نامه‌ی

کانون نویسندگان ایران

دوره‌ی سوم، شماره‌ی یکم، زمستان ۱۴۰۳
مجموعه‌ی داستان، شعر، نمایشنامه، مقاله و نقد و بررسی

با آثاری از:

قباد آذرآیین، علی باباچاهی، فانوس بهادروند، علیرضا بهنام، اکرم پدرام نیا، احمد پوری، ع.الف.جانوند، ستار جلیل زاده، محمد جواهرکلام، امیرحسن چهلتن، فاطمه حسن پور،محمود حسینی زاد، قباد حیدر، نسیم خاکسار، احمد درخشان، حافظ ذبیح الهی، بهاره رضایی، ناصر زرافشان، محمد زندی، مهدی سلیمی، قارن سواد کوهی، روزبه سوهانی، شمس لنگرودی، خسرو صادقی بروجنی، روزبه صالحی، علی صبوری، رضا عابد، امین فقیری، محمد قاسم زاده، علی قنبری، فرزانه قوامی، علی کاکاوند، فرهاد کشوری، ناهید کهنه‌چیان،جواد مجابی، مونا محمدزاده، علی مسعودی نیا، شهاب مقربین، شهریار مندنی‌پور، حافظ موسوی، روح الله مهدی پور عمرانی،سیامک میرزاده، هادی هیالی و محمود درویش، سنان انطون، سعدی یوسف، جمال جمعه، ادموند ویلسون، و. کله، جوی هارجو، فرانسیسکو ویلاتورو، فردیناند فون شیراخ .

نامه‌ی کانون نویسندگان ایران

دوره‌ی سوم، شماره‌ی یکم، زمستان ۱۴۰۳

مجموعه‌ی داستان، شعر، ادبیات نمایشی، مقاله

درباره‌ی ادبیات و فرهنگ

نامه‌ی کانون نویسندگان ایران

دوره‌ی سوم، شماره‌ی یکم، زمستان ۱۴۰۳
ناشر: کمیسیون انتشارات کانون نویسندگان ایران
درباره‌ی ادبیات و فرهنگ
تحریریه: قباد آذرآیین، آیدا عمیدی، حافظ موسوی
با سپاس از: منیژه نجم‌عراقی و گلشید کریمیان

مطالب مندرج در نامه‌ی کانون نویسندگان ایران آرا و نظرهای نویسندگان آن‌هاست و لزوما با دیدگاه‌های کانون نویسندگان ایران یکی نیست.

منشور کانون نویسندگان ایران

کانون نویسندگان ایران با توجه به روح عمومی بیانیه‌ی اول کانون (اردیبهشت ۱۳۴۷) و موضع کانون نویسندگان ایران (مصوب فروردین (۱۳۵۸) و با استناد به متن ۱۳۴ نویسنده» (مهرماه ۱۳۷۳) اصول و مواضع زیر را اعلام می‌کند:

۱. آزادی اندیشه و بیان و نشر در همه‌ی عرصه‌های حیات فردی و اجتماعی بی‌هیچ حصر و استثنا حق همگان است. این حق در انحصار هیچ فرد گروه یا نهادی نیست و هیچ کس را نمی‌توان از آن محروم کرد.

۲. کانون نویسندگان ایران با هر گونه سانسور اندیشه و بیان مخالف است و خواستار امحای همه‌ی شیوه‌هایی است که به صورت رسمی یا غیررسمی مانع نشر و چاپ آرا و آثار می‌شوند.

۳. کانون رشد و شکوفایی زبان‌های متنوع کشور را از ارکان اعتلای فرهنگی و پیوند و تفاهم مردم ایران می‌داند و با هرگونه تبعیض و حذف در عرصه‌ی چاپ و نشر و پخش آثار به همه‌ی زبان‌های موجود مخالف است.

۴. کانون با تک‌صدایی بودن رسانه‌های دیداری، شنیداری و رایانه‌یی مخالف است و خواهان چندصدایی شدن رسانه‌ها در عرصه‌های فرهنگی است.

۵. حق طبیعی و انسانی و مدنی نویسنده است که آثارش بی‌هیچ مانعی به دست مخاطبان برسد، بدیهی است نقد آزادانه حق همگان است.

۶. کانون از حقوق مادی و معنوی حیثیت اجتماعی و امنیت جانی، حرفه‌یی، شغلی نویسندگان ایران دفاع می‌کند.

۷. کانون نویسندگان ایران مستقل است و به هیچ نهاد (جمعیت، انجمن، حزب، سازمان و...) دولتی یا غیردولتی وابسته نیست.

