ماه‌نامه ادبی، هنری و اجتماعی نویدنو
ARZHANG
دوره اوّل/ سال دوّم
شماره ۱۴/ دی ۱۳۹۹
mahnameh-arzhang.com

در فروبسته‌ترین دُشواری، در گرانبارترین نومیدی/ بارها بر سرِ خود بانگ زدم: هیچ‌ات اَر نیست مخور خونِ جگر/دست که هست!/ بیستون را یادآور، دست‌هایت را بسپار به کار/ کوه را چون پَرِ کاه از سرِ راهت بَردار/ وَه چه نیروی شگفت‌انگیزی‌ست/ دست‌هایی که به هم پیوسته‌ست! (فریدون مشیری)

با آثاری از:

ب.بابایی/ خ.باقری/ ب.بیبالک/ ا.پدارم‌نیا/ ع.توده/ د.جلیلی/ ج.جهانبخش/ آ.چاکراوارتی/ ه.حسینی/ ک.خسروی/ ن.رحمانی‌نژاد/ ن.زراعتی/ آ.زیس/ ک.سیمونف/ س.ع.صالحی/ ر.علّامه‌زاده/ م.فلّاح‌زاده/ ر.لوکزامبورگ/ ع.مجتهدجابری/ ا.محمود/ ش.مسکوب/ ب.مطلّب‌زاده/ ن.میر/ م.نظام‌آبادی/ ع.یزدانی و دیگران...

ارژنگ

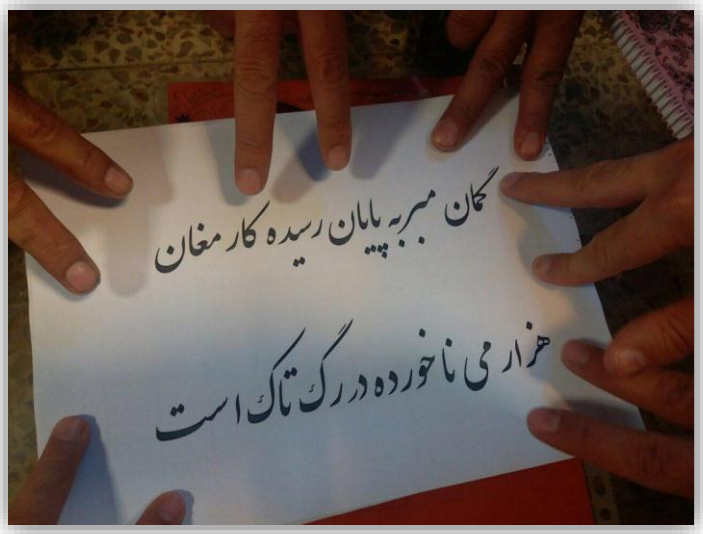
ماهنامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی نویدنو

دورهٔ اوّل/ سال دوّم/ شمارهٔ ۱۴/ دی ۱۳۹۹

زیر نظر شورای دبیران

ارژنگ نشریه ای ادبی، هنری و اجتماعی برای هواداران سوسیالیسم علمی در ایران، مخالف هرگونه سانسور، و مستقل از هر سازمان و حزب سیاسی است، که به دیدگاه سیاسی و فکری نویسندگان و پدیدآورندگان آثار احترام می گذارد.

آثار خود را تایپ شده در محیطِ وُرد (word) برای ارژنگ ارسال کنید.
ارژنگ در انتشار یا عدم انتشار آثار و مطالبِ ارسالی شما مختار است.
ارجاعات و منابع خود و درصورتِ ترجمه، لینک اصلِ مقاله را همراه نمایید.
ارژنگ آثارِ پذیرفته شده را در صورتِ لزوم اصلاح و ویرایش می کند.
درجِ آراء و نظراتِ نویسندگان، الزاما بیانگرِ دیدگاهِ ارژنگ نیست.
نقل کلیهٔ مطالبِ منتشر شده در ارژنگ با ذکر ماخذ آزاد است.
در قابِ ارژنگ، هنرمندان و نویسندگانِ میهن‌دوست و مردمی بهتر دیده و خوانده می‌شوند.
مکاتبهٔ مستقیم یا ارسالِ آثار برای ارژنگ : majalleharzhang@gmail.com
مطالعه و دانلودِ شماره‌های پیشین ارژنگ : www.mahnameh-arzhang.com



دوستانی دارم/ دوستانی که هرگز هم‌دیگر را ندیده‌ایم،/ حتّی برای یک‌بار/ اما حاضریم بمیریم با هم/ برای نانِ مشترک.../ آزادیِ مشترک.../ رویایِ مشترک...

(ناظم حکمت)

فهرست

سرسخن ۴

مقالات ۷

ایماژ در هنر- تیپیک و فردی/ آ.زیس- ک.م.پیوند ۸

اساتیرِ کهن در فرهنگِ معاصر/ ع.مجتهد جابری ۱۹

حلّ مسئلهٔ پیچشِ پروتئینی با هوشِ مصنوعی ۲۲

دربارهٔ مستند بامدادِ خسته/ ا.پدرام نیا ۲۴

این مستندسازِ خسته!/ ر.علامه زاده ۲۶

او دانکو بود/ ب.بیبالک-م.نظام‌آبادی ۲۹

برگ‌های بهارِ آفتابی-خاطره‌ها-(۳)/ ع.توده - ب.مطلب زاده ۴۰

اردوگاهِ مرگ/ ک.سیمونف-ه.حسینی ۴۶

نامه‌ای از زندان/ ر.لوکزامبورگ -ک.خسروی ۶۴

گفت‌وگو ۷۰

انگشتِ خون‌آلودِ نشانه‌رفته، همان احمدِ محمود است/ خ.باقری ۷۱

گفت‌وگویی با احمد محمود/ خ.باقری ۷۷

ناصر رحمانی نژاد در گفت وگو با بهرخ بابایی ۸۹

در گفتگو با آرونا چاکراوارتی/ میتالی چاکراوارتی - د.جلیلی ۱۰۷

ادبیات ۱۱۴

دیدار/ نیما یوشیج ۱۱۵

خوانش داستان کوتاه "دیدار" با صدای ناصر زراعتی ۱۱۸

چطور شد که ققنوس شدیم؟/ م.فلاح زاده ۱۱۹

صدف/ ع.یزدانی ۱۲۶

دو قصهٔ کوتاه از نسرین میر ۱۳۲

عروسی دوست هندی من ۱۳۲

نان و کلم ۱۳۳

شعر و شاعران ۱۳۵

میهمانی سید علی صالحی ۱۳۶

یاوه مگو دیکتاتورا! ۱۳۶

عاشقانه‌های بعد از گرگ ۱۳۷

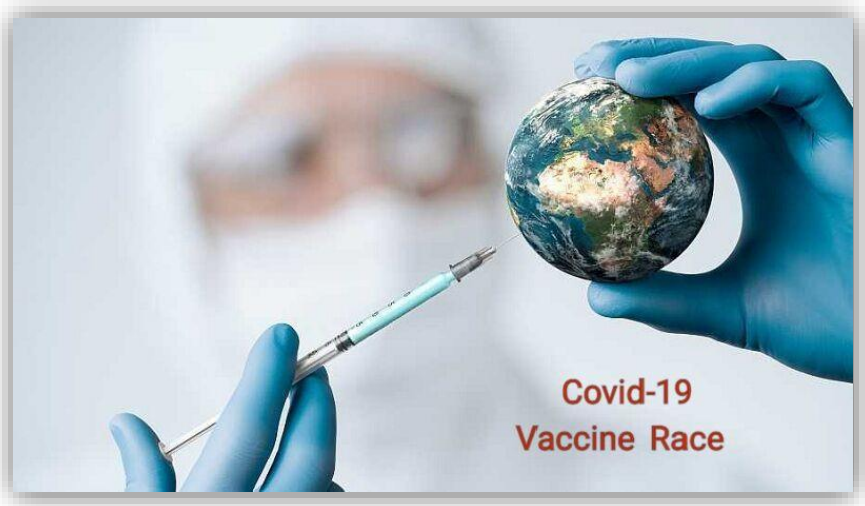
رؤیاهای قاصدک غمگینی که از جنوب آمده بود ۱۳۷
یوما آنادا ۱۳۸
دو شعر از علی یزدانی ۱۴۰
بوسهٔ پنهانِ من ۱۴۰
ترانهٔ ما ۱۴۰
دوشعر از جعفر جهانبخش ۱۴۱
به دنبالِ سیمرغ ۱۴۱
انسان ۱۴۲

هنرهای دیگر ۱۴۳
مجازات اعدام را لغو کنید/ کُلاژ ۱۴۴
در بارهٔ سبک هنری کُلاژ ۱۴۵
کلاژ چهرهٔ فریدا کالو/ اثر: Ana Paula Hoppe ۱۴۷
کودکان، جنگ و دیگر هیچ.../ عکس ۱۴۸

نقد و معرفی ۱۴۹
سوگِ سیاوش؛ در مرگ و رستاخیز/ ش. مسکوب ۱۵۰
سیمای دو زن/ ع.ا.سعیدی سیرجانی ۱۵۱
دانلود رایگان کتاب "سیمای دو زن" ۱۵۳
کتاب کارنامهٔ نئولیبرالیسم در ایران/ م.امیدی ۱۵۳
دوماهنامهٔ دانش وُ امید ۱۵۵

آغاز سال نوی ۲۰۲۱ میلادی بر همهٔ هم‌میهنان مسیحی در ایران و جهان خُجسته باد!

سرسخن



پشتِ پردهٔ معرکهٔ ساخت واکسن در ایران و جهان

پیتر دزاک (Peter Daszak)، جانورشناس و رییس "اتحادیهٔ اِکو هلث" (EcoHealth Alliance) در نیویورک که درکشور چین در بارهٔ مبادلهٔ ویروس‌ها در بین موجودات تحقیق می‌کند، در سال ۲۰۱۳ گفته بود که «ویروس‌ها بسیار سریع تکامل می‌یابند [و] به نحو بدیعی تکامل یافته‌اند که از یک موجود به موجود دیگر منتقل شوند.» او در بارهٔ اپیدمی ویروس کرونای «سارس»، ۱۰ سال پیش از آن سخن می‌گفت و طرحی را پیشنهاد کرد که اگر به آن عمل شده بود، می‌توانست مانع اپیدمی کووید-۱۹ شود. دزاک تخمین زد که «هزینهٔ کشفِ همهٔ ویروس‌ها در پستانداران ۱/۵ میلیارد دلار است» و گفت: «من فکر می‌کنم این یک سرمایه‌گذاری عالی خواهد بود، زیرا پس از انجامِ آن، شما می‌توانید واکسن‌ها را تولید کنید و با وسایلِ تشخیص برای یافتنِ نخستین ظهورِ ویروس و متوقف نمودن آن آماده باشید.» (منبع: سایت M.L.Today).

اکنون یک سال است که اخبار مربوط به پاندمی مرگبار ویروسِ کرونا نه با ۱/۵میلیارد که با تریلیون‌ها دلار خسارت مالی و نزدیک به ۲میلیون نفر قربانی و ۱۰۰میلیون مبتلاء در صدر اخبار ایران و جهان قرار گرفته و رقابت و جنجال بر سر کشف و ساخت واکسن حجم بالایی از صفحات رسانه‌ها را به خود اختصاص داده است. ملت‌های جهان از ناحیه این همه‌گیری با توجه به آمارهای فزاینده ابتلاء و مرگ، با ورود به سال نوی ۲۰۲۱ میلادی مرگبارترین روزها را در فصل سرما تجربه می‌کنند. گرچه به مددِ رشد چشمگیر علم پزشکی و پیشرفت امکانات تکنولوژیک، زمان لازم برای ساخت واکسن از یک دهه به حدود دوسال کاهش یافته و هنوز هیچ دارویی برای درمان قطعی این بیماری کشف نشده، اما تایید پرسش برانگیز واکسن های ساخته شده توسط دولت ها و کمپانی‌های بزرگ در این روزها توسط مراجع معتبر نظیر سازمان بهداشت جهانی، کمیسیون اتحادیهٔ اروپا و سازمانهای غذا و داروی آمریکا و بریتانیا، نگرانی‌های به‌جا و فراوانی را در مورد عوارض این عجلهٔ قابلِ درک پدیدآورده است. در این کارزار تبلیغاتی، ایران هم عقب نماند و وزیر بهداشت و درمان درحالیکه تا چندی پیش بر

حدود دوسال زمان لازم برای رسیدن به مرحله تولید واکسن تاکید می‌شد، ادعای ساختِ واکسن ایرانی (از نوع ویروس ضعیف‌شده و غیرفعال) و آغاز تستِ انسانی آنرا اعلام کرد، اقدامی که بلافاصله با انتقاد صریح "جامعهٔ داروسازان ایران" مواجه شد که آنرا نوعی "شوخی" و "توهین به شعور داروسازان و جامعه" ارزیابی کردند. از جنبهٔ علمی، کارآزمایی بالینی و آزمایش نمونه هر واکسن بر روی گونهٔ انسان مرحلهٔ مهمی است که نباید ملعبهٔ دست بازیگران کانون‌های قدرت و ثروت و رقابت جناح‌های سیاسی در آستانهٔ انتخابات سال آینده قرار گیرد. درپشتِ این پروژهٔ ساخت واکسن و پروپاگاندای عوام‌فریبانه مسئولینی که در پنهان‌کاری، ضد و نقیض‌گویی و دروغگویی به مردم ایران یدِ طولایی دارند و هنوز حاضر به اعلام آمار واقعی قربانیان و مجروحان و بازداشتی‌های سرکوب خونین معترضان در آبان ۹۸ نیستند، آیا چیزی جز تامین منافع کلان و وسوسه‌انگیز سرمایه‌داران زالوصفت و سودجویی کاسبانِ تحریم و کرونا می‌تواند نهفته باشد؟ مضحک‌تر از این بازی تبلیغاتی، ادّعای همزمان یکی دیگر از مسئولین مبنی بر "توانایی غلبه بر ویروس کرونا بدون واکسن!"بعداز اختراع "بشقابِ کرونایاب" است که خود می‌تواند موجبات بی اعتمادی جامعه به دستاورد تلاش‌متخصصان (به فرضِ صحت ادّعای ساختِ واکسن) را فراهم آورد و "دردا و دریغا که در این بازیِ خونین"، بازهم ظاهرا قرار است دل و جان و مال زحمتکشان بازیچهٔ طمعِ سیری‌ناپذیر و سودجوییِ مطلق‌العنانِ سرمایه‌داران حاکم شود.

شب آبستن است روز را...

در آستانه شبِ یلدا، این سیه‌مویِ بُلندگیسو، دریافت پیامِ شورانگیز **خسرو صادقی بروجنی**، زندانی سیاسی به بهانهٔ "یلدای ۱۳۹۹" آن‌هم در "شب‌کده‌ای" که در آن "موش‌ها پَرسه می‌زنند، گُرگ‌ها آدم می‌دَرَند، کرکس‌ها آدم خورند، جُغدها ادای بُلبل، و خفاش‌ها ادای قناری در می‌آورند"؛ پیامی اُمیدآفرین بود برای همهٔ ما و نیز، یادآوری وظیفهٔ جمعی همهٔ ما برای رهایی فرزندانمان از زندان پاسداران ظلمت و تاریکی. در یادداشت این زندانی با مطلعِ **"شب آبستن است روز را"** و مقطعِ **"اُمید به اینکه همه چیز تغییر خواهد کرد"** می‌خوانیم:

"شبِ یلدا، آن‌چنان که پیشینیان به ما گفتند و علم برای ما اثبات کرده، بلندترین شبِ سال است و حتما این بلندترین شبِ سال، مجالِ مناسبی است برای جشن و سرور و شب‌نشینی [و] گپ و گفت و تناولِ خوردنی‌ها و نوشیدنی‌هایی که محفل را گرم می‌کند. اما ساده‌اندیشیِ محض است اگر تمامِ فلسفهٔ این شب را در طولانی بودن آن بدانیم و اصلا طولانی بودنِ شب و ظلماتش چه جای سُرور و پایکوبی دارد؟

همچنان که هر **کنشِ انسانی** هدفی را دنبال می کند و دارای دو مجموعهٔ اهداف و وسائل و ابزار های رسیدن به این اهداف است، مناسک گرایان نیز کسانی هستند که مجموعهٔ **"اهدافِ"** عمل را فراموش کرده و خود را درگیر **"وسائل"** می کنند. شبِ یلدا فرصتی است برای شادی و شادکامی امّا، این همه نه هدفی در خود، بل که جشنی است به پاسداشتِ دیالکتیکِ طبیعت که زاده شدنِ روز را از دل طولانی‌ترین شبِ سال نوید می‌دهد.

از این رو است که در پَس [و] پُشت مناسکِ شادی‌بخشِ یلدا، می توان میانِ طبیعت و زندگیِ اجتماعی انسان به عنوان یک موجود ذی‌حق و ذی‌شعور، پیوندی درس‌آموز برقرار کرد.

یلدا یادآورِ پیامِ طبیعت به انسان است. این پیام که ظلمات موقّتی است و این **اُمید** که در طولانی‌ترین شب که روز را مجالی نیست، روشنایی زاده می‌شود، رشد می‌کند، بالنده می‌شود، و روزها و ماه‌های پیش‌رو، گرمای خود را نه

تنها بر شب، که بر پیکرِ سرد و بی‌جانِ طبیعت چیره می‌کند. این **اُمید** برای محبوسی در بند دو چندان است. چـرا که هر روز و هر شب را به **اُمید** زنده است. **اُمید** به اینکه همه چیز تغییر خواهد کرد."

کدام قطره، فنجانِ صبرِ توده‌ها را لبریز خواهد کرد؟

آری، جای انسان‌های فرزانه و بی‌گناهی چون خسرو صادقی بروجنی، کیوان صمیمی، نسرین ستوده، نرگس محمدی، رضا خندان مهابادی، بکتاش آبتین، کیوان باژن، آرش گنجی، و دهها و صدها روزنامه نگار و نویسنده و هنرمند و کارگر و فعال مدنی و فرهنگی و محیط زیستی "زندان و سیاهچال" نیست! جامعهٔ ما در لحظهٔ تاریخی کنونی نیازمند تغییراتی دمکراتیک است و با سانسور و سرکوب اعتراضات و یا با ایجاد رُعب و وحشت و اعمال فشار بر فعالین سیاسی و مدنی نمی‌توان مانع از انجام تحوّلات ضروری جامعه شد که اگر می‌شد، انقلابِ بهمن ۱۳۵۷ رخ نمی‌داد! می‌گویند آن رویدادی که جرقهٔ انقلاب سال۱۳۵۷را برافروخت، تخریبِ خانه‌های حلبی‌آباد توسط ماموران شهرداری در منطقهٔ خاک سفید تهرانپارس بود و از آنجا بود که آتشِ خشمِ مردم شعله‌ور شد و به بزرگ‌ترین انقلاب اجتماعی در قرن بیستم منتهی شد. هانا آرِنت، فیلسوف و مورخ آلمانی می‌گفت: "در نظام‌های دیکتاتوری تا ۱۵دقیقه پیش‌از فروپاشی همه چیز خوب به نظر می‌رسد"! براین پایه کسی نمی‌داند و قابل پیش‌بینی هم نیست؛ ولی هر یک از اقدامات امروزین حاکمان تاریک‌اندیش ما نظیر بازداشت‌ها و بگیر وببندها، اعدام معترضانی چون نوید افکاری و روح‌الله زم در فرآیندهای مبهم قضایی، تخریب خانهٔ آن پیرزن روستایی در بندرعباس که چندروز بعدتر در اثر خودسوزی جان سپرد، خودکشی۱۴دانش‌آموز فاقد گوشی هوشمند در مناطقِ محرم، موارد متعدّد خودکشی و خودسوزی و حلق‌آویز کارگران معدن و نفت و ساختمانی و اخیرا خودسوزی رضا آلِ‌کثیر، کارگر اخراجی نیشکر هفت تپه و غیره در ماه‌های اخیر... به تنهایی می‌تواند در حکم آن آخرین قطره‌ای باشد که فنجانِ صبرِ توده‌ها را لبریز کند و "این بایای تاریخ است". نمونه‌های این تمثیل را در کشورهای دیگر نظیر: خودسوزی یک دستفروش در تونس، افزایش جزیی قیمت بلیطِ مترو در شیلی(زایش‌گاه نئولیبرالیسم)، بستن مالیاتِ جزیی بر اپلیکیشن واتس‌اپ در لبنان و یا قطع یارانه سوخت در کشورهای آمریکای لاتین و غیره... که منجر به سقوطِ دیکتاتورها یا تغییرات بنیادین در قرن بیستم شد، دیده و تجربه کرده‌ایم و عقلِ سلیمِ انسانی حکم می‌کند که "آزموده را آزمودن خطاست!"

بازگشت به فهرست

مقالات

ایماژ در هنر- تیپیک و فردی

(بخش دوم از فصل دوم کتاب پایه‌های هنرشناسی علمی)

نویسنده: آونر زیس/ برگردان: ک.م.پیوند

Soledad Barrio in “Antigona” at West Park Presbyterian Church. Paula Lobo for The New York Times

یکی از اساسی‌ترین خصایص ایماژِ هنری این است که دارای هویّتِ فردی است. این اندیشه نیز پایه سخن معروف بلینسکی را تشکیل می‌دهد که می‌گوید هنرمند، برخلاف دانشمند، قیاسی (Syllogism) نمی‌اندیشد بلکه واقعیت را با تصاویری زنده نشان می‌دهد. هنر همیشه انسان را با واقعیاتِ مشخص زندگی و با وقایع و تجارب روبرو می‌سازد. هر ایماژِ هنری، یا تصویرِ مشخصی است از پدیده‌های معیّنِ جهانِ واقعی، یا بیانی است از وقایعِ معیّن در حیاتِ عاطفی انسان، و یا نمودی است از آینده آن دو.

با این حال، ایماژِ هنری صرفاً خصایصِ فردی و معین این پدیده یا آن پدیده زندگی، این گروه از پدیده‌ها یا آن گروه از پدیده‌ها را نشان نمی‌دهد، بلکه خصایص و قوانینِ اساسی آن‌ها را مشخص می‌کند. این خصایص اساسی و عمقِ واقعیت و قوانین آن در ایماژها همان‌گونه بیان نمی‌شوند که در مفاهیمِ منطقی بیان می‌شوند. علم، زندگی را در شکلِ "ناب" آن منعکس می‌سازد و قوانین آن را کشف و تدوین می‌کند. امّا هنر، قوانینِ مجرّدِ زندگی را بازآفرینی نمی‌کند، بلکه به بازآفرینی فرآیندها و الگوهای مشخصِ قانون‌مندی می‌پردازد که در زندگی وجود دارد.

بنابراین، اگر هنرمند بخواهد تفسیری از ماهیّتِ عملِ قهرمانانه به دست دهد، به تحلیل مفهومِ قهرمانی‌گری (Heroism)، یا به اثبات منطقی طبیعت آن نخواهد پرداخت، بلکه ما را با آشیل یا پرومته آشنا خواهد ساخت که آتش را از خدایان دزدید تا برای انسان‌های روی زمین سعادت به ارمغان آورد، و یا چون میکل‌آنژ، از

سنگ، داوودی خواهد تراشید که به وسیله آن آرمان‌های هنری و اجتماعی انسان‌گرایانه عصرِ رنسانس را بیان‌کند.

لنین می‌گوید پدیده‌های زندگی غنی‌تر از قوانینِ زندگی هستند. ما از این سخنِ لنین چه می فهمیم؟ این‌را که: پدیده‌های زندگی از این جهت غنی‌تر از قوانینِ زندگی هستند که دارای فردیّتِ مشخصی هستند و از خصایصِ معیّنِ زیادی برخوردارند که فقط به آن‌ها تعلق دارد، در حالی‌که قوانین فقط جنبه‌های اساسی و عامّ را منعکس می‌سازند که در ذاتِ همه پدیده‌های مورد بحث وجود دارد. ایماژِ هنری از تمامیّتی مشخص و محسوس برخوردار است و از غنای فردی پدیده تصویر شده حکایت می‌کند.

در بافتِ فردی ایماژ مشابهتی با پدیده‌های مشخّصِ زندگی دیده می‌شود، ولی فردی در هنر با مفرد (Singular)در زندگی دو مفهومِ مترادف نیستند. بین واقعیتِ هنر و واقعیتِ زندگی تفاوت کیفی عمیقی وجود دارد. هر واقعه یا پدیده زندگی معرّفِ انبوهی از عناصرِ ممکن است که به‌هم بافته شده‌اند: ضروری و تصادفی، الزامی و اتفاقی، عامّ و خاصّ، درونی و بیرونی و غیره. در هر پدیده ای این جنبه‌ها چنان به‌هم جوش خورده‌اند که گاهی جدا کردن آن‌ها بسیار مشکل است. در ماهیّتِ یک پدیده، گاهی زیر لایه‌های متعدّدی پنهان است. این لایه‌ها مانع از آن می‌شوند که انسان بتواند به طبیعتِ شیءِ مورد مطالعه رخنه کند. مارکس خاطرنشان می‌سازد مشکلاتِ شناخت دقیقاً در این است که ماهیتِ یک پدیده در سطحِ آن قرار ندارد.

این مشکلی است که هم در تحقیقِ علمی با آن روبرو هستیم و هم در کشفِ هنری و خلقِ ایماژ. اگر هنرمند جنبه‌هایی از واقعیت را همان‌گونه که در زندگی واقعی وجود دارند به پرده نقاشی منتقل کند، صرفاً به کپی کردنِ مکانیکی آن‌ها اکتفا کند و در تصویرِ زندگی خلاقیّتی از خود نشان ندهد، به تجربه خواننده، بیننده یا شنونده چیزی نخواهد افزود. مردم به هنری که جز روگرفتِ (Copy) مکانیکی چیزی ارائه نمی‌دهد، رغبت نشان نخواهند داد و ترجیح خواهند داد که به واقعیّاتِ خود زندگی مراجعه کنند.

بالزاک سخن معروفی دارد ناظر بر این‌که قلم‌تراشِ مجسّمه‌ساز، زندگیِ یک دست را بیان می‌کند در حالی‌که قالبِ گچی آن را به یک لاشه تبدیل می‌کند. برای جلوگیری از انعکاسِ بی‌روحِ زندگی، هنرمند مجبور است به اصولِ گزینش پناه برد. در زندگیِ واقعی، جنبه‌های ضروری با جنبه‌های کمتر ضروری به هم بافته‌اند، ولیکن در هنرِ رئالیستیِ اصیل هیچ جنبه‌ای وجود ندارد که بتوان آن‌را حذف کرد. هنرمند پدیده‌ای را که برای او جالب است، از همه خصایصِ اتفاقی و ویژه که ممکن است ماهیّتِ خبری را که او می‌خواهد نشان دهد در ابهام نگه دارند "پاک می‌کند". او پدیده‌های زندگی را در تمامیّتِ آن ها بازآفرینی نمی‌کند، بلکه فقط به بازآفرینیِ خصایصی می‌پردازد که وجه مشخصه آن هستند و "روحِ زنده" آن‌را تشکیل می‌دهند. هر چه هنرمند با استعدادتر باشد، گزینشِ او از واقعیّاتِ زندگی دقیق‌تر و مطمئن‌تر خواهد بود. برعکس، هرچه هنرمند کم استعدادتر باشد، جزئیاتِ سطحی و غیر ضروری بیشتری در اثرِ او دیده خواهد شد.

> در ماهیّتِ یک پدیده، گاهی زیر لایه‌های متعدّدی پنهان است. این لایه‌ها مانع از آن می‌شوند که انسان بتواند به طبیعتِ شیءِ مورد مطالعه رخنه کند.

در آثار مربوط به استه‌تیک که طی سال‌های اخیر در خارج از شوروی نوشته شده است، به طور وسیعی از شگردی که به "جریانِ زندگی" معروف است دفاع شده است. مارسل مارتین(Marcel Martin) ، منتقدِ سینمایی فرانسه معتقد است در سینما باید به پلان‌های (۱) اتفاقی (مثلاً نشان‌دادن عابرینی که هیچ‌گونه ارتباطِ مستقیمی با موضوع اصلی فیلم ندارند) اهمّیت زیادی داده شود، و این عقیده که طرحِ کلی (Plot) باید به دقّت تنظیم شود و حوادث، انسجام و سیرِ منطقی داشته باشند کنار گذاشته شود. به نظر او فیلم‌هایی که در آن‌ها طرحِ کلی راه را برای جریانِ آزادِ زندگی باز می‌گذارد و کارگردان نمی‌تواند به "سانسورِ" آن دست بزند، با زندگی بیش‌تر تطبیق خواهند کرد و برای بیننده قانع کننده‌تر خواهند بود.

هنرمند به اتکای خلاقیّتِ خود مصالحی را که از زندگی گرفته است بازسازی می‌کند، با قدرتِ تخیّلِ خود آن را پربارتر می‌سازد و به آن مضامینی نو می‌بخشد؛ او وقتی این تصویرِ جامع را بازآفرینی می کند، بار دیگر عناصری از پدیده اصلی را مورد استفاده قرار می‌دهد.

امّا، این "جریانِ زندگی" در عمل به نفیِ گزینش و نفیِ تعمیم که بدونِ گزینش امکان‌پذیر نیست، منجر می‌شود و این نفیِ گزینش نیز به نوبه خود، به نفیِ تعهّدِ ایدئولوژیک و رئالیسم می‌انجامد. جانشین کردن تصویرِ ساده "جریانِ زندگی" به جای گزینشِ هنری، بافتِ ایماژی اثر را نابود خواهد ساخت.

یک هنرمندِ واقعی همیشه خلاقیّتِ خود را بر اساسِ گزینش استوار می‌سازد و حتی در مواردی که "جریانِ زندگی" به‌جا و مناسب به نظر می‌رسد، استفاده از آن، خود نوعِ خاصّی از گزینش به حساب می‌آید. بهترین نمونه این نوع گزینش را در **رزمناو پوتمکین** اثر آیزنشتاین مشاهده می‌کنیم. این فیلم، برخلافِ سنّتِ مرسوم، خطِّ داستانی معیّنی را تعقیب نمی‌کند، در آن، حوادث سرعتِ عادّیِ خود را دارند، همان‌طوری که در زندگی واقعی روی می‌دهند؛ و فیلم در واقع ما را با یک نوع "جریانِ زندگی" روبرو می‌سازد. با این حال، رزمناو پوتمکین فیلمی نیست که از اجزایی ناهمگون تشکیل شده باشد. در ساختارِ فیلم، بر توالیِ اپیزودها (۲) منطقِ عمیقی حاکم است. همه آنها به‌نحوی با هم پیوند می‌خورند که بیننده از زندگی و شخصیّت‌هایی که در معرضِ تماشا گذاشته می‌شود، تصویر جامعی به‌دست می‌آورد. این‌جا "جریانِ زندگی" به طور سنجیده نمایش داده می‌شود و ما نه صرفاً با انباشتِ حوادث، بلکه با گزینشی ظریف روبرو هستیم. فی‌الواقع، در هنرِ رئالیستی، گزینش است که پایه ایماژسازی یا شخصیت‌پردازی را تشکیل می‌دهد .

با این‌حال، گزینش، ضمن این‌که به هنرمند یاری می رساند، او را با مسائلِ جدیدی نیز روبرو می‌سازد. در زندگی واقعی هر پدیده‌ای طبیعتاً یک‌پارچه است، در حالی‌که در نتیجه گزینشِ هنرمند، این پدیده متلاشی می‌گردد و یک‌پارچگی خود را از دست می‌دهد. با توجه به این‌که در این گزینش جنبه‌های ظاهری و تصادفی کنار گذاشته می‌شوند، پدیده دیگر با واقعیت تطبیق نمی‌کند، از صورت یک پدیده واقعی در می‌آید و به اسکلتِ بی‌روحی تبدیل می‌شود. بدیهی است که یک اسکلت یا تجرید کسی را راضی نخواهد کرد، بنابراین هنرمند موظف است به مصالحِ انتخاب‌شده حقیقتِ هنری ببخشند و آن را به صورتی قانع‌کننده درآورد.

هنرمند به اتکای خلاقیّتِ خود مصالحی را که از زندگی گرفته است بازسازی می‌کند، با قدرتِ تخیّلِ خود آن را پربارتر می‌سازد و به آن مضامینی نو می‌بخشد؛ او وقتی این تصویرِ جامع را بازآفرینی می کند، بار دیگر عناصری از پدیده اصلی را مورد استفاده قرار می‌دهد. ایماژهای

هنری صرفاً روگرفت (کپی) پدیده‌های زندگی واقعی نیستند، بل‌که واقعیتِ جدیدی هستند که به وسیله تخیّلِ هنرمند شکل گرفته‌اند.

کمدی انسانی بالزاک واقعه‌نگاریِ (Chronicle) راستینی است از زندگی جامعه فرانسه در یک دوره طولانی از قرن نوزدهم. نویسنده به شوخی می گوید این داستان توسط "خانم تاریخِ فرانسه" نوشته شده است و من فقط نقشِ مُنشیِ خصوصی او را برعهده داشته‌ام. هزاران مرد و زن سیمای خود را در شخصیت‌های داستان‌های بالزاک بازیافته‌اند، گرچه این شخصیت‌ها همه محصولِ تخیّلِ نویسنده هستند. آن‌ها با پیش‌نمونه‌های (Prototype) معیّنی شباهت دارند ولیکن روگرفتِ کامل آن‌ها نیستند.

امّا شخصیت‌های گوگول را چگونه باید ارزیابی کنیم؟ بلینسکی می‌گوید پلیوشکین (Plyushkin)و خلستاکوف (Khlestakov)آن‌چنان که توسط گوگول تصویر شده‌اند، از زندگی گرفته نشده‌اند، ولی با این‌حال پایه آن‌ها را افرادِ واقعی تشکیل می‌دهد. این سخن در هنرِ رئالیستی در مورد همه ایماژها و شخصیت‌ها صادق است. فیلم‌های **پاییزا** (Paisa)، **رُم شهرِ بی‌دفاع** (Rom Open City)اثر روبرتو روسیلینی، **شعله‌های آتش** (Queimada) اثر جیلو پونته کوروو (Gillo Pontecorvo)و **گاردِ جوان** اثر گراسیموف (Grasimov)همه بر حوادثِ واقعی استوارند، ولیکن ایماژها و شخصیت‌هایی که این فیلمسازان خلق کرده‌اند، از زندگی و هویّتی خاصّ برخوردارند.

در هنر، تخیّلِ هنرمند نقشِ عظیمی ایفا می‌کند. مصالحی را که از زندگیِ واقعی گرفته‌شده تغییر می‌دهد و از فاکت‌ها و اوضاعِ واقعی، ایماژهای هنری می‌سازد. (۳)

آیا این عقیده اصلِ معروفِ چرنیشوسکی را نقض می‌کند که می‌گوید هنر، زندگی را در شکل‌هایی که از خودِ زندگی گرفته شده‌اند بازآفرینی می کند؟ نه، در این‌جا هیچ‌گونه تناقضی وجود ندارد. اصلِ چرنیشوسکی صرفاً این حقیقت را تایید می‌کند که ایماژهای هنری نیز مانند پدیده های زندگی، به لحاظِ این‌که مشخص (کنکرت) هستند و از هویّتِ منحصر به‌فردی برخوردارند، با هم‌دیگر متفاوت‌اند. ولی این سخن بدان معنی نیست که برای خلقِ ایماژها (یا شخصیت‌های) رئالیستی، حفظِ تطابقِ ظاهری آنها با واقعیّت امری ضروری است. در بعضی اشکالِ هنری مانند بعضی انواع (ژانرهای) موسیقی، طبیعتِ شکلِ هنری اصولاً ایجاب می‌کند که این تطابقِ ظاهری رعایت نگردد. بنابراین، سخنِ چرنیشوسکی در مفهومی که به آن اشاره کردیم به اعتبارِ خود باقی است.

ایماژِ هنری هم وقتی می‌تواند رئالیستی باشد که شباهتِ ظاهری حفظ شود و هم وقتی که این شباهت مراعات نگردد. با این‌حال، انعکاسِ زندگی هر قدر هم شکل یا نوعی (ژانری) که این انعکاس را تجسم می‌بخشد منحصر به فرد باشد، باقی می‌ماند.

البته، قهرمانان قصه‌های قومی (Folktales)، شخصیت‌های فوقِ طبیعی و بسیاری از پیکرهای (Figure) هنرِ رمانتیک نمی‌توانند انعکاسِ مستقیمِ زندگی واقعی باشند. در واقع، هنرمندان غالباً به انحرافِ سنجیده و آشکار از شباهتِ ظاهری پناه می‌برند. به عنوانِ نمونه می‌توانیم پیکره‌های زشت و بی‌قواره (Grotesque)گویا، یا ناودان‌های کلیسای نوتردام را ذکر کنیم. نمونه بارز دیگر، دور شدن عمدی رابله است از جهانِ واقعی در کتاب گارگنچوا و پانتاگروئل (۴). این هنرمندان از اشکال و اوضاعی که در جهانِ واقعی یافته

می‌شوند حرکت نمی‌کنند، ولی با این‌حال کارِ آن‌ها با اصلِ چرنیشوسکی دایر بر انعکاسِ زندگی در اشکالِ زندگی واقعی تناقض ندارد.

ایماژِ هنری هم وقتی می‌تواند رئالیستی باشد که شباهتِ ظاهری حفظ شود و هم وقتی که این شباهت مراعات نگردد. با این‌حال، انعکاسِ زندگی هر قدر هم شکل یا نوعی (ژانری) که این انعکاس را تجسم می‌بخشد منحصر به فرد باشد، باقی می‌ماند. همان‌طوری که قبلا اشاره کردیم، این اصل را نباید به صورتی ساده و مبتذل تفسیر کرد، بل‌که صرفاً باید به این معنی گرفت که بین وجوهِ خاصّ ایماژِ حسّی و مشخص و پدیده های جهانِ واقعی شباهتی وجود دارد.

فردیّتِ روشن و بی‌همتای یک ایماژِ هنری -که درجه استعدادِ آفریننده آن‌را منعکس می سازد-، تا حدودِ زیادی قدرت و تاثیرِ هنر را تعیین می‌کند.

برعکس، طرح‌های تجریدی اشیاء، اصولِ متعارف، یا به بیان مارکس و انگلس "بلندگوهای روحِ زمان" قلبِ مردم را نخواهد لرزاند یا خیالِ آنان را به پرواز در نخواهد آورد. اکادمیسین میخائیل خرابچنکو (Mikhail Khrapchenko)، منتقدِ ادبی شوروی می‌گوید: فردی کردن (Individualization) در ادبیات یک عنصرِ تکمیل‌کننده، یک نوع چاشنی برای عناصرِ اساسی و یا ضمیمه‌ای برای مصالحِ عینی نیست، بل‌که روشی است برای دریافتِ استه‌تیکِ زندگی که قادر می‌سازد جهان را با همه تنوّعات‌اش و در ارتباطِ نزدیک با انسان نشان دهیم. این طرز برخورد در مورد همه شاخه‌های هنر صادق است.

در هنر، فردی‌کردن وسیله نیرومندی است برای غلبه کردن بر طرح‌گرایی (Schematism) و پرهیز از غرق شدن در صنایع بیانی (Rhetoric) و مطلق کردن فنونِ تصویری.

مارکس و انگلس در نامه‌های خود به فردیناند لاسال (Ferdinand Lassale)در ارتباط با تراژدی فرانتس فون زیکینگن (Franz Von Sickingen) می‌نویسند: در یک اثرِ هنری سیمای شخصیت‌ها باید به دقّت ترسیم شود و یک شخصیت از شخصیت دیگر کاملاً متمایز گردد. ضمنا هویّتِ یک شخصیت نباید در یک اصلِ تجریدی به تحلیل رود، بل‌که باید با مهارتِ تمام ساخته و پرداخته شود. به نظر آنان، لاسال در پیروی از شیلر و تبدیلِ افراد به "بلندگوهای روحِ زمان" خطای جدّی مرتکب شده است. مارکس و انگلس یکی از دلایل شکستِ لاسال را شخصیّتی به نام اولریش فون هوتن (Ulrich Von Hutten)ذکر می‌کنند که "دقیقاً نمایشگرِ "الهام" نویسنده است"، نه کم و نه بیش. مارکس معتقد بود که این شخصیت می بایست به صورت "فردی باهوش ولی دیوصفت" تصویر می‌شد، همان‌طوری که در زندگیِ واقعی بوده است. علاوه بر این، فون هوتن نمی بایست صرفاً حاملِ کسالت‌آورِ اندیشه‌ها باشد، بلکه می بایست یک شخصِ واقعی و کامل باشد با ویژگی‌های جالب و قانع کننده.

هگل از این رو برای شکسپیر و گوته احترامِ زیادی قائل بود که شخصیت‌هایی سرشار از زندگی خلق کرده‌اند

در این زمینه، مارکس و انگلس از هنرمند می‌خواهند شکسپیر را الگوی خود قرار دهد نه شیلر را؛ یعنی زبانی صریح و روشن داشته باشد و شخصیت‌هایی خلق کند با فردیّتی مشخّص و با پویاییِ (Dynamism) خاصّ خود. انگلس در نامه‌ای به مینا کائوتسکی در ارتباط با "فردی کردنِ کامل" در یک اثرِ هنری می‌گوید: "هر شخصیّتی یک تیپ است ولیکن یک فردِ معیّن یا به قول هگل پیر

یک دایزر (Deiser) نیز هست". "دایزر" (این یکی) یک شخصیتِ زنده است، شخصی است مستقل و دارای خصایصِ مشخص و منحصر به فرد که به آسانی می‌توان او را در بین جمعیّتِ انبوه بازشناخت.

هگل از این رو برای شکسپیر و گوته احترامِ زیادی قائل بود که شخصیت‌هایی سرشار از زندگی خلق کرده‌اند و به این علت، نمایشنامه نویسانِ معاصر و کلاسیکِ فرانسه را به بادِ سرزنش می‌گرفت که خود را بیش‌تر به تصویرِ صوری و تجریدی تیپ‌ها و عواطفِ عامّ قانع کرده‌اند تا به آفرینش افرادی واقعاً زنده.

کمبودِ استعدادِ هنری ناگزیر به قالبی‌شدنِ شخصیت‌ها می‌انجامد و سبب می‌شود تکاملِ آن‌ها از انسجامِ کافی برخوردار نباشد. در این‌گونه آثارِ هنری، همه شخصیت‌ها به‌هم شباهت دارند و به آسانی می‌توان آن‌ها را به آثار دیگر منتقل کرد.

بلینسکی می‌نویسد: "نگاه کنید به بالزاک که چقدر زیاد نوشته است، ولیکن در داستان‌های او هیچ شخصیت یا فردی نیست که به شخصیت یا فرد دیگری شباهت داشته باشد. او واقعاً در تصویر شخصیت‌ها با تمام ظرایفِ فردی آنها از مهارتی حیرت‌آور برخوردار است." تولستوی نیز از چنین مهارت خارق العاده برخوردار بود. در جنگ و صلح او ۵۵۰ شخصیت وجود دارد و هر کدام از آن‌ها انسانی یگانه و منحصر به فرد است. لنین در نامه‌ای به اینسا آرماند (Inessa Armand) می‌نویسد: "در این داستان (و این سخن در مورد کل هنر نیز صدق می‌کند)، ماهیتِ کلی در شرایط فردی، در تحلیلِ شخصیت‌ها و در روانشناسی تیپ‌های خاص تجلی پیدا کرده است." در هنر، یک تیپ یا یک حقیقتِ اجتماعی می‌تواند به صورت های مختلفی بیان شود. در زمین نوآباد، شولوخوف شخصیت‌های تیپیکی خلق کرده است که در عین‌حال فردیتِ خود را کاملا حفظ کرده‌اند. کافی است به دو نمونه از آن‌ها، یعنی داویدو ناگولنوف (Nagulnov)اشاره کنیم. این دو فرد از لحاظ خصایصِ اساسی مشابه هستند و در زندگی هدفِ مشابهی را تعقیب می‌کنند. با این‌حال، هنرمند هر کدام از آن‌ها را به صفاتی آراسته است که به خودِ او اختصاص دارند. بدین معنی که هر کدام دارای خصال، عادات، رفتار، امیال، بُنیه، قد و رنگ چشمِ خاصّ خود هستند. گرچه در این داستان داویدوف و ناگولنوف زندگی یک‌سانی

بلینسکی‌می‌نویسد: "نگاه کنید به بالزاک که چقدر زیاد نوشته است، ولیکن در داستان‌های او هیچ شخصیت یا فردی نیست که به شخصیت یا فرد دیگری شباهت داشته باشد.

دارند، ولیکن هر کدام از آن‌ها یک "دایزر" و یک فردِ مستقل است و نمی‌توان آن‌ها را اشتباه به جای هم گرفت. کافی است اشاره کوتاهی بشود به بعضی از خصایصِ جزئی آن ها تا خواننده آن‌ها را از خیلِ جمعیتِ شخصیت‌های داستان بازشناسد. به علت این‌که شخصیت‌های این داستان صورتک (ماسک) نیستند بلکه افرادِ واقعی هستند، بر روی خوانندگان تاثیر عمیقی باقی می‌گذارند، به آسانی فهمیده می‌شوند و به یاد می‌آیند و در ذهنِ خوانندگان جای ماندگاری را اشغال می‌کنند. اگر شخصیت‌ها افراد کاملاً تعریف‌شده‌ای نباشند، نمی‌توانند خون‌دار و رئالیستی باشند.

همان‌طوری که قبلا اشاره کردیم، رئالیسمِ مشخص (کنکرت) در هنر، تنها هدف و آخرین هدفِ خلاقیّت نیست. شخصیت یا ایماژِ رئالیستی آراسته به شکلِ فردی، تصمیمی را در تجسّم می‌بخشد که از پدیده‌های زندگیِ واقعی گرفته شده است و ماهیّتِ درونی آن‌ها را روشن می‌سازد. این نوع شخصیت یا ایماژ ویژگی‌هایی را بیان می‌کند که وجه مشخصه کلِ گروه‌های اجتماعی،

طبقات و خلق‌ها هستند. ایماژِ هنری صرفاً حوادث را نشان نمی‌دهد، بل‌که طبیعتِ اساسی پدیده‌ها را نیز روشن می‌سازد. هر شخصیت یا ایماژی از زندگی خاصّ خود برخوردار است، ولیکن گروهی از شخصیت‌ها ریشه مشترکی دارند که در شیوه‌های متفاوتِ زندگی، یا وقتی که به اشکالِ فردیِ متفاوت بیان می‌شود، جلوه‌های مشابهی دارد. وظیفه هنرمند این است که این ریشه را نشان دهد.

راهِ رسیدن به این تصمیم در هنرِ رئالیستی تیپ‌سازی (Typification)است. بلینسکی می‌نویسد: خصیصه اساسی تیپ‌سازی این است که شخصیت‌ها را به نمایندگان دسته خاصّی از مردم تبدیل می‌کند. او رابطه بین شخصیت‌های تیپیک و شخصیت‌های گرفته‌شده از زندگیِ واقعی را با رابطه جنس و نوع (۵) مقایسه می‌کند و می‌گوید: در هر تیپ خصایصِ یک جنس متمرکز است، خصایصی که پدیده‌های زیادی در آن مشترک‌اند.

مستندسازی در هنر وقتی معتبر است که هنرمند در سایه بینشِ دقیقِ خود بتواند برجسته‌ترین واقعیات و حوادث را انتخاب کند و کنار هم بگذارد تا هم‌بستگی‌ها و ارتباطاتِ منطقی آن‌ها روشن گردد.

قبلاً اشاره کردیم که مُفرد (Individual) در هنر از این نظر با اشیاءِ زندگی واقعی متفاوت است که گرچه از روی زندگی بازآفریده می‌شود، ولیکن به کمک تخیّلِ هنرمند پُربارتر می‌گردد امّا تفاوتِ آن‌دو به این‌جا ختم نمی‌شود. فردیّت در هنر مستقیماً از زندگی گرفته می‌شود اما در عین حال، این فردیّت توسط هنرمند به گونه‌ای دست‌کاری می‌شود که جزئیاتِ ظاهری، فهمِ جنبه‌های ضروری و اساسی را با مشکل روبرو نسازد. در هنر، عامّ از طریقِ مفرد تجلّی پیدا می‌کند. در هر ایماژِ هنری، تمرکزِ عامّ و ضروری را در خاصّ و منحصر به فرد مشاهده می‌کنیم، و همین تمرکز است که تیپ را تشکیل می دهد. تیپیک در هنر، وحدتِ تعمیم و تفرید است. اشیاءِ فردی مشخّصی که از زندگی واقعی گرفته می‌شوند، وقتی در هنر انعکاس می‌یابند شکلی دیگر به خود می‌گیرند و به علت برخورداری از یک عنصرِ عامّ، فردیّت و قدرتِ بیانی بی‌نظیری به دست می‌آورند:

جهان را در یک دانه شن دیدن

و خدا را در یک گلِ وحشی دریافتن

لاینتاهی را در کفِ دست جا دادن

و ابدیّت را در ساعتی گنجاندن...

امّا راه‌های تیپ‌سازیِ هنری کدام‌اند؟

این‌که زندگی معمولاً مصالحِ آماده‌ای برای هنرمند فراهم نمی‌سازد که هنگام گنجانده شدن در اثرِ هنری هیچ‌گونه دست‌کاری لازم نداشته باشد، بدین معنی نیست که "گوشه‌هایی از زندگی" به هیچ وجه مستقیماً وارد هنر نمی‌شود. بعضی اشکالِ هنری طبیعتا مستند هستند و این مستند بودن و بازآفرینی زندگی را با تمام مظاهرِ مستقیم و موجودِ آن مجاز و حتّی لازم می‌سازد. این سخن در مورد سینمای مستند، عکاسی هنری، قطعاتِ ادبی، خاطره‌نویسی- (Memoirs) یا به عبارت دیگر در مورد اشکالی از هنر که بر بازآفرینی مستقیمِ واقعیاتِ زندگی استوارند-، صدق می‌کند. در عین‌حال این اشکالِ هنری به وسیله رسانه‌های خود تعمیم‌های جدّی و عمیقی به وجود می‌آورند که تصاویرِ تیپیکی از زندگی به‌دست می‌دهند و تاثیرِ عمیقی بر مخاطبین واقعی می‌گذارند.

یکی از بهترین نمونه‌های این گونه هنر، فیلم فاشیسمِ عادی (Ordinary Fascism) اثر میخائیل روم (Mikhail Romm)است که به عنوان تحقیقی هنرمندانه در روان‌شناسیِ فاشیسم و ریشه‌ها و نتایجِ آن شهرتی عالم‌گیر به‌دست آورده است. تحقیقی که با محکوم کردن قاطعانه فاشیسم به اوجِ خود می‌رسد.

شکلِ هنری دیگری که در این مقوله قرار می گیرد فتومونتاژ (۶) است. فتومونتاژهای ضدّ فاشیستی و ضدّ جنگ که توسط گارت فیلد (Gartfild) و ژیتو میرسکی (Zhitomirsky) ابداع شد، صرفاً یک نوع فتوژورنالیسم (۷) نیستند، بل‌که آثارِ هنری اصیلی هستند که تاثیرِ هنری نیرومندی بر جای می‌گذارند.

مستندسازی در هنر وقتی معتبر است که هنرمند در سایه بینشِ دقیقِ خود بتواند برجسته‌ترین واقعیات و حوادث را انتخاب کند و کنار هم بگذارد تا هم‌بستگی‌ها و ارتباطاتِ منطقی آن‌ها روشن گردد. غالباً اتفاق می‌افتد کسانی که از چشم‌های تیزبین و گوش‌های حسّاس برخوردار نیستند، از پدیده‌های فوق‌العاده جالب به راحتی می‌گذرند. فرقِ هنرمند با غیرِ هنرمند در زندگی این است که هنرمند نسبت به پدیده‌های جالب و معنی‌دارِ زندگی پیرامونِ خود شدیداً حسّاس است. اگر او بتواند از این جهانِ واقعی واقعیت و پدیده‌هایی را انتخاب کند که بسیاری از جنبه‌های اساسی زندگی یا حتی بعضی از آن‌ها را روشن سازند، عنصرِ مستند در اثرِ او می‌تواند شکلِ یک ایماژ را به خود بگیرد.

سینمای مستند و هنرِ عکاسی به یکی از اجزای لاینفکِ فرهنگِ ما تبدیل شده است. به‌علاوه، کیفیتِ بازآفرینی مستندِ واقعیت برای اشکالِ هنری دیگر نیز جالب توجه است، زیرا بعضی اصولِ برخوردِ واقع‌نگارانه با شخصیت‌پردازی و بعضی شگردهای مورد استفاده در هنرِ مستند، در انواع دیگر خلاقیّتِ هنری نظیر تئاترِ مستند نیز قابل استفاده است.

این سخن، ما را به یک سوالِ مهم و به‌جا می‌رساند و آن این‌که: محدوده برخوردِ مستند تا کجاست؟

در نیمه دوم دهه شصت این برخورد در بسیاری از اشکالِ هنری رواج پیدا کرد. بعضی نویسندگان هنرِ مستند را در مقابلِ خلاقیّتِ مبتنی بر اختراع قرار دادند و در غالب موارد، اولی را بر دومی ترجیح دادند. به نظر این نویسندگان، هنرِ مستند از این نظر بر نوعِ دیگر خلاقیّت برتری دارد که بر بازآفرینیِ پُر زحمتِ اشیاء و حوادثِ واقعی استوار است، بیش‌تر از هنرهای تخیّلی خواننده یا بیننده را راضی می‌کند و در آن‌ها پاسخِ مطمئن‌تری به‌وجود می‌آورد.

گاهی برخوردِ مستند برخوردی کاملاً نو تلقّی می‌شود و عنصری به حساب می‌آید که فقط در این عصر و به عنوان تجلّی خاصّ ماهیتِ جدید هنر به وجود آمده است.

گاهی برخوردِ مستند برخوردی کاملاً نو تلقّی می‌شود و عنصری به حساب می‌آید که فقط در این عصر و به عنوان تجلّی خاصّ ماهیتِ جدید هنر به وجود آمده است. **در این زمینه لازم است به سه نکته اشاره کنیم:**

اولاً، باید به خاطر داشت که برخوردِ مستند در خلاقیّتِ هنری به هیچ وجه تازگی ندارد. مثلاً، در ادبیات قرن ۱۹ روسیه به شاهکارهایی برمی‌خوریم نظیر گذشته‌ها و اندیشه ها اثر هرتسن (Herzen, The Past and Thougts)که اگر با معیارهای امروزی طبقه‌بندی شوند، یقیناً تحت عنوان نثرِ مستند جای خواهند گرفت. اگر بپذیریم که برخوردِ مستند در بازآفرینی مستقیمِ حوادثِ واقعی تجلّی پیدا می‌کند، در این صورت ایلیاد و ادیسه و داستان‌های تاریخی والتر اسکات و الکساندر دوما نیز مستند به حساب خواهند آمد.

ثانیا، لازم است تصریح کنیم که در ادبیات، در نمایشنامه‌نویسی و حتی در سینما، مصالحِ مستند در صورتی معنای هنری پیدا می‌کنند که با قوانینِ هنر

مباینت نداشته باشند. مثلاً، نمایشنامه‌های مستند و به طریق اولی، نمایش‌های واقعی (۸) را به سختی می‌توان در مفهوم دقیق کلمه، مستند دانست. نمایشنامه‌نویس واقعا می‌تواند حوادثِ واقعی و شخصیت‌های تاریخی را تصویر کند و از چیز دیگری جز متونِ مستند استفاده نکند، ولیکن گزینشِ مصالحِ مشخص (کنکرت)، ترکیبِ (کمپوزیسیون) اثر، ویرایشِ متن، ویژگی‌های دیالوگ، پرورشِ شخصیت‌ها و غیره نمی‌تواند تخیّل و توانایی‌های مبتکرانه هنرمند و تفسیرِ خلاقِ او از مصالح را منعکس نسازد. شاید مناسب‌تر این باشد که در این‌گونه موارد از نمایشنامه یا نمایشِ مستند صحبت نکنیم، بل‌که آن‌ها را نمایشنامه‌ها یا نمایش‌های عادّی بدانیم که از مصالحِ مستند ساخته شده اند ولیکن با قوانینِ عامِّ هنر نیز مطابقت دارند.

لازمه تیپ‌سازی بر اساس پیش‌نمونه‌ها این است که هنرمند به فهمِ عمیقی از زندگی پیش‌نمونه‌های خود دست یابد و به انتقالِ وجوه و خصایصِ ظاهری که ممکن است در غالب مواقع صرفاً جنبه اتفاقی داشته باشند، اکتفا نکند.

ثالثا، حتماً باید توجه داشته باشیم که یک عنصرِ اجتناب‌ناپذیرِ خلاقیّتِ هنری، همیشه تفسیرِ هنریِ واقعیت است که مجبور است از شیفتگی تنگ‌نظرانه و کسالت‌آور نسبت به واقعیت بپرهیزد و عناصر ابتکاری، و از آن جمله برجسته‌ترین مظاهرِ تخیّلِ هنری را در صورت موجّه بودنِ آن‌ها بپذیرد.

اصولاً ترسیم هرگونه مرزِ قاطعی بین برخوردِ تخیّلی (Fictional)و برخوردِ مستند، عملی تصنّعی است و امکان دارد به برخوردِ ناتورالیستی منجر شود. این سخن به هیچ‌وجه چیزی از معنای استه‌تیکِ هنرِ مستند که اصلِ اساسی آن نمایشِ مستقیمِ واقعیت‌های موجود است، کم نمی‌کند. با این‌حال، در همه اشکالِ هنری دیگر این‌گونه بازنمایی (Representation) جای محدودتر و کم اهمیت‌تری را اشغال می‌کند. متداول‌تر این است که هنرمند، پیش‌نمونه‌ها را به کمک تخیّلِ خود بازآفرینی می‌نماید. او پدیده‌های واقعی زندگی را دگرگون می‌سازد، با دقتِ تمام آن صفات و خصایصِ پدیده‌ها را انتخاب می‌کند که ماهیتِ آن‌ها را نشان دهد، و بعضی خصایصِ ضروری دیگر را نیز به آن‌ها اضافه می‌کند تا یک یا چند پیش‌نمونه به یک تیپ تبدیل شود. این سخن بدان معنی است که یک تیپ در هنر، با پیش‌نمونه واقعی آن یکی نیست. یک پیش‌نمونه، منبع و موادِ خامی برای یک تصویر (پُرتره) است، در حالی‌که هر تیپی یک ایماژ است.

حتی در پُرتره‌سازی نیز شباهت بین پیش‌نمونه و ایماژِ هنری به نقطه همانندی نمی‌رسد. نقشِ پُرتره‌ساز صرفا انتقالِ ظواهر نیست، بل‌که نمایاندنِ جنبه‌های روانی نیز هست. به این دلیل است که پُرتره بیشتر از عکس می‌تواند با موضوعِ اصلی شباهت داشته باشد. همان‌طوری‌که بلینسکی خاطرنشان ساخته است، یک پُرتره‌سازِ با استعداد می‌تواند با ریزه‌کاری‌های ماهرانه خود چیزهایی را نشان دهد کرد که حتی برای خود صاحبِ پُرتره نیز پوشانده پوشیده مانده‌اند. در پُرتره، جنبه‌های درونی در معرضِ دید قرار می‌گیرند و نشانه‌های بیرونی کیفیت‌های عاطفی و روحی را برملا می سازند.

در واقع، فرقِ اساسی پُرتره‌سازی و عکاسی عادّی نیز از همین جا نشأت می‌گیرد. یک هنرمند صورت را مطالعه می‌کند و آن را در آن حالاتِ نادری تصویر می‌کند که زندگی درونیِ شخص را بازمی تابانند. او یک انسان را در حالتی که معمولاً هست نقاشی نمی‌کند، بل‌که در حالتی به تصویر می آورد که ماهیّتِ سرشتِ او را برملا می

سازد. ولی عکاس، چهره فرد را در لحظاتِ اتفاقی ثبت می‌کند و بنابراین، همان طوری که داستایوسکی خاطرنشان ساخته است، او را در حالتی نشان می‌دهد که گاهی ممکن است اتفاقاً در آن حالت باشد. و لازم است به خاطر داشته باشیم که می‌شد از ناپلئون در یک لحظه حماقت، و از بیسمارک در یک لحظه ملایمت نیز عکس گرفت.

لازمه تیپ‌سازی بر اساس پیش‌نمونه‌ها این است که هنرمند به فهمِ عمیقی از زندگی پیش‌نمونه‌های خود دست یابد و به انتقالِ وجوه و خصایصِ ظاهری که ممکن است در غالب مواقع صرفاً جنبه اتفاقی داشته باشند، اکتفا نکند.

با این‌حال، تیپ‌سازی فقط با پیش‌نمونه‌های واقعی ربط پیدا نمی‌کند. غالباً هنرمند، آن خصیصه‌ها و ویژگی‌های اساسی را انتخاب می‌کند که به پدیده‌های مشابه یا نمایندگان گروهِ اجتماعی خاصّ اختصاص دارند، و این خصیصه‌ها و ویژگی‌ها را در تصویرل منسجمِ نوینی از زندگی، یا در یک شخصیّتِ فردی کاملاً نوینی بازآفرینی می‌کند. گورکی می‌نویسد ایماژِ هنری یا شخصیّتِ هنری طبق قوانینِ تجرید و انطباقِ عامّ با موارد مشخص یا کنکرتیزاسیون (Concretisation) ساخته می‌شود. اعمال و رفتارِ بارزِ قهرمانان زیادی "تجرید" یا برگزیده می‌شوند و آن‌وقت این اعمال و رفتار در قالبِ قهرمانی واحد، نظیر هرکول یا ایلیا مورونتس، پهلوانِ باستانی روسی، به صورت مشخص بیان می‌شود و یا تلخیص می‌گردد. خصائص و اعمالی که در فرد فرد تجّار، نجیب‌زادگان، و دهقانان، طبیعی‌ترین خصایص و اعمال به نظر می‌آیند، منفک شده، در تاجر، نجیب‌زاده، یا دهقانِ واحدی خلاصه یا جمع می شوند، و بدین سان یک "تیپِ ادبی" به وجود می‌آورند.

بلینسکی در تعریف این جنبهٔ ایماژِ هنری می‌نویسد: "تیپ" یک "غریبه آشنا"ست. "آشناست" به این علت که خصایص و ویژگی‌های پدیده‌های واقعی را نشان می‌دهد، و "غریبه است" به این دلیل که این خصایص و ویژگی ها در شخصیت فردی نوینی یا در تصویرِ نوینی از زندگی که حاصلِ خلاقیّت هستند تمرکز می‌یابند.

ایماژِ هنری خلاصه‌ای از زندگی‌هاست. در ایماژِ هنری فقط یک وضع نشان داده می‌شود ولیکن از فحوای آن، اوضاعِ مشابهِ فوق‌العاده زیادی فهمیده می‌شود. هر ایماژِ هنری تصویر یک شخصیتِ مشخص است، ولی با این‌حال گروهی از شخصیت‌ها که در زندگی روزمره با آن‌ها برخورد می‌کنیم، در آن تجسّم می‌یابد.

قبلاً اشاره کرده ایم که فردی کردن، هنرمند را در مقابل طرح‌گرایی و آموزش‌گراییِ (Didacticism) عریان تضمین می‌کند. و تیپ‌سازی به او کمک می‌کند از برخوردِ ناتورالیستی و عکاسی پرهیز نماید. در این زمینه بلینسکی می‌نویسد: یکی از مشخص‌ترین خصایصِ اصالت در خلاقیّت، یا دقیق‌تر بگوییم یکی از مشخص‌ترین خصایصِ خودِ خلاقیّت، در تیپ‌گرایی (Typism)نهفته است که "عیارِ" یک نویسنده به شمار می‌رود. برای هنرمندِ واقعاً با استعداد، هر شخصیت یک "تیپ" است. عمقِ یک تصویرِ تیپیک، بهترین معیار است برای ارزیابی این‌که هنرمند تا چه درجه‌ای از رئالیسم دست یافته است. هر چه شخصیت‌های یک هنرمند تیپیک‌تر باشد، رئالیسمِ او عمیق‌تر خواهد بود.

پی‌نوشت‌ها:

۱- پلان (Plan) یا شات (Shot) قطعه‌ای از یک فیلم سینمایی است که بدون توقفِ دوربین فیلمبرداری شده است. پلان در فیلم‌سازی همان نقشی را ایفا می‌کند که جمله در نگارش. مجموعه چند پلان یا شات را صحنه (Scene) و مجموع چند صحنه را سکانس (Sequence) گویند. (**مترجم**)

۲- اپیزود (Episode) بخشی است از یک فیلم که به خودی خود کامل است، ولیکن یک منطقِ درونی آن را به بخش‌های دیگر پیوند می‌دهد و مجموعه فیلم را می‌سازد. **(مترجم)**

۳- س.ل.روبنشتاین در تعریفِ تخیّل می نویسد: تخیّل، انعکاسِ تجاربِ گذشته است که مصالحِ موجود را تغییر می‌دهد و بر اساس آن‌ها ایماژهای جدیدی به وجود می‌آورد که هم محصولِ فعالیتِ خلاقِ انسان هستند و هم نتیجه پیش‌نمونه‌هایی (پروتوتایپ) که این فعالیت بر پایه آن‌ها استوار است. **(مولف)**

۴- گارگنچوا (Gargantua) پادشاه غول پیکری است که کارهای بزرگ و غیرعادی انجام می‌دهد و اشتهای سیری ناپذیر دارد، و پانتاگروئل (Pantagruel) پسر غول پیکر گارگنچوا است. ظاهراً این دو کلمه توسط خود رابله ساخته شده است. **(مترجم)**

۵- جنس (Genus) و نوع (Species) مقولاتی (در منطق) هستند که دامنه شمولِ مفاهیم را در ارتباط با یکدیگر بیان می‌کنند. اگر دامنه شمول مفهوم الف بخشی از مفهوم ب را تشکیل دهد، گوییم الف یکی از انواع ب است و ب جنسی است که نوع الف را در بر می‌گیرد... برای مثال: حیوانات نوعی از ارگانیسم‌هاست و ارگانیسم‌ها جنسی است که حیوانات را شامل می‌شود. رابطه جنس و نوع، رابطه عامّ و خاصّ است. **(مترجم)**

۶- فتومونتاژ (Photo-montage) یکی از اشکالِ جدید هنری است که در آن از طریق مونتاژِ عکس‌ها یا مونتاژِ قطعاتی از عکس‌ها ایده معیّنی بیان می‌شود. گاه از روی فتومونتاژها فیلم‌هایی هم تهیه می‌شود. **(مترجم)**

۷- نمونه فتوژورنالیسم (Photo-Jurnalism) داستان‌های مصوری است که در مطبوعات چاپ می‌شود. فتوژورنالیسم، برعکسِ فتومونتاژ که بر عکاسی استوار است، بر نقاشی مبتنی است و معمولاً داستان‌های پیشِ پا افتاده‌ای را بیان می کند. **(مترجم)**

۸- منظور نویسنده نمایش‌هایی است که وقایعِ زندگی را دقیقاً همان‌گونه که هستند، در روی صحنه تکرار می‌کنند. **(مترجم)**

تاج‌گذاری ناپلئون/ اثر: ژاک لویی داوید/ سبک: نئوکلاسیک/ سال خلق: ۱۸۰۶ سایز: ۱۰ متر در ۶ متر

بازگشت به فهرست

اساتیرِ کهن در فرهنگِ معاصر

علی مجتهد جابری

شخصیت ها و رویدادهای اساتیری و تاریخی مربوط به گذشته هستند. فرهنگ و هنر معاصر نمی تواند گذشته گرا باشد. پیوند نظام های اجتماعی گذشته با روبنای فرهنگی شان (ازجمله اساتیر و تاریخ) انکارناپذیر است. پس آیا باید همه آنچه به گذشته مربوط است حذف گردد؟

چه چیزهایی از گذشته باید حذف شوند و کدام را می توان و کدام دیگر را «باید» نگه داشت؟ همان گونه که انقلاب صنعتی در گام نخست پاسخ سرمایه داری و در گام های بعدی سوسیالیسم و.... را همراه دارد، فرهنگش نیز در راهی مشابه روندی مشابه را طی می کند.

از سویی با دگرگونی های پی در پی در نظام تولید و توزیع (تثبیت دستاوردهای دیکتاتوری پرولتاریا و همراه با آن ساختمان سوسیالیسم) همان گونه که امور زیربنایی دگرگون (تخریب و نوسازی) می شود، در حیطه روبنایی (شامل فرهنگ) نیز همین دگرگونی رخ می دهد.

همان گونه که در حیطه زیر بنا کارخانه ها تخریب نمی گردد و محصولاتشان به دور انداخته نمی شود، در حیطه روبنا نیز بسیاری از دستاوردهای تمدن انسانی باقی مانده و دست بالا «تبدیل» می یابند. حال اگر نویسنده یا شاعری ایرانی در نوشته های خود از شخصیت های اساتیری مانند سیاوش، رستم و سهراب و دیگران یاد کند، و یا به شخصیت های تاریخی دینی یاد مانده و محترم در نزد توده ها بپردازد، چگونه می توان کار وی را داوری کرد؟

در اینجا همان گونه که مدیران صنعتی و اقتصادی ناگزیر از به دست گرفتن موجودی های عینی صنعت و اقتصاد و گام برداشتن بر روی لبه تیغی هستند، و با

آزمون و خطا (تلو تلو خوران در طی مسیر) می کوشند از «موجودی» های میراث گذشته طبقاتی برای ساختن آینده غیر طبقاتی بهره گیرند، کوشندگان عرصه های روبنا از جمله کنشگران فرهنگی نیز بر روی لبه تیغی مشابه و حتی برنده تر حرکت می کنند.

چرا برنده تر؟ زیرا هر خطا و شکست در کارکرد مدیریت های صنعتی و اقتصادی هم بسیار زود آثار خود را نشان می دهد و هم جبرانش سریع تر و آسان تر است. اما صدمات و انحرافات روبنایی به ویژه فرهنگی هم دیر آشکار می شوند، و هم جبران شان دیر هنگام خواهد بود.

. شخصیت های تاریخی و اساتیری هماره در نزد توده ها دارای جایگاه وجدانی و حسی ژرف هستند، و ستایش آنان ملازم با نمونه شماری و تاسّی به آنان در عمل است

نمادهای تاریخی و اساتیری، در برابر چشمان کنشگران فرهنگی، از یک سو با گذشته ای منحط و ساقط شده (نظام طبقاتی) پیوند دارند، و از جانبی با آرزوها و رویاهای شیرین توده های رنجدیده.

در این جا نمی توان متکبرانه و خودستایانه و خودمحور بینانه در برج عاجی، از قضا مترقی و پیشرو، نشست و توده ها را تحقیر کرد که چرا نادانند.

شوربختانه در تاریخ معاصر خود دیده ایم که کسانی که جایگاه هنری والایی داشته اند، به هر دلیل که فعلا موضوع این گفتار نیست، چنین کرده اند.

اگر قرار باشد که زنان و مردان کنشگر در میدان فرهنگ به توده های پیچیده در امواج گذشته های اکنون نادرست یاری رسانند، ناگزیرند کمی و فقط کمی خم شوند، دست خود را دراز کنند و این مغروقان اعماق را بالا بکشند.

هدف حرکت به سمت بالا است، اما گریزی از این خم شدن به پایین در کار نیست.البته هنرمند می تواند هرگز در آثار خود به این نمادهای اساتیری و تاریخی نپردازد، اما اگر به تبع تاثیر بسیار گسترده آن ها بر افکار و احساسات توده ها چنین کرد، با وجود همه ناملایمات و فشارها که جان و دل او را خسته اند، باید همانند مثلا سیاوش کسرایی با آرش کمانگیر رفتار کند.

این مثال کمک می کند تا گفتار حاضر بیهوده با طرح بسیاری از جزئیات، مفصل و خسته کننده نشود.

آرش کسرایی گرچه به ظاهر کماکان یک قهرمان منفرد است، اما منظومه سروده کسرایی به خوبی او را در وجود توده‌ها تعریف کرده است.

آرش کسرایی با آرش مثلا یک اندیشمند ناسیونالیست بورژوایی هیچ وجه اشتراکی ندارد،جدا از اینکه داستانی باشد که در زمانی معین در وجهی واحد رخ داده، یا صرفا افسانه ای پرداخته اذهان توده ها باشد. البته ممکن است برخلاف آنچه اکنون نوشتم، کسانی بر کسرایی خرده گیرند که آیا بهتر نبود به جای قهرمانی منفرد از قهرمانی توده ها سخن می راند؟

این پرسش درستی است، اما نه برای نقد کار کسرایی، که تنها در حد پیشنهادی به جانشینان او در آینده.

دلیل این نظر روشن است. شخصیت های تاریخی و اساتیری هماره در نزد توده ها دارای جایگاه وجدانی و حسی ژرف هستند، و ستایش آنان ملازم با نمونه

شماری و تاسّی به آنان در عمل است. نادیده گرفتن این واقعیت به معنی از دست نهادن ابزار فرهنگی بزرگ و مهمی است و بس.

در نتیجه، این که عناصر فرهنگی اساتیری و تاریخی را صرفا در چارچوب ساختارهای نظام طبقاتی ببینیم و ارتباط آن با بخش های ماندگار زندگی و در نتیجه تجلّی آن در اذهان توده ها را دست کم بگیریم، چندان بخردانه نخواهد بود. مهم این است که حس عدالت جویی توده های باورمند به ارزش های ملی، و در جامعه ایران بیشتر ارزش های دینی، در این دو حیطه تجلّی یافته، و همین را می توان نقطه اتصال اندیشه های پیشرو، با پاسخ های درست تر، دقیق تر و به هنگام قرار داد.

اکنون می توان به این رهنمود رسید که فعال فرهنگی پیشروی معاصر «باید» دستش را دراز کند، و دراز کند به سمت دستی که طی هزاران سال با بیم و امید در جستجوی عدالتخواهی به هر شاخه ای، از جمله و به ویژه استوره های ملی و دینی، دست انداخته است.

اگر او این دست را نگیرد، چه کس دیگری خواهد گرفت؟

۱۴/۴/۱۳۹۹

بازگشت به فهرست

توضیح و پوزش:
در ارژنگ ۱۳ در نام نویسندگان داستان **گندم** نام خانم **شهرزاد زیبا** به عنوان یکی از نویسندگان داستان از قلم افتاده بود. ضمن پوزش به این وسیله اصلاح می شود

حلّ مسئلهٔ پیچشِ پروتئینی با هوشِ مصنوعی

دیپ‌مایند، یکی از شرکت‌های وابسته به گوگل، توانسته یک هوش مصنوعی را برای حل مسئله پیچش پروتئینی تربیت کند. این یعنی دانشمندان برای مطالعه پروتئین‌ها و طراحی پروتئین‌های جدید به عنوان دارو برای بیماری‌ها، در سال‌های آتی می‌توانند جای آنکه چند دهه وقت صرف مطالعه و بررسی ساختار پروتئین‌هایی معدود کنند، طی تنها چند روز، گزینه‌های مختلفی از پروتئین‌ها را برای اهداف خاص مورد ارزیابی قرار دهند.

حل مسئله پیچش پروتئینی می‌تواند انقلابی در زیست‌مولکولی و مهندسی زیستی باشد. دانشمندان خواهند توانست با شبیه‌سازی بسیار سریع پروتئین‌ها، بیماری‌ها را بهتر بشناسد و داروهایی موثر برای کنترل آنها طراحی کنند.

این خبری بسیار مهم است، اما اول باید بدانیم پیچشِ پروتئینی اصلا چیست و چرا یکی از مهمترین مسائل امروز زیست‌شناسی است؟

سلول‌های بدن موجودات، برای بقا از ماشین‌های کوچکی برای انجام هر کاری از تامین نیازهایشان تا ارتباط با هم و عکس‌العمل به محیط استفاده می‌کنند. این ماشین‌ها همان پروتئین‌ها هستند. انجام هر کاری که در بدن انجام می‌شود تا ما زنده بمانیم، وابسته به پروتئین‌هاست.

سلول‌ها پروتئین‌های مورد نیازشان را با خواندن دستورات ساخت آنها از اطلاعات ژنتیکی ذخیره شده در DNA ، تولید می‌کنند. برای این کار یک مجموعه پروتئینی به نام ریبوزوم با روخوانی دستورالعمل ساخت، یک به یک قطعات پایه‌ای ساخت پروتئین‌ها (اسیدهای آمینه) را در رشته‌ای

به هم متصل می‌کند. این رشته سپس دور خود پیچ خورده و به یک پروتئین بدل می‌شود که کاری خاص انجام دهد.

ریبوزوم با خواندن دستورالعمل ساخت، اسید آمینه‌ها را به صورت یک رشته مونتاژ می‌کند. رشته حاصل در خود پیچ خورده و یک ماشین مولکولی می‌سازد.

تعیین شکل پروتئین‌ها پس از پیچ خوردن رشته مونتاژ شده توسط ریبوزوم، مسئله‌ای بسیار دشوار است که به مسئله پیچش پروتئینی معروف شده. سال‌هاست که زیست‌شناسان مولکولی در تلاش‌اند تا بتوانند با دقتی قابل قبول ساختار پروتئین‌ها را محاسبه کنند اما مسیر پیشرفت در حل این مسئله بسیار کند بوده است.

با رشد هوش مصنوعی، چند سالی است که یادگیری ماشینی هم برای حل این مسئله به کار گرفته شده اما تا کنون نتایج روش‌های ارائه شده چندان مطلوب نبود. یکی از رقابت‌های جهانی معروف برای حل این مسئله، رقابتCASP است

سرچشمه: سایت میدان

که به عملکرد الگوریتم‌ها نمره‌ای بین صفر تا ۱۰۰می‌دهد.

تا سال‌های پیش بهترین امتیازها در این آزمون کمی بیش از ۶۰ بود و امسال تیم‌ها به امتیاز ۷۰نزدیک می‌شوند اما الگوریتم هوشمند AlphaFold شرکت دیپ‌مایند توانسته با امتیازی نزدیک به ۹۰، از تمامی شرکت‌کنندگان در این رقابت بهتر عمل کند.

سلول‌های بدن موجودات، برای بقا از ماشین‌های کوچکی برای انجام هر کاری از تامین نیازهایشان تا ارتباط با هم و عکس‌العمل به محیط استفاده می‌کنند. این ماشین‌ها همان پروتئین‌ها هستند.

بازگشت به فهرست

دربارهٔ مستند بامدادِ خسته

اکرم پدرام نیا

عادت ندارم درباره‌ی مسائلی که در آن تخصصی ندارم نظر قطعی بدهم. البته وقتی مسائل به «انسان» مربوط می‌شود، به آن‌ها می‌اندیشم و درصدد پاسخی برای پرسش‌هایم برمی‌آیم، ولی حکم قطعی نمی‌دهم. اما برای مستند «این بامداد خسته» دوست دارم چند جمله بگویم، زیرا بیرون از حیطه‌ی کاری‌ام نمی‌بینمش. هر مستندی از هر هنرمندی نقاط ضعف و قوتی دارد، اما من همواره آثار هنری را با دیدی انتقادی می‌بینم و می‌خوانم. مستند این بامداد خسته، به‌نظر من چیزی به دانسته‌های ما از شاملو نیفزود. ما بیش از آن‌که قبلاً می‌دانستیم نفهمیدیم در پستوهای ذهن این مرد چه می‌گذشت؛ جهان‌بینی‌اش نسبت به شعر خودش چه بود؛ وقتی می‌گوید چند شعر بیشتر نگفته‌ام چرا از او نمی‌پرسند «آیا امروز معتقدی که گریزی بود، و اگر بود چه بود؟» و وقتی به زندگی خصوصی‌اش وارد می‌شود چرا نمی‌فهمیم شاملو غیر از نشستن پشت میز و کار کردن روی کتاب کوچه یا شعر گفتن و این‌ها، این انسان چه وجوه دیگری در زندگی‌اش دارد؛ چرا به ما نمی‌گوید در تنهایی‌هایش با آیدا چگونه زمان می‌گذراند؛ آیا ما چیزی غیر از این به‌دست آوردیم که آیدا یک پرستار مهربان است؟ آیدایی که در «آیدا: درخت و خنجر و آینه» این‌گونه خطاب می‌شود :

جادوی تراشی چربدستانه /خاطره پا در گریز عشقی
کامیاب را /که کجا بود و چه وقت، /به بودن و ماندن
/اصرار می کند:/ بر آبگینه این جام فاخر /که در آن
/ماهی سرخ /به فراغت /گام‌های فرصت کوتاهش را /نان
چون جرعه زهری کشتیار /نشخوار می‌کند.

و یا وقتی می‌گوید: در مرز نگاه من /از هرسو /دیوارها
/بلند، /دیوارها /بلند، /چون نومیدی /بلندند. /آیا درون
هر دیوار /سعادتی هست /و سعادتمندی /و حسادتی؟-
/که چشم‌اندازها /از این‌گونه مشبکند /و دیوارها و نگاه
/در دور دست‌های نومیدی /دیدار می‌کنند، /و آسمان
زندانی است /از بلور؟

من در این شعر بخشی از ناچاری‌های زیستی و خصیصه‌های انسان را درمی‌یابم. آیا آیدا دلیلی برای نزدیک شدن به این فلسفه نبوده؟ اگرچه در این مستند ما ذره‌ای به پاسخ این پرسش نزدیک نمی‌شویم، خود او در شعر بعدی پاسخ ما را می‌دهد: دوستش می‌دارم /چرا که می‌شناسمش، /به دوستی و یگانگی./ شهر /همه بیگانگی و عداوت است.- /هنگامی که دستان مهربانش را به دست می‌گیرم /تنهائی غم‌انگیزش را درمی‌یابم. /اندوهش غروبی دلگیر است /در غربت و تنهایی.

ربکا میلر، دختر آرتور میلر مستندی (آرتور میلر: نویسنده) درباره‌ی پدرش ساخته است که با دیدنش به وجوه بسیار متفاوتی از این هنرمند پی می‌بریم. به ایده‌هایش درباره‌ی مسائل روزمره و زندگی خارج از دنیای هنرش. در این مستند درباره‌ی چگونگی نمایشنامه‌نویسی‌اش برایمان می‌گوید؛ نشان می‌دهد که همان‌قدر که قدر شکوه زندگی را می‌داند قدر بیهودگی‌اش را هم می‌داند؛ در پاسخ به پرسش‌ها بی‌پروا به چیزهایی اعتراف می‌کند: به خیانت‌هایش، به عشق‌ورزی‌های سرکشش، و این‌که: «از پدربودن لذت می‌بردم، هم‌چنین از فرار کردن از نقش پدری»؛ برای نخستین بار درباره‌ی پسرش که با سندرم داون به‌دنیا می‌آید حرف می‌زند و این‌که او را از همان ابتدا به شیرخوارگاهی می‌سپارد، چیزی که حتا در خودزندگی‌نامه‌نوشته‌اش به آن اشاره نمی‌کند این‌جا از او بیرون کشیده می‌شود: «وقتی دکترها گفتند، حتا لحظه‌ای به این واقعیت شک نکردم، اما در من چاهی از عشق کنده شد. جرئت نکردم به او دست بزنم مبادا نتوانم او را به خانه نبرم، اما گریستم.» در این مستند درمی‌یابیم که میلر به‌غیر از نوشتن نمایشنامه و مقاله و سخنرانی و فعالیت‌های سیاسی و اجتماعی، در گاراژی برای تفنن نجاری می‌کرده و خیلی چیزهای دیگر. در یک جمله که ربکا هم می‌گوید: «ما می‌فهمیم که شخصیت زندگی خصوصی‌اش با مردی که ما می‌شناسیم فرق دارد.» به‌نظر من شاملو هم ناگفته‌های بسیار داشت و با شاعری که ما می‌شناسیم فرق داشت، ولی این مستند هم مثل سایر مستندها در هزارتوی سانسور و خودسانسوری گیر می‌کند و آن وجه از شاعر را به ما نمی‌گوید .

میلر گاهی میان گفت‌وگوهایش جمله‌ای را بسیار عادی می‌گوید، ولی عمق عجیبی دارد که در مستند شاملو هم یکی دو باری اتفاق می‌افتد،گرچه پی گرفته نمی‌شود، مثلا وقتی میلر می‌گوید: «مردم خیلی سخت‌تر تغییر می‌کنند از آن‌چه من تا کنون باور داشته‌ام.» و من هر روز بیش و بیشتر به این باور نزدیک می‌شوم.

هر مستندی با آثار هنری هنرمند فرق می‌کند، من از «این بامداد خسته» هیچ‌چیزی بیش از آن‌چه از شاعر می‌دانستم نفهمیدم. حتا شعرهایی که خواند قبلا با اجرایی شاید قوی‌تر و با صدایی کم‌تر خسته خوانده بود. این‌همه انرژی از اوی خسته گرفتند تا شعرهایش را بخواند درحالی‌که می‌توانست خیلی چیزهای دیگر به ما بگوید. و خودش گاهی به آن‌ها اشاره می‌کرد، مثلا وقتی می‌گوید: «شعر ادبیات نیست«...

آدرس "این بامداد خسته در یو تیوب:

https://youtu.be/HK۴e۴۶hV۷۹Y

بازگشت به فهرست

این مستندسازِ خسته!

رضا علّامه زاده

نگاهی به فیلم مستند "این بامدادِ خسته"

اگر فیلم "این بامدادِ خسته" که در برنامه آپارات بی.بی.سی فارسی پخش شد را به یک تدوینگرِ کاربلد که شناخت کافی از شخصیت شاملو داشته باشد بسپارید بی‌شک فیلمی تحویل خواهید گرفت که گرچه مدتش به یک سوم فیلم پخش شده تقلیل یافته اما تا حدودی شایسته آن همه تعریف و تمجیدی خواهد بود که مجری برنامه و یکی دو کارشناس سینمائی، پیش و پس از نمایش آن، نثار فیلم و فیلمساز کردند.

به زبان دیگر، فیلمی که پخش شد "راف-کات" یک فیلم مستند به نظر می‌رسید، نه یک اثر تمام شده؛ کاری که به روشنی نشان می‌داد سازنده‌اش نه تنها در وقت فیلمبرداری مرعوب سوژه‌ی مقابل دوربینش است بلکه در تدوین آن نیز از یافتن شیرازه مستحکم برای فیلمش مایوس و خسته شده و به ناچار هر چه در اختیار داشته را بدون منطقِ قابل درکی دنبال هم ردیف کرده است.

او حتی از گفتگوهای اغلب نیمه‌تمام خودش با "آیدا" که در حد سلام‌وعلیک است نمی‌گذرد و به آن‌ها همان‌قدر اهمیت می‌دهد که به برخی لحظات ناب که موفق به ضبطشان شده است. گوئی مستندساز این اجازه را نداشته است تا به "راش"های فیلمبرداری شده‌ی خودش دست‌درازی کند!

یکی از لحظات ناب، گفتگوی کوتاه آیدا و شاملوست که به شکل اتفاقی رخ می‌دهد و مستندساز این لحظه فرّار را به موقع شکار می‌کند و در فیلمش می‌گنجاند. اشاره‌ام به دقیقه ۷۵ فیلم و این گفتگوی ظریف میان آن‌دو است:

شاملو [سرخورده]: ما فقط یه مقدار دست و پا زدیم و زندگیمون هم مصرف شده، متاسفانه بدون هیچ دست‌آوردی.

آیدا [به دلداری]: لذتی که از کار می‌بری فکر می‌کنم از هیچ چیز دیگه نمی‌بری.

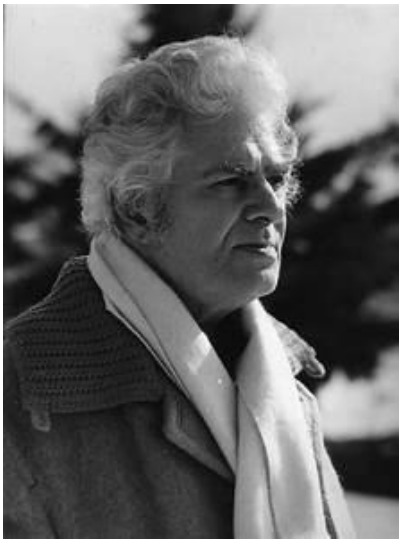
شاملو [کمی عصبانی]: من به کار پناه می‌برم. تو قبول نداری که کار من یک مقدار خودخوریه؟

آیدا [آشتی جویانه]: چرا!

متاسفانه لحظات مستند زیبائی مثل این که در جای جای فیلم حضور دارد در انبوه صحنه‌های خالی از اهمیت گم شده است.

متاسفانه لحظات مستند زیبائی مثل این که در جای جای فیلم حضور دارد در انبوه صحنه‌های خالی از اهمیت گم شده است

صدای گرم و گیرای شاملو و شیوه‌ی گوشنواز شعرخوانی‌هایش بیش از پنج دهه است که به گوش هنردوستان ایرانی آشناست. کمتر کسی است که نوارهای شعرخوانی شاملو را از اشعار خود، نیما، حافظ، خیام و ... بارها نشنیده باشد. اختصاص بخش بزرگی از یک فیلم مستند که قرار است حرف تازه‌ای در مورد شاملو بزند



به شعرخوانی‌های او حرام کردن فرصتی استثنائی است که در اختیار مستندساز قرار داده شده است. (از اشاره به شعرخوانی طولانی همسر و فرزند شاملو در فیلم، و از روخوانی خسته کننده شاملو از ترجمه صفحاتی از رمان "دن آرام" در می‌گذرم که نه کمکی به شناخت شخصیت شاملو می‌کند و نه به شعر او.)

این خیال را هم ندارم از زاویه بازتاب نادقیق شخصیت شاملو در فیلم به این اثر بپردازم که خود بحث جداگانه‌ای است. اما بدم نمی‌آید اشاره‌ای به درک ابتدائی فیلمساز از مقوله‌ی نزدیک شدن به شخصیت سوژه‌ی مقابل دوربین بکنم که به نظر می‌رسد معنایش را "زوم" کردن روی اجزای صورت و اندام او درک کرده باشد چرا که سرتاسر فیلم پر است از تصاویر فوق درشت از دست و لب و دهان و گوش و پس‌گردن شاملو! در برخی صحنه‌های شعرخوانی، مستندساز بخشی از اشعار شاملو را با دیزالو به چند نقاشی، به خیال خودش، "مصوّر" می‌کند، که واقعا با این کار از قدر شعر او، و سینمای خودش به شدت می‌کاهد! از این سبک‌تر وقتی است که شاملو در میان گفتگو اشاره به صحنه‌ای از یک فیلم فرانسوی دارد و مستندساز درجا چند نما از آن صحنه را به تصویر شاملو دیزالو می کند!

این پرسش را هم طرح نمی‌کنم که چه لزومی داشت در اغاز فیلم نوشته‌ای بیاید بدین مضمون که اول قرار بود این فیلم از تولد آیدا تا مرگ شاملو را در بر بگیرد که با مخالفت آیدا این ساختار کنار گذاشته شد... آیا مستندساز خواسته است از این که فیلمش از انسجام کافی برخوردار نیست، پیشاپیش عذر بیآورد؟

در یک نکته تکنیکی البته باریک خواهم شد تنها برای روشن کردن این‌که چرا در آغاز مطلب این فیلم را "راف-کات" نامیده‌ام:

در این فیلم هر صحنه - یا بهتر، هر تکه از گفتگو -، با یک عبارت کوتاه که بصورت نوشته بر پرده می‌آید از تکه دیگر جدا شده تا با توسل جستن به ابتدائی‌ترین راه حل، بی‌شیرازگی در تدوین فیلم پنهان بماند.

معمولا یک فیلم مستند - و نه داستانی که در آن سر و ته قصه از قبل روشن است -، در آغاز تدوین، دارای صحنه‌ها یا تکه‌های مجزا از هم است ولی در طول تدوین هر تکه‌ای جای مناسب خودش را می‌یابد؛ یکی از اول به وسط، یکی از وسط به آخر، و چندتائی هم مستقیما به سبد صحنه‌های زائد و باطله انتقال می‌یابند!

در "این بامداد خسته" اما این روند منطقی در تدوین فیلم مستند - شاید به دلیل شیفتگی کارگردان به تصاویرش که بعضا هم بسیار زیبایند -، از پروسه خلاقه مونتاژ حذف شده است.

کارگردان حتی حرف‌های خودش در موقع فیلمبرداری که در طول تدوین معنایش را از دست داده، از فیلم در نیاورده. در دقیقه ۷۳ نوشته ای ظاهر می‌شود با این مضمون: "همه‌ی سال‌های زندگی من" آنگاه فیلمساز که پشت به دوربین نشسته رو به شاملو می‌گوید: "این کاست در حقیقت ۴۰۰ فیت، یعنی حدود ده دقیقه فیلم دارد. من خواهش می‌کنم بی آن که فیلمبرداری را ما قطع بکنیم در یک "تیِک" شما به این سوال جواب بدید".

کارگردان حتی حرف‌های خودش در موقع فیلمبرداری که در طول تدوین معنایش را از دست داده، از فیلم در نیاورده.

اما تا شاملو شروع به پاسخ دادن می‌کند کات‌ها یکی پس از دیگری آغاز می‌شود و صحنه‌ای که قرار بود بی‌وقفه و به قول خودش در یک "تیک" ادامه یابد ده پاره می‌شود!

حداقل کاری که یک تدوینگر کاربلد می‌کرد این بود که جمله کارگردان را از فیلم در می‌آورد تا تناقضی چنین آشکار در مقابل چشم بیننده قرار نگیرد.

با یک اشاره کوتاه به صحنه بلندی که با استفاده از چند عکس بسیار خوب و گویا از جسد شاملو در سردخانه ساخته شده، این مقوله را می‌بندم. به اعتقاد من این عکس‌ها که کارهای ارزشمندی از خود مستندساز هستند، به قدری گویا و چشمگیرند که نیاز به هیچ ترفندی برای جلب توجه تماشاگر ندارند، بویژه به یک موسیقی مجلل در سطح سمفونی پنج گوستاو مولر که بر دوششان سنگینی می‌کند.

بازگشت به فهرست

او دانکو بود

بوریس بیبالک/ برگردان: مریم نظام‌آبادی

هنگامی که در سال ۱۸۹۲ اولین کتاب نویسنده ای با نام مستعار **ماکسیم گورکی** به چاپ رسید، این نویسنده – الکسی ماکسیمویچ پشکوف- که کارگری از اهالی نیژنی گرود [۱] بود، ۲۴ سال داشت. وی تا آن زمان زندگی سختی را پشت سر گذاشته و در مکتب زندگی مرارت بسیار کشیده بود و چنان تجربه ی ارزشمندی به دست آورده بود که کم ترکسی از نویسندگان پیشین و معاصرش را می توان در این زمینه با وی قیاس کرد. شمار نویسندگانی که راه خود را تا رسیدن به اوج موفقیت در ادبیات جهان به سرعت او طی کرده باشند، زیاد نیست.

داستان زندگی گورکی بسیار مشهورتر از آن است که نیازی به بازگویی آن باشد. تنها یادآوری می کنم که چندین سال پیش از شروع کار وی در عرصه ی ادبیات که نام او را در گوشه و کنار جهان شهره ساخت، این جوان نوزده ساله که در نانوایی در قازان کار می کرد، دست به خودکشی زد. چه عاملی او را به این اقدام وا داشت؟ آیا زندگی در دخمه ای تاریک، دم کرده و زندان گونه که بعد ها در داستان های«بیست و شش مردو دختری»[۲]، و داستان های دیگر آن را شرح داد، اورا به سمت یاس و نا امیدی سوق داده بود؟ نه، این جوان پیش از این به عنوان کارگر بارانداز، کارگر مزرعه و خدمت کشتی کار کرده بود. او از کودکی با زندگی

[۱] - Nizhni-Novgorod

[۲] - Twenty Six Men and a Girl

سخت، کار طاقت فرسا و فقر اشنا بود. این نوع زندگی دلیل خودکشی او نبود، گورکی کتاب های بسیاری خوانده بود که از امکان "سامان بخشی مجدد به نظم اجتماعی" و توانایی مردم برای کسب آزادی سخن می گفتند. او به این سخنان ایمان داشت و گمان می برد که در انتقال این عقیده به دیگران- به آنان که با او در آن دخمه ی زندان مانند کارمی کردند، موفق بوده است. اما هنگامی که امکان شورش های دانشجویی در قازان شکست خورد(یکی از رهبران آن لنین جوان بود که در آینده دوست نزدیک گورکی شد) همان همکاران وی اورا تشویق کردند تا برای حمله به دانشجویان به آن ها بپیوندد. او غرق در نفرتی عمیق، چنان بهت زده شده بود که نمی دانست با چه کلماتی تنفر خود را از آنان ابرازکند، آن گاه بود که در ورطه ی نا امیدی صدای آن گلوله در بالای تپه ای مشرف به رود خانه ی قازان طنین انداخت.

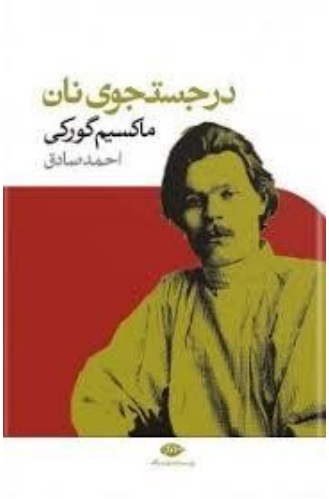
اگر گلوله ای که قلب او را نشانه رفته بود به هدف اصابت می کرد ما هیچ چیز در باره ی الکسی ماکسیمویچ پشکوف نمی دانستیم و هرگز نویسنده ای به نام ماکسیم گورکی ظهور نمی کرد. زندگی کوتاه او به پایان می رسید، هم چون زندگی بسیاری از جوانانی که بعد از عقب نشینی همه جانبه ی ناشی از ناکامی جنبش "رفتن به میان مردم" و"شورش های انقلابی" جان خود را از دست دادند. به هر حال گلوله به جای قلب ، شش اورا سوراخ کرد و مرد جوان راهی بیمارستان شد. او به هوش آمد تا در کنار خود همان همکارانی را ببیند که آن همه تالمات روحی را برایش به وجود آورده بودند. اکنون در سیمایشان موجی از نگرانی، همدردی و ملامت می دید که حاکی از علاقه ی آنان به او بود. پس از این اندیشه به ذهن او خطور کرد که این مردان بد نیستند بلکه شرایط، آن ها را به زندگی در جهل و بی خبری محکوم کرده است. بنا بر این شرم آوراست اگر نا امیدی به دل راه دهد. زندگی می تواند و باید تغییر کند. اما برای این کار باید زندگی را بهتر شناخت . باید با مردم و کشور خود آشنا شد و اندیشه ها و آرمان هایی را یافت که مردم را به حرکت بر انگیزد.

از آن پس هیچ یک از آزمون های زندگی نتوانست اراده ی گورکی را در هم شکند، اما زندگی برای او آزمون ها، دردها و خطر های بسیاری- بیش از آن چه صد انسان را به زانو در آورد- در چنته داشت. در این سال های ۱۸۹۱تا۱۸۹۲ روسیه با فاجعه ی وحشتناک گسترده ای رو به رو شد: قحطی. میلیون ها دهقان خانه های خود را در ولگا و استان های مرکزی ترک کردند و به صورت خانوادگی یا اهالی روستا همه با هم به زحمت در مسیر جاده هایی که به جنوب منتهی می شد راه افتادند. لئو تولستوی، کارولنکو[۳]، چخوف و دیگر نویسندگان روسی برای کمک به مردم قحطی زده تلاش های بسیاری کردند، گورکی در آن زمان هنوز نویسنده نبود، او یکی از قربانیان قحطی بود که همراه دیگر دهقانان از اوکراین، کریمه[۴] و قفقاز گذشت. اغلب در هر گامی از زندگی با دشواری

[۳] -Korolenko
[۴] - Crimea

رو به رو می شد و به عنوان شخص مظنون مورد تعقیب پلیس قرار می گرفت. به طور کلی زندگی او بـه قـدری سخت بود که درک چگونگی نجات او مشکل به نظر می آید. اما دیگر هم چون گذشته نا امید نمی شد. تمام این حادثه ها احساس فزاینده ی ا اعتراض و جوشش درونی را در وی بر می انگیخت و این آغاز نوشتن او بود.

هنوز چندان بر سر زبان ها نیفتاده بود. در سـال ۱۸۹۸ با چاپ اولین محموعه ی "قطعه ها و داستان ها"[۵] کـه موفقیت فراوانی کسب کرد، نام او در ردیف نویسـندگان سرشـناس ادبـی عصـر خـود قـرار گرفت و همـه چیـز تغییـر یافـت. سـال بعـد رمـان " فومـا گوردیف"[۶] از او بـه چاپ رسید کـه بـه تقریب به انـدازه ی رمان "رستا خیز"[۷] تولسـتوی مـورد توجه قرار گرفت. و



هنگامی که در پی آن رمان کوتاه گورکی به نام "سوم" [۸] و اولین تجربه ی او در زمینه ی نمایشنامه نویسی بـه چاپ رسید(به ویژه نمایشنامه ی بی نظیر فلسفی او به نام "در اعماق"[۹] که موفقیتی فوق العاده بود)، آواز های او از مرز های کشورش فراتر رفت و ابعادی جهانی یافت.

هم زمان با موفقیت ها گورکی نقدهایی نیز در باره ی او مطرح شد و با افزاش شهرتش گسترش یافت. بسیاری از منتقدان اظهار داشتند که محبوبیت فراوان این نویسنده ی جوان بیش تر ناشی از جـذابیت سرگذشـت شـگفت انگیز اوسـت تـا خلاقیـتش. امـا حقیقـت چنـین نبـود. موفقیت او پیش از آشکارشدن حقایق زندگی اش شروع شده بود و از این گذشته همین موفقیت بود کـه منجـر به انتشار مطالبی در باره ی زندگی او در اواخر دهـه ی ۱۸۹۰شد. منتقدان بسیاری محبوبیت او را حاصل توجه او به شخصیت های حقیر و بیان احساسات و حالات آن ها دانستند و این که از تلاش هـای دولـت سـتیزانه ی(آنارشیستی) ایشان بعـد از"آزادی مطلـق" از فردیـت، و انزجار انسان نسبت به اخلاق و تمام تعهد های اجتماعی طبق عقیده ی نیچه سخن می گفت. بـاز هـم حقیقـت غیر از این بود. گورکی به شرح زندگی خانه بـه دوشـان پرداخت و این کار را با قدرت زیادی به انجـام رسـاندکه پیش از او هیچ کس در آن موفق نشده بود. اما هرگز در علاقه ی آنارشیستی آن ها سهیم نشـد و از همـان اغـاز مخالف سر سخت مکتب نیچه بود. درست اسـت کـه او هم چون نیچه از هنرستیزی سرمایه داری متنفر اسـت، اما آن جا که نیچه مردم را نیـز جـزء هنـر سـتیزان بـه حساب می آورد(و این مخالفت شدید گورکی را بر مـی انگیخت)، از نیچه جدا شد و هنر ستیزان را دشمنان سر سخت مردم دانست، مردمی که خود از میان آن هـا بـر خاسـته بـود و از همـان نخسـتین قـدم هـایش در راه ادبیات، در نقش سخنگوی ایشان حاضر شده بود.

اجازه دهید تا به یکی از اولین داستان های گـورکی بـه نام " همسفرمن"[۱۰] بپردازیم. این داستان به ظاهر تنها

[۵] -Sketches and stories
[۶] - Foma Gordeyeu
[۷] - Resurrection
[۸]- The Three
[۹] - The Lower Depth
[۱۰] - My traveling Companion

شرح خاطره ها و زندگینامه ی شخصی اوست. در حقیقت داستان به بیان آشنایی راوی با امیر زاده ای فقیر از اهالی گرجستان می پردازد، بی خانمانی که تکبر و احساس منحصر به فرد بودن خود را از دست نداده و سرکوب کردن دیگران را حق خود می داند. "انسان قدرتمند، خود قانون است." راوی همسفر خود را از یک طرف قربانی زندگی و مستحق همدردی می داند و ازطرف دیگر اورا هم چون انگلی بر می شمرد که اعتراض درونی فزاینده ای را بر می انگیزد. چرا باز هم راوی، سفر خود را با این فرد ادامه می دهد؟ هنگامی که می بیند. درخواست هایش برای واداشتن همراهش به تنظیم زندگی براساس « همکاری دو جانبه» بی اثر است، اجازه می دهد تا او را به بندگی بگیرد و هرچه بیش تر از او سوء استفاده کند؟ هنگامی که به این پرسش ها بر می خوریم، در می یابیم که داستان "همسفرمن" بسیار عمیق تر ازآن است که در نگاه اول به نظر می رسد، در می یابیم که در واقع داستان شرح تجربه ی جالبی در زمینه ی روانشناسی و حتا جامعه شناسی فلسفی است. گورکی می نویسد:« او مرا به بندگی گرفت و من خود را در اختیار او قرار دادم، با مشاهده ی کوچکترین تغییر حالت و تلاش برای درک این که چه موقع و در چه نقطه ای از گفت و گو خود را بر من مسلط می کند، به مطالعه ی او پرداختم.» به عبارت دیگر راوی قصد داشته است بفهمد اگر مقاومتی از خود نشان ندهد شرارت و خشونت تا چه اندازه ادامه خواهد داشت.(در این جا داستان بحثی را علیه تعلیم تولستوی در باره ی عدم مقاومت در برابر شرارت به میان می کشد.) این نتیجه به دست می آید چنین «همسفری» هرگز درفرایند« برقراری تسلط خود بر دیگران» متوقف نمی شود و هیچ کلمه ای هر چند خوب نمی تواند او را عوض کند. آن چه ضروری است فروپاشی کل سیستم اجتماعی ای است که چنین انسان هایی را به بار می اورد.

در میان بی خانمان هایی که گورکی آن ها را توصیف کرده همه نوع انسانی وجود دارد که او به سهم خویش بر خورد های متفاوتی را در برابر آن ها از خود نشان داده است. یک سو« همسفران» خودخواه و سلطه جو قرار دارند و سویی دیگر کاناوالوف و افرادی شبیه او که در میان دلبستگی به کار و آوارگی سرگردان هستند. اما نویسنده حتا افرادی مانند کاناوالوف را نمونه هایی برای الگو برداری معرفی نمی کند بلکه ایشان را « مدرک مجسم» جنایت های این جهان کهنه می داند که ویژگی ها، استعداد ها و آرمان های شکوهمند انسان را در هم می پیچد. گورکی با تجربه ی غم انگیز مردمی که ماهیت بردگی کار را درک کرده اند، همدردی می کند، اما با نتیجه گیری های آن ها در این موارد موافق نیست، نتیجه هایی که نا آگاهی آن ها را از راه های کسب آزادی نشان می دهد، یعنی امتناع از کار، گریز از مسئولیت های اجتماعی و شورش های آنارشیستی. شخصیت داستان ها« بازرگان پشیمان» گورکی، نیز شبیه این خانه به دوشان است، سرمایه دارانی که از طبقه ی اجتماعی خود می گریزند، بررسی این شخصیت ها با " فوماگوردیف" آغاز شده و با

"ییگوربولیکف" [۱۱]خاتمه می یابد. تمام ویژگی های شخصیت آنان که آن ها را در برابر زندگی"عادی" سرمایه داران"معمولی" مانند مایاکین، دامتیکف و دیگران قرارمی داد، گورکی را جذب می کرد. با این وجود او در یافت که شورش انفرادی آن ها بی ثمر و پیشاپیش محکوم به شکست است، آن ها به عزیمت ازیک ساحل قادر نبودند به کناره های دیگر دست یابند و تنها انزوایی غم انگیز می توانست پایان کار آن ها باشد.

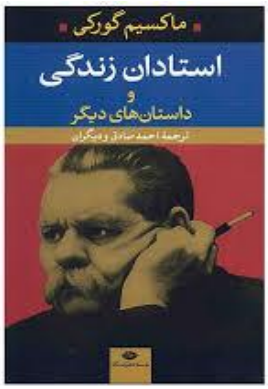
داستان « زیرگیل پیر»[۱۲]برای گورکی از اهمیت حساب شده ای برخوردار بود. در سه بخش این اثر سه جاده وجود دارد که انتخاب هریک از آن ها برای همه آزاد است. بخش اول افسانه ی «لارا»[۱۳]است(لارا به معنی مطرود و رانده شده است). هدف این قصه این است که برای انسان هیچ مجازاتی بزرگتر از آن نیست که رانده شود واز جامعه جدا بیفتد. «زاراتو ستورای» ابر مرد، قهرمان محبوب نیچه می آموزد که انسان تنها هنگام تنهایی است که حتا مرگ نیز از آن بهتر است. بر اساس آخرین بخش داستان – قصه ی قلب فروزان دانکو [۱۴]– برای انسان شادی ای والاتر از آن نیست که خود را برای آزادی مردمش فدا کند. پیامی که از قسمت اصلی داستان که به خود زیر گیل اختصاص دارد، بر می آید این است که نمی توان در یک زمان هم دانکو بود و هم لارا، زیرا در آن صورت « عنصر بزدلی و فرمانبرداری» به روح انسانی قوی و شجاع رخنه خواهد کرد: همانند شخصیت زیر گیل در دوران جوانی اش. و آن شخص دیگر نه مانند دانکو تحسین کسی را بر می انگیزد و نه مانند لارا مورد نفرت قرار می گیرد، بلکه تنها مایه ی تاسف است.

در سال ۱۹۰۰هم زمان با آغاز سده ی جدید، گورکی اثری خلق کرد که در آن طرح زیر گیل پیر از قلمرو افسانه به دنیای زندگی واقعی پیوند خورد. نام آن اثر«سوم» بود. در این داستان نیز چون گذشته خوانند بر سر سه راهی قرار می گیرد که باید یک مسیر را بر گزیند. جاده ی شخصیت اصلی رمان، ایلیانوف، که با رندگی هنر ستیز سرمایه داری" عادی" مبارزه ی فردی می کند، او را به پایانی بد فرجام می کشاند، خودکشی، یاکوف فیلیمونوف که از مبارزه منصرف می شود و دست از مقاومت در مقابل قدرت های اهریمنی می کشد به سرنوشت اسف بارتری دچار می شود و تنها شخصیت سوم، پاول گراچوف، به خاطر آشنایی با خردورزان

[۱۱] -Yegor Bulychov and Others
[۱۲] - Old Izer gil
[۱۳] - Larra
[۱۴] -Dankos burning heart

انقلابی معتبری برای گریز به زندگی واقعی می یابد. هنگامی که گورکی این رمان را نوشت خود در آستانه ی این مسیر جدید قرار داشت که برای او به مفهوم رستگاری بود. نخستین آثار گورکی با تلفیق حقیقت رئالیستی شجاعانه به همراه شادی و خوشبینی در بر گیرنده ی نکته های بسیار مهمی بود که در نوشته های بعدی او بازتاب یافت. اما گورکی هنوز افکار سوسیالستی نداشت. او هنوز از رسالت تاریخی پرولتاریا آگاه نبود. هنوز طبقه ی کارگر را مردمی استثمار زده، سرکوب شده و زخم خورده توصیف می کرد، نه قدرتی عظیم که قادر بود آزادی از بردگی را برای خود و همه ی اقشار زحمتکش به دست آورد. حادثه ای لازم بود تا او را به این اندیشه وادارد. واین حادثه با آغازحرکت انقلابی نیرومند مردم فراهم شد که نویسنده با رمان « آواز مرغ توفان»[۱۵] به آن واکنش نشان داد. این حقیقت نیز مهم بود که راه او با راه لنین ابتدا از طریق نوشته ها و عقیده اش و سپس از طریق خود لنین که دوست و رهبر او شد تلاقی یافت.

گورکی به عنوان هنرمندی که نگران مساله ِی انسانیت بود، به سبک خود، لنینیسم را پذیرفت. او این را در اوایل سال ۱۹۰۱ در نمایشنامه ای به نام هنر ستیزان [۱۶] مطرح کرد، در آن جا او ابتدا شخصیت کارگری را ترسیم کرد که سوسیالیسم را درک کرده بود- پرولتاریایی انقلابی به نام «نیل».[۱۷] هنر ستیزان می کوشند تا در باره ی



نیل و رفقایش که از نظر آن ها به سنگدلی، بی رحمی و حتا قساوت و نفی انسانیت متهم هستند،عادلانه قضاوت کنند. در جریان این محاکمه "متهمان" جای خود را با" متهم کنندگان" عوض می کنند و آن ها را به محاکمه می کشانند. آشکار می شود که عشق نیل به انسان ها در آزاد اندیشی، صداقت و آمادگی او برای مبارزه با بدی ها، حقیقی تراز گفته های سیموف های پیر و جوان در باره ی تواضع، دلسوزی و چیز های دیگر است. گورکی در نمایشنامه ی« در اعماق» بحث گسترده تر و عمیق تری را در باره ی درست یا غلط بودن انسانگرایی مطرح می کند. اعتبار موعظه ی« تسلی بخش» لوکای پیر که فلسفه اش به صورت خلاصه در عبارت هایی قصار آمده است« هستی همان چیزی است که شما به آن اعتقاد دارید»، در این نمایشنامه به چالش کشیده شده است. لوکا برای هر فرد دروغی تسلی بخش یا توهمی ابداع کرده است تا بتواند برای مدتی به او آرامش ببخشد. او این کار را به دلیل عدم اعتقاد به تغییر پذیر بودن الگوی زندگی مردم انجام می دهد. ما در باره پزشکی که معتقد است تمام بیماری ها لا علاج هستند و تنها وظیفه او پنهان کردن این مطلب از بیمارانش است چه فکر می کنیم؟ لوکا چنین پزشکی است. او اگر چه صادقانه برای مردم دلسوزی می کند اما اگر این دلسوزی با نا دیده گرفتن

[۱۵] - Sing of the Stormy petrel
[۱۶] - Philistines
[۱۷] - Nill

احترام و قدرتشان باشد، موجب لطمه خوردن آن ها می شود. گورکی به عنوان راه چاره ای برای این انسانگرایی منفعل و این بی ارادگی، انسانگرایی حاصل از مبارزه ی انقلابی را عرضه می کند،که با حقیقت زندگی رو به رو می شود تا با تغییر زندگی و خود انسان او را از درون و برون رها کند. میلیون ها انسان به تمام زبان ها کلمات الهام بخش این نمایشنامه را تکرار می کنند: «انسان – خود حقیقت است. انسان، این واژه چه غروری بر می انگیزد. همه چیز بخشی از انسان و همه چیز برای انسان است.»

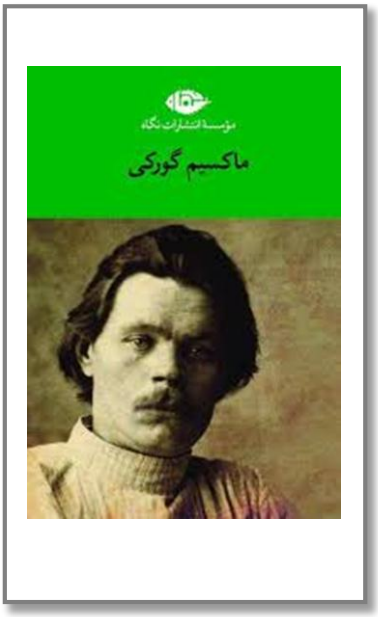
گورکی در رمان «مادر» [۱۸]نیز که در سال ۱۹۰۶ نوشت به انسانگرایی انقلابی می پردازد. مادر، رمانی شگفت انگیز است. هم چنین می توان گفت که در دنیای ادبیات کمتر داستانی این قدر خواننده داشته و چنین اثری ژرف بر جای گذاشته است، و نیز آثار ادبی اندکی بوده اند که ارزش هنری آن به این اندازه به چالش کشیده شده باشد، حتا به وسیله ی کسانی که نقش آموزشی و پیام اجتماعی آن را بسیار ستوده اند. علت چه بود؟ سوای مواردی که به رویارویی نگرش منتقدان و نویسنده بر می گردد، علت چالش را می توان ارزش هنری رمان و نو آوری متهورانه ی آن دانست. اغلب گفته شده است که رمان مادر زندگی طبقه ی کارگر را به تصویر می کشد: جنگ این طبقه علیه استبداد و سرمایه دار، رشد آگاهی انقلابی آن و بر خاستن رهبران از میان ایشان.

البته تمام این موارد صحیح است. اما این شرح برای توضیح انتخاب قالبی هنری در ارایه ی این اثر و دلیل عدم انتخاب قالبی دیگرکافی نیست. علاوه بر آن پرسش هایی نیز مطرح است. چگونه در کتابی که به طبقه ی کارگر و زندگی آنان می پردازد ،کار ایشان که گورکی همیشه با آگاهی واقعی و دلبستگی آن ها را به تصویر می کشد، شرح داده نمی شود؟ (حتا نمی دانیم کارخانه ی محل اتفاق های رمان چگونه کارخانه ای است؟). چرا در اثری که شرح مبارزه ی طبقاتی پرولتاریاست حتا یک سرمایه دار نقش ندارد؟ (در حالی که گورکی همان گونه که در رمان فوماگوردیف نشان داده بود، آشنایی کامل با این طبقه ی اجتماعی داشت). اگر نویسنده ی رمان مادر قصد داشت که رشد آگاهی انقلابی را نشان دهد، چرا به جای پاول، آن « مرد پولادین»، پلیگیا فیلورنا را شخصیت اصلی داستان قرار داد- زنی که مجبور است برای رهایی از ترس ناشی از زندگی و قید و بند های دیگر سخت مبارزه کند.

با درک درون مایه ی واقعی رمان مادر تمام این پرسش ها منتفی می شوند. این رمان داستان مبارزه ی انقلابی نیست، بلکه داستانی است در باره این که چگونه زنی از مردم عادی در جریان فرو کش کردن آتش درگیری به دگرگونی درونی و تجدید حیات معنوی دست می یابد. ما نظاره گر نوزایی روح آدمی هستیم، این روش توصیف که بعد ها در نثر، شعر و نمایشنامه نویسی رسمیت

[۱۸] - Mother

همگانی یافت، اولین بار توسط گورکی برای توصیف مبارزه ی کارگر با سیستم سرمایه داری به کار رفت. موضوع نوزایی انسان مفهومی فلسفی و به شدت بحث انگیز در بر داشت. هنگامی که داستا یوسکی از این که درگیری انقلابی حس دشمنی نسبت به یکدیگر را در مردم تشدید کند و غرائز سبعانه را در آنان بر انگیزد هراس داشت، گورکی نشان داد که تنها مبارزه ی انقلابی می تواند روح انسان را از تمام خواسته های حیوان و خود خواهانه پاک کند. در حالی که به پیش بینی تولستوی « رستاخیز» انسان تنها به وسیله ی کمال نفس، رو گردانی از سیاست و عدم مقاومت در برابر بدی هاست، قهرمان رمان مادر با شرکت در مبارزه، حق سر دادن فریاد را کسب می کند: « آن ها نمی توانند روح مرا بکشند... روح زنده ی مرا.»



در نوشته ها گورکی دو درون مایه ی اصلی وجود دارد که مکمل یکدیگرند. و نگرش هنرمندانه ی او نسبت به زندگی، مدینه ی فاضله ی دنیای او را برای ما اشکار می کند. موضوع نوزایی انسانی که به همراه مردمش و در جریان رشد انقلابی در سرنوشت خویش سهیم شده است و موضوع « شخصیت فرو پاشیده» که تاوان پرداخته شده ی کسانی است که سعی می کنند سرگردان و از مردم جدا شده از سیلاب خروشان تاریخ فرار کنند.

بهترین حالت اولین موضوع در رمان مادر و سرگذشت های سه گانه ی مشهور گورکی- رمان های دوران کودکی،[۱۹]دوره شاگردی من [۲۰]، و دانشکده های من [۲۱]شکل گرفت. داستان رشد معنوی الکس پشکوف، داستان تعارضی است که در آن دو عامل درگیر در جان او می جنگند. یک طرف نمایندگان مردم که هر کدام در جای خود با استعداد هستند و با زحمت بسیار در جست و جوی حقیقت و عدالتند. در طرف دیگر هنرستیزان خرده پای بورژوا، مالکان و ثروت اندوزان قرار دارند که تمام استعداد و تلاش آن ها به دلیل حرص و آز از بین رفته است. در میان شخصیت های موجود در سر گذشت های سه گانه، دو شخصیت بسیار درخشان وجود دارد که متعلق به عمیق ترین ساخته های هنری سده ی بیستم است- اکولینا ایوانوفنا، مادر بزرگ گورکی که عزیز ترین دوست او شد و واسیلی واسیلوویچ پدر بزرگش که گورکی در او « بلافاصله دشمن را حس کرد.»

تصور دو شخصیت با چنین تضاد و تفاوتی مشکل است. پدر بزرگ مردی بسیار طماع و مادر بزرگ همان روح « شیفته ی فداکاری در راه مردم»، پدر بزرگ معتقد است:« انسان مخوف ترین دشمن انسان است و هیچ کس قابل اعتماد نیست و نباید به مردم اعتماد کرد. این دو شخصیت روش های متفاوتی برای «تعلیم» دارند: پدر بزرگ پسرک را برای زندگی ای آکنده از کتک و تهدید و خشونت بار می آورد، اما مادر بزرگ سعی می

[۱۹] - Enemies
[۲۰] - My pprenticeship
[۲۱] - My universities

کند با محبت احساس های خوب را در وی بیدار کند. سلیقه های هنری آن ها نیزمتفاوت است. پدر بزرگ داستان های حقیقی از واقعیات جدی و خشن را ترجیح می دهد، ولی مادر بزرگ قصه های خیالی، آوازها و افسانه هایی را دوست دارد که رویاهای مردم و عظمت روح ایشان را بیان می کند. مذهب آنان نیز فرق دارد: خدای پدر بزرگ بد خواه و کینه توز است و خدای مادر بزرگ خیر خواه، دوست داشتنی و فداکار.

اما اگر خوبی های مادر بزرگ و بدی های پدر بزرگ را ببینیم مرتکب خطای بزرگی می شویم. آن ها شخصیت های فوق العاده پیچیده ای هستند و در این پیچیدگی است که مفهوم فلسفی آثار گورکی آشکار می شود. مادر بزرگ نازنینی که هنر را در گورکی پرورش داد، به این دلیل که آماده بود تا همه چیز را تحمل کند و با همه چیز و همه کس کنار بیاید، به خاطر نگاه به دنیا از دریچه ی داستان های تخیلی و عدم توجه به همه ی بدی ها و خطر های موجود در جهان، برای او مزاحم بود. داستان های هولناکی از انسان های وحشی و راه و رسم های بی رحمانه ی آن ها که پدر بزرگ تعریف می کرد، به گورکی جوان کمک کرد و اجازه نداد تا افسانه های تخیلی، چشمان او را روی واقعیت ها ببندد. مادر بزرگ از زندگی خرسند بود و می خواست پسرک از آن لذت ببرد، پدر بزرگ غمگین بود و کینه ی زندگی را در دل داشت. اما معتقد بود که زندگی قابل تغییر نیست، باید همراه گرگ ها زوزه کشید. هیچ کدام از این نگرش ها مورد قبول گورکی نبود. نگاهی جسورانه به صورت زندگی و دیدن همه ی بدی ها و خشونت هایی که آتش چنان نفرتی را در قلب گورکی بر افروخته بود او را معتقد ساخت که مردم توانایی مبارزه با پلیدی ها را دارند و سر انجام اگر به عادت خود یعنی صبر در سسختی های طولانی غلبه کنند و به جای جنگیدن به آموختن بپردازند، در این کار موفق خواهند شد. تنها در چنین مسیری روح انسان و نفس جامعه دو باره زنده می شود.

درون مایه ی دوم « شخصیت فرو پاشیده» که در تعدادی از کارهای گورکی وجود دارد در واپسین کار او – رمان حماسی چهار جلدی؛ « زندگی کلیم سامگین»[۲۲] - جمع بندی و شرح داده شده است. " عقده ی سامگین» یکی از مهم ترین موانع در راه آزادی روح انسان است. تلاشی هنر ستیزانه و همه جانبه بعد از صلح و آرامش، حتا اگر به معنای متوقف کردن زندگی یا باز گرداندن آن به عقب باشد. براساس توهم فرد گرایانه ی بورژوایی مصون داشتن « آزادی مطلق" فرد، استقلال کامل آن از طبقات و حزب ها و رهایی آن از تمام مسئولیت ها، امکان پذیر است. روند زندگی این توهم را در ذهن سامگین از بین می برد و به تدریج او را

[۲۲] - the life of Klim Samgin

به بازیچه ای فرو مایه برای نیرو های ارتجاع تبدیل می کند.

« زندگی کلیم سامگین» یکی از بارزترین کتاب های سده ی گذشته است که همپایه ی بزرگترین پدیده های دنیای ادبیات به شمار می رود. در حقیقت، سال های آخر زندگی گورکی شاهد بازگشت فوق العاده ی استعداد او هستیم. او علاوه بر « زندگی کلیم سامگین» و دیگر کارهای حماسی، شاهکار هایی در زمینه ی نمایشنامه نویسی خلق کرد، مانند ییگور بولچیفو واسازلزنوا- شخصیت های غم انگیز و پیچیده هر چند به روش های گوناگون- نمایانگر شکست شالوده ی زندگی سرمایه داری هستند. تناسب این دو با شخصیت های تراژدی های شکسپیر، بیش تر از قهرمانان دیگر نمایشنامه های سده ی بیستم است. نوشته های جنجالی گورکی و فعالیت های مردمی گسترده ی او در سال های آخر زندگی وی بخش ویژه ای را به خود اختصاص داد. گذشته از همه ، تاثیر شهامت حقیقی نویسنده در آن شاهکار عظیم که چون شمعی سال ها و روز های آخر زندگی او را روشن ساخت، به چشم می خورد.

در سال ۱۹۲۱ گورکی به اصرار لنین برای معالجه به خارج رفت. ریه های وی که از زخم کهنه ی گلوله ضعیف شده بود، کم کم در برابر سل مزمن مقاومت خود را از دست می داد. زندگ او در خطر جدی قرار داشت. سال ها هیچ نشانه ای از بهبود در او نبود اما بیش از پیش برای کشورش که ساختار سوسیالیستی به شکل گسترده ای آن جا را در بر می گرفت احساس دلتنگی می کرد. از اوایل سال ۱۹۲۸، تابستان هر سال به اتحاد جماهیر شوروی عزیمت می کرد ولی با آغاز هوای مرطوب و فرا رسیدن ماه های سرد، به ایتالیا که به آب و هوایش عادت کرده بود، باز می گشت. با این همه در سال ۱۹۳۳ تصمیم گرفت در منزل بماند بر خلاف این حقیقت که بیماری هرچه بیشتر موجب آزار او می شد. او می دانست که زندگی خود را کوتاه می کند اما نمی توانست کار دیگری انجام دهد، فاشیست ها در المان به قدرت رسیده و ابر های جنگ در حال متراکم شدن بود، جنگی که به سوی اولین کشور سوسیالیستی جهان در حرکت بود. گورکی، یکی از رهبران صلح جهانی، مخالف سرسخت فاشیست ها بود. او هرگز از آگاه کردن نویسندگان شوروی از کارهای دفاعی، آماده کردن آن ها برای دلاوری هایی که در سال های جنگ بزرگ میهن پرستانه به صورت جمعی

انجام دادند، خسته نشد. آخرین کلماتی که او در بستر و پیش از مرگ بر زبان راند این بود: « جنگ هایی پدید خواهد آمد. باید آماده شویم...» او مانند « دانکو» در گذشت.

اکنون بعد از گذشت بیش از پنجاه سال از مرگ وی هنوز شخصیت مرکزی فرایند ادبی جهان محسوب می شود. هنوز راهی که او در ادبیات گشود رهروانی دارد. با این همه سال ها پیش و از اوایل کار گورکی تلاش هایی برای تباه کردن او آغاز شد. لازم به ذکر است که گورکی آگاهی سوسیالیستی خود را تنها با ارایه ی

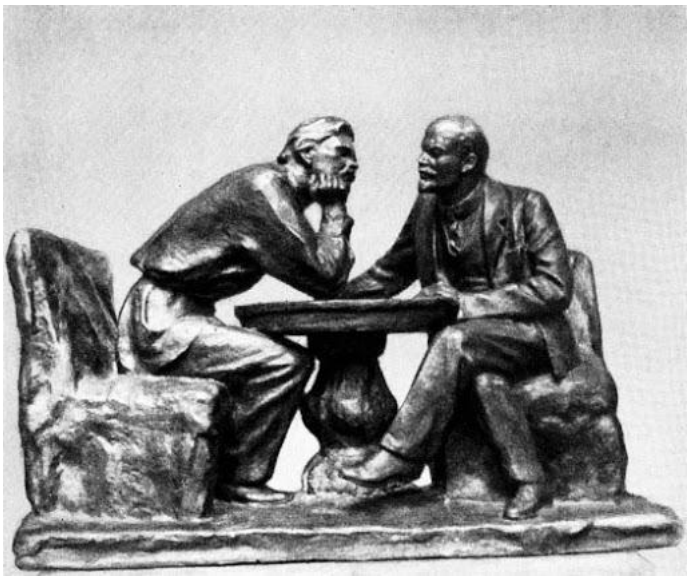
شخصیت « نیل» در نمایشنامه ی« در اعماق» و دیگر اثار- که اکنون حتا مخالفان مکتبی او نیز آن ها را جزء آثار کلاسیک به حساب می اورند- آشکار ساخت، تا بد خواهانش این شایعه ی مغرضانه را که «گورکی در بستر فراموشی است» انتشار ندهند. موج تازه ای از قدرت خلاقیت او در دوران اولین انقلاب روسیه به نمایش گذاشت به تیتری در یک روزنامه ختم شد که هنوز غم انگیز است « افول گورکی». چند سال بعد هنگامی که کارهای ارزنده ی جدید او چاپ شد یکی از منتقدان اظهار داشت که گورکی نه تنها پایان نیافته است و می روند و هیچ کس دیگر به آغاز و پایان آن ها علاقه مند نیست.

اما الکسی پشکوف، کارگر شهر نیژنی نو گرود، ماکسیم گورکی نویسنده ی بزرگ هم چنان جاده های روسیه و دیگر نقاط جهان را می پیماید و قلب ملیون ها انسان را گرم می کند.

این جاده را پایانی نیست.

انتشار نخست مجله چیستا تیر ماه ۱۳۸۱

بازگشت به فهرست



برگ های بهار آفتابی –خاطره‌ها-(۳)

نویسنده علی توده / بهروز مطلب زاده

«حس مسئولیت!»

«داشتن حسِ مسولیت

شجاعت می آورد در انسان

گل می دهد آرزو

حیطهٔ عمل فراخ‌تر می شود»

وقتی من به کوچه آمدم، رادیو تبریز برنامه روزانه خود را خیلی وقت بود که شروع کرده بود. مردم دردسته های بزرگ، درخانه ها و بازارها و میدان های شهر گرد آمده و به رادیو گوش م دادند. حتی رهگذرها نیزدرحال عبورازکوچه ها و خیابان ها، سخنان سرشارازشوروامیدی را که ازبلندگوهای نصب شده برسرتیرهای برق کنارخیابان به پروازدرمی آمد وبردل ها می نشست را می شنیدند به راه خویش ادامه می دادند.آری. مردم انقلابی همانگونه که درپیکارهای سهمگین، با ایمانی خلل ناپذیر ازفرقه دمرات ره می سپردند اینک نیز، ازتدابیرتاخیرناپذیرآن به وجد می آمدند، و با شوروشعف، هرروزوهرساعت، حرکت ها وسیاست های آن را زیرنظرداشت.

وقتی برنامه اخبارراديوبه پایان، خوانش شعر« بامداد ماه مه» مرا آغاز کرد :

بوگون لاله – لاله قیزاریر سحر،

قیزیل دون گئییینیرهرکند، هر شهر،

دوگورقاپیلاری صاباحین یئلی،

بایرام مژده سیله اویادیر ائلی،

دئیر گوزله دیگین عزیز ملی گلیب،

هریئره باخیرسان الوان گورونور،

سانکی طبیعت ده جاوان گورونور...

بعضا شیرین- شیرین دانشیر خیال،

دئیر: سن شاعرسن، یاخشی نظرسال،

گور بو شفق ندیر، قیزارتی ندیر؟

بوگون آسمان دا شاعرانه دیر،

بو رنگی او نه دن آلیبدیر، نه دن،

گونش کی چیخمامیش هله یئریندن؟

وتونگو که درست درهمین لحظه، سید جعفر پیشه وری، نخست وزیر حکومت ملی وسرپرست هیئت نمایندگی آذربایجان که برای مذاکره با دولت ایران در تهران بسر می برد، درزمان فاصله استراحت جلسه، درمهمانخانه محل اقامت خود درحال گوش دادن به این شعر بوده واین شعر مورد پسند آن استاد سخن قرار گرفته است.(اوبعدها، درچندین نشست، درباره این شعرسخنان مهر آمیزی برزبان راند).

شعر« بامداد ماه مه» درشماره ۵ سال ۱۹۴۶ نشریه آذربایجان به چاپ رسید.

فیلارمونی تبریز، ازطرف وزارت فرهنگ آذربایجان ایجاد شد و مرا نیز به سرپرستی این موسسه نوبنیاد تعین کردند. مدیران وزارتخانه به هنگام مذاکره در این باره، به من گفتند که لایحه بودجه فیلارمونی آماده شده و مبلغ کلی آن هم تعین شده است، اما هنوزتوسط مجلس به تصویب نرسیده، با این وجود تا به تصویب نهائی رسیدن توسط مجلس، برای تامین هزینه های فیلارمونی می توانیم با امضاء وزیرمسئول، مبلغی ازبانک دولت پول بگیریم.

زمانی که مسئله محل استقرارفیلارمونی مطرح شد، آنها ساختمان مدرسه فردوسی درخیابان ستارخان را پیشنهاد کردند. این ساختمان درزیبا ترین قسمت خیابان قرارداشت، اما بنای آن به تعمیرات اساسی نیاز داشت

زمانی که مسئله محل استقرارفیلارمونی مطرح شد، آنها ساختمان مدرسه فردوسی درخیابان ستارخان را پیشنهاد کردند. این ساختمان درزیبا ترین قسمت خیابان قرارداشت، اما بنای آن به تعمیرات اساسی نیاز داشت. یافتن استادکارهای مربوطه، صحبت کردن در باره دست مزدها، و خریدن وسائل مورد نیاز برای تعمیرات، همه به عهده من گذاشته شد. من هم زمان با پیشبرد کارهای تعمیراتی ساختمان، می بایستی به فکرمسائل هنری آینده فیلارمونی هم می بودم. من می بایستی به دنبال خواننده های آشنا و ناشناس، نوازنده ها ورقصنده های تبریزمی گشتم وبا یافتن و جلب افراد با استعداد، آنها را به این کانون فرهنگی جدید دعوت می کردم. من می بایستی با توضیحات مفصل درباره موقعیت و اهمیت

کار فیلارمونی و آینده آن، به کسانی که دعوتشان میکردم، درعین حال باید درباره میزان دست مزدشان نیز با آن ها گفتگو می کردم.

باید برای تزئین داخلی فیلارمونی مبل وصندلی و فرش و قالیچه و زیر انداز های مختلف وتابلوهای لازم را می خریدم. مشکل دیگری که ازهمه این ها مهمترو پردردسر تر بود، تهیه انواع پارچه ها و دوختن لباس های مناسب وگوناگونی بود که خواننده ها، نوازنده ها، رقصنده ،عاشیق ها، انتظامات، وکارمندان وخدمتکاران فیلارمونی به هنگام اجرای برنامه باید برتن می کردند.

والبته اکثراین لباس ها می باستی براساس رسم و روسم وسنت ملی مردم آذربایجان درگذشته وحال دوخته می شد. برای همین هم به استادان خیاط ودوزنده ای نیازداشتیم که با سنت ها و آئین های متنوع ورنگارنگ گذشته عمیقا آشنا باشند وبتوانند ازطریق به نمایش گذاشت این لباس ها آن بزرگی وشکوه رادرصحنه زنده کنند. خود همین گشتن و پیدا کردن چنین استادانی کار بسیار مشکلی بود. برای دختران و پسران جوانی که در گروه رقص، برای اجرای برنامه باید به روی صحنه می رفتند، چکمه و کفش و ارسی های نرم لازم بود. آماده کردن این ها را هم به دست هرکسی نمی شد سپرد. باید به دنبال استادانی می گشتیم که به این کار وارد باشند و حساسیت ها وظرافت های کار را کاملا درک کنند. تمام بودجه ای هم که در لایحه برای فیلارمونی تعین شده بود کفاف حقوق دویست نفر را می داد.

من با اطلاع ازهمه کارهائی که باید انجام می دادم وباردرک حساسیت مسئولیت ووظیفه ای که به عهده ام گذاشته شده بود، لایحه بودجه را درجیب گذاشتم وبرای شروع کاراز وزارت خانه بیرون آمدم. کاررا شروع کردم. اولین کاری که، شروع کردم، آغازتعمیرساختمان فیلارمونی بود. با کمک دوستان، استادان سرشناس را پیدا کردم. درباره اجرت کارشان با آنها صحبت کردم و زمان قطعی به پایان رسیدن تعمیرات ساختمان را هم تعین کردیم.

فیلارمونی به دختران جوان تکخوان وهمینطوربه نوازنده و رقصنده نیاز داشت. درد سرجستجو و یافتن چنین دخترانی یک طرف، و به صحنه آوردن آنها نیزیک طرف

فیلارمونی به دختران جوان تکخوان وهمینطوربه نوازنده و رقصنده نیاز داشت. درد سرجستجو و یافتن چنین دخترانی یک طرف، و به صحنه آوردن آنها نیزیک طرف. تبریز که درگذشته بارها و بارها خود سنگر انقلاب بوده، هنوز هم نتوانسته بود بال های سیاه و شوم جهل و عقب مانده گی را از خود دور کند. صحبت کردن با پدرومادرهای این دختران، توضیح آینده سعادت بار فرزندانشان و جلب رضایت آنها برای بردن فرزندانشان به روی صحنه به حوصله زیاد نیاز داشت وانرژی فوق العاده زیادی ازما می گرفت.

برای جلب و دعوت این دختران زیبا وخوش صدای خجالتی به این کانون جدید هنری نوبنیاد، بارها مجبورشدم، خودم به تنهائی و یا به همراه چند تن ازریش سفیدها،راه خانه های آنان را پیش بگیرم. آن هم

نه یک بار، بلکه بارها و بارها. درعین حال روزی چند بارباید به بنای ساختمان درحال تعمیرسر میزدم، چگونگی پیشرفت کارهای تعمیراتی را کنترل می کردم، به استادکارها، سفارشات لازم را میکردم واحتیاجات شان را می پرسیدم وتلاش می کردم تا ساختمان کهنه به محل شایسته و مناسبی برای کانون نوین فرهنگی مان تبدیل شود. ویا به قول معروف شکل و مضمون با هم بخواند!.

برای یافتن پارچه های مختلف مورد نیاز لباس های هنرمندان و به ویژه هنرمندان دختروپسرجوان گروه رقص، به همراه کسانی که دراین کاروارد بودند، بازارهای بزرگ وباشکوه تبریز را یک به یک زیرپا می گذاشتیم واگردرآنجا چیزی گیرمان نمی آمد، آن وقت به سراغ دکان های پارچه فروشی می رفتیم و قفسه های پرازپارچه های رنگ و وارنگ آن ها را زیر و رو می کردیم.

چانه زدن با کسانی که همه زندگی خود را دربازارگذرانده و موهای سروریش خود را درچهار دیواری حجره های آن سفید کرده بودند، چندان سهل و آسان هم نبود.

من با شنیدن حرافی های طول و درازآدم های تاجرپیشه کاسبکاری که سعی می کردند با پرحرفی و شیرین زبانی چانه بزنند، به تنگ می آمدم وعصبی می شدم. این سوداگران آزمند که تنها هدفشان به دست آوردن پول و کسب درآمد بیشتربه هر طریق بود، برای جلب رضایتت ما به هزار دوزوکلک و حقه بازی متوسل می شدند. آن ها سالوسانه به روی ما می خندیدند.

البته تاجرهائی هم بودند که وقتی می فهمیدند ما کی هستیم وبرای چه نزد آنها آمده ایم، خیلی خوشحال می شدند، آن ها توپ های پارچه های مختلف با رنگ های زیبا را درمقابل چشمان ما پهن می کردند منتظروعکس العمل ما می شدند. پارچه هائی را که ما انتخاب می کردیم، اندازه میکردند و میبریدند ومبارک باشدی می گفتند و با تبسمی برلب، پول حکومت ملی را ازما می گرفتند و پس ازآن پادوهای مغازه با احتیاط وسلیقه خاصی آن ها را بسته بندی کنند.

پنداری این آدم هائی که چشم ودل ودست شان فقط پول را می شناخت و به آن عادت کرده وجزپول به هیچ چیزدیگر نمی اندیشیدند، اینک که افکاراندیشه های ملی شان، به غلیان آمده بود، چشم هایشان درشوق دیدن صحنه های آذین شده به این پارچه های رنگین، گوش ها یشان برای شنیدن نوای موسیقی وانگشتان شان برای نشان دادن هنرمندان مشهوروچیره دست انتظارمی کشید.

چانه زدن با کسانی که همه زندگی خود را دربازارگذرانده و موهای سروریش خود را درچهار دیواری حجره های آن سفید کرده بودند، چندان سهل و آسان هم نبود.

اکنون، مهمترین کاری که پیش رو داشتم، تدارک چگونگی شروع و آغازهرچه با شکوه تربرنامه افتتاحیه فیلارمونی بود. این برنامه باید طوری آماده و اجرا می شد که بتواند درسرتاسرایران انعکاس پیدا کند، زیرا این برنامه نقش اولین پرستوئی را داشت که با

آغازکارفیلارمونی پرواز خود را آغاز می کرد. می بایستی همه چیزاز قبل و با برنامه ریزی دقیق وهمه جانبه مورد غورو بررسی قرار می گرفت و سپس به اجرا گذاشته می شد...

برای همین هم، هرکس مشغول همان کاری شد که به عهده اش گذاشته بود. مهمترین وظیفه نظارت و رهبری جلسات تمرین هنرمندان بود. تمرینات تازه آغاز شده بود.

حاجی خان محمد، هنرمند وآهنگسازجوان، ازهمان اولین روزهای آغازبه تمرین، با چنان شورو شوق ودقتی کاررا شروع کرد وچنان نظم انضباطی برقرارساخت که باعث شد تا هنرمندان ازگوشه وکنار شهرهای مختلف، و حتی ازخود تهران، به سوی فیلارمونی سرازیر شوند. پیوستن این هنرمندان به ما جدید، جمع ما را چه ازنظرکمی وچه ازنظرکیفی پربارترمی ساخت. و جال تر از همه این بود که اوائل کار، ما دربه دربه دنبال آن ها می گشتیم و پیدایشان می کردیم، ولی اکنون چنان کانونی ازهنر ایجاد کرده بودیم که آن ها خود به سوی روشنائی این چراغ می آمدند. خوب البته دلیل آن هم کاملا واضح است. پیش ازاین، درکشوراهمیتی به هنرداده نمی شد. زیرا هنر به یک کالا تبدیل شده بود. برای رفع نیازمی شد آن را با پول خرید. حتی در میان بزرگان نیزاهمیت چندانی به هنر نمی دادند. ثروتمندان هم هنررا فقط صرفا وسیله می دانستند برای مشغولیت ووقت گذرانی.

هنرمندان که برای بدست آوردن لقمه ای نان، همواره مجبوربه خضوع و خشوع در برابر ثروتمندان و تن دادن به هرتحقیری بودند، انتظارچنین روزی را می کشیدند. روزی که حکومت از آنِ خودشان باشد!

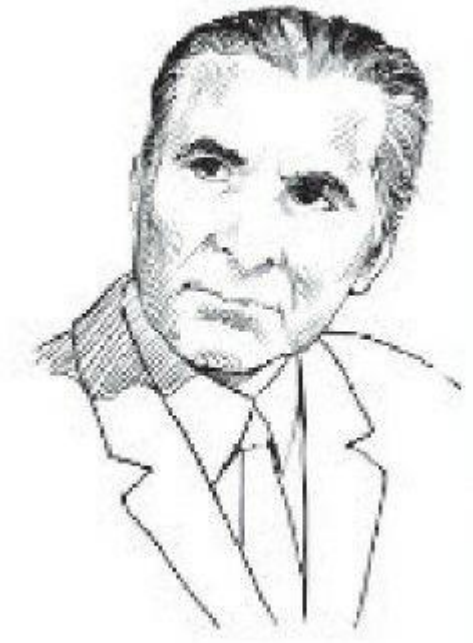
حکومتی که به غم ها و شادی ها و احساسات قلبی این هنرمندانِ ازمیانِ مردم برآمده اهمیت بدهد و آن ها را به آغوش گرم و مهربانش بفشارد وحفظ شان کند. وسرانجام، چنین حکومتی به وجود آمده بود.

چنین نبود که حکومت ملی،هنرمندان را تنها ازنظرمادی و تامین شرایط زندگی مورد حمایت قرار دهد، نه، درحکومت ملی، هدف عمده، گسترش هنر، بها دادن به ارزش هنرِهنرمندان، بود ودرعین حال تامین شرایط و امکانات بهتربرای آنان بود.

هنوز فیلارمونی کار خود را آغاز نکرده بود که «صاحب روحی» خواننده از تهران وهنرمندان و آهنگسازانی مانند «صیفی»، «یحیی»، «اسماعیل»، «علی اکبر» و«یدالله» برای خدمت به خلق وکاردر این کانون هنر، به تبریز آمدند.

چنین نبود که حکومت ملی،هنرمندان را تنها ازنظرمادی و تامین شرایط زندگی مورد حمایت قرار دهد، نه،

بعدها، بازهم ازشهرها و مناطق مختلف سیل هنرمندان فدائی به سوی فیلارمونی روان شد. تو گوئی، تبریز، درآغوش زیبای خود باغی سرسبزو پراز گل و شکوفه مهیا ساخته واز همه پرنده های خوش الحان غریب مانده درگوشه و کنار کشور دعوت کرده است تا به این باغ پرطراوت بیایند. وچنین بود که این پرندگان خوش آواز در حالی که سرود خوشبختی و سعادت برلب داشتند، پرواز کنان به این باغ پر شکوه می آمدند وبربلندای هرشاخه سرسبزی دلشان می خواست آشیانه می ساختند.



تعمیرساختمان تازه به پایان رسیده بـود ودرفیلارمـونی تمرینات با شدت تنام جریـان داشـت. صـدای پـرطنین موسیقی، ازپنجرهایئ بزرگ فیلارمونی که رو به خیابان ستارخان بازمی شد به استقبال رهگذرانی می رفت کـه ازآنجا می گذشتند، این نواها،گرد وغبار واندوه وخستگی را ازسیمای خسته رهگذران می زدود. با این همه هنوز رهگذران به درستی نمی دانستند که این نواهـا ارمغـان کدام کانون وسازمان ویا مؤسسه ای است.

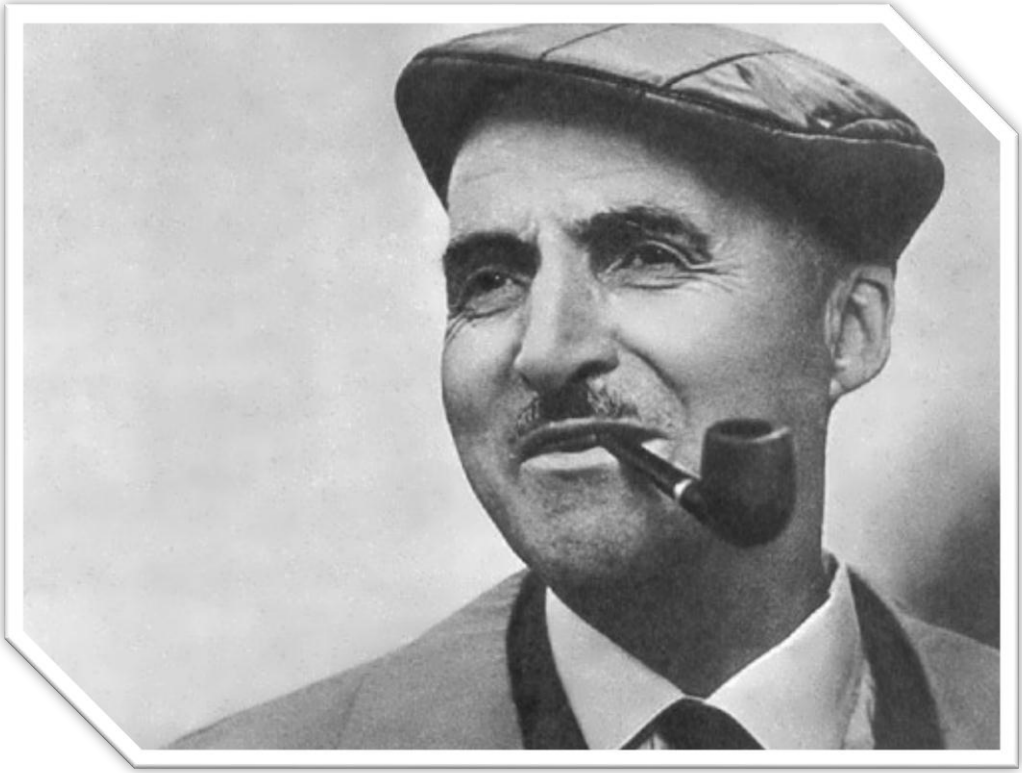
رهگذران، اطلاع نداشتند که این صداها، ترنم آوای حس مسئولیت و فداکاری کسانی است که با تلاشی پیگیر و خستگی ناپذیر بنیان کانون هنری نوینی را گذاشتند که فردا سرتاسر ایران را مفتون خویش خواهد خواهد ساخت.

بازگشت به فهرست

اردوگاهِ مرگ

کنستانتین سیمونف - برگردان: هاشم حسینی

نوشته‌ای که در زیر می‌خوانید، برگرفته از کتابی با نام «همیشه روزنامه نگار» است. این کتاب، مجموعه مقالات و یادمان‌های کنستانتین سیمونف، نویسنده،شاعر و روزنامه نگار معروف اتحاد جماهیر شوروی است که «لازار لازارف» آن را گردآوری کرده است.



آن چه را که می خواهم توصیف کنم، آن چنان دهشت بار و کوهی از اندوه است که درک تمامی ابعاد آن امکان پذیر نیست. در آینده، بی شک، حقوقدانان، پزشکان، تاریخنگاران و سیاستمداران مدت ها به بررسی شواهد این قضیه ی تکان دهنده خواهند پرداخت. مشروح ترین بررسی های آتی، گستره ی کامل این جنایت را که آلمان ها علیه بشریت مرتکب شدند، نشان خواهند داد. اکنون من فقط پاره هایی از حقایق، آمار و ارقام را می دانم. من فقط با یک در صد از شهود صحبت کرده و شاید فقط ده درصد از رد و نشانه های این جنایت را دیده ام. از این رو، شخصی که این داغ ننگ بشری را دیده، نمی تواند خاموش و منتظر بنشیند. امروزه، درست هم اکنون، برآنم که نخستین لکه های این تعفن روح بشری را عریان سازم و آن چه را به چشم خود دیده ام و در روزهای گذشته شنیده ام به پیشگاه وجدان بیدار بشریت گزارش دهم.

یک

رو به پایان سال ۱۹۴۰، در دو کیلومتری لوبلین[۲۳] - مرز روسیه و لهستان، در منطقه ی وسیع و خالی که در سمت راست بزرگراه چلم[۲۴] قرار داشت، گروهی از افسران SS، همراه با نقشه بردارانشان دیده شدند که با مترهای نواری، شروع به خط کشی زمین کردند. چند روز بعد، بخش وسیعی از این منطقه را که بیش از بیست و پنج کیلومتر مربع را در بر می گرفت، تعیین و نقشه برداری کردند. گشتاپو بر مبنای طرح های جداگانه، این مساحت را به شانزده مربع تقسیم کرد . مأموران در هر مربع، بیست و پنج مستطیل همانند را هم طراحی کرده بودند. محوطه های مستطیل شکل را برای سربازخانه و فضاهای مربع را برای حیاط هایی با حصارهایی از سیم خاردار در نظر گرفتند. بر بالای صفحه ی نخست آلبوم نقشه ها، این عنوان به چشم می خورد: "اردوگاه شماره ۲ داخائو".

گشتاپو ساخت اردوگاه مرکزی را در نزدیکی لوبلین شروع کرد. اندازه ی این کمپ، دقیقاً الگوبرداری شده از روی اردوگاه معروف داخائو در کشور آلمان، اما چند برابر بزرگتر از آن بود.

ساخت اردوگاه در زمستان ۱۹۴۱ شروع شد. ابتدا، در فهرست نیروی انسانی مورد نظر برای اجرای این پروژه،استفاده از خدمات شماری مهندسان عمران و کارگران لهستانی را محاسبه کرده بودند. دیری نگذشت که برای جبران کمبود نیروی انسانی مورد نیاز برای اجرای قسمت عمده ی کار، از زندانیان لهستانی و یهودی استفاده کردند که در جنگ آلمان و لهستان (۱۹۳۹) به اسارت در آمده بودند. در آغاز ماه اوت ۱۹۴۱، برای تکمیل ساخت آن، نخستین گروه هزار نفری از زندانیان روسی و شهروندان غیر نظامی را به عنوان نیروی کمکی وارد این اردوگاه کردند. در آن زمان، ساخت نیمی از محوطه ی نخست، یا بنا به اصطلاح آلمان ها: "بلوک اول" را به اتمام رسانده و ده سربازخانه را بر روی آن ساخته بودند. در پاییز ۱۹۴۱ و زمستان ۱۹۴۲ ساخت اردوگاه ادامه یافت.

به تدریج شمار نیروهای کارگر / زندانی این پروژه افزایش یافتند. پس از اسکان اسرای روسی، گروه های زیادی از زندانیان سیاسی چک و لهستانی را که از سال ۱۹۳۳ در اردوگاه های دیگر در بند بودند، وارد این اردوگاه کردند. در پاییز ۱۹۴۱، نخستین گروه دو هزار نفری یهودی ها را برای بیگاری، از گتو (زاغه) های لوبلین در این جا به حبس کشاندند. سپس در دسامبر ۱۹۴۱ هفتصد نفر لهستانی را از قلعه ی لوبلین به این جا انتقال دادند. در پی آن ها چهار صد نفر کشاورز لهستانی را آوردند که نتوانسته بودند در موعد مقرر به دولت آلمان مالیات بپردازند. در آوریل ۱۹۴۲ سیلی از خودروهای حامل ۱۲۰۰۰ نفر از اسیران جنگی یهودی، اهل چک و زندانیان سیاسی، وارد این اردوگاه شدند. در سراسر ماه مه همین سال، خودروهایی از بوهمیا، اتریش و آلمان هم چنان اسیر می آوردند. سرعت ساخت بخش های دیگر اردوگاه شدت یافته بود و در ماه مه، ساخت سربازخانه های اول، دوم، سوم و چهارم، برای حدود ۴۰۰۰۰ نفر را به پایان رسانده بودند.

ماه مه ۱۹۴۲ تاریخ پایان ساخت مرحله (فاز) نخست این اردوگاه است که با روند مشقت بار ساخت آن همراه

[۲۳] Lublin
[۲۴] Chelm

بود. اکنون که دیگر ساخت سربازخانه ها برای گنجایش ۴۰۰۰۰ نفر به پایان رسیده و تسهیلات اصلی، کمکی و اختصاصی آماده شده و دور تا دور آن را دو دایره ی مستحکم از سیم های خاردار متصل به جریان برق احاطه کرده بودند؛ گشتاپو بهره برداری همه جانبه از آن را مورد توجه قرار داد. اگر نیروهای اتحاد شوروی این اردوگاه را فتح نمی کردند، روند پایان ناپذیر گسترش ساخت بخش های دیگر آن ادامه می یافت. از ماه مه ۱۹۴۲ به بعد، سرعت ساخت و ساز آن تغییر یافت. در این دوره، اردوگاه کامل شده و تغییرات و اصلاحات مورد نیاز را انجام داده بودند. از ماه مه ۱۹۴۲ در اسناد رسمی، آن را اردوگاه متمرکز SS در لوبلین نام نهادند، اما در اسناد غیر رسمی، نامه ها، یادداشت ها و گفتگوها، عنوان آلمانی Vernichtungslager به معنی اردوگاه مرگ، رایج گردید.

آلمان ها بزرگترین کارخانه ی مرگ خود در اروپا را دو کیلومتر دور از لوبلین، در زمین های خالی سمت راست بزرگراه چلم ساختند. هدف عمده ی آن ها انهدام کوتاه مدت، سریع، بهینه و تا حد ممکن، تعداد بیشتری از افراد بشر بود. قربانیان، زندانیان جنگی و ناراضیان سیاسی بودند. اردوگاه تشکیلات اجرایی از هر نظر خودویژه ای داشت. گرچه عناصر سازند اردوگاه مرگ لوبلین را می شد جداگانه، در قرارگاه های مرگ آلمان ها در جاهای دیگر به عنوان کارخانه ی تکان دهنده ی مرگ مشاهده کرد، اما سازه ی لوبلین، نشان تمام و کمالی بود که آشکار و جامع، با ما از بربریت آلمانی سخن می گفت. ما مکان های دیگری مانند سابیبور[۲۵] و بلژک[۲۶] را هم می شناسیم که در مکان هایی پرت قرار دارند و هر روز واگن هایی دراز و باریک، زندانیان را در آن جا تخلیه می کنند تا بی درنگ تیر باران و جسدهایشان سوزانده شوند. اردوگاه هایی مانند داخائو[۲۷]، آشویتس[۲۸] و یا گروس لاسارِت[۲۹] در اسلاوتا[۳۰] را هم می شناسیم که در آن جا زندانیان- سربازان و غیر نظامیان از شدت شکنجه، گرسنگی و بیماری از پا در می آمدند. اما با همه ی این ها، اردوگاه مرگ لوبلین ترکیب بی همتایی از این نوع اردوگاه ها بود. در لوبلین، شبانه روز ده ها هزار اسیر، محکوم به ساخت و بازسازی زندان خود بودند. در این جا هزاران اسیر جنگی که از پاییز۱۹۴۲ به بعد دیگر مجاز به بیگاری نبودند و سهمیه ی آن ها حتی کمتر از جیره ی خوراکی غیرنظامی های دربند بود، با سرعت وحشتناکی از گرسنگی و بیماری می مردند. در این جا محوطه های مرگ وجود داشتند که گروه گروه قربانی را در بلازه های آتش و کوره های آدم

آلمان ها بزرگترین کارخانه ی مرگ خود در اروپا را دو کیلومتر دور از لوبلین، در زمین های خالی سمت راست بزرگراه چلم ساختند. هدف عمده ی آن ها انهدام کوتاه مدت، سریع، بهینه و تا حد ممکن، تعداد بیشتری از افراد بشر بود.

[۲۵] Sabibor

[۲۶] Belzec
[۲۷] Dachau
[۲۸] Auschwitz
[۲۹] Grosslasarett
[۳۰] Slawuta

سوزی می انداختند. هزار و ده ها هزار اسیر را فقط پس از چند ساعت یا چند روز نگهداری، بستگی به شمار گروه تحت تفحص، از سر تا پا لخت می کردند و بعد آتش می زدند. در این جا "اتوبوس های کشتار" (اتاقک های سیار گاز) و محفظه های بتن مسلح هم وجود داشتند که در آن با استفاده از گاز سیکلون، زندانیان را از پا در می آوردند. در این جا با بهره مندی از آیین باستانی هندو ها و با ابتدایی ترین شیوه، زندانیان را روی ردیفی از چوب قرار داده، روی آن ها ردیف های دیگری به ترتیب از چوب و پیکر آدمی می چیدند و آن ها را آتش می زدند. ساختمان ساده ی این کوره ها به شکل بویلری بود که به سرعت و با روش ماهرانه ای اجساد را می سوزاندند. در اردوگاه لوبلین، خندق هایی هم وجود داشتند که آدمیان گرفتار را در آن جا، با زدن میله های آهنی به گردنشان می کشتند. در این جا استخرهای مرگ هم وجود داشتند. دارهای ثابت و سیار، مجهز به قرقره هم برای حلق آویز کردن زندانیان فعال بودند. این جا کارخانه ی مرگی بود که روزانه شمار مرگ ها را با دو عامل می سنجیدند: سیل زندانیان وارده و تعیین نیروی کاری مناسب از میان انبوه آن ها، برای هر مرحله از روند ساخت بخشی از اردوگاه.

بعدها ارقام دقیق تعیین خواهند شد. اما چند رقم اولیه در دسترس هستند. اردوگاه مرگ سه سال تمام به فعالیت همه جانبه ی خود ادامه داد. هنگامی که ارتش سرخ لوبلین را فتح کرد، از تعداد زنده مانده ها، فقط چند صد روس بودند. بنا به شهادت حاضران در اردوگاه، هنگامی که ما داشتیم به کُوِل[۳۱] نزدیک می شدیم، آلمان ها حدود دوازده تا شانزده هزار زندانی را از این محل بیرون برده بودند. اگر بنا به انگار، رقم ۱۶۰۰۰ نفر را درست بدانیم، پس تا پایان فعالیت آن، ۰۰۰ ۱۷نفر در اردوگاه وجود داشتند. در مقایسه و بنا به گزارش های دفتر فرماندهی اردوگاه در ۱۹۴۳، میانگین شمار زندانیان اردوگاه چیزی حدود ۴۰۰۰۰ نفر بود. اگر ما در پی آمار کل افراد وارده به این اردوگاه، در مدت سه سال بهره برداری آن باشیم، در می یابیم که تفاوت بین رقم اخیر و رقم ۱۷۰۰۰ نفر سر به صد ها هزار نفر می کشد. رقم به دست آمده تقریباً با شمار قتل عام شدگان در خود اردوگاه مطابقت دارد. در این محاسبه البته تعداد همه ی آن هایی که مستقیماً به محض ورود، بدون آن که نامشان به عنوان زندانی جنگی ثبت گردد، کشته شدند، لحاظ نگردیده است. این ارقام را از بایگانی اداره کنندگان اردوگاه در تمام سال های جنگ به دست آورده ایم.

با بیاد آوردن ورود زندانیان در مرحله ی اولیه ی ساخت اردوگاه، در ماه مه ۱۹۴۲ توقف می کنم. در ماه های آوریل و مه ۱۹۴۲، گروه های عظیمی از یهودیان را از لوبلین و زاغه های پیرامون به اردوگاه آوردند. در تابستان، ۱۸۰۰۰ نفر را از اسلواکیا و بوهمیا، به اردوگاه مرگ انتقال داده بودند. در ژوئیه ی ۱۹۴۲، گروه نخست زندانیان لهستانی را که ۱۵۰۰ نفر و متهم به فعالیت های پارتیزانی بودند، در این قربانگاه زندانی کردند. در همان ماه، گروه بزرگی از زندانیان سیاسی اسیر در آلمان را به این کمپ انتقال دادند. در دسامبر همین سال، چند هزار زندانی یهودی و یونانی، محبوس در اردوگاه آشویتس در نزدیکی کراکو[۳۲] را هم به این محل آوردند. در هفدهم ژانویه ی ۱۹۴۳، ۱۵۰۰ نفر

[۳۱] Kovel
[۳۲] Krakow

مرد و ۴۰۰ نفر زن لهستانی را از ورشو به این مرگ گاه آوردند. در دوم فوریه، ۹۵۰ لهستانی را از لوُف[۳۳] به این جا انتقال دادند. پشت سر آن ها ، در چهارم فوریه، تعداد ۴۰۰۰ لهستانی و اکراینی را از تالوما[۳۴] و ترنوپول[۳۵] به این جا آوردند. در ماه مه ۱۹۴۳ یک گروه ۶۰۰۰۰ نفری را از زاغه های ورشو وارد اردوگاه کردند. در تابستان و پاییز ۱۹۴۳ هر چند روز یک بار خودروها، از همه ی اردوگاه های اصلی آلمانی- ساچزن هاوزن[۳۶]، داخائو[۳۷]، فلوسن بورگ[۳۸]، نوین هام[۳۹]، گروسن روزن[۴۰] و بوخنوالد[۴۱] اسیر می آوردند. با اطمینان می توان گفت که از این زاغه ها، کمتر از هزار نفر زندانی را جا به جا نکرده بودند. حاضران در اردوگاه فقط می توانستند بر مبنای ظاهر تازه واردگان، نه اظهاراتشان، بگویند که آن ها از کجا می آیند. هر کدام از اردوگاه های مزبور، داغ و نشان خود را داشتند. به عنوان مثال، در اردوگاه آشویتس کله ی همه ی زندانیان، حتا زنان را از ته تراشیده بودند و لوح شماره دار آن ها، همانند اردوگاه های دیگر، از گردن هایشان آویخته نشده، بلکه روی دست هایشان نقش بسته بود. آن هایی که از اردوگاه بوخنوالد آورده می شدند، به شدت نسبت به تابش نور حساس بودند. در آن جا بود که یکی از شاخه های این اردوگاه، به نام دورا[۴۲] را در در زیر صخره ای ساختند. V-۱ معروف، حاصل آن است. نیروی کار آن جا را تماماً اسلاوها و عمدتاً لهستانی ها و روس ها تشکیل می دادند. آن ها در مدت شش ماه کار زیر زمینی، هیچ گاه اجازه نداشتند برای هواخوری در معرض تابش آفتاب قرار بگیرند. آن ها که توان بینایی اشان به شدت ضعیف شده بود، پس از مدتی، به اردوگاه مرگ لوبلین اعزام شدند.

من با این ارقام جسته گریخته و ذکر نام چند اردوگاه، نخواسته ام شمار واقعی مردگان را اعلام کنم. قصدم فقط نقشی چند از این تصویر دهشتبار بوده است. لازم است در مورد ترکیب قومی اردوگاه، مواردی را ذکر کنم. بسیاری از کسانی که نسل کشی شدند، اهل لهستان بودند. در میان آن ها پناهندگان، پارتیزان ها و بستگان واقعی و فرضی آن ها هم قرار داشتند. شمار زیادی از کشاورزان تبعیدی هم با آن ها بودند که زمین هایشان توسط آلمان ها اشغال شده و به صورت مستعمره در آمده بودند. پس از لهستانی ها، گروه زیادی از روس ها و اهالی اوکراین را آوردند که بعد ها قتل عام شدند. یهودی ها کسانی بودند که آلمان ها بیشتر آن ها را سر به نیست می کردند. آن ها یهودی ها را از گوشه و کنار اروپا دستگیر کرده و به این اردوگاه می کشاندند. نخست از لهستان شروع کردند به شکار آن ها و آخر سر در هلند در پی بقایایشان گشتند. ارقام مرگ هنوز پایانی ندارد. شماره های تکان دهنده هزار هزار بعدی، قربانیان فرانسوی، ایتالیایی، هلندی و یونانی را شامل می شود. ارقام کوچکتر، اما هنوز تکان دهنده، مربوط به بلژیکی ها، سرب ها، مجارها، و اسپانیایی هاست. اسپانیایی های جمهوری خواه را در فرانسه دستگیر کرده بودند. افزون بر این ها، بر اساس اسناد به دست آمده در اردوگاه، در می یابیم که تعدادی از زندانی ها اهل نروژ، سویس، ترکیه و حتی چین بودند. در یکی از

[۳۳] Lvov
[۳۴] Taloma
[۳۵] Ternopol
[۳۶] Sachsenhausen
[۳۷] Dakhau
[۳۸] Flossenburg
[۳۹] Neuenhamme
[۴۰] Grossenrosen
[۴۱] Buchenwald
[۴۲] Dora

دفاتر اردوگاه، تلی از اسناد دیدم. چند تا را بیرون کشیدم، با گذرنامه ها، نامه ها و گواهی نامه های مردمی با ملیت های مختلف اروپایی روبرو شدم که همگی به قتل رسیده بودند. در این اتاق، چشمم به گذرنامه ی زن کارگری اهل اوکراین، به نام سوفیا یاکولنا دوسرویچ[۴۳] افتاد، متولد ۱۹۱۷ که زادگاهش روستای کنستانتینوا در منطقه ی کی یِف بود. بر روی کاغذهایی که مُهر "جمهوری فرانسه" نقش بسته بود، مشخصات فلزکاری به چشم می خورد به نام اوژن دور امه[۴۴]، زاده ی هاور[۴۵] در بیست و دوم ۱۸۸۸. در یک گواهی مدرسه، صادره از دبیرستان دولتی بانجا لوکا[۴۶]، سال تحصیلی ۱۹۳۷، به نام پالو ژانیچ[۴۷]، مسلمان؛ ارزشیابی به عمل آمده بیانگر آن بود که او امتیاز "دوبار" یعنی خوب را برای درس های " اخلاق، تاریخ طبیعی و خوشنویسی" گرفته بود. گذرنامه یک کرواسی که در تاریخ دوم ژانویه ۱۹۴۱ صادر شده به نام شخصی است به نام جاتیرانویچ[۴۸] متولد زاگرب. و یک گذرنامه ی دیگر به نام ژاکوب بورگاردت[۴۹] متولد روتردام در دهم نوامبر ۱۹۱۸. و در کاغذهای متعلق به ادوارد آلفرد ساکا آمده: متولد ۱۹۱۴ میلان، در ۲۹ ویا پلینیو[۵۰]. در باره ی او نوشته شده است:" قد ۱۷۵ سانتی متر، چهار شانه، بدون نشانه ی مشخص." کارت شناسایی شماره ۸۵۵۴ به نام ساوارانتی، یک شهروند یونانی اهل جزیره ی کرت صادر شده بود. گذرنامه ی آلمانی فردیناند لوتمان[۵۱] می گوید او یک مهندس اهل برلین است که در نوزدهم اوت ۱۸۷۲ به دنیا آمده است. در یک برگه ی بایگانی که روی آن مهر استانداری نقش بسته و مربوط به استخدام کارگری به نام زیگموند ریماک[۵۲]، لهستانی است، تاریخ و محل تولد او را بیستم ۱۹۲۴ کراکو ثبت کرده است. در میان این انبوه سند، مدرکی را می بینم به زبان چینی، همراه با عکسی و نویسه هایی که از آن سر در نمی آورم. و آن سو، کاغذهایی خون آلود و نیمه پاره که رطوبت محیط، نوشته های زیر پا لگدمال شده را محو گردانیده... در این اتاق، تل کاغذها، همانند پشته ی گورگاه قربانیان اروپایی، روی هم تلمبار شده اند.

تصورش سخت است که اگر این اسناد به جا مانده، بر مبنای موضوع و محتوای آن ها دسته بندی شوند و به عنوان شواهدی از جنایت ها علیه بشریت مورد دادرسی قرار گیرند، چه بختک هولناکی بر سینه ی آدمیان می نشیند.

و این همه پرده ها بر حقایق تکان دهنده هرگاه فرو افتند، سرنوشت هر نوع شهروند - ساکن در گوشه و کنار اروپا را تحت تأثیر قرار خواهند داد. راستی، هنگامی که تمامی اسناد زیر و رو گردند و همه ی شاهدان عینی به دادرسی فراخوانده شوند، بشریت چه خواهد گفت؟ چه خواهد کرد؟

دو

در گذر از بزرگراه چِلم، هنگامی که به سمت راست می پیچی، درست در فاصله ی سیصد متری، نمای کلی یک

[۴۳] Sofia Yakovlevna Duservich
[۴۴] Eugen Duramet
[۴۵] Havre
[۴۶] Banja-Luka
[۴۷] Ralo Zanic
[۴۸] Jatiranovic
[۴۹] Jakob Borghardt
[۵۰] Via Plinio
[۵۱] Ferdinand Lotman
[۵۲] Zygmunt Remak

شهر بزرگ را می بینی با گنجایش چند هزار نفر و دارای صدها بام کوتاه خاکستری. خانه ها در ردیف هایی منظم کنار هم ساخته شده اند و حصارهای سیم خاردار آن ها را از هم جدا کرده اند. از بزرگراه که بیرون بزنی و به راست بپیچی، می روی به سوی دروازه هایی از سیم خاردار. درون شهر، ردیف هایی مرتب و منظم از سربازخانه ها دیده می شوند با تابلوهای پاکیزه و براق و دسته دسته نیمکت ها و صندلی های ساخته شده از شاخه های درخت غان. این سربازخانه ها به افراد گارد و اداره کنندگان تشکیلات SS تعلق داشت. درست در سمت راست آن ها، سربازخانه ی کوچکی قرار دارد، به نام Soldatenheim که به جنده خانه ی گاردی ها اختصاص داده شده بود. زنان این جا را که از میان زندانیان دست چین کرده بودند، اگر آبستن می شدند، به جوخه ی مرگ می سپردند.

بغل این ساختمان، اتاق های ضدعفونی پوشاک زندانیان قرار داشت. در سقف این اتاق ها لوله هایی تعبیه شده بود که از طریق آن ها مایع ضدعفونی کننده روی پوشاک ریخته می شد. همه ی درز ها و سوراخ ها بسته و درها را آب بندی کرده بودند. دیوارها از جنس چوب بودند و در ساخت در ها هیچ فلزی به کار نرفته بود. همه چیز را در نهایت دقت و استحکام، برای ضدعفونی پوشاک به کار می بردند.

در اتاق کناری، محل متفاوت دیگری را می بینیم که زمانی برای ضدعفونی به کار می رفت. این ساختمان با بقیه کاملاً فرق دارد. اتاق چهار گوش، شش در شش متر است و سقف آن بیش از دو متر بلندی دارد. دیوارها، سقف، کف اتاق و هر چیز از بتن خاکستری درست شده است. برخلاف اتاق قبلی که در آن قفسه هایی برای نگهداری پوشاک قرار داشت، در این جا چیزی دیده نمی شود. اتاقی خالی. تنها درگاه پولادین این محفظه ی بتنی، هنگامی که بسته شود، هر روزنه ی رو به هوای بیرون را می بندد. در را بر روی لولاهای پولادین سوار کرده اند. روی دیوارها سه سوراخ در آورده اند: دو سوراخ برای ورود لوله ها و یک سوراخ چهارگوش کوچک؛ دریچه مانند که با آن سوی دیوار مرتبط است و روی آن صفحه ی پولادین کلفتی قرار دارد. در آن سوی این دریچه، شیشه ی ضخیمی نصب شده که راه هر گونه اتصال با صفحه را بسته است.

در آن سوی این دریچه چه هست؟ برای رسیدن به پاسخ این پرسش، از اتاق بیرون می زنیم. به اتاقک بتنی دومی می رسیم که دریچه به آن راه دارد. یک کلید روشنایی می بینیم که به چراغی متصل است. از این طریق است که فضای درونی اتاق بزرگتر را می توان مشاهده کرد. بر کف این اتاق که ایستاده ایم، قوطی های متعدد ماده ی سیکلون را می بینیم که بر روی آن ها با حروف کوچک نوشته اند: "برای کاربرد در مناطق خاور". آن ها محتویات این قوطی ها را در مجرای لوله ها خالی می کردند تا به اتاق دیگر که پر از آدم بود، برسد.

در این اتاق ۴۰ متر مربعی، بیش از ۲۵۰ نفر آدم ها را لخت مادر زاد کنار هم می چپاندند. آن ها را، هر قدر جا داشت، به درون هل می دادند و بعد درگاه پولادین را با فشار می بستند. در این حالت، دیگر هیچ روزنه ی هوایی وجود نمی داشت.

این مرحله که فرا می رسید، تیم عملیات گاز، مجهز به ماسک، دست به کار می شدند و قوطی های مواد سیکلون را در مسیر لوله ها خالی می کردند. در این

قوطی ها، ذرات ریز کریستال مانندی وجود داشت که به محض ترکیب با اکسیژن موجود در اتاق، سمی را متصاعد می کردند که در تماس با هر سانتی متر از پوست قربانیان، اورگانیسم آن ها را هدف قرار می دادند. در اتاق دیگر افسر SS قرار داشت که با زدن کلید روشنایی، روند خفگی قربانیان را نظارت می کرد. مدت زمان خفگی بنا به شواهد موجود بین دو تا ده دقیقه طول می کشید. افسر SS می توانست همه چیز را به خوبی ببیند.: چهره های دهشتبار قربانیان و اثرات تدریجی گاز را. او نیازی نداشت که از این سوراخ به پایین نگاه کند، چون افراد در حال مرگ به زمین فرو نمی افتادند و ایستاده خفه می شدند.

از این جا هم چند صد گام دورتر می شویم. به یک نقطه ی خالی می رسیم. دو سه تابلوی دور و بر نشان می دهندکه زمانی در این جا ساختمانی برپا بود. تا پاییز سال گذشته، یک کوره ی آدم سوزی در نوع خود پیشرفته در این جا قرار داشت که همه نوع بهینه سازی و تسهیلات در آن به کار رفته بود. اما هیتلری ها اکنون آن را از بین برده اند. ابتدا که آن را ساختند، ظرفیت اندکی داشت. کم کم نتوانست نیاز های رو به تزاید آن ها را بر آورد. ارتفاع دیواره های آن از یک اتاق گاز بسیار پیشرفته هم کوتاهتر بود. پس از مدتی، ضروریات بیشتر نسل کشی، باعث شد آن را گسترش دهند. ساختمان به صورت یک سالن سرباز خانه ای در آمد. کف آن از بتن بود و دو بویلر عظیم آهنی را در طول اتاق، روی پایه های آجری قرار داده بودند. روند آدم سوزی در این محل به کندی صورت می گرفت. در واقع، هیتلری ها انتظار نداشتند که بویلر ها پیکر قربانیان را کاملاً بسوزانند و خاکستر کنند. همین که جسدها در مدت دو ساعت، استخوان سوز می شدند، کافی بود. این دو کوره می توانستند در هر مرحله چهارده پیکر را بسوزاند. از این رو، در مدت ۲۴ ساعت شبانه روز طرفیت و توان سوزاندن بیش از ۱۵۰ نفر را نداشتند. اما در مقایسه، اتاقک های گاز می توانستند در هر مرحله ی گاز کُشی ۳۰۰ نفر را نابود سازند. تا پیش از ابداع کوره ی آدم سوزی مدرن، مجبور بودند جسدهای نیمه سوخته را بار کامیون ها نموده، ببرند و در محوطه ی پشت اردوگاه چال کنند.

حصار پیرامون ، خمیده به شکل یک چادر، دارای دو ردیف سیم خاردار بود که روی تیرپایه هایی به بلندی ۴ متر کشیده شده بودند. بین هر ردیف، دو متر فاصله بود که فاصله ی بین آن را ردیف سومی از سیم های خاردار متصل به جریان برق پر کرده بود. این سیم ها که از بالا به پایین و از پایین به بالا- مستقر بر پایه هایی عایق، شبکه بندی شده بودند، آن چنان دیواره ی مرگباری را به وجود می آورند که امکان هرگونه فرار را غیر ممکن می ساختند.

همیشه سیستم الکتریسیته برقرار نبود. ابتدا محوطه را فقط با ردیف های سیم خاردار و بدون اتصال به برق، حصار بندی کرده بودند. پیشامدهای بعدی باعث شد که دست اندرکاران، با شتاب دست به دگرگونی های تازه ای بزنند.

در ماه مه ۱۹۴۲، گروهی از زندانیان روسی را واداشتند که اجساد سوزانده شده توسط جوخه ی آتش را به بیرون از محوطه حمل و در جنگل کرِمبِتس[۵۳]، در آن نزدیکی دفن کنند. در رویدادی غیر منتظره، زندانیان روس فرصتی به دست آوردند تا با بیل هایی که همراه

[۵۳] Krembets

داشتند، هفت نفر گارد آلمانی را از پا در آورند، بگریزند و در دل جنگل پراکنده شوند. آلمان ها دو نفر از آن را پیدا کردند، اما پانزده نفر دیگر گریختند و دستگیر نشدند. پس از آن ۱۳۰ نفر زندانی باقیمانده از ۱۰۰۰ زندانی را که در ماه اوت ۱۹۴۲ به اردوگاه آورده بودند، به مجموعه ی ساختمانی محل نگهداری زندانیان غیر نظامی انتقال دادند. در یکی از روزهای پایانی ماه ژوئن، زندانیان روسی که دریافته بودند سرنوشتی جز مرگ ندارند، تصمیم به فرار گرفتند. آن ها با استفاده از پتوهای در دسترس توانستند روی سیم های خاردار پل بزنند و از آن جا فرا کنند. فقط تعداد اندکی زندانی باقی ماندند. نگهبان ها در آن شب تاریک آن ها را تعقیب و به رگبار بستند. ۴ نفر از فراریان از پا درآمدند، اما بقیه موفق به نجات جان خود شدند. هیتلری ها به درون اردوگاه هجوم آوردند و ۵۰ نفر زندانی باقیمانده را واداشتند روی زمین دراز بکشند. سپس با تفنگ خودکار آن ها را به رگبار بستند. پس از این رویدادها بود که آن ها با شتاب، چهار مجموعه ی ساختمانی به جز مجموعه ی ساختمانی زن ها را به برق متصل کردند.

در برابر چشمان ما یک مجموعه ی ساختمانی کمکی وجود دارد. دورتا دور آن را با دقت کمتری حصار بندی کرده اند. در واقع، جای تعجب نیست، زیرا این محل را که برای نگهداری اجساد، زندانیان نیمه جان یا قربانیان محکوم به مرگ در نظر گرفته بودند، تحت محافظت شدید قرار می دادند. در این محل غیر از افراد SS و دسته ی مسئول کوره های آدم سوزی، هیچ زندانی بیش از یک ساعت حق بقا نداشت. در آن جا، در میانه ی یک محوطه ی سیم خاردار، بنای مستطیل مرتفعی دیده می شود که دارای دودکش است. چسبیده به آن ساختمان آجری می بینیم. چهارگوش، کوتاه و دراز. این همان کوره ی آدم سوزی است.

کمی دورتر، بقایای یک سازه ی آجری بزرگ وجود دارد. پیشتر، فرماندهان اردوگاه که متوجه شدند رزمندگان شوروی حصار تدافعی آن را شکسته و در حال پیشروی هستند، در چند ساعت فرصت باقیمانده به تقلا افتادند تا آثار بعضی از جنایاتشان را از بین ببرند. آن ها کوره ی آدم سوزی را از بین نبردند، اما مجموعه ی ساختمانی کمکی را آتش زدند. هنگامی که ما به آن جا رسیدیم، کمابیش آثاری از پلیدی های آن ها به چشم می خورد و بوی مرگزای جسدهای سوخته، فضا را انباشته بود.

تسهیلات کمکی کشتار، در برگیرنده ی سه اتاق اصلی بود. اتاق نخست انباشته از پوشاک نیمه سوخته ی آخرین گروه محکوم به مرگ بود. اجساد این قربانیان را نتوانسته بودند از آن جا دور کنند. از اتاق دوم فقط یک دیوار به جا مانده بود، با لوله هایی فرو رفته در آن. قطر این ها کوچکتر از آن لوله هایی است که در اتاقک های گازکُشی دیدیم. این اتاق هم ویژه ی کشتار با گاز بود. فقط باید بررسی هایی انجام شود تا دریابیم که آیا ماده ی مورد استفاده در آن، همان سیکلون بود یا چیز دیگر. در شرایطی خاص که لازم بود به سرعت گروه های زیادی را از طریق خفگی با گاز از بین ببرند، و اتاقک گاز کُشی جوابگوی تقاضارا نمی داد، آن ها را پیش از انتقال به کوره ی آدم سوزی، وارد این اتاق می کردند. کف اتاق را اسکلت های نیمه سوخته، جمجمه ها و استخوان ها پوشانده بود. این ها نتیجه ی اقدام سیستماتیک کوره آدم سوزی نبودند. ایجاد حریق عمدی اوضاع را به این صورت در آورده بود. پس از آن که آلمان ها اتاق سوم را

آتش زدند، جسدهای درون آن، نیمه سوخته به جا ماندند. تعیین تعداد و شناسایی دقیق این ده ها و شاید صدها جسد متلاشی شده و گُر گرفته، کاری دشوار است.

اکنون لازم است چند گام بیشتر به خود کوره ی آدم سوزی نزدیکتر شویم. این سازه ی بزرگ از نسوز ترین آجرها، دیناس[۵۴] درست شده است. در یک دیوار، پنج کوره را به ردیف ساخته بودند، درهای آن ها چدنی گرد بود که پس از بسته شدن هیچ راه نفوذی برای هوای بیرون باقی نمی ماند. اکنون این درها باز بودند. هنوز درون کوره ها خاکستر اجساد و اسکلت های نیمه سوخته دیده می شد. رو به روی هر کوره، اسکلت هایی نیمه سوخته افتاده بود، آماده ی انداختن در کوره. رو به روی سه تا از کوره ها، جسدهای نیمه سوخته ی چند مرد و زن قرار داشت. رو به روی دو تای دیگر، جسد های کوچکتر کودکان- با توجه به اندازه اشان، احتمالاً بین ده تا دوازده سال سن، افتاده بودند. بنا به ظرفیت هر کوره ی آدم سوزی که برای شش جسد طراحی شده بود، هم چنان پنج تا شش جسد رو به روی هر کوره به چشم می خورد. آلمان ها در آخرین دقایق شکست، فرصت پیدا نکردند آن ها را به درون کوره ها پرت کنند. اگر موقعیتی پیش می آمد که پنج جسد را وارد کوره کرده و جایی برای دخول جسد ششم وجود نمی داشت، کارگران کوره، بدن جسد ششمی را سلاخی می کردند و تا آن جا که ظرفیت راه می داد، قطعاتی از پیکر- دست، سر یا ران را می بریدند و به داخل کوره انداخته و بعد در چدنی را با فشار می بستند.

فقط پنج کوره با کارایی بالا را آن چنان طراحی کرده بودند که در مدت چهل و پنج دقیقه، جسدها را سوزانده و خاکستر می کردند. کم کم آلمان ها به پیشرفت های تازه ای نایل شدند. آن ها توانستند با افزایش دما، روند خاکستر سازی جسد ها را تا بیست و پنج دقیقه و حتی کمتر کاهش دهند. کارشناسان به بررسی ها و آزمایش هایی دست زده بودند تا مقاومت آجرهای نسوز دیناس، برای حرارت بیش از ۱۵۰۰ درجه را بالا ببرند. آن ها برای جلوگیری از ذوب دودکش ها، از مواد چدنی استفاده می کردند. اگر به یک حساب سر انگشتی دست بزنیم و میانگین مدت بهره برداری هر کوره را از پاییز ۱۹۴۳ به بعد، هر بار ۱۵ دقیقه در نظر بگیریم، با توجه به فعالیت بی وقفه ی ساختمان آدم سوزی در هر شبانه روز و دود بیرون آمده از دودکش ها- بیانگر میزان فعالیت آن ها، پس در می یابیم که در هر روز حدود ۱۴۰۰ پیکر آدمی سوزانده و خاکستر می شد.

بعد از واقعه ی خاتین[۵۵] بود که کوره های آدم سوزی ضرورت یافت. آلمان ها از ترس آن که مبادا گوشه هایی از جنایت هایشان آشکار شود، از پاییز ۱۹۴۳، شروع به حفاری خندق هایی بی شمار در قلمروی لوبلین کردند که زمانی در آن ها جسد های زیادی را با شتاب مدفون ساخته بودند. آن ها جسدهای نیمه فرسوده را از زیر خاک در می آوردند و به کوره های آتش سوزی انتقال می دادند.

خاکسترها و پیکرهای نیمه سوخته را در کنار خندق هایی کپه می کردند که زمانی جسدها را از زیر آن ها بیرون کشیده بودند. به تازگی که یکی از این خندق ها حفاری گردیده، لایه ای به عمق تقریباً یک متر خاکستر و بقایای نیمه سوخته ی پیکر قربانیان کشف شده است.

[۵۴] Dinas

[۵۵] Khatyn. روستایی در بلاروس که توسط هیتلری ها سوزانده شد.

پشت اردوگاه، یک مجموعه ی ساختمانی نیمه تمام به چشم می خورد، پیرامون فونداسیون (پی) ساختمان، حصار سیم خاردار کشیده شده است. آن ها دیوار ها را بالا نیاوردند. فقط یک سربازخانه را آماده کرده، اما تخت خواب ها را جا نداده بودند. هیچ کس در آن اسکان داده نشده بود و از این رو، مکانی بود که از پیشامدهای مرگزای این اردوگاه فارغ مانده بود. اما کفش های همه ی قربانیان سه سال کشتار، در این جا به دست آمدند. این محل دراز که چند متر پهنا دارد، پر از میلیون ها جفت کفش است. آن ها روی هم تلمبار شده و تعدادشان آن قدر زیاد است که از پنجره ها و درگاه، بیرون افتاده اند.

در این مکان اشیاء مختلفی دیده می شوند: پوتین های روسی پاره، کفش های نظامی لهستانی، کفش های بندی مردانه، کفش های زنانه، گالش ها؛ و تکان دهنده تر از همه، مهمتر: کفش های کودکان. ده ها هزار جفت کفش بچه: صندل ها، کفش ها و پوتین های بچه های ده ساله، هشت ساله، شش ساله... یک ساله. آیا دردناک تر و دهشت بارتر از این صحنه وجود دارد؟

وای! شواهدی خاموش و وحشت بار از مرگ هزاران مرد، زن و کودک...و ما اگر بتوانیم از این صخره های کفش رد شویم و به گوشه ی سمت راست این انبار بپیچیم، دلیل ساخت این انبار هیولا زده را در خواهیم یافت. زندان بان ها تل های جداگانه ای از ده ها هزار پاشنه ، بالا پوش های کفش و قطعات چرمی. کفش های نامتناسب برای پوشیدن را دسته بندی می کردند تا بعداً با استفاده از قطعات تکمیلی آن را آماده ی پوشیدن کنند. این انبار را مانند دیگر بخش های اردوگاه، بر مبنای منافع راه اندازی کرده بودند. آن ها بر این باور بودند که باید از اشیاء باقی مانده ی محکومان به مرگ: پوشاک، کفش ها، خاکستر و استخوان هایشان، حداکثر بهره برداری را بنمایند.

آخرین بخش اردوگاه در یکی از ساختمان های بزرگ لوبلین قرار دارد. آن جا در اتاق های بزرگ و کوچک، اشیاء مختلف را دسته بندی کرده بودند. در یک اتاق ده ها هزار لباس زنانه، در دیگری ده ها هزار شلوار، در اتاق سوم، هزاران دست لباس زیر، در چهارمی، هزاران جفت کفش زنانه، در پنجمی ده ها هزار روپوش های کودکانه، در ششمی تجهیزات اصلاح و تراش و در اتاق هفتم، انواع کلاه ها را می بینیم.

با فتح این اردوگاه و دستگیری افراد آلمانی که در کنار خندق ها و نزدیک کوره های آدم سوزی بودند، به سراغ آن ها رفتم تا با آن ها گفتگو کنم. اما آن ها در این باره از قبول هر گونه مسئولیت سرباز زدند. آن ها می گفتند اس اس ها این کار ها را انجام می دادند.

اما بعداً در گفتگو با یکی از افراد SS که در این اردوگاه مشغول به کار بوده، او گفت که عمل قتل عام را افراد گشتاپو (SD) انجام می دادند، نه اس اس ها. افراد گشتاپو هم حاشا می کردند و اس اس ها را مجریان مرگ اردوگاه می دانستند. من نمی دانم کدامشان مسئول آدم سوزی بودند و کدام دست به کشتار می زدند. نمی دانم از این ها چه کسانی لباس قربانیان را در می آوردند و چه کسانی لباس زیر زنان قربانی یا کفش های کودکان را مرتب و در اتاق های مخصوص جا می دادند. به درستی نمی دانم. اما با نگاهی به انبار پر از اشیاء در می یابم که مقصر ملتی است که شهروندانش را به انجام این شرارت ها وا داشت و از این رو، مسئولیت پذیرش این داغ ننگ متوجه ی کشور آلمان است.

سه

در این نوشتار، تاریخ اردوگاه مرگ لوبلین را مرور کرده ایم و با مشخصات بخش های مختلف ساختمان آن آشنا شده ایم. در این راستا، اظهارات شاهدانی را می خوانیم که به تازگی با آن ها گفتگو داشته ام. شهادت آن ها شاید فقط یک درصد از مدارک مورد نیاز کمیسیون بررسی را تشکیل می دهد. بنا به گفته های افراد زیر، من فقط به دریافت تصویری کلی از روند زندگی در اردوگاه مرگ دست یافته ام:

یک پزشک روسی که زندانی جنگی (POW) و سر پزشک بخش بیماران اسیران جنگی بود،

پزشکیاری که در آن جا کار می کرد،

با مهندسان عمران و کارگران ساختمانی که در ساخت اردوگاه به بیگاری گرفته شده بودند،

و تعدادی از زندانیان و افراد اس اس مسئول حفاظت اردوگاه.

نخستین فرضی که افراد اس اس، مسلط بر اوضاع اردوگاه مرگ پی می گرفتند، بیانگر آن بود که همه ی زندانیان اردوگاه: اسرای جنگی و یا غیر نظامی ها از هر ملیت مانند روس ها، اوکراینی ها، لهستانی ها، بلاروس ها، یهودی ها، فرانسوی ها یا یونانی ها، دیر یا زود باید نابود می شدند. یعنی اسیر اردوگاه زنده بیرون نمی ماند، مبادا رازی به بیرون درز کند. این اصل بنیادی برای اداره ی امور اردوگاه، نشان دهنده ی شیوه های افراد گارد یرای کشتن زندانیان بوده است. از نظر آن ها مرده ها حرفی برای گفتن ندارند. اگر زندانی زنده بماند، می تواند پشتوانه ای برای مستندات و شواهد علیه اردوگاه گردد. و این امر برای دست اندکاران اردوگاه مرگ ، اهمیت زیادی داشت.

البته، سایه ی مهیب اردوگاه مرگ تا پیرامون گسترده و جمعیت زیادی را در وحشت فرو برده بود. این موضوع آلمان ها را نگران پی آیند های آن نمی کرد. آن ها در لهستان خود را خانه خدا می دانستند. "فرمانداری کل لهستان" که در چنگ آن ها بود، مقدمات مالکیت دائمی بر زمین ها و املاک آن خطه را فراهم می ساخت. و از این رو، کسانی که از اردوگاه مرگ لوبلین جان به در می بردند، در مملکت محروسه ی آن ها به سر می بردند و می بایست بیش از همه از آلمان ها در هراس باشند. و این حسی بود که نازی ها می پسندیدند. هوای منطقه، به خصوص در اوج روزهای فعالیت کوره های آدم سوزی، چنان از بوی جسدهای سوخته آلوده بود که ساکنان صورت خود را با دستمال می پوشاندند و در وحشت دائمی به سر می بردند. یکی دیگر از مقاصد آلمان ها از این کار، پیام چیرگی نازیسم بر زندگی همه ی لهستانی ها و در وحشت فرو بردن کسانی بود که به خود جرأت مخالفت می دادند.

ستون ها دود کوره ها، هر روز از دور دست دیده می شد و این پدیده آلمانی ها را ناراحت نمی کرد. بوی جسدهای سوخته، همراه با دود وحشتزا، ترس را در جان اهالی نهادینه می کرد. دیدن هر روزه ی ستون هایی طولانی از مردمی که به سوی دروازه های اردوگاه لوبلین رانده می شدند و هیچ گاه ، به عنوان شاهد قدرت بر نمی گشتند ، به آلمان ها که در پیشگاه هیچ کس خود را

جوابگوی جنایت ها نمی دانستند، زمینه ی ارتکاب هر عملی را می داد.

در این روایت جا دارد از نهاد "انسانی" بخش بیماران سخن بگویم. بنا به مقررات شدید مراقبت های بهداشتی، همه ی کسانی را که وارد اردوگاه می کردند، پیش از پخش در سربازخانه ها، به مدت ۲۱ روز در قرنطینه ی بخش بیماران نگاه می داشتند. این اقدام در جهت هماهنگی با ضرورت های پزشکی صورت می گرفت. یکی از جزییات امر آن بود که زندانیان اعزامی به این بخش، بنا به دستورات فرماندهی اردوگاه به سربازخانه ی مخصوص زندانیان مبتلا به سل شدید انتقال یابند. در جایی که دویست نفر مسلول خونی نگهداری می شدند، دویست نفر زندانی را به حالت قرنطینه نگهداری می کردند. اگر این حداقل جزییات را در نظر بگریم، جای شگفتی نمی ماند اگر بدانیم که از میان قربانیان عوامل طبیعی مانند بیماری ها، بین ۷۰ تا ۸۰ درصد زندانیان را بیماری سل به عنوان یک عامل طبیعی از پا در می آورد.

در واقع، بخش بیماران هم قسمتی از ساز وکار اردوگاه مرگ را تشکیل می داد. آلمان ها در آن جا شیوه های کشتاری به کار می گرفتند که گاهی سریع تر از اقدامات به عمل آمده در سربازخانه نتیجه می دادند. به طور کلی، روش های مرگ بسیار متنوع و هم نواخت با رشد جمعیت زندانی ها اجراء می شدند. در آغاز که تازه، ساخت اردوگاه شروع شده بود، نخستین محلی که در آن جا دست به کشتار جمعی زدند، انباری بود که با تخته و الوار درست شده و بین دو ردیف سیم خاردار قرار گرفته بود. در زیر سقف، تیر تختی قرار داشت و از آن، هشت حلقه ی دار درست شده با تسمه، آویزان بودند. افراد ناتوان را با آن ها حلق آویز می کردند. ابتدا، نیروی کافی برای دار زدن وجود نداشت و اس اس ها گاهی از روی تفنن دست به این کار می زدند. آن ها زندانیان تندرست را نمی کشتند. قربانیان کسانی بودند که ناتوان شده و از گرسنگی و بیماری رنج می کشیدند. زندانیان جنگی از یک امتیاز برخوردار بودند. دار زدن مختص غیر نظامی ها بود. زندانیان جنگی ناتوان و نا مناسب برای بیگاری را به بیرون از اردوگاه می بردند و به طور دسته جمعی به رگبار می بستند. آن ها را تک تک، هنگامی در این جا به دار می زدند که همگی در گروه نبودند و بردن یک یا دو نفر از آن ها به جنگل، بیرون از اردوگاه، به صرفه نبود. پس یک یا دونفر از آن ها را با غیر نظامی ها به دارانبار برده و حلق آویز از تیر سقف می کردند.

پس از آن در مدتی کوتاه، نخستین اتاق آدم سوزی دو کوره ای را ساختند که پیشتر شرح داده شد و ساختاری ابتدایی داشت. اتاق گازکُشی هنوز ناتمام را پس از آن ابداع کردند. در این دوره، شیوه ی نابودی بیماران و ناتوانان به صورت زیر اجراء می شد: کنار اتاق آدم سوزی، اتاقکی بود که ورودی باریک و درازی داشت. این دالان آن قدر کوتاه بود که شخص برای ورود، می بایست سرش را خم کند. داخل، در دو سوی این گذرگاه، دو مأمور اس اس که چماق های آهنی سنگین و کوتاهی در دست داشتند، آماده بودند تا ضربه ها را فرود آورند. همین که قربانی سرش را خم می کرد تا وارد شود، ضربه ی نخست، پشت گردن او را هدف می گرفت. اگر او جاخالی می داد، دومین نفر پتک را بر سر او می کوبید. در وضعیتی که این ضربه ها او را از پا در نمی آورد و قربانی بی هوش نقش زمین می شد، کار تمام شده به حساب می آمد و او را به درون کوره ی آدم سوزی می

انداختند. بنا به قانون اردوگاه: هر کسی که به زمین بیفتد و نتواند برخیزد، مرده به حساب می آید.

گاهی هم افراد از کار افتاده را به بیرون از اردوگاه می بردند تا ساعت ها در معرض سرمای شدید قرار بگیرند و بمیرند. روش همسان دیگری هم وجود داشت که به نرمش شامگاهی معروف بود. پس از حضور و غیاب، در پایان یک روز سخت بیگاری، افراد از کار افتاده را شناسایی و آن ها را به بیرون از ساختمان می بردند تا دور تا دور آن، به درازای یک کیلومتر در مسیری گل / برف آلود تا زیر زانو در زمستان؛ و یا در گرمای تابستان، حدود یک ساعت و نیم بدوند. فردای روز بعد، جنازه ها را در طول سیم خاردار جمع می کردند.

تا این جا من از رنج و مرگ کسانی سخن گفته ام که دوره ای دراز در اردوگاه لوبلین زندانی ماندند. اما کارخانه ی مرگ بیرون از آن جا برای کشتار کسانی سامان دهی شده بود که به محض ورود می بایست نابود گردند.

این اقدامات، به سخن ساده، روش های عادی روزانه ی کشتار، انگار جانوران وحشی و سرمست از خون بشر، نازی ها را راضی نمی کرد. برای آن ها، مرگ قربانیانشان نه فقط کار روزانه، بلکه نوعی سرگرمی بود. از "تفریحات" معمولی که در همه ی اردوگاه های آلمانی رایج بود، تیراندازی تفننی از بالای برج مراقبت به سوی زندانیان و یا کتک زدن به قصد کشت صدها نفر بود که مدتی طولانی گرسنه مانده و خود را بر روی استخوان هایی می انداختند که به سویشان پرت می شد. در زیر چند سرگرمی خاص را که فقط در اردوگاه لوبلین رایج بود، مورد توجه قرار خواهیم داد.

نخستین "جوک سرگرم کننده" به شرح زیر بود: یکی از افراد اس اس هوس می کند یکی از زندانیان را به اتهام نقض مقررات اردوگاه بیرون بکشد و به او تفهیم نماید که محکوم است هدف گلوله قرار بگیرد. زندانی را در برابر دیوار قرار داده و نوک لوله ی کلت را بر پیشانی او فشار می دهد. زندانی بنا به غریزه، هم چنان که انتظار شلیک گلوله را می کشد، چشمانش را می بندد. در این هنگام، مأمور اس اس به هوا شلیک می کند و همکار دیگرش به سوی زندانی هجوم می آورد و با تخته ی ضخیمی که در دست دارد به استخوان آهیانه ی او می کوبد. قربانی بی حال به زمین فرو می افتد. چند دقیقه ی بعد که به هوش می آید و چشمانش را باز می کند، مأموران اس اس هم چنان که بالای سر او قاه قاه دارند می خندند، می گویند: "ببین! تو در دنیای دیگر هستی. ببین، آلمان ها در دنیای دیگر هم حضور دارند و تو نمی توانی از چنگ آن ها فرار کنی."

از آن جا که زندانی با بدن خون آلود نمی تواند حرکت کند، مأموران او را محکومی می دانند که مکافاتش مرگ است؛ پس، با پایان یافتن تفریحشان، او را با شلیک چند گلوله از پا در می آورند.

برای اجرای "جوک شماره ۲" از یک استخر استفاده می کردند که در نزدیکی یکی از سربازخانه ها قرار داشت. زندانی متهم به ارتکاب عمل خلاف را لخت کرده و به درون استخر می انداختند. افراد اس اس او را که می

کوشید خود را از آب بیرون بکشد، با کوبیدن نوک پوتین به سرش، به درون آب بر می گرداندند. اگر زندانی می توانست در برابر ضربه ها جاخالی بدهد، مأموران به او اجازه می دادند از آب بیرون بیاید. اما در این مرحله یک شرط وجود داشت. او باید در مدت سه ثانیه لباس بپوشد. اس اس ها وقت می گرفتند. البته، معلوم بود که هیچ کس نمی تواند در مدت سه ثانیه پوشاکش را به تن کند. پس از شکست در این شرط بندی او را دوباره به درون آب می انداختند و آنقدر عذابش می دادند تا جان دهد و پیکر بی حرکتش بر سطح آب شناور بماند.

در "تفریح شماره ۳ "موضوع شوخی را مرگی محتوم رقم می زد. پیش از آن که شخص ناقض مقررات را از بین ببرند، او را به درون یک ماشین لباسشویی، با کارایی سفیدکننده می انداختند تا خوب چلانده شود. بعد او را وا می داشتند نوک انگشت هایش را بین غلطک لاستیکی سنگین قرار دهد. سپس یکی از مأموران اس اس یا زندانی دیگری شروع می کرد به چرخاندن دستگیره ی غلطک. این کار را ادامه می دادند و کم کم دستگاه بازوی قربانی را تا حد آرنج و یا شانه به درون می بلعید. زجر و جیغ او مایه ی اصلی این تفریح می شد. آخر سر، نتیجه ای که زندانبانان می گرفتند آن بود که: طبیعی است آدم با یک دست خرد و خمیر که توان خدماتی اش صفر است. پس باید از بین برده شود.

در این جا سخن از "تفریحات" رایج بوده است. بعضی از افراد اس اس بنا به سلیقه و خوشایند خود، روش های دیگری را به کار می بردند.در این جا فقط به ذکر یک نمونه بسنده می کنم که دو شاهد عینی آن را نقل کرده اند. یک روز، مأمور نوزده ساله ی اس اس که مراقب کارگران در حال ساخت کوره ی آدم سوزی بود، ناگهان به سوی یکی از آن ها، مرد ورزیده و خوش قیافه ای رفت و به او دستور داد سرش را پایین بیاورد. او بی هیچ بهانه و دلیلی، با تمام توان، باتومی را که در دست داشت، بر پشت گردن قربانی فرود آورد. سپس به دو کارگر دیگر دستور داد تا پاهای او را گرفته و هم چنان که صورتش مماس خاک است، در یک دایره روی زمین کشانده، دورش دهند. بعد از حدود یک صد متر کشیده شدن بر سطح زمین یخ زده، قربانی از هوش رفته، هم چنان بی حرکت می ماند. در این وضعیت، نوجوان هیتلری یک لوله ی بتنی را که فرار بوده در لوله کشی ساختمان به کار برود، چنگ زده، آن را بالا برده و بر پشت قربانی که در حالت دمر قرار داشت، پرتاب می کرد. با این ضربه، قربانی دچار رعشه های جان کندن شد. ضربه های دوم و سوم، چهارم و پنجم هم فرود می آمدند. پس از ضربه ی دوم، پیکر قر بانی دیگر واکنشی نشان نمی داد و در پایان، پس از پنجمین ضربه با لوله ی بتنی بر پیکر قربانی، مأمور اس اس دستور می داد پیکر بی حرکت را برگردانند تا او چهره اش وارسی کند. در این هنگام، چوب کبریتی را بیرون می کشید. آن را لای مژه های سوژه ی تفریح فرو می برد. پلک ها را باز می کرد و در پایان که مطمئن می شد قربانی مرده است، تف می انداخت و هم چنان که سیگارش را می گیراند، انگار که هیچ اتفاقی نیفتاده است، از صحنه دور می شد. باید افزود که این پیشامد فقط بر آمده از تمایلات دد منشانه ی او نبود. در ماه های پاییز و زمستان ۱۹۴۳، هر مأمور اس اس وظیفه خود می دانست که در پیشگاه اربابانش افتخار کند، کشتن دست کم پنج زندانی در روز نصیبش شده است.

می خواهم سخنی هم در باره زنان داشته باشم. در ماه های معینی، جمعیت زنان زندانی به ده هزار نفر هم

رسیده بود. حبس آن ها مانند مردان بود، فقط با این تفاوت که زندانبان هایشان زنان اس اس بودند. یکی از این زنان اس اس که مقامی نیمه نظامی (لباس شخصی) در حد افسر داشت، دارای بالاترین مسئولیت زندانبانی بود. متأسفانه تا این لحظه که این یادداشت ها را می نویسم، هنوز نام واقعی اش را به دست نیاورده ام. در آن سربازخانه / زندان زنان او را لاجر سیرکا[۵۶] می نامیدند که تعدیل یافته ی عنوان آلمانی اش لاجر سی هاین[۵۷] بود. لاجر سیرکا هیچ گاه بدون شلاق سه متری سیمی پوشیده از رویه ی لاستیکی و بعدها چرمی اش پیت شه[۵۸] جایی نمی رفت. او زنی نیمه دیوانه بود، با قیافه ای زشت، بدنی لاغر و پوزه ای موش مانند که به خاطر بیماری سادیسم (دگر آزاری) بر آمده از تمایلات غیر عادی سکسی اش انگشت نما بود. پس از انجام حضور و غیاب – صبح یا شب، او در میان زنان از کار افتاده و ناتوان، یکی را که از همه زیباتر و هنوز غرور انسانی در وجودش نیم سو می درخشید، بیرون می کشید. شلاقش را بالا می برد و بی دلیل سینه اش را هدف قرار می داد. می زد و می زد. قربانی که نقش زمین می شد. شلاق را چند بار بر شرمگاه زن فرد می آورد و بعد با نوک پولادین پوتین هایش بر همان محل می کوبید. قربانی اگر جانی در بدن داشت، پیش از آن که نیم خیز شود، ساعت ها با پیکری مچاله نقش زمین می ماند و خون از زیر بدنش بیرون می زد. سرنوشت قربانی ابتدا موجودی تیمه فلج بود و اندکی بعد جسدی که دور انداخته می شد. نوشتن در این باره دشوار است. آن چه باقی می ماند، امید به دادگاه وجدان بشری است که این موجودات مخوف را شناسایی و به سزای اعمالشان برسانند. به بیان دیگر، دست کم یک درصد تاوان جنایت هایشان را پس بدهند.

تا این جا من از رنج و مرگ کسانی سخن گفته ام که دوره ای دراز در اردوگاه لوبلین زندانی ماندند. اما کارخانه ی مرگ بیرون از آن جا برای کشتار کسانی سامان دهی شده بود که به محض ورود می بایست نابود گردند. در مدت سه سال، سرنوشت صدها هزار نفر از این قربانیان در این کارخانه رقم زده شد. هر روز تعداد زیادی از آن ها دیده می شدند که در محوطه ی کارخانه ی مرگ قدم می زدند. شب ها، در کناره ی اردوگاه، موتور تراکتور ها می غرید و چراغ هایشان روشن می شد تا شعله های مسلسل و جیغ و فریاد محکومان به اعدام را پنهان کنند. هر شب که تراکتور ها روشن می شدند، همه ی ساکنان اردوگاه می دانستند که ساعت مرگ هزاران انسان فرا رسیده است. لازم می دانم در این مقطع به شرح مختصری در باره ی یکی از بزرگترین توده کُشی های این کارخانه ی مرگ بپردازم که در سوم ماه نوامبر ۱۹۴۳ اتفاق افتاد.

یک روز صبح زود، همه ی نیروهای گارد بیرون آمدند و دور تا دور اردوگاه را دو حلقه از مأموران گشتاپو محاصره کردند. در بزرگراه چِلم، ستون پایان ناپذیر پنج ردیفه ی انسانی – بازو در بازو به پیش می آمد. آن روز در کل، هیجده هزار نفر وارد اردوگاه شدند. نیمی از زندانیان را مردان و نیم دیگر را زنان و کودکان تشکیل می دادند. کودکان زیر هشت سال با مادرانشان بودند. کودکان بزرگتر در ستون جداگانه ای قرار داشتند. در هر ستون آن ها هم پنج ردیف را جا داده بودند. آن ها هم بازو در بازو گام بر می داشتند. دو ساعت پس از آن که، سر این ستون طولانی وارد اردوگاه شد، گروه موزیک

[۵۶] Lajerseerka
[۵۷] Lajersehein
[۵۸] Peitsche

شروع به نواختن کرد. این صدای کر کننده که از چندین بلندگو پخش می شد، فضای درون و بیرون اردوگاه را انباشته بود. تمام آن روز، صبح، روز ، غروب و شب، رادیو برنامه پخش می کرد.

آن هیجده هزار نفر را در یک محوطه ی باز، نزدیک ساختمان آدم سوزی به شیوه ای خاص به رگبار بستند. ابتدا خندق هایی به درازای چند صد متر و پهنای دو متر حفر گردید. محکومان را لخت کردند و سپس وا داشتند در خندق ها دراز بکشند. آن گاه همین که یک ردیف از آن ها بر کف خندق دراز می کشیدند، آن ها را با مسلسل به رگبار می بستند. سپس ردیف دوم و بعد ردیف های دیگر دراز می کشیدند و به رگبار بسته می شدند. این کار تا پرشدن خندق ادامه می یافت. در این مرحله، از وجود ردیف منتظر مرگ استفاده می کردند تا روی این گور جمعی را با خاک بپوشانند و پس از این کار، خود در خندق بعدی دراز بکشند تا هدف رگبار قرار بگیرند. خود مأموران گشتاپو فقط بر روی آخرین قربانیان دراز کشیده و به رگبار بسته، خاک می ریختند. شیوه ی دفن موقت به صورتی بود که روی جنازه ها فقط لایه ای از خاک قرار بگیرد تا روز بعد در کوره ها سوزانده شوند. به این صورت بود که آلمان ها در یک روز هیجده هزار نفر را کشتند.

در این فرجام سخن، باید دو نفر آلمانی- یک مرد و یک زن را مورد توجه قرار دهیم که در زندان به سر می برند. مرد به طور مستقیم و زن به طور غیر مستقیم با آن چه در اردوگاه جریان داشت مرتبط بودند.

مرد، تئودور شولن[۵۹]، هنوز مجازات نشده است. او چهل و یک سال پیش در دوسلدورف[۶۰] به دنیا آمد. درسال ۱۹۳۷ به حزب سوسیالیست ملی و یک واحد اس اس پیوست. در سال ۱۹۴۲ به اردوگاه لوبلین آمد و به عنوان سرپرست / راهنمای اس اس[۶۱] تعیین گردید.. او پیشتر به عنوان قصاب در یک کشتارگاه برلین کار می کرد، بعدها با مسئولیت انبارداری، در یک اردوگاه شروع به کار کرد. وظایف او شامل لخت کردن زندانیان وارده به اردوگاه، تفتیش بدنی آن ها و دور کردن پوشاک اصلی اشان از آن ها، پیش از انتقال به اتاق های گاز کُشی بود. او اکنون که دستگیر شده، می گوید در پیوستن به اس اس ها، دچار اشتباه شده، در حالی که سیاه مست بوده، او را اغفال کردند. او اظهار می دارد که در کمال مهربانی با زندانیان برخورد می کرد. اما همن که با یک شاهد عینی - پیشتر اسیر رو به رو می شود. و می بیند که شهادت می دهد، تئودور شولن، دندان زندانیان را با گازانبر می کشید تا الماس هایی را که احتمالاً در سوراخ دندان هایشان پنهان کرده بودند، پیدا نماید، به گریه می افتد. شاهد عینی می افزاید: تئودور شولن حتی روکش طلای دندان های زندانیان را جدا می کرد و با خود می برد. و او می گوید در سیاهه ی اموال زندانیان این دارایی ذکر نشده است. آن روز، تئودور شولن مثل ابر بهار می گریست و سوگند می خورد که او فقط یک اونتر اوفی زیر [۶۲] اس اس بوده و SD ها یا افراد گشتاپو زندانیان را از بین می بردند. او اکنون بی محافظ و تنها، دروغ می گوید و مانند ابر بهار اشک می ریزد، شاید شخص عادی پیدا شود و برای یک لحظه هم شده، حرف هایش را باور کند.

[۵۹] Theodor Scholen
[۶۰] Dusseldorf
[۶۱] Routenfuehre
[۶۲] Unter ofizier

پس از این مرد، به سراغ یک زن می رویم. نامش ادیت شوستک[۶۳]، بیست و یک ساله و خانه اش در آلمان مرکزی است. او دو سال پیش به لوبلین آمد تا کارهای خدمات عمومی را که از دختران آلمانی هم چنان که از سن نوزده سالگی انتظار می رود، انجام دهد. او قرار بود فقط یک سال در این جا کار کند، اما اقامتش دو سال طول کشید. او مدعی است کسی را نکشته، با شلاق / پیت شه، کسی را کتک نزده و آن را بر سینه ی زنی فرود نیاورده است. او فقط تندنویس مدیر ایستگاه برق لوبلین بوده و دستانش به خون کسی آلوده نشده است. اما پرسش های دقیق تر از او جرقه های از واقعیت را آشکار ساخت: او و خواهرش که با هم در لوبلین کار می کردند در قالب پاداش، اجناس با ارزشی را از همان انباردار دریافت می کردند. آن دو کفش و بند کفش دریافت می کردند. زنان دیگری هم بودند که احتمالاً لباس زیر و روپوش های دیگر می گرفتند. البته به زنان دیگری از کارکنان اردوگاه هم که بچه داشتند، پیراهن ها و کفش های کودکان به قتل رسیده را می دادند.

از این رو در می یابیم که این زنجیره ی مرگ همه ی آلمان را شامل می شد. یک سر زنجیر را تئودور شولن قصاب در دست دارد که دندان های قربانیان را در جستجوی طلا و دیگر جواهرات بیرون می کشید و بعد آن ها را به درون "اتوبوس های کشتار" می انداخت و یک سر دیگر را زنی مانند ادیت شوستک چنگ زده که در قبال کاری که انجام می داد، فقط قطعاتی از اموال قربانیان را به دست می آورد. آن ها در دو انتهای متفاوتی از زنجیر قرار دارند، اما زنجیریشان یکی است. بعضی ها بیشتر و بعضی ها کمتر باید جوابگو باشند. نباید گذاشت آن ها انگشت اتهام را به سوی همدیگر نشانه روند. آن ها برای یک بار و تا ابد باید دریابند: از مکافات عمل غافل شو... زمانه را سندی، دفتری و دیوانی است.

دهم تا دوازدهم اوت ۱۹۴۴

بازگشت به فهرست

[۶۳] Edith Schosteck

نامه‌ای از زندان

رزا لوکزامبورگ، ترجمه‌ی: کمال خسروی

در ۱۵ ژانویه ۱۹۱۹ رُزا لوکزامبورگ (Rosa Luxemburg) و کارل لیبکنشت (Karl Liebknecht) دو تن از برجسته ترین چهره های چپ و رهبران انقلاب کارگری، در برلین به دستور وزیر جنگ رایش آلمان، نوسکه (Noske) به قتل رسیدند.

به سوفی لیبکنشت

به یاد انقلابیون رزمنده و آزادیخواه، رزا لوکزامبورگ و کارل لیبکنشت.

پیشکش به همه‌ی زنان مبارز زندانی .ک.خ.

برِسلاو، چند روزی پیش از ۲۴ دسامبر ۱۹۱۷

سونیچکا، پرنده‌ی کوچک نازنینم، چه‌قدر از نامه‌ی شما خوشحال شدم، دلم می‌خواست بلافاصله جواب بدهم، اما خیلی گرفتار بودم و باید خودم را روی موضوعی به‌شدت متمرکز می‌کردم، نمی‌خواستم به خودم اجازه‌ی چنین فراغت راحت‌طلبانه‌ای را بدهم. بعد هم که فراغتش حاصل شد، فکر کردم بهتر است منتظر فرصت بهتری بمانم، چون بسیار دل‌انگیزتر است که بتوانیم با خیال راحت گپ گفتی خودمانی داشته باشیم.

با خواندن هر خبری که از روسیه می‌رسید، هر روز به‌فکر شما بودم و با تشویش بسیار می‌توانستم تصور کنم چطور ممکن است از دریافت هر تلگرام چرندی که به‌دست‌تان می‌رسد، بی‌خود و بی‌جهت مضطرب و پریشان شوید. خبرهایی که این روزها از آن‌طرف‌ها

می‌رسد، راستش بیش‌تر ناموثق‌اند و این‌جا در جنوب، این‌طور شایعاتِ دروغ دوبرابرِ آنجاست. [۱] کسب و کار شرکت‌های مخابرات، چه آن‌جا و چه این‌جا، این است‌که در بلبشو بودنِ اوضاع اغراق کنند و بر طبل هر شایعه‌ی باورنکردنی‌ای بکوبند. به‌همین دلیل، تا وقتی قضایا کاملاً روشن نشده‌اند، هیچ دلیل و علتی ندارد که مضطرب باشید، همین‌طور از سرِ فکر و خیال و پیش از آن‌که واقعاً اتفاقی افتاده باشد. به‌طور کلی به‌نظر می‌رسد که اوضاع و احوال روالی کاملاً بدون خونریزی طی کند؛ درهرحال هیچ‌کدام از شایعه‌ها درباره‌ی «سلاخیِ» [مخالفان] تأیید نشده است. قضیه فقط دعواهای تند و تیز حزبی است که زیر نورافکن خبرنگاران روزنامه‌های بورژوایی مانند دیوانگی بی‌بند و بار و جهنمی از کشمکش‌ها جلوه می‌کنند. تا جایی‌که به‌سرکوب و کشتار دسته‌جمعی یهودی‌ها مربوط است، همه‌ی شایعات در این‌باره رک و پوست‌کنده، **دروغ**اند. در روسیه دوران کشتار دسته‌جمعی خودبه‌خود برای همیشه سپری شده است. برای مقابله با چنین رویدادی، آن‌جا قدرت کارگران و سوسیالیسم به اندازه‌ی کافی بزرگ هست. [۲] انقلاب هوای آن‌جا را چنان از آلودگی‌ها و فضای خفقان‌آور پاک کرده است که روزگار کیشینیوف [۳] برای همیشه به‌پایان رسیده است. راستش کشتار یهودیان این‌جا در آلمان بیش‌تر قابل تصور است، ... هر چه هست این‌جا هنوز فضایی از دنائت، جبونی، ارتجاع و حماقت، که لازمه‌ی چنین کشتاری است، حاکم است. از این بابت، خیال شما در جنوب روسیه می‌تواند کاملاً راحت باشد. چون آن‌جا کار درگیری بسیار سختی بین دولت پترزبورگ و رادا [۴] حسابی بالا گرفته است، باید قضایا خیلی زود روشن و مشکل حل شود و از این‌طریق بشود با دید بازتری به موقعیت نگاه کرد. درهرحال هر طور به‌موضوع نگاه کنیم مطلقاً نه دلیلی و نه فایده‌ای دارد که شما خود را برای نتیجه‌ای که هنوز قطعی نیست با ترس و تشویش فرسوده کنید. شجاع باشید دخترکم، با سری افراشته، استوار و آرام بمانید. همه چیز روبه‌راه خواهد شد، دلیلی ندارد که آدم همیشه در انتظار بدترین‌ها باشد.

به‌همین دلیل عمیقاً امیدوارم، شما را به‌زودی، در همین ماه ژانویه، در این‌جا ببینم. خبر دیگر این‌که، مَت[یلده] وُ[رم] (Mat[hilde] W[urm]) [هم] می‌خواست ماه ژانویه بیاید. راستش برایم خیلی سخت است از دیدار شما در ژانویه صرفنظر کنم، اما مسلماً نمی‌توانم قرار [دیدار با متیلده وُرم] را عوض کنم. اما اگر شما بگویید فقط می‌توانید در ژانویه بیایید، شاید لازم باشد همین کار را بکنم؛ شاید متیلده بتواند در فوریه بیاید؟ هرچه هست دلم می‌خواهد هرچه زودتر بدانم، کی همدیگر را خواهیم دید.

حالا یک سالی می‌شود که کارل [لیبکنِشت] در زندان لوکاو [۵] [Luckau] است. در این ماه بارها به‌فکر این قضیه بوده‌ام؛ دقیقاً یک‌سال پیش همین‌موقع بود که شما در ورونکه [Wronke] به دیدار من آمده بودید و یک کاج کریسمس خیلی قشنگ به من هدیه کردید... امسال گفتم این‌جا یکی برایم تهیه کنند، اما درختی که آوردند خیلی فکسنی و بی‌قواره است، بدون شاخ و برگ؛ اصلاً با درخت پارسال [که شما آوردید] قابل مقایسه نیست. مانده‌ام که این هشت لامپ کوچکی را که از این‌جا و آن‌جا جمع و جور کرده‌ام به کجایش بیاویزم. این سومین کریسمسی است‌که در این هُلفدانی‌ام، اما غم به‌دل راه ندهید. من مثل همیشه آرام و سرخوشم. دیشب بیدار در رختخواب دراز کشیده بودم؛ حالا مدتی است‌که دیگر هرگز نمی‌توانم قبل از ساعت یکِ بعد از نصفه‌شب بخوابم، اما مجبورم ساعت ۱۰ شب به رختخواب بروم؛ در این فاصله و در تاریکی غرق می‌شوم در رؤیاهای جورواجور. در این دخمه‌ی تاریک روی تشکی که مانند سنگ سفت و سخت است دراز می‌کشم. دور و برم مثل همیشه سکوت حیاطِ کلیسا حکم‌فرماست؛ انگار که در گور خوابیده باشی؛ از

پنجره و از روزنه‌ی سقف پرتوی از تیرک چراغ برقِ زندان که سراسرِ شب روشن است، سوسو می‌زند. گه‌گاه می‌توان صدای خفه‌ی تقِ و توقِ قطاری را که در دوردست از جایی می‌گذرد، شنید، یا در نزدیکی، صدای سینهٔ صاف‌کردنِ سربازِ نگهبان را، که در پوتین‌های سنگینش چند گامی آهسته می‌رود تا خستگی را از پای به‌خواب‌رفته‌اش به‌تکاند. صدای سایشِ شن زیر این گام‌ها چنان نومیدوارانه است‌که گویی سراسرِ بی‌هودگی و بن‌بست و بی‌چارگیِ وجود[انسان] در این شب تاریک و نمور طنین افکنده است. این‌جا، ساکت و بی‌کس دراز کشیده‌ام، پیچیده در تو-در-توی پیچانِ این پرده‌ی سیاهِ ظلمتِ ملال و اسارتِ زمستان؛ و با همه‌ی این‌ها، قلبم از زخمه‌ی شعفی ناباورانه و ناشناخته می‌تپد، چنان‌که گویی زیر پرتو درخشان نور آفتاب بر چمن‌زاری گل‌باران قدم می‌زنم. این‌جا، در تاریکی، به زندگی لبخند می‌زنم، چنان‌که گویی رازی سحرآمیز در دل دارم که می‌تواند به غمزه‌ای، همه‌ی این اهریمنی‌ها و غم‌بارگی‌ها را رسوا کند و آن‌ها را به هیاهوی روشنی و شادی و خوشبختی بدل سازد. و غرقِ این حال و هوا، خودم در جستجوی علت این شادی‌ام، و چون هیچ علتی نمی‌یابم، دوباره می‌خندم، این‌بار به‌خودم. به‌نظر من، آن راز چیزی نیست جز خودِ زندگی؛ کافی است آدم خوب و دقیق نگاه کند: ژرفای ظلمت شبانه زیبا و دست‌نواز است هم‌چون مخمل. و کافی است آدم خوب و دقیق گوش فرا دهد: خش‌خشِ شنِ نمناک زیر گام‌های آرام و خسته‌ی نگهبانِ شب، ترنم ترانه‌ی کوچک و زیبایی از زندگی است. در چنین لحظه‌های گریزپایی به شما فکر می‌کنم و از صمیم قلب دلم می‌خواهد این کلید سحرآمیز را به شما بدهم تا شما هم همیشه و درهر حال‌وروزی، زیبایی و شادمانیِ زندگی را لمس کنید، تا شما هم غوطه‌ور در این شور و اِغوا زندگی کنید و بر چمن‌زارِ رنگارنگ قدم بردارید. مبادا فکر کنید می‌خواهم شما را به پرهیز و پارسایی و شادمانیِ وهم‌آلود حواله کنم. نه، از صمیم قلب آرزومندِ همه‌ی شادی‌های ملموس و واقعی برای شما هستم. فقط و فقط می‌خواهم سهمی از این سرخوشیِ پایان‌ناپذیرِ درونی‌ام را به شما بدهم تا خیالم از بابت شما راحت باشد، تا شما در جامه‌ای ستاره‌دوزی‌شده راهِ زندگی را پی بگیرید؛ جامه‌ای که سپر بلای شما در برابر همه‌ی خُرده‌نگرانی‌ها، پیش‌پاافتادگی‌ها و چیزهای هراس‌ناک و تشویش‌آور شود.

> آه، سونیچکا؛ این‌جا اخیراً قلبم واقعاً تیر کشید. در حیاط زندان، که جای قدم‌زدنِ من است، اغلب ارابه‌های ارتشی می‌آیند که انباشته‌اند از خورجین‌ها و کوله‌پشتی‌ها و اونیفورم‌های سربازان، پر از لکه‌های خون... این‌ها را این‌جا خالی و بین سلول‌ها تقسیم می‌کنند که وصله پینه و دوباره بارِ کامیون شوند و فرستاده شوند برای ارتش

]بارِ پیش که این‌جا بودید] در پارک اشتگلیتز [Steglitz] دسته‌گلی زیبا از شاخ و برگ و میوه‌ی توت‌های وحشیِ سرخابی و ارغوانی چیدید. برای چنان دسته‌گلی می‌توان از بوته‌ی توت‌های سیاه شاخ‌وبرگی چید، یا از یاسِ کبود [Holunder]ــ که میوه‌هایش در لابلای دانه‌های تنگْ بهم‌چسبیده‌ی برگ‌های پهنِ چنگال‌وارش آویخته‌اند، و شما آن‌ها را به‌خوبی می‌شناسید ــ ، یا شاید از برگِ نو [=مندراچه یا لیگوستروم]، یا از جوانه‌های ظریف و تُردِ راست‌قامتِ توت‌ها و بُته‌میوه‌ها و برگ‌های باریک و بلند و سبزشان. میوه‌ی توت‌های سرخابی و ارغوانی پنهان‌شده زیر برگچه‌ها می‌توانند ازگیل‌های کوچک فندقی باشند؛ این‌ها درواقع سرخ‌اند اما در ماه‌های آخر سال، زمانی‌که خیلی رسیده و

پلاسیده شده‌اند، بیش‌تر سرخابی و ارغوانی به‌نظر می‌آیند؛ برگچه‌ها شبیه به مورت[Myrte]اند، کوچک، با نوکی تیز، سبزِ تیره، با رویی چرمین و پشتی زمخت.

سونوشا، راستی [نمایش‌نامه‌ی] «چنگکِ شوم» [نوشته‌ی آگوست فون] پلاتن را می‌شناسید؟ می‌توانید آن‌را برایم به‌فرستید یا با خودتان بیاورید؟ کارل یک‌بار اشاره کرد که آن کتاب را در خانه خوانده است. شعرهای [اِشتِفان] گئورگه [۶] واقعاً قشنگ‌اند؛ حالا یادم می‌آید این مصرع را که شما معمولاً موقع قدم‌زدن‌هایمان در علف‌زار زمزمه می‌کردید: «و زیر نجوای دانه‌های سرخ‌فام»، کجا دیده‌ام. می‌توانید گاه‌به‌گاه برایم از «آماندیسِ» [۷] تازه رونویسی کنید؟ من این شعر را خیلی دوست دارم ــ البته به لطفِ ترانه‌ی هوگو ولف ــ که این‌جا اما ندارمش. هنوز «افسانه‌ی لِسنیگ» [۸] را می‌خوانید؟ من دوباره سروقت «تاریخ ماتریالیسم» لانگ رفتم که همیشه برایم هیجان‌آور است و سرحالم می‌آورد. خیلی دلم می‌خواهد شما هم زمانی آن‌را بخوانید.

آه، سونیچکا؛ این‌جا اخیراً قلبم واقعاً تیر کشید. در حیاط زندان، که جای قدم‌زدنِ من است، اغلب ارابه‌های ارتشی می‌آیند که انباشته‌اند از خورجین‌ها و کوله‌پشتی‌ها و اونیفورم‌های سربازان، پر از لکه‌های خون... این‌ها را این‌جا خالی و بین سلول‌ها تقسیم می‌کنند که وصله پینه و دوباره بارِ کامیون شوند و فرستاده شوند برای ارتش. چند روز پیش ارابه‌ای آمد که به‌جای اسب‌ها، گاومیش‌ها می‌کشیدندش. برای اولین بار بود که این حیوان‌ها را از نزدیک می‌دیدم. آن‌ها قُلدرتر و پت‌وپهن‌تر از گاوهای خودمان هستند، با سرهایی تخت و شاخ‌هایی در پهنأ خمیده. کّله‌های‌شان بیش‌تر شبیه گوسفندهای ماست، کاملاً سیاه، با چشمانی بزرگ و نوازش‌گر. از رومانی آورده بودندشان، غنیمت جنگی بودند... سربازانی که ارابه‌ها را می‌راندند تعریف می‌کردند که به‌دام‌انداختن این حیوانات وحشی خیلی پُردردسر بوده است و سخت‌تر از آن، به کار بارکشی واداشتن‌شان، چرا که به زندگی در آزادی عادت داشته‌اند. آن‌ها را تا آن‌جا و چنان با شدت می‌زده‌اند که سزاوار آهِ «وای بر مغلوبان» [۹] است... فقط در برِسلاو باید صد تا از این حیوانات وجود داشته باشد. این گاومیش‌های بیچاره که به علف‌زارهای سرسبز و پُرپشت رومانی عادت داشتند، نواله‌ای بسیار اندک و بی‌مایه در آخور دارند. آن‌ها را بی‌هیچ رحم و مروتی سنگ‌دلانه به‌کار می‌گیرند تا هر ارابه‌ای را بکشند و زیر این بار خیلی زود تلف شوند؛ ــ چند روز پیش ارابه‌ای پر از خورجین‌ها وارد زندان شد. آن‌قدر بارِ این ارابه کرده بودند که گاومیش‌ها نتوانستند از پشته‌ای که جلوی دروازه‌ی زندان هست، عبور کنند. سرباز ارابه‌ران، جوانکی خشن، آن‌چنان با دسته‌ی پهن و سفت شلاق بر حیوان درمانده ضربه می‌زد که بالاخره صدای زنِ نگهبان درآمد و سرباز را مورد عتاب‌وخطاب قرار داد که: مگر رحم ندارد و دلش به‌حال این حیوان نمی‌سوزد! سرباز با لحنی تلخ و عبوس جواب داد: «به ما آدم‌ها هم هیچ‌کس رحم نمی‌کند» و شلاق را محکم‌تر کوبید... حیوان‌ها بالاخره زور بیش‌تری زدند و از تپه‌ی جلوی زندان بالا آمدند، یکی‌شان اما خونین و مالین... سونیچکا، پوست گاومیش که به‌ضخامت و سفتی مشهور است، ازهم دریده بود. موقع خالی‌کردن بار، گاومیش‌ها کاملاً آرام، خسته و کوفته ایستاده بودند و یکی از آن‌ها، همان‌که خونین بود، فقط روبرویش را نگاه می‌کرد، با صورتی سیاه و چشمانی سیاه و نوازش‌گر، هم‌چون چهره‌ی آرام کودکی گریان، پس از هق‌هقی بسیار. قیافه‌اش درست مثل قیافه‌ی کودکی بود که سخت تنبیه شده باشد، بی آن‌که بداند چرا و به‌چه خاطر، بی آن‌که بداند چگونه باید از این زجر و این خشونت عریان خلاص شود... من آن‌جا ایستاده بودم و حیوان نگاهم می‌کرد؛ اشک‌هایم سرازیر شد. اشک‌های او بودند که از چشمان من جاری می‌شدند

در سوگ هیچ برادر عزیزی نمی‌توان با چنان دردی گریست و لرزید که من در درماندگی و بی‌چارگی‌ام دربرابر رنجِ خاموش این حیوان، گریستم و لرزیدم. آه، چه دورند و دسترس‌ناپذیر و ازدست‌رفته‌اند مرغزارهای تروتازه‌ی آزاد و سبز رومانی! چه دیگرگونه بود آن‌جا تابش خورشید، وزشِ نسیم؛ چه دیگرگونه بودند نوای زیبای پرندگان و غرش خوش‌طنین گوزن‌ها. و این‌جا، این شهر بیگانه‌ی باران‌زده، این طویله‌ی ویرانه، این کاه پوسیده‌ی تهوع‌آور آمیخته به یونجه‌های گندیده، این آدم‌های بیگانه‌ی هول‌انگیز؛ و این شلاق‌های شرزه، خونی‌که از زخم‌های تازه فوران می‌زند... آه، گاومیش بی‌چاره‌ی من، برادر بی‌چاره‌ی عزیزم، هردوی ما این‌جا بی‌چاره و درمانده و ساکت و صامت ایستاده‌ایم و فقط در درد، در بی‌چارگی و دلتنگی‌های‌مان، یکدل و یک‌سینه‌ایم. ــ در این فاصله، زندانی‌ها دور و برِ ارابه می‌پلکیدند، خورجین‌های سنگین را به‌دوش می‌گرفتند و به انبار می‌بردند؛ سرباز، هردو دستش را در جیب‌های شلوارش کرده بود، با گام‌های بلند در حیاط به این‌سو و آن‌سو می‌رفت و لبخند بر لب، ترانه‌ای کوچه‌بازاری را سوت می‌زد. و همه‌ی این جنگ باشکوه از کنار من می‌گذشت.

هرچه زودتر برایم بنویسید.

در آغوش‌تان می‌گیرم، سونیچکا.

ر[زای] شما.

]پ. ن.] سونوشکا، عزیزترینم، به‌رغم همه‌ی این‌ها، آرام باشید و سرخوش. زندگی همین است و همین‌طور هم باید پذیرفتش: دلیرانه، به‌دور از نومیدی و لبخندزنان؛ به‌رغم همه‌ی این [ناگواری]ها، کریسمس مبارک... !

توضیح مترجم :این نامه از کتاب» *رزا لوکزامبورگ، یا: بهای آزادی* [Rosa Luxemburg, oder: Der Preis der Freiheit]« از انتشارات «دیتز برلین» به سفارش «بنیاد رزا لوکزامبورگ»، برگرفته شده است.

از نامه به سوفی لیبکنشت احتمالاً دو ترجمه به‌فارسی وجود دارد. ترجمه‌ی نخست، با عنوان «نامه به سونیا» قابل دسترس نبود و روشن نیست، ترجمه‌ی همین نامه‌ی معین به سوفی لیبکنشت [Sophie Liebknecht] باشد یا نه. ترجمه‌ی دوم، در کتاب «گزیده‌هایی از رزا لوکزامبورگ»، «به‌کوشش کوین اندرسن و پیتر هودیس»، ترجمه‌ی حسن مرتضوی، نشر ژرف، سال ۱۳۹۶ منتشر شده است.

ترجمه‌ی تازه‌ای از این نامه دست‌کم به دو دلیل بی هوده نیست. نخست: متن انتخابی اندرسون ـ هیودیس، که منبع ترجمه‌ی حسن مرتضوی است، فاقد دوصفحه‌ی اولِ این نامه است؛ و دوم: در ترجمه‌ی نامه به انگلیسی، و به‌ناگزیر در ترجمه‌ی فارسی، برخی از ظرایف متن اصلی آلمانی ازدست رفته‌اند. ساده‌ترین نمونه، لحنِ نامه است: رزا لوکزامبورگ به‌رغم رابطه‌ی بسیار صمیمانه و پُرعطوفتش با سوفی لیبکنشت، او را «شما» ـ و نه «تو» ـ خطاب می‌کند.

نامه‌های رزا لوکزامبورگ به سوفی لیبکنشت، همسر کارل لیبکنشت، معمولاً ـ و در فارسی نیز ـ با عنوان نامه به «سونیا» ترجمه شده‌اند. از آنجاکه سوفی در روسیه به‌دنیا آمده است و شکل مخفف تحبیبیِ نام «سوفی» به روسی «سونیا»ست، رزا نام مخفف او را یک‌بارِ دیگر از سر مهر و به‌رسم زبان آلمانی خلاصه می‌کند و او را گاه «سونیچکا»، گاه «سونوشکا» و گاه «سونوشا» می‌نامد.

تاریخ این نامه دسامبر ۱۹۱۷، چند روز پیش از تعطیلات کریسمس است که در ترجمه‌ی فارسی سهواً «اواسط سپتامبر» نوشته شده است.

یادداشت‌ها:

۱] [سوفی لیبکنشت ۱۸۸۴) [Sophie Liebknecht] ـ ۱۹۶۴) همسر کارل لیبکنشت، اهل شهر «روستو» در کنار رودخانه‌ی دُن بود.

۲] [در تاریخ ۲۴ اکتبر (به تقویم آلمانی: ۶ نوامبر؛ تا سال ۱۹۱۸ تقویم یولیانی در روسیه رایج بود) ۱۹۱۷ بلشویک‌ها در شهر پتروگراد (سن پترزبورگ امروز)، پایتخت روسیه، با شروع قیام مسلحانه، دولت موقت کرنسکی را در ۲۵ اکتبر ساقط و انقلاب اکتبر را آغاز کردند. در ۲۶ اکتبر دومین کنگره‌ی شوراهای سراسری روسیه کسب قدرت از سوی شوراهای نمایندگان کارگران، سربازان و دهقانان را تصویب کرد. نخستین دولت شورایی، «شورای کمیساریای خلق»، به ریاست و. ا. لنین تأسیس شد.

۳] [در ماه آوریل ۱۹۰۳، در شهر کیشینیوف سازمانی مسلح که به‌دست رژیم تزاری ساخته شده بود، به سرکوب و آزار یهودی‌ها، دانشجویان، چپ‌ها و کارگران انقلابی پرداخت. این سرکوب دسته‌جمعی واکنش رژیم تزاری در برابر اعتصابات و تظاهرات بود. در این‌باره، ر. ک:

Edgar H. Judge: Ostern in Kischinjow. Anatomie eines Pogroms, Mainz ۱۹۹۵.

۴] [در آوریل ۱۹۱۷، در شهر کیف «رادای مرکزی اوکرائین» از سوی حزب‌ها و گروه‌های اوکرائینی تأمین شد. این نهاد پس از انقلاب اکتبر خود را بالاترین ارگان «جمهوری خلق اوکرائین» اعلام کرد و علیه «شورای کمیساریای خلق» پتروگراد موضع گرفت. در نخستین کنگره‌ی شوراهای سراسری اوکرائین در دسامبر ۱۹۱۷ در شهر خارکوف دولت رقیبِ «رادا» با عنوان دولت شورایی اوکرائین تشکیل شد. در ۲۶ ژانویه‌ی (۸ فوریه) ۱۹۱۸ سربازان شوروی کیف را اشغال کردند.

۵] [کارل لیبکنشت را در ۸ دسامبر ۱۹۱۶ به زندان لاکاو آورده بودند.

۶] [حلقه‌ی هفتم: بگذار صلا دهم»، اثر اِشتِفان گئورگه.

۷] [شعر قهرمانیِ فکاهی از کریستُف مارتین ویلند.

۸] [افسانه‌ی لِسینگ»، اثر فرانتس مهرینگ.

۹] [Wehe den Besiegten] „vae victis“ [

منبع :نقد

بازگشت به فهرست

گفت و گو

انگشتِ خون‌آلودِ نشانه‌رفته، همان احمدِ محمود است

به یاد احمد محمود (۴ دی ۱۳۱۰-۱۲ مهر ۱۳۸۱)

خسرو باقری

هفده ساله بودم و کلاس یازده و سال ۱۳۵۴ بود. تازه کتاب حافظ شاملو منتشر شده بود. مقدمه ای* که زنده یاد احمد شاملو بر غزل های حافظ نوشته و از این شاعر بزرگ چهره تازه ای تصویر کرده بود که مبارز، پرشور و جسور بود، من را هم به شدت تحت تاثیر قرار داده بود. دبیر ادبیات ما خواسته بود که در باره حافظ انشایی بنویسیم. و حالا مرا صدا زده بود تا انشایم را بخوانم. اسم معلم ادبیات ما آقای عباس حدادی بود؛ مردی بود بسیار شریف؛ قامتی بلند و کشیده داشت و معمولا کت و شلواری مشکی می پوشید با پیراهنی سپید. چهره ای گندمگون داشت و با سبیل پرپشت مشکی و عینک سیاهی که از پشت آن نگاه نافذش را به ما می دوخت، در نظر ما سخت پرهیبت جلوه می کرد. کوتاه، شمرده و دقیق سخن می گفت و جاذبه ای حیرت آور داشت. وقتی در خیابان او را می دیدم و با احترام فراوان به او سلامی می کردم، لحظه ای می ایستاد و با ادب فراوان و بدون آن که اندکی خم شود، احوالپرسی کوتاهی می کرد و می گذشت. او صمد بهرنگی زندگی من بود که هم چون صمد آفتاب وجودش را کوتاه اما چنان گرم بر من تابید که تا هم اکنون گرمایش را در وجودم احساس می کنم.

با دستانی لرزان انشایم را که سخت ناپخته و خام دستانه اما به شدت تحت تاثیر مقدمه احمد شاملو بر کتاب حافظ بود، به پایان بردم. استاد که همواره در کلاس راه می رفت لحظه ای ایستاد، نگاه نافذش را بر من دوخت و با تکان کوچک سر به من اجازه داد تا به نیمکت خویش بازگردم. وقتی زنگ دبیرستان به صدا درآمد و بچه ها شادمان کلاس را ترک کردند رو به من گفت لحظه ای در کلاس بمانم. بعد آدرس خانه ای را به من داد و از من خواست که فردا ساعت پنج بعد از ظهر به آنجا بروم. فردا ساعت پنج، زنگ در خانه را زدم. در باز شد و با اشاره آقای حدادی به اتاقی در زیرزمین خانه رفتم. پنج مرد و دو زن دور میزی نشسته بودند. بعضی از این انسان های برجسته را می شناختم و بعضی دیگر را بعدها در تحول های شگفت انگیز انقلابی و فرهنگی شناختم: مرتضی میثمی، دبیر زیست شناسی و کارگردان تاتر که با کارگردانی نمایشنامه هایی چون، استثنا و قاعده ، معدنچیان و صیادان و ... در خانه نمایش بسیار کوچک و محقر شهر ما، آتش آگاهی را در وجود ما برافروخته بود، غلامحسین ثقفی ، دبیر تاریخ که با آن قامت پهلوانی و سبیل های انبوه و صدا و خنده های بلند ما را با علم تاریخ آشنا کرد، احمد محمد آبادی ، دبیر سیه چرده کرمانی، دبیر علوم اجتماعی که از او جز مهربانی چیزی نمی تراوید، نسرین علایی، جوان و اندکی فربه با نگاهی گرم

و آشنا، خانم آصف زاده، ناظم دبیرستان دخترانه، کم سخن، زیبا و خوش پوش، مهدی وزیری دبیر فرهیخته ادبیات، مردی بلند قامت با اندامی تکیده و شخصیتی جدی، محسن میرزاپور، دبیر زیست شناسی، با موهای متمایل به سرخ و شرمی معصوم بر چهره والبته آقای عباس حدادی. دور میز روی یکی از صندلی ها نشستم. آنقدر خجالت می کشیدم و آنقدر خود را کوچک می پنداشتم که اصلا به خاطر نمی آورم که در آن جلسه در باره چه مطلبی گفتگو می شد. در تحولات سال های بعد تمام این انسان های شریف و برجسته چون پروانه های عاشق عدالت و آزادی یا به کلی سوختند یا بال هایشان شکست. سرانجام هنگامی که با شرم رویی برخاستم و اجازه خواستم که بروم، آقای حدادی برای بدرقه ام آمد. در راه پله، کتابی را که در لای روزنامه گذاشته بود به من داد و گفت:" این کتاب را بخوان، اما مواظب باش و به کسی چیزی نگو وهفته دیگر همین موقع بیار همین جا." با حیرت کتاب را گرفتم، زیر کتم پنهان کردم و هراسان و شگفت زده، کوچه های تاریک و خیس را شتابان پیمودم و به خانه رسیدم. بی سر و صدا و دور از چشم خانواده وارد اتاق مهمان شدم. چراغ را روشن کردم، کتاب را از زیر کتم بیرون آوردم، کتابی بود با جلدی سبز و سفید. سفید تصویر کبوتری بود که با بالی خونین سرنگون می شد و در فضای سبزرنگ جلد چهره های مردمی خشمگین دیده می شد که انگار به چیزی اعتراض می کردند. عنوان آن را خواندم: همسایه ها، اثر احمد محمود. نخستین بار بود که این نام و این کتاب را می دیدم.

گفت:" این کتاب را بخوان، اما مواظب باش و به کسی چیزی نگو وهفته دیگر همین موقع بیار همین جا." با حیرت کتاب را گرفتم، زیر کتم پنهان کردم و هراسان و شگفت زده، کوچه های تاریک و خیس را شتابان پیمودم و به خانه رسیدم. بی سر و صدا و دور از چشم خانواده وارد اتاق مهمان شدم. چراغ را روشن کردم، کتاب را از زیر کتم بیرون آوردم، کتابی بود با جلدی سبز و سفید.

درسم را بهانه کردم و به همان اتاق پناه بردم و مطالعه همسایه ها را آغاز کردم. رمان رهایم نمی کرد. خواندم و خواندم و سرانجام ساعت شش صبح این رمان شگفت انگیز را که سراسر مبارزه و امید بود به پایان بردم. در گفتگویی که که با احمد محمود داشتم، او گفت که این رمان را بی وقفه در تنها اتاقی که داشتند و اجاره ای بود نوشته است در حالی که بر روی چراغ علاالدینی که در وسط اتاق بوده همسرش غذا می پخت و در گوشه دیگری از اتاق از فرزندشان مراقبت می کرد. آفرینش این اثرچقدر شبیه آفرینش صد سال تنهایی، اثر مارکز است. مارکز می گوید که سال ها این رمان را باردار بوده اما کودک متولد نمی شده است. تا این که روزی که با همسرش راهی سفری بوده درد زایمان آغاز می شود. از میانه راه باز می گردند و مارکز به اتاقی می رود و در را به رویش می بندد و نوشتن را آغاز می کند و بی وقفه ادامه می دهد. همسرش غذا را پشت در می گذاشته و ظرف های خالی را بر می داشته و تلفن های مارکز را جواب می داده است. واقعا خیلی شبیه اند با این تفاوت که گونه ایرانیش در فقر و سختی طاقت فرساتری همسایه ها را آفریده است. محمود می گفت این رمان فقط یک بار قانونی چاپ شد. همان بار اول. و البته در سال های نخست انقلاب تا

سال ۶۰. در نظام شاهنشاهی آن را ضد شاه قلمداد و توقیفش کردند. پس از سال های نخست انقلاب هم، آن را به بهانه شخصیتی به نام بلور خانم مبتذل دانستند و هرگز اجازه چاپش را ندادند. اما این رمان پیشرو تا کنون صدها هزار نسخه چاپ شده و در پیاده رو های خیابان انقلاب به فروش رفته است. و البته هرگز ریالی به جیب خالی آفریننده اش راه نیافته است.

بعدها تمام آثار محمود را همین گونه خواندم. با خالد بزرگ شدم، با او در مبارزات ملی شدن نفت شرکت کردم و طعم عشق، مبارزه و زندان را چشیدم، با محمود بود که پس از کودتای ننگین ۲۸ مرداد به تبعید گاه بندر لنگه رفتم و سالهای هولناک، تلخ و کسالت بار تبعید را گذراندم، با او بود که از زیر صفیرگلوله ها، سرود جوانمردان مبارز را شنیدم، با او، نوذر، باران و مائده بود که در انقلاب بزرگ بهمن شرکت کردم، شکوفا شدم و بعد همراه حسن مکانیک در زمین سوخته متلاشی شدم و در درخت انجیر معابد بار دیگر زمان تکرار شد و بار دیگر درخت زندگی و امید را سوزاندند. امید و شراره و تکاپو سوخت و خاکستر شد تا پویشی دیگر سر برآورد.

و حالا نزدیک به سی سال از روزی که برای نخستین بار همسایه ها را خوانده بودم گذشته بود. همکار کوچک و ناچیز استاد پرویز شهریاری بودم در مجله چیستا. به ایشان پیشنهاد کردم که چیستا با احمد محمود دیدار و گفتگویی داشته باشد. استاد مثل همیشه با رویی باز پاسخ مثبت داد

و حالا نزدیک به سی سال از روزی که برای نخستین بار همسایه ها را خوانده بودم گذشته بود. همکار کوچک و ناچیز استاد پرویز شهریاری بودم در مجله چیستا. به ایشان پیشنهاد کردم که چیستا با احمد محمود دیدار و گفتگویی داشته باشد. استاد مثل همیشه با رویی باز پاسخ مثبت داد. از ایشان خواهش کردم که تلفن کنند؛ هم این تقاضا را مطرح کنند و هم من را به ایشان معرفی. پیش تر از ابراهیم یونسی هم که دوستی بسیار نزدیکی با احمد محمود داشت، تقاضای این همراهی را کرده بودم. همه می دانند که محمود پیش از این گفتگو، تنها یک گفتگو کرده بود؛ گفتگویی نسبتا مفصل با مترجم سرشناس شرافتمند خانم لیلی گلستان که نام "حکایتِ حال" به خود گرفت. خوشبختانه احمد محمود گفتگو را پذیرفت و در گفتگو، گفت که نمی توان خواسته آقای شهریاری را بی پاسخ گذاشت. البته چیستا به دفعات داستان های کوتاهی از او چاپ کرده بود. در یک بعد از ظهر بهاری به دیدارش شتافتم در یکی از میدان های نارمک. محمود صبح ها قرار ملاقاتی نمی گذاشت، می گفت صبح ها ساعت کارش است. در را خودش باز کرد، قامتی متوسط داشت با موهای لخت پرپشت. سیاه و سفید و البته سفیدش به مراتب بیشتر. صدایی پر هیبت، جذاب و پر طنین داشت. باادب فراوان دسته گلی را که در دست داشتم گرفت، سپاسگزاری کرد و مرا به اتاقی بسیار مرتب که در آن همه چیز دقیق چیده شده بود راهنمایی کرد، در همان طبقه پایین. خانواده اش در طبقه بالا زندگی می کردند. در جریان دیدار، خانواده اش را ندیدم. روی میز ساده و کوچک محمود چندین مداد تراشیده نوک تیز بود. می گفت: " قبلا با خودنویس می نوشتم. اما مدت هاست که دیگر با مداد می نویسم. بهتر است؛ وقتی مداد را می تراشم یا وقتی نوشته ام را پاک می

کنم فرصت خوبی است که در سیلاب نوشتن اندکی بیاسایم و بیاندیشم." اتاق، پنجره کوچکی داشت به سوی خیابان و پنجره بزرگی به حیاط. در آنسوی میز کوچک، دو صندلی راحتی بود با میزی در وسط. در سوی دیگر ، در کنار پنجره کوچک رو به خیابان، آشپزخانه کوچکی بود با یک یخچال و سماور. پشت سرش فرهنگ معین بود و دو ردیف کتابخانه نه چندان بزرگ و روی میزش کتاب هایی از خودش با پرتره ای از خودش روی جلد، کار ایرج خان بابا پور و بر روی دیوار های اتاق عکس هایی از نویسندگان که تنها دهخدا و عکس مشترک محمود با ابراهیم یونسی در خاطرم مانده. کنار میز کوچک در کنارش نشستم. از او پرسیدم چگونه و کی می نویسد و او گفت که " پیش تر هر وقت پیش می آمد می نوشتم حتی نیمه های شب اما حالا دیگر بعد از ظهرها و شب ها نمی نویسم. صبح ها بعد از صبحانه، مانند کسی که به گونه ای رسمی سر کار می رود، لباس می پوشم و به این اتاق می آیم. ابتدا نوشته دیروزم را بازخوانی و اصلاح و سپس نوشتن امروز را آغاز می کنم که پیش تر به آن دقیق اندیشیده ام. با آن که کاملا به آنچه می خواهم بنویسم فکر کرده ام و طرح و برنامه آن کاملا روشن است - نمونه آن را به من نشان داد که ترکیبی بود از شخصیت ها و رابطه آن ها با هم – اما وقتی شروع به نوشتن می کنم گاه از رویدادهای دیگر و از سال ها پیش سر در می آورم، زیرا وقتی نوشتن را آغاز می کنم، استدلال و دلیل و طرح و نقشه، رنگ می بازند و ترکیب پرشور و سیال ذهن که زمان و مکان را در هم می آمیزد، فعالیت خود را شروع می کند." محمود می گفت که " نمونه عملکرد گاه جداگانه طرح و برنامه از پیش تعیین شده و عملکرد سیال ذهن را می توان در آفرینش رمان "مدار صفر درجه"دید. او اضافه کرد که در آغاز می خواسته داستانی بنویسد در باره شخصیتی به نام محمد سلمانی اما هر چه پیش رفته، دیده که این شخصیت ظرفیتی بیش از این ها دارد برای گفتن و نوشتن. این ظرفیت بعدها حجمی پیدا کرد در حد و اندازه "مدار صفر درجه".

اتاق آکنده بود از دود و بوی سیگار. من با آن که که هرگز سیگار نکشیده ام اما نه تنها از بوی آن بدم نمی آید بلکه از شما چه پنهان خوشم هم می آید، بنابراین مشکلی نداشتم اما سرفه های تلخ محمود که چهره او را در هم می پیچید، نگرانم می کرد. نمی دانم چرا فکر می کردم که جانش به سیگار وصل است. سیگار پیوند رنج های اوبود با اندیشه اش و آفرینشش. درد و رنج تمام قهرمانانی که در داستان هایش آفریده، با جان او عجین بود. او غصه همه آن ها را می خورد. این در هم آمیختگی شخصیت های داستانی اش و جانش را می توانم پشت این دودها در چهره مردی متفکر، شریف ویسیار زیبا ببینم که با موهای زیبای آشفته، عینک و صدای نیرومند اندوهناکش، حتی در میان سخن گفتن رنج می برد چه برسد در عرقریزان نوشتن. رنج و چهره او برایم آشنا بود. آن را در بتهون و ژان کریستف شناخته بودم. می گفت: " شخصیت های داستان هایم را عمیقا می شناسم و اصولا اگر نویسنده با شخصیت هایش زندگی نکرده باشد نمی تواند خلق و خو و ظرفیت های آن ها را بشناسد و در گیرودار رویداد ها آن ها را ثبت کند اما شخصیت های داستانی من و رویداد هایی که آنها در آن زیسته، رزمیده، رنج برده و گاه مرده اند، دقیقا همان شخصیت های واقعی نیستند بلکه از صافی ذهن و خاطره و تاریخ و شعور نویسنده گذشته اند این است که خالد دقیقا من نیستم هم چنان که افسرانی که در " داستان یک شهر " تیرباران می شوند دقیقا افسران سازمان نظامی نیستند اما من هم خود را می شناسم و با خودم زیسته ام و هم هنوز آن صبح ۲۷ مرداد ۱۳۳۳ را دقیق به خاطر دارم که آن افسران چگونه سرودخوانان به میدان تیر رفتند و صدای گلوله، فریادشان را خاموش کرد." او با تاکید می

گفت که " من نویسنده ای رئالیستم اما رئالیسم، ظرفیت های بسیار و تصورناپذیری دارد. این است که من از مردم جنوب می نویسم زیرا با آن که سال هاست در تهران زیسته ام اما آن ها هستند که خوب می شناسم شان و خلق و خو و عادت ها و رنج ها و کوشندگی و کاهلی هایشان را می شناسم و می دانم. گرچه نمی توانم حتی نیمی از آن چه را در ذهن از آن ها می دانم و می شناسم بر زبان بیاورم اما آن ها را از همه بهتر می شناسم." مارکز هم همین را می گفت. می گفت :" خیلی ها فکر می کنند که من در باره اوهام و خیال و رویا نوشته ام. اما من هرگز چیزی فراتر از واقعیت را به قلم نیاورده ام ، من با همه رویداد ها و شخصیت هایم زیسته ام." محمود چند بار از میان ابرهایی که آفتاب صورتش را پنهان می کردند، با تاکید می گفت: " من فکر می کنم تعهد و وظیفه نویسنده این است که دروغ نگوید. او نباید دروغ بگوید، نه به خودش و نه به مردم." احمد محمود برخاست و فنجانی چای که خودش در اتاقش آماده کرده بود برای خودش و من ریخت و به حرفش ادامه داد: " بله فقط صبح ها می نویسم. ظهر که شد می روم بالا نهار می خورم، چرتی می زنم و ساعت ۴ به اتاقم بر می گردم و فقط مطالعه می کنم. از روزنامه ها و نشریات گرفته تا رمان های دوستان و کتاب های دیگر." پرسیدم رویداد های سیاسی را چقدر دنبال می کنید و آن ها را در آثارتان بازتاب می دهید و چگونه؟ سیگار دیگری روشن کرد، باز هم صورتش در میان دود سیگار ابرآلود شد به گوشه ای چشم دوخت و گفت: " مگر می شود در این مرز و بوم از سیاست فاصله گرفت . ما در سرزمین شهیدان و زندان رفته ها زندگی می کنیم در جایی که مادران در زندان فرزندان خود را بزرگ می کنند و پدران بدون این که پوست نرم صورت بچه هایشان را با لب های خشک و داغ خود لمس کنند و بوی بدن آن ها دماغشان را از زندگی سرشار کند به جوخه های تیرباران سپرده می شوند. من با این ها زیسته ام. من جنبش ملی شدن نفت و آن نبض سوزنده آن را زندگی کرده ام و بعد در تبعیدگاه بندر لنگه مکافات هولناکی را که خفاشان برای میهن دوستان تدارک دیده بودند، بر گوشت و پوست خودم و همراهانم چشیده ام؛ ننه امرو را من خوب می شناسم. او مادری است که به دنبال پسرش می گردد و من زن ها و مادران زیادی را در این سرزمین دیده ام که به دنبال پسر یا شوهرشان می گردند، مثل زن های آرژانتین و در همان جستجو و در همان آرزو و امید می میرند. نه در این مرز و بوم نمی توان انسان بود و با سیاست کاری نداشت، اما حضور سیاست در داستان نباید آشکار و عیان باشد و حضوری پر هیاهو داشته باشد، نه. رمان یا داستان تعریف یک حادثه یا داستان یا حرکت نیست بلکه تعریف است در حرکت. حادثه است در حرکت. آدم ها ست در حرکت. جوهر رمان حرکت است. رمان موجودی است زنده مثل هر موجود زنده دیگر. رمان خود زندگی است. حتی اگر خاطرتان باشد در زمین سوخته وقتی حسن مکانیک شعری می خواند از نیما یوشیج، شعر را کاملا درست و دقیق نمی خواند. او می خواهد مردم را به مقاومت وادارد. فقط همین است که او در این لحظه از شعر می خواهد. سیاست در زندگی و تکاپوی روزمره مردمان تنیده شده است و کار نویسنده همان است که این در هم تنیدگی را بیان کند، نشان دهد، البته آن گاه که از دروازه ذهن و خاطره و

صحبت که به همسایه ها رسید برخاست ، به سوی کتابخانه کوچکش رفت و گفت: " عجب سرنوشتی داشته است این همسایه ها. به زبان های گوناگونی ترجمه شده و به جاهای گوناگون سفر کرده اما در سرزمین خود چون غریبه ای زیسته است که کاشانه ای ندارد و جایش در کف خیابان هاست.

تاریخ و منش او گذشته باشد. این است که "چشم هایش" بزرگ علوی را می پسندم اما " موریانه اش " را نه. چون با چشم هایش زیسته است اما موریانه را شنیده است و خوانده است اما با آن زندگی نکرده است."

صحبت که به همسایه ها رسید برخاست ، به سوی کتابخانه کوچکش رفت و گفت: " عجب سرنوشتی داشته است این همسایه ها. به زبان های گوناگونی ترجمه شده و به جاهای گوناگون سفر کرده اما در سرزمین خود چون غریبه ای زیسته است که کاشانه ای ندارد و جایش در کف خیابان هاست. فقط یک بار دوستی به من گفت که آن را به روسی ترجمه کرده اند، به دنبالش رفتم نیافتم گفتند در شوروی در پنجاه هزار نسخه چاپ شده و نایاب شده. سرانجام بزرگ علوی یکی را یافت و برایم آورد، این جاست." و نشانم داد. می گفت: " در انتشار این کتاب ابراهیم یونسی کمک کرد. او بود که مرا به امیرکبیر معرفی کرد." بعد انگار چیزی به خاطرش آمده باشد، اضافه کرد: " حالا هم کمک می کند. وقتی چیزی می نویسم عادتم این است که آن را به یک اهل داستان و دو خواننده عادی می دهم که بخوانند و اگر نکته ای هست یادآور شوند؛ اهل کتابم همیشه آقای یونسی است."

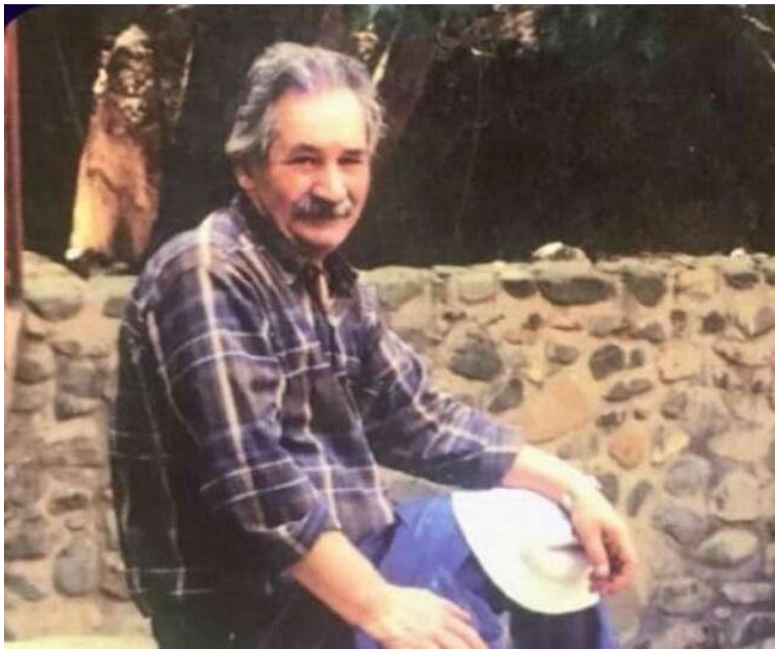
دیگر وقت رفتن بود، مدت ها بود که شب آرام بهاری از پشت پنجره خودنمایی می کرد. محمود نمی دانست، اما من میدانستم و می دیدم. او عاشق تر از آن بود که ببیند و بداند. منتظر ماندم تا سیگارش تمام شد و پیش از آن که دیگری را روشن کند صورتش را بوسیدم. اما دوبار دیگر برگشتم و با او گفتگو کردم. با دو افسوس بزرگ، یکی آن که بیماری او و تاخیر من که زمان را جاودان می پنداشتم او را از ما گرفت و دیگر آن که باید وقتی به دیدارش می رفتم بار دیگر همه آثارش را با دقت فراوان می خواندم و تنها به حافظه ام تکیه نمی کردم. نمی دانستم با چه گوهری گفتگو می کنم و نمی فهمیدم که این سعادت تنها به خاطر استاد شهریاری نصیبم شده است. اکنون اما بار دیگر آثارش را می خوانم و هر چه بیشتر می خوانم تصویر پایانی "زمینِ سوخته" زنده تر در مقابل چشمانم نقش می بندد. **وقتی حسن مکانیک با انفجار بمب از هم می پاشد انگشتانش بر بالای درختی است و از آنجا راوی داستان را نشانه رفته است که چرا تنها روایتگر داستان است و خود در این نبرد سترگ آستین را بالا نمی زند. احمد می گفت او تنها راوی را نشانه نرفته است او همه کسانی را که آستین هایشان را بالا نمی زنند، نشانه رفته است. اکنون که دیگر بار آثارش را می خوانم آن انگشت خون آلود نشانه رفته را، در تمام داستان هایش می یابم. آن انگشتان خون آلود، خود احمد است، خود احمد محمود.**

***-در باره چند و چون مقدمه‌ای که بر حافظ شاملو نوشته شده، سخن بسیار است. نظر برخی ها بر این است که این مقدمه توسط زنده یاد رحمان هاتفی (حیدر مهرگان) نوشته شده است. ارژنگ در فرصتی مناسب به این مسئله خواهد پرداخت.**

بازگشت به فهرست

گفت و گویی با احمد محمود

خسرو باقری



گفت و گویی با احمد محمود[۱]

به مناسبت چهارم دی ماه ۱۳۱۰، روز تولد زنده یاد استاد احمد محمود

مردن عاشق نمی میراندش در چراغی تازه می گیراندش

این گفت وگو در پاییز سال هفتادوهشت انجام شد و قصد آن بود که تداوم یابد. . . و اکنون با دریغ منتشر می شود.

o با تشکر که بر خلاف میل درونی خود خواهش ما را پذیرفتید.

احمد محمود: انجام این گفت و گو از نظر حسی وعاطفی برای من قدری مشکل است، دوستان زیادی علاقمند بودند گفت و گویی بکنند، منتها طبیعتم این طور است، نمی دانم نمی خواستم، دلم نخواسته صحبت کنم و نکردم. به استثنای یک مورد. منتها حالا دیگر جناب شهریاری هستند، شما هستید، نمی شود به آقای شهریاری گفت نه. این است که سعی می کنیم به هر جهت به هر کیفیتی که شده است؛ترتیب این گفت و گو را بدهیم، شما خبرنگار نیستید، سابقه ی گفت و گو ندارید در حقیقت حرفه ای نیستید، من هم به دلیل نداشتن گفت و گوهای این جوری، حرفه ای نیستم. یعنی هر دو در حقیقت مثل هم هستیم.

o چه شد که نویسنده شدید؟

احمد محمود: خوب این یکی از همان سوال های تکراری است. (با خنده) من باید بگویم، خوب جوان بودم، علاقمند به ادبیات و به شعر و به کتاب. بعد یواش یواش... نه این مسایل نیست. اصلاً، علاقمند به کتاب بودم، کتاب هم می خواندم، هیچ نمی شود گفت چه شد که این طور شد. علاقه داشتم به کار نوشتن. از

جوانی هم می نوشتم، شرایط ما به گونه ای است که آدم به آن جایی که دلش می خواهد نمی رسد، من می خواستم سینماگر بشوم، سینما را خیلی دوست داشتم. اگر وضع بسامانی بود و یا من وضع بسامانی می داشتم، بی تردید سینماگر می شدم. منتها کار سینما کار فردی نیست. کار گروهی است. کار دشواری است، آدم باید تعلیم ببیند، من در این فکر بودم که به خارج بروم درسش را بخوانم. ولی نشد، هزار سنگ پیش پای آدم هست که آدم را به جهت های مختلف می کشاند. این حس در من بود. این حس کار سینما، در من بسیار زیاد بود. خلق یعنی اظهار درون خود، وقتی آن جا نشد جهت دیگری پیدا کرد. به طرف نوشتن که فردی است و هزینه ای ندارد، رفتم. لزومی نداشت که من درسش را بخوانم، دانشگاه ما که این چیزها را نداشت، این چیزها را حالا هم ندارد، اگر هم می داشت به دردبخور نبود. پس من باید خودم شروع می کردم، یک امر فردی که باید خودم تلاش می کردم، و شروع کردم و تلاش کردم و بعد به تدریج همین طوری شد که تا امروز شده است. حس هنری در من بیش تر به طرف سینما بود، خیلی ها به من می گویند در کارهایت برش های سینمایی هست. شاید این برش های سینمایی همان حس و حال و روحیه ای است که من برای سینما داشتم و هنوز هم دارم.

o ۶۰ سال پیش شما در اهواز بودید؟

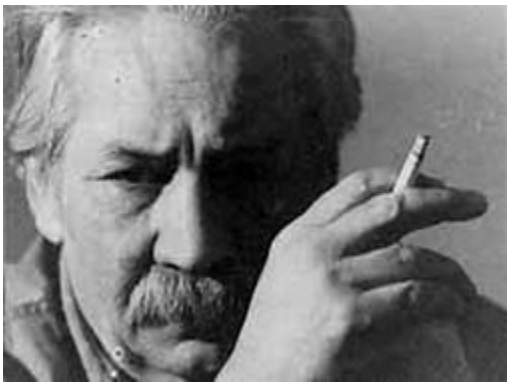
من در اهواز بودم، بله، سینمای صامت را در اهواز دیدم، شرکت نفت فیلم نشان می داد. من حالا می گویم ۶۰ سال، شاید ۶۰ سال دقیق نباشد ولی اولین فیلم ناطقی را که دیدم یادم هست، فیلم "دختر لر" بود یا "جعفر و گلنار"، معروف است به "جعفر و گلنار". حدود ۱۲ سالم بود، اکنون ۶۸ سال دارم، حدود ۵۵ سال پیش.

o اولین فیلم فارسی هم بوده است؟

احمد محمود: من بعد از آن فیلم دیگری دیدم به نام "زندانی امیر" که وقتی تاریخ سینما را می خوانم نام آن را نمی بینم.

o آن وقت شما با خانواده رفتید یا مثل همه ی جوان ها با دوستان؟

احمد محمود: با دوستان. ۱۰- ۱۲ ساله بودیم. با هم رفتیم. اولین فیلم را که دیدم، ۳ بعدازظهر، روز جمعه بود. (با خنده) با دوستان رفتیم سینما. بلیطش هم یادم می آید یک ریال بود. (با خنده)



o چطور شد که شما نویسنده شدید، نویسنده ی داستان هایی مانند همسایه ها، داستان یک شهر، تا می رسیم به مدار صفر درجه. خوب در همه ی این ها گرایشی هست نسبت به احقاق حقوق مردم فقیر، گرایشی در آن ها هست به سمت آزادی مردم، به سمت پیشرفت کشور چطور؟ نه یک نویسنده ی ماجرایی، که داستان های ماجرایی یا پلیسی می نویسد به احتمالی آن موقع ها بیش تر مرسوم بوده!

احمد محمود: زندگی من، زندگی خانوادگی من، زندگی اجتماعی من، شهر من، . . . شرایطی که در آن زندگی می کردم، در مسیری که یک نویسنده انتخاب می کند این ها همه موثر بود. شاید اگر من در خانواده ای مرفه و راحت زندگی می کردم، با تحصیلات عالی و این حس نوشتن را هم می داشتم، می رفتم به مسیری که فرض بفرمایید دیگران رفتند کسانی مثل "حجازی"، "دشتی" و غیره. شرایط اجتماعی روی هر نویسنده اثر می گذارد. نمی خواهم این را بگویم که من می خواستم از حقوق مردم دفاع بکنم.این ها خمیره ای

بود که من در آن شکل گرفتم. یعنی شرایط زندگی اجتماعی من، طوری بوده که این ها بخشی از وجود من شده، اجزای من شده. اجزای وجودی من. حالا که من جهت پیدا می کنم به طرف یک حرکت، به طرف یک کار، خوب این ها بروز می کند. همین است که موجب می شود داستان هایی بنویسم متفاوت با داستان هایی که شما به آن ها اشاره کردید. جنجالی و ماجرایی و عشقی و نمی دانم، از این چیزها که نوشته می شد و به اصطلاح شکلی از کار نوشتن است؛ من آن ها را نفی نمی کنم. چون هر کدام مساله ای است به جای خودش. سرزمین جنوب به دلیل وجود نفت قدری با جاهای دیگر متفاوت است. این ها همه اثر می گذارد. یعنی نه تنها روی من، روی هر کسی که این حس و حال را داشته باشد و به نیت نوشتن حرکت کند، در شهر ما، در اهواز یا در آبادان، هر کدام از این بچه هایی که قلم به دست گرفتند، در همین مسیر حرکت کردند. چون خاستگاه هاشان طوری بوده که این ها را این جوری حرکت داده.

O آقای محمود، شما متولد چه سالی هستید؟

احمد محمود: متولد ۱۳۱۰؛ این نیست که من آمدم، نشستم. فکر کردم، انتخاب کردم که قلم بردارم به دفاع از آزادی، به دفاع از کارگر، قلم بردارم به دفاع از پیشه ور و ... نه این ها نبوده، جهت پیدا کردم به طرف نوشتن، چیزی که این حس و حال من را حرکت داده به طرف نوشتن، آن شرایط اجتماعی، آن زندگی، آن سیاست خاصی که حاکم بر جنوب ما بود، این ها همه اثر گذاشته و شده است این شکلی که شما می بینید و متمایزش می کنید با بعضی کارهای دیگر. این است و الا این که بنشینم، تصمیم بگیرم، . . . نه به هیچ رو.

- احساس می کنم، درست شما در زمانه ای به دنیا آمدید و جوانی شما در دوره ای گذشته که جنگ جهانی دوم با پیروزی متفقین خاتمه پیدا کرده است. یعنی در واقع، نیروی مظلومان جهان برای اولین بار جایی توانسته بود نفسی بکشد و بگوید که من هستم. درست تحت تأثیر آن جریان که جریان جهانی بود، در داخل هم این امکان پیدا شد که برای اولین بار در تاریخ کشورمان، طبقات محروم هم از درون خودشان نویسندگان و هنرمندانی پرورش بدهند که آن ها همان گونه که شما می فرمایید بر مبنای شرایط زندگی خودشان، نه به شکل مکانیکی و نه بر مبنایی که تصمیم گرفته باشند، در واقع همراه آن مردمی که در آن دوره ی تاریخی بلند شده بودند که از حقوق خودشان دفاع بکنند، این ها هم روشنفکران وابسته به آن طبقه بودند که. . .

احمد محمود: خوب، نمی شود این را منتفی کرد. اما این جوری هم نمی شود بررسی اش کرد. به این سهولت، به این سادگی. ولی این که این حرکت در مملکت ما موجب یک حرکت طبقاتی، طبقاتی حالا اسمش را نگذاریم، موجب حرکتی شد که مردم می خواستند، عدالت و آزادی را به دست آورند، خوب بله، من هم زیر نفوذ آن بودم. هیچ تردیدی در آن نیست. من جوان که بودم وابسته به سازمان جوانان توده بودم وقتی می گویم شرایط اجتماعی، این تأثیرش را بر من می گذارد دیگر. این تأثیر را بر من گذاشته. خوب این ها تأثیر گذار است.

بله، در آن دوران حداقل این تنها جریانی بوده که به سمت طبقات محروم گرایش داشته است.

احمد محمود: خوب بله، تنها جریانی بود که این جوری بود. بله، تنها حزبی بود که به این طرف حرکت می کرد. حالا صرف نظر از حرف هایی که می زنند، آن بحث دیگری است که باید جای دیگر تکلیفش روشن بشود. نویسندگانی که از درون این جریان پیدا شدند، همین گونه می اندیشیدند، شما نگاه کنید... بیش تر کسانی که عضو این سازمان بودند، و بعد قلم به دست گرفتند، این نوع تفکر را داشتند. حالا با کم و بیش اختلاف. البته جدا بکنیم کسانی را که حالا بریدند، جدا شدند، نپسندیدند یا مخالفت کردند، آن ها مسیر

دیگری رفتند ولی آن هایی که در این تفکر باقی ماندند، حتی اگر جدا شدن، باز بخشی از این اندیشه را حفظ کردند که روی کارشان تأثیر گذاشت.

- آقای محمود، وقتی جوان بودید، تحت تأثیر چه نویسنده ای بودید؟

احمد محمود: وضع ما جوان ها با جوان های امروز خیلی متفاوت بود. امروز جوان هایی که دست به قلم می برند امکانات زیادی دارند. حداقل امکان آن ها این است که چهارتا نویسنده هست، می روند پیش شان می نشینند، صحبت می کنند، داستان هاشان را می برند می دهند آن ها هم می خوانند، اظهار نظر می کنند.

- بله، کلاس های قصه نویسی هم تا حدودی هست.

احمد محمود: زیاد هست. ما این ها را نداشتیم. در شهرستانی زندگی می کردیم که این چیزها نبود. تنها، روزنامه داشت. روزنامه و کتاب که از مرکز می آمد.

- شما در اهواز ساکن بودید؟

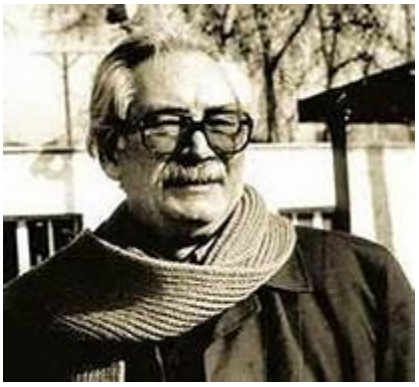
احمد محمود: در اهواز زندگی می کردم، بله. مدت کوتاهی آبادان هم بودم. شاید اولین آثار جدی را که خواندم، کارهای "هدایت" بود. پیش از آن، ۱۴-۱۵ سالم که بود، کارهای "محمد مسعود" را می خواندم. همان روزنامه نگار معروف، سه چهارتا کتاب منتشر کرده بود که چون آتشین و تند و تیز بود، ما می پسندیدیم. وابستگی به هیچ، حزبی، چیزی هم نداشتیم. منتها این ها را می خواندیم، لذت می بردیم. ولی بعد، به تدریج کشیده شدم به کارهای "هدایت" به صورت جدی. نمی دانم، شاید هم می شود گفت، کارهای اولیه ام را وقتی نگاه بکنید، این تأثیر در آن هست. اما این که حالا چه آثاری بر آدم اثر می گذارد، فکر می کنم مهم تر از همه تجربه ی خود آدم هست. خواندن کتاب هم نوعی تجربه ی دیگران است که مال خود می شود. خیال می کنم مهم ترین عنصر و مهم ترین عاملی که به کار نویسنده می آید، تجربه ی مستقیم زندگی خود نویسنده است. البته آثار دیگران هم تأثیر می گذارد. کتاب های "داستایوفسکی"، کتاب های "تولستوی"، "گورکی". به خصوص خیلی تو دست و پرمان بود. کتاب های گورکی را می خواندیم. آثار بخشی از نویسندگان روس در اختیارمان بود. بعد به تدریج نویسندگان فرانسه و خیلی کم، نویسندگان انگلیسی، آن وقت از آمریکای لاتین حرفی نبود، یا هنوز ما نمی شناختیم. از آثار آن ها چیزی ترجمه نشده بود. ولی

> **این نیست که من آمدم، نشستم. فکر کردم، انتخاب کردم که قلم بردارم به دفاع از آزادی، به دفاع از کارگر، قلم بردارم به دفاع از پیشه ور و ... نه این ها نبوده،**

معتقدم آدم راهش را در زندگی، در تجربه ی زندگی پیدا می کند. آن چه که خیلی اثر می گذارد، این است. یکی تجربه ی مستقیم خودم است، یکی تجربه ای که از راه کتاب ها می گیرم، اما تا آن جایی که بتوانم این را تبدیل به مال خودم می کنم که درونی بشود. از صافی خودم بگذرد، تبدیل بشود به بخشی از خودم و یکی هم شنیده ها است، از دیگران می شنویم. خود این ها هم می تواند بخشی از تجربه ی آدم باشد. یکی عملکرد خود آدم است و درگیری هایش با آن چه به عنوان زندگی دور و بر اوست. این ها، در کار نوشتن(تاثیرشان را می گذارند).

- آقای محمود، شما درست می فرمایید، یعنی آدم وقتی به گذشته ی خودش نگاه می کند، می بیند اگر چیزی یاد گرفته، در لحظه های دشوار زندگی بوده است. گاهی فکر می کنم که دانشجویی که در دانشگاه تحصیل می کند، در آن زنگ تفریح در واقع زیاد چیزی یاد نمی گیرد. در آن لحظاتی که تحت فشار است، ممکن است که استاد از او چیزی بپرسد، آن موقع است که دارد یاد

می گیرد. زنگ تفریح لازم است، ولی آن چیزی که زندگی ما را می سازد، در واقع آن ساعت های غیر زنگ تفریح و آن دشواری هاست. وقتی با بچه هایتان سروکار دارید، چه کار می کنید؟ سعی می کنید آنها را با تجربه های سخت درگیر کنید؟ یعنی اگر تمام سختی ها، زندگی من را ساخت، پس من نباید خودم را در دشواری های تازه بیندازم؟



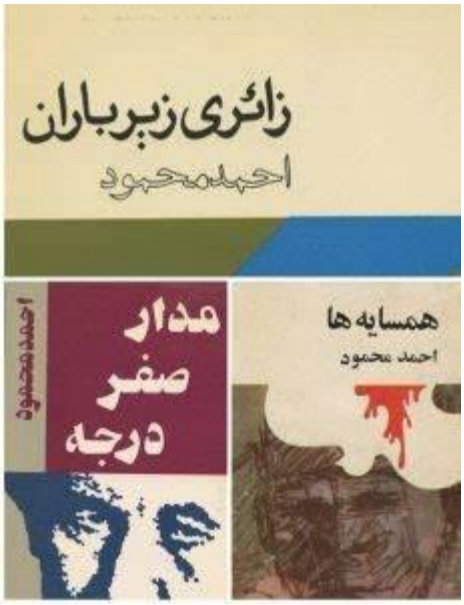
- **احمد محمود**: نه، نه اشتباه نکنیم. اول بگذارید من حرف قبلم را روشن تر بکنم. بعد می رسم به این تجربه. گفتم که جوان های امروز خیلی متفاوتند، امکانات بیش تر است. برای ما هیچی نبود. هیچی! آنهایی که هم نسل من هستند، راهشان را خودشان پیدا کردند. ما حتی کتاب هم نداشتیم. امروز، کتاب هم هست. مثلاً فرض بفرمایید این کتاب آقای ابراهیم یونسی را هم نداشتیم، خوب این بعد منتشر شده است. یا کتاب های دیگری که در این زمینه، در زمینه ی قصه نویسی، داستان نویسی و رمان درآمده است، اینها را ما، اصلاً نداشتیم. مقاله ای در این زمینه نوشته نمی شد، یا اگر نوشته می شد نویسندگان شان در حدی بودند که چیزی به ما نمی دادند. مهم ترین مجله ای را که آن روزگار داشتیم، مجله ی "سخن" بود. فقط این را داشتیم که آن هم ماه به ماه، دو ماه به دو ماه، یکی به دست ما می رسید. ما هم ریزه ریزه می خواندیمش. چیز دیگری نداشتیم. البته سازمان حزب توده ایران مجلاتی داشت. منتها مجلاتش جواب گوی این مساله برای ما نبود، اگر چیزی پیدا کردیم، ریزه ریزه بود. با چنگ و دندان، با ناخن، کسی را نداشتیم که داستان ما را تصحیح کند. ناچار سه نفر، چهار نفر، دور همدیگر جمع می شدیم، می خواندیم، از همدیگر انتقاد می کردیم. ما هم در حد همدیگر بودیم. چیز تازه ای به هم نمی دادیم. شناختمان، از داستان کمی متفاوت بود با همدیگر. اما اگر تجربه ی سخت، ما را می سازد، آیا شما بچه هایتان را میندازید توی تجربه ی سخت؟ تجربه باید بیاید سر خود آدم. آدم اگر تحمل تجربه را نداشته باشد، می سوزد، ساخته نمی شود. تناقض را این جا را نگاه کنید. ببینید، من گرفتار و درگیر مشکلی می شوم که باید آن را حل کنم تا بتوانم راه زندگی ام را پیدا کنم. اگر من توان و تحمل آن را نداشته باشم و آن ها سنگینی کنند بر وجود من، من را می سوزانند. من دیگر راه زندگی ام را نمی توانم پیدا کنم. من تلف می شوم.

بله، مثل بسیاری از بچه های طبقات محروم.

احمد محمود: چه بسیار تجربه های سنگین زندگی که استعدادهای بسیاری را از بین برده. ولی اگر کسی بود که توانست و تحمل این تجربه ها را داشت و از آن ها بهره برد، بله، زندگی را می سازد. اما ساختن زندگی فقط تجربه نیست. خیلی راه های دیگر دارد. من تجربه را در مسیر نوشتن می گویم که خیلی کارساز است. هر چند در مسیرهای دیگر هم کارساز است ولی در نوشتن، به گمان من تجربه ی شخصی آدم حرف اول را می زند. چه بسا آدم هایی هستند که خیلی موفق هستند، هیچ تجربه ای هم در زندگی نداشته اند اما نه توفیق در امر هنر، بلکه توفیق در امر زندگی شخصی آدم پولداری شده اند و زندگی خوب و راحتی دارند، از نظر جامعه این آدم موفقی است. ولی وقتی وارد زندگیش می شوی می بینی اگر تجربه هایی دارند مسیر مالی بوده است. اما به هر جهت تجاربش آن تجارب کارآمد سنگین

سازنده نیست که اگر تحمل باشد، آدم را بسازد و اگر تحمل نباشد، بسوزاند

. نه، من بچه ام را هل نمی دهم به سمت تجارب سنگین، بچه ام خودش باید مسیرش را پیدا کند و خودش باید تجارب را از سر بگذراند.



- بله، حالا با توجه به این صحبت هایی که فرمودید، آیا می توانیم دانشکده ای به نام قصه نویسی به وجود آوریم؟ و استادان، درس های ابتدایی و بنیادی را به آنها بدهند و بعد این امکان به وجود آید که فرد خلاقیت های خودش را در درون آنها مطرح کند؟

احمد محمود: مجموعه ای از اطلاعات هست که اگر در اختیار علاقه مندان گذاشته شود، در وقتش صرفه جویی شده است. نگاه کنید کسی که بخواهد نقاش بشود، اگر یک کلاس برایش داشته باشیم، رنگ ها را به او بشناسانیم (ترکیب رنگ ها، سایه روشن ها، نور، پرسپکتیو و سایر عناصر این چنینی را به او بشناسانیم)، در وقتش صرفه جویی شده تا رهایش کنیم برود خودش به تدریج این ها را پیدا کند. مجموعه ای از عناصر وجود دارد که می شود در اختیارکسی گذاشت. برای این ها می شود کلاس تشکیل داد. اما این که این کلاس نویسنده خلق بکند، نمی تواند. نویسنده، نیاز به یک جَنَم دارد. پیش از این فکر می کردم ... گورکی هم این حرف را زده بود. گفته بود «کار و کار و کار». ما هم تکرار می کردیم. من هم می گفتم: کار و کار و کار، نویسنده می سازد. امروز می گویم: کار و کار و کار به اضافه ی جَنَم، یعنی اگر کسی آن جَنَم را نداشته باشد، آن کار و کار و کار تبدیلش می کند به نویسنده، اما چه نویسنده ای؟ نگاه کنید، ما گاهی اوقات داستانی می خوانیم، می بینیم داستان تمیز است. از نظر ساختار، کارش درست است. از نظر عوامل، عناصر، ارتباطات کارش درست است. شگردها، درست است. پاساژها درست است. همه چیزش درست است. واژه ها، قشنگ، تراش خورده، کنار هم نشسته اند. اما روی خواننده اثری نمی گذارند. واژه ها انگار بلور تراش خورده ، اما یخ، آتش نمی زند. حرکت نمی دهد، تکانی نمی دهد. این، داستان نویسنده ای است که جَنَم را ندارد. با کار رسیده به این جا، تکه ای، داستان کوتاهی از یک آدم ناشناس می خوانید، می بینید عیب و نقص در کارش زیاد است، اما تأثیر عجیبی روی شما گذاشته. این، آن جَنَم را دارد. اما هنوز کار نکرده تا بتواند آن، کارهایش را تراش بدهد، متبلور کند، تفاوت در این جاست.

کلاس، نویسنده درست می کند اما نه آن نویسنده ای که آتش بزند. یعنی اگر این جَنَم در وجود کسی نباشد، زحمتش بیهوده است. اما حالا آتش و یخ را به کار می برم. منظورم این نیست که داستان باید آتش بزند، گلوله ای آتش داشته باشد. نه می خواهم ما به ازای مادی داشته باشم در اینجا که بگویم تفاوت ها در چیست، همان «آنی» است که حافظ می گوید.

بله، و آیا «آن» به واسطه ی زندگی پرحادثه برای فرد ایجاد می شود؟

احمد محمود: من خیال نمی کنم. انگار چیزی باید درون آدم بجوشد.

برایش تعریف خاصی ندارید؟

احمد محمود: تعریف خاصم، همین بود که عرض کردم، جَنَم و «آن» است که تعریفش نمی شود کرد.

چیزی است که آدم را متفاوت می کند. «آن استعداد ذاتی غیرقابل تعریف هر کس برای یک امر خاص». یکی را می بینید انگار سیاستمدار است. در حالی که اگر کسی برود و این استعداد سیاستمدار شدن را نداشته باشد، دوره های سیاسی را هم ببیند و بیاید، به پای او نمی رسد. یکی را می بینید در رشته ای، استعداد و قابلیت های ذاتی خاصی دارد، نه این است که آن قابلیت ها و استعداد خودشان خلاق هستند، نه اگر روی آن کار نشود، می میرد و از بین می رود. روی آن باید کار بشود. آن وقت، همان کار و کار و کار که عرض کردم.

- آقای محمود، زمانی داستانی از ماکسیم گورکی می خواندم، به طور دقیق یادم نیست که کدام داستان بود، ولی اشاره می کرد که «من شاگرد نانوا بودم و یک نانوایی بود که هر وقت«...

احمد محمود: مثل این که «دانشکده های من» باشد.

- باید بخشی از آن باشد .... که هر وقت یک نان بد از آب درمی آمد، خودش ناراحت می شد، کاری نداشت به اینکه این مشتری حالا می برد یا نه.

احمد محمود: برای او مساله ی مشتری، مطرح نیست. کارش مطرح است.

- یعنی گورکی آن را به عنوان یکی از درس های خودش در زندگی یاد گرفته بود که همیشه باید کار را عالی انجام داد.

ولی آن جَنَم که من می گویم، این نیست. این کسی است که می خواهد کارش را خوب انجام دهد.

- آقای محمود، در زندگی تان چند حادثه ی مهم نام ببرید.

احمد محمود: چیزی ندارم. من آدم بی قراری بودم. شاید بیست تا شغل عوض کردم. هیچ وقت نتوانستم سر یک شغل بمانم.

- شغل هاتان چه بود؟

احمد محمود: شغل هایی متفاوت بودند، خیلی شغل ها. شاید بیست تا شغل عوض کردم، اینکه بگویم چه حادثه ای من را جهت داد، چیزی ندارم. شش ماه کار می کردم، نمی توانستم تحمل کنم، استعفا می دادم. یک سال آنجا کار می کردم، دو سال جای دیگری. از شرکت های خارجی گرفته، تا ادارات دولتی، اما اینکه بگویم حادثه ای مسیر زندگی من را دگرگون کرده، چیزی ندارم.

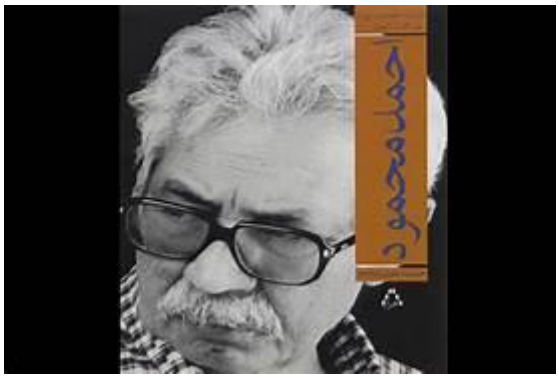
می دانم که شما مدتی است که دیگر به طور تمام وقت نویسندگی می کنید.

- **احمد محمود:** بله، از آغاز انقلاب، برای اینکه وقتی انقلاب شد، من از کارم استعفا دادم. به شما بگویم که من قائم مقام مدیر عامل یک کارخانه ی تولیدی بودم. شش تا کارخانه ی تولیدی داشت در شش شهر این مملکت. یکی، دفتر مرکزی مان که در تهران بود. در همین جاده ی آبعلی و یک کارخانه اش هم نزدیک دفتر مرکزی بود. لباس تولید می کرد برای شرکت نفت. لباس کار برای شرکت نفت، برای ذوب آهن، برای جاهای این جوری. دیگر لباس جین ..... پنج تا کارخانه ی دیگر ..... یکی در زاهدان بود. یکی در ایلام، یکی در خرم آباد بود، یکی در گرگان، یکی دیگر هم در سنندج بود. موقعی که انقلاب شد، همه چیز به هم ریخت. مدیر عامل ما دیگر نیامد. رفت ناپیدا شد. خیلی اصرار کردند به من که به جای مدیر عامل، کار کنم. گفتم: من دیگر

کار نمی کنم، تصمیم گرفتم بروم وقتم را صرف نوشتن کنم.

شش ماهی هم حقوق به ما دادند به این امید که برویم اونجا بنشینیم، مدیر عامل بشویم. حتی از نخست وزیری هم آمدند دنبالم. صحبت کردند که آقا شما بنشینید این جا. شما بهترین کسی هستید که با این کار آشنا هستید. قائم مقام مدیر عامل بودید و .... چیزی هم در زندگی شما وجود ندارد که ما بگوییم نه، نپذیرفتم. نپذیرفتم و آمدم و مطلق نشستم پای نوشتن. به مجردی که آمدم شروع کردم «داستان یک شهر» را نوشتم، سال ۵۸ بود.

- آقای محمود، از دوران گذشته برای ما بگویید. زمانی که در شرایط بسیار سختی به سر می بردید و با وجود آن سختی ها نویسندگی می کردید. چون می دانید که به خصوص در شرایط کنونی برای جوانانی که می خواهند کار نویسندگی یا کار علمی و هنری انجام بدهند، شرایط سخت است.



احمد محمود: باید تحمل بکنند، ببینند من عرض کردم آدم بی قراری بودم. هر روز یک اداره ای بودم. با این وجود هر اداره ای کار می کردم، کارهای سنگین داشتم و کارهایی با مسئولیت زیاد. فرض کنید در کار اخیرم که سه، چهار سال طول کشید، ده ساعت کار می کردم. قائم مقام مدیر عامل شش تا کارخانه کار سنگینی است. با حدود سه هزار تا کارگر و کارمند. دیگر تولید هم چیزی است که خودش را نشان می دهد. تولید، کار اداری نیست که نامه نوشته شد یا نشد .... تولید می گوید این کارخانه باید روزی هزار دست لباس بدهد. سر ماه که شد شما سی هزار، بیست و چهار هزار دست، بیست و شش هزار دست باید لباس داشته باشی. خوب، من صبح می رفتم. ساعت سه و چهار که می آمدم خانه، خسته و کوفته، چیزی می خوردم، استراحت کوتاهی می کردم. می نشستم پای کار نوشتن و خواندن تا ساعت ۲ بعد از نصفه شب. بعد می خوابیدم که ساعت ۶ بیدار شوم و راس ساعت ۷ سرکار باشم. باید تحمل کرد. به ویژه در شرایطی که آدم ناچار است برای تامین هزینه ی زندگیش کار کند. به من که آن وقت چیزی نمی دادند، حق تالیفی نمی دادند. اولین حق تالیف خوبی را که گرفتم، از «همسایه ها» بود. «همسایه ها» را سال ۴۲ شروع کرده بودم. سال ۴۵ آماده ی چاپ شده بود. منتها امکان چاپش نبود. آن وقت ها مثل این که کسی رمان بزرگ چاپ نمی کرد. من سال ۴۵ آمدم ساکن تهران شدم. «همسایه ها» را هم همراهم آوردم. تکه هایی از آن را دادم به عنوان بخشی از رمان منتشر نشده ی همسایه ها در مطبوعات چاپ شد. شما «فردوسی» سال ۴۶ را نگاه کنید. آن را می بینید و سرانجام ماند تا سال ۵۳ این کتاب را به همت آقای دکتر یونسی انتشارات «امیرکبیر» چاپ کرد و استقبال شد و حق تالیف خوبی گرفتم ..... این کتاب برخلاف اینکه سال ۴۵ آماده ی چاپ بود، الان چه سالی است؟ ۷۸، یعنی ۳۳ سال، ۳۳ سال است این کتاب آماده ی چاپ بوده، دو بار امکان چاپ را داشته در این مملکت. زمان حکومت قبل، به عنوان یک کتاب سیاسی ضد حاکمیت اجازه ی چاپ نداشت. حالا به عنوان یک کتاب مبتذل اجازه چاپ ندارد. ماه های آخر حکومت شاه که متزلزل شده بود و فرصتی برای این کار را نداشت، این کتاب چاپ شده تا سال ۵۹، که باز سال ۶۰ خواستیم یک چاپ تازه بزنیم، «ارشاد» ایجاد شد و بخش نامه شد و در بخش نامه اسم «همسایه ها» آمد که این کتاب مبتذل است و نباید چاپ بشود.

- آقای محمود، من شنیدم که این کتاب شاید یکی از بزرگترین تیراژها را در رمان های چاپ شده دارد، درست است؟

احمد محمود: این کتاب را تا آن جایی که اطلاع دارم، چیزی در حدود ۲۵۰ هزار نسخه ازش چاپ شده است. حدود ۱۰۰ هزار آن را که خود امیرکبیر چاپ کرد و چند چاپ هم قاچاق شد. تیراژ وسیعی داشت. همان موقع چاپ ، قاچاق شد که امیرکبیر نمونه اش را پیدا کرد، چاپ کننده اش را هم گرفت و کتاب ها را هم ضبط کردند، اوایل انقلاب بود و .... ولی بعد باز چاپ شد، هنوز هم نگاه می کنید زیراکسش هست توی بازار. زیراکسی نو، تمیز، آماده.

بدون حق تألیف برای شما.

احمد محمود: بله آن دیگر .... (خنده) من حق چیزی در حدود مثلاً ۱۰۰ هزار تا را حق تالیف گرفتم، بقیه اش را نگرفتم دیگر، نه و این کتاب، کتابی است که چه بگویم، بدترین ظلم ها به آن شده، بیشترین اقبال را داشت، چاپ شد. ترجمه شد به روسی، به آلمانی که به تازگی خانم دکتر لطفی ترجمه کرده اند. خانم دکتر لطفی! من اشتباه نمی کنم خبر دارم که به کُردی هم ترجمه شده است.

- مترجم کُرد را نمی شناسید؟

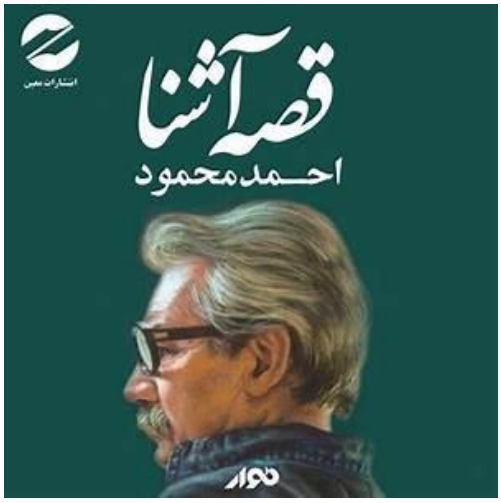
احمد محمود: نه.

- مترجم روسی را چطور؟

احمد محمود: بله، خانم دکتر «کاندی یِرا». تیراژ اول مشخص است. پنجاه هزار جلد و رادیو مسکو درباره ی آن صحبت کرده. من اطلاع نداشتم که این ترجمه شده است. دوستان به من گفتند که همچنین چیزی را ما ضبط کردیم، به من دادند، فهمیدم ۵۰ هزار جلد چاپ شده و خیلی سریع فروش رفته و من وقتی که فهمیدم یک کپی از آن خواستم.

که به دست آوردید خوشبختانه.

احمد محمود: نه، با فلاکت گیرم اومد. نوشتم برای آقای علوی، «بزرگ علوی». نوشتم: آقا این کتاب ما آنجا چاپ شده، نسخه ای ازش نداریم. شما آن جا هستید دسترسی دارید به این روس ها. مکاتبه کرده بود با کسی به نام «پروفسور ...» اون پروفسور روسی دیگر ... که فارسی هم می داند اسمش یادم رفته، حالا بعد اسمش یادم می آید. خود ایشان برای من یک جلد فرستاد و یک نامه نوشته بود به خط فارسی و زبان فارسی. نوشته بود که من هر چه گشتم، پیدا نکردم. رفتم پیش ناشرش. یک نسخه داشت، برداشتم برای شما فرستادم. بعد من برایش نوشتم که آقا چرا این کتاب که این جور استقبال شده، تجدید چاپ نمی شود؟ نوشت که اینجا ناشران تاجرهای خوبی نیستند. برایش نوشتم این امر که تجارت نیست! امر فرهنگی است آقا. این امر فرهنگی است اصلاً ربطی به تجارت ندارد. کتابی است، استقبال شده خوب باید آن را چاپ کرد.



- آقای محمود، چه سالی منتشر شد؟

احمد محمود: در دوران اتحاد جماهیر شوروی بود. سال انتشارش اینجا هست، ۱۹۸۳.

- آقای محمود، به زبان آلمانی در چه سالی منتشر شد؟

احمد محمود: منتشر نشد. آلمانی ترجمه شد.

- کُردی را هم اطلاع ندارید؟

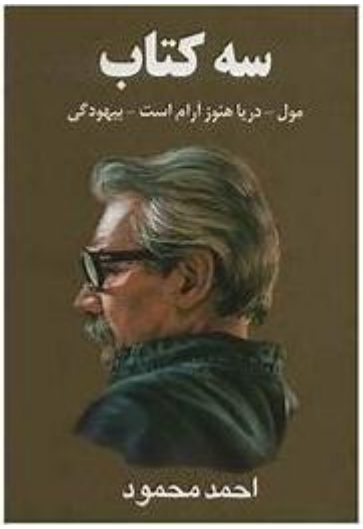
احمد محمود: کُردی را چرا، مثل اینکه تعداد محدودی چاپ کردند. هفت، هشت، ده سال پیش گویا. کسی به نام «همه باقی» شنیدم ترجمه اش کرده، ولی .....

- در کجا؟ در کدام کشور؟ در ایران؟

احمد محمود: در عراق، کردستان عراق. بله، کردهای عراقی. ولی نسخه ای از آن را ندیدم، فقط شنیدم.

- از خانواده تان بگویید و از همسرتان.

احمد محمود: من زن خیلی متحملی دارم. یک زن سنتی بسیار متحمل. خیال می کنم، اگر زن من قدری متجدد می بود، اصلاً با من سازگار نمی شد. اصلاً با من زندگی نمی کرد. زن سنتی متحملی دارم که همه ی اینها را به راحتی تحمل کرد. الان خودش به من می گوید می آمدی می نشستی آن گوشه، کار به کار هیچ کس هم نداشتی، ما همین جور برایت غذا درست کردیم، چایی دم کردیم و تو هم هیچ کاری نداشتی با ما (خنده) و بچه ها را بزرگ کردم. خوب من وقتی رفتم زندان، او بچه ها را باید بزرگ کند دیگر (خنده).



- آقای محمود، شما زندان هم بودید؟

احمد محمود: بله، زندان و تبعید بودم.

- برایمان توضیح دهید.

احمد محمود: چه توضیحی دارم برای شما بدهم. می شود گفت چیزی در حدود چهار سال و نیم، نزدیک پنج سال زندان و تبعید بودم.

- بعد از سال ۳۲ یا بعدها؟

احمد محمود: بعد از سال ۳۲. بعد از سال ۳۲ تا سال ۳۶ من گرفتار زندان و تبعید و این چیزها بودم.

- از آن دوران خاطره ی خاصی ندارید؟ به احتمالی «داستان یک شهر» محصول آن دوران است.

احمد محمود: بله، «داستان یک شهر» نتیجه ی تجارب آن موقع است. دوران تبعید من در بندر لنگه و دوران زندانم در لشکر ۲ زرهی، موقعی که افسران حزب توده ایران را تیرباران می کردند. می شود گفت، در یک جا بودیم. در پاسدارخانه زندگی می کردیم. اینجا انفرادی بود. یک راهرو بود که همه اش انفرادی بود. یک دستشویی داشت انتهایش یک اتاق داشت که عمومی ها در آن زندگی می کردند. انتهایش هم یک حیاط خلوت بود. یک در هم داشت که در محوطه باز می شد، ما برای دستشویی و این چیزها می آمدیم اینجا. حیاط خلوت. از جلوی این سلول ها می گذشتیم. گاهی اوقات هم چهار کلمه با آنها صحبت می کردیم. توی یک پاسدار خونه با همدیگر زندگی می کردیم. گروه اول را هم که تیرباران کردند ما بودیم، یادم هست صدای اولین گلوله که بلند شد، نگاه ساعتم کردم. شش بود.

- این دقیقاً در «داستان یک شهر» آمده...

احمد محمود: بله، آمده.

- آقای محمود، در حال حاضر چه جوری کار می کنید؟ زندگی تان الان چه گونه می گذرد؟ چه ساعتی کار می کنید؟ چه ساعتی مطالعه می کنید؟

احمد محمود: من اغلب صبح های زود بیدار می شوم. ساعت شش بیدار می شوم ساعت ۷، ۷/۵ صبحانه ای می خورم و .... هفت و ربع، هفت و نیم، در این فصل که هستیم، البته وقتی فصل فرق می کند، ساعت هم فرق می کند. ولی در این فصل داریم به طرف پاییز می

رویم، دیگر ۷/۵ حداکثر من پشت میزم نشسته ام. کار نوشتن را صبح ها انجام می دهم

حالا تا ساعت ۱/۵ بعد از ظهر صدایم می کنند. می روم بالا ناهار می خورم. ناهارم را که خوردم می آیم پایین، یک استراحتی می کنم یک ساعت تا ساعت مثلاً فرض کنید ۳ بعد از ظهرها را گذاشته ام برای مطالعه، مگر اینکه درگیر نوشتن مطلبی باشم که نیاز باشد بعد از ظهر هم روی آن کار کنم. والا به طور معمولی بعداز ظهرها را مطالعه می کنم و به دیدار دوستان می گذرانم که عصرها گاهی می آیند این جا. ولی دیگر از ۹/۵ شب می روم بالا. بین ۸ تا ۹/۵ کار را تعطیل می کنم.

- مطبوعات را هم می خوانید؟

احمد محمود: یک روزنامه ی عصر را مشترکم که مرتب برایم می آید. روزنامه ای است که دایم آن را دارم. به اضافه ی این روزنامه های دوم خردادی که یکی دو تایش را در روز می بینم.

- بسیار خوب، می خواستم خواهش کنم درباره ی وضعیت داستان نویسی کنونی صحبت بفرمایید؟ ... آثار جوانان را می خوانید؟

احمد محمود: نه همه را. ولی تعدادی از نوشته های جوان های امروز را می خوانم. غالب جوان هایی که دست به قلم برده اند، بچه هایی هستند که جبهه بوده اند و درباره ی جنگ می نویسند. کم تر هستند که درباره ی جنگ و جبهه ننویسند. البته کسانی را هم داریم، جوان هایی که بچه ی جنگ و جبهه نیستند، باز می نویسند. تعدادشان به نسبت آن ها خیلی کم تر است. بین این جوان هایی که جنگ و جبهه بوده اند، چیزی نمی دیدم. اخیراً دیدم. حق هم دارند. باید یک تجربه ای پشت سرشان باشد، یک زمانی باید بگذرد، یک تمرینی باید بکنند یواش یواش. من خیال می کنم اگر روزی قرار بشود درباره ی جنگ نوشته بشود، همین بچه ها باید بنویسند. همین هایی که در جبهه بودند. همین هایی که در جنگ بودند و تجربه اش کردند. به تازگی دو تا رمان از این ها خواندم.

ممکن است چاپشان زودتر باشد، دو سال پیش بوده باشد یا سه سال پیش ولی من به تازگی این ها را خواندم. بین این ها از این دو رمان خوشم آمد. خوب کار کرده اند. البته این قضاوتی را که من دارم قضاوتی نیست که بگویم حتماً دارم درست می گویم. نه چه بسا این دو تا رمان را اگر من خوشم آمده، دیگران خوششان نیامد. ولی آن چه را که من حس می کنم، استنباط می کنم، بین این رمان هایی که به دست من رسیده و خواندم از دوتایش خوشم آمده. می بینم در این چهره ها، به ویژه در چهره ی یکی شان نویسندگی خوب وجود دارد. به ندرت کار خوب می بینم. به نسبت تعدادی که می نویسند، کار خوب عرضه نمی شود. خیلی ها هستند که می نویسند، ولی به واقع ننویسند بهتر است. اما خوب بین آن ها هم پیدا می شوند کسانی که اهل کار هستند.

- آقای محمود، آدم اکثر آثار شما را که می خواند، می بیند درباره ی مردم جنوب می نویسید. سعی می کنید که لهجه ها آن ها را هم هم چنان در آثارتان بیاورید، من می دانم که الان شما سال هاست در تهران زندگی می کنید. ارتباطتان را چه گونه با مردم آن جا حفظ می کنید؟ و مثلاً به لهجه امروز آن ها هم تسلط دارید و می توانید از زبان امروز مردم جنوب استفاده کنید؟

احمد محمود: خوب من ارتباطم با جنوب برقرار است. می روم آنجا، مسافرت می کنم. می مانم. یک ماه، دو ماه ... با مردم ارتباط دارم... من آن جا را بهتر می شناسم. با وصف این که خیلی وقت است در تهران زندگی می کنم، آن ها را هنوز بهتر می شناسم و بعد

هم معنی این حرف این نیست که من درباره ی غیر جنوب نمی نویسم. چرا، داستان دارم که مربوط به غیر جنوب است. به ویژه این رمان اخیر را که نوشتم، سرزمینش سرزمین جنوب است، گرم است. اما موضوعش موضوع جهانی است. یعنی همه جا ممکن است اتفاق بیفتد. همه جایی ممکن است اتفاق بیفتد، در تهران، در شمال.

- با توجه به این که "مدار صفر درجه" از اعتبار جدی در جامعه ما برخوردار است، مقداری درباره ی شرایط تولد این رمان برای ما بگویید.

احمد محمود: نمی توانم چیز دقیقی به شما بگویم. اصلاً نمی توانم بگویم یک رمان چه گونه متولد می شود. گاهی اوقات جمله ای ممکن است موجب پیدایش یک رمان بشود. گاهی صد صفحه مطلب هم، نشود. من یادداشت های زیادی برای خودم برمی دارم. این کشور را نگاه کنی پر از یادداشت است. هر کدامشان به دلیلی

- بوده؛ که ممکن است مأخذ یک داستان باشند، یعنی به اصطلاح جان مایه ی یک داستان شوند. این "مدار صفر درجه" را با خودم قرار گذاشته بودم، موضوعش را هم داشتم، این "یارولی سلمانی" می خواستم بیست تا داستان کوتاه پیوسته بنویسم به نام "قصه های محمد سلمانی". هدف این بود. این "محمد سلمانی" را می شناختم. شکل و شمایلش را، خلق و خویش را، کارش را، روابطش را، جامعه اش را، ارتباطاتش را، همه را می شناختم و به نظر من جالب آمده بود. یعنی دیدم که این، ظرفیت داستان شدن دارد. اما نه آن ظرفیتی را که یک دفعه ۵۰۰ صفحه رمان را روی دوشش حمل بکند. دیدم

این ظرفیت را دارد که داستانی ۱۰، ۱۵ صفحه ای بشود. فکر کردم بیست تا داستان کوتاه، موضوعاتش را هم داشتم. بیست تا داستان کوتاه پیوسته به نام "قصه های محمد سلمانی". شروع کردم نوشتن. اولیش را که نوشتم دیدم این آقای یارولی دارد شانه خالی می کند از زیر این بریده بریده. می گوید که من ظرفیتم بیش از این حرف هاست که تو فکر کرده ای. من آن نیستم که با بیست تا تکه ی کوچولو مرا تمام کنی. من آدمی هستم که خیلی کارها می توانم بکنم. رفتم دنبالش. دیدم که این آدم، با آدم هایی توی زندگیش ارتباط دارد، وارد می شوند، خود آن ها ظرفیت هایی دارند. شد جان مایه ی "مدار صفر درجه". حرکت کردیم رفتیم. به همین سادگی.

می دانید که به ویژه در جهان سوم، نویسنده در معرض انواع فشارهای اقتصادی است. شما هم حتماً...

احمد محمود: بله هستم. بله.

حداقل چیزی که برای من خیلی مهم است چگونگی رو به رو شدن شما با این دشواری هاست.

احمد محمود: با کدام دشواری ها؟ با مشکلات زندگی؟ خوب، تحمل می کنم. چکارش بکنم؟ کاریش نمی توانم بکنم. باید تحملش کنم. فقط باید متحمل بود. بله، مشکلات زیاد است به خصوص برای آدم هایی مثل بنده. من به آن ها می خندم، مشکلاتی هست آدم باید تحمل بکند، هیچ راهی هم نیست.

[۱]- با سپاس از سرکار خانم ژاله صمدی

بازگشت به فهرست

ناصر رحمانی نژاد در گفت وگو با بهرخ بابایی

گفتگوی ناصر رحمانی‌نژاد با بهرخ بابایی، بازیگر، کارگردان و سرپرست «فستیوال تئاتر ایرانی در کلن»، آلمان

ناصر: بهرخ عزیز، بیست و پنج سال از تلاش مستمر شما گذشته. بیست و پنجمین فستیوال تئاتر ایرانی کلن دیشب به پایان رسید و من خوشبختانه در فستیوال امسال حضور داشتم و برنامه‌ها را دیدم. مجموعه‌ای بسیار متنوع و رنگارنگ و کارهای مختلف با موضوع‌های متفاوت. از کارهای بسیار درخشان تا کارهای آماتوری و ضعیف. و فکر می‌کنم تو بهتر از من می‌دانی که این مجموعه، مجموعه‌ی توانایی تئاتر تبعید است. با توجه به تجربه‌ای که ما ایرانی‌ها نزدیک به چهل سال تبعید و مهاجرت داشته‌ایم و نهادهای فرهنگی مختلف، انجمن‌ها، کانون‌ها، انتشار کتاب‌ها، مجله‌ها، نشریات گوناگون، گروه‌های تئاتری مختلفی که طی این سال‌ها به وجود آمده‌اند. و عموماً به دلیل عدم امکانات و مشکلاتی که در تبعید و مهاجرت بر ما تحمیل می‌شود، نتوانسته‌اند دوام بیاورند و عمرشان کوتاه بوده. ولی فستیوال شما توانسته بیست و پنج سال دوام بیاورد و یک تماشاچی قابل اطمینانی به وجود آورد که همه ساله به این فستیوال می‌آیند. من، با توجه به این که در تمام این سال‌ها کوشش کرده‌ام کار بکنم و مشکلات موجود را به حداقل برسانم، آن هم در مقیاس یک گروه نه در مقیاسی که شما توانسته‌اید، باید بگویم که این همت شما قابل ستایش و قابل تأمل است. من می‌خواهم بدانم که خود تو چگونه این امر را توضیح می‌دهی؟ ما به‌عنوان تماشاگر می‌آییم برنامه را می‌بینیم و می‌رویم و از مشکلات پشت صحنه خبر نداریم، اما به‌طور کلی می‌دانیم که خیلی پیچیده است. برگزاری هر فستیوال نتیجه‌ی اقلاً پنج تا شش ماه کار مستمر است؛ غیر از این که من شاهد هستم از همین امروز که فستیوال تمام شده و اولین روز استراحت توست، ذهنات مشغول برگزاری فستیوال بیست و ششم است و به‌دنبال پیدا کردن محل جدید هستی. من می‌خواهم که تو این بخش پوشیده و پنهان فعالیت‌ها، نگرانی‌ها و تلاشی که به چند شب برگزاری فستیوال ختم می‌شود

را توضیح بدهی تا ما به آنچه که در ورای این چند شب فستیوال می‌گذرد، نزدیک بشویم.

از راست به چپ؛ بهزاد فلاح زاده، مجید فلاح زاده و بهرخ بابایی

بهرخ: فکر می‌کنم می‌توانم از اینجا شروع کنم، قبل از این که به مشکلات برسم. اگر بخواهم بگویم چرا این فستیوال پایدار مانده، یک جمله از مجید می‌گویم که در مقاله‌ای نوشته بود: «تئاتر امری است خطیر و حیاتی». خوشبختانه ما هر دو بر این عقیده بودیم. تئاتر برای ما سرگرمی نیست. درواقع اساساً سرگرمی نیست. تئاتر حرفه‌ی ماست و تا جایی که امکان داشته، واقعاً آن امر خطیر بودن آن را درک کردیم، همین همیشه پایه و اساس کار تئاتری ما بوده. چه در تولیدهای گروه‌مان و چه در کار برگزاری فستیوال. خب، آن‌وقت در کنارش هر دوی ما هم ظاهراً آدم‌های با پشتکاری بودیم. حالا از فستیوال که بگذریم، وقتی که ما از ایران خارج شدیم ابتدا به افغانستان رفتیم، شاید باور نکنید، ولی ما اولین ماه مهری که انجا بودیم - مجید مرداد ماه خارج شد و رفت آنجا - یعنی درکمتر از یک ماه ونیم برای سالگرد حزب نمایشنامه نوشت و اجرا کرد. بین همه فقط من بازیگر بودم، و بقیه از جوان‌های غیر تئاتری بودند در دور وبرش. می‌خواهم بگویم که تئاتر برای ما، هر دوی ما، چیزی نبود که مثلاً بگوییم، حالا به خاطرگرفتاری‌مون تئاتر را بذاریم کنار؛ حالا بگذار این کار را بکنیم، حالا بگذار بچه‌مون را بزرگ کنیم. من واقعاً هیچ‌وقت نفهمیدم کسی که آوازه‌خوان است چطور می‌تونه نخونه؟ همین درک از اهمیت و ضرورت تئاتر و پشتکار، وعلاوه بر آن، یک عامل مهم دیگر هم وجود داشت، که آن تقسیم کار بین ما دونفر بود. من خب، بیشتر در کار عملی متمرکز بودم و از اول هم همین طور بوده. اما مجید دائم در حال نوشتن بود و سواد تئوریک‌اش هم به معنای واقعی پاسخ همه چیز را می‌داد. ما دو نفر شدیم مکمل هم. وقتی مجید می‌نوشت یا کارگردانی می‌کرد من بازی می‌کردم، و خیلی قشنگ همدیگر را پر می‌کردیم. فکر می‌کنم مجموعه‌ی این‌ها، که شاید خیلی تصادفی ما در کنار هم قرار گرفتیم- البته تصادفی هم نبود، آشنایی ما، در دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک بود و هر دوی ما اهل تئاتر بودیم وقتی همدیگر را دیدیم، خیلی عاشقانه ازدواج کردیم و تا آخر هم این زندگی ادامه پیدا کرد.

امیدوارم فکر نکنید می‌خواهم بگویم زندگی ما همیشه گل و گلستان بود. نه، اتفاقاً به‌خاطر کار نزدیک، مشکلات در خانه هم بیشتر می‌شد، ولی مهم این بود که در کنار زندگی زناشویی، در کنار تمام مشکلاتش، واقعاً ما خلاق زندگی کردیم.

ولی در مورد فستیوال باید بگویم، پیدایش آن هم از اینجا بود که ما وقتی در سال ۱۹۸۹ وارد آلمان شدیم، کار تئاتر تقریباً راکد بود و ما تقریباً اجرایی ایرانی ندیدیم. به هرحال، ما شروع کردیم به کار. اولین کار،خیلی کار موفقی بود. منتها این مسئله هم بود، وقتی که ما به آلمان رسیدیم علاوه بر کار و تجربه‌ی تئاتری در ایران، تجربه‌ی شش سال کار مداوم تئاتری در افغانستان پشت سرمان بود. یک تجربه‌ی عظیم.

من واقعاً هیچ‌وقت نفهمیدم کسی که آوازه‌خوان است چطور می‌تونه نخونه؟

اینها خب توانایی آدم را بالا می‌برد. هر چه کار بیشتر بشود توانایی آدم هم بالاتر می رود. شناخت پیدا کرده بودیم که با کی چه کار باید بکنیم. ما که به اینجا رسیدیم، گفتم وقتی با رستم و سهراب اولین کارمان را که شروع کردیم، از همینجا میتوانم بگویم، همان سوالی که تو گفتی، همان جا گارد شروع. حتی، آقای دکتر خوشنام یک نشریه‌ای داشت به نام رودکی،آنجا یکی با اسم مستعار بیژن دانا؟ نوشته بود: اینها نقش‌شان را که بلد نبودند، حتی از روی کتاب نمی‌توانستند بخوانند. البته ما فهمیدیم کیست که خوشبختانه برای ما مهم هم نبود و همان آدم در کارهای بعدی ما بازی کرد! ولی خیلی از تماشاگران هم برایشان تعجب‌آور بود، که مثلاً مگر می‌شود تئاتر اینجوری ساده و بی تکلف هم باشد! من واقعاً مبالغه نمی‌کنم. باور کن ناصر، وقتی نمایش تمام می‌شد، تماشاگران نمی‌رفتند بیرون. منتظر بودند بشنوند، منتظر می‌ماندند، دلشان می‌خواست حرف بزنند. و خب، مجید هم می‌توانست خیلی چیزها را علمی و ساده و راحت توضیح بدهد، و تماشاگر برایش جالب بود.

اتفاقاً، در مراسم اولین سالگردِ مجید، یک قسمت از ویدیوی مصاحبه‌ای با مجید را نشان دادیم. یک آقایی از آمریکا مهمان آمده بود خانه‌ی دوستمان. پزشک جراح بود در ایالت میشیگانِ آمریکا، او گفت چقدر دلنشین حرف می‌زنند، چقدر با طمانینه! این بیست دقیقه‌ای که ایشان صحبت کردند برای من مثل درس دانشگاهی بود. دوستان حتماً به‌خاطر دارند، مجید قبل از اجرا همیشه به بازیگران می‌گفت: «بچه‌ها، تماشاگرن آمدند توانایی شما را ببینند نه ناتوانی‌تان را» واقعاً هم همین‌طور کار کردیم، توانایی‌هایمان را برصحنه ریختیم. بعد از«رستم و سهراب» که نوشتهٔ خود مجید بود، «سلام و خداحافظ نوشته‌ی اتول فوگارد» را دست گرفت با من و شاپور سلیمی. خب، من هم دو نمایش کودکان انجام داده بودم. که یکی در نطفه خفه شد البته! بعد از اون هم مجید «کمدی اخوی زاده – کمدی ایرانی- ازمحمد علی افراشته» را شروع کرد. رضا رشیدپور را در رل زن حاجی گرفت، خیلی کار شیرینی بود و نمایش غوغا کرد.

حالا ما پنج نمایش در رپرتوارمان داشتیم که همه در حال اجرا بودند. و طبعاً دنبال امکان اجرای مجموعه‌ی کارها بودیم. مجید در صحبت‌هایی که با دوستان داشته میگه که بیایید یک هفته‌ی نمایش ایرانی، یک فستیوال بگذاریم و ظاهراً دوستان استقبال کرده بودند. بعد از اون هم روزی را تعیین کرد و به همه خبر داد که فلان روز درمرکز فرهنگی (آلته فویر واخه) جمع شویم. آنجا ما هفت-هشت نفر بودیم، تابستان سال ۱۹۹۴ بود، رفتیم توی حیاط نشستیم که صحبت کنیم. مجید گفت، بچه‌ها بیایید یک هفته نمایش ایرانی بگذاریم، نمایش داریم، پانتومیم داریم، رقص تئاتر داریم، نمایش کودکان هم داریم. مجید این حرف‌ها را بر اساس امکانات موجودمان می‌گفت و نه بخاطر تئوری‌بافی؛ یکی از همکاران برگشت گفت که پانتومیم تئاتر نیست، رقص تئاتر هم تئاتر نیست. مجید گفت کی میگه این رو؟ گفت من و همسرم لیسانس تئاتر داریم وهر دومون صاحب‌نظر هستیم. مجید گفت پس به‌نظر شما تئاتر چیست؟ دوستمان گفت تئاتر باید متن داشته باشه. مجید گفت به‌هرحال این یک نوع تعریف ازتئاتر هست، ولی الآن خیلی از نمایش‌ها اصلاً متن ندارند. پروانه حمیدی که با کار رقص تئاتر در جمع حاضر بود برگشت گفت، ولی رقص، مادرِ تئاتره، چطور شما می‌گین نباشه. گفتند همینه که هست، اگر این چیزها باشه ما نیستیم. مجید هم گفت ولی این چیزها خواهند بود. آنها گفتند پس ما نیستیم، و بلند شدند رفتند. از اونجا به بعد تا شروع فستیوال اختلاف دیگری پیش نیامد. پانتومیم را قرار بود محمود میرزایی اجرا کند که آن روزها در کارش خیلی فعال بود. او هم آن روز نمی‌توانست بیاید و گفته بود حرف شما حرفِ من هست. اوایل که ما آلمان آمدیم خیلی به ما کمک کرد. در نمایش کودکان من، «خاله مرجان و خروسش» هم بازی خیلی قشنگی کرد. ببخشید حاشیه رفتم. به هر حال آن‌ها رفتند، ماندیم مجید، من، رحیم فتحی، پروانه حمیدی، علی رستانی و شاید یکی دو نفر دیگر که یادم نیست. طبعاً فضا یک مقدار کدر شد. ولی حرف‌ها را زدیم و قرارها را گذاشتیم و مجید فوری کار را شروع کرد. اولین کارش بستن قرارداد با تئاتر اورانیا برای شش روز بود در ماه نوامبر، با شرایط مالی ۳۰ درصد از فروش برای تئاتر. در این کارها رحیم فتحی خیلی کمکش می‌کرد. قرار شد نفری ۵۰ مارک بگذاریم که مخارج اولیه را بدهیم. در مجموع ۴۵۰ مارک جمع شد. یعنی من و مجید و رحیم و علی و عطا، محمود، پروانه ، شاپور. بعد محمود که می‌دونی طراحی‌اش خوبه، طرح پوستر را زد. اما طفلک ۷۰۰، عدد چاپ کرده بود چون وقتی بیشتر چاپ می‌کردی ارزان‌تر می‌شد. که البته ما بیشتر از پنجاه تا مصرف نکردیم و تمام پول جمع شده را هم دادیم به چاپخانه! بقیه پوسترها سال‌ها در خانه‌ی ما باقی ماند تا دور ریختیم. متأسفانه زیر پوستر برداشته بود نوشته بود «انجمن ماه‌گرد» که انجمن خودش بود. یکی از دوستان که برده بود پوستر بچسبونه اسم انجمن اورا با ماژیک سیاه کرده بود. رندی هم خبر به محمود رسانده بود که چه نشستی مجید و بهرخ اسم تو را از روی پوستر خط

مجید قبل از اجرا همیشه به بازیگران می‌گفت: «بچه‌ها، تماشاگرن آمدند توانایی شما را ببینند نه ناتوانی‌تان را»

زده‌اند. ما هم بی‌خبراز همه‌جا صبح روز برنامه، بلند شدیم راه افتادیم رفتیم به تئاتراورانیا در کلن، همانی که بعداً شد تئاتر آرکاداش. وسایل را بردیم تو. بهزاد هم اون‌موقع یازده سالش بود و مثل همیشه همراه ما بود. عطا و علی و رحیم هم آمدند. یک دفعه دیدیم رئیس تئاتر که یک بازیگر ایتالیایی بود از بالا آمد، چون قرارداد را مجید باهاش بسته بود، یه کاغذی داد دستش و بهش گفت شما به این بلا و بلا وهاها (به فارسی میشود چرت و پرت‌ها) توجه نکنید، سالن در اختیار شماست، کارخودتون رو بکنید! اینو گفت و رفت. کاغذ مربوطه یک فکس بود که در آن به زبان آلمانی برای رئیس تئاترنوشته بودند: «ما امضاء کنندگان زیر به‌دلیل آن که برگزارکنندگان هفته‌ی نمایش ایرانی، آدم‌های غیر پروفسیونل هستند از شرکت درآن خودداری می‌کنیم و از گروه‌های دیگر هم می‌خواهیم که به ما بپیوندند» امضاها محمود میرزایی بود، سعید شباهنگ بود، میترا زاهدی بود (که در کار شباهنگ بازی می‌کرد)، و چندتا بازیگر دیگر. می‌دونی که من و محمود سال‌ها در ایران با هم کار کرده بودیم، از تلفن عمومی تئاتر بهش زنگ زدم و گفتم این چه داستانی است دیگه؟ گفت شما اسم منو روی پوستر خط زدید من نمیام، گفتم اولاً که ما خبر نداریم و دوماً نمایش کودکان‌مون چی میشه؟ گفت نمی‌دونم، خودت می‌دونی! ما یک مشورت سه چهار دقیقه‌ای کردیم و گفتیم کار را پیش می‌بریم. هیچ یادم نمیره، عطا گیلانی حس کرد که مجید نگرانه که بقیه چه می‌کنند، برگشت گفت: نگران نباش مجید جان دست به دست هم کارو انجام می‌دیم.

ولی واقعیت این بود که از مجموع یازده نمایش چهار نمایش باید حذف می‌شد. محمود، اولین شب و اولین اجر را خواسته بود و سعید شباهنگ هم شب آخر را، یعنی افتتاحیه و اختتامیه، که هر دو باید حذف می‌شدند! نمایش کودکان من، «خاله مرجان» هم کنسل شد، چون محمود در آن بازی می‌کرد. پروانه حمیدی هم فردای آن روز خبرداد که به دلیل کمر درد، البته کمی‌هم مصلحتی، برای اجرای رقص تئاترش نمی‌آید. که من بلافاصله جایگزینی برایش پیدا کردم؛ خانم مژگان که رقصنده‌ی حرفه‌ای بود و در شهر دوسلدورف کلاس رقص ایرانی داشت. در تلفن شرایط‌مان را برایش روشن کردم، گفت، من پنج هزار مارک برای یک برنامه می‌گیرم، ولی ازت خوشم اومد چون که همه چیز را روراست توضیح دادی. آمد، البته بدون گروهش، چند رقص تکی زیبا و اصیل کرد و فقط ۲۵۰ مارک گرفت. و خیلی هم زیبا رقصید. ما برای نمایش خودمان فرش ایرانی کوچکی را که در خانه داشتیم روی صحنه می‌انداختیم. او روی همان رقصید و بعد از او ما نمایش‌مان «رستم و سهراب» را شروع کردیم و خیلی فضای خوبی ایجاد شد.

(ناصر جان، خواهش می‌کنم برنامه‌ی این اولین هفته‌ی تئاتر ایرانی یا اولین فستیوال را همراه این مطلب چاپ کنید که خوانندگان عزیز ببینند فستیوال را از کجا شروع کردیم و حالا به کجا رسیدیم). بالاخره، تکنیکر تئاتر آمد و همه آستین‌ها را بالا زدیم و کار را شروع کردیم. البته آن موقع یکی از دوستان ایرانی تکنیکر تئاتر اورانیا بود ولی برای آن روزها مرخصی گرفته بود.

به این ترتیب، از پنج کار ما یکی حذف شد، یک کار کودکان من ماند؛ «عجب و رجب در تئاتر»، سه نمایشِ «رستم و سهراب »، «سلام و خداحافظ » و«کمدی ایرانی» به کارگردانی مجید فلاح‌زاده ماند، نمایش «غربت مبارک» نوشته و کارگردانی عطا گیلانی که علی رستانی یکی از بازیگرانش بود، و نمایش «شعر مکافات»، متن و کارگردانی از رحیم فتحی باران، و نمایش«عروسک»، متن و کارگردانی از شاپور سلیمی. اما، چیزی که برای ما خیلی جالب بود و اصلاً شکفته شدیم در برخورد با تماشاگر. اصلاً دیدیم تماشاگر تشنه است. عجیب تماشاگر استقبال کرد. و خب، در شروع هم مجید یک صحبت بسیار خوبی کرد. (که من دستخط مجید را به شکل اسکن برایت می‌فرستم) البته سر اون هم کمی‌بحث بود ولی مجید همان‌جا بدون آمادگی قبلی این کارو کرد. عطا هم در شب اول صحبت کرد.

بهرحال این فستیوال یا هفته‌ی نمایش تمام شد. مجید سریع خیز برداشت برای فستیوال بعدی. با تئاتر قرارداد بست و تاریخ فستیوال را در یکی دو نشریه اعلان عمومی کرد. خوشبختانه دوستانی مثل رشید بهبودی و علی جلالی که مجید را از ایران می‌شناختند و چند سال قبل از ما به آلمان آمده بودند، آدرس مؤسساتی را دادند که از آنها در خواست کمک مالی کند و خود رشید هم برای نوشتن درخواست به مجید کمک کرد. خوشبختانه یکی از این مؤسسات (یک مؤسسه‌ی کلیسایی پروتستان‌ها) جواب مثبت داد و به این ترتیب برای فستیوال دوم کمی‌دستمان بازتر شد. جالب است که بدانید این مؤسسه هنوز هم فستیوال را پشتیبانی می‌کند.

مجید کانسپتی یا طرحی برای فستیوال نوشت که گفت می‌خواهیم در پنج سال اول همدیگر را پیدا کنیم، همدیگر را بشناسیم و برای همین هم هر گروهی که مراجعه کرد در فستیوال شرکت کرد، بطوری‌که در فستیوال پنجم ۵۵ گروه شرکت داشتند. البته بعضی کارها مال کسانی بود که همین‌طور هوسی یک نمایش آماده کرده بودند و حالا آمده بودند که اجرا کنند. ولی این طرح پنج ساله واقعاً دقیق و حساب شده بود و نتیجه‌اش هم این بود که ما تئاتری‌ها که در کشورهای مختلف پخش و پلا بودیم همدیگر را یافتیم و نیروهای جدیدی را هم شناختیم. حالا بگذریم که بعضی‌ها اصلاً ما را قبول نداشتند، اول به این دلیل که ظاهراً باید خودشان فستیوال می‌گذاشتند و گویا ما اشتباهی شروع کرده بودیم!! دوم اینکه منتظر بودند ببینند که این فستیوال چند مرده حلاج است. در این میان ناگهان تماشاگران ظاهر شدند. انگار منتظر بودند که چیزی شروع شود. واقعاً جانانه آمدند. تا اینکه ۱۹۹۸ فستیوال پنجم شد و خودت حضور داشتی و دیدی پانزده روز چطور جمعیت می‌آمد. در همین فستیوال بیش از ۲۵۰ هنرمند از سرتاسر دنیا به کلن آمدند و برنامه اجرا کردند. کارهای قوی داشتیم و البته کارهای ضعیف هم

مجید کانسپتی یا طرحی برای فستیوال نوشت که گفت می‌خواهیم در پنج سال اول همدیگر را پیدا کنیم، همدیگر را بشناسیم و برای همین هم هر گروهی که مراجعه کرد در فستیوال شرکت کرد،

زیاد داشتیم، ولی مهم این بود که کم کم آنها که واقعا تئاتری بودند باقی ماندند.

بعد از فستیوال پنجم، مجید اساس طرح اصلی پنج سال دوم را بر کیفیت نمایش‌ها گذاشت. خوب، روی کیفیت رفتن گفتنش آسونه! ولی واقعیت اینه که جمع تئاتری‌هایی که در خارج از کشور هستند، جمع کوچکی است. ما و حتی جمع تئاتری که در ایران هست، اونها یک جور امکاناتش را ندارند و ما هم یک جور امکاناتش را نداریم. در تئاتر اولین ملزومات کار بازیگر است، کارگردان است، آدم با سواد تئاتری است. مگر ما چقدر آدم اینجا داریم و چقدر اصلاً همدیگر را قبول داشتیم؟

به هرحال، بعد از فستیوال پنجم تصمیم گرفتیم به دو دلیل روزهای فستیوال را کم کنیم. دلیل اول اینکه بخاطر حفظ کیفیت دیگر نمی‌خواستیم هر گروهی را بپذیریم و دوم اینکه ۱۵ روز برنامه واقعاً نیروی جانی و مالی را می‌خورد. من در فستیوال پنجم، پانزده هزار مارک از بانک وام گرفتم. اون‌موقع من بعنوان بازیگراستخدام تئاتر شده بودم و حقوق خوبی هم می‌گرفتم. بعد از سه هفته وام را قبول کردند. باور کن ناصر جان، کل پول را گرفتم آوردم خانه با مجید نشستیم، همه را چیدیم روی میز و حساب کردیم: این پنج هزار مارک مالِ هتل (پول هتل یادمه چون هر روز از هتل زنگ می‌زدند و پولشان را می‌خواستند). این سه هزار مارک مالِ تئاتر، واقعا اینها را عین کاغذ پاره تقسیم می‌کردیم و کنار هم

بعد از فستیوال پنجم، مجید اساس طرح اصلی پنج سال دوم را بر کیفیت نمایش‌ها گذاشت

می‌چیدیم. من در مجموع با بهره و کارمزد ۱۷ هزار و خورده‌ای در طی چهار سال وام را به بانک پس دادم. حالا جالب اینه که یه آقایی اون موقع‌ها می‌آمد فستیوال و گاهی هم مطالبی برای بولتن می‌نوشت. او گفت من پانصد مارک کمک می‌کنم. ما هم گفتیم، بسیار خوب پانصد مارک هم کمکی است. آن سال ما بولتن داشتیم، ایشان یک متن بلند بالا راجع به حزبی که دنبال تشکیل‌اش بود برای بولتن آخر نوشته بود. بولتن که درآمد این آقا زنگ زد و گفت چون مطلب مرا چاپ نکرده‌اید من هم پانصد مارک را نمی‌دهم. مجید خیلی از این حرکت ناراحت شد، من گفتم مجید جان، پانصد مارک در شرایط ما چه تأثیری دارد؟ همان لحظه لباس پوشیدم و رفتم از بانکم درخواست وام کردم. یک‌بار هم فکر می‌کنم فستیوال هشتم یا نهم بود که کم آوردیم و من ۵۰۰۰ مارک از سیتی بانک که به راحتی وام می‌داد، گرفتم. یک بار هم چون دیگه امکان وام نداشتیم، زهره سلیمانی، از همکاران خوب فستیوال که متأسفانه با سرطان از دست دادیمش، یک گردن‌بند زمرد گران‌قیمت داشت، برداشت و باهم رفتیم مغازه‌ی گروگذاری و ۱۵۰۰ مارک گرفتیم بردیم سر راه پول را دادیم به تئاتر باوتورم. من و مجید تمام فکر و ذکرمان این شده بود که سرِ هر ماه، صد و پنجاه مارک پول گرویی را به صاحب مغازه برسانیم که گردن‌بند زهره ملاخور نشود و روزی که گردن‌بند را از گرو درآوردیم شب توانستیم راحت بخوابیم. به‌هرحال، ما اگر

می‌خواستیم برای فستیوال روی دیگران حساب باز کنیم، همان‌طور که خودت گفتی، بیشتر از شش ماه دوام نمی‌آوردیم. حالا ممکن بود صد مارک از اینجا بیاد یا پنجاه مارک از اونجا، روی این چیزها مطلقاً حساب نکردیم، مطلقاً. گرفتیم روی دوش خودمان. خوشبختانه از نظر مالی هم دستمان باز بود. البته خیلی‌ها دستشان از ما بازتر بود، ولی دلشان نمی‌آمد که خرج تئاتر کنند. مسلمه که گروه‌های تئاتری با زحمت بسیار می‌آمدند و نیروی زیادی می‌گذاشتند، کار تولید می‌کردند ولی مخارج سرسام‌آور بود. مجید همیشه یه حرفی داشت که می‌گفت: «آدم باید مثل بولدوزر کار کنه، بشکافه و جلو بره.» و ظاهراً همین شده بود سرخط کار ما در فستیوال.

در همین زمان آقای خسروی هم از لندن آمده بود و نمایشی را با ما تمرین می‌کرد و طبعاً اقامتش در خانه‌ی ما بود.

بالاخره این دوره را پشت سر گذاشتیم. نمی دانم داشتیم برای فستیوال ششم آماده می‌شدیم یا هفتم که یک روز تلفن خانه زنگ زد، رضا حسامی بود و هی تکرار می‌کرد که مجید، داداش را دارند می‌کشند، مجید گفت، چی شده، بگو. رضا گفت در لیست ۱۳۴ نفر که در آمده اسم داداش هم هست و باید هر طور هست از ایران خارج بشه. بله، زمان قتل‌های زنجیره‌ای بود و اوضاع در ایران آشفته‌تر از آشفته. مجید گفت، من که امکان دعوت ندارم، ولی ببینم از طریق فستیوال چه می‌توانم بکنم. به هرحال، مجید مشخصات هوشنگ حسامی را از رضا گرفت و سریع برایش درخواست ویزا برای سفارت آلمان در ایران فرستاد و خیلی سریع ویزا را دادند. رضا خودش می‌داند که آقای حسامی نه به وزارت ارشاد رفت و نه هیچ چیز وهیچ جای دیگر. رفت سفارت ویزایش را با عنوان دعوت به فستیوال برای سخنرانی و غیره... گرفت سوار هواپیما شد و آمد آلمان. در همین زمان آقای خسروی هم از لندن آمده بود و نمایشی را با ما تمرین می‌کرد و طبعاً اقامتش در خانه‌ی ما بود. مجید به رضا گفت آقای حسامی راهم بیاورد خانه‌ی ما که این دوتا بتوانند بعد از سال‌ها، دوسه روزی با هم باشند. از همان‌جا بود که آقای حسامی گفت که شما باید از ایران گروه دعوت کنید وگرنه این فستیوال خواهد خشکید. و آقای خسروی هم، همین نظر را داشت. ما دکتر خوشنام را هم دعوت کردیم که سه تایی گل بگند و گل بشنوند. باز آنجا همین صحبت را هوشنگ حسامی شروع کرد و آقای خسروی ودکتر خوشنام همراهی‌اش کردند. اتفاقاً یکی از روزها علی امینی همه‌ی ما را برای ناهار دعوت کرد. آنجا باز بحث داغی در گرفت. علی آن موقع کاملاً مخالف ایران رفتن و دعوت از ایران بود و آنقدر سخت گرفت که به هوشنگ حسامی برخورد و قهر کرد و خلاصه سرو ته قضیه را هم آوردیم. بعد از همه‌ی این صحبت‌ها مجید که همیشه سرش برای اینجور چیزها درد می‌کرد، حسابی وسوسه شده بود. این وسط اتفاق جالبی افتاد. یکی از روزهایی که با آقای خسروی دور میز نشسته بودیم و تمرین می‌کردیم، تلفن زنگ زد. من گوشی را برداشتم. صدای پسر جوانی پشت تلفن بود. بعد از سلام، خیلی آرام و با خجالت گفت که ببخشید، به من گفتند شما می‌توانید شماره آقای خسروی را به من بدهید. گفتم شما کی هستین؟ گفت، من کاظم... فامیلی‌اش الآن از یادم رفته، گفت از دانشجوهای آقای

خسروی هستم. گفتم، شماره‌ی آقای خسروی را می‌خواهید؟ اون چیزهایی می‌گفت، همه هم از دور میز به من خیره شده بودند که قضیه چیست، برگشتم با خنده گفتم، من شماره‌ی آقای خسروی رو به شما نمی‌دم، خودش رو به شما می‌دم. این پسر پشت تلفن فکر کرد دارم اذیتش می‌کنم و افتاد به من و من، که گوشی را دادم دست آقای خسروی. حالا اصلاً قضیه چی بود؟ اون‌موقع چولی از تئاتر مولهایم می‌رفت ایران تئاتر کار می‌کرد. این پسر هم با او کار می‌کرده. آخرِ سر چون خیلی علاقه به کار نشان می‌داده، چولی بهش میگه اگه بتونی بیایی آلمان، من می‌تونم دوسه ماه کارآموزی (پراکتیکوم) برایت در نظر بگیرم. خود چولی تعریف کرد که یک شب که برف حسابی آمده بود و ما در تئاتر اجرا یا - حالا یادم نیست - تمرین داشتیم، دیدیم یکی محکم در تئاتر رو با مشت می‌کوبه. رفتیم دیدیم این پسر پشت دره. گفتم تو اینجا چکار می‌کنی؟ گفت خب، شما گفتی اگر بیام میتونم توی تئاتر کار آموزی کنم. بالاخره، این پسر اونجا سر تمرین‌ها بوده و هی سراغ آقای خسروی رو می‌گرفته. اگه درست یادم باشه اون‌موقع ناصر حسینی در تئاتر مولهایم کار می‌کرد. اون بهش میگه که می‌تونه شماره‌ی آقای خسروی را از ما بگیره و شماره‌ی ما رو بهش می‌ده.

خلاصه، نتیجه‌ی این داستان حسین کرد شبستری این شد که ایشان عصر همان روز از مولهایم آمد بُن و در خانه‌ی ما بست نشست. از کنار آقای خسروی تکان نمی‌خورد. تا آنجا که مجبور شدیم به چولی زنگ بزنیم و اجازه‌اش را بگیریم. حتا در نمایش «همه‌ی عطرهای عربستان» هم با ما به صحنه آمد و چسبید که من می‌خواهم سال بعد کار بیارم فستیوال. خب، تحت الحمایه‌ی آقای خسروی هم بود. و همین شد که ایشان اولین گروه دعوتی ما شد از ایران. سال بعد این‌ها آمدند یک کار آوردند که داستان موسی و شبان بود و با فرم تعزیه کار کرده بودند. چهار پنج تا پسر جوان بودند. از قبل از آمدنشان جنجال‌ها شروع شد. ظاهراً بعضی‌ها فکر کرده بودند که ما تعزیه آوردیم که اینجا برای امام حسین عزاداری کنیم! ما فکر اینجاش رو دیگه نکرده بودیم و با خوشحالی نوشته بودیم تعزیه.

برای ما تعزیه یک کار آنتیک تئاتری بود. هیچ یادم نمیره، خاله راضیه می‌گفت، آخه مجید جان، شما رو چه به تعزیه‌ی امام حسین. آخه تو مگه مسلمونی؟! مجید هی می‌گفت بابا تعزیه بخشی از تئاتر ایرانه، ولی کو گوش شنوا؟ خلاصه قضیه کمدی تراژدی شده بود. روز اجرای این‌ها تعدای آمدند در سالن انتظار تئاتر باوتورم تظاهرات کردند؛ ده، پانزده نفری بودند. و هی شعار دادند و فکر کردند الآن تماشاچی به آنها می‌پیوندد، که چنین نشد و وقتی دیدند تماشاچی پرشده کم کم راهشان را کشیدند و رفتند. به هرحال، نمایش ضعیف بود اما یک لحظه‌ی بسیار زیبا و تئاتری داشت. دریکی از صحنه‌هایی که خوانده می‌شد: ما برای وصل کردن آمدیم- نی برای فصل کردن آمدیم، موسی دو انگشتش را بالا رو به دیوار انتهای صحنه می‌گیرد و

بلافاصله روی دیوار تصویرهایی فجیع و شناخته شده از جنگ ویتنام روی پرد می‌افتند. هیچکس این لحظه را ندید، هیچکس به آن توجهی نکرد. این تصویر ازآن لحظاتی بود که اگر در تئاتر تداوم پیدا می‌کرد بی‌شک می‌توانست یک دگرگونی اصیل تاریخی در تئاتر ایران ایجاد کند. حیف از این لحظات ناب تئاتری که همیشه در هو و جنجال گم گشته‌اند. این یعنی تغییر مضمونی تعزیه، همان که مجید هم در کتابش اشاره کرده که محدودیت مضمونی تعزیه باعث شده که در فرم هم ایستا باشد.

عروسک کارگردان شاپور سلیمی

هیچ‌وقت به تعزیه اجازه داده نشد که از این محدودیت مضمونی بیرون برود و حالا این جوان به این مسئله فکر کرده بود، نه تنها فکر، بلکه آن را در صحنه به عمل تبدیل کرده بود. در واقع گفته بود هزار و چهارصد سال است برای امام حسین می‌زنیم توی سرمان در حالیکه فجایع ویتنام کنار گوشمون داره می‌گذره. مجید چقدر خشم و درد کشید بخاطر این دگم‌ها. یادم میاد یک روز برای کاری رفتم پشت صحنه‌ی تئاتر باوتورم، دیدم یکی از این پسرها اونجا چیزی پهن کرده و داره نماز می‌خونه. باور کن ناصر جان، موهای تنم سیخ شد. به خودم گفتم آفرین بر تو بهرخ، در پشت صحنه‌ای که توی لامذهب اداره می‌کنی، یه نفر می‌تونه نمازش رو بخونه و بیاد رو صحنه. شب‌ها بعد از اجرا می‌رفتیم رستوران، تعدادی از دوستان تئاتری پشت شان را می‌کردند به این پسرها. یک شب یکی از این پسرها چنان تحقیر شده بود که بر گشت گفت، من بچه بودم که شماها انقلاب کردید، منو انداختید توی این آتش، خودتون اومدید اینجا نشستید وادارید پُز دموکراسی تون رو به من می‌دید؟ می‌گفتند این‌ها جاسوس جمهوری اسلامی هستند، پاس این‌ها مهر جمهوری اسلامی خورده. می‌گفتم مادر شما یا برادر شما از ایران میاد جاسوسه؟ پاس اون هم مهر جمهوری اسلامی داره. به هر حال تحریم‌ها شروع شده بود. بسیاری از گروه‌ها کارشان را از فستیوال بیرون کشیدند. هر هفته روزنامه‌های نیمروز و کیهان پر بود از مقاله‌ها علیه فستیوال، البته همراه باعکس شان. حتی نوشتند آقای

فلاحزاده بهتره بره پاس پناهندگی‌اش رو پس بده. در صورتی که مجید موضعش با این رژیم کاملاً روشن بود و همیشه و همه‌جا هم مخالفت‌اش رو با صدای بلند می‌گفت. جالب این بود که یک بار من جوابی برای یکی از این‌ها نوشتم و مخصوصاً عکس هم همراه نوشته‌ام گذاشتم؛ فکر می‌کنم برای کیهان فرستادم. جواب مرا چاپ کردند، ولی بدون عکس! ولی جبهه‌ی مقابل همیشه با عکس بود!! خلاصه اگر دنبال تئوری توطئه برویم حرف بسیار است. شب افتتاح همین فستیوال در آلته فویر واخه یکی از دوستان اطلاعیه‌ای علیه فستیوال را در راه پله‌های سالن گذاشه و رفته بود. بچه‌ها دیده بودند و به مجید گفتند. مجید رفت اطلاعیه‌ها را برداشت و بین تماشاگران پخش کرد و گفت ببینید که دوستانی هستند که نظرات دیگری دارند. ما دو- سه سال دعوت کردیم از ایران، اما کار سنگین بود. برای خود من دو سه دلیل برای قطع کردن دعوت از ایران وجود داشت. البته با دلایل مخالفان صد و هشتاد درجه متفاوت بود که توضیح خواهم داد. ولی در عین حال دلم می‌خواست از ایران دعوت کنیم چون فکر می‌کردم اتفاقاً آن‌ها باید بیایند اینجا، نمایش ببینند، شرایط زندگی را ببینند. خوب، آن‌ها زندان رفته‌اند، آن‌ها سانسور شده‌اند. ما بدبختی‌ها و فلاکت‌های همدیگررا دیده بودیم، حالا چطور من می‌توانم اینجا بنشینم و بگویم آن که از ایران می‌آید بد است. مجید هم در کنار این دلایل اصلاً پروژه اش این بود که فستیوال را گسترش بدهد. برای من دو دلیل اساسی وجود داشت که دیگر تمایل به دعوت گروه از ایران نداشتم. مهمترین‌اش این بود که ما برای انتخاب کار به کسی دسترسی نداشتیم و باید کور دعوت می‌کردیم یا به همکاران دیگر واگذار می‌کردیم. کما این که یکی از سال‌ها به انتخاب زنده یاد ایرج زهری بود. کارها بد نبودند، ولی این که ما گروهی از ایران بیاوریم که کارهای اروپائی را تقریباً به همان شکلی که در اروپا کار می‌شوند، اینجا نشان دهند منو راضی نمی‌کرد. فکر می‌کنم برای تماشاگر هم همینطور بود. کارها متأسفانه آن ویژگی ایرانی را نداشتند یا از دست داده بودند. البته گروه‌هایی در ایران بودند که نمایش با چنین ویژگی‌ها هم انجام می‌دادند، ولی تعداد نفرات آن‌قدر زیاد بود که از امکان ما خارج بود. دلیل دومی که من و مجید هردو داشتیم، سنگینی برنامه‌ریزی بود. از فرستادن دعوتنامه به سفارت (که خودش یک کار اداری طاقت فرسا بود) تا امکاناتی که مهمان‌ها برای یک هفته یا ده روز لازم داشتند. فقط این را بگویم که ما از همه‌ی گروه‌هایی که از ایران دعوت کردیم، بخاطر کمبود امکاناتمان شرمنده بودیم و آن‌ها با محبت همه‌ی کمبودها را می‌پذیرفتند. حتا در یکی دو مورد پول بلیط هواپیمایشان را هم خودشان دادند و ما واقعاً خجالت می‌کشیدیم. اینقدر امکانات‌مان کم است. اما در نهایت از آخرین گروهی که دعوت کردیم دونفر پناهنده شدند و نتیجه این شد که وقتی برای سال بعد به گروهی از شهر تنکابن دعوت فرستادیم سفارت جواب رد داد. البته این آدم فکر کرده بود اگر در کشور دیگری پناهنده شود مشکلی برای ما پیش نمی‌آید ولی ظاهراً سفارتخانه‌ها باهم ارتباط دارند و سفارت آلمان برای مجید ایمیل فرستاد که ما این را از شما انتظار نداشتیم! و مجید هم جواب داد که من در مغز انسان‌ها نیستم و متأسفم که چنین چیزی اتفاق افتاده. این ایمیل‌ها همه در آرشیو فستیوال موجودند. این بود ماجرای دعوت از ایران که به این شکل به پایان خود رسید.

کمدی ایرانی کارگردان مجید فلاح زاده

فستیوال زیبایی‌های خودش را دارد، آن لحظات خلاقیت و شور و هیجان، ولی لحظات تیره و تاری هم پیش می‌آیند که باید از سر بگذرانی‌شان. بخاطر یکی از همین جریان‌های تلخ و غیر انسانی یادم هست منوچهر رادین به من گفت بهرخ خانم می‌ترسم مجید امشب سکته کنه، من شب می‌مانم خانه‌ی شما. و ماند. لحظات تلخ، خیلی تلخ. گاهی، وقتی از مشکلات پیدا کردن هتل و مخارج سرسام‌آور آن صحبت می‌کنیم، دوستان فوری نظر می‌دن که چرا مهمان‌ها را در خانه‌های دوستان تقسیم نمی‌کنید؟ ولی ما هم تجربه‌های خودمان را داریم و بر اساس آن‌ها تصمیم گرفتیم که چنین کاری نکنیم. پیش آمده که از طرف میزبان، بی‌احترامی به مهمان فستیوال شده. نمونه‌اش شبی بود که رادین پیش ما ماند که مجید سکته نکند. البته در اکثر موارد، هم مهمان راضی بوده و هم صاحبخانه و هم ما. اما به ندرت پیش‌آمدهایی شده که اینجا نگفتن‌اش بهتره. در این گونه موارد طبعاً این ما هستیم که در مقابل مهمان مسئولیم. یکی دو بار هم شده که دوستی به ما گفته که مهمانتان فکر می‌کنه من کلفتش هستم!!

البته این‌ها مشکلاتی هستند که طبعاً کمبود مالی پیش می‌آورد. یعنی اگر بودجه کافی باشه، خب، خیلی چیزها حل می‌شود. انجمن ما، یک انجمن غیرانتفاعی است و همه می‌دانند که همکاران، افتخاری با فستیوال کاری می‌کنند. در آلمان این گونه مؤسسات تا حد معینی از مالیات معاف هستند. در عین حال دولت تسهیلاتی فراهم کرده که این مراکز از کمک مردمی‌بهره مند شوند. در واقع این پول از طریق مالیات تا حدی به شخص برمی‌گردد. این مسئله در بین خود آلمانی‌ها جا افتاده و مرسوم هست. در بحران سال ۲۰۰۸ و۲۰۰۹ که بودجه‌های فرهنگی کم شدند «تئاتر شهر بن» پرچم سیاه در مرکز شهر زد و از مردم کمک خواست، مردم واقعا پول ریختند و تئاتر را نجات دادند. ولی این هنوز

برای ایرانی‌ها، در بخش فرهنگی جا نیفتاده. حق هم دارند، مهمترین دلیلش هم این هست که اعتماد ندارند.

آن اوائل دوستان هی گفتند کمک مالی بگیرید و شما بلد نیستید و از این چیزها. خوب، به اجبار یک روز من و مهندس فرامرز جلالی که از اولین فعالیت تئاتری ما کنارمان بوده، رفتیم یک فرش فروشی. مردی جلو آمد و فکر کرد من آلمانی هستم وبا سلام و صلوات، قصدمان را از دیدار توضیح دادیم. ناصر جان، این آدم در لحظه از این رو به آن رو شد. کم مانده بود پنج مارک بگذارد کف دستمان و راهی مان کند. من آن روز سر دردی گرفتم که سابقه نداشت. به محض اینکه از مغازه بیرون آمدیم به فرامرز که اوهم حال بهتری ازمن نداشت گفتم، این اولین و آخرین بارم بود که چنین کاری کردم. تنها تاجری که به فستیوال کمک کرد فرش‌فروشی «گیتی‌زاد» بود که یک تبلیغ اش را در بروشور می‌زدیم و ۵۰۰ مارک، بعدها ۲۵۰ یورو کمک می‌کرد. خود دکتر گیتی‌زاد می‌گفت ما می‌دانیم که تماشاگر شما خریدار فرش ما نیست، ولی می‌خواهیم کمک کنیم. بعد هم متأسفانه هر دو برادر فو ت کردند و مغازه شان با هفتاد سال سابقه بسته شد. تبلیغات هم اهلش نیستیم. مجید همیشه فقط تبلیغ کتاب‌فروشی فروغ را می‌زد و می‌گفت باید کمک کرد. البته بدون پول، شاید اصلاً خودشان هم متوجه این موضوع نشده باشند. ما هم همان کار مجید را ادامه دادیم. البته آن‌ها هم همیشه در تبلیغات یاری‌مان کرده‌اند. از همکاران فستیوال، عطا گیلانی که بعدها به دلیل شغلی از تئاتر کنار کشید، ولی هروقت برای تماشای نمایش می‌آید حتما صد، صد و پنجاه، حتی دویست یورو کمک می‌کرد و می‌کند. هیچوقت هم دعوت قبول نمی‌کند وبلیط می‌خرد، با اینکه هم خودش بخشی از فستیوال هست و هم دوتا دخترش. یک یا دونفر هم پیش می‌آید که پنجاه یا صد یورو کمک می‌کنند که ما واقعا ممنونشان هستیم. یکی از دوستان جوان هم سال گذشته اولین کسی بود که چهار صد یورو کمک داد، که ما هم قبض برای برگشت مالیات برایش نوشتیم و امیدواریم سال دیگر هم بتوانیم از این امکان استفاده کنیم.

> **دیگران کاشتند و ما خوردیم**
> **ما بکاریم و دیگران بخورند**

ناصر: یکی از چیزهائی که من متوجه شدم تو این دوره‌ی تبعید و مهاجرت و در مقدمه‌ام هم اشاره کردم، ولی توضیح ندادم، اینه که کانون‌ها و انجمن‌های ایرانی به بسیاری دلایل، متأسفانه ادامه پیدا نکردند. فستیوال تئاتر کلن یکی از آن نمونه‌هایی است که توانسته ۲۵ سال دوام بیاره. قبل از اون هم یک نمونه‌ی دیگری که ما داشتیم مجله‌ی «آرش» پرویز قلیچ خانی بود که ۲۳ سال دوام آورد و بالاخره بر اثر خستگی و پیری و برخی مسائل دیگر مجبور شد کنار بگذارد. من، غیر از محیط ایرانی که مشکلات خاص خودش رو داره و شاید همین مشکلات، که بنظر من فرهنگی است، باعث می‌شود که این نهادها تداوم پیدا نکنند، ولی در خارج از محیط ایرانی شاهد بودم که نهادهای فرهنگی و هنری کارشان ادامه پیدا کرده. ملیت‌های مهاجر و تبعیدی دیگر، موفق‌تر از ما بوده‌اند. آیا شما به این مشکل فکر

کرده‌اید؟ و آیا یک چنین دیدی، یک چنین دور نمـائی دارید که بتوانید کارتان استمرار داشته باشد؟

شعر مکافات. متن و کارگردان رحیم فتحی

بهرخ: دقیقا ناصر جان. اتفاقا این موضوعی است که چند وقت پیش در آوای تبعید چاپ شد که ما پیـر شـدیم و هیچ چیز نداریم، تماشاچی‌هامون هم پیر شدند و از این قبیل، که من هم جوابی نوشتم. من سخت به این شـعر سعدی اعتقاد دارم که:

دیگران کاشتند و مـا خـوردیم / مـا بکـاریم و دیگـران بخورند

خوشبختانه ما، وقتی مـیگم مـا، منظـورم مـن و مجیـد هست و دوستانی که به نوعی هم‌فکر هستیم، هیچ‌وقـت کارمان را بدبینانه و ایستا ندیدیم، هیچوقت تنها برای

خودمان کار نکرده‌ایم. هر کس بازیگر کم می‌آورد از مجید کمک می‌خواست، هرکس برای برگزاری هر بزرگداشت و یادبودی به مجید مراجعه می‌کرد. از این قبیل کارها که مجید با جان و دل انجام می‌داد. ما هم اگر فقط کار خودمان را می‌دیدیم، خب، مرض نداشتیم که، می‌چسبیدیم به کار گروه تئاتر خودمان. مهم‌تر از آن اینکه تقریباً همه برای گروه خودشان کار کردند و ما به امکان اجرا برای گروه‌های دیگر هم فکر می‌کردیم، مجید معتقد بود ما بدون داشتن یک نهاد تئاتری (یک اینستیتوسیون تئاتری) در یک کشور بیگانه هویت خود را پیدا نخواهیم کرد. هیچ جای تاریخ ندیدیم و نخواندیم که یک قوم مهاجر در کشور میزبان یک فستیوال تئاتر راه انداخته باشد. بنابراین کمتر کسی می‌تواند هوس راه اندازی یا ادامه‌ی این کارو داشته باشه مگر این که یا از خودش گذشته باشد یا بخواهد کار تجارتی بکند. اما خوشبختانه این شرایط دشوار را فستیوال پشت سر گذاشته، بنیه پیدا کرده، بعنوان یکی از برنامه‌های فرهنگی شهر کلن از طرف اداره‌ی فرهنگ شناخته شده. این‌ها همه بسترهایی است که ادامه‌ی کار را برای آیندگان آسان تر می‌کند. حالا خوب، ما کار خودمونو کردیم، این به بستگی به نسل آینده دارد که بیاید و کار را ادامه بدهد.

ناصر: بحث از آنجا شروع شد که برای ادامه‌ی خود این فستیوال، برای تداوم آن، که از خود این بنیان‌گزاران شروع نشود و به خود بنیان‌گزاران تمام بشود، پس از خود این بنیان‌گزاران آیا ادامه پیدا می‌کند یا نه؟ سئوال این بود که دورنمای شما چه چیزی است، که صحبت به اینجا کشیده شد.

بهرخ: من فکر می‌کنم که ناصر جان، به احتمال زیاد ادامه پیدا می‌کند، چون این فستیوال زمینه‌ی کارِ خیلی خوبی دارد، منتها ممکن است با برنامه و کانسپت کاری ما پیش نرود.

ناصر : این مهم نیست که با کانسپت شما پیش برود یا نرود، بحث من، یا سئوال من، اینست که آیا برای استمرار این فستیوال پس از خود شما پیش بینی‌هایی شده؟ بنیان‌هایی جاگیر شده، فکر شده برای آن یا نه؟ مثلا از جمله این که درفستیوال امسال من دیدم که آدم‌های جدیدی، جوان‌های جدیدی، و مستعد، بخصوص کیوان که مسئول بولتن هست، جوان بسیار بسیار خوش‌فکر، خوش‌بین، فعال و در عین حال آدمی‌است که تئاتر می‌داند و تئاتر خوانده، و از جمله کسانی است که من تشخیص دادم که می‌تواند همکار این فستیوال باشد و خیلی کمک باشد. خودت شاهد نمونه‌ی کارش، همین هفت شماره‌ی بولتن بوده‌ای که کار نسبتاً پرباری است. یک چنین عناصری باید هریک در جای خودش پیش‌بینی بشود تا کار بتواند استمرار پیدا کند. به‌قول تو ممکن است با یک کانسپت دیگر؛ با توجه به تغییر نسل و تغییر و تحولاتی که طی کار انجام می‌شود.

بهرخ: البته برای ما کانسپت کار مهم است، اگر کانسپت ادامه دهندگان بهتر از ما باشد طبعاً خوشحال

می‌شویم، ولی یکی از نقطه نظرهای ما، دوری جستن از تئاتر تجارتی بوده. بنابراین اصلاً تصورش را هم نمی‌توانم بکنم که فستیوال به آن راه کشیده بشود. ما تا جایی که توانستیم کار را اشتراکی انجام دادیم. درسته که آن‌موقع در نهایت مجید تصمیم می‌گرفت و الآن من این کار را می‌کنم، ولی اداره‌ی فستیوال به عهده‌ی یک جمع است. بعد از ضربه‌ی سنگین فقدان مجید، آن هم در ماه جولای، درست زمان برنامه‌ریزی و کار، همه دیدند که در ماه اکتبر فستیوال برگزار شد. همه در شوک بودند و من به‌معنای واقعی گریان و نالان و دل شکسته. ولی توانستیم کار را جمع و جور کنیم. بخشی به خاطر خواست و اصرار همیشگی خود مجید بود که می‌گفت کار نباید زمین بماند، و دوستان، همه، آنقدر دوستش داشتند که تلاش کردند خواست و آرزوی او را تحقق ببخشند. ولی بخش دیگر این بود که تقسیم کار و تقسیم وظایف روشن بود. هر کس کار و وظیفه‌ی خودش را می‌دانست. من مطمئن بودم اگر من هم تب کنم و نتوانم در فستیوال حاضر شوم، کارها ادامه پیدا خواهد کرد. چون همه چیز روتین و تنظیم شده است و هیچ چیز مخفی و ناروشن وجود ندارد. این را هم اضافه کنم که هم‌زمان با رفتن مجید تئاتر هم بسته شد. در عرض دو هفته احمد نیک آذر و اختر قاسمی‌هر کدام یک سالن پیدا کردند که از هر دو برای برگزاری فستیوال بیست و چهارم استفاده کردیم. فکر می‌کنم جواب سؤالت را تا حدی داده باشد.

اتفاقاً آخرین شب فستیوال، خوب، من و بهزاد شب‌ها می‌رفتیم خانه‌ی بهارک و آرش می‌خوابیدیم. مادر و پسر خوابمان نمی‌برد و دوتایی درد دل می‌کردیم. گفتم پسرم، اگر علاقه داشته باشی، تو خیلی خوب از پس کار برمیایی. البته منظورم بهزاد، به معنای پسر ما نیست. مثلاً همکارمون مرضیه علی‌وردی، پسری داره که اینجا تحصیل تئاتر کرده و جای خودش را در این جامعه پیدا کرده. مقصود این که در کنار گذشت و فداکاری و این حرف‌ها، به نظر من ادامه‌دهندگان فستیوال باید کسانی باشند که بارِ خودشان را داشته باشند و آن را در فستیوال بریزند، نه اینکه تازه بخواهند از فستیوال بار بگیرند. مثال می‌زنم، همین امسال فستیوال به جوان‌های تازه کار امکان اجرا داد، ولی اکثراً کارشان را انجام دادند و رفتند تا سال بعد. برای سال بعد هم تنها به کار خودشون فکر می‌کنند و نه به فستیوال به‌عنوان یک حرکت. بنابراین، من در این تیپ افراد متأسفانه پتانسیل ادامه‌ی چنین کار بزرگی را نمی‌بینم. فرهنگ کار جمعی داشتن، به‌نوعی یک ویژگی شخصیتی است و کمتر می‌توان آن را اکتسابی دید، بخصوص در بزرگسالی. از سوی دیگر، کار فستیوال هیچگاه فردی انجام نشده، اگر چه گاهی، از گوشه و کنار سعی شده این‌طور وانمود شود. ولی همیشه حرکت جمعی بوده. من مطمئنم بهارک چشم بسته می‌داند که بروشور فستیوال را چگونه از شروع تا به چاپ انجام بدهد. سیما سید خودش می‌داند که شبِ

بعد از ضربه‌ی سنگین فقدان مجید، آن هم در ماه جولای، درست زمان برنامه‌ریزی و کار، همه دیدند که در ماه اکتبر فستیوال برگزار شد. همه در شوک بودند و من به‌معنای واقعی گریان و نالان و دل شکسته.

افتتاح را چطور بگرداند و ما فقط سر فصل صحبت‌ها را با هم خیلی کوتاه مرور می‌کنیم. یا شهلا که دیگه استاد کنترل صحنه و پشت صحنه شده.

فرامرز جلالی که از اولین فستیوال تا به امروز از با ثبات‌ترین همکاران فستیوال بوده و عضو هیئت مدیره است. آرش خلیلی که پانزده سال با فستیوال همراه است و در آلمان تحصیل کرده، با تمام گرفتاری شغلی‌اش، اگر بشمارم که چه تعداد کارها را از اول فستیوال و حتی قبل از شروع آن به سامان می‌رساند باور نخواهید کرد، و هیچوقت هم آن وسط نمی‌بینیدش و عضو هیئت مدیره هم است.

یا شاپور سلیمی، علاوه براین که سی ساله با هم روی صحنه کار می‌کنیم، الآن بخشی از تبلیغات واتس‌اپی و اماده کردن تیزر را به عهده گرفته. یا رشید بهبودی که مرتب بخاطر فستیوال در ارتباط هستیم. این ارتباط‌های فستیوالی با بسیاری از همکاران تئاتری همیشه بر قرار بوده. یا بهزاد، که حساب و کتاب این فستیوال را وقتی تمام می‌کنیم مثل مأمور بالای سرمن می‌ایستد که مامان باید برای فستیوال بعدی درخواست بنویسیم. و بعد از مجید چون او اینکارها را با پدرش انجام می‌داد بهتر ازمن این کارها را می‌داند. یا حتی کیوان که امسال اولین بار در فستیوال بود و با اطمینان خاطر تمام مسئولیت کار بولتن را دست خودش دادیم و تجربه‌ی بسیار خوبی بود. ولی ناصر جان، اگرمنظورت از این سؤال اینست که آیا ما شخص معینی را به عنوان ادامه دهنده‌ی راه در نظر گرفتیم وآیا کسی را برای این کار تربیت کردیم باید بگویم نه. در واقع، در تکمیل این نه باید بگویم اشخاصی که در جریان کار ساخته و پرداخته شده‌اند و برای اورگانیزه کردن فستیوال‌های بعدی تجربه‌ی کافی اندوخته‌اند، می‌توانند بهترین ادامه‌دهندگان راه باشند. طبعاً نسل جوان هم به آن‌ها اضافه می‌شوند و خواهند شد. من اصولاً آدم خوشبینی هستم.

