پژواک ها

● یادداشت سینمائی

« خانه سیاه است »، بکارگردانی فروغ فرخزاد، فیلم بدی نیست ـ وکاش بدبود، فیلم اثری است نادرست که نشان میدهد سازندگان آن از ابتدائی ترین اصول سینمائی بیخبرند ـ وهمچنان کاش تنها همین بود؛ چرا که گفته میشود فیلمسازان شهرما را هیچ یك با فیلمسازی آشنائی نیست. کار سازندگان فیلم اما باین خاطر نابخشودنی است که کوشیده‌اند تا با بوجودآوردن اثری بظاهر هوشمندانه بیخبری خود را روی بپوشانند. «خانه سیاه است»، بعنوان فیلمی از فروغ فرخزاد، اثری است دروغین.

کارگردان فیلم و ابراهیم گلستان، تهیه کننده آنرا البته بهانه بسیار است، فیلم را « به سفارش» جمعیتی ساخته‌اند، هدفی انسانی داشته‌اند، ازمردم پول میخواسته‌اند برای کمك باین جمعیت وترحم برای جذامیان ـ وبجزاینها. بماندکه حتی اگرفیلم را هدف برانگیختن احساس « رقت »بوده، نه احساسی درمن زنده کردونه دردیگر تماشاچیهائی که بهمراه من فیلم را درسینمای سعدی دیدند. وبماند که اگرفیلم دراینکار موفق هم شده بود ارزشی بیشتر بچنك نمیآورد. وبماندکه، بقول دوستی، اگر چهره های مسخ شده را ازکارگردان بگیریم دیگرهیچ ندارد که بگوید. وبماند که، بقول دوستی دیگر، بجزصحنه کوتاهی راجع بمداوای جذامیان ـ که بدساخته شده ـ بقیه صحنه های فیلم بیشتر به تیمارستان شبیه بود تا به جذام خانه. وبماندکه، برغم اینکه بنظرمیآمدسازندگان فیلم ازهیچ نظردرمضیقه نبوده‌اند، نه صدای فیلم خوب بود ونه خبری ازفیلمبرداری (تلفیق صدا وتصویررا مفهومی بجزاین نبود که دوربین را روی یك صحنه نگاه دارند وبصدای زن فرصت دهند تا بالحنی که بیشتر بکار روحه سرائی میاید ادبیات بسرایند). وبماندکه گوئی یکی ازهدفهای فیلم این بوده که سخن از «متعال» بمیان کشد (و این گرایش را در شعر فروغ فرخزاد دیده‌ایم). وبماند که باساختن تضادهائی اینچنین تصنعی، اینهمه ریا و سرودی راجع به باد وگنجشك و فاخته ـ که گویا برای انصاف مینالد ونیست ـ وزشتی وزیبائی، درحالیکه حرف ازجذام است، باین هدف نمیتوان رسید. وبماندکه اگر براستی وصمیمانه جذام خانه را بمانشان داده بودند ونه یك مشت عکس (که بقول دوستی شوخ آنها را در کتابهای پزشکی هم میشدیافت) رسیده بودیم باین هدف ـ دیدی ازیك درد ؟ ـ وهمه حرفها گفته شده بود، بی آنکه کارگردان رانیازی بتلف کردن اینهمه ادبیات رقیقه باشد همه این حرفها هست و حرفهائی راجع به متن فیلم که معلوم نیست نوشته گلستان است یا فرخزاد وحرفهائی دیگر.

مرا (که ازگرد راه رسیده‌ام، حرفهائی را که راجع به فیلم زده شده نشنیدم وبجزدوفیلم کوتاه ـ وبد ـ ازابراهیم گلستان فیلم فارسی دیگری ندیده‌ام واگرهم دیده بودم قصد مقایسه نداشتم) اما با این حرفها کاری نیست. ازفیلم بعنوان یك اثرسینمائی حرف میزنم وگفتم که « خانه سیاه است» اثری است نادرست ودروغین.

✿ ✿ ✿

ازدوسوباین اثر ـ باصطلاح ـ مستند نظرمیاندازیم، ببینیم فیلم چه دارد بگوید، وپس ازآن خواهیم دید فیلم حرفش را چطوربیان میکند. اشکال اول اینست که فیلم هیچ نمیگوید، چراکه آنرا حرفی نیست.

« خانه‌سیاه‌است » راجع بجذام‌خانه‌ایست (کجا؟) وراجع به‌جذام. من که ازجذام‌چیزی نمیدانم بجز آنچه که در کتابهای درسی خوانده‌ایم و نه‌این‌جزام خانه‌رادیده‌ام و نه‌جذام‌خانه‌یی دیگر رابدیدن فیلم‌می‌روم (نباید ازیادبرد که‌فیلم‌مستند است) وفیلم‌رامیبینم‌ومیایم‌بیرون. اماهیچ حرف تازه‌ای نشنیده‌ام. اما هیچ‌چیز تازه‌ای ندیده‌ام. آنچه‌می‌دانم همان است که‌در کتاب های درسی خوانده‌یا نخوانده‌بودم. فیلم ـ حرفم را تکرارمی کنم ـ چیزی‌نداشته بگوید وبعد خواهیم‌دید که‌یارای گفتنش هم‌نبوده.

بکارمن ـ تماشاچی‌فیلم ـ نمیامده که یك‌رشته‌رقم‌تحویلم‌بدهند: جذام خانه‌در چندکیلومتری کجاست؛ چنداتاق دارد، چندمریض، چند دکتر ودرچه سالی‌ساخته‌شده. اما بکارمن می‌آمده که مثلن بدانم‌جذام‌خانه‌چطور جائیست. بزرك‌است یا کوچك؛ نواست‌یا کهنه؛ چطورساخته‌شده؛ گوشه‌وکنارش چه‌شکل‌است؛ راهروهایش؛ اتاق‌هایش‌و کلاس‌درسش؛ آدمهایش‌چه‌می کنند؛ کجامی‌خوابند؛ باهم‌چه می‌گویند؛ چه‌فکرمی کنند؛ شادند؛ غمناکند؛ ازاینجاخارج می‌شوند؛ کجامی‌توانند رفت؛ راضی هستند؛ پزشك دارند ؛ پزشك‌ندارند ؛ پزشك هاجذام نمی‌گیرند؛ یامی‌گیرند ؛ جذامیان بابیرون رابطه دارند ؛ چطور؛ مهم اینست که جذامیان انسانند وزنده. اینرامن باید بدانم تازندگیشان‌چیست وچگونه است. (صدای‌زن‌چیزهائی میگوید که، گذشته ازمرثیه سرائی، شاید جوابگوی بعضی از این‌سئوالها باشد؛ اما اگرجواب‌همه‌این سئوال‌ها راصدای زن بخواهدبدهد پس چه حاصل ازفیلم)

درمقابل ببینیم‌فیلم‌چه‌نشان‌می‌دهد؛ کلاس‌درس (این کلاس‌درجذا-خانه است؛ همه این‌بچه‌ها جذام دارند؛) ویکرشته‌صورت‌های‌سیخ شده (صدای مردحرفهای کتاب‌های‌درسی رانکرار می‌کند؛ آنچه‌راکه‌اینجا می‌گویدوآنچه‌راکه پیش‌ازآغاز فیلم گفته؛ درحقیقت ـ گذشته از ادبیات پردازی ـ معنی بجزاین‌نیست که‌آقایان، خانمها لطفن کمکی باین علیل بیمار بکنید. بیمار را نشان‌ما بده. فکرش‌را. زندگیش‌را. چه‌حاصل‌از مرثیه‌سرائی. چه حاصل‌ازروضه‌خوانی. سینما اینست.) صحنه‌ای‌ازگرفتن‌غذا وصحنه‌ای‌ازجشن. (واین‌جشن؛ عروسی است؛ چه‌خبراست؛) دقت کردم‌ودیدم که‌اگرچندنمای درشت (۱) ازصحنه‌جشن‌را بقرض‌بگیریم‌و درصحنه‌گرفتن‌غذاجای‌دهیم ناهماهنگی بیشتری‌بوجود نخواهدآمد. (و سازندگان‌فیلم ازاین‌نقلب بیخبر نیستند). صحنه‌ای تصنعی از بازی و صحنه‌ای‌مصنوعی‌تر ازدعوا. صحنه‌ای ازنماز خواندن. و سرانجام باز کلاس درس. وآنچه‌راکه فیلم‌نشان‌ما میدهدمیتوان‌پس‌وپیش کرد؛ بیشترصحنه‌هارا حذف‌کردو مطمئن‌بود که‌بی‌سروسامانی‌فیلم‌افزون نخواهد شد.

فیلم‌را گوئی‌هدف‌بیشمار است. گاه‌تمثیلی‌است ؛ آب‌لجن‌آلودوبرك خزان‌زده ودستهائی که‌بی‌علمهااست وکبوترهاو بجزاینها. گاه قصدی بجز نشان‌دادن‌زندگی واقعی‌جذامیان‌ندارد ـ قصد بیان‌انزوادارد وقصدساختن زندگی‌دسته‌جمعی. گاه‌سخن‌از (مهیب) بودن کارهای «متعال» میزند و گاه‌کمك‌میطلبد. وفیلم‌بدون‌دارابودن‌تمی خاص، بی‌آنکه بتواند‌حرف‌معینی بزندوبدون داشتن حرکت‌بسوی مقصدی روشن درمیان این‌همه اندیشه‌ها وتعابیر سرگردان است. آشفتگی‌فیلم‌را علت‌اینست که کارگردان نمی‌داندچه می‌خواهد بگوید، گوئی‌حرف بسیار داشته‌و چون کوشیده همه‌حرفها رایکباره‌دراین فیلم کوتاه‌بگنجاند؛ فیلم‌ازهمه‌حرفها بی‌نصیب‌مانده.

مارااما نیاز بکمی صمیمیت بوده، وفیلم‌دروغین‌است. هیچ‌صحنه‌فیلم‌باور کردنی نیست؛ اززنی که‌درآغازفیلم‌درآینه مینگرد، تازنی‌که موهای دختری راشانه میزند، تازنی که بچشمهایش سرمه میکشد (صدای زن برای تماشاچیهای نابینا توضیح میدهد اکنون زنی‌رامیبینید که بچشمهایش سرمه‌میکشد ؛ واکثر توضیحها بدینگونه است)، تاشاگردها، تامعلم. همه‌بنظر دردرغین میآیند. بعد از دیدن صحنه‌یی (۲) تایاین حددروغین و تقلبی ، بسان صحنه‌ی آخر فیلم ، حتی جملات نوشته شده روی دیوار را هم من باور نکردم . شاید اینطور نباشد ، اما محیطی که فیلم بنا میکند محیطی است دروغین ، تقلبی وپراز بیهوده‌گوئی.

✿ ✿ ✿

پس میبینیم که فیلم هیچ نداردبگوید. اماکاش همین هیچ ـ آشفته‌گوئی، بیهوده‌گوئی‌را فیلم توانائی بیان داشت. دروغین بودن کار کارگران ودرعین‌حال همه‌خودنمائی در اینجاست. فیلم ساکن‌است؛ به‌مجموعه چندعکس بیشتر شبیه است تابسینماو ـ درعنوان‌بندی (۳) فیلم‌ضبط‌شده «عکس» ازفلان، عکس، چراکه فیلمبرداری در کار نیست . دوربین بیحرکت باقی میماند، مگر

برای سه یاچهار حرکت افقی (۴) ، حرکت افقی‌ی توی کلاس- که‌چون صحنه بدئدوین (۵) شده‌حتی بکار ساختن محیط کلاس هم نمیآید. یکی‌دوحرکت‌افقی‌هم‌داریم درخارج کلاس؛ بهترینش متعلق‌بآدمهائیستکه کنار دیوار نشسته‌اند (درسراسر فیلم‌دونکته جالب‌وجود داشت؛ یکی‌فندك بیرمرد که‌روشن نمیشد ودیگری تکرار نام‌روزهای هفته- تنهااین‌دومی را البته قصدی جالب بوده که بانجامش موفق‌نمیگردند وشاید بهمین‌علت کمك ازنام ماهها‌میگیرند که‌زائد است؛ و فیلم پراست ازاین توضیحهای زائد) وچندحرکت عمودی(۶) هست- که‌کاش نبود. از پاهای برهنه‌مردی‌حرکت‌میکنندو میرسندبصورتش- ومرددرحال آوازخواندن است. چراحرکت‌عمودی؛ چه تفاوتی میکرد اگر این مردرا بایك‌مثلن نمای‌دور(۷) نشان میدادیم؛ یادرجائی‌دیگرحرکت عمودی میکنند وازروی علمها میایند پائین تا میرسند بمردی که- واین حرکت مرد در فیلم تقلبی است- پائین منبررا میبوسد. بعدیك قطع (۸) داریم وبلافاصله مردو منبر وعلمها را دریك‌نمای دور میبینیم. چرا حرکت عمودی؛ چرا نمای‌دور بلافاصله؛ وبالاخره‌چرااین‌تداوم؛ حرکت‌عمودی‌ی دیگری دارند ازروی‌پنجره‌ای تامیرسند پائین‌وخروسی- یا مرغ- را نشانمان میدهند. (صدای‌زن ازبام‌سخن میگوید وازگنجشك) قطع‌وچند مرغ وخروس‌را میبینیم. چرا حرکت‌عمودی؛ وهمچنان چرااین قطع ؛ چراپنجره وچرامرغ؛

صحنه‌های دیگری‌هست که‌حرکت‌دوربین-یاحتی‌دوربین‌متحرك(۹)-میخواهدونداریم. مردی هست که‌قدم‌میزند وبآرامی ازمقابل‌چندپنجره میگذرد. مردرا میبینیم که‌بسوی‌ما‌میآید، دور میشودوهم چنان‌بسوی‌ما‌میاید. بعد یك‌رشته قطع دارند ویك‌رشته نمای‌درشت- ونمای‌متوسط(۱۰)-ازپنجره‌ها. (بماند که‌دراین‌میان‌قطع بیمورد دیگری داریم‌ازمردی‌که دستش‌را برای‌دوربین‌تکان میدهد- چرا این‌قطع؛) این قطع‌ها منطقی نیست. چراکه مرد نه‌تنها به‌پنجره‌ها نمینگرد، بلکه حتی مقابل پنجره‌ها مکث هم‌نمیکند؛ وآنانکه پشت پنجره‌ها هستند هم گوئی اورا نمیبینند. گذشته از تصنعی بودن آنچه‌که پشت‌پنجره‌هاست، اگر اصراری درنشان دادن‌پنجره‌ها بوده(چرا؟) حرکت دوربین بکار میآمده و بخصوص بوجود آوردن رابطه‌یی بین مردی که قدم میزند و پنجره‌ها. درجائی دیگر دخترکی را میبینیم که در جـذام خانه گـردانده میشود. همچنان بـرای نشان دادن آنچه که دخترك میبیند کارگردان متوسل شده به یك رشته قطع. پس این صحنه را قرار است از زاویه دید دخترك ببینیم. اینجا حداقل دخترك حالت آدمی ناظر رادارد ایراداساسی که‌اینجاحرکت دوربین میخواهیم ونه قطع- بخصوص‌که قطع‌ها بتدریج کوتاه‌ترمی‌شودوخشن‌تر- بجای‌خودباقی‌است؛ اماحتی‌باهمین‌شکل‌کار، یکباره‌کارگردان‌فراموشش می‌شودکه این صحنه اززاویه دیددخترك‌دیده میشود. آدمهای‌ایستاده وآدمهای‌نشسته‌وآدمهای نزدیك دخترك وآدمهای دوروحتی آدم‌هائیکه ما‌پیش‌از این‌دیده‌ایم- یعنی‌تکرارهمان عکسها همه وهمه‌یکسان‌از یك‌زاویه‌دید درمقابل دیدگان ما دفیله میروند. قطع‌ازروی این‌آدمها بروی دخترك‌بیمعنی است چراکه‌دخترك نمیتواندآنانرا بدینسان ببیند واگرزاویه‌دیدمتعلق بدخترك نیست پس‌چه‌حاصل ازاین‌قطع‌ها.

همه‌ایرادها را به‌تفصیل‌نوشته‌ام تامنظورم‌ازگفتن اینکه‌سازندگان فیلم‌راباحرکات‌دوربین وبالطبع باسینما آشنائی نیست روشن‌شده‌باشد. نه‌دلیلی‌دارند‌برای بکاربردن‌مثلن‌این‌حرکت‌عمودی ونه‌دلیلی‌برای‌بکار نبردن آن. وگفته‌ام که‌کاش‌فیلم تنها‌بدبود ونادرست- چراکه‌از بعدازصحنه‌ی‌اول دیگرما توقعی ازسازندگان فیلم‌نداریم ؛ تنها کمی‌راستی وصمیمیت‌مارا بسنده‌است؛ وفیلم‌همین را از تماشاچی‌دریغ میکند.

✿ ✿ ✿

سرانجام میرسیم به‌تدوین-فیلم(«بیوند» فیلم ازکارگردان است) که بگمان‌من‌مرکز ثقل نادرست ودروغین بودن آن‌است. تدوین فیلم- که‌قراربوده هوشمندانه باشدودارای سبکی‌خاص- آن‌چنان است که هیچ شاگرد فیلمبرداری هم نخواهد توانست- حتی‌اگر بکوشد - اشتباهاتی نظیر آن کند.

مثال: درصحنه‌ی جشن‌کارگردان قطعی‌میدهد ومادریك تصویرساکن - عکس- پسرجوانی رامیبینیم که‌سرش رادروی شانه‌مردی گذاشته‌وبمقابلش خیره شده. فکرمیکنیم منظوراینست که

دو نفر ازمدعوین نشان‌داده شوند(این‌درصورتیست‌که اینجا واقعن‌جشنی درکارباشد)• قطع‌داریم ودیگرگوشه‌های جشن‌رامیبینیم • قطع‌وبازهم‌همین عکس•قطع وصحنه‌های دیگر•قطع‌وبازهم همین تصویر• این‌را مادیده‌ایم ودانسته‌ایم وفهمیده‌ایم • حرف‌تازه‌بزن• مسخره‌است که‌در بار سوم مدت‌زمانی که‌ما باید این‌تصویر را تماشاکنیم چندین‌مرتبه طولانی‌تراست ازدفعات‌پیش• (بماندکه‌عموم تصاویرطولانی وخسته‌کننده است)• تکـرارپس‌ازتکـرار • اسم‌این را چه‌کسی میگذارد تدوین؟وفیلم‌پراست ازاین ندانم‌کاریها•

اولین‌اشکال تدوین در تکراراست•صحنه‌یی هست که‌مداوای جذامیان‌رامی‌بینیم•درمیان دیگرچیزها آدمی رامی‌بینیم که‌تمرین پامیکند• این‌رامیبینیم ومیرویم بسراغ دیگران• اما بازهم‌برمیگردیم بسراغ‌همین آدم- اینبارکمی جلوتر•وهمچنان گاه وبیگاه‌بازمیگردیم‌بهمین آدم • نه‌تنها به‌همین‌آدم ، بلکه‌بهمین کادر، به‌همین‌زاویه وبه‌همین تصویر• چرا تکرار؟این بازگشت‌هاچه‌چیز رابرهمان تصویراولین‌افزوده ؟ کارگردان حرف‌تازه ندارد؛ تکرار میکند• حسابش‌ازدست من‌دررفته که‌چندبار مردآوازخوان را بایدببینیم• بجاوبیجا - و همیشه بیجا ست ، حتی درهمان باراولین - باهای‌مردرا میبینیم وصورتش‌را •تکرارراهدف یااین‌بوده‌که تماشاچی را فریب دهد و بعنوان حرف تازه‌ای به پذیرندش یا این‌که می‌خواهد به‌این ترتیب نشان دهدکه همه چیز در آن واحدروی‌میدهد• گذشته‌از مسئله‌ی‌فریب بایدبخاطرسپردکه اولن‌این هدف دراینجا ازنظرتداوم سینمائی‌منطقی‌نیست‌ودرثانی طریقه‌ی بروی‌پرده‌آوردن‌آن این‌نیست•.

دومین اشکال تدوین بیگانه بودن‌کارگردان است باتداوم‌سینمائی. مثال: حرکت دوربین بجلسو (۱۱) روی زنی‌که درآینه مینگرد. قطع به‌کلاس درس• قطع به مردآوازخوان.قطع به تصویرساکن‌یك بچه‌کوچك. قطع وسه‌نمای‌درشت‌ازچهره های مسخ‌شده سه جذامی. قطع‌به صحنه‌یی که مردتنها قدم‌میزند• فیلم‌باین‌ترتیب‌آغاز میگردد• چراحرکت‌بجلوی‌اولین؟ چرابرش‌ازروی کلاس به مردآوازخوان؟ (اینکه وقتی‌زن را میبینیم صدای بچه‌ها بگوش میرسد ووقتی‌در کلاس هستیم ابتدا صدای‌آوازرا میشنویم وبعد مرد رامیبینیم بهانه خوبی برای بهم متصل‌کردن این صحنه‌ها نیست). وازهمه بدتر تصویربچه دراین میان به چکارمیآید؛ اسم اینرا چه‌کسی میگذارد تداوم سینمائی؛ وازاین‌قبیل‌است‌صحنه‌یی که‌آب ولجن وبرك وبسیاری چیزهای دیگررا درلابلای هم میبینیم.

صحنه‌ئی داریم‌که مردم نمازمیخوانند• درآغازبسمت مردی‌که درحال اذان‌گفتن است نزدیك میشویم• قطع وتصویری -که بنابوده عکس زیبائی‌باشد - داریم ازخارج -گوئی‌-مسجد جذام خانه. بعد میرویم توو آدمهائی‌راکه درحال‌نمازخواندننمیبینیم. برغم دستهای مردی‌که در حال‌نمازخواندن است - این‌مرد را بازهم ازهمین زاویه خواهیم دید - وتصنعی بودن اووابنکه چون زاویه بدانتخاب شده چیزی را بیان نمیکند، این صحنه را میشد بکارگردان بخشید .اما تنها این نیست. قطعی داریم وبرمیگردیم به همه‌آدمهائی‌که پیش‌ازاین دیده‌ایم -حتی‌به‌صحنه‌ی مداوا.چرا؛ ودرصحنه‌ی‌مداوا پائی‌داشتیم‌که زخمش‌راکنده‌بودند وپاپانسمان شده بود ولی‌دوباره پانسمان رابـازمیکنند وازنو.چرا؛ چرا؛(کارگردان بین سخنی‌که تمثیلی باشد وسخنی بجزآن سرگردان است.) وبازگشته‌ایم به همه‌ی حرفهای گفته شده - قطع به مسجد. بیهوده میرویم وباز میگردیم. چرا؛

وصحنه‌ی‌آخرکه درتحت‌هیچ شرایطی قـابل تحمل‌نیست. برگشته‌ایم بکلاس هیچ چیز تازه‌ای نیست؛ وهمه بچه‌ها هنوزبه نقطه‌ای‌که‌کارگردان معین‌کرده مینگرند. وبازحرفها تقلبی است•ازستاره‌گرفته تاپدرومادرنداشته‌وچندچیززشت حتاشیطنت بچه‌ها تقلبی‌است. (وفیلم مستند است) . ومیرسیم بآخر • پسرك پای تخته باید جمله‌ای بنویسد که درش کلمه خانه باشد وپسرك مینویسد خانه سیاه است. (یك صحنه تلف شده برای توضیح نام‌فیلم).این دروغ‌است.این تقلب‌است.اماکاش‌حداقل‌این‌قطع‌راایجا نداشتیم؛ پسرك‌پای‌تخته حیران‌است؛ نگاهش راکج میکند. قطع جذامیان دسته جمعی دارند خارج میشوند. اما دربرویشان بسته میشود و روی درنوشته شده جذام خانه• (بازهم توضیح)• قطع بکلاس• پسرك جمله اش را مینویسد• (پس‌کلاس درخارج جذام خانه بوده؛ مشرف بوده به جذام خانه؛ ما حتی‌نمیدانستیم کلاس‌پنجره

دارد. چرا جذامیان میخواهند خارج شوند؛ چرا پس‌دربسته میشود؛ واگر کلاس مشرف به‌جذام خانه نیست وپسرك آنچه را که‌ما دیده‌ایم ندیده است پس‌چه حاصل‌ازاین قطع؛ تداوم سینمائی‌چطور شده؛ کجائیم ما؛) کسی چه میداند ما سراسر فیلم نمای درشت دیده‌ایم از چهره های مسخ شده ـ با هدفی مقدس، بوجودآوردن حال تهوع درتماشاچیها .وماهیچ ندیده‌ایم .

✿ ✿ ✿

خسته شدم ازنوشتن کلمه چراو- بی‌آنکه درانتظارجوابی باشم - ازپرسیدن، حالا دیگر دیرشده . جواب را میبایست فیلم میداد وتوانائی گفتنش نبود. حیف ازکشتن اینهمه وقت.

مرداد ۴۲
شمیم بهار

1-close up 2-Sequence 3 Titrage 4 Panning 5 montage
6-Tilting 7-Long shot 8-The cut 9-Tracking 10-M edium Shot
11 Zoom

❶ « رمان‌جدید » واقعی چیست ؟

وقتی‌نویسنده‌بی دربرابرپرسشهای روزنامه‌نویسی قرار میگیرد مجبوراست باگشاده‌روئی ومهربانی بتمام‌آنهاسؤالوهرقدرمحرمانه ویانسنجیده باشند،پاسخ گوید ، درغیراینصورت خودرا بمخاطره انداخته است من‌خود برموداین کاواقفم زیرا ازهیجده‌سالگی روزنامه‌نویس بودم، اولین قربانی‌من کشیشی‌بود که یك«آونك» دردست گرفته‌بود ودرسراسر فرانسه بجستجوی آب برخاسته بود. من‌بااو مصاحبه کردم وپیشنهاده‌ای‌عجیبی باودادم،اورد کرد : روزنامه‌ها نوشتند، من‌پاسخ دادم ،اواعتراض کرد؛ من‌جواب دادم وسرانجام با«آخرین‌تیرترکش» خوداوراکوبیدم. روزنامه‌نویس‌همیشه بایستی «آخرین تیرترکش» راآماده داشته‌باشد.

اما،وقعیکه روزنامه‌نویس باهمکارخود روبرو میشود تکلیف‌چیست؛

روزنامه‌نویسی بسراغ شما میآید و میپرسد: آیا حاضرید برای‌کمك به کشاورزی‌کشور هرروز کنگر بخورید ؛ ویاسئوال‌میکند، اگرشماقبل‌ازخودکشی « مریلین‌مونرو» درآنجابودید آیامیتوانستید بامهربانی اورا ازخودکشی بازدارید؛ درپاسخ این‌پرسشهاست که اگردیر بجنبید قافیه راباخته‌اید .

گاه‌بهتراست بسئوالات روزنامه‌نگاران پاسخ ندهیم وازآنها فرسنگها بگریزیم‌ولی در اینصورت خودرا بخطرانداخته‌ایم .پس‌چه‌باید کرد؛ روزنامه‌نویس تکلیفش‌چیست؛ نویسنده‌بی که روزنامه‌نویس بسراغش‌آمده چه‌باید‌بکند؛

من‌امروز راه‌حلی برای‌این‌مشکل پیدا کرده‌ام. به«آندره بورن»(۱) که میخواست مرا برای مصاحبه بفرستد گفتم،

«متشکرم ، من‌درعین‌حال که‌روزنامه نویسم، رومان‌نویس‌نیز هستم . هیچکس بهتراز خودمن، مرانمی‌شناسد. من‌میتوانم ازخودم‌پرسشهائی بکنم وچنانچه نخواستم‌بیکی‌ازپرسشها پاسخ دهم‌یا ازبرخی‌سئوالات خوشم‌نیامد، آنهارا ازصفحه‌ی‌مصاحبه پاك کنم.حداقل‌فایده‌اینکارآنستکه من‌وخودم دوتائی‌خواهیم‌دانست که‌درباره چه‌موضوعی صحبت‌میکنیم؛

مصاحبه خود را باهمان‌سئوال معمولی وهمیشگی که‌اغلب باترس ولرز و اندکی ارتعاش صدا، ادامیشود ، باخودم شروع کردم،

س - آقای رنه بارژاول (۲) شماکیستید؛

ج - متشکرم ؛ چندان آدم‌مهمی‌نیستم. شماکه‌هستید ؛

س- منهم‌چیزی بیشترازشما نیستم، متشکرم.ازاین‌مطلب‌بگذریم شنیده‌ایم که شما پس‌از یك‌انقطاع‌چهارده ساله دوباره‌کاررمان‌نویسی‌رابا کتاب«کریستف‌کلمب درکره‌ما» از سری‌رمان های‌تخیلی، ازسرگرفته‌اید، چراشما باقسام دیگر رمان نمیپردازید؛ آیااستعداد رمان نویسی

درشما وجود ندارد؟

ج- قدری جدی‌تر صحبت کنیم. من ازهنر رمان نویسی بی‌بهره نیستم وشما خوب میدانید که من ازهر رمان نویسی بلکه ازاغلب آنان هنرمندترم. واین بدانجهت است که از تعادل کامل وذوق سلیم واستعداد برخوردارم. شخصیت دارم و...

س- آیاشما همیشه درزندگی اینقدر فروتن ومتواضعید و خفض جناح میکنید؟

ج- اگرمن خود نگویم که در نوشتن «نوول ادبی» تواناوهنرمندم، شاید هیچکس دراین باره حرفی نزند. بگذریم. من بسبب طبع پرشور و «دینامیسم» و تحرکی که در نهادم وجوددارد وهم برای این که بتوانم باتمام وجود نفس عمیقی بکشم واین هیجان و «دینامیسم» ازآتشفشان درونم بخارج راه یابد، به تهیه «رمان تخیلی» میپردازم. میبینم که بالبخندی «علم تخیلات» و «داستان تخیلی» نویسی رادست کم گرفته‌اید و تصورمیکنید این نوع رمان «نوع پست» رمان نویسی است. من میخواهم بگویم نگارش رمان تخیلی حتا «نوع» بخصوصی ازادبیات نیست بلکه شامل تمام انواع آن ازقبیل رمانهای عاشقانه، هجو آمیز، تجزیه و تحلیلی، اخلاقی، ماوراءالطبیعه وحماسی میباشد. در اینصورت تمام فکروذوق و استعدادانسانی درافق لایتناهی بفعالیت برمیخیزد. البته این رمان می‌تواند بدترین یا بهترین «رمان» باشد واین امربستگی بنویسنده دارد. همانطورکه بین نویسندگان رمان‌های غیرتخیلی بد و خوب وجوددارد بین این قبیل نویسندگان نیز خوب و بد پیدامی‌شود. هیچکس نمی‌تواند ادعاکند که آثار بالزاك ازنوع پست رمان است چون «اوژن-و» نیز همزمان با بالزاك و باهمان قهرمانان رمان می‌نوشت.

س- وباوجوداین، شماهیچگونه ادعائی ندارید؟

ج- خواهش میکنم ساکت شوید. بگذاریدحرفم رابزنم. امروزه دیگرمردم از رمانهای کلاسیك بستوه آمده‌اند وازبس رمان کلاسیك خوانده ومیخوانند، خفه میشوند... پنجره‌هارا بسته، پرده‌ها را کشیده ... دشت و صحرائی که باید سیاحت کرد تختخواب است... مطمئنا شما به من خواهید گفت که ...

س- میخواستم بشما بگویم که...

ج- چیزی نگوئید. می‌دانم عمل ساده توالدوتناسل را که یکی ازغرائزساده و طبیعی بشراست، بصورت اثیری، عشق ملکوتی، احساسات سوزان ووده‌ها کلمه نظیراینها در آوردن دیگر نه لطفی داردونه تازگی. شایسته است در اینمورد کمی تامل کرد ما دیگردرمرحله بنرپاشی نیستیم... آقای عزیز، ما اکنون دردوره‌ای زندگی میکنیم که بذرها جوانه‌زده، نمو کرده ونوع بشرمی‌خواهد یکی از ساقه‌های این جوانه‌ها رابکران دیگر برساند تافردا گلهای این ساقه‌ها درستاره‌های دیگر شکفته شود. آری؛ فردا بشردرستاره‌های دیگر گلافشانی خواهد کرد... رمان کلاسیك بجای آنکه با پیشرفت بشری پیش برود هر روز بیش ازپیش سیر قهقرائی نموده و بینی اش‌را بیشتردر زمین فرو میبرد.

رمان کلاسیك بیهوده دست و پا میزند: دست و پای او مذبوحانه است و سرانجام خفقان میگیرد و می‌میرد.

آنچه راکه واقعن میتوان «رمان» جدید نامید یك «تجربه بالینی» ازرمان کلاسیك است. این دیگر تنفس عمیق ذوق وفکرواستعداد نیست سهل است «خورخور» هم بآن اطلاق نمیشود، بلکه یك «سکسکه» است. نویسندگان کلاسیك همچون پیرمردانی هستندکه هرچه بمرك نزدیك میشوند، دیدگان خودرا به ریش خود می‌دوزند وتمام حواس و دقتشان متوجه «غروغر» شکمشان بعداز خوردن آش است؛ خیر؛ دیگرقادربهضم غذا نیستند واین تاثرانگیزترین صحنه زندگی آنانست.

س- من درباره این افکارافراطی شما بحثی نمیکنم ومسئولیت آنرا بخودتان واگذار میکنم. لیکن بفرمائید ببینم بعقیده شما علت سقوط وابتذال رمان تا اینحد چیست؟

ج- علت العلل آن اختراع چاپ است لابد تعجب میکنید؟.. رمان یعنی بیان وتعریف یك تاریخ بصورت داستان وحکایت ازروزیکه رمان را چاپ کردند، کلمات و حروف تجسم و شکل مادی یافتند وهرچه براهمیت این کلمات متجسم افزوده میشد، از اهمیت و ارزش تاریخی آن کاسته میگشت. «استیل» به تنهایی، قهرمانان، صحت داستان و «آکسیون» را بلعیده است. بخاط اوریدکه رمان دردنیای مرلن (۳) وگالاآد (۴) چه بود؟ مردانی بضرب شمشیر، کوهها را

می‌شکافتند، جنگلها را توسعه میدادند، سواربراسب بآسمانهاهجوم میبردند. این پهلوانان، مانند آسمان ودریا، بزرگ وباعظمت بودند. اینها «عناصراصلی» وپایه واساس‌رمان بود. تازه رابله (۵) بی‌هم وجود داشت وقهرمانان اوهوش‌وذکاوت خودراحفظ میکردند. آنگاه قرن‌هفدهم فرارسید. این‌قرن نفرت‌انگیز وپلید، قرن زنان‌جسوروقرشمال ، بود وادبیاتی بوجودآمدکه بدرد دربانان میخورد، ادبیاتی‌که ازپرگوئی‌ولاطائلات رنجهای‌قلبی‌درست شده بود ونویسندگانی‌چون سوینیه (۶)، سن‌سیمون، راسین(۷) باعشقهاشان چون عشقهای پرنسس‌مارگارت وافسوس، صد افسوس، هزار افسوس‌که برای رمان کسانی‌مانند لافایت (۸) ! از آن ببعد دنیای ادبیات وتمام عالم‌در ملافه ها وروتشکی‌های تختخوابها بپیچیده شد. همین والسلام !

س - پس شما باعقاید عمومی مخالفید ؟

ج- خیر ؛ من‌برای‌اینکه ظاهروباطراشیاء را خوب نشان دهم‌وآنها را طوری بسازم‌که قابل‌دیدن‌باشند، کمی‌مبالغه میکنم. پس‌ازسه قرن‌خفقان، اندك اندك **رمان** سینه خود را برای تنفس‌عمیق‌بازمیکند. این «رمان جدید» واقعی، رمان امروزورمان فرداهمان «رمان تخیلی»است.

س - ازحرفهای شماخنده‌ام میگیرد. این رمانی‌که میگوئیدکجاست ؟ من مدتی‌است‌که بیهوده بدنبال‌آن میگردم.

ج - این رمان عملن‌درفرانسه وجود ندارد. رمان فرانسه را « کلاسیسیزم » بحال‌اختناق انداخته است! رمان‌فرانسه را «رمانتیك»ها بلید وخرف ساخته‌اند! رمان فرانسه را«رئالیست»ها چسبناك‌کرده‌اند. رمان فرانسه دردست وبال یکمشت زن‌ویکعده استاد افتاده است. رمان‌فرانسه برای بازیافتن حیات خویش بایستی رنج ودرد فراوان بکشد. « رمان جدید » درامریکا مانند چشمه‌ای میجوشد ومانند رودخانه‌ای جاری است . نوه عموهای یانکی « گالاآد » درستاره‌ها بجستجوی «گراآل» میروند. اشتباه نشود، ادبیات واقعی امریکائی ،«فاکنروهمینگوی»نیستند؛ فاکنر وهمینگوی ونظائرشان ازنسل «زولا» بوجود آمده وشاخه ضعیف وبی‌قوتی ازادبیات قرن نوزدهم اروپا را درامریکا تشکیل‌داده اند. اینها نویسندگان واقعی « ادبیات امریکائی» نیستند بلکه ادبیات واقعی و «رومان جدید» دروجودکسانی‌مانندبرادبوری (۹)، کلیفرد سیماك (۱۰)، ون وگت (۱۱)، آسیموف (۱۲) والترمیلر، دامون نایت (۱۳)، جیمزبلیش (۱۴) وهزاران نفردیگرخلاصه میشود.

این افراد درتمام انواع ادبیات جنب وجوش‌وهیجان دارند، مردمی شگفت انگیزوقابل تحسین، افرادی بسیار دانشمند، نابغه ودرعین حال لوده ومسخره‌اند ، دائم درغلیان وجوش و خروشند؛ بهرسوبمب می‌افکنند؛ کوههای‌آتشفشانندکه موادآتشفشانی، خاکستروالماس بهرطرف پراکنده می‌سازند. آری، ادبیات « زنده » وباروح دنیای امروزی همین است. این دانشمندان آئینه‌ی تمام نمای بشریت امروزند؛ تصویرانسانی‌را باتمام مناظر ودور نماها وکلیه جنبه های مثبت ومنفی‌آن نشان میدهند. حالا دیگراجازه بدهید وقتی از « رمان تخیلی» و رمان جدید بعنوان «نوع پست» ادبیات نام میبرید منهم لبخندی بزنم. اگرمیخواهیدکه بدانید « نوع پست ادبیات» کجاست بگذارید بشما بگویم!

س - کجاست ؟

ج - بسیارمتاسفم‌که ...

نویسنده : رنه بارژاول

مترجم : رضا عقیلی

---

1 - André Bouriu 2-René Barjavel 3-Merlin 4- Galaad 5- Rabelais 6- Sévigné 7-Racine 8- La Fayette 9-Bradburay 10-Clifford Simak 11 - Van Vogt 12-Asimov 13-Damon Knight 14-James Blish

● هنرنو

هنوزهنرنو یك کلمه‌ی مبارزه جویانه است . زیرا درمقابل هریك نفرازطرفداران این مکتبها دست‌کم سه نفریافت میشوند که‌گاه بگاه تصورمی‌کنند «آقا زاده شان» دارای درك و استعداد هنری‌ی بهتری است ، اما بی‌تردید خونسین‌ترین قسمت این نبرد بیابان رسیده و هنرنوکم‌وبیش دنیا رافتح‌کرده است ـ کپیه های نقاشی‌ی مدرن دربیشترخانه‌ها بدیوارآویزان است وشوهران بیش ازپیش ازدهان همسران هنردوست خودکلماتی نظیرکوبیسم و اسامی‌ی عجیب‌تری نظیرمودیگلیانی رامیشنوند. گویا هنرنوکارخود راکرده است ،

اما بااینهمه هنوزعده‌یی هستند که میپرسند چرا هنرمندان امروز میخواهند چشم مارا بازنهای چهارچشم وساعتهای‌احساساتی وگویا عادت بدهند ؛ وچـرا بترسیم‌آنچه‌کـه ازظاهـر زندگی وطبیعت میبینیم نمیپردازند وقناعت نمی‌کنند . چرا با بکارگرفتن‌کلماتی چون‌کوبیسم و فوتوریسم و مانندآن‌هاعالم هنر را همانند سیاست فرانسه قبل از دوگل سر درگم و مغشوش ساخته اند.

برای پاسخ دادن باین سئوالها ویل الدر **Will Elder** کاریکاتوریست شـوخ طبـع امریکائی چند تابلوکشیده است .تابلوهای الدرکه بتقلید ازنمایندگان‌برجسته‌ی ایسم‌های تازه رسم‌شده هم سرگرم‌کننده وهم‌آموزنده بنظرمیرسند. اما الدر بکشیدن تابلوقناعت نکرده‌بلکه توضیحاتی هم برای هرکدام میدهد :

واینك توضیحات الدرکه بسادگی از رومانتیکهای جوان باروك اثرفراگونارد ـ انگور چینی‌ی۱۷۷۳ـ شروع میشود باتابلوهای تقلیدی‌اش :

رئالیسم

رآلیستهای فرانسوی‌ی نیمه‌ی قرن نوزدهم نظیر ادوارمانه (که زوج قایق سواربانوجه

بتابلوی «درقایق» ارکشیده شده) زمینه را برای غیررآلیستهای زمان ماآماده نمودند .تصمیم

آنها برای تصویر کردن زندگی روزانه مردم عادی بجای سوژه های قهرمانی واساطیری این آزادی را بایشان داد که تنها بترسیم مناظر مورد پسند خویش همت گمارند . اززمان همین رآلیستهاست که موضوع یك تابلونقاشی نسبت بچگونگی ترسیم آن ازطرف هنرمند اهمیت کمتری پیدا کرد.

امپرسیونیسم

برای یافتن مناظری که بیشترمورد پسند هنرمند باشد - امپرسیونیستها آتلیه ها را بقصدنقاشی درهوای آزاد ترك گفتند .آنچه که پیر اوگست رنوار (و عشاق مادر اینجا از «مولن روژ»او الهام گرفته اند) کلودمونه واد گار دگا ازآن خوششان میآمد قهوه خانه های پرزرق وبرق، گوشه خیابانها ، قایق سواران رودسن و مردم وپارکهای پاریسی بود. آنان را امپرسیونیست نامیده اند زیرا هدف آنها تنها این بود که اثرات بسیار زود گذری را که رنك اشیاء در اولین برخورد بر بینائی ی انسان میگذارد ترسیم نمایند .امپرسیونیستها بکشف این نکته نائل آمدند که چشم هرگز دراولین بر خورد قادر بدیدن سایه های حاکستری و طرحهای برجسته نیست وفقط می تواندمناظری از رنگهای همیشه متحول را که توسط نور منعکس می شوند رویت کند .

امپرسیونیستهامناظر زیادی ترسیم کردند ولی هدف غائی ی این گروه خود صحنه نبود ؛بلکه«رنك» بود؛ علاقه ای که سرانجام منجر بسبکی ازنقاشی شد که درآن اصولن جهان خارج نادیده گرفته شده بود .

پست امپرسیونیسم

هنر مندانی چون پل سزان که زوج قمار بازها برای « بازیکنان ورق» اوقیافه گرفته اند ، ونسان ، وانگوك وپل گوگن احساس کردند که امپرسیونیستها نسبت بپدیده های صرف قانع و در عین حال پایبند هستند. سزان متوجه واردساختن

سیمای هندسی‌ی طبیعت درطرحهای بهم فشرده‌ی خویش شد ووان‌گوگ و گوگن کوشش کردند احساسات عمیقی‌درتابلو های نقاشی خویش‌منعکس سازند .

اکسپرسیونیسم

نقاشان اکسپرسیونیست از نظر هدف در نقاشی با امپرسیونیستهای اولیه کاملن‌مغایر بودند. اکسپرسیو - نیستها می‌کوشیدند بجای نمایاندن تجلیات‌زودگذر رنگها - چگونگی‌ی اثرات عوامل خارجی بردنیای اسرار آمیزافکار را ترسیم نمایند . نقاشان اکسپرسیونیست (این نام در 1911 برروی‌دسته‌یی‌ازنقاشان‌آلمانی گذاشته شد) آزادانه اشکـــال طبیعی را بد ترکیب می‌کنند وبا ستعاره و اشاره میپردازند (لکن نه‌بارنگهای‌واقعی) تابدینوسیله‌طرزتاثیر اشیاء و اشخاص را بر افکار خویش مجسم سازند . مودیگلیانی (که زوج ما در اینجا

عروس‌وداماد»اومیباشند) چنین دریافت‌که روش ساده سازی و بدترکیب نمائی‌کار پکاسوریستها اشتغال ذهنی اورا بهتـر توجیه مینماید.

فوویسم

در زبان فرانسه فو بمعنای حیوان و حشی است واین‌نام در 1906 برویهنری ماتیسر (ک پرده مغربی‌ی‌او در عقب تابلوی ما قراردارد) آندره درین‌ودیگر همکاران ایشان‌ازطرف‌یك‌منتقد خشمگین و منز جر ازرنگهای علیظ درتابلوهای ساده و تغییر شکل داده، گذاشته‌شد. هنرمندان«فو» نظیرماتیس براین‌عقیده بودند که نقاشی اصولن مساله تنظیم رنك برروی یـك تابلو است‌و لذابجای بکاربردن‌قواعد پرسپکتیو جهت ترسیم، آنرادر

تجلی رنگها مورد توجه قرار میدادند ودر نتیجه تابلوهای این گروه سطحی تزیینی ورنگی است که توهم سنت آمیزعمق، آنرانمی‌شکنند.

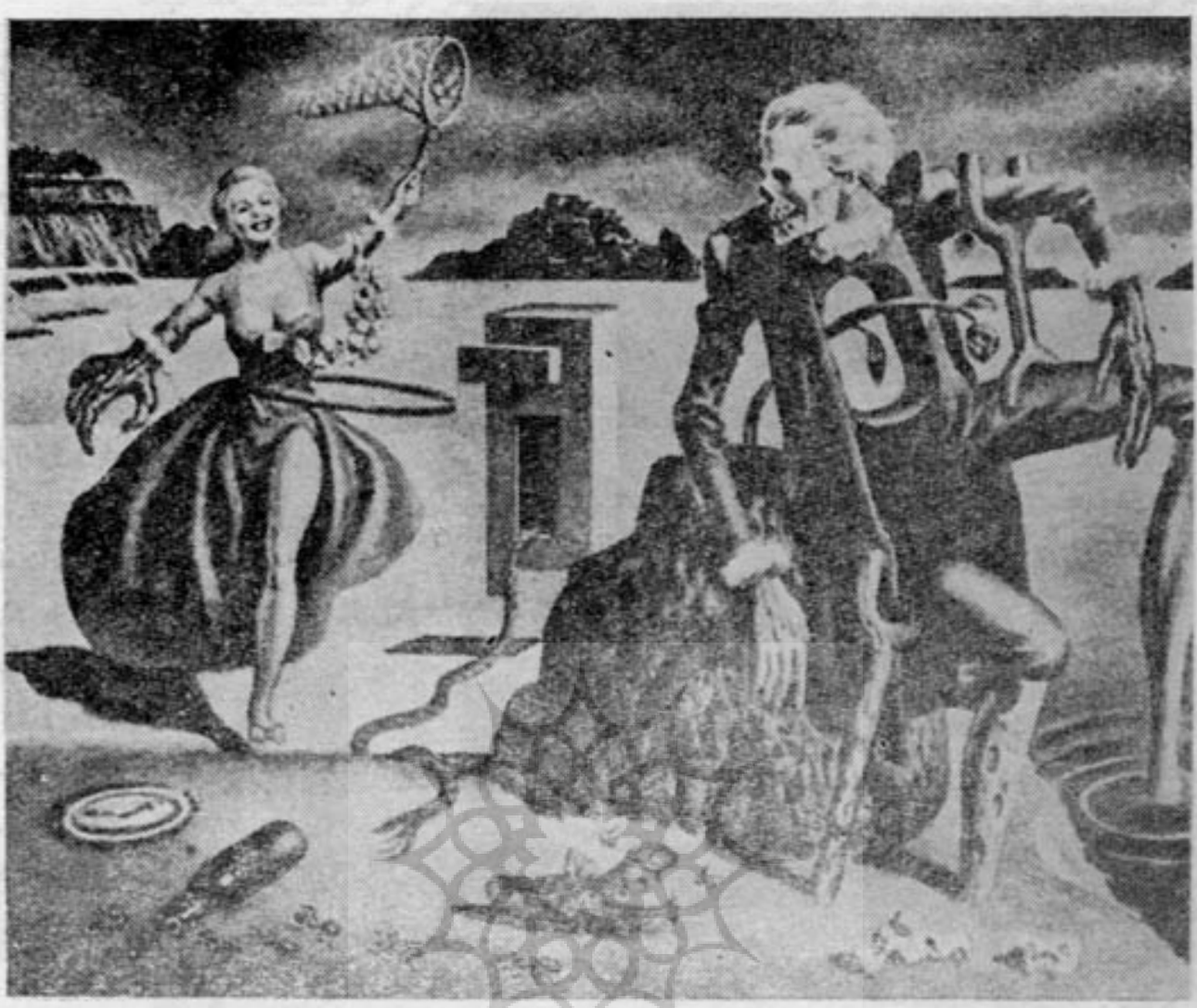
کوبیسم

این مکتب در۱۹۰۷ توسط پابلوپیکاسو در اثـر تلاشی‌جهت نزول‌موضوعات‌طبیعی‌در یك نظم‌هندسی خطهاو صحنه‌ها (نظیردودلیر ماز «دوخواهر» پیکاسو) ایجادشد. زنهادر تابلو کوبیست چشمهای متعددی دارند زیرا هنرمندتنها یك چهره را تصویر نمیکندبلکه با نگاه کردن باونقش صدها تن رادریك زمان‌بروی‌پرده منعکس مینماید . در مناظر کوبیسم‌همواره طرحها وا ندیشه های‌متعددر یك پرده فشرده شده است زیرا برای یك کوبیست ـمثل‌یك‌پزشك ـ نگاه‌کردن بیك‌نقطه نمیتواند کافی باشد.

فوتوریسم

دسته‌یی از هنرمندان ایتالیائی که بنام فو توریست معروف شدند بر خلاف نقاشان دیـگرخود را درروح صنعتی جامعه‌ی امروز مستغرق نمودند. فوتوریسم پیش‌ازجنك جهانی‌اول‌جان گرفت واساس‌کارش‌رابربکارگرفتن تکنیك‌کوبیسم برای‌تجلی زندگی‌ی ماشینی و مـاشین،دانش امروزوبالاترازهمه سرعت آن قرارداد .

طرفداران مکتب فوتوریسم دراعلامیه‌یی خاطرنشان ساختند که بنظر آنان تصویر اتو موبیلی سریع السیر بمراتب دیدنی تراز «پیروزی ساموتراس» میباشد . کا. یکاتوریست مابتقلید از فوتوریست ها و تابلوهائی نظیر «پائین‌آمدن برهنه از پلکان » ـاثر مارسل دوشان ـ تابلوی خود راترسیم‌کرده است. در این تابلوجفتی‌که پائین میآید روی سه پنجه بلند شده و فوتوریست نیز جنبش‌های‌لحظات متوالی را بریك پرده منتقل میسازد .



هیچ یك از مکتبهای هنرنو ، برخوردی چنین سخت مانند مکتب سوررآلیسم با افکار مردم نداشته است وهیچ هنرمند دیگری از عالم هنرنو جز پابلو پیکاسو باندازه‌ی سالوادوردالی وکیل مدافع هنرنو شهرت بدست نیاورد . سوررآلیسم هنری است که میکوشد اسرارزندگی نیمه هشیاررا برملاکند وبناچارمورد پسند نسلی است که بزحمت ازمفهوم رویاها وتاثرات نیمه‌بیدار زندگی آگاه است . سوررآلیسم درواقع جنبه‌ی هنرمندانه یی ازعقاید فروید در باره روان کاوی است .رویا ،وسواس جنسی وخطای حواس ؛ موضوع تابلو های سوررآلیسم است . سوررآلیستها ـ دالی، آندره برتون وماکس ارنست ـ می گویند که ما هما نقدر تصویرهای خود راکنترل میکنیم که افراد رویاهای خویش را. دالی گفته است که سوررآلیستها واسطه‌ی بی‌اختیاری ازیك جهان ناشناخته اند . من هرگز تخیلات زیرکانه یی را که تصاویرمن حاکی از آنند دارا نیستم . و تصاویری نظیر تابلو مشهورخود «فشار خاطرات» را رویا های تصویر شده نامیده است .

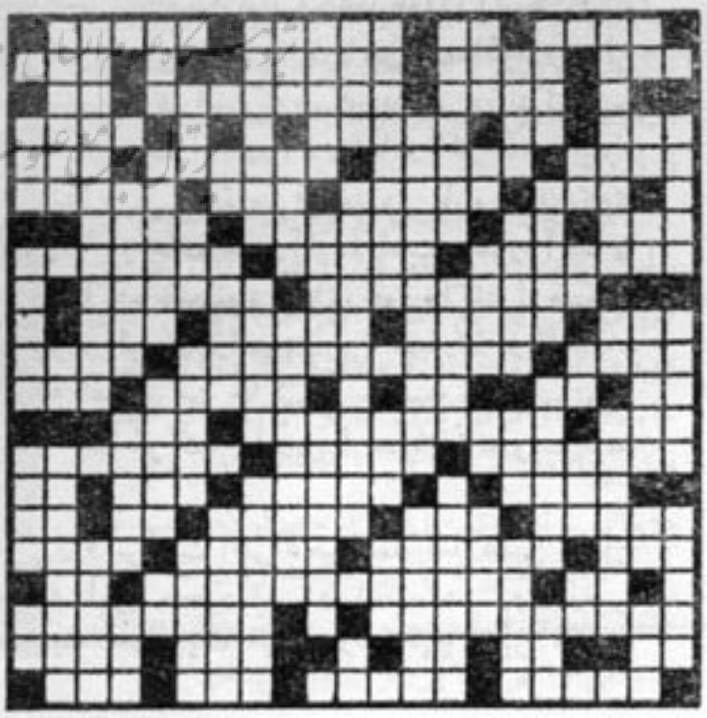
نقاشی‌های سوررآلیسم دارای وضوح تصویری وصراحت اجزاء میباشند اما نظیر ارواح جست وخیز کننده وترسناك ما دراین منظره صحنه ایرا بوجود نمی‌آورند. ساعت روی زمین افتاده ـ زن‌جوانی که هولاهوپ میرقصد ـ اسکلت سینه خالی یك مرد ـ ولی هیچ چیز فهمیده نمیشود چرا ؟.

با افق های دوروم‌ناظررویائی بنظرمیرسدکه یك تابلوسوررآلیسم منظره‌ایست‌ترسناك و عذاب دهنده ازبختك‌های شبانه‌ی هنرمند .

فرسکو ایسم

نقاشان مکزیکی نظیر « دیه گو ریورا » در دهه سوم قرن کوششی برای بوجود آوردن‌یك مکتب هنری نمودند که در میان مردم مکزیك طرفدارپیدا کند .این‌مکتب با استفاده از نقاشی باستانی مکزیکی « مایان وآزتك» وبابکاربردن رنگهای‌روشنی که مکزیکی ها از آن لذت میبرند بوجودآمد وبترسیم تابلوهای دیواری بزرك بروی‌آسترهای رنگی تازه‌نائل آمد. زوج ما ازتیپ دهقانهای خشم آلوده وبدون تکلف ریوراست . سبك فرسکوایسم درآمریکانیز ـ درحوالی سال ۱۹۳۰ ـ رواج‌یافت ودرتاترهاو ساختمانهای عمومی‌آن زمان نمونه هایش دیده می‌شوند .

آبستراکسیوایسم



برای ترسیم یك تابلوی‌نقاشی «آبستراکت»احتیاجی بسوژه وموضوع نیست ، همان گونه‌که « کاندینسکی » بنیان‌گزارآبستراکسیونیسم‌گفته است؛ «نماشاچی باید تصویررا از لحاظ‌اتحاد اشکال ورنگها بنگرد نه بعنوان عرضه داشتن موضوع .»

زیر عنوان هنر آبستر اکت ، آبستراکسیونیسم‌هندسی‌ی «پیه موندر ـ یان » نیزوجود دارد .سبك‌وی توسط جدول کلماتی نمایش داده میشود که ضمن آن «زوج» ما ناپدید شده‌اند ـ شایدهم‌برای‌حل‌کردن جدول .

هنر نوامری زنده و تحول پذیر است ـ درهمین لحظات که شما سرگرم خواندن این مطالبید در برخی از نقاط دنیا گروهی رنگهای نقاشی را از توی کیسه‌ها میچلانند و با پاره‌چوبی روی پرده‌ها خط میکشند و شاید هم مکتبی تازه بوجود آورده‌اند ـ زیرا نقاشان مدرن این آزادی را کسب کرده‌اند که از هرچه خوششان بیاید آنرا بعنوان مکتبی تازه عرضه نمایند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

درحال حاضر هنرمندانی درجهان وجود دارند که به هیچ «ایسمی» مستقیم نیستند جز ایسم خود. یکی از معروفترین پیشتازان سالیان اخیر استوارت دیویس است که مجذوب چهارراه‌های شلوغ و تیرهای راهنمایی امریکائی شد و با کمال شجاعت شروع به کار نقاشی نمود.

در اینجا تصویری از پایان راهی که جوانهای عصر فراگونارد یعنی زوج مادر آن پاگذاشتند بچشم میخورد. تابلویی که الدر با توجه بسبك «دیویس» ترسیم کرده است.

واقعیت آنست که حرکت اشیاء در دنیای معاصر، بقدری سریع شده که درك تحولات کاری دشوار و گاه ناممکن گردیده است. خصوصن درعالم هنر شخص میباید در موزه‌ها بست بنشیند و یك چشمش را همیشه متوجه کارهای تازه و حرکات نقاشان و هنرمندان بسازد زیرا هنرمندان بی‌شمار امروز هرگز نخواهند گفت که درچه کاری هستند و فردا چه تحفه‌یی نثار موزه‌های هنری میکنند.

● ایوجنی ایوتشنکو

اشعار احساسی‌ی ایوتشنکو که‌درتالارهای بزرك پاریس، مونیخ ،هامبورك ولندن‌خوانده میشد دونیروی زوال ناپذیر در تاریخ روسیه را تجسم می‌بخشید ، نیروی شاعران و نیروی قهرمانان.

پوشکین (۱۸۳۷ - ۱۷۹۹)در روزهای تاریك عصر خودآزادی راستایش کرد. شاعران روس‌هم اززمان پوشکین درطریق هموارکردن سرنوشت وستایش آزادی کوشیده‌اند و شاید ایوتشنکوشایسته ترین وارث پوشکین دراین زمینه باشد.

ایوجنی سالهای نخستین زندگی‌را درسیبری گذراند . پدران ایوجنی انقلابی بودند و شکارچیان سیبری نیز روحی‌آزاد دارند.

هنگامی‌که ایوجنی طفلی‌خرد سال‌بود خانواده‌اش بمسکوبازگشت ودرروزهای رژه اورا برسردست نگاه میداشتندتا ستالین رابیند.

هرچند نوشته‌های ایوتشنکو گاه‌بگاه‌بصورت لعنت‌نامه‌یی برضد آیه‌یرستان درمیایدامـا دانشجویان وروشنفکران آنهاراچون سرودی روحانی دریافت میدارند ودرکشوری که۷۵درصد مردمش از۱۹۱۷ببعدزاده‌شده‌اند مردانی‌چون‌ایوتشنکوهمچون بتی پرستش‌میشوند .

ایوتشنکو ازآزادی که‌پس‌ازمرك ستالین داده‌شد بی‌نصیب نماند وبدنبال آن‌سفری باروپا کرد. ایوجنی درشهرهای بزرك اروپاکنفرانس تشکیل میداد .برای مردم‌شعر میخواند ،بـا شاعرها ونقاشها در میامیخت واز زندگی‌ی خود گزارشی باکسپرس سپردکـه رسواکننده از آب درآمـد .

درمسکو کم کم متوجه شدندکه کمی آزادی مانندکمی‌حاملگی است‌که اگر ساقط نشود بزرگتر خواهد شد .

ناچار ایوجنی بروسیه فراخوانده شد، مسافرت بایتالیا وکشورهای متحد از برنامه‌حذف گردید و اتحادیه نویسندگان ایوتشنکو را برصندلی‌ی اتهام نشاند ؛ گناه ایـوجـنی‌آزادی درنوشتن بود .

✿ ✿ ✿

ایوجنی ایوتشنکو درردیف اول‌ده یا دوازده نفرسرایندگان جوان روس‌قرار میگیردکه که‌بزبان مردم سخن‌میگویند وقافیه پردازی باهنك چرخ کارخانه هاوتراکتورهارارها کرده‌اند. شعرایوتشنکو دربحور مطنطن واوزان باشکوه جماسی ریخته شده،شعری که برای خطابه های هیجان انگیز سنت‌قدیمی‌روس بسیار مناسب‌است.

ازهمه شعرهایی‌که ایوتشنکو بلند میخواند وباحرکات وحالات‌پرشور خودسحری‌افزونتر بآن می‌بخشد Babi yar را جوانها زیاد تردوست دارند. بابی‌یار پرتگاهی است در خارج کی‌یف‌که نازیها ۳۴۰۰۰ یهودی‌را درآن نابود کردند.بابی‌یار فریادی است علیه نهضت ضد یهود که نسل‌ایو نشنکوپایانش رافراچنك نمی‌بیند.

سررشته داران شوروی بابی‌یار را محکوم میکنند .امازهمین یکسال پیش بودکـه خود خروشچف برای نشر« وارثان‌ستالین» درپراودا یادرمیانی‌کرد.فریادایوتشنکودر«وارثان‌ستالین» بلند وگویاست:

«... نگهبانان گورش‌رادوبرابر وسه‌برابر کنید،
مبادا ستالین دوباره برخیزد و با اوگذسته !...»

✿ ✿ ✿

وقتی آن‌شماره‌ی اکسپرس پخش شد حمله‌به ایوجنی هم‌آغاز گردید وبدنبال آن‌حمله‌به چیزهای دیگر. پیکار ایوتشنکو باکمونیسم نیست. ایوجنی باستالین و وارثانش میجنگد که معتقداست‌کمونیسم را رسوا کردند وهنوزهم دارند همانکار رامی‌کنند.

«مردم من برای من گرامی‌اند، زیرا من روس هستم و انقلابی، زیرا مردم من ایمان خود را از دست نداده‌اند و بر غم همه‌ی فساد و تباهی که انقلاب را آلود بدبین و فرومایه نشده‌اند.»

وچگونه میشود این کلام را ناشنیده گرفت .

« من از دپر باوران نفرت دارم .آنها تاریخ را ازارتفاعات لاف و گزاف وخودنمائیهای شخصی می‌نگرند و حرمتی برای کار قهرمانی‌ی مردم روس ندارند. ما راچون گله‌یی گوسفند

میانگارند که نمیتوانیم خیروشر راازهم جداکنیم. ازهمه‌ی آنها متنفرم و همان اندازه از آیه پرستها »

ایوتشنکو درمقدمه‌ی شرح حالش خاطره‌یی‌را پیش میکشد:

«آخرین‌بارکه پدر بزرگ‌را دیدم درسال ۱۹۳۸ بود. لب تخم نشسته بودوبه‌پیروزی انقلاب مینوشیدیم ، او ودکا و من «شیربنی‌ی لیکوردار» پدر بزرگ را همانشب باتهام خیانت بازداشت کردند.»

این پدر بزرگ که یك انقلابی‌ی پیر ویك سرتیپ سرخ است دربازداشتگاه نار اجباری میمیرد.

« آیه‌پرستها جوانان ما را میالایند وباتهام‌هیچ‌گرایی‌وارج ننهادن برسنت‌های‌انقلابی محکوم میسازند؛ جوانهایی‌که شلوارتنك، جاز، همینگوی وپیکاسورا دوست دارند. اما مزدر میان نسل خودم کسانی را میشناسم‌که برای انتخاب درفرهنك غرب صالحند وهم میتوانند به بالیدن فرهنك سوسیالیستی مدد برسانند »

ایوجنی در ژوئیه‌ی ۱۹۳۳ درشهر کوچك زیما زاده شد. پدربزرگش بجرم‌آتش زدن خانه‌ی ارباب باین شهرتبعید شده بود چندسال بعدخانواده‌ی اودرمسکو سکونت گزید.

بتصورایوتشنکو قیافه‌ی ستالین وهم چنین نمایش روابط دیگرگون شده‌اش بالنین ــ که مردم‌گرامیش میداشتند ــ در استوارکردن سلطه‌ی اوموثرافتاد تردید نمی‌کندکه ستالین از نوعی زیبایی‌ی گیرنده بهره داشت ؛ بسیاری از بلشویکهای قدیمی که بازداشت میشدند معتقد بودند ستالین اردستگیری شان بی‌خبراست. . وبسیاری‌که شکنجه میدیدند با خون خود بردیوار سلول مینوشتند، زنده باد ستالین!

اما چگونه این پدیده بوجودآمد. ایوتشنکو میگوید مردم روس ترجیح میدهندکه‌کار کنند وبه تجزیه وتحلیل نپردازند.

« بالجاجتی قهرمانی‌که تاریخ بیاد ندارد ایستگاههای برق یکی پس ازدیگری ساخته شد وکارخانه پس‌ازکارخانه . مردم مرکارکردند تا درهمهمه‌ی ماشین وتراکتور فریادهایی‌که از پشت سیمهای خاردار برمیخاست خاموش گردد. »

سپس ازشاگردی‌های خوددرکارشاعری یاد میکند. ازگروه روشنفکران‌کفش لیس وضد یهودکه برهنرآنزمان حکم میرانند وباز ازتصور بی‌خبری‌ی ستالین ازهمه‌ی اینها.

مرگ‌استالین در ۱۹۵۳ و حکایتی از تشییع جنازه‌اش که گوئی از دهان‌گوگل شنیده میشود:«ده‌ها وده‌ها هزارمردم بنقطه‌یی که تابوت‌قرار داشت فشار میاوردند. تماشاچی آنقدر متراکم وزیاد بود که نفسهای ما بصورت ابری‌سفید درمیامد» ناگهان جمعیت به‌سیلاب انسانی‌ی مهیبی بدل میشود وایوجنی‌احساس میکندکه مانند تکه‌چوبی‌روی سیلاب میرود «آنگاه‌دختری که‌به نیرچراغ گیر کرده بودفریادی ازترس کشید ... من‌در بدن‌خود شکستن استخوانهای اورا احساس‌کردم وچشمهایم را بستم تادیگرنگاه بیرنگش‌را نبینم » ایوجنی باجوانان بلند قد دیگر صفی درست میکنند تامردم را ازکنارجنه اتومبیل ارتش که‌راه را بندآورده بودند و پهلوهاشان خونی بود بگذرانند. افسردسته اعلام‌میکرد«من‌کاری‌نمیتوانم بکنم‌من‌دستوری‌ندارم» ودرهمین لحظه‌است که‌ایوتشنکو نفرتی حیوانی درخودحس میکند نفرتی‌علیه این حماقت‌باور نکردنی وفرمانبرداری که‌بانسانها آموخته‌اند، نفرت‌ازمردی که‌آنجا میان تابوت خفته بود. او بود که فرمانبرداری راپرانسانها بوجودآورد.

دیوید ای . شرمن

● انقلاب روس و دهقانان روس

«آنچه درزیرمیخوانیدگزارش‌کوتاهی است از سخنرانی‌ی ای اچ.کار عضودانشکده‌ی تری‌نیتی، کمبریج که دراوایل‌سال۱۹۶۳ ایراد شد. کار نویسنده‌ی «تبعیدهای رومانتیك» ـ تاریخ شش جلدی روسیه شوروی ـ «تاریخ چیست ؟» و«بررسی هایی در انقلاب » نیز میباشد .»

فرایندی که بطورکلی دراینجا بررسی میکنیم انقلاب روس نسبت بدهقانان روس است که با «رهایی دهقان» در۱۸۶۱ هنگام سلطنت الکساندر دوم آغاز شد وهفتاد سال بعد بشکل گروهی کردن کشاورزی برهبری‌ی ستالین دنبال گردید.

واحدی‌که دراین فرایند انقلابی مورد بررسی است، فرد دهقان نیست بل خانواردهقانی است که‌همان Dvor باشد . خانوار دهقانی عصرما بازمانده‌ی‌کوچکی بود ازگروه قومی یا

خانوادگی‌ی بزرگی که درارو پای فئودال وجود داشت وهنوزدربسیاری دیگراز نقاط جهان بزندگی خودادامه میدهد،دوور ازتعدادی افرادبیسواد تشکیل میشد بااقتصادی طبیعی وغیرپولی. گروه یا خانواردهقانی عوامل لازم برای ادامه حیات را فراهم مینمود وسرنوشت فرد هرچه بود دوور بحیات خود ادامه میداد تعدیل لازم میان زمین وجمعیت راکه پیوسته تغییر میافت دوور بعمل میاورد و هرگاه اعضای دوور یا باصطلاح روسی‌ی آن «خورندگان» زیاد میشدند عده‌یی را بکندوی دیگرمیفرستادند تا آنجاکار کنند.

نقش کمون دهقانی

موسسه‌ی پیچیده‌ی دیگر«میر» یاکمون دهقانی بود. میرموسسه‌یی بود برای نگاهداری‌ی گروهی‌ی زمین ونه برای کشاورزی‌ی گروهی. کارکشاورزی‌که انجام میشد حاصل کار را دوورها برمیداشتند. عمل میرتقسیم وتوزیع مجدد زمین بود میان دوورها که درفواصل زمانی‌ی معین ـ هر سه سال یاشش سال وگاه هرسال ـ انجام میپذیرفت. ونیز بررسی‌ی تعدادا عضای هردوور ووضع کارگران ونانخورها بامیربود. اما برغم همه‌ی اینها شکل حکومت دوور را برکشتگاهها و صحنه‌های روستائی‌روسیه، سرواژ تعیین ومشخص میکرد. هدف سرواژ که درقرن نوزدهم پدید شد عبارت بود ازوابسته کردن دهقان بزمین، تنظیم کار وتولیدکشاورزی بموجب قواعد معین و پی‌ریزی‌ی جامعه‌یی روستایی. درحالی که میر را تا اعماق دورتر تاریخ روس میتوان دنبال نمود.

رهایی‌ی سرفها در۱۹ فوریه ۱۸۶۱ اعلام گردید. الغاء سرواژ اولین قدمی بودکه برای تجدیدحیات جامعه‌ی روس و هماهنك ساختن آن باروح زمان آگاهانه وحساب شده برداشته میشد. **اما رهایی‌ی سرفها هیچ گاه نتوانست دهقان روس را بمعنای دقیق وصحیح کلمه آزاد نماید.** سرفها آزادشده بودند درحالی که جززراعت کاری برای آنان وجودنداشت وسطح زندگی‌ی‌شان بطورمادی و محسوس ترقی پیدا نمیکرد. دردورانی که جمعیت افزونی میگرفت گرسنگی‌ی مزمن دهات وبی‌چیزی‌ی دهقانان قحطی‌ی مصیبت بار وغم انگیز سال ۱۸۹۱ را پدید گرداند.

شورش‌های دهقانی درتاریخ روس همواره محلی وناحیه‌یی بوده است اما انقلاب ۱۹۰۵ اولین موردی بود که درآن شورش دهقانها با اعتصاب و قیام کارگران شهرنشین توام گردید.

اصلاح معروف ستولی‌پین Stolypin که درتصویبنامه‌ی ۹ نوامبر ۱۹۰۶ عرضه شد حادثه‌یی برجسته میان رهایی‌ی سرفها در ۱۸۶۱ وانقلاب ۱۹۱۷ بشمار رفت. نقطه‌ی حرکت اصلاح، نسخ و اعلام پوسیدگی‌ی میربود. زیرا میرهم مانند خود سرواژ به اقتصاد پیش‌ازسرمایه‌داری وجامعه‌ی فئودال تعلق‌داشت ودربسیاری جهات مانع کشاورزی‌صحیح میگردید. تکیه‌ی اساسی‌ی تصویبنامه روی مالیکیت مستقیم دوور نسبت بزمینی که میربآن اختصاص‌داده بود و همچنین جدا کردن دوور از قدرت گروهی‌ی میرقرار میگرفت. در دوران دهساله‌ی ۱۹۱۷ـ۱۹۰۷ درحدود ده درصد از کلیه زمینهای دهقانی ازمیر منتزع گردید وبصورت اراضی‌ی اختصاصی دوور درآمد.

هنگامیکه بلشویکها قدرت را دردست گرفتند خوب میدانستندکه بکمك هرچه زیادتر دهقانان نیازمندند. منشورزمین که بلشویکها درروزدوم انقلاب صادر نمودند کلمه بکلمه‌از برنامه انقلابیون اجتماعی Social Revolutionary. اقتباس شده بود. بموجب این‌منشور املاك و اراضی‌ی زراعی مالکین ضبط و مصادره میشد ومیان دهقانان برمبنای تساوی بخش میگردید. با اعلام این منشور نیازی به تشویق وتحریك دهقانان از پتروگراد نبود.

دهقانان سراسرروسیه باروشی کم وبیش منظم زمینها رابخود اختصاصی دادند. انقلاب با اعلام تقسیم وتوزیع زمین براساس مساوات ملتی‌ازدهقانان خرده مالك بوجودآورد.

صنعتی کردن روسیه در دوره ی شوراها

انقلاب روس ازدوراه دهقانان رانحت تاثیرعمیق قرارداد. مالکیت بزرك راازمیان برداشت ، آخرین بازمانده های سر واژ را نابودکرد واراضی‌ی روستایی رابصورت جامعه‌یی روستایی‌درآورد. این جنبه بوژوای قضیه‌بود. انقلاب همچنین نظام تازه یی پدید کردکه قدرت محرکه اش درکشاورزی نبود بلکه ازصنایع ناشی میشد. واین جنبه دیگری بودکه فرارسیدن انقلاب سوسیالیستی رانوید میداد .

صنعتی کردن فرایندی جهانی‌بودکه ازپیشرفت درعلوم وتکنیك پدیدمیآمد وبکشورهای پیشرفته اختصاص داشت . البته روسیه نمیتوانست ازچنین فرایندی دور ومهجور بماند

اما شکلی که صنعتی شدن روسیه دردوره‌ی شوراها بخودگرفت ناشی ازطبیعت انقلابی و طرزتفکرنظام شوروی بود و بوسیله آن مشخص ومعین‌گردید . درهمان حال شکل صنعتی شدن را حقیقت یاعامل دیگری هم تعیین نمود وآن این بودکه صنعتی شدن روسیه مستقلن و بی‌کمك سرمایه های خارجی تعهدگردید . همین‌آخرین نکته بودکه عمق فشار وسنگینی‌ی بارصنعتی شدن را برروی دهقانان مشخص میکرد.

در ۱۹۲۴ پری ابراژنسکی Preobrazhensky اقتصاددان‌شوروی مطلبی درخصوص قانون اساسی‌ی تراکم سوسیالیستی‌ی سرمایه ،

« The Fundamental Law of Socialist Accumulaotin »

در آکادمی کمونیست عنوان کردکه جالب بود . پری ابراژنسکی چنین استدلال میکرد که سرمایه‌ی لازم برای آغازصنعتی‌کردن روسیه را در وضع آنزمان فقط مصادره‌ی محصول اضافی‌ی‌کشاورزی وصنایع روستائی فراهم میاورد ؛ به بیان دیگر اینکه دهقان روسی هرچه تولید میکند اجبارن و بی‌اینکه عوض کامل آنرا ازکالای صنعتی دریافت بدارد بشهر تسلیم نماید .

صراحت خشن‌ودوستانه یی که دراین تجزیه وتحلیل نهفته بود خصومت ببار میآورد اما هرگزنتوانستند قدرت‌آنرا بیازی بگیرند یاصحت استدلال رامورد تردید قراردهند. نتایج و الزامات اقتصادی‌وسیاسی‌ی این استنباط در پنجسال آینده در پشت همه‌ی امور ومسائل‌شوروی محسوس بود.

اما درهمان حال وبدو دلیل مختلف‌که قدرتی یکسان داشتند اخذ وجذب اضافه تولید کشاورزی درکشوری‌که فلاحتش راتعدادی بی‌شمارازخانواده های‌کوچك دهقانی‌اداره میکردند غیرممکن بنظرمیرسید.ریرادروهله‌ی اول‌کشاورزی‌ی آنروز روسیه بنحوی اصلاح نا پذیرعقب مانده وناکافی بود ودو وهله‌ی دوم دهقان کم‌نمیه‌ی روس باخانواده‌اش در سطحی بخور ونمیر زندگی میکرد واگرچیزی‌میکاشت ومحصولی برمیداشت برای خودش بودنه برای‌عرضه ببازار. اضافه تولیدکشاورزی بمیزانی‌که لازم شناخته شد فقط وسیله‌ی فلاحتی‌که درواحده های بزرك و واساسی بی ریزی شده باشد و یا ماشین های مدرن ومنابع و ذخایرفنی مجهزگردد ببازار عرضه میگردید .

برای‌چنین‌هدفی‌دوراه‌یا وسیله‌ی منحصر وجودداشت.راه اول راهی‌بودکه‌ستولی‌پین‌گشود، « تشویق وترغیب و توسعه کشتکاهها ومزارع فردی‌ی بزرك‌که میتوانست برای‌کسب منفعت بکارد ومحصول را بفروشد ، این راه سرمایه داری بود. دوم ایجادکشتکاههای‌بزرك‌که طبق برنامه وبرهبری مرکزی مقتدر کارکنند ومحصول تولید را بقیمت های معین وطبق نقشه بفروشند، این راه سوسیالیستی بود.

« خود راغنی‌کنید! »

در ۱۹۲۵ چنین بنظرمیرسیدکه راه حل نخستین را گزیده اند. درآغاز سال همه از تعدیل وتخفیف مبارزه علیه کولاکهاصحبت میکردند ؛ هردهقانی‌که دستش بدهانش میرسد کولاك نیست ونباید دشمن نظام سوسیالیستی تلقی‌گردد. در آوریل ۱۹۲۵ بوخارین ضمن سخنرانی خود خطاب بدهقانان می‌گفت ،

« خود را غنی‌کنید » ؛ همان اندرزی که گیزو Guizot به بوژوازی‌ی رشدکننده‌ی دهه‌ی سوم قرن هیجدهم فرانسه میداد . درهمان ماه یك‌کنفرانس حزبی موافقت خود را با

اجاره‌ی زمین واجیر کردن کارگر (کشاورزی) اعلام کرد اما مخالفت بااین سیاست هیچگاه در حزب خاموش نشد • دراوائل کارچنین مخالفتی بعنوان تراتسکیزم محکوم میشد • پس ازآن هنگامی که زینوی‌یف Zinoviev وکامنف Kamenev در۱۹۲۵ باستالین بهم زدند ، آنان بودندکه مبارزه علیه تسکین و آرامش کولاکها راعهده گرفتند ، واین امر بوخارین را بعنوان مدافع اصلی‌ی دهقانان غنی ومرفه تنها گذارد

ستالین محتاطانه روشی میانه‌رو انتخاب کرد ودر مرکز باقی ماند. اما سرانجام و پس از شکست کامل مخالفت تروتسکی ـ زینوی‌یف ـ کامنف در ۱۹۲۸ ستالین با بوخارین نیز بهم زد ودرگروهی کردن کشاورزی بمقیاس وسیع کشور مستغرق گردید ـ حمله‌یی به‌کولاکها و دهقانانی که دستشان بدهنشان میرسید بسیارشدیدتر وکاری تر ازآنچه مخالفین قدیمی کولاکها ودهقانان غنی بخواب دیده بودند !

توجه زیاد به تلاش رهبران برای دردست‌گرفتن قدرت اشتباه است ، این تلاش موید مسئله‌ی اصلی قرارمیگرفت وتا حدودی زیاد ازآن مستقل بود • درمیان رهبران رقیب وکوشان ستالین کمتر از دیگران رویه‌یی ثابت اتخاذ نمود• ستالین در بازی برنده شد نه از آنروکه سیاستی غیراز دیگران پیش‌گرفت بلکه بآن جهت که سیاستمداری زیرکتر ومحیل تر بود وسازمان دهنده‌یی‌مقتدرتر از رقبای خود .

ونیزهرگاه آنچه راکه پیش‌آمد به‌تئوری مارك سیستی و انکای‌آیه پرستانه بآن نسبت دهیم دچاراشتباه شده‌ایم . همه‌چیز به‌یك مسئله‌ی عملی وابسته بود ، چگونه میتوان سرمایه‌ی لازم برای صنعتی‌کردن عمیق و اساسی‌ی‌کشور را از اضافه تولیدکشاورزی بیرون‌کشید .

اضافه برآن مبانی‌ی اولیه و ساختمان و سنن Dvor یعنی خانواده‌ی دهقانی پدرشاهی درقبال عوامل دوگانه‌ی رقابت اقتصادی و تساوی سیاسی تاب مقاومت نداشت • انفجار دوور ازداخل شروع شده بود . دوور باشکایتهایی‌که از نبودن مساوات درامر استفاده ازدرآمد وهم‌چنین درکاراعضای‌آن میرسید ازهم میپاشید . هنگامی‌که از یك‌گروه دهقانی درباره‌ی علل فروریختن و ازهم پاشیدن دوور پرسش بعمل‌آمد ۱۸ نفر از مداخله‌ی اعضای دوور درکارهای آن (پنج‌نفرخصوصن ازمداخله‌ی زنان) پنج‌نفر ازشکست نظم (یك‌نفرخصوصن ازلغو مجازات‌بدنی) وچهارنفر ازاستقلال بچه‌ها درامر ازدواج ، تعلیم وتربیت و مذهب یاد کردند .

خبروقوع «زد وخورد میان زنها» وتقاضای اعضای جوان دوور برای استقلال آن پیوسته در مطبوعات نشرمیشد. رواج و توسعه‌ی‌سواد ، اصل تساوی جنسی وامکان پرداختن بکار یاحرفه‌ی شخصی مبانی واساس نظام قدیمی را درهم میریخت • وضع استان پسکف Pskof درنیمه‌ی دهه‌ی سوم دردناك و مایوس کننده بود . درنیمی از دوورها کشمکش اعضای دوور پیوسته به‌کتك‌کاری وایراد صدمه بدنی می‌کشید وقوی‌ترها دیگران را زجر وشکنجه میدادند . نتیجه‌ی چنین‌وضعی روشن بود ؛ زمینهای زیرکشت دوور که خود بخودکوچك و ناکافی بنظر میرسید به‌تکه‌های‌کوچك‌تر وناچیزتر بخش میشد . تعداد دوورها ازشانزده میلیون در۱۹۱۷ به‌بیست وچهارمیلیون در۱۹۲۴ رسید . این‌نتیجه تقسیم زمین و ناسازگاری اعضای دوور بود ، همان‌کاری‌که ستولی‌پین بعنوان معالجه شروع‌کرد .

میر نیزمانند دوور بتدریج ازهم میپاشید . اما بهرحال موسسه‌یی پیچیده‌تر ومصنوعی بنظرمیرسید. دراواسطدهه‌ی سوم قرن، میر ازدوطرف مورد حمله و انتقاد قرارگرفت . اول ازطرف دست‌راستیها ـ چه درداخل حزب وچه درخارج ـ که میخواستند آینده‌ی کشاورزی‌ی اتحاد شوروی را روی فرد دهقان متکی نمایند ، فرد دهقانی که بامحصول خودکاسبی میکرد • دست راستیها دراین زمان‌فرددهقان را پایه‌ی اصلی‌ی کشاورزی‌ی‌تعاونی وگروهی اعلام مینمودند .گروه دوم مخالفین، دست‌چپیهای مصر ویشت‌کاردار حزب بودند. میگفتند میر بازمانده‌ی‌سرواژ است، نشانه یی ازعقب ماندگی درکار فلاحت وکاشتن قطعات‌کوچك‌زمین واستفاده ازآیش‌های سه‌گانه . میگفتند میرمانع حل واقعی وصحیح کشاورزی وکاشتن دسته جمعی‌ی زمین است انتقاد وحمله بمیرپس‌از تغییرجهت اساسی‌ی سیاست‌کشاورزی در۱۹۲۷ شدیدتر شد .

بااینهمه میرنااین سالها باقی ماند ونیرومند بود ، اما بعنوان موسسه‌یی زنده و نیرومندکه نه‌سازمان‌مجهزی برای تولیدکشاورزی دارد ونه بانحول زمان رشدکرده وتحول یافته است، سازمانی متروك ، کهنه و ناقص مانند دوور. مسئله این بود کـه چه‌چیزی جای‌آنرا بگیرد

بحران بسآرامی فرامیرسید و پیش میرفت . حتا پس از خرمن ۱۹۲۴ ازاحتکار افزایش یابنده‌ی‌غلات ومحصول‌کشاورزی سخن‌میرود ؛ پس‌ازخرمن‌کولاکها غلات رانفروختند ودرپائیز- بامحاسبه‌یی‌که درست درآمد - غلات بیشتری خریدند ودربهار قیمت‌ها بالاکشید. در این سه‌سال مسئله به‌نتیجه‌یی نرسید ودر جمع‌آوری غلات پس از خرمن ۱۹۲۷ مبارزه حادتر وبحرانی‌تر شد . مبارزه‌یی برای جمع‌آوری غلات کـه شکل‌آینده‌ی‌کشاورزی را در شوروی معین مینمود .

جمع‌آوری غله تاآن تاریخ هنوز داوطلبانه بود ؛ دهقانان دانه‌های‌کشاورزی و غله را بقیمت‌های ثابت بدولت وارگـانهای تعاونی میفروختند وتغذیه‌ی شهرها کارخـانه‌ها و ارتش سرخ منوط باین بودکه دولت درجمع‌آوری محصول‌کشاورزی موفق‌گردد .

دولت سیلوونداشت وذخیره‌ی غله نگاهداری نمیکرد زندگی وتغذیه ازاین خرمن بآن خرمن صورت میگرفت . یـازدهمین‌کنگره حزبی در ۲۷ دسامبر بـاخراج تراتسکی وزینوی‌یف ودیگررهبران‌مخالف از حزب رای‌داد وتراتسکی‌درژانویه ۲۸ بـه Alma- Ata تبعید شد کنگره درجهت تشدید صنعتی‌کردن واصول‌گروهی‌کردن کشاورزی نیز تصمیم‌ها گرفت وازنیازبه مبارزه علیه‌کولاکها صحبت‌کرد . اماکنگره از بحران جمع‌آوری غلات سخنی‌بمیان نکشید. چگونـه میسر بود کـه شکست سیاست کشور را در برابر مخالفین پذیرفت .

وقتی‌کنگره بپایان رسید رهبران را چیزی شبیه وحشت واضطراب در گرفته بود ، وحشت ازاینکه نتوانندذخائر کافی‌برای تغذیه مردم شهرنشین فراهم آورند .

درژانویه ۲۸ میگفتند بایدغله ودانه‌های غذائی را بهروسیله که ممکن باشد بـا وسائل واقدامات فوق‌العاده جمع‌آوری نمود . و اقدامات فوق‌العاده در هرمکان و متناسب بامقاومتی‌که‌ابراز میشد تفاوت میکرد ، گاهی بزورگرفتن باروبسته یك‌دهقان ، گـاهی تعقیب جزائی بموجب ماده‌یی کـه بتـازگی برای جمع‌آوری غلات وضبط محصول پنهان شده وضع کرده بودند وگاهی‌هم مصادره مستقیم توسط نیروهای مسلح. هرچند پاره‌یی ازاین‌اقدامات رابعدها محکوم‌کردند اما ازبرکت‌سراقدامات فوق‌العاده درماههای اول ۱۹۲۸ غله‌ومحصول کافی وفراوان جمع‌آوری شد وکمبود یـاتیرگذشته رل‌جبران نمود .

امااین‌سیاست خشن کـه لازم هـم بود- عکس‌العمل طبیعی‌ی خودرا پدیدکرد . سطح زیرکشت‌چاودار - غله اصلی وعمده - در ۱۹۲۸ معادل ده درصدکـاهش یافت.هنوز دهقان آقای صحنه‌بود واگرنمیتوانست اضافه ولیدکشاورزی رابسود خودبفروشد میتوانست باکم‌کردن زمین‌زیرکشت موضوع راجبران نماید .

برغم‌همه‌ی‌آثاروعلائم‌آگـاه‌کننده، پیشرفت درجهت اتخاذتصمیم نهـائی‌کند وآرام بود . دراین اوضاع‌گروهی‌کردن‌کشـاورزی تغییرجهتی ناگهـانی درسیاست، بشمار نمیآید گروهی کردن‌کشاورزی راهی‌بودکه بتدریج وآرام‌آرام پیش‌پای رهبران قرارمیگرفت. تاقبل ازپایان ۱۹۲۹ بلشویکها گروهی‌کردن‌کشاورزی رافرایندی تدریجی می‌شناختندکـه قطعه‌قطعه وبطور داوطلبانه اجراگردد. تردیدی‌نیست‌که همه‌ی‌اقدامات‌وعملیات دولت بااجبار توام‌است ونیزبا تشویق وتحریك؛ اماگروهی‌کردن‌کشاورزی‌بمقیاس‌وسیع‌که بااعمال‌زوروخشونت اجراگرددهرگز درمحاسبات حزبی وارد نشده بود .

حتا درژوئیه‌ی ۱۹۲۸ ، هنگامیکه اقدامات فوق‌العاده برای‌اجباردهقانان به‌تحویل غله انجام شد، کمیته‌ی مرکزی‌ی حزب دریك‌تصمیم چنین اظهارعقیده‌کرده بود:

«فرد فرد خانوارهای‌کوچك ومتوسط دهقانی تاسالهـا مد واحداساسی‌ی تولید محسوب

میشوند ودرهمان نقش باقی میمانند.»

درآوریل ۱۹۲۹ ستالین وبوخارین برسرمساله‌ی قلع‌وقمع کولاکها ازهم‌جداشدند اما در همانحال ستالین اعلام کرد که زمینها باید دردست دهقانان باقی‌بماند تانقش موثرخودرادر تامین غله و موادخام‌برای تغذیه مملکت بازی‌کنند وفشاربرکولاکها بطورمنظم و سازمان یافته‌یی ادامه یابد.

این‌پدیده انعطاف یابازگشتی ازاقدامات فوق‌العاده‌ی سال۱۹۲۸ رانشان میداد وخیلی بعید مینمود که‌طرحی باشدبرای‌تصفیه‌ی‌کامل کولاکها. گروهی کردن کشاورزی، بمقیاس وسیع نیز دراین زمان مورد توجه قرارنگرفت.

تصفیه‌ی کولاکها بعنوان یك طبقه

دردسامبر ۱۹۲۹ ستالین تصمیم گرفت که کولاکها رابعنوان‌یك‌طبقه‌ی اجتماعر تصفیه و نابود سازد وکشاورزی رادرسرتاسرمملکت گروهی‌نماید، اماهنوزروشن نیست که چگونه وپس‌از برداشتن چه قدمهایی ستالین به‌چنین‌تصمیم انقلابی رسید.

این‌تصمیم آثاروعلائم تغییرجهتی‌سیاسی یاواردکردن یك‌ضربت رانداردبلکه بیشتربیك حادثه‌جویی که ازترس‌واضطراب‌الهام‌گرفته باشد میماند، به‌حرکتی مایوسانه‌به‌هنگامی که همه‌ی راهها بسته شده وکوششها بشکست انجامیده، به‌تشبثی‌به‌یك تدبیریاتاکتیك تند وتکان‌دهنده درجهت وصول بهدفی بعید و دشوار کـه هرگونـه تـلاش در راه رسیدن بـآن بی فایده بوده است.

درمحاسبه‌ی تصمیم دواشتباهکاری بچشم میخورد، وهمین اشتباهکاری، آنچه راکه بصورت یکرشته عملیات پلیسی طرح ریزی شده بود بجنگی داخلی ـ جنك دولت باجناح بزرگی از دهقانان ـ بدل گرداند. درقـدم اول قـدرت مقاومت کولاکها کمتراز آنچه بود بحساب آمـد. اقدامات فوق العاده وفشارطبق نقشه وسازمان یافته دردوسال گـذشته برای جمع‌آوری غـلات و محصول اضافی‌کافی‌بنظرمیرسد اما اکنون دیگر کولاکهـا برای زندگی میجنگیدند. کولاکهـا تقریبن تاآخرین لحظه ونفربنفر مقاومت کردند. یاکشته شدند و یابه‌تبعید رفتند.

اشتباه دوم‌این بود که‌کولاکها اقلیتی کوچك ومجزا ومحاصره شده‌اند دهقانان ازآنها نفرت دارند وبطرفداری دولت برخواهند خواست. این فرضیه نیزتوهمی بیش نبود.

هنوز کولاکها نفوذ وقدرت خود را درمیان دهقانان از دست نداده بودند؛ و دهقانـان متوسط‌ویاعموم دهقانان فقیرهم تمایلی بگروهی‌کردن نشان نمیدادند، بسیاری ازدهقانان‌بجای طرفداری‌ازدولت‌کولاکها رایاری‌کردند، وفشاروآزاری که متوجه‌کولاکها بود- قدری رقیق تر ـ متوجه‌آنان شد.

کارخون‌آلود وخشونت‌آمیز درسه ماه به پایان رسید. درمه ۱۹۳۰ ستالین متارکه‌یی را ضمن بیانیه‌ی معروف «چرتی درمیان‌پیروزی» اعلام کرد. دراین هنگام نیمی ازاراضی‌ی زیر کشت دهقانها گروهی شده بود. توقفی‌کوتاه ومختصردرمیان این فرایند اختیارشد وپس از آن‌گروهی‌کردن مابقی باآرامش وکندی‌ی زیادتر به پیش‌رفت. اماپشت مقاومت شکسته بود هفتاد سال پیش رهائی‌ی دهقانان چهارچوبه سرواژ را ازهم پاشید وسرنوشت دهقانان را به حوادث مخاطره‌آمیز و تصادفهای ناشی ازاقتصادی روستایی وجامعه‌یی که درتبـاهی وفساد فرو میریخت واگذارد.

سرواژ ورشکسته بود. ستولی‌پین نیز باناکامی روبروشد. اینك گروهی‌کردن کشاورزی طرحی‌بود وچهارچوبه‌یی‌تازه تانیـازهای نظام جدید،اجتماعی واقتصادی رابرآورد.

آیاگروهی کردن لازم بود؟

ممکن است تاریخ نویس ازقضاوت براین داستان سرباززند ولی باید صریحن یاضمنن درسی ازآن بگیرد. این سئوال همواره پیش می‌آید که آیاگروهی کردن واقعن ضرور بود؛ اما برای تاریخ نویس چنین پرسشی مبهم و بی‌معناست، چنین پرسشی درخور پاسخ

نیست • کارمورخ اینست که توضیح دهد چه اتفاقی افتاد نه اینکه بنویسد هرگاه حوادث قبلی ومقدمات واوضاع چیزی دیگر - جز آنچه بود - میبود چه اتفاقی میتوانست یا ممکن بود رخ دهد •

ازاین سئوال که بطور نادرست طرح شده مسائل دیگری ناشی میشود که باید به آنها پاسخ داد •

اولین سئوال اینست که چرا رهبران شوروی تصمیم گرفتند کشورشان راصنعتی کنند وچرا تصمیم گرفتند با آن سرعت خطرناك صنعتی کنند که چنان فشار کمرشکنی رابردهقانان واردنمود؟

علاقه بصنعتی شدن وفشار برای آن همواره میان اعضای «ارتدکس» حزب وجود داشت• درزمینه‌ی تئوری، صنعتی شدن کلیدی تلقی میشد برای پیشرفت وتوسعه واین دلبستگی خصوصن بین مدیران صنعتی جدید که نفوذشان درحزب افزون میشد شدید بود . صنعتی شدن پاسخی بود برای مساله‌ی مزمن بیکاری که ظاهرن حل‌شدنی نبود. بالاتر ازهمه‌ی اینها اوضاع وحوادث بین‌الملل باین کار کمك مینمود• در ۱۹۲۵ کنگره چهاردهم حزب مساله صنعتی شدنرا پیش کشید . همان سال وحشتی از لوکارنو Locarno در مسکو پخش شده‌بود وگمان میکردند آلمان میکوشد اتحادی علیه شوروی درغرب بوجود آورد •

سال ۱۹۲۷ که پانزدهمین کنگره‌ی حزبی اولین نقشه پنجساله رااعلام نمود وجنك علیه کولاکها راشروع کرد برای اتحادشوروی سالی شوم ونکبت‌بار بود: قطع رابطه بابریتانیا وفرانسه وشکست کامل سیاسی درچین•

نیازبه‌صنعتی‌شدن‌بعنوان دفاعی علیه‌تهدید سرمایه‌داری بین‌الملل ووسیله‌یی برای‌رسیدن بکشورهای سرمایه‌داری دراین‌سالها همواره مورد توجه‌بود وبرآن تاکیدمیشد•سخنرانی‌ی معروف ستالین درفوریه ۱۹۳۱ - دهسال وچهارماه‌قبل‌ازحمله‌ی‌هیتلر - یکی‌ازفصیح‌ترین مواردی است که این‌تاکید وتوجه راآشکارمیکند:

« نه ، رفقاء آهنك حرکت نباید کند شود... مفهوم آهسته کردن گام وکند کردن آهنك حرکت عقب‌ماندن‌است؛ وآنها که عقب‌میمانند لگدمال‌می‌شوند•ما نمیخواهیم مضروب شویم... ماپنجاه‌سال یاصدسال ازکشورهای‌تکامل یافته عقب‌تر هستیم•ما باید این‌فاصله رادردهسال‌پر کنیم. یاما اینکارا می‌کنیم ویا آنها‌ما رازیر لگدهای خودخرد خواهندکرد.»

آنها که میخواستند آهنك صنعتی‌شدن راکندبسازند اقلیتی‌بودندگمنام وغیرمحبوب واتهام بدبینی وبیعلاقگی بزادوبوم بآنها می‌چسبید•

درپاسخ سئوال اول بایدبپذیریم که‌صنعتی‌شدن سریع‌رکن‌اساسی ولازمه‌ی سیاست‌شوروی بود وهیچ پاسخ‌دیگری دراوج لحظات بحرانی ایندوره یا باتکیه بگذشته معقول ومقبول نخواهد افتاد .

سئوال اساسی

دومین سئوال اینست که چرا رهبران شوروی درجریان صنعتی شدن سریع کشور بسراغ گروهی کردن کشاورزی رفتند . همان مسئله‌یی که قسمت اعظم بحث حاضر درپیرامون آنست• تکه‌تکه کردن زمین که‌از زمان آزادی‌ی سرفها آغاز گردید ودر ۱۹۱۷ باسرعتی مضاعف ازسر گرفته‌شد بایك‌نظام کشاورزی که تکانوی کشوررا بنماید و نیزباصنعتی‌شدن مملکت‌سازگاری نداشت. ۲۵٫۰۰۰٫۰۰۰ کشتکاه دهقانی‌ی مستقل مانعی مغلوب نشدنی درراه پیشرفت فنی و توسعه بشمارمیآمد•صنعتی شدن‌مملکت وگروهی کردن کشاورزی اززمان لنین ،که در ۱۹۱۹ اعلام کرده بود ۱٫۰۰۰٫۰۰۰ تراکتور دهقانان رابکمونیسم بدل‌میکند، قدم‌بقدم وشانه بشانه درطرز تفکر کمونیستی پیش‌آمده بود •

سعی وتلاش ستولی‌پین برای‌ایجاد واستقراریك کشاورزی‌ی‌کافی براساس کشتکامهای‌غنی‌و پرنعمت دهقانان براین فرضیه قرارداشت که سرمایه‌ی خارجی بمیزان کافی دراختیار روسیه خواهد بودوبکمك‌همان سرمایه‌کارگاهها و وسایلی برای‌کارگران تهیه خواهد نمود ومهاجرت کارگران ازده به‌شهروازکشاورزی به‌صنعت اشکالی بوجود نخواهدآورد•

سعی‌وکوشش نیمه صمیمانه‌ی شورویها دراواسط دهه‌ی‌سوم قرن‌برای زنده‌کردن سیاست

ستولی‌پین برمبنای اتکا به‌کشتگاههای فردی دهقانان ودر غیبت‌سرمایه‌های بومی‌یاخارجی نیز نمیتوانست موفق‌گردد زیرا این سیاست هیچ‌گونه تشویق و تحریکی برای دهقانان خوشبخت ومرفه بوجود نمیاورد تاغلات ومحصولات‌کشاورزی رابرای فروش بقیمتی نازل تولیدنمایند و سرمایه‌های اولیه راجهت صنعتی‌شدن فراهم بسازند.

برخورد وتضاد منافع ، شکاف واشتغاق سیاسی میان دولتی‌که درصنعتی‌کردن‌کشور شتاب داشت و دهقان موفقی‌که میکوشید خود را خوشبخت بسازد و برریشه ها وکشتگاهها وروستاهای خود حکومت نماید حاد ومطلق بود .

رهبران شوروی نخست درسیاست گروهی‌کردن کشاورزی متانی ومتامل بودند اما سر انجام با گامهای استوار وقدرت زیاد دراین راه وارد شدند زیرا راهی دیگر برای صنعتی کردن سریع‌کشورکه بابقای رژیم سازگارباشد وجود نداشت.

پرسش سوم این است‌که چرا صنعتی‌کردن روسیه ازراه‌گروهی‌کردن‌کشاورزی چنان مظالم دردناکی بهمراه داشت . کافی نیست‌که‌آنچه اتفاق افتاد به افراط‌کاریها ، تند رویها ، انحرافها وسوءاستفاده‌های فردی منسوب بداریم ونیزکافی نیست‌که علل این مظالم را دراوضاع اقتصادی‌ی روسیه یاعقب ماندگی‌ی سیاسی ویافقدان سنتهای لیبرال جستجونمائیم . بخاطر بیاوریم‌که تنها دوکشور دیگر روی منابع خود و بی‌کمك اساسی‌ی سرمایه های خارجی صنعتی شدند ـ بریتانیای‌کبیر وژاپن ؛ ودرهردو انقلاب صنعتی فشاروخشونت‌در باره‌ی‌دهقانان بسیار بود . درهمان حال تصویرخون آلودی راکه سرمایه داری ازمارکسیسم رسم میکند نباید فراموش‌کرد .

آنچه درآزمایش روس منحصر بفرد وممتاز بوداین است‌که صنعتی‌کردن پردامنه وعمیق کشورظرف دهسال آغازشد ؛ دهسال دشوار وپرنشیب وفراز میان جنك بین الملل ، انقلاب سیاسی وجنك‌داخلی‌که‌کشور راسرتاسر ویران وخالی‌کرد وآثارمادی ومعنوی‌ی آن درهرگوشه آشکاربود. وهمین امراست‌که شاید بیشتراز هرعامل منفرد دیگر میتواندخشونت فوق العاده‌و فراوان انقلاب صنعتی رادر روسیه توضیح وتعلیل نماید وهم چنین اثر شدید وضربت دردناك آنرا برپیکر دهقانان .

وآخرین پرسش مربوط میشود بجای‌گروهی‌کردن‌کشاورزی در داستان دهقانان روس. گروهی‌کردن‌کشاورزی برجسته ترین حادثه یی است در زندگی دهقانان روس ازتاریخ آزاد کردن سرفها باینطرف . وروشن است‌که این پایان داستان هم نیست .

هنوز مسئله دهقانان وتغییر وتجربه درسیاست دهقانی مورد مطالعه میباشد وآخرین راه حل مساله راکه چگونه دهقانی درتمدن صنعتی امروز بطورکامل وارد خواهد شد ـ نه درروسیه ونه درکشورهای دیگر ـ پیدا نکرده اند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در خاك میریزند !

چیز مهمی‌که باید درباره‌ی جان ستریچی بیادآورد اینست که رشته‌یی ازصفات وخصائل طبعن ناسازگار رادرهم‌آمیخته بود...

چنین صفاتی بطور مجزا ومنفردکمیاب نیست وحتا درکنار یکدیگرهم دیده شده ، ولی معمولن‌همراه باتظاهری ازحقد، وحسادت وجاه‌طلبی وبی‌اعتنایی باحساسات دیگران.

ستریچی انسان بزرگی‌هم بود.سازشکاری‌ومصالحه درمجموعه فکری‌وروشهای اجتماعی‌اش راه نداشت . طعم زندگی را بسیارچشید وازآن لذت‌برد . برای اینکه دیگران نیزهمان‌کاررا بکنند چیزی بیشرازآمادگی داشت ...

نخستین بارکه اورا دیدم شیفته‌ی‌کمونیسم بودو وشفکرانه سخن‌گفتیم.دردهه‌ی سوم قرن «تلاش‌آینده برای قدرت» را درهاروارد بدانشجویان‌غنی وازخود.اضی عرضه میکردیم‌تاحقایق تلخ وترسناك راکه منتظرشان بود بشناسند.

آرثرشلزینگر(پسر) خاطرنشان‌کرده است‌که بدترین انگلیسی را دودسته بکارمیبرند،

طرفداران کمونیسم و یکی هم مخالفان . اما کتاب ستریچی مانند دیگر کارهایش در این دوره نوشته‌یی درخشان و استثنایی بود . کتابی موثر و همراه برنده زیرا نویسنده زیر تاثیر این واقعیت‌ها قرار داشت : بیکاری توده های بزرگ که گناهی بزرگ و بخشایش ناپذیر بود و در نظام سرمایه داری چاره‌یی نداشت ، کارگران که بطور محسوس و روزافزون بی شکیب و ستیزه‌جو میشدند ، تصمیم دیکتاتورهای فاشیست برای دفاع از رژیمهاشان بقیمت هرستمکاری و بیدادگری و جنگ که یاد زهری بود برای جنگ . در آن لحظه های تاریخی بهترین دلیل برای کمونیست شدن فراهم بود و ستریچی هم کمونیست بود.

آن لحظه ها گذشت . همانطور که اوضاع و واقعیت ها عوض شد ستریچی هم عکس العمل نشان داد. بنظر میآمد که «کینز» و «نظم جدید» راهی در قبال کمونیسم و انقلاب بنمایند . «برنامه‌یی برای پیشرفت » در پایان دهه‌ی سوم نشانه‌یی از همین باور بود ، اما کمونیستها ردش کردند . بعد ظرف چند ماه پیمان مولوتف و ریبن‌تروپ و چند ماه دیگر اتحاد شوروی و سرمایه داریهای غرب علیه فاشیسم .

بیش از آن ستریچی مقابله‌ی نیروها را صورتی دیگر داده بود، سرمایه داریها در برابر فاشیسم عقب میزنند و کارگران علیه آنها بجنبش درمیآیند . اما در دنیای واقعیت اول سر زمین کارگران با فاشیسم متحد شد و سپس دست نشاندگان کاپیتالیسم دست اتحاد بشوروی دادند .

پدیده‌ها ستریچی را بدون بدبینی و تلخ کامی باقی گذاردند . نیازی برای توجیه خود احساس ننمود و بیك آدام سمیت یا سینت تامس اکوینی‌ناس یا جوزف ر. مك کارتی هم پناه نبرد. علت چه بود؟ بگمان من اینکه شیفتگی‌اش بمارکسیسم عمیقتر از آن بود که تصور میکرد ، تابع دلیل و واقعیت تازه بود.

جنگ آغاز شد و سرو کار ستریچی در بستهای معاون نیروی هوائی و وزیر جنگ دولت کارگری با ستراتژی و امور نظامی افتاد ، وقتی کارگران قدرت را از دست دادند ستریچی هم بکار خود برگشت تا در شناخت قوانینی که بر زندگی اقتصادی و سیاسی‌ی امروز حاکمند بکوشد .

کتابهای این دوره‌اش « سرمایه داری‌ی معاصر » و « پایان امپراطوری » قدرت کارهای اولیه را ندارند . شاید باین علت که در این زمان بیش از هر وقت دیگر عامل اساسی‌ی زندگی و اجتماع را نمیشناخت و شاید باین علت که شکل و شیوه‌ی حکومت سیاسی و قانونی در غرب هیچ الگو یا نمونه‌ی قاطعی پیدا نکرده بود.

سپس چند هفته در هند باهم بودیم و من برای این هفته ها باو مدیونم . آن موقع ماهها بود که در سویس کار میکردم و زمینه‌ی کارم این بود که نتایج کنار گذاردن همه‌ی فرضیه‌های قدیمی و اساسی‌ی تخصیص یافتن و تملك کردن غیر قابل جلوگیری در اقتصاد کلاسیك و اقتصاد مارکسیستی چه خواهد بود . من در آنروزها بتوقفی مایوس کننده و بی‌نتیجه رسیده بودم و شور و شوق ستریچی در بیرون کشیدن من از آن حالت موثر افتاد.

در هند چیزهای تازه یی از او دانستم . درباره همه‌ی مسائل مطالعه داشت و کتاب خوانده بود : اتحادیه ها ، اقتصاد رفاه ، اداره سوسیالیستی، دولت پارلمانی ، استعمار ، تکامل اقتصادی‌ی کشورهای تازه ، طراحی‌ی شوروی ، جنسیت ، روانکاری و چیزهای دیگر.

باین فکر رسیده بودم که ستریچی برای پذیرفتن افکار تازه آمادگی بسیار دارد . اما اگر خوش بینی و آمادگی‌ی فکری برای دریافت و سنجش افکار مردم عیب و نقصی باشد قطعن بهترین خطاهاست . جان ستریچی اما مردی خوب و هوشمند بود.

جان کنث گلبریث