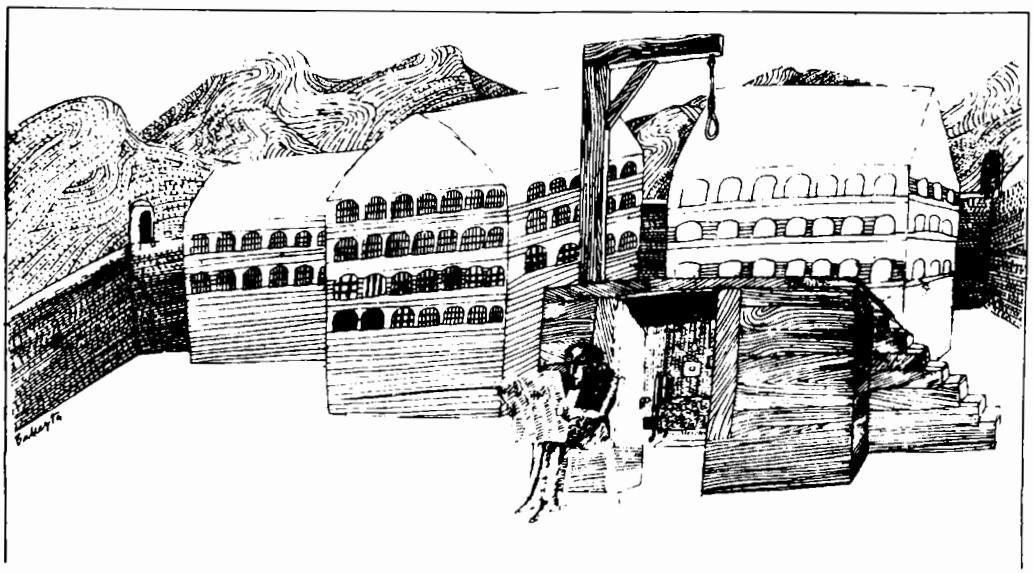
ما و دشمن در کنار دو میدان در حال کشاکشیم. دشمن می‌کوشد ما را به‌میدان خفقان و زورمداری بکشاند تا در آن پیام اسلام و مسلمانان انقلابی را تباه گرداند و ما می‌کوشیم دشمن را به‌میدان آزادی بکشانیم و دیو استبداد و زورمداری را از درون این انسان‌های از خودبیگانه بیرون کشیم و از پا درآوریم.

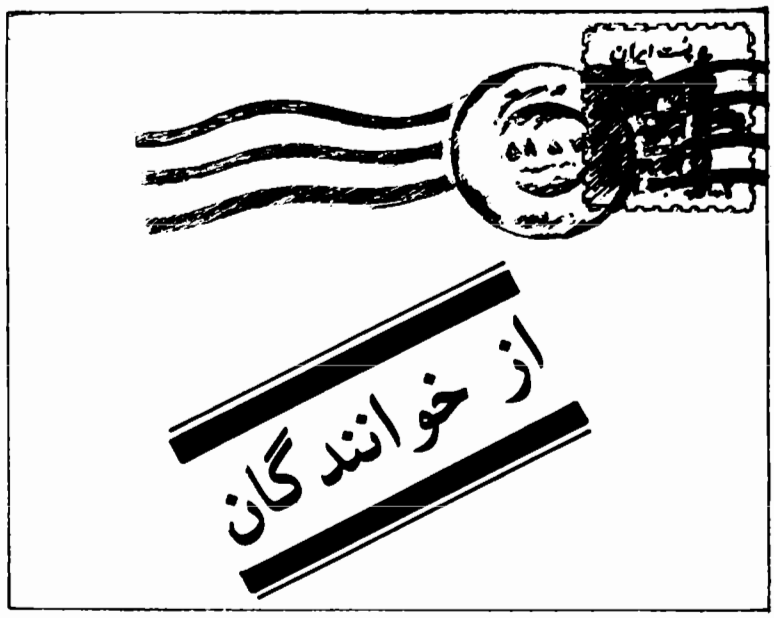
فرمان ما به‌همه آن‌ها که خود را سرباز اسلام راستین می‌دانند این است که مایوس نشوید. در همه جا به‌نگهبانی انقلاب و آزادی برخیزید. جز میدان آزادی، تن دادن به‌حضور در هر میدان دیگری به‌منزله مرگ اسلام و انقلاب اسلامی است. بپا خیزید و بایستید تا همه به‌این میدان درآیند تا حق از باطل شناخته گردد.

سرمقالهٔ روزنامهٔ انقلاب اسلامی

پنجشنبه ۸ شهریور ۱۳۵۸ ـ ۷ شوال ۱۳۹۹

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





هزار و دو پا

(یك فیلمنامهٔ بسیار کوتاه برای یك فیلم خیلی بلند)

---

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 یك هزارپای درحال حرکت. سکوت کامل.

۴. مرد همچنان در خواب است. آسوده خاطر و بی‌خیال.

۵. تصویر درشت هزارپا درشت‌تر می‌شود: دو شاخك و سزی پر از کُرك.

۶. مرد خفته و تنفس آرامش، خواب خوش و عمیقش.

۷. تصویر بازهم درشت‌تری از سر هزارپا. کرك‌ها تکان می‌خورند و جلولتر می‌آیند.

۸. صورت مرد خفته. خواب سنگین چندین ساله!

۹. کرك‌های مواج و لغزان هزارپا با تأنی و اطمینان پیش می‌آیند.

۱۰. تصویر خیلی دورِ مرد خفته. صدای ضعیف خروپف او شنیده می‌شود.

۱۱. هزارتاپای منظم از برابر دوربین رژه می‌روند.

۱۲. یك حفرهٔ سیاه نامشخص.

۱۳. خواب عمیق و راحت مردی که خفته است.

۱۴. شاخك‌ها همچنان جلو و جلوتر می‌آیند.

۱۵. تصویر خیلی دور مرد در سکوت مطلق. سکوت و سکوت و سکوت...

۱۶. صورت درشت مرد. بی‌مقدمه از جا می‌جهد.

۱۷. تصویر دوری از مرد که به‌کلی 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 مواج و کرك پوش هزارپا تمامی کادر را اشغال کرده است.
۲۰. مرد همچنان خودش را می‌جوید. صدایش وحشتزده‌تر شده.
۲۱. تصویری درشت از چیزی عجیب و تقریباً مبهم: آرواره‌های هزارپا در زمینه‌ئی ناآشنا به‌رنگ‌های سرخ و خاکستری، تپنده و متنفّس، که چیزی را می‌جود. صداهای غیر قابل تشخیص امّا عمیقاً چندش‌آور.
۲۲. تصویر بسیار دوری از مرد. به‌بالا و پائین می‌جهد و خودش را می‌تکاند و گرد خود می‌چرخد.
۲۳. تصویر یك پا، دوپا، صدپا، دویست پا، هزار پای منظم درحال حرکت، در همان زمینهٔ غریب از برجستگی‌ها و پستی و بلندی‌های خاکستریِ 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. یك غریو کر کننده.
۲۵. چیز خاکستری آلوده به‌خونی که به‌وسیلهٔ دو شاخك برندهٔ کرك‌وار کَنده می‌شود. سکوت مطلق.
۲۶. تکرار تصویر ۲۴ـ غریو کرکننده ادامه دارد.
۲۷. تکرار تصویر ۲۱ـ آرواره‌ها می‌جوند. سکوت مطلق.
۲۸. تصویر بسیار درشت و وحشت: چشم‌هائی که از فرط ترس از حدقه در می‌آید ـ غریوکننده ادامه دارد.
۲۹. تکرار تصویر ۲۱ـ سکوت مطلق.
۳۰. تصویر مرد از خیلی دور. تلوتلو می‌خورد. تقریباً تعادل خود را از دست داده است. می‌کوشد که بگریزد امّا پاهایش فرمان نمی‌برند.
۳۱. گردش دورانی دوربین در فضای مبهم تصویر ۲۱ـ فضا به‌تدریج تغییر شکل می‌دهد و از تپش و تنفس می‌افتد. با حرکت دوربین به‌عقب، چیزهائی نرم و لزج و خاکستری با رگ و ریشهٔ پاره پارهٔ خونی وارد کادر می‌شود که وضوح چندانی ندارد و آن قدرها قابل تشخیص نیست. تنها یك «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 ـ دوربین مدتی نسبتاً طولانی روی او متوقف می‌ماند. سکوت کامل.
۳۴. سر هزارپا. نمای بسیار درشت. دهان جانور باز می‌شود.
۳۵. حفرهٔ سیاه نامشخص (تکرار تصویر ۱۲).
۳۶. از تاریکی اعماق نامشخص دو شاخك پُرزدار لرزان به‌تدریج پیش

می‌آید. شاخک‌ها به‌صراحت به‌شکل ۷ هستند.

۳۷. هیأت چرب و فربه و براق و حلقه حلقهٔ هزارپا درحال 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، یك «چیز» ریز سفید دور می‌شود. فقط سیاهی و ظلمت باقی می‌ماند، فقط اعماق تاریکی.

[توضیح اضافی: همه می‌توانند هنرپیشهٔ این فیلم باشند]

بهرام کاظمی

به‌دلگشائی گریه دل بسته‌ام
این دم
که آن برکهٔ قدیمی
از ستاره‌های دیشبه خالی‌ست.

تیمور ترنج.
(خرمشهر)

ترانهٔ چهار کودك شهید

۱

کودك زخمی،
چه لکهٔ خونی‌ست
بر چهرهٔ کبود تو!

کودك مجنون،
در خون تو
چه جامهٔ زربفتی از تمام جهان است!

کودك خاك‌آلود،
در چشم‌های تو
چه روح وحشی عصیانی
آواز ناتمام مرا
پایان می‌دهد!

آه، کودك من،
اندوه تو
تمام جهان را ویران می‌کند!

۲

چهار کودك
در سراسر کتابخانه کفن می‌پوشند
و بوی سرخ جراحت
کتاب جهان را
پَرپَر می‌کند.
نگاه کن...

نگاه کن که چه آرام و
چه گردن فراز می‌آید
ماه،
ببین
ببین که چه توفنده می‌سراید
رود،
بنگر
بنگر که چه نرم دَر می‌نشیند
تیغهٔ خرامانِ این خنجر
و چه عاشقانه
حصار به‌گِرد جهان می‌کشد
خون!

شمس لنگرودی

قسم به‌داس...

زراه می‌آید
تنش مچالهٔ کاروچکیدهٔ رنج است.
نگاه کن، دستش
پُراست، از پینه.
نگاه کن، چشمش
پُراست از کینه.
نگاه کن، انگار
هنوز می‌گوید:
چه‌قدر با این دست؟
چه‌قدر با این داس؟

•

تو باز می‌گوئی:
چه نان مطبوعی؟
قسم به‌داس
به‌گندم
که حاصل از خون است.

غلامرضا ظهیری

(رشت)

◆◆◆

ندبه

شوکران لعنت‌تان
گوارای ما باد ـ فردائیان! ـ
که ایستادیم و دیدیم
مزدك‌ها را در مسلخ،
تبعید تاریخ را
به‌جزایر سیاه سکون،
و گسیل کاروان‌های کتاب را
به‌حمام‌های اسکندریه.

در ایوان بویناك تحجر
به‌خفتی مضاعف
آیات تکریم را ترانه کردیم
و جهل و اسارت و تسلیم را
به‌فتوائی بی‌چرا
گردن نهادیم.

علی عبدلی

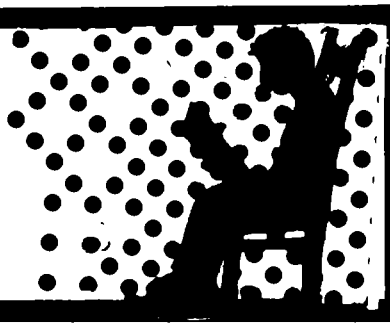
نقاشی کودکان

دو رشتهٔ بافته
دو گونهٔ سرخابی
ایستاده برابر خانه.
دو پنجره
یك در.
آفتاب آب نباتی
در پشت
و چند خط درهم سبز
درختانی در منظر.

دنیای دخترکم
کوچك و کامل.

تنها از یاد برده است
تصویر سگ را
که پارس می‌کند
و دیوها را
که تنوره می‌کشند.

فرشید پگاهی



با خوانندگان

خوانندگان محترمی که خواستار اشتراك مجله‌اند می‌توانند مبلغ لازم را از نزدیك‌ترین شعبهٔ هر یك از بانك‌ها به‌حساب شمارهٔ ۴۲۰ بانـك سپه (شعبهٔ اتوبانك باشگاه) واریز کنند و رسید آن را به‌ضمیمهٔ نشانی خود و با قید این که مجله را از چه شماره‌ئی می‌خواهند به‌نشانی پستی کتاب جمعه بفرستند.

● **آقای رسول نظام دیبا** (تهران؟)

با تشکر فراوان از اظهار لطفی که کرده‌اید برای اشتراك مجله به‌ترتیب بالا عمـل بفرمائیـد. قضـاوت در مورد نمایشنامه‌ئی که نوشته‌اید هم تنها پس از خواندن آن میسر است، لابد قبـول 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 خواننـدگان بفرستند در اختیار ایشان است.

● **آقای محمدجعفر اصفهانیان**

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

● **آقای علیرضاصدر محمدی** (تهران)

مجـلات شمـا با پسـت سفارشـی به‌نشانی سابق‌تان ارسال شده و رسید آن نیز موجود است. می‌توانید با تلفن ۸۳۸۸۲۳ با مرکز پخش مجله تمـاس بگیرید.

● **آقای ابراهیم رسول‌زاده** (تهران)

لطفاً نشانی خود را توسط تلفن به‌مرکز پخش مجله اطلاع بدهید.

● **خانم آذرمیدخت شاملو** (تهران)

بـا سپاس فراوان از محبت‌تـان خواهشمندیـم برای اشتـراك مجلـه به‌ترتیبی که در بالای این صفحـه ذکر شده است اقدام بفرمائید.

● **آقای امیر خمسی** (رشت)

ترتیب اشتراك مجله در همین صفحه اعلام شده است.

● **آقای ن. (منطقه پستی ۱۶)**

۱. خیر، سفید ماندن آن صفحات ناشی ازاشتباه 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 **ضدبلشویك** 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 **آوِتیس میکائیلیان** ـ از ایرانیان ارمنی ـ 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 شمارهٔ ۷ این اشتباه‌ها را تصحیح کنید:

ص ۶۵ سطر ۹

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

ص ۶۶ سطر ۲۳

وین است

ص ۶۱ سطر ۱۵

نیمی چو وای ظلمت‌پرورِد بوف نهفته!

مازیار منتشر کرده است:

۱ـ **کتاب کوچه** (حرف آ ـ جلد اوّل).....احمد شاملو

۲ـ **طرح جامعه‌شناسی و مبانی استراتژی جنبش انقلابی ایران**

(تاریخ سی ساله سیاسی) بیژن جزنی

۳ـ **طرح جامعه‌شناسی و مبانی استراتژی جنبش انقلابی ایران**

(تاریخ سی‌ساله اقتصادی) بیژن جزنی

۴ـ **رخساره‌های اقتصاد، در روند تکامل اجتماعی** (دفتر سوم)

ارنست مندل

۵ـ **شعرچین** (دفتر اول)..... باجلان فرخی

۶ـ **فرهنگ مصوّر شیمی** (انگلیسی ـ فارسی و فارسی ـ انگلیسی)... آقاپورمقدم

۷ـ **تاریخ مرا تبرئه خواهد کرد**.....فیدل‌کاسترو

۸ـ **از قرق تا خروسخوان**.....سیاوش کسرائی

۹ـ **ضدانقلاب**..... فیدل‌کاسترو

۱۰ـ **به‌سوی سوسیالیسم**..... فیدل‌کاسترو