ناصر: خیلی خوب شد که به بهزاد اشاره کردی. من مطلب بعدی‌ام همین نکته بود. می‌خواستم به بهزاد اشاره کنم، که ثمره‌ی زندگی تو و مجید است و پرورده‌ی این ۲۵ سال فستیوال. از نزدیک ناظر کار و تلاش شما دو نفر بوده، حساسیت‌های شما را، رنج و درگیری‌های شما را بیش از هر کسی شاهد بوده و با تجربه و تسلطی که من امسال از او دیدم، درگیر شدنش با فستیوال، بخصوص شرکتش در شب افتتاح فستیوال، و بعد شب پایانی و حساسیت و ظرافت‌اش در کارها. یکی از نادر و شاید بگم تنها نمونه در نسل دوم مهاجرت ایرانی‌هایی است که این میراث می‌تواند به او منتقل بشود. و لزومی‌هم نداره که بقول تو حتماً تئاتری باشند. این مدیریت فستیوال که اهمیت اولیه و بنیادی و اساسی دارد، کاملاً از دست بهزاد و تیپ‌هایی مثل خود او که اینجا پرورده شده‌اند، برمی‌آید و اگر ادامه بدهند، مثلاً کیوان، در جریان کار طبعاً با ریزه‌کاری‌ها بیشتر آشنا می‌شوند، اینها می‌توانند کار را ادامه بدهند. یک چنین دورنمایی برای استمرار این کار و انتقال این نهاد به نسل بعدی. یکی از زیباترین، و به نظر من تنها نمونه‌ای می‌تواند باشد که من در طول نزدیک به چهل سال تبعیدم دیده‌ام. و فستیوال می‌تواند به نحو ایده‌آلی ادامه پیدا کند.

بهرخ: ممنونم ناصر جان و خوشحالم که بعد از بیست سال دوباره مهمان فستیوال بودی. نمی‌دانم، در

صحبت‌ها شاید گاهی به حاشیه رفته باشم ولی بهتر راه آینده باشد. و به امید آینده.
است حرف‌ها گفته شوند چرا که گذشته می‌تواند چراغ

به نقل از «آوای تبعید» شماره ۱۵

بازگشت به فهرست

در گفتگو با آرونا چاکراوارتی

مصاحبه کننده : میتالی چاکراوارتی*- برگردان: داود جلیلی

آرونا چاکراوارتی

زنی که داستان هایی ازگذشته، از تاریخ، ازآن چه وجود داشته است را به هم می تند و آن ها را چنان واقعی می سازد که به بخشی ازتجربه خود فرد تبدیل می شوند- این تجربه من از دکتر آرونا چاکراوارتی [۶۴] و نوشته های او بوده است. چاکراوارتی برنده جایزه آکادمی ساحیتیا[۶۵] برای ترجمه اش از سریکانتای[۶۶] سارات چاندرا[۶۷] جایزه وایتالیک[۶۸] و سارات پور اسکار[۶۹] ده سال مسئول برجسته کالج زنان دانشگاه دهلی بود. او یک دانشگاهی معروف ، نویسنده ای خلاق و مترجمی با پانزده کتاب منتشر شده است.

رمان های جوراسانکو[۷۰] ، دختران جوراسانکو[۷۱] ، *موروثی ها*[۷۲] ، وسیعا به فروش رفته و مورد بررسی های بسیاری قرار گرفته است. جوراسانکو و دنباله آن براساس زنان در خانه رابیندرانات تاگور نوشته شده است- یکی از بهترین و تاثیر گذارترین کتاب هایی که من در زندگی خوانده ام ، همراه با طعم واقع گرایی که شما را به آن عصر می برد. تمرکز

---

[۶۴] - Aruna Chakravarti
[۶۵] - Sahitya Akademi
[۶۶] - *Srikanta*
[۶۷] - Sarat Chandra
[۶۸] - Vaitalik
[۶۹] -Sarat Puraskar
[۷۰] - *Jorasanko*,
[۷۱] -*Daughters of Jorasank* o
[۷۲] - The Inheritors

روی قدرتی که در زنان گرفتار رشته ای از ارزش های پدرسالارانه در هندوستان تحت استعماروجود دارد شگفت انگیز و جذاب است. آخرین رمان او سورالاکشمی ویلا[۷۳] ، که در آغاز سال ۲۰۲۰ منتشر شد نیز از سرگذشت زنی از گذشته مدل سازی شده است که در این گفتگوی اختصاصی به آن خواهیم پرداخت.

***

پرسش : شما نویسنده ای برنده چندین جایزه ملی هستید. در یک نقطه ای شما کار نوشتن را متوقف کردید. چرا؟

پاسخ : من نوشتن را از بچگی شروع کردم و خوشبختانه و نا خود آگاه تا روز های مدرسه ادامه دادم. من شعر، داستان های کوتاه می نوشتم و حتی نوشتن رمانی را آزمایش کردم. اما وقتی در دانشکده به دوره ادبیات انگلیسی پیوستم و به استادان ادبیات معرفی شدم، در آن جا اصول نقد را آموختم و توانایی تشخیص نوشته خوب از نوشته متوسط را کسب کردم، تغییری در من به وجود آمد. من از عدم اعتماد به نفس رنج می بردم. احساس می کردم نویسنده خوبی نیستم و هرگز نمی توانم نویسنده خوبی شوم. انتقاد از خود خوب است، اما (انتقاد ازخود) متاسفانه برای من نقش منفی داشت. من خودم را متقاعد کردم که کار من تقلیدی و فاقد شایستگی است. از آن به بعد از نوشتن دست بر داشتم.

من نوشتن را از بچگی شروع کردم و خوشبختانه و نا خود آگاه تا روز های مدرسه ادامه دادم. من شعر، داستان های کوتاه می نوشتم و حتی نوشتن رمانی را آزمایش کردم. اما وقتی در دانشکده به دوره ادبیات انگلیسی پیوستم و به استادان ادبیات معرفی شدم، در آن جا اصول نقد را آموختم و توانایی تشخیص نوشته خوب از نوشته متوسط را کسب کردم، تغییری در من به وجود آمد.

پرسش : نوشتن را دو باره کی آغاز کردید؟ آیا ترجمه های شما اول آغازشد؟

پاسخ : تقریبا بیست و پنج سال بعد اتفاق افتاد. آری، اول ترجمه های من منتشر شد. چرخه احساس منفی نسبت به نویسندگی که من خود را به آن بسته بودم، به شیوه معجزه آسایی شکست. سال ۱۹۸۲ بود. در یک سالن کنسرت رابیندرا سانگیت، که من در آن شرکت کرده بودم، یک مرد گجراتی از بین شنوندگان درخواستی را مطرح کرد. او خواست اگر کسی ازشرکت کنندگان می تواند ترانه هایی را که خوانده می شد برای شنوندگان غیر بنگالی، که تعداد زیادی از آن ها در کنسرت حضور داشتند، ترجمه کند تا شعر ها را درک کنند. وچون من آن زمان در دانشکده دانشگاه دهلی انگلیسی تدریس می کردم، تمام چشم ها به سوی من چرخید. من وحشت کرده بودم. دعوت به ترجمه سروده های غول ادبیاتی مانند رابیندرانات تاگور، به خصوص شعرهای او، که آن هم بدون هیچ آمادگی قبلی، می توانست هرکسی را دچار دلهره کند، این پیشنهاد مرا با پرونده

[۷۳] - Suralakshmi Villa

کابوس عدم اعتماد و تردید به خود، تنها گذاشت. اما من با همه حیرت و سر درگمی خود، موافقت کردم. باقی ماجرا تاریخ است.

ناشری در بین مخاطب ها بود، که پس از پایان مراسم، ترجمه مجموعه ای از شعر های تاگور را به من پیشنهاد کرد. من پذیرفتم و کار را شروع کردم. وآن اولین ترجمه ای از من بود که انتشار یافت.

شعرهای ترجمه شده تاگوربه انگلیسی، درسال ۱۹۸۴ منتشر شد. اگر چه ناشر چندان شناخته شده نبود، اما کتاب در محفل های ادبی موج هایی ایجاد کرد. وبه دنبال آن ترجمه آثاری چون "سریکانتا" اثر سارات چاندرا چاتوپادیای[۷۴] و بعد "این روزها" و "اولین چراغ " اثر سونیل گنگوپادیای[۷۵] از سوی انتشارات پنگوئن هند منتشر شدند. من هم تعدادی از جوایز را دریافت کردم .

این سونیل گنگوپادیای بود که به من توصیه کرد تا خلاقیت خود را در نویسندگی آزمایش کنم. من، بعد از کمی تردید، کار را شروع کردم. اولین رمان من "موروثی ها" بود که از سوی انتشارات پنگوئن هند پذیرفته و در سال ۲۰۰۴ منتشر شد. و برای من، جایزه نویسندگان کشورهای مشترک المنافع را به ارمغان آورد ، از آن پس بود که من جرات نوشتن بیشتر را یافتم.

تخیل من همواره ریشه دربرخی خاطرات گذشته داشت. گذشته برای من، به شیوه عجیبی معنا دار تر از زمان حال به نظر می رسید.

پرسش :شما مدیر یکی از دانشکده ها در دانشگاه دهلی بودید. آیا کار دانشگاهی، روی نویسندگی شما تاثیر داشت؟

پاسخ : نه واقعا نداشت، شاید برایتان تعجب آور باشد. من هرگزالهام وخلاقیت در نویسندگی را از تجربه خود به عنوان یک مدیرکسب نکردم. من با زنانی از نسل جوان تر سروکار داشتم. من با نگرانی ها، شادی ها و غم ها، ترس ها و آرزو های آن ها هم دل بودم. من روانشناسی آن ها را می دانستم. با این حال، هرگز نخواستم در باره آن ها جز به شیوه ای نا منظم، به عنوان بخشی از یک چهارچوب بزرگتر بنویسم.

زمان حال، در فراهم آوردن جرقه ای که تخیل خلاقه مرا شعله ور کند وآن را تحت تاثیر قراردهد موفق نبود. تخیل من همواره ریشه دربرخی خاطرات گذشته داشت. گذشته برای من، به شیوه عجیبی معنا دار تر از زمان حال به نظر می رسید.

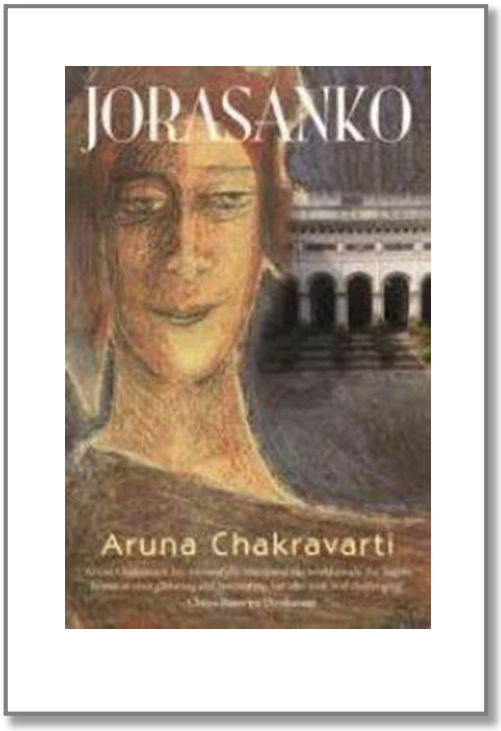
اما نقش من به عنوان یک مدیر، به شیوه دیگری به من کمک کرد. کار اداری با اینکه خشک وکسل کننده است. اما کار ارزشمندی است. و من از انجام آن احساس خوبی داشتم، من همواره به شدت به پیش رو، به پایان روز، به زمانی

[۷۴] - Saratchandra Chattopadhyay
[۷۵] - Sunil Gangopadhyay

می اندیشیدم که می توانستم کلاه مدیری را ازسربردارم و کلاه نویسندگی را بر سر بگذارم. من با به پایان رسیدن کارروزانه، تا دیر وقت شب به نوشتن، می پرداختم و یا برنامه کار فردا صبح خود را انجام می دادم. این دو علاقه یک دیگر را حفظ کردند و تعادل ایجاد شد.

پرسش : چرا کارنویسنده های دیگر را ترجمه کردید؟ با ترجمه، از آن ها چه آموختید؟ آیا ترجمه روی داستان خود شما یا پایه دانش شما تاثیر داشت؟

پاسخ : اولین ترجمه من، همان طور که توضیح دادم، سفارشی بود. اما اگراثر اصلی را کمک شایانی به ادبیات بنگالی تلقی نمی کردم آن پیشنهاد را نمی پذیرفتم. کتاب های دیگر من انتخاب خودم بود. برای من مهم ترین ملاحظه درزمان پذیرفتن یک پروژه ترجمه، ارزش ادبی کتاب بوده است. من باید از روند ترجمه لذت می بردم وتنها زمانی که فکر می کردم موضوع ارزشمند است می توانستم از آن لذت ببرم . و ،آری، من (از ترجمه) بسیار آموختم. من از رابیندرانات یاد گرفتم که غزل سرایی چگونه می تواند در داخل نثر تداوم پیدا کند . من از سارات چاندرا ایجاز و دقت را آموختم وهنر ارتباط ساده، مستقیم، تقریبا محاوره ای با خواننده را از سونیل گنگوپادیای یاد گرفتم. روند کارها هم علاقه مرا به بنگال و تکامل جامعه، ادبیات و فرهنگ آن تشدید کرد. من مشتاق خواندن و آموختن بیشتر شده بودم.



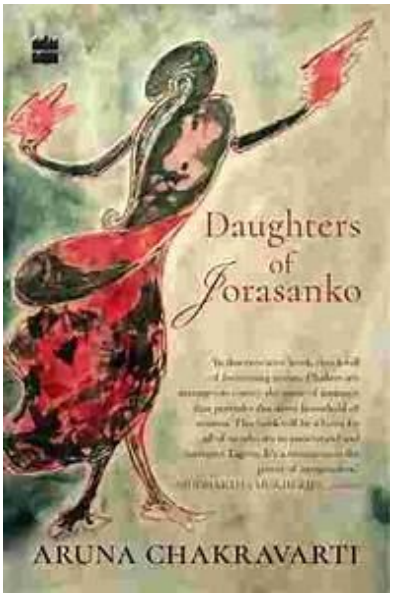
پرسش : امروزه برخی ها برای اهداء جایزه، از نویسنده ها درخواست ثبت نام می کنند. آیا برای دریافت جوایزتان درخواست دادید؟ آیا شما برای گرفتن جایزه کار می کردید؟

پاسخ : نه. من اولین بار است که می شنوم نویسنده ها می توانند برای جایزه ثبت نام کنند. فکر می کردم ثبت نام برای جایزه کار ناشر است. همین طور کار برای گرفتن جایزه - نه، من هرگزحتی به آن فکر هم نکرده ام. این نوع شبکه ها برای من عبارتی کاملا بیگانه است. من شاید افرادی را که می توانند آن را انجام دهند تحسین کنم، چون خودم مهارت اندکی در آن دارم. هر شناختی از من تعجب برانگیز بوده است. من احساس می کنم برخی از کتاب های من که جایزه ها را نصیب من کرده اند شایسته آن جایزه ها نبوده اند. اما، گمان می کنم نویسنده ها همیشه بهترین داوران آثار خود نیستند. ارزیابی کیفیت هر اثری باید به منتقدان واگذار شود.

پرسش: آغاز و پایان یک کتاب برای شما چقدر زمان می برد؟

پاسخ : در مورد رمان ها، به میزان پژوهشی که باید انجام گیرد بستگی دارد. مثلا، جوراسانکو تقریبا سه سال زمان برد. اما دختران جوراسانکو در یک سال و نیم تمام شد. این به این خاطر است که بخش زیادی از پژوهش قبلا انجام شده بود. ترجمه ها بسته به تعداد صفحه های آن، زمان کمتری می برد. ترجمه هرکدام از رمان های *سریکانتا*، *آن روز ها* و *اولین روشنایی* تقریبا دو سال زمان برد. راه خانه، زن قدیمی و روی بال های موسیقی در کم تر از یک سال ترجمه شدند.

پرسش :آیا رمان های جوراسانکو و دختران جوراسانکو تحت تاثیر ترجمه شما از تاگور بودند؟ آیا آن ترجمه به شما کمکی کرد؟



پاسخ : البته، تصور می کنم...تا حدودی تاثیر داشت . برخی ازشعرها و کیفیت آن ها از لحاظ عاطفی، وغنای زبان رابیندرانات، حتمن باید توانسته باشد درهنگام ترجمه، در ضمیر آگاهی من رسوخ کرده باشد.

اما تجسم آن تنها در سری جوراسانکا نیست. بلکه در نوشتن من وجود دارد. موروثی ها انباشته از نوعی حساسیت بالای تاگوری است. همین طور سورالاکشمی ویلا.

پرسش :شما در آخرین رمان خود سورالاکشمی ویلا زن بسیار مستقلی را در قرن گذشته ترسیم کرده اید، آن چنان مستقل که در جهان امروز یافتن افراد همانند او می تواند دشوار باشد. آیا او از یک شخص واقعی الگو برداری شده است؟

پاسخ : من از همکاران خود در باره چنین زنی شنیده بودم. زنی، از منسوبین دوست من، او به خانواده چانناى ازبرهمن های محافظه کار جنوب هند تعلق داشت. چند سال پس از ازدواج، شوهر و پسر نوزاد خود را، بدون هیچ دلیل ظاهری رها کرد، چاننای را ترک کرد و تدریس در یک مدرسه روستایی گم نام را آغاز کرد. این رفتار در دهه بیست که چنین عملی ازکسی شنیده نشده بود راه بازگشت بود. او هرگز باز نگشت. امااین همه آن چیزی بود که من می دانستم. من هرگز او را ندیدم ویا چیز بیشتری در باره او نشنیدم. باقی آن را تخیل من فراهم آورد. بنا براین، پاسخ به پرسش شما، هم آری است و هم نه. سورالاکشمی از روی کسی اولگوبرداری شد که من در باره او شنیده بودم. آن هم صرفا در چهارچوب جزئیات.

پرسش :اگر اشتباه نکنم (رمان) موروثی ها بر گذشته خانواده شمامبتنی بود. چه نـوع پژوهشـی انجـام گرفت؟ نوشتن کتاب چه مدت زمان برد؟

پاسخ :حق با شماست. موروثی ها نیمه داستانی بازسازی شده از زندگی زیسته نسل قبلی اجداد پدری من اسـت. بـا آن که نام ها تغییر کرده اند ، اما بسیاری ازشخصیت ها برگرفته ازافراد واقعی است. بسیاری از رخ داد هاهم در تاریخ خانواده جای دارند. اگر چه نه همه آن ها. برخی صرفا داستانی هستند. چون من آرزوی توصیف هر چیزی را داشـتم قبل از تولد من رخ داده بود، تمام آن ها با روشنای تخیل دیده شده است.

در پاسخ به پرسش جستاری شما در باره پژوهش- مطالعات مقدماتی بسیاری در آن دخیل بوده است. اما من سال ها قبل از آن که پروژه را دست بگیرم آن ها را خوانده بودم. زمینه با مطالعات کلاسیک من آماده شده بود. رابینـدرانات، سـارات چانـدرا، بـانکیم چانـدرا، بیبـوتی بوشـان، تـارا شـانکر و نویسندگان بسیار دیگری شرح زندگی روستایی درقرن ۱۹ و اوایـل قرن بیستم را آماده کرده بودند، کـه همـه آن هـا بـرای درک مـن ازچگونگی زندگی دریک روستای بنگال در آن زمان ارزشمند بودند.

من برای تکیه روی خاطره های ضعیف بی رنگ شده مـواد واقعـی خیلی کمی داشتم. حکایت هایی از والدین، عموها و عمه ها شنیده بودم. افسانه های خانوادگی نسل ها دست به دست شده بـود. امـا بارها از روستای اجدادی بازدید کردم. خانه ای را که پدران من در آن زندگی کرده بودند، محل آدی گانگا – اکنون منقـرض شـده، و معبد،*Vaidyanath Mandir* ، که نام روستا را روی کتیبه ای بالای درحمل می کند- به من نشان دادنـد. مـن حتی برای حفظ یک (نمودار) درختی خانوادگی، ازتاریخ اولین اجداد شناخته شده سریکریشنا تارکاپانچانـان و یـک نقشه باستانی از آن عصر تلاش کردم .

نوشتن آن درعمل حدود یک سال و نیم طول کشید.

پرسش :هم در جوراسنکو و هم در سورالاکشمی ویلا، قهرمان های قویی دارید. آیا می توانید به ما بگویید که این کار را عمدی انجام دادید؟

پاسخ : خوب، من اعتقاد دارم که زنان گذشته تاحد زیادی قدرت ذاتی داشتند. بسیاری از زنان آن قدرت را مخفـی نگه می داشتند چون جامعه پدرسالار، زنانش را آن طوردوست داشت. سکوت و اطاعت کیفیت های بالایی ارزیابی می شدند و اکثر زنان مطیع خانواده، و انتظارات اجتماعی بودند. برخی ها البته، به صورت فـوق العـاده ای از زمـان خـود پیش بودند و حتی در احتمال خطر واژ گون کردن سیستم شجاعت و استقلال نشان دادند. اما حتـی آن هـایی کـه

ظاهرا فروتن و متملق بودند، در زمان بحران، ذخایر عظیمی از قدرت درونی را به نمایش می گذاشتند. من هر دو نوع (قدرت) را در رمان های خود نشان داده ام .

پرسش :برنامه های آینده شما چیست؟ ما تا کی می توانیم منتظر رمان جدیدی باشیم؟

پاسخ : من روی چیزی کار می کنم اما هنوز در مراحل اولیه است. بیماری همه گیر مسافرت را غیر ممکن کرده است از این رو زمینه کارباید به تعویق انداخته شود. برای همرسانی جزئیات هنوز خیلی زود است و گفتن آن که کار چه وقت روشنای روز را خواهد دید غیرممکن است.

برگرفته از: Borderless Journal

*** توضیح مترجم در بارهٔ مصاحبه‌گر:**

میتالی چاکراوارتی، متولد ۱۹۶۶ هند، نویسنده ، بنیانگذار و سردبیر نشریه بی مرز است. آثار او به صورت گسترده ای در مجله ها و مجموعه های شعر منتشر شده است. میتالی عضویت تحریریه نشریه Words & Worlds ، وابسته به انجمن قلم وین را نیز دارد. او برای هماهنگی، بشریت و مهربانی می نویسد و چشم انتظار جهانی ورای تمام مرزها است.

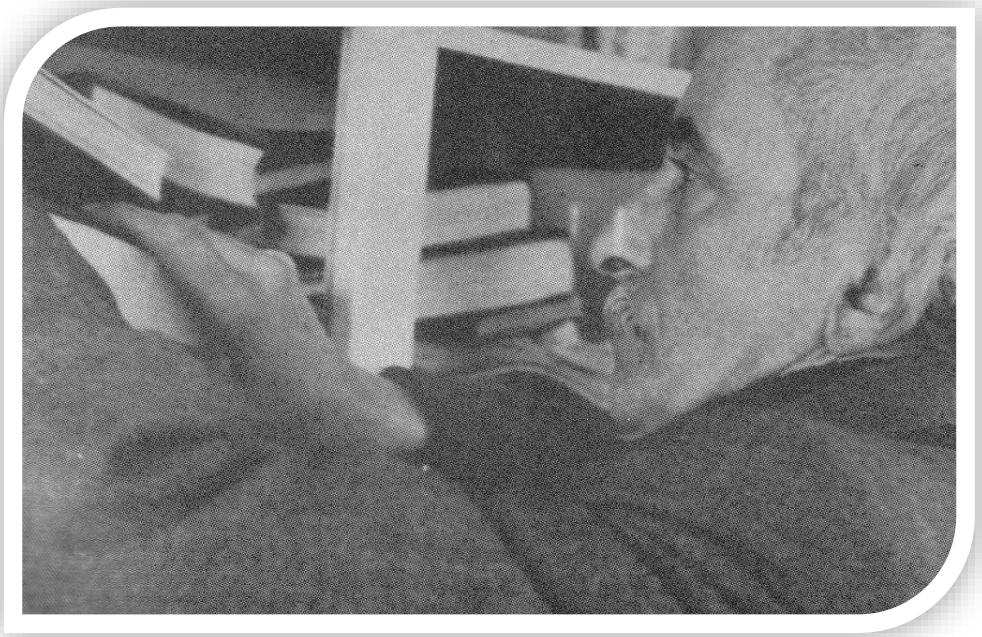
بازگشت به فهرست

ادبیات

دیدار

نیما یوشیج / داستان کوتاه

(۲۱ آبان ۱۲۷۶ –۱۳ دی ۱۳۳۸)



صبح زود پیش حاجی خان بیک رفتیم. راهروی خانه او دلگشا بود. از جنگل ناگهان وارد پرچین ها می شد. تمشک ها که هنوز میوه داشتند اطراف زمین سفت و مرطوب قشلاقی را گله به گله، احاطه کرده بودند. رنگ کور و تیره آنها هم دلکش به نظر می‌آمد. اما خان، این مرد چهل پنجاه ساله را اخمو و باد کرده دیدیم، هر چند او هم می باید خوشحال می بود. کیسه های برنجش را که حاصل دسترنج بینجگرها بود پر کرده در پهلوی نپار، زیر بارانداز چیده بود. مثل لاشخورها که سرلاشه شان می نشینند، با چشم های قرمزش که شبیه چشمهای خوک بودند و در صورت گوشت آلودو سرخ و ناصاف او زود نمایان می شدند، به آنها نگاه می کرد. هیچ غمی نداشت.

هر صبح خوش و آسوده روی صندلی راحتش جلوی پنجره قرار می گرفت. بیش از آنکه مطلبی داشته باشد، حرف می زد. هر وقت حکایت از گوسفندها و گاوها و کشت زارهای شکر سرخ و پنبه می کرد، من و شهر کلائی می‌دانستیم که می خواهد به ما بگوید شما گاو و گوسفندهاتان را فروخته اید و ورشکست شده اید. زیاد حرف می زد.مخصوصا وقتی که خوب به یاد این می‌افتاد که ما نداریم و به حرفهای او گوش می دهیم. ملتفت چشم خوابانیدنهای ما نبود. انسان وقتی که ابله می شود و جز اندوختن مال چیزی نمی فهمد در واقع در حالی که خود مسخره ای بیش نیست، در میان این همه فکرهای سودمند بشری و همت های عالی که برای چه کارهای عام المنفع و بزرگ گذارده می‌شود و دیگران را مسخره

می کند. در او هیچ حرفی تاثیر ندارد و هیچ چیز به او برنمی خورد، مگر اینکه به رگ پولش برخورده باشد.

بعد از آن که خان چزانیدن ما را کافی دید با صدای کلفتش صدا زد: چای بیاورید.

سماور برنجی گرد و سینی و استکان را پاکار آورد. چه مرد نحیف و شکسته‌ای! استخوان سینه ی او پیدا بود. خم شد سماور را پیش روی ما گذارد بطوری که قرمزی کله ی کچل او جلو چشم‌های ما قرارگرفت و ما بوی آنرا مثل اینکه کله او بو می دهد حس کردیم.

رفیق من، شهر کلائی، که از دو زانو نشستن خسته شده بود تکان خورد و چهار زانو نشست.

خان گفت: «چای میل کنید» و التفات نشان داد و گفت«همیشه پیش من بیائید... خیلی خوب کاری کردید... من بیشتر روزها در خانه هستم. اگر در خانه نباشم در آبدنگ خانه مرا پیدا خواهید کرد.» و به دنبال این حرف شروع کرد به گله‌گزاری از آبدانگ چی و بی ایمانی و دزدیهای او وبعد از او به دیگران رسید و لحظات متوالی از زمام گسیختگی و بی ایمانی مردم در این دوره سخن به میان آورد.

می‌گفت: «قدیم ها آدمی که هیچ چیز نداشت، دست دزدی هم نداشت... می‌دانید چرا؟ چون ایمان داشت... آدم نباید چشم به مال دنیای دیگران داشته باشد... هر کس نان فطرتش را می‌خورد... اگر آدم دولتمندی چیزی داشت، نباید فکر کرد چرا؟ جواب این چرا را ما نمی دانیم... نمی توانیم هم بدانیم. آدم باید از روی اساس فکر کند... این ظلم نیست، عدل است. خدای او به او داده است».

رفیق به من چسبیده بود و من ناگهان ملتفت شدم از صحبت‌های خان خیلی کسل شده است. اما من به صدای خروس ها گوش می‌دادم که یکی پس از دیگری در باغچه و در داخل پرچین می خواندند. و به صدای نعلین پای زنها در روی سنگ فرشها و قیل و قال آنها. و از راههای خیلی دور به هیاهوی گالش ها که گاومیش ها را بیرون می‌کردند. در میان این صداها شرشر نهر کوچک هم به گوش می آمد که ما از خان جدا شدیم.

دو سال از این واقعه گذشت. این بار که در شهر پیش خان رفتیم تهی دست شده بود. رفته بود آمل، نزدیک امامزاده ابراهیم، در حیاط محضر، خودش را پنهان کرده بود و ما به زحمت با او دیدار کردیم.

خان گفت: «چای میل کنید» و التفات نشان داد و گفت«همیشه پیش من بیائید... خیلی خوب کاری کردید... من بیشتر روزها در خانه هستم.

همین که چشمش به ما افتاد گریه کرد. فحش می‌داد به ظالم. می‌گفت هر کس مال زیاد اندوخته، مال خودش نیست. مال زور است... مگر آدم می تواند خودش به تنهایی آن همه اندوخته داشته باشد.هر کس مال چنین آدمی را ببرد حلال است... خدا که به او نداده، به زور و ظلم بدست آمده... آقایان ببینید من چقدر لاغر شده ام!» این را که گفت اشکهایش را به دو طرف گونه هایش فرو برد و صورتش تو رفت و چشم هایش بیرون زد، مثل این که شکلک در می اورد. بعد نشست و باز شروع کرد به گریه.

او که گریه می کرد ما دلداریش می دادیم و از اینکه او ابدا لاغر نشده است، داشت خندمان می‌گرفت.

می گفت: « من باید در آمل بمانم... حالا که هیچ چیز توی دستم نیست. یک نفر آبرودار که نمی تواند فعلگی کند ... باید به شهرهای دور بروم ... بله اینطور گفته اند« ...

من و شهر کلائی به هم نگاه کردیم. هردو به یاد حرفهای یک سال پیش خان افتادیم و با وجود این دل ما به حال او سوخت. خان صاحب مکنت بی‌اندازه نبود اما استعداد و تکبر و مناعت مخصوص به مالکین را زیاد و بحد اعلا داشت. استعداد داشت یک گاومیش بشود؛ از زور راحتی و چیز خوردن زیاد و هیچ کار نکردن. شهر کلائی گفت: برویم.

ما از او جدا شدیم و جاده را گرفتیم و میان جنگل پیش رفتیم. شهر کلائی زیر درخت افرائی را نشانه کرد که با هم آنجا بنشینیم. من به یاد سگی افتادم که در خانه گذاشته ام و ناخوش است. اما شهر کلائی باز فکر می‌کرد: آدم کدام حرف مردم را باور کند؟

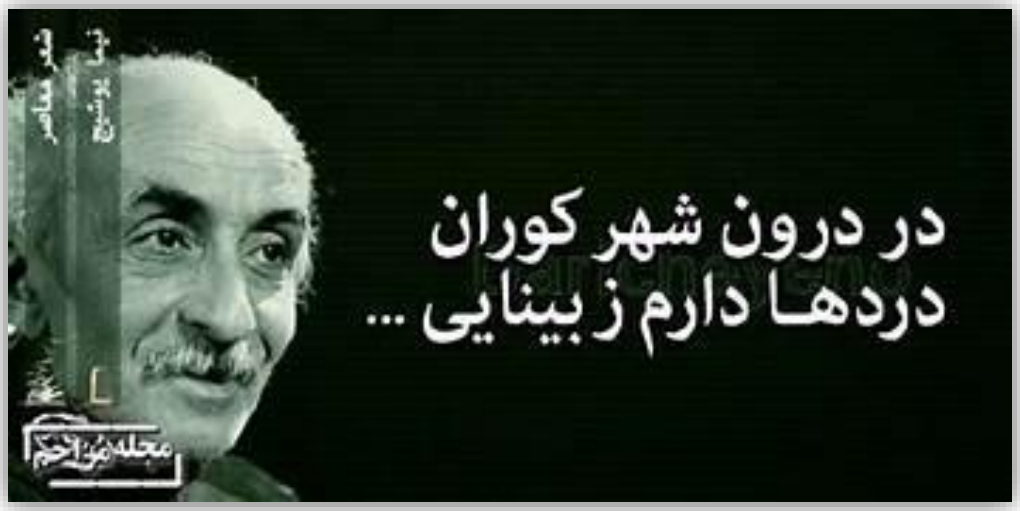
من صدای تاپ و توپ پاهای او را که مثل پاهای خود من در چارق پیچیده بود، می شنیدم. در میان این صدا این را هم شنیدم که گفت: ولی ظلم هست.

من صدای تاپ و توپ پاهای او را که مثل پاهای خود من در چارق پیچیده بود، می شنیدم. در میان این صدا این را هم شنیدم که گفت: ولی ظلم هست.

برگرفته از: کتاب کندوهای شکسته، مجموعهٔ داستان، اثر نیما یوشیج

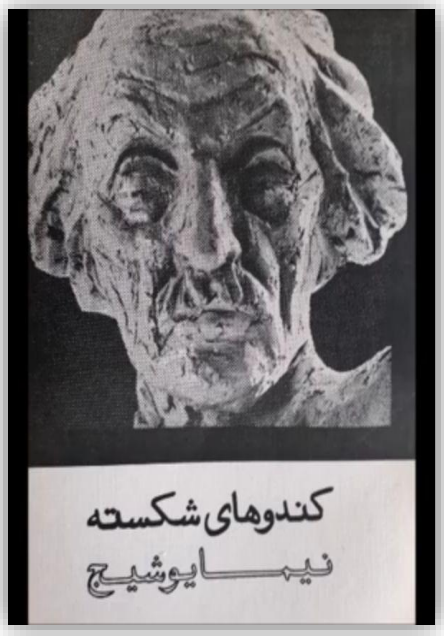
(نشریهٔ آفتاب تابان، شماره‌ی ۲۴ به تاریخ شنبه ۴ مهرماه ۱۳۲۱)

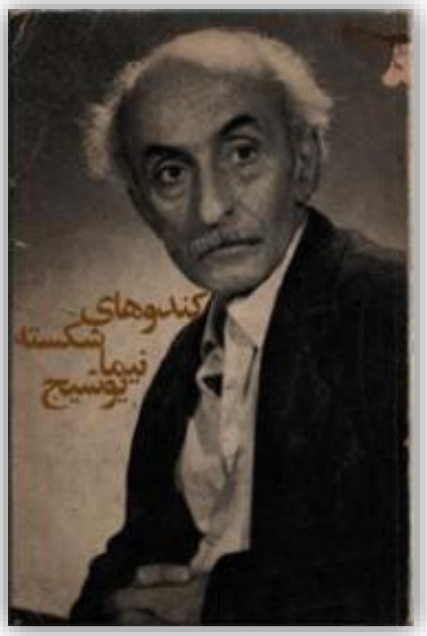
بازگشت به فهرست



خوانش داستان کوتاه "دیدار" با صدای ناصر زراعتی

https://www.youtube.com/watch?v=XvTfOtfFeKY





مجموعه داستان های کوتاه نیما یوشیج به نام «کندوهای شکسته» در سال ۱۳۵۴ توسط انتشارات نیل چاپ شد. این مجموعه شامل پنج داستان کوتاه است به نام های: «قصهٔ مرقد آقا» «یک نامه » «دیدار» «در طول راه» «بد نعل» «غول و ارابه و زنش».

در قسمتی از این کتاب این یادداشت کوچک نیما یوشیج بر روی داستان «دیدار» دیده می شود:

«...من نمی توانم به پاکنویس داستان های کوچکی که نوشته ام برسم.داستان های کوچک زیاد نوشته ام و خیلی زیاد. از زمان های قدیم و بسیاری را شخص خودم سوزانده ام و به کارهای دیگر که در نظر من برای مردم لازم تر است مشغولم و به علاوه من دچار فکرهای مشوش و غمناک هستم... مهر هزارو سیصد و بیست و یک»

همچنین در آخر کتاب این توضیح داده شده است:

این دفتر نخستین مجموعه از قصه های نیما یوشیج است که در آستانه دوازدهمین سال خاموشی او و پنجاهمین سال سرودن « افسانه» به چاپ می رسد. در این مجموعه از نخستین قصه های نیما« مرقد آقا» و آخرین قصه ی او «غول و..» نمونه هایی هست. «مرقد اقا» نخستین بار به سال ۱۳۰۹ در مجموعه « افسانه » ی « کلاله خاور» که به همت یک عاشق کتاب نشر می یافت چاپ شده بود. این قصه برای بار دوم در « دفترهای زمانه » نشر یافت و در سال ۱۳۴۹ بدون اجازه ی خانواده نیما در یک کتاب مستقل بصورت مغشوش عرضه شد.. .

بازگشت به فهرست

چطور شد که ققنوس شدیم؟

به‌یاد رفیق «اصغر محبوب»

مجید فلاح‌زاده/ نمایشنامه

بازیگران:

راوی اول کارگر

راوی دوم دهقان بی‌زمین

چپی همیشه محکوم به اعدام (معلم)

یک فرشته

افسر گارد ـ روحانی (سردسته‌ی اوباش ـ جوخه‌ی اعدام)

گروه اوباش ـ پاسداران جوخه‌ی اعدام

توده‌های مردم (تماشاگران)

صحنه:

یک پرچم سرخ برافراشته در میانه‌ی میدان. در پای پرچم، "چپی همیشه محکوم به اعدام" سرافراز ایستاده است. در برابرش جوخه‌ی اعدام صف کشیده. در کنار جوخه‌ی اعدام "افسرگارد" دیده می‌شود. در پشت و بالای سر "چپی

همیشه محکوم به اعدام" فرشته‌ای به او می‌نگرد. سمت چپ جلوی صحنه "راوی کارگر" و سمت راست "راوی دهقان" ایستاده‌اند.

صحنه با فرمان آماده‌باش افسر شروع می‌شود. جوخه‌ی اعدام به زانو می‌نشیند. "چپی همیشه محکوم به اعدام" سرودی زیر لب زمزمه می‌کند. کم کم صدایش اوج می‌گیرد. افسر فرمان شلیک می‌دهد. جوخه آتش می‌کند. "چپی همیشه محکوم به اعدام" بتدریج به زانو در می‌آید. وقتی کاملا در پای پرچم سرخ به زانو درآمد، افسر جوخه را به خط می‌کند. فرمان حرکت می‌دهد. خارج می‌شوند. لختی سکوت؛ و بعد صدای فرشته که همچون صوراسرافیل به صدا در می‌آید. صدا نخست آهسته است و آرام آرام بلند می‌شود. فرشته، شورانگیز "انترناسیونال" می‌خواند. "چپی همیشه محکوم به اعدام" با سرود فرشته جان می‌گیرد. بتدریج برمی‌خیزد. افراشته‌تر می‌شود. سر برمی‌افرازد. سرود که تمام می‌شود "چپی همیشه محکوم به اعدام" برپا ایستاده است. زنده مثل همیشه.

راوی اول: باز هم چپ!

راوی دوم: باز هم چپی!

هر دو راوی: باز هم ققنوس، باز هم ققنوس!

(*به چپی همیشه محکوم به اعدام*)چطور شد که ققنوس شدی؟

چپی: (*به تماشاگر*) چطور شدکه ققنوس شدم؟

یکی از تماشاگران: چطور شد که ققنوس شدم؟

یکی از تماشاگران: چطور شد که ققنوس شدم؟

یکی از تماشاگران: چطور شد که ققنوس شدم؟

همه با هم: چطور شدکه ققنوس شدیم؟

کارگر شرکت نفت بودم. همیشه بوی نفت می‌دادم، بوی طلا. من طلا استخراج می‌کردم. طلای سیاه استخراج می‌کردم. وطنم روی طلای سیاه شناور است. دنیا روی طلای سیاه می‌چرخد... روزانه هشت میلیون بشکه استخراج می‌کردیم... فکرش را بکنید... هشت میلیون بشکه... اما زندگی ما نمی‌چرخید... ما هفت سر عائله بودیم... ما همیشه گرسنه بودیم... آخر ما از خانواده‌ی زحمتکش بودیم...

ما رعیت بودیم... ده سال پیش به تهران مهاجرت کردیم. دیگر نمی‌شد در روستا زندگی کرد. روستا جای زندگی نبود. در رژیم شاهی روستا یعنی خشکی، یعنی قحطی، یعنی مرض، یعنی مرگ! ظرف ده سال یازده هزار روستا در کشور خالی شد. تصور بکنید... یازده هزار دهکده خشک شد، بیابان شد! اما چه باک!

گندم و فانتوم و هروئین را امریکا می‌داد، و پیکان و تانک و ویسکی را انگلیس، رادیو و تلویزیون را ژاپن می‌داد، و یخچال و ماشین رختشویی را آلمان غربی، و پاریس هم شد جای تفریح و عیاشی...

ما هم در تهران شدیم دست‌فروش و دلال و بیکاره، و هر چی که شما فکرش را بکنید... حلبی‌آباد و نازی‌آباد و افسریه از آن ما بود، و عباس‌آباد و نیاوران و قیطریه مال از ما بهتران...

درد و تاریکی از ما بود، سلامت و روشنایی از آنها... ما آدم نبودیم، به چهره و پشت خمیده‌مان که نگاه می‌کردی یاد

اجداد ده هزار سال پیش‌مان می‌افتادی. ما آدم به حساب نمی‌آمدیم. ما بارکش دوپایی بودیم. حرف هم که می‌زدی...

راوی اول: دهانت را می‌دوختند...

راوی دوم: پایت را قلم می‌کردند...

راوی اول: ناخنت را می‌کشیدند...

هر دو راوی: خلاصه، "ترس بود و بال‌های مرگ

کس نمی‌جنبید چون بر شاخه برگ از برگ

سنگر آزادگان خاموش

خیمه‌گاه دشمنان پرجوش"

صحنه نیمه‌تاریک می‌شود. خیمه‌گاه دشمنان. صدای موزیک تانگو و موزیک‌های دیگر. مجلس رقص بالماسکه‌ای. هر نوع عیاشی، هر نوع بازی و هر نوع هرزگی ولودگی دقایقی ادامه دارد! بعد... سکوت. صدای تار "ایران سرای امید" وسپس....

هر دو راوی: وقتی که انقلاب شد...

راوی اول: ما بوی تن‌مان را حس کردیم...

راوی دوم: بوی انقلاب بوی عرق تن‌مان بود...

راوی اول: و هوای انقلاب هوای دل‌مان بود...

راوی دوم: و تحقق انقلاب تحقق آرزوهای‌مان...

راوی اول: روز و شب‌مان برای انقلاب بود...

راوی دوم: شب و روزمان برای انقلاب بود...

هر دو راوی: پس انقلاب آب شد و ما ماهی

مست و مستانه دمیدیم در شیپور صبح آزادی

صدای شیپور "شب است و چهره‌ی میهن سیاهه". توده‌ی مردم شهیدی را بر سر دست می‌برند. پانتومیم وار می‌رزمند و می‌خوانند و دور می‌زنند.

یکی از توده‌ها: شب است و چهره‌ی میهن سیاهه

نشستن در سیاهی‌ها گناهه

تفنگم را بده تا ره بجویم

که هر که عاشقه پایش براهه

برادر بی‌قراره

برادر شعله‌واره

برادر دشت سینه‌اش لاله‌زاره

توده‌ی مردم: (*می‌خوانند و می‌رزمند*) برادر بی‌قراره

برادر شعله‌واره

برادر دشت سینه‌اش لاله‌زاره

یکی از توده‌ها: شب و دریای خوف‌انگیز و توفان

من و اندیشه‌های پاک پویان

برایم خلعت و خنجر بیاور

که خون می‌بارد از دل‌های سوزان

برادر نوجوونه

برادر غرق خونه

برادر کاکلش آتش فشونه

توده‌ی مردم: (*می‌خوانند و می‌رزمند*) برادر نوجوونه

برادر غرق خونه

برادر کاکلش آتش فشونه

یکی از توده‌ها: تو که با عاشقان هم‌درد و هم‌آشنایی

تو که همرزم و هم‌زنجیر مایی

ببین خون عزیزان را به دیوار

بزن شیپور صبح روشنایی

شیپور. تکرار همین بند. و دوباره شیپور.

: (*می‌خوانند و می‌رزمند و به تدریج از صحنه بیرون می‌روند*)

برادر بی‌قراره

برادر نوجوونه

برادر شعله‌واره

برادر غرق خونه

برادر دشت سینه‌اش لاله‌زاره

توده‌ی مردم رزم‌کنان از صحنه بیرون می‌روند. موسیقی کاهش می‌گیرد.

نظام فرتوت که فرو ریخت، گُل انقلاب که شکُفت، لاله‌ها که برآمدند، ما ماندیم و کوهی از مشکلات...

حالاچه باید کرد؟ از کجا شروع کنیم؟ قدم بعدی؟

ما در پی سرچشمه بودیم، و گرنه باغ لاله‌های‌مان خشک می‌شد...

در محله‌ی ما یک معلم زندگی می‌کرد (*چپی همیشه محکوم به اعدام را نشان می‌دهد*). می‌گفتند چپی است... او راه چاره را به ما نشان داد... او راه سرچشمه را می‌دانست... از قبل می‌شناخت... اما حالا حرف‌هایش گوش شنوایی پیدا کرده بود...

یکی از تماشاگران: آقا معلم چه کنیم؟ از کجا باید شروع کنیم؟

معلم: از جبهه‌ی متحد...

یکی از تماشاگران: چی بگوئیم؟

معلم: استقلال، آزادی، عدالت اجتماعی...

یکی از تماشاگران: استقلال؟

معلم: یعنی عدم وابستگی...

یکی از تماشاگران: آزادی؟!

معلم: یعنی رأی تو...

یکی از تماشاگران: عدالت اجتماعی؟

یعنی تقسیم زمین، ملی شدن کارخانه‌ها، تأمین بهداشت، مسکن، مدرسه، شغل...

و اینگونه شد که مردم روز و شب، وقت و بی‌وقت، زن و مرد، خرد و کلان در خیابان‌ها سرریز می‌شدند و می‌خواندند.

توده‌ی مردم: آمریکا... آمریکا

مرگ به نیرنگ تو

خون جوانان ما

می‌چکد از چنگ تو...

اما این وضع تا کی می‌توانست دوام بیاورد؟ هان؟ بله... بالأخره کسی که بیشتر از همه نهیب به شیطان می‌زد و توده‌ها را از شیطان بزرگ برحذر می‌داشت خودش شیطان شد، خودش از مردم و انقلاب گریزان شد... انقلاب او را به هراس انداخت. او از طراوت لاله‌ها، از رنگ سرخ لاله‌ها هُول کرد...

آخر مگر می‌شود انقلاب کنی و از خود و عقاید کهنه‌ات نگذری؟ آخر مگر می‌شود انقلاب کنی و در باغ لاله‌ها آب گندیده روان کنی؟

آخر مگر می‌شود انقلاب کنی و به چپ باور نداشته باشی؟

بالأخره یک روز ریختند به خانه‌ی معلم...

اوباش بر سر معلم می‌ریزند.

اوباش: جماران گل باران

معلم تیرباران.

جماران گل باران

چپی ها تیرباران.

ثابت می شوند.

حتی سقف خانه‌اش را شکافتند تا مدرک جرم پیدا کنند. کتاب‌هایش را سوزاندند... دور کتاب‌ها رقصیدند... کتکش زدند... به خانواده‌اش بی‌حرمتی کردند... خلاصه، دریدگی کردند... پرده‌درآیی کردند...

سرگروه اوباش_ یک روحانی: (*به هر دو راوی*) نفت به چه درد شما بی سرو پاها می خوره؟! زمین مگر ارث پدرتان هست که باید تقسیم کنیم؟ بروید خانه‌های تان... انقلاب تمام شد...

اوباشان به سوی دو راوی و مردم هجوم می‌برند. ثابت می‌شوند.

و بعد... چپی آواره شد... چپی زندانی شد... چپی زیر شکنجه ایستاد... چپی زیرشکنجه شکست... چپی زیر شکنجه مُرد... چپی از شدت درد و غصه یک شبه موهای سرش سفید شد، چپی وطن اش زندان شد...

وظرف چند هفته پنج هزارچپی اسیر اعدام شد !!!

اما چپی حتی هنگام مرگ هم آتش افروخت...

هر دو راوی: آری آری... چپی جان خود در تیر کرد

چپی کار صدهاهزاران تیغه‌ی شمشیر کرد.

اوباشان به اشاره سرگروه روحانی خود تبدیل به جوخه‌ی اعدام می‌شوند. سرگروه فرمان آماده‌باش می‌دهد. جوخه‌ی اعدام به زانو می‌نشیند.

چپی: "در میان طوفان هم‌پیمان با قایقران‌ها

گذشته از جان باید بگذشت از توفان‌ها

به نیمه‌شب‌ها دارم با یارم پیمان‌ها

که برفروزم آتش‌ها در کوهستان‌ها"

سرگروه فرمان آتش می‌دهد. جوخه شلیک می‌کند. چپی بتدریج به زانو در می‌آید. وقتی کاملا در پای پرچم سرخ به زانو درآمد، روحانی جوخه را به خط می‌کند. فرمان حرکت می‌دهد. خارج می‌شوند. لختی سکوت؛ و بعد صدای فرشته که همچون صوراسرافیل به صدا درمی‌آید. صدا نخست آهسته است و آرام آرام بلند می‌شود. فرشته، شورانگیز "انترناسیونال" می‌خواند. "چپی همیشه محکوم به اعدام" با سرود فرشته جان می‌گیرد. بتدریج برمی‌خیزد. افراشته‌تر می‌شود. سر برمی‌افرازد. سرود که تمام می‌شود "چپی همیشه محکوم به اعدام" برپا ایستاده است. زنده مثل همیشه.

راوی اول: باز هم چپ!

راوی دوم: باز هم چپی!

هر دو راوی: باز هم قفنوس! باز هم قفنوس!

راوی اول: و این طور شد که از خاکستر برآمدیم...

راوی دوم: و این طور شد که قفنوس شدیم

تماشاگران ـ بازیگران: و این طور شد که قفنوس شدیم

و این طور شد که قفنوس شدیم.

لنینگراد ـ شهریورماه ۱۳۶۸ش.

بازگشت به فهرست

صدف

علی یزدانی

سرم هنوز گیج می‌ره و چند جای بدنم می‌سوزه. چشمام‌و که باز می‌کنم می‌بینم تو بیمارستانم. هر چی می‌خوام یادم بیاد که کجا و چه‌جوری زخمی شدم یادم نمیاد. تصمیم می‌گیرم فکر کنم و آخرین چیزی که دیدم و به خاطر بیارم. بعد از کلی فکر کردن بالاخره یه چیزی یادم میاد، صدف، آره یه صدف خالی. اما...اما نه؛ انگار بعد از هر بار زخمی شدن، این صدف یا چیزی شبیه اون تنها چیزیه که یادم میاد. باید بیشتر فکر کنم. این بار سعی می‌کنم از پیشتر، اصلا از وقتی که بچه بودم، آره از وقتی بچه بودم شروع کنم و جلوتر بیام. این جوری بهتره. شاید بتونم...اه... این دفعه دیگه باید... باید... آها... انگار داره یادم میاد... روزی که بی‌مادر شدم. پیش از اون دیگه یادم نمیاد. بذار ببینم... نه فایده نداره. پیش از اون دیگه هیچی یادم نمیاد.

فقط چهار سالم بود که بی‌مادر شدم. نه این که مادرم بمیره، نه، طلاق گرفت. وقتی داشت می‌رفت به پهنای صورت اشک می‌ریخت و ساک رنگ و رو رفته‌ای‌رو با خودش می‌برد. اون موقع من نمی‌دونستم چی شده. فقط می‌دونستم یه اتفاق مهم و غم‌انگیزی افتاده، ولی جرات نمی کردم از کسی بپرسم، چون همه عصبانی بودند. مخصوصا پدر، عمه ها و عموم. من فقط یه بار با صدای بلند گریه کردم، اون هم درست وقتی بود که مادرم برای آخرین بار سرم‌و، روی سینه‌اش فشار می‌داد و با اشکش سرم‌و خیس می‌کرد. من هم درست مثل مادر بلند، بلند و حتی با فریاد گریه می‌کردم.

مادر که از درِ خونه رفت بیرون، دنبالش دویدم. اما اون تو پیچ‌های کوچه غیبش زده بود و من برای همیشه

بی مادر شده بودم. دیگه هیچ وقت هیچ کسی خبری از اون به من نداد. حسرت دیدنش برای همیشه تو دلم موند. هر روز که بزرگتر می شدم این حسرت هم با من بزرگ‌تر می‌شد. پونزده ساله که شدم، حسرتم از من خیلی بزرگ تر شده بود، خیلی. اون وقت بود که از "ایذه" راه افتادم و رفتم "شهرکرد". با تنها نشونی ای که از خونواده‌ی مادرم به دست آورده بودم، فکر می‌کردم بتونم مادرمو پیدا کنم.

رسیدم "شهرکرد" و دنبال نشونی گشتم. پرسون پرسون به محل رسیدم. در زدم. دختر جوانی در باز کرد.

-ببخشید این آدرس...

کاغذو از دستم گرفت و گفت: با کی کار داری؟

-با ننه عصمتم، عصمت!

-اشتباه بهت آدرس دادن.

گفتم: نه، من از چند نفر پرسیدم همین جاست. تو بهش بگو عزیز اومده، من پسرشم عزیز.

گفت: هر کی می‌خوای باش، اشتباه اومدی.

در بست و رفت. اما من نمی تونستم به راحتی از اون جا برم. این تنها نشون ای بود که من داشتم. با مشت به در کوفتم چندین و چند بار و با قوت. این بار مردی حدود سی و پنج ساله در باز کرد.

-بفرمایید.

گفتم: تو رُ خدا یه جواب درست به من بدید. این جا تنها جاییه که من میتونم سراغ مادرم و بگیرم. با خوش رویی پرسید: از کجا اومدی؟ گفتم. پرسید: تنهایی؟ گفتم. گفت: بیا تو ببینم چی کار می تونم برات بکنم. دستشو انداخت دور گردنم و منو برد تو خونه‌شون.

چه خونه‌ی قشنگ و مرتبی!

کمی نگاهم کرد و پرسید: کِی راه افتادی؟ گفتم: صبح زود.

دخترش و صدا زد: فرشته چای بیار برای مهمون‌مون. فرشته چای آورد و نشست همون کنار در و گفت: فکر کردی من دروغ گفتم؟ جواب‌شو ندادم.

رو به مرد گفتم: وقتی بچه بودم، مادرم طلاق گرفت و اومد پیش پدر و مادرش؛ اون ها همین جا زندگی می‌کردن. مرد با خنده پرسید؟ وقتی بچه بودی؟ یعنی کی؟ گفتم: یعنی ده، دوازده سال پیش. گفت: ببین پسر جون این جا پنج سال بیشتر نیست که ساخته شده، خرابه ای بود که ساخته شد. کمی با سبیلش ور رفت و گفت: بشین تا از سرایدار گاراژ سر خیابون بپرسم و بیام، آخه اون از قدیم این جاست، شاید بتونه کمکت کنه. رفت و با پیرمردی برگشت. پیرمرد نگاهی به من کرد و چیزی در گوش مرد گفت و مرد با اشاره ی سر جواب داد. پیرمرد پرسید: اسم ننه‌ت چی بود؟ گفتم. پرسید اسم دایی‌ت چی بود؟ فکر کردم و گفتم. گفت: خیلی وقته که رفتن. بعد رو کرد به مرد و گفت: آقای مدیر، وقتی خاتون

دخترش و صدا زد: فرشته چای بیار برای مهمون‌مون. فرشته چای آورد و نشست همون کنار در و گفت: فکر کردی من دروغ گفتم؟

مرحوم شد، رفتن. رو کرد به من و گفت: خاتون ننه ی عصمت بود، مادر بزرگ تو. رو کرد به مرد و گفت: رفتن اصفهون، خدا شاهده که من نمی‌دونم کجای اصفهون. رو کرد به من و گفت: پدر بزرگت با من رفیق بود. پاشو، پاشو با هم بریم ببینم از کجا اومدی به کجا میری... و دست منو گرفت و با خود کشید. من نمی خواستم برم چون نشانه‌هایی از مادرم‌و تو چشم فرشته می‌دیدم. چشم، ابرو و حتی بینی استخونی اون منو به یاد مادرم می انداخت. هر چند از مادرم تنها چیزی مثل یه خواب، یه شبح، تو خاطرم بود. اما صورت این دختر یه لحظه منو به چهار سالگی برد. وقتی چای می آورد، من یه لحظه مادرم‌و تو چهره‌ش دیدم. نمی‌خواستم برم اما رفتم. چاره‌ای نبود پیرمرد دو تا تخم مرغ برام نیمرو کرد و چای گذاشت و گفت: بخور تا برگردم.... و رفت بیرون.

اتاق کوچک بود، کوچک و تاریک و پیرمرد تنهایی در این اتاق زندگی می‌کرد. وسایل اتاقش هم مثل وسایل خونه‌ی ما بود.

اتاق کوچک بود، کوچک و تاریک و پیرمرد تنهایی در این اتاق زندگی می‌کرد. وسایل اتاقش هم مثل وسایل خونه ی ما بود. چند کتاب بزرگ و کلفت هم تو یکی از تاقچه‌هاش چیده بود. برام فرقی نداشت چه کتاب‌هایی هستند. اشتها نداشتم، ولی همه‌ی نون و تخم مرغ و که پیرمرد برام گذاشته بود خوردم، بعد سرم‌و گذاشتم رو بالشی که گویا جای دایمی پیرمرد بود و شروع کردم به شمردن تیرهای چوبی سقفش، چهار، پنج، شیش... یک مارمولک نزدیک سقف، ثابت و بی‌حرکت به دیوار چسبیده بود و تکون نمی‌خورد. تصمیم گرفتم این قدر نگاهش کنم تا مطمئن بشم زنده است یا مرده.

مادرم و دیدم، اما اون با دست اشاره می کرد که به طرفش نرم. چقدر هم شبیه فرشته بود. ولی چرا نمی‌خواست منو ببینه. پیرمرده می‌گفت: این ننه‌ت نیست، ولی من که می دونستم هست. مادرم عقب عقب رفت و تو سیاهی شب گم شد. دنبالش راه افتادم اما انگار غیب شده بود همه جارُ گشتم، تو دشت، بیابون، کوه. یه دفعه زیر پام خالی شد. خواستم فریاد بکشم اما صِدام در نمی‌اومد. من سقوط می‌کردم و کسی نمی تونست به دادم برسه. حتی کسی صِدام‌و هم نمی شنید. اون پایین آب بود و من شنا بلد نبودم. چشمام‌و بستم، شلپ افتادم تو آب، دست و پا زدم کمی آب رفت تو حلقم ولی خیلی زود تونستم، شنا کنم. نمی دونم کِی لباس‌هامو درآورده بودم. یهو پدرم‌و دیدم که داره شنا می‌کنه و به‌طرفم می‌آد. اون خیلی عصبانی بود. ترسیدم خواستم فرار کنم که ناظم مدرسه رو دیدم که چوب تو دستش داره برام سرش‌و تکون می‌ده. وایستادم. نمی‌دونم کِی هم من و هم پدرم لباس‌هامونو پوشیده بودیم. ناظم از رنجوری و بی نظمی م برای پدرم می گفت ولی مرتب یادآوری می‌کرد که: ...ولی عزیز بچه‌ی خیلی با هوشیه. اصلا هم برام مهم نبود. با هم رفتیم تو ساختمون مخابرات. پدرم به همه جا زنگ می‌زد و می‌گفت: عزیز فرار کرده. من هی داد می‌زدم و بهش می‌گفتم که بابا من کنارت هستم. اون به من توجه نداشت و از پشت گوشی تلفن نمی‌دونم به کی می‌گفت: اگه پیداش کردی بیار قول می‌دم بیشتر ازش مواظبت کنم. هر چند لازمه

که تنبیه هم بشه؛ بعد شروع کرد به پارس کردن. درست مثل یه سگ واق‌واق می‌کرد. بعد سگ شد و گذاشت دنبالم. من دویدم و پشت یه زن قایم شدم. فرشته اومد و به اون زن گفت: ماما، همین پسره بود که... زن برگشت که منو ببینه... مادرم بود. خواستم بغلش کنم و مثل چهارسالگی سرمو بذارم رو سینه‌اش و گریه کنم، ولی چادرش و کشید رو صورتش و رو کرد به فرشته و گفت بیا بریم دختر! مادرم با فرشته رفت. من فریاد زدم: ننه عصمت! و به دنبالشون دویدم. ولی اون ها خیلی سریع می رفتن و پای من اصلا جلو نمی رفت. نشستم و گریه کردم، که پدرم با لباس ژاندارمی‌ش اومد و دستمو گرفت و تحویل ناظم داد. اون هم منو برد تو دفتر و شروع کرد به نصیحت کردن و تهدید من. من هی می گفتم که من رو تخته سیاه چیزی ننوشتم و اون هی داد می‌زد که: اعتراف کن، اعتراف کنی واسه خودت خوبه، بگو که کار خودت بوده. گفتم: نه. یک سیلی محکم گذاشت بیخ گوشم و بعد یه خودکار گذاشت لای انگشت هام و فشار داد. به مدیر گفت: کله شقه. پدرم گفت: بله متاسفانه، اخلاقش به مادرش رفته. پیرمرد گفت: خونواده‌ی خوبی بودن. بعد همه با هم تو دفتر مدرسه نشستند و شروع کردند به کشیدن تریاک. همه سرِ جای خودشون بودند، فقط به جای پیرمرد یکی از همکارهای مسن پدرم بود. اون‌ها از تریاک سناتوری که رنگ زرد داره تعریف می کردند و از نشئگی بیشتر اون می گفتند. من دوست داشتم باهاشون تریاک بکشم. پدرم اخم کرد و گفت: به ننه ت بگو چای پر رنگ بریزه بیاره. ننه عصمتم از پشت در گفت: من رفتم خودت بریز. بعد عمه آذرم چای آورد و نشست پیش من. من و نشوند تو بغلش و صورت‌مو فشار داد به پستونای بزرگش. از پستوناش همین جوری شیر می‌اومد. همه‌ی تریاکی‌ها کاسه آوردند و از شیر پستونش ریختند تو کاسه و خوردند. من هم خوردم اما خیلی بد مزه بود بوی شاش می‌داد. من می‌خواستم از بغلش بلند شم ولی نمی گذاشت. آخه عمه آذرم منو خیلی دوست داشت، ولی من ازش خیلی خوشم نمی‌اومد. برای این که ولم کنه پستونش‌و گاز گرفتم. داد زد و منو از بغلش پرت کرد. من کمی از تریاک پدرمو کش رفتم و انداختم تو چایی که فرشته برام آورده بود. هم زدم و خوردم. چقدر شیرین بود. پس همینه که تریاک می‌خورن یا می‌چسبونن به اون... چی بود اسمش ... و می کشند. تصمیم گرفتم من هم تریاکی بشم. ننه م اول سر فرشته داد زد که دیگه هیچ وقت برام چای پر رنگ نریزه. بعد هم با پدرم دعوا کرد که تو بچه‌مو تریاکی کردی، و قهر کرد و رفت. من دنبالش دویدم اما فرشته تکون نخورد. انگار برای اون فرقی نداشت. من هی داد می زدم و قول می دادم که دیگه تریاک نخورم. قسم می‌خوردم که دیگه چای پر رنگ هم نمی‌خورم نمی‌خورم.

چشمامو باز کردم، مارمولک رفته بود. اتاق کوچک پیرمرد پر از دود بود. دود تریاک. پیرمرد دیگری هم اون جا بود.

پیرمرد می گفت: خب پاشو چای نمی خوری اشکالی نداره نخور. پاشو یه نشونی از مادرت پیدا کردم. چشمام و باز کردم، مارمولک رفته بود. اتاق کوچک پیرمرد پر از دود بود. دود تریاک. پیرمرد دیگری هم اون جا بود. همین طور که وافور رو از دست سرایدار می گرفت، گفت: بچه خسته شده بذار بخوابه. و پیرمرد

سرایدار گفت: دیر می شه کبلایی راهت درازه. بلند شدم و نشستم. پیرمرد چای گذاشت جلوم. خوردم. یه لحظه فکر کردم چقدر بزرگ شدم.

من و کبلایی از پیر مرد خداحافظی کردیم و راه افتادیم. شب بود و تاریکی. چشم، چشم‌و نمی‌دید. صدای جیرجیرک و عوعو سگ و ناله ی گربه و زار زدن جغد، شب‌و ترسناک‌تر کرده بود. با وجود این که پیرمرد گفته بود که کبلایی عموی ننه عصمتِ، ولی من کمی می‌ترسیدم. کبلایی ساکت بود. سعی می‌کردم تو چاله‌چوله‌های راه نیفتم. زانوهام می‌لرزید، اما سعی می‌کردم از کبلایی عقب نمونم. وقتی رسیدیم به خیابون اصلی، کبلایی پرسید: زن بابات اذیتت می‌کنه؟ گفتم: نه. عرض خیابون و که رد شدیم، پرسید: پس چرا فرار کردی؟ گفتم: فرار نکردم، من پونزده سالمه، می‌تونم رو پای خودم بایستم. بعد سعی کردم به لرزش پاهام غلبه کنم و گفتم: می‌خوام ننه‌مو پیدا کنم، این که فرار نیست. کبلایی سرفه‌ای کرد و خلط سینه‌شو تف کرد و دست گرفت به زانوهاش و کمی زانوهاش و مالید و بعد سرش و بلند کرد و گفت: باید استخاره کنم. پرسیدم: باید چی‌کار کنی؟ چیزی نگفت.

> **مادرت تو بیمارستان امین‌آباده، تو اون‌جا کوچیکارو راه نمی‌دن. گفتم: ولی من که کوچیک نیستم. بعد پرسیدم: مگه ننه‌م چه مرضی داره؟**

کوچه ها رُ پشت سر گذاشتیم و بالاخره رسیدیم. در با کلید باز کرد، سرفه ای کرد و با درد گفت: لعنت به این باواسیل. بعد صدا زد: کَرم، کَرم! کَرم اومد دست منو گرفت و به اتاق برد. کبلایی به گوشه حیاط رفت، سرفه‌ای کرد و برق مستراح‌و روشن کرد و پرده‌ی اون‌و کنار زد و داخل شد. تا کبلایی از مستراح برگرده خونواده‌ش با محبت از من پذیرایی کردند. زنش، پسراش، عروسش و دختراش همه مهربون بودن. کبلایی وقتی اومد راهرو، وضو گرفته بود و داشت مسح سرشو می‌کشید. به چارچوب در تکیه داد، کف پای راستش‌و گذاشت رو زانوی چپش و گفت: اختر تسبیح منو بیار! و مسح پاشو کشید. عروسش سریع تسبیح‌و آورد. کبلایی اومد و تکیه داد به پشتی و پاهاش و دراز کرد و شروع کرد به وِرد خوندن. بعد چشم‌هاشو بست و تعدادی از دونه های تسبیح و از بقیه جدا کرد. بعد با هر دو دستش از دو طرف دونه‌های تسبیح‌و آزاد می‌کرد. چیزی به آخر دونه‌های تسبیح نمونده بود که جمع کرد و تسبیح‌و داد دست اختر و رو کرد به کَرم و گفت: باید همین فردا بریم. کَرم پرسید: برای تهرون استخاره کردی؟ کبلایی گفت: آره. بعد با دست منو نشون داد و گفت این بچه رُ هم سر راه تو اصفهون به دایی‌ش تحویل می‌دم. کَرم گفت: چهار روزی به نوبت عملت مونده. کبلایی گفت: هر چی خدا بخواد همون می‌شه. تهرون هم چن تا قوم و خویش داریم که صله رحمشون واجبه. کَرم گفت: آخه چه عجله‌ای داری، من روغن این ماشین عوض نکردم، زاپاسش‌و هم هنوز نگرفته‌م. کبلایی گفت: اگه بهونه میاری من با همین بچه فردا با اتوبوس راهی اصفهون میشم. بعدشم خدا بزرگه. کَرم گفت: نه آقا به عصمتِ فاطمه زهرا بهونه‌ای نیست. ولی آخه من هنوز نوبت بار هم نگرفتم. یه تریلی و از این جا خالی راه بندازیم تا تهرون؟ کبلایی گفت تو اصفهون بار زیادتره، خدارُ چی‌دیدی شاید از اون‌جا بار بهتری گیرت بیاد، فقط

بذار من خیالم از این بچه راحت بشه و طفل معصومو به دایی یا خالهش تحویل بدم و بعد... من که از کلمه بچه و طفل و ... ناراحت شده بودم، پرسیدم: پس ننهم چی؟ کبلایی گفت: بعد از اصفهونش دیگه به دایی‌ت مربوطه. اگه خواست تو رُ می بره پیش ننه ات، اگرم نخواست دیگه... پریدم تو حرفش که: مگه ننه م کجاس؟ گفت: ننه ت تو تهرونه. گفتم: شما هم که میرین تهرون! گفت: من می‌خوام برم عمل بچه جون، این بچه‌رم که نمی تونم اسیر تو بکنم. و منظورش از این بچه آخری، کَرم، پسرش بود. گفتم: اگه من و بذاری تهرون بقیه شو خودم پیدا می کنم. گفت: حالا تا فردا. بعد شام آوردند و میوه و چای. من هیچ چیز نتونستم بخورم. اختر زنِ کَرم اومد کنارم و دستمو گرفت و برد و رختخوابم پهن شده بود. دراز کشیدم. چشمای اختر که تو تاریکی اتاق نشسته بود کنار رختخوابم، مثل چشم گربه برق می‌زد. دستی کشید رو سرم و گفت: نرو تهرون، نمیذارن ننه تُ ببینی. گفتم: چرا نمی‌ذارن، کیا نمی‌ذارن؟ گفت: مامورها نمی‌ذارن، مادرت تو بیمارستان امین‌آباده، تو اون‌جا کوچیکارو راه نمی‌دن. گفتم: ولی من که کوچیک نیستم. بعد پرسیدم: مگه ننهم چه مرضی داره؟ آهی کشید و برق چشمش لیز خورد و اومد پایین، بعد هم بلند شد و رفت .

صبح با اصرار و التماس خواستم که من و هم تا تهرون ببرن، اما قبول نکردند. اما وقتی تو اصفهون هیچ کدوم از برادر و خواهر ننه‌امو پیدا نکردیم از ناچاری من‌و هم با خودشون به تهرون بردند. تهرون خیلی بزرگ بود. اون‌جا اول به خونه ی یکی از خویشای کبلایی رفتیم کبلایی اون‌جا موندگار شد. با کرم به بیمارستان امین‌آباد رفتیم... وقتی از امین‌آباد برگشتیم، راه گریه‌م بسته شده بود و سوزنی انگار تو سینه‌م جابجا می‌شد.

با کَرم به بازار رفتیم. می خواست برام یه چیزی بخره و خوشحالم کنه. رفت تو یه مغازه ی خیلی شیک. من تو مغازه نرفتم. تو ویترین مغازه جعبه شیشه‌ای بود که ماهی‌های عجیب و غریب و رنگارنگ توش وول می خوردند. توی اون یه صدف بزرگ هم بود که مرتب باز و بسته می شد. اما حتی یه مروارید خیلی کوچیک هم توی اون صدف به اون بزرگی نبود. صدف خالی بود، خیلی خالی. سینه‌ام از درد داشت می ترکید. اما اشکم در نمی‌اومد. رفتم عقب و با همه‌ی قدرت خودمو به ویترین مغازه کوبیدم.

خرداد ۷۱

بازگشت به فهرست

دو قصهٔ کوتاه از نسرین میر

عروسی دوست هندی من

باور کنید به جرئت می توانم بگویم این عروسی یکی از بی نظیرترین جشن های عروسی بود که در آن شرکت کردم.

صمیمیت، سادگی و بی ریایی، همدلی و اتحاد و مشارکت برای اجرای آداب و رسوم و رقص و پایکوبی چنان فضایی برایم بوجود آورده بود .

با وجود اینکه در این جشن تنها مهمان خارجی بودم "غیر" بودن را حس نکردم .عروسی چندین شب و روز ادامه داشت. مرا یاد بعضی از قصه های مادر بزرگی ام انداخت. همانهایی که در پایان وصف بعضی از قصه هایش با آب و تاب به عروسی خیالی هفت شب و هفت روز ختم می شد.

مقدمات جشن نشانی از بی ریایی، دور بودن از تجمل داشت، آراستن موها با گلهای طبیعی، تزیین صورت با برگهای گل حسی از نزدیکی و یکی شدن با طبیعت را به ارمغان می آورد.

جشن حنابندان برای من اوج و نقطه عطف پیوند انسان و طبیعت بود. تزیین دست و پای عروس با طرح هایی از گل و گیاه توسط یکی از دوستان بسیار نزدیک عروس " یعنی خودم."

در پایان زمانی که بر دست و پای عروس نقش هایی از گل و گیاه نقش گرفت با مراسم گلریزان " گل برگهای رز" بر سر عروس به همراه رقص و پایکوبی مراسم ازدواج به پایان رسید.

راستی چه ساده و بی تجمل می توان شادی کرد. و با هم بود .

صحنه ای که برایم جالب و سوال برانگیز بود .شستن پاهای داماد و خوراندن شیر و عسل به داماد، توسط مادر عروس بود. اینجا سر عروس بی کلاه می ماند .چه بهتر!

چر ا که در مرحله دیگر خواهر عروس کفش های داماد را می رباید و داماد برای باز پس گرفتن باید پولی پرداخت کند .

برای ایجاد اتحاد هرچه بیشتر بین عروس و داماد، ساری عروس را به شال دور گردن داماد گره می زنند.
و به جای حلقه عروسی " انگشتری "گردنبندی به نام "مانگالا سوترا" به دور گردن عروس که از یک طناب نازک با دو آویز طلا تشکیل شده کا با سه گره توسط داماد بسته می‌شود.
این نمادی از پیوند روح عروس و داماد برای مدت صد سال است .همچنین این گردنبند نمادی از وضعیت تأهل عروس به حساب می‌آید .
و عدد ۱۰۰ در فرهنگ هندی هم مانند سایر فرهنگ‌ها از جمله ایران عددی نمادین و مقدس به شمار می‌رود.

جالبترین بخش عروسی مسابقه برای نشستن عروس و داماد بر روی صندلی مخصوص یکی برای عروس و دیگری برای داماد پس از انجام این کار عروس و داماد هر کدام که زودتر بنشیند بر اهل خانه حکم‌فرمایی می‌کند.
نتیجه هم به نفع عروس خانم بود .
در کل عروسی هفت مرحله داشت ولی من تنها شاهد همین چند مرحله بوده ام . به اضافه مرحله پایانی که مادر داماد یک ظرف پر از برنج در مقابل در ورودی خانه قرار می‌دهد. عروس بایستی با پای راست خود برنج را روی زمین بریزد. این کار نمادی از برکت و زایش است.

نان و کلم

صبح شنبه است. ازکاربرگشته ام، تنها رخت تازه ای دربر می کنم. دوباره از خانه بیرون می روم. داخل مغازه شده و با بی حوصلگی وسایلی را که لازم دارم داخل سبد خرید می ریزم. خسته ام.

می خواهم هر چه زودتر دوباره بخانه برگشته کمی استراحت کنم.

در صف طولانی جلوی صندوق، برای پرداخت قیمت اجناسی که خریده ام می ایستم.

تماس سری، همراه با نفس های منقطع را پشتم سرم احساس می کنم. نیم چرخی زده، پیرزنی را که تا کمرگاهش تا شده می بینم. جای خود را با او عوض‌می کنم.

جلو می آید. کلم و نان را روی باند رها کرده، لبخند کمرنگی را به نشانه تشکر تحویلم می دهد. کیف پولش را با زحمت باز می کند، دو یورو کف دست زن صندوقدار می گذارد و منتظر بقیه پول می شود. چند سکهٔ رنگی بی ارزش با فاصله بر دستان لرزانش ریخته می شود .

کسی پشت سرم زمزمه می کند :

- هرروز خریدش بیشتر ازاین نیست! باور می کنید اینجا آلمان است؟.

سرم را بعنوان تایید حرفش تکان می دهم.

به خانه برمیگردم. ضمن جابجا کردن خریدهایم. رادیو را روشن می کنم .

گوینده رادیو:

- فیدل کاسترو مرد !...

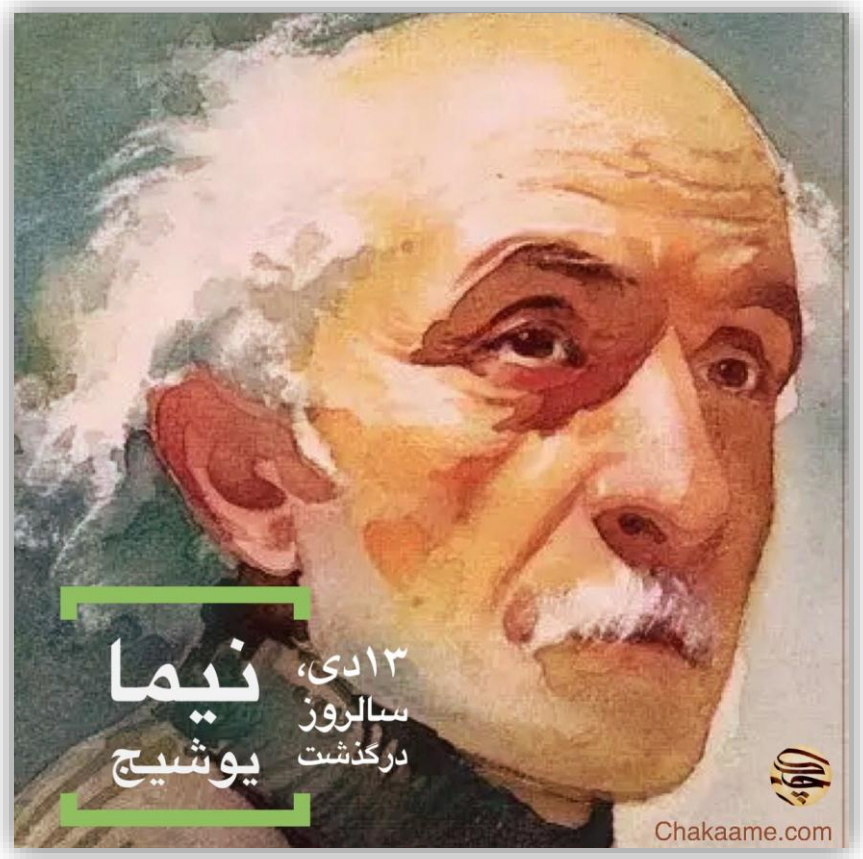
صدای موسیقی با ریتمی تند و بی ربط.

گوینده رادیو،خبر شروع بازارهای مکاره کریسمس را می خواند وبلافاصله تذکر و تاکید می کند که :

- مواظب کیف دستی خود هنگام خرید باشید !

اکنون پخش موزیک آرام و رمانتیک

بازگشت به فهرست



شعر و شاعران

میهمانی سید علی صالحی

یاوه مگو دیکتاتور!

این جا ایران است.
نبین اگر گاهی گرسنه می خوابیم.
نبین اگر گاهی
یکی به زندان وُ دیگری درمانده‌ی زندگی‌ست.

امتحان کنید!
ما دوباره بر خواهیم خاست،
ما دل و دستِ خسته‌ی خویش را
در خونِ سیاوش خَضاب بسته‌ایم.

امتحان کنید!
او که باد می‌کارد
تنها توفانِ تشنه درو خواهد کرد.

با این همه
زنهار!
ما کبوترزادگانِ زیتون‌پَرَست
قرن هاست
کینه خود را
به هفت آبِ زمزم وُ
جنگ را
به رؤیای زندگی شُسته ایم!

مجبورمان نکنید!
ما
صلح می‌خواهیم.

ما نباید بمیریم،رویاها بی مادر می شوند/ انتشارات نگاه/ ۱۳۸۹

عاشقانه‌های بعد از گرگ

مشکل
جای دیگری‌ست دوستِ من!
به این زودی‌ها
گرگ نمی‌میرد،
تو همین‌طور
آسان و عاشقانه از آدمی بگو.

مشکل
جای دیگری‌ست دوستِ من!
کلماتِ کُتَکْ‌خورده
فقط به میلِ مرگ از کوچهٔ تاریک می‌گذرند.
همین است
که نه تشنه به باران ایمان می‌آورد،
نه کلمات
به نوشتنِ بی‌هر کجا!...

حقیقت همین است که این حرف‌ها
فقط به کارِ کتاب‌های کهنه می‌آیند،
تو برو از عینِ روشنِ واژه
به شین بگو،
مشکل همین‌جاست
وگرنه رسیدن به قاف
نه سیمرغِ سایه‌نشین می‌خواهد وُ
نه هُدهُدِ سلیمان به اورشلیم.

عاشقانه‌های بعد از گرگ / انتشارات مروارید/ ۱۳۹۱

رؤیاهای قاصدک غمگینی که از جنوب آمده بود

اگر بشود که باز
باد بیاید و بوی پیراهنِ ترا به یادم بیاورد،
به خدا از تختِ ستاره و تاجِ ترانه خواهم گذشت
درِ بی‌کلیدِ زندانِ گریه را خواهم گشود
حواسِ همه‌ی کلمات را
از دستورِ بی‌دلیل اسم و استعاره آزاد خواهم کرد
بعد هم حکومتِ دیرسال دریا را
به تشنه‌ترین مرغانِ بی‌اردی‌بهشت خواهم بخشید
من عاشق‌ترین امیرِ اقلیمِ آب و آینه‌ام .

اگر بشود باد بیاید و باز
بوی خیسِ گیسوی ترا
به یادم بیاورد
به خدا به جای غمگین‌ترین مادرانِ بی‌خواب و خسته
خواهم گریست
مسافرانِ بی‌مزارِ زمین را
از آرامگاه آسمان آواز خواهم داد
پیراهنِ شبِ نپوشیده را

به خبرچینِ مجبورِ نان و گریه خواهم بخشید
و رو به گرسنگانِ بی‌رویا
نامه‌ای روشن از نمازِ نور و عطر عدالت خواهم نوشت،
که تشنه‌ترین مرغانِ بی‌اردی‌بهشت
خوابِ آب دیده و دعای دریا شنیده‌اند .

این پایانِ مویه‌های مادران ماست
به خدا او در باد خواهد آمد!...

رؤیاهای قاصدک غمگینی که از جنوب آمده بود/ انتشارات تهران/ ۱۳۷۶

یوما آنادا

سال‌هاست
نان‌خشکی‌ها
از محله‌ی ما نمی‌گذرند
زیرا از نانِ خالیِ این همه سفره
چیزی برای پرندگان حتی
باقی نمی‌ماند،
فقط می‌ماند بعضی شب‌ها
که پدر
دستِ خالی به خانه برمی‌گردد .

هر وقت پدر
دستِ خالی به خانه برمی‌گردد
من می‌فهمم
پنهانی دارد با خودش چه می‌گوید،
همه چیز ... همه چیز گران شده است
قند، چای، نان، چراغ، چه کنم، زهرمار ...
همه چیز گران شده است .

و من هر شب آرزو می‌کنم
ای کاش صمد بهرنگی زنده بود هنوز
هنوز ماهیِ سیاهِ کوچولو
به دریا نرسیده بود .
و من هر شب خواب می‌بینم
دست‌هایم دارند بزرگ می‌شوند :
خشت، کوره، آجر
سنگ، بیجه، محمد !
زورم به هیچ‌کدام نمی‌رسد
آجرِ همه‌ی برج‌های جهان
از خواب و خاکسترِ من است
زورم به هیچ‌کدام نمی‌رسد
راهِ کوره‌پزخانه دور است
من باید بزرگ شوم

من مجبورم بزرگ شوم.
ما حق نداریم گرسنه شویم
ما حق نداریم حرف بزنیم
ما حق نداریم سرما بخوریم
ما نان نداریم

خانه نداریم

پناه نداریم

شناسنامه نداریم

شب نداریم

روز نداریم

رویا نداریم.

اینجا

ما هرچه داشته فروخته‌ایم

جز گنجِ بزرگِ پنهانی

که پدر به آن شرف می‌گوید

اسمم شرف است

پسرِ زارعبدالله

یوماآنادا/ انتشارات ناهید/ ۱۳۸۴

از پیاده‌های پاک‌دشتِ ورامین‌ام

از پیاده‌های پاک‌دشتِ بَم، بامیان، کرج، کوفه، آسیا !

و ما حق نداریم بمیریم

کَفن و دَفنِ درماندگان گران است

مزار و مجلس و گریه گران است

ما اشتباه به دنیا آمده‌ایم

دنیا

جای دزدانِ بی‌شرفی‌ست

که پرندگان را برای مُردن

از قفس آزاد می‌کنند .

بازگشت به فهرست

دو شعر از علی یزدانی

بوسهٔ پنهان من

گرچه شب تاریک
گرچه شب موحش
گرچه شب سرد است
اما
می‌رسد پایان این شب هم
می‌رسد بی‌شک
پگاهی در پی این شب
می‌دمد خورشید فرخنده
لیک تا آن خجسته صبح آینده
چشم من شاید
خفته باشد تا ابد
اما
ای گل بیدار من
وقتی
میهنم پر شد ز آزادی
جای من هم یک نفس برگیر
بوسه‌ای را هم که پنهان است
در میان دفتر شعرم
نثارش کن

ترانهٔ ما

تقدیم به شاعر گرانقدر ملی و ترانه سرای لحظات شورانگیز حیات اجتماعی مردم ایران، هوشنگ ابتهاج (سایه)

زمانه قرعه‌ی نو زد به نام دوره‌ی ما
چراغ ما شده بر دارِ این شب‌اندیشان
نشد ولی حریفِ خبیثان، چرا زمانه‌ی ما
به صبح، کس نشنیدش مگر ز ناله‌ی ما
به کام ما نشد آن نوبهارِ ناز و سحر
خِرَد به دارِ مکافات شد، جهل در قدرت
که دست غارت آنان ربود لاله‌ی ما
نشد که زین شود اسبِ مرادِ جاده‌ی ما
در آن هوای بهشتی، که زود دوزخ شد
هما ز ما بگرفتند، امان بریدند از
چه دودها که ربودش چراغِ دیده‌ی ما
تمام اهل خرد در خط رسانه‌ی ما
چه رنج‌ها که کشیدید و عاقبت بردند
نه رام شد سرِ بیدادگر، نه طبیعت رام
ز گنج‌خانه مردم، گل و ستاره‌ی ما
که خاک و باد، آتش و باران، محاجه‌ی ما
چه حیف شد سر پر شورِ آرش و تیرش
بر این امید که باید رسی به آزادی
چه سقف‌مان شده کوته، چه تنگ خانه‌ی ما،
چو مطربان سحر خوان تو این ترانه‌ی ما

دو شعر از جعفر جهانبخش

بدنبال سیمرغ

آمدم
در جستجوی ِ آن فسانه ی تدبیر
تا باز گردم
با پیکان ِ چاره ساز

از تفتهْ- دشت های شبانان ِ رنجْ -کار
بیرون شدم
شبانه
با ابرِ گمْ-نگاه ِ تزلزل
وز عشق:
طوق ِ ستبری به گردنم

از خارْزار ِ هول
گذشتم...

آنسوی ِ رفته ها ، اما
آن عالمتاب:
آفتاب نبود

در دست هام پژمرده شد
نوید ِ بهاران
و
کوچ کرد
آن مرغ
از خیال ِ رهایی

هم در شبان ِ تار ِ توالی ی سا ل ها
گیسوی روزگار سپید آمد و
بریخت

من؛
چرخْ-ریس ِ رشته ی بگسسته ی زمان
آن سو، گلیمْباف ِ گلایه
می بافدم کلام که:
-»ای دوست !
من رفته ام زخویش و
مانده ام اینجا
به انتظار!«

انسان

مجهول بود!
جایی میانِ شب و روز،
پا بر زمین
دستی بر آسمان؛
و به دیگر دست
در جهان کاوید.

دیری با دیده جست؛
هیچش پسند نیامد:
مشکوک بود!

تا خورشید
از افقِ جانش
دمید
و
پریشان شد؛

جهانی میانِ ماندن و رفتن:
مبهوت بود!

****

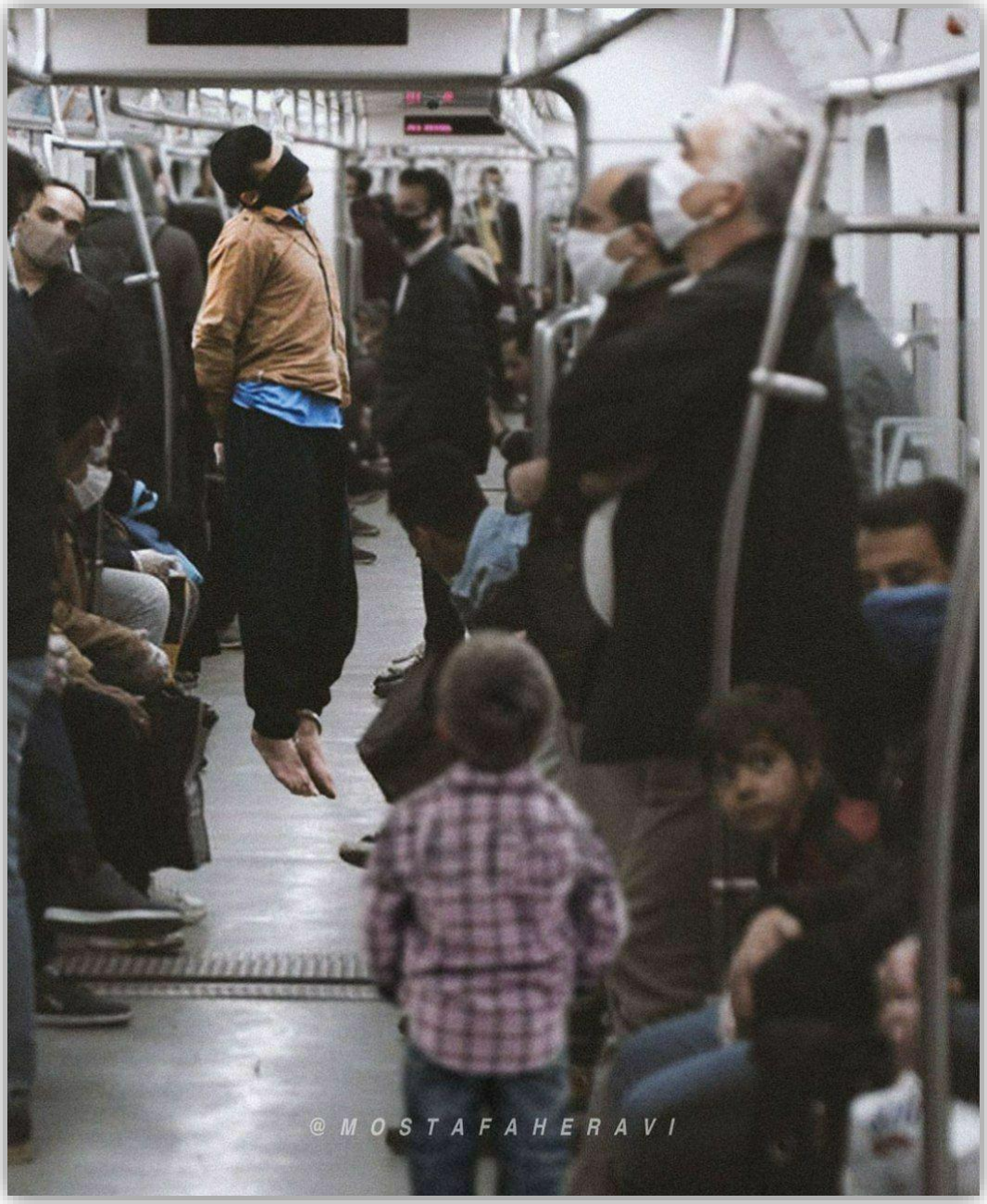
اندیشه کاشت و
ماند؛
پرسش شد و
رفت!

بازگشت به فهرست

هنرهای دیگر

مجازات اعدام را لغو کنید/ کُلاژ

اثر: مصطفی هروی



در بارهٔ سبکِ هنری کُلاژ

تکه‌چسبانی یا چسبانه‌کاری یا کُلاژ (به فرانسوی Collage:، از ریشهٔ coller به معنای چسباندن) نام تکنیکی در هنرهای تجسمی و نیز نام اثر هنریِ ساخته شده به وسیلهٔ این تکنیک است. در این روش مواد و چیزهای گوناگونی مانند تکه‌های روزنامه، کاغذهای رنگی، مقوا، پارچه، عکس، اشیای دورریختنی و جز اینها را بر روی یک سطح صاف مانند بوم، تخته یا مقوا می‌چسبانند تا یک ترکیب جدید به وجود آورند. گاهی نیز با طراحی یا نقاشی آن را تکمیل می‌کنند.

تکنیک چسباندن عکس یا تکه‌های عکس برای ایجاد یک ترکیب جدید فوتوکلاژ یا فتومونتاژ نامیده می‌شود. انواعی از تکه‌چسبانی هم وجود دارد که شامل مواد دارای حجم مانند تکه‌های چوب، ظروف شکسته، دکمه، پیچ و مهره یا هرچیز سه‌بعدی دیگر بر روی یک سطح می‌شود.(Assemblage)

اصطلاح «کُلاژ» را اول بار نقاشان سبک کوبیسم ژرژ براکو پابلو پیکاسو در آغاز قرن بیستم ابداع کردند. پس از آن نقاشان کوبیست، دادائیست و سوررئالیست این تکنیک

را به کار می‌گرفتند. هانری ماتیس، کازیمیر مالەویچ، دیوید هاکنی و بسیاری هنرمندان دیگر نیز آثاری را با این روش خلق کرده‌اند.

سابقهٔ این تکنیک به زمان اختراع کاغذ در چین در حدود سال ۲۰۰ پیش از میلاد بر می‌گردد اما تا قرن دهم میلادی که توسط خوشنویسان ژاپنی به کار گرفته شد، عدهٔ زیادی از مردم از آن استفاده نمی‌کردند. تکه‌چسبانی در قرن سیزدهم میلادی به اروپای قرون وسطا رسید. ورقه‌های طلا در کلیساهای سبک گوتیک قرن پانزده و شانزده به کار گرفته شدند. سنگهای قیمتی و فلزات گرانبها در ساخت تصاویر مذهبی، شمایلها و نیز نشانها (نقوش پرچمی) استفاده شدند. یک مثال قرن هجدهمی از تکه‌چسبانی را می‌توان در کارهای هنرمند بریتانیایی ماری دیلِینی دید.

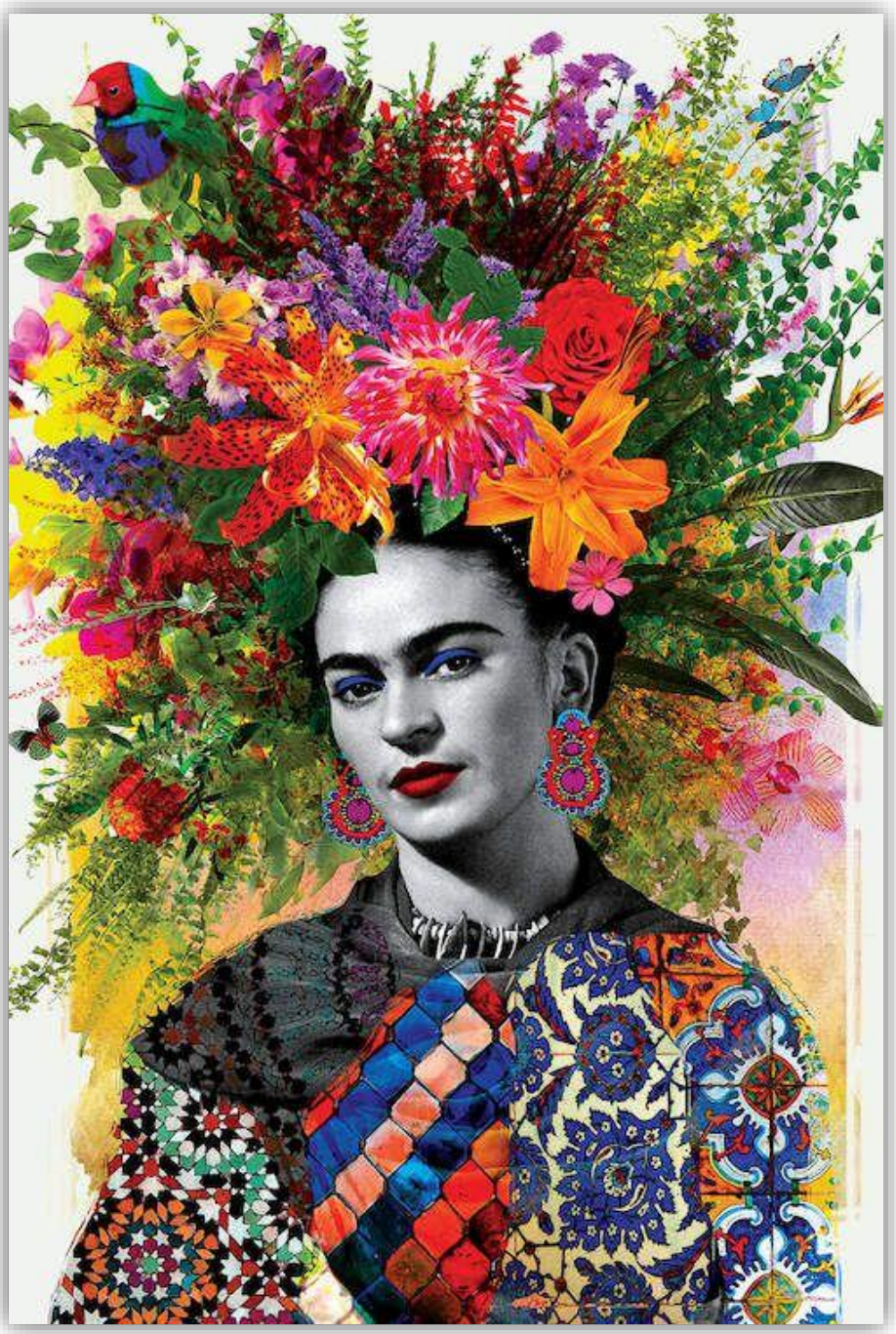
در قرن نوزدهم روشهای تکه‌چسبانی همچنین در ساخت یادگاری‌هایی مانند آلبوم عکس و نیز کتابها به کار گرفته شد. بسیاری آغاز به‌کارگیری تکه‌چسبانی را به پیکاسو وبراک در سال ۱۹۱۲ نسبت داده‌اند، با وجود این با توجه به فوتوکلاژهای دوره ویکتوریا، می‌توان گفت که روشهای تکه‌چسبانی در اوایل دههٔ شصت قرن نوزدهم میلادی مورد استفاده بوده‌است. البته بسیاری افراد این دسته از کارها را تنها به عنوان یادگاری و سرگرمی می‌شناسند.

تابلوی نقاشی "آزادی، هدایت‌گرِ مردم" (*Liberty leading the people*) یکی از معروف‌ترین نقاشی‌های فرانسوی موزه لوور است. این نقاشی اثری است از اوژن دلاکروا (*Eugene Delacroix*) که در سال ۱۸۳۰ میلادی، با رنگ روغن و بر روی بوم خلق شد.

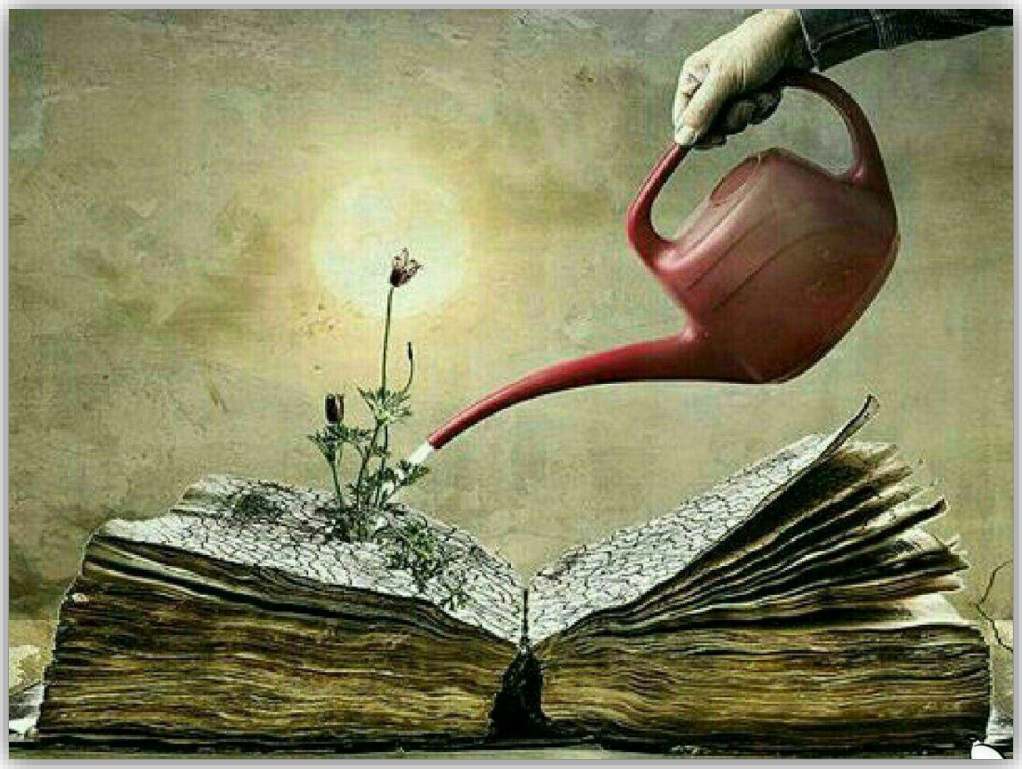
بازگشت به فهرست

کُلاژ چهرۀ فریدا کالو

اثر: Ana Paula Hoppe



کودکان، جنگ و دیگر هیچ.../ عکس

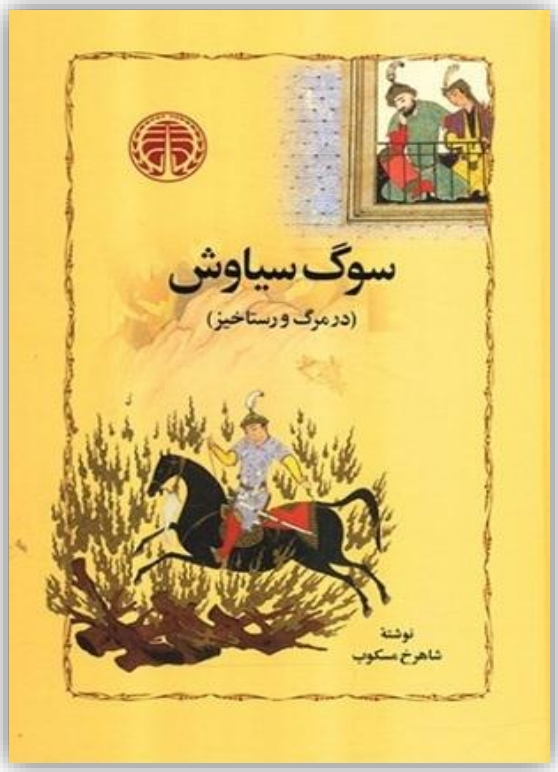


نقد و معرفی

سوگِ سیاوش؛ در مرگ و رستاخیز

به پاسداشتِ خونِ همهٔ بی‌گناهان جوشیده از زمینِ زندگی...

شاهرخ مسکوب



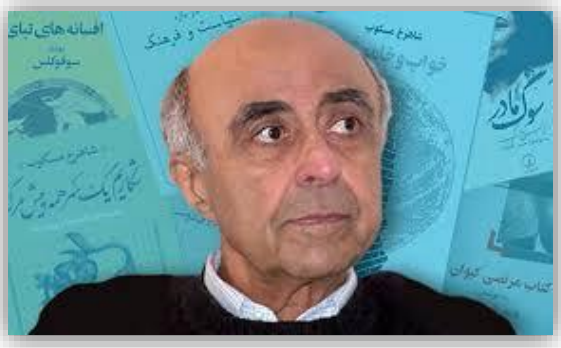
خون در زمین فرو نرفت. روی زمین پخش شد. از زیرِ هر سنگ جوشید و جوشید و به راه افتاد. هرکس آن‌را می‌دید، می‌فهمید جایی بی‌گناهی را کشته‌اند.

"اینک ماییم و این شبِ بیداد و این تاریکی نامهربان. که روشنایی دلم را فراگرفت و در خورشید روز من و در مراد من راه یافت. کیست که بر زمین ظلم راه نمی رود و ستمی که از دل و دست در اعماق می نشیند و از نهان خاک باز می روید، چراگاه او نیست، در این صحرای بیداد سرگردان نیست! از ترس، آب تلخ سرچشمه های دروغ را می نوشم و خاموش در ژرفنای دور جان و دلم خزیده است. در این زمانه که اهرمن بر هرکس و هرچیز راهی دارد، جماعتی، گوئی به ظلم سرشته، درهم ریخته ایم: خواب زدگانی، ستم دیدگانی، ستمکار، با آز که آئین او بر ما رواست. با دروغ، پیروز و آزادی اسیر. همدست کسانی هستم که دوستشان ندارم.

پذیرفتن دنیای واقعیت دیگر است و حسن قبول آن در دل چیز دیگری. ای بسا چیزها که هم پای زندگی، مثل مرض در ما می لولند و ما خود در اجتماعی بیمار روز و شبی می گذرانیم. آرمان های آدمی همیشه از او دور است و چون یک گام برداریم آنها به شتاب گام ها برداشته اند. این تن زندانی زمان و مکان و این اندیشه گریز پرواز!

در واقعیت به سر می بریم و گرفتار گذرانیم. خورد و خواب و دلزده کارهای ناخواسته کردن برای ادامه این خورد و خواب سمج، و باز این دور باطل را پیمودن و "ناگهان بانگی برآمد که خواجه مرد!" این گذران در خود پیچیده بی سرانجام؟... (از متن کتاب)

کتاب مشتمل بر سه فصل است: "غروب"، "شب" و "طلوع". علاوه بر پیش درآمدی درآغاز کتاب، که مختصری از داستان سیاوش را بازگو می کند.در **قسمت اول کتاب(غروب)** نگارنده، پس از آوردن اطّلاعاتی کوتاه دررابطه با اساطیر کهن ایرانی(با نگاهی براوستا وبرخی دیگرازمنابع پهلوی) وشرح چگونگی آغاز آفرینش جهان، گیتی وانسان و نبرد کیهانی نیک و بد ـ اهورامزدا واهریمن ـ داستان سیاوش را آغاز می کند. مردی کامل، که مرگ را انتخاب نکرده، امّا برای رهایی راستی، مرگ بر او نازل می شود و وقتی مرگ بر او نازل شد، در مقابل آن جا نمی زند؛ رفتاری دارد که باید داشته باشد وبا پذیرش مرگ تلخ خود، شهید راه رهایی راستی می شود. امّا در **قسمت دوم کتاب(شب)**، صحبت از شخصیّت ها و آدم هایی است که در مقابل هیچ نوع مرگی نمی توانند تصمیم بگیرند. یکی افراسیاب است، یکی کاووس، یکی سودابه است و یکی گرسیوز. مراد از مرگ در قبال وی ناظر به امری کلّی است. مثلاً سودابه مرگ عشق خود را نمی تواند بپذیرد یا گرسیوز مرگ بزرگی و مقام و منزلت خود را نزد شاه توران برنمی تابد ... و سرانجام در **قسمت سوم(طلوع)** آدمی هست که اراده اش در مقابل مرگ روشی فاعلی دارد و مرگ را به اراده انتخاب می کند. در نتیجه این مرد، مرگ ندارد، بلکه رفتن دارد؛ و او کیخسروست.



فصول کتاب درمجموع ودرکلیّت خود، با بخش دوم زندگی سیاوش یعنی حرکت سیاوش از ایران به سمت تـوران و دوستی با افراسیاب، تا مرگ سیـــاوش به دست افراسیاب سروکار دارد.
کتاب سوگِ سیاوش، خوانشی امروزیست از مرگِ سیاوش. نکات خردمندانه ای از شاهنامه را گوشزد میکند و نویسنده در عین حال متوجه است که دارد با عینک امروز به شاهنامه نگاه می‌کند.

دانلود کتاب "سوگِ سیاوش" اثر شاهرخ مسکوب

چاپ دوم/ تیرماه ۱۳۵۱/ انتشارات خوارزمی

https://t.me/c/۵۲۰۷/۱۰۰٤۵۷۷۲۵۵

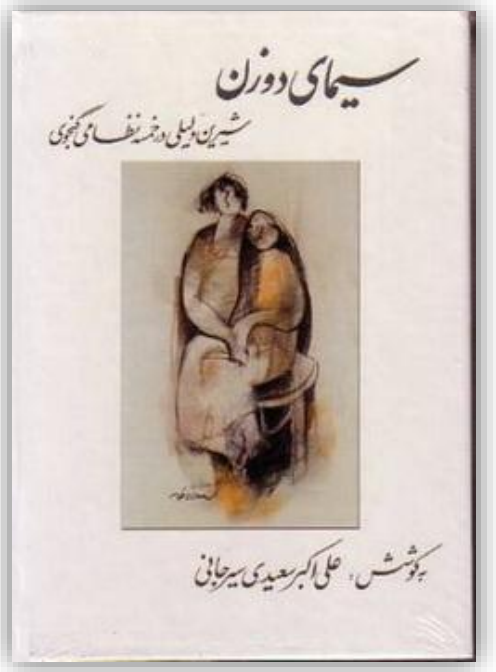
https://s۱.picofile.com/d/۸۲٦۵۱۲۸۹۸٤/d۸۱۳۰۲٦۳-۷۳۳a-٤bdd-۹۱e۰-a۲ddccd۹c۷d۵/%D۸٪B۳٪D۹٪۸۸٪DA%AF.pdf

بازگشت به فهرست

سیمای دو زن

"شیرین" و "لیلی" در خمسهٔ حکیم نظامی گنجوی

علی اکبر سعیدی سیرجانی



داستان‌های عاشقانه ی«خسرو و شیرین» و «لیلی و مجنون»، هر دو سروده ی «نظامی گنجوی» سراینده ی توان مندِ ایرانی هستند. منظومه ی «خسرو و شیرین» داستانِ عاشقانه‌ای است در ایران باستان و یادی است از معشوقه ی در جوانی از کف رفته ی نظامی به نام «آفاق»، به نحوی که در این هشت صد سال کسی نتوانسته مانندش را بسراید. و «لیلی و مجنون» داستان دل داده گیِ دو جوان است در دیارِ عرب.

نظامی در آغازِ هر دو داستان، مدعی است که در اصلِ داستان تصرفی نکرده است. نظامی ناخوداگاه در «لیلی و مجنون» به ترسیمِ چهره ی زن در دیارِ عرب و در «خسرو و شیرین» به نمایاندنِ چهره ی زن در ایرانِ باستان پرداخته است.

لیلی، پرورده ی جامعه‌ای است که دل بستخ گی را مقدمه ی انحرافی می‌پندارد که نتیجه‌اش سقوطِ حتمی در جهنمِ وحشتانگیز فحشاست. در این سرزمینِ پاکی و تقوا، بدا به حال دختر و پسر جوانی که نگاهِ علاقه‌ای رد و بدل کنند.

امّا در دیارِ شیرین، منعی بر مصاحبت و معاشرتِ بی‌آلایش مرد و زن نیست و عجبا که در عینِ آزادیِ معاشرت، شخصیتِ دختران، پاس دارِ عفافِ ایشان است. دختری سرشناس، یکه و تنها، بر پشتِ اسب می‌نشیند و از نافِ ارمنستان تا قلبِ تیسفون می‌تازد و کسی متعرضِ او نمی‌شود.

امّا وضعِ لیلی چنین نیست و جرایمش بسیار. نخست این که زن به دنیا آمده و از هر اختیار و انتخابی محروم است. گناهِ دیگرش، زیبایی‌ست.

در نظامِ قبیله‌ای، مرگ و زنده گیِ او در قبضه ی استبدادِ مردان است. پدرِ لیلی مردِ مقتدری است که چون از تعلقِ خاطر قیس (مجنون) و دخترش با خبر می‌شود، دخترکِ بی گناه را از مکتب باز می گیرد و در حصارِ خانه، زندانی‌اَش می‌کند و زندان بانش، زنِ فلک‌زده‌ای است به نام مادر که به فرمانِ شفاعت‌ناپذیرِ شوهر، مجبور است رابطه ی دخترش را با جهانِ خارج قطع کند. و سرانجام همین قدرتِ بی انعطافِ پدر در مقابل زر و سیم و اسب و اشترِ ابن السلام تسلیم می شود و بی هیچ نظر خواهی و مشورتی دخترک را بدو می سپارد - و به عبارتی بهتر بدو می فروشد- و در خروشِ بوق و کرنا ، ناله های مظلومانه ی لیلی را فرو پوشانند و او را روانه ی حرم سرای شوهری کنند که اندک آشنایی و پیوند علاقه ای با وی ندارد.

امّا فضای داستانِ «خسرو و شیرین» متفاوت است. دنیای شیرین، دنیای بی‌پروایی‌هاست. شیرین، دست‌پرورده ی زنی است که به گفته‌ی نظامی: «زِ مردان بیش تر دارد سترگی»

شیرین، دخترِ ورزش کارِ نشاط‌طلبِ طبیعت‌دوستی است که بر اسبی زمانه‌گرد برمی‌نشیند و با جماعتی از دختران هم‌سن و سال خود که: «زِ برقع نیستشان بر روی بندی»

و هر یک با فنون سوارکاری و دفاع از خویش آشنایی دارند، به چوگان بازی می‌رود.

دختری که در چنین محیطی بالیده در مورد طبیعی‌ترین حقِ مشروعِ خویش، یعنی انتخابِ شوهر، گرفتار هیچ مانعی نیست. شیرین در کنارِ عاشقِ خود، خسرو، اسب می‌تازد، به گردش و تفریح می‌پردازد، مذاکره می‌کند، شرط و شروط می‌گذارد و امتیاز می‌گیرد و در همه‌حال پاک دامنیِ خود را پاس می‌دارد.

دختری که در چنین محیطی بالیده در مورد طبیعی‌ترین حقِ مشروعِ خویش، یعنی انتخابِ شوهر، گرفتار هیچ مانعی نیست.

و آن طرف زنده گیِ سراسر تسلیمِ لیلی است. خالی از هر تلاشی. از مکتب خانه‌اَش باز می‌گیرند و در خانه زندانی‌اَش می‌کنند و به شوهر نادیده ی نامطبوعی می‌دهندش، بی‌آن که اعتراضی بکند.

این تصویری است از موقعیتِ زن در نظامِ قبیله‌ای عرب و جای گاهِ زن در ایران.

دانلود رایگان کتاب "سیمای دو زن"

چاپ چهارم/ نشرنو/ سال ۱۳۶۸

http://www.mediafire.com/file/۲۲۲ujjlav٤sx٨٦r/simaye_do_zan.pdf/file

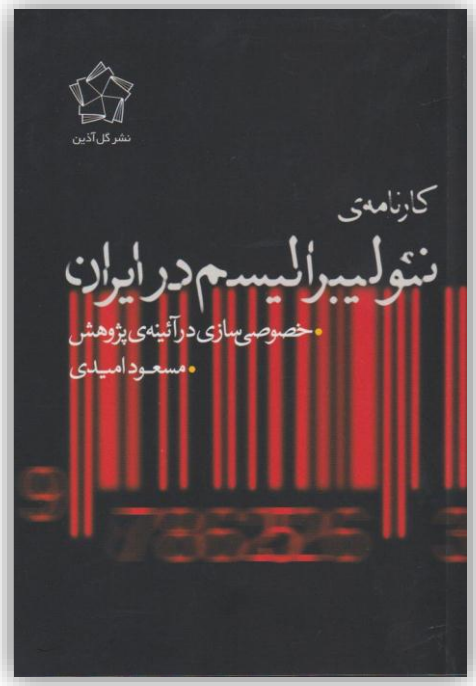
https://m.ooyta.com/oy_content/٨٩٠-٢٧٠١١٩٢١٤٦٠٧/٠١١٩/٧m_٠١٠٢٧.pdf

بازگشت به فهرست

کتاب کارنامهٔ نئولیبرالیسم در ایران

خصوصی‌سازی در آیینهٔ پژوهش

مسعود امیدی



بی‌تردید شرایط نابسامان اقتصادی و اجتماعی امروز کشور را بیش از هر چیز باید نتیجه‌ی پیاده‌سازی دستورکار نئولیبرالی در قالب عناوینی چون تعدیل اقتصادی، خصوصی‌سازی، آزادسازی بازارها و ... طی حدود سه دهه‌ی گذشته در کشور دانست. این باور به هیچ وجه نافی نقش فساد، سوء مدیریت و تحریم اقتصادی نیست. فقر و محرومیت فزاینده، افزایش شدید فاصله‌ی طبقاتی، تورم لگام گسیخته و بی‌سابقه در کنار تعطیلی گسترده‌ی واحدهای تولیدی و صنعتی که از نظر اقتصاددانان مستقل با بیکاری چند ده میلیون نفر بیکار همراه بوده است، در آمارهای رسمی کشور نیز عمدتاً مشهود بوده و حقیقتی غیرقابل انکار است. به این موارد باید پیامدهای زیانبار اجتماعی چون افزایش محرومیت از خدمات آموزشی، بهداشت و درمان، افزایش اعتیاد، خودکشی، افسردگی ... و بسیاری از نابسامانی های اجتماعی دیگر را نیز افزود. طراحان، نظریه پردازان و مجریان برنامه‌های نئولیبرالی دهه‌ها در کشورمان مروج و مبلغ شفابخش بودن توصیه‌های نهادهای مالی بین‌المللی شامل بانک جهانی، صندوق بین‌المللی پول و سازمان تجارت جهانی بوده و هر اندیشه منتقدی را با برچسب‌هایی چون کمونیستی، سوسیالیستی، اقتصاد دستوری و ...، غیرعلمی خوانده و با انواع روش‌های ضددموکراتیک از صحنه خارج کرده‌اند. این در حالی است که مدت‌هاست که نه تنها ناکارآمدی دستورکار نئولیبرالی در کشورهای مختلف جهان آشکار شده، بلکه اعتبار علمی آن نیز در پژوهش‌های متعدد انجام‌شده حتی در نهادهای مالی بین‌المللی به‌شدت به زیر سوال رفته است.

در این کتاب تلاش شده است تا با رویکردی پژوهشی، پیامدهای فلاکت بار بیش از سه دهه جهت‌گیری نئولیبرالی در مدیریت اقتصادی کشور بر زندگی و معیشت کارگران و توده های وسیع زحمتکشان کشور مورد ارزیابی قرار گیرد. از آنجا که "خصوصی‌سازی" محور اساسی برنامه های نئولیبرالی است، یافته‌های یک فراپژوهش بین‌المللی که جمع‌بندی یکصد پژوهش مستقل در باره‌ی ادعای کارایی بیشتر بخش خصوصی نسبت به دولتی در کشورها و صنایع مختلف است، حاکی از بی‌پایه بودن این ادعاست.

دفاع از آموزه‌های نئولیبرالی هیچ نسبتی با روشنفکری و ترقی‌خواهی ندارد و اگر نخواهیم آن را نتیجه‌ی جایگاه و منافع طبقاتی و اجتماعی افراد و جریان‌های اجتماعی بدانیم، بی‌تردید باید آن را نتیجه‌ی نوعی بی‌سوادی اجتماعی- طبقاتی دانست. تفاوتی هم نمی‌کند که این گونه افراد دارنده‌ی کدام درجه‌ی تحصیلات عالی از کدام دانشگاه داخل یا خارج از کشور باشند!

چاپ اول: دی ماه ۹۹

ناشر : انتشارات گل آذین / تلفکس: ۷۶۶۹۷۰۸۱۶

Golazinpub@Gol_azin@yahoo.com

ایالات متحدهٔ آمریکا، ایران، فرانسه، ترکیه، شیلی، اسرائیل...

سیستم های مشابه، سیستم پلیسی مشابه، بهره‌کشی مشابه. لعنت بر سرمایه‌داری

(پلاکاردی که دو معترض در تظاهرات آمریکا در دست دارند)

بازگشت به فهرست

دوماه‌نامهٔ دانش وُ امید

شمارهٔ۳ دی ۱۳۹۹ منتشر شد

با مقالاتی در بارهٔ فاشیسم و نئو فاشیسم، تحوّلاتِ آمریکای لاتین، آمریکای قبل و بعد از انتخابات، چشم اندازِ جهان، اقتصادِ ایران، یادبودِ از دست رفتگان، و دستی پُر از هنر و ادبیات...

فهرست
جاودانگی — محمدرضا طاهریان — ۵
چنین ویرانه افتاده است و بی‌کس — ۶
معضل مسکن — شیگیر حسنی — ۸
فاجعه انسانی در ایران — فرشاد مومنی — ۱۵
آتش آموزی، آتش‌فکنی، عظمت‌طلبی — کورش نیمروزی‌فر — ۲۱
شاهد صادق، ناظر مهربان... — علی‌پورصفر (کامران) — ۲۷
هنر و ادبیات
بررسی اشعار سیاوش کسرایی — خسرو باقری — ۴۰
طبقه کارگر، سوژه هنر می‌شود — جنی فرل؛ برگردان: ناهید صفایی — ۵۷
سالار ارتش همه جانبازان — علی‌رضا جباری — ۶۳
برای علی‌رضا جباری — شهنام دادگستر — ۶۴
نشانه — افسانه بهار — ۶۴
چند شعر کوتاه از هوشی مین — برگردان: خسرو باقری — ۶۵
فاشیسم دیروز و امروز
فاشیسم؛ چیستی، پیدایش و عروج — شیگیر حسنی — ۶۷
بازگشت فاشیسم — سمیر امین؛ برگردان: فرشید واحدیان — ۸۶
نئوفاشیسم تاریندرا مودی — راجندرا ساهای؛ برگردان: آزاده عسگری — ۱۰۲
بی‌گفتار کتاب: ترامپ در کاخ سفید — علی‌رضا جباری — ۱۱۳
آمریکا بعد از انتخابات
انتخابات آمریکا: نتایج و چشم‌اندازها — فرشید واحدیان — ۱۲۲
زمستان در آمریکا — گرگ گودل؛ برگردان: طلیعه حسنی — ۱۳۳
ایران و انتخابات آمریکا — سیامک طاهری — ۱۴۰
تأملی بر عملکرد ترامپ — بابک رضایی — ۱۴۴
آمریکای لاتین: بایدن برنده شد، و حالا — آتیلیو برون؛ برگردان: هوشمند انوشه — ۱۴۸
حضور نیروهای مسلح آمریکا در جهان — محمد سعادتمند — ۱۵۴
نگاهی به تحولات آمریکای لاتین
گسترش نیمرد برای دموکراسی و... — مسعود امیدی — ۱۶۶
«فعالیت‌های غیرناری چین» — طلیعه حسنی — ۱۸۸
اینتوم علت کودتا در بولیوی — برگردان: ناهید صفایی — ۲۰۴
پیدرزی مردم بولیوی — محمد سعادتمند — ۲۰۶
شروع درس خشونت — ژسیکا دسمانتس و ریکاردو واس — ۲۱۵
چند گفتار مستقل
نئولیبرالیسم تا چه زمانی می‌تواند... — مانتلی ریویو؛ برگردان: ستاره نوید — ۲۱۹
شد کمونیسم چیه — دیوید مک‌کی؛ برگردان: کورش تیموری‌فر — ۲۲۶
جهان قدیم محکوم به فنا و... — برگردان: بابک طاهری — ۲۳۱
دروغ نو نکن — بابک رضایی — ۲۳۹
چشم‌انداز جهان
گام بزرگی برای تجارتی عادلانه در جهان — ۲۴۶
عظیم‌ترین اعتصاب کارگران، کشاورزان و دیگر زحمتکشان هند در تاریخ جهان — ۲۴۹
خروش مردم نائیلند — ۲۵۲
مناقشه میان دولت اتیوپی و جدایی‌طلبان ایالت تیگره — ۲۵۴
اعتراف به جنایات هولناک نیروهای نظامی استرالیا در افغانستان — ۲۵۸
مبارزات گسترده زنان و مردان جهان برای رفع خشونت علیه زنان — ۲۵۹
بدرود مارادونا — ۲۶۱
یادمان
هنوز زود بود به یاد انسان مهربان: علی‌رضا جباری — ۲۶۲
شصت و ششمین سال تیرباران دکتر حسین فاطمی — ۲۶۴
به یاد دکتر محمد ملکی — ۲۶۴
یادمان چهار هنرمند میهن — ۲۶۵
معرفی کتاب
کامالا هریس و آینده ایالات متحده — هلن مرسر — ۲۶۷
غول‌ها: نخبگان، قدرت جهان، سرمایه — ۲۷۰

پاییز در ایستگاهِ بیشهٔ لُرستان