۸. همکاری نویسندگان در کانون با حفظ استقلال فردی آنان براساس اهداف این منشور است.

۹. کانون نویسندگان ایران با اشخاص و نهادهایی که همکاری با آن‌ها با اصول و مواضع کانون مغایر نباشد در زمینه‌ی حقوق، اهداف و آرمان‌های مندرج در این منشور همکاری می‌کند.

مصوب چهارم آذر ۱۳۷۸

ماده‌ی ۳ اساسنامه‌ی کانون نویسندگان ایران

هدف از تشکیل:

هدف از تشکیل کانون عبارت است از:

الف: تحقق آزادی اندیشه و بیان و قلم؛

ب: اعتلای فرهنگی جامعه؛

پ: حمایت از حقوق صنفی اعضا.

فهرست

۸ پیشگفتار

۱۰ داستان

۱۱ این روزهای من..... قباد آذرآیین
۱۳ این سگ‌های دوست‌داشتنی.....امیرحسن چهل‌تن
۲۷ اتفاق توی ذهنم پرسه می‌زند.....فاطمه حسن‌پور
۳۱ بچه‌ها.....فردیناند فُن شیراخ، ترجمه‌ی محمود حسینی‌زاد
۳۶ تماشا در مه.....نسیم خاکسار
۴۳ اسمش شیرین بود.....احمد درخشان
۵۶ پیکان آلبالویی رنگ.....امین فقیری
۶۰ شب سمور.....محمد قاسم‌زاده
۷۴ میرعلایی و بورخس.....فرهاد کشوری
۸۰ دیدار.....ناهید کهنه‌چیان
۸۲ ورود به منطقه‌ی دوحرفی‌ها.....جواد مجابی
۹۲ هوش و گوشِ ماهی.....شهریار مندنی‌پور
۹۷ انجیرهای درختِ باباآدم.....روح‌اله مهدی‌پورعمرانی
۱۱۱ سرداب یونسکو.....هادی هیالی

۱۱۸ شعر

۱۱۹ علی باباچاهی
۱۲۰ فانوس بهادروند
۱۲۴ علیرضا بهنام
۱۲۶ احمد پوری (ترجمه‌ی چهار شعر از فرانسیسکو ویلاتورو، شاعر گواتمالایی)
۱۲۸ ع.الف جانوند
۱۳۷ ستار جلیل‌زاده (ترجمه‌ی شعرهایی از ادبیات معاصر عرب)
۱۴۲ مریم حسین‌زاده
۱۴۴ قباد حیدر
۱۴۵ بهاره رضایی
۱۴۹ محمد زندی

۱۵۲ قارن سوادکوهی
۱۵۵ روزبه سوهانی
۱۵۸ شمس لنگرودی
۱۶۱ علی صبوری
۱۶۳ علی قنبری
۱۶۶ فرزانه قوامی
۱۶۹ علی کاکاوند
۱۷۲ مونا محمدزاده
۱۷۴ شهاب مقربین (ترجمه‌ی شعری از جوی هارجو)
۱۷۷ حافظ موسوی
۱۸۰ سیامک میرزاده

۱۸۲ ادبیات نمایشی

۱۸۳ جوهر نامرئی.....محمد رضایی‌راد
۱۹۶ از خود بیگانگیِ بازیگر.....میلاد جنت

۲۱۸ مقاله

۲۱۹ رقص مداوم بین خود و انتظار اجتماعی.....علیرضا بهنام
۲۳۱ زن، صدای زنان و یولسیز.....اکرم پدرام‌نیا
۲۳۸ مارکسیسم و ادبیات.....ادموند ویلسون، ترجمه‌ی محمد جواهرکلام
۲۵۵ تعداد غزل‌های دیوان حافظ.....حافظ ذبیح‌اللهی
۲۶۰ عناصر ذاتی هنر.....و.کله، اقتباس و ترجمه‌ی ناصر زرافشان
۲۶۸ بلوغ یا نبوغ هنری؟.....مهدی سلیمی
۲۷۵ وسوسه‌ی اولیس یا وسوسه‌ی ابلیس؟.....خسرو صادقی بروجنی
۲۸۱ فرهنگ، آگاهی و آزادی.....روزبه صالحی
۳۰۳ «گرسنگی‌کشیده» مجموعه‌ای غنی، آموزنده و به‌یادماندنی.....علی مسعودی‌نیا
۳۱۲ تصویرگری با کلمات.....سیامک میرزاده
۳۲۰ گیسوی رودابه، نام دیگر مهسا.....رضا عابد

پیشگفتار

نخستین شماره‌ی «نامه‌ی کانون نویسندگان ایران» در بهار ۱۳۵۸ زیر نظر محمدعلی سپانلومنتشر شد. نامه با شعرِ «یاد بعضی نفرات» از نیمایوشیج آغاز شده بود. انتخاب این شعر از میان آثار منتشر نشده‌ی نیما توسط سیروس طاهباز، انتخابی درست و به موقع بود؛ هم از آن رو که نیما سرآغاز فصلی نو در شعر فارسی است، و هم از آن رو که اشارتی بود ارج‌گذارانه بر آن‌هایی که از انقلاب مشروطه تا فرو ریختن برج و باروی استبداد پهلوی برای آزادی و اعتلای فرهنگ ایران کوشیدند و رنج ها و مصائب بی‌شمار را تاب آوردند.

انتشار دوره‌ی اول «نامه‌ی کانون» تا بهار ۱۳۶۰ ادامه داشت. در این مدت پنج شماره‌ی دیگر منتشر شد که مسئولیت دو شماره‌ی آن برعهده‌ی سپانلو بود و سه شماره‌ی بعدی زیر نظر شورای سردبیری که سپانلو هم یکی از اعضای آن بود، منتشر گردید. شماره‌ی بعدی نامه‌ی کانون که ویژه‌نامه‌ای بود برای سعید سلطان‌پورکه در ۳۱ خرداد ۱۳۶۰ اعدام شده بود، در فضایی به شدت نا امن تدارک دیده شد و تا مرحله‌ی صفحه‌بندی پیش رفت اما با شدت یافتن سرکوب‌ها و بگیر و ببندها به چاپ نرسید. از آن پس تا سال‌ها نه تنها «نامه‌ی کانون»، بلکه هیچ نشریه‌ی مستقل دیگری امکان انتشار نداشت.

پس از برگزاری سومین مجمع عمومی کانون نویسندگان ایران در آذرماه ۱۳۸۰ انتشار دوره‌ی دیگری از «نامه‌ی کانون نویسندگان ایران» در دستور کار هیئت دبیران منتخب قرار گرفت و نخستین شماره‌ی آن در زمستان همان سال به همت سیدعلی صالحی منتشر شد. دومین شماره‌ی دوره‌ی دوم «نامه‌ی کانون» نیز در زمستان ۱۳۸۱ به کوشش زنده‌یاد علی‌اشرف درویشیان منتشر شد. در پیشگفتاراین شماره که ویژه‌ی احمد شاملو بود آمده است: « بخشی از این شماره ویژه‌ی شاعر بزرگ ما، زنده‌یاد احمد شاملو(الف . بامداد) است که سراسر زندگی پربار و پرمسئولیتش را صرف اعتلای فرهنگ و ادب میهن عزیزمان کرد. او هیچ‌گاه کار هنری را جدا از فعالیت‌های متعهدانه‌ی اجتماعی نمی‌دانست و لحظه‌ای از یاد

انسان‌هایی که در راه آزادی اندیشه و بیان و قلم تلاش می‌کردند، غافل نبود.» در بخش دیگری از پیشگفتار دومین شماره‌ی نامه‌ی کانون که در چهارمین سالگرد قتل جنایتکارانه‌ی مختاری و پوینده منتشر شد، می‌خوانیم : «بی هیچ تردیدی، راه آینده‌ی کانون نویسندگان ایران، همان‌گونه که در منشور و اساسنامه‌ی کانون مندرج است، راه آزادگان و آزاداندیشانی چون جلال آل احمد، غلامحسین ساعدی، احمد شاملو و هوشنگ گلشیری و نیز راه ازجان‌گذشتگانی چون سعید سلطان‌پور، احمد میرعلایی، غفار حسینی، محمد مختاری و محمدجعفر پوینده است.» سومین شماره‌ی دوره‌ی دوم « نامه‌ی کانون نویسندگان ایران» به دلیل عدم صدور مجوز برای انتشار رسمی و نبودِ امکانات نشر دیجیتالی هیچگاه به دست خوانندگانش نرسید.

اگرچه انتشارِ « نامه‌ی کانون « برای سالیانی دراز به تعویق افتاد، در همه‌ی آن سال‌ها و به‌ویژه در سال‌های اخیر، کانون نویسندگان ایران به رغم انواع فشارها و محدودیت‌ها، از کوشش برای « اعتلای فرهنگی جامعه « که یکی از هدف‌های سه‌گانه‌ی اعلام شده درماده‌یِ سوم اساسنامه‌اَش می‌باشد، باز نایستاده است؛ انتشار نشریاتی چون « اندیشه‌ی آزاد « و « بیان آزاد « و تأسیس کانال‌های رسمی کانون در فضای مجازی گواه روشن این ادعاست. با وجود این، خوشبختانه در پاییز سال جاری هیئت دبیران کانون نویسندگان ایران انتشار دوباره‌ی «نامه‌ی کانون» را با رویکرد فرهنگی و ادبی در دستور کار قرار داد. در اجرای این تصمیم، با تعیین اعضای هیئت تحریریه و انتشار فراخوان در چند نوبت ، کارِ گِردآوری مطالبِ نخستین شماره‌ی سومین دوره‌ی «نامه‌ی کانون نویسندگان ایران» آغاز شد.

نامه‌ای که اکنون پیشِ روی شماست، نخستین گام برای تداوم انتشار « نامه‌ی کانون نویسندگان ایران» است. هیئت تحریریه با سپاس از اعضای کانون و دیگر شاعران، نویسندگان، منتقدان و مترجمانی که با آثار خود در پربارتر شدن سومین شماره‌ی «نامه‌ی کانون» یاری‌رسان ما بودند، امیدوار است این یاری و همکاری برای شماره‌های آتی در سطحی گسترده تر ادامه داشته باشد. همان طور که در پیشگفتار دومین شماره‌ی دومین دوره‌ی» نامه‌ی کانون» اعلام شده بود، « نامه‌ی کانون نویسندگان ایران در درجه‌ی نخست، ناشر آثار و اندیشه‌های اعضای کانون است؛ اما به هیچ وجه خود را بی نیاز از نوشته‌های نویسندگان بیرون از کانون نمی داند.» هدف ما ایجاد فضایی مناسب و فارغ از سایه‌ی شوم سانسور، برای انتشار آثار و اندیشه‌های خلاقانه و پیشرو است.

روش ما از نظر ویراستاری، کیفیت نثر و رسم‌الخط در این شماره، رعایت شیوه‌ی نویسندگان مطالب بوده است؛ جز در مواردی اندک که با همکاری و توافق نویسنده یا مترجمِ اثر، ویرایش مختصری را ضروری تشخیص داده‌ایم.

هیئت تحریریه
زمستان ۱۴۰۳

قباد آذرآیین/امیرحسن چهل‌تن/فاطمه حسن‌پور
محمود حسینی‌زاد (ترجمه)/نسیم خاکسار/احمد درخشان
امین فقیری/محمد قاسم‌زاده/فرهاد کشوری/ناهید کهنه‌چیان
جواد مجابی/شهریار مندنی‌پور/روح‌اله مهدی‌پورعمرانی
هادی هیالی

این روزهای من

قباد آذرآیین

با تو چه کنم داداش گلم؟ کاشکی مثل تو بودم! اصلن کاشکی تو بودم! چه دنیایی داری داداش؛ آسوده و آروم، نه چیزی می‌بینی نه چیزی می‌شنوی...دنیای تو خلاصه می‌شه تو همین چاردیواری کوچیک. تو همین چاردیواری با دستای من چیزی می‌خوری، می‌خوابی هر وقت هم کاری داشتی من بغلت می‌کنم می‌برمت یه گوشه دیگه از همین چاردیواری کارتو می‌کنی، می‌شورمت برت می‌گردونم می‌خوابونمت رو جات و پتو رو می‌کشم روت...تو همه‌ش می‌خندی داداش. کاشکی می‌دونستم داری به چی می‌خندی! تو هیشکی رو نمی‌شناسی غیر من. نمی‌دونی اون بیرون چه خبره داداش. دنیا به هم ریخته. می‌فهمی؟ دنیا... کاشکی چشم و چارت سالم بود! کاشکی چیزی حالیت می‌شد! کاشکی گوشات می‌شنیدن! اون وخ بغلت می‌کردم می‌بردمت تو تراس از اون بالا همه چیزو نشونت می‌دادم. بهت می‌گفتم ببین داداش گلم، ببین اون پایین، تو کوچه‌ها چه قیامتی شده، ببین همه جوونن تو مایه‌های سن تو داداش. بیست سالشون هم نشده. می‌شنوی صداشونو داداش؟... می‌دونم بی‌فایده‌س. حتمن تو باز فقط می‌خندی و پیشبند پلاستیکی‌تو پرِ کف می‌کنی...

با تو چه کنم داداش؟ کاشکی به مامان قول نداده بودم. مامان وقتی نفسای آخرشو می‌کشید دست تو رو گذاشت تو دستای من و قسمم داد: جون تو، جون داداشت...حالا سال‌های ساله من پاسوز تو شدم داداش...باشه داداش، من که حرفی نداشتم...تا حالا برات کم گذاشتم خداییش؟ نه خودت بگو داداش، شده من حتا روزی اخم بکنم وقتایی که خبرم نمی‌کنی و گند می زنی به همه چیز و همه جا؟ نه، خداییش با اون چشای سفیدت نگاه کن تو چشای من و بگو داداش فلون روز تو دعوام کردی.....

اما حالا وضع فرق کرده داداش. من فکرامو کردم. باید بین تو و اونایی که اون بیرونن و شب و روز صدام می‌کنن یکی رو انتخاب بکنم...آره داداش، چاره‌ای ندارم...بذار مامان از اون دنیا عاقم کنه...بهم بگه بی‌رحم، بی‌انصاف، چه جور دلت اومد داداشت رو با این حال و روز ول کنی به امان خدا؟...اما من فکرامو کردم داداش. از هیچی و هیشکی هم نمی‌ترسم. دیگه‌م نمی‌خوام پاسوز تو بشم...

اون بیرون همه چشم انتظار من هستن اونا بیشتر از تو به من احتیاج دارن، یه صدای بیشتر هم غنیمته براشون...

داداش گلم، خورد و خوراک چن روزتو می‌ذارم دم دستت. دستت رو که دراز کنی پیداشون می‌کنی. اگه همه چی خوب پیش بره و کارها سروسامون بگیره و من برگردم دوباره هواتو دارم داداش، اگرهم نتونستم برگردم تو باس یه‌جوری از پس خودت بربیای داداش گلم...خدا رو چی دیدی، داداش گلم، شاید ما تو یه دنیای بهتر، یه اوضای روبه‌راه‌تر همدیگه رو دوباره دیدیم. نه، چرا می‌گم شاید؟ حتمن این اتفاق می‌افته، حتمن...

خب، همه‌چی روبه‌راهه داداش گلم. من دیگه باید راه بیفتم. دارن صدام می‌زنن. دیگه حتا یه دقه هم نمی‌تونم منتظرشون بذارم.

ببخش که نمی‌بوسمت داداش جانم، می‌ترسم یه وخ...خب، حلالم کن داداش، به امید دیدار...

نوعی از روایت وجود دارد که به آن «فیچر استوری» می‌گویند. این شیوه از روایت که در اروپا چندان متداول نیست، بیشتر شیوه‌ای آمریکایی شناخته می‌شود و نمونه‌ی بارز آن روایت‌های داستانی نیویورکر است. من در نشریه‌ی «رپورتاژن» که در سوئیس و هر دو ماه یک بار منتشر می‌شود، از سال‌ها پیش فیچراستوری‌هایی منتشر می‌کنم که بر آن‌ها «از زندگی ایرانی ما» نام نهاده‌ام.
داستان زیر که برای نخستین بار به فارسی منتشر می‌شود، در شماره ۶۱ این نشریه در نوامبر ۲۰۲۱ منتشر شده است.

این سگ‌های دوست‌داشتنی!

امیرحسن چهل‌تن

وقتی زنم از راه رسید مشغول تهیه‌ی سالاد بودم. موسیقی‌ی ملایمی که از موبایلم در فضای آشپزخانه پخش می‌شد مانع از آن نبود که صدای باز و بسته شدن در آپارتمان را نشنوم. او خود را به آشپزخانه رساند و اولین کاری که کرد قطع صدای موبایلم بود و بعد مثل همه‌ی اوقاتی که از چیزی ناراحت و دلخور است، از راه نرسیده بهانه‌گیری را شروع کرد.
وقتی توی آشپزخانه هستی و صدای بلند موزیکِ موبایلت هم به هواست، نه صدای زنگ تلفن را می‌شنوی و نه صدای زنگ در آپارتمان را.
کلافه توی آشپزخانه دوری زد و به من نزدیک شد.
– همیشه پیش از درست کردن سالاد خوب است اول حسابی روی میز را تمیز کنی.
گفتم به روی چشم و صورتش را بوسیدم. وقتی لباسش را عوض کرد و به آشپزخانه برگشت، گفت: چرا توی خانه هوا نیست؟ معلوم است امروز پنجره‌ها را اصلاً باز نکرده‌ای!
گفتم: کرده‌ام اما اگر فکر می‌کنی به هوای تازه نیاز داری می‌توانم پنجره آشپزخانه را باز کنم.
بی‌حوصله با دست اشاره‌ای کرد، معنایش این بود که ضرورتی ندارد.
نمک، زیتون و سرکه را نیز بر سر میز آوردم و یک بشقاب پروپیمان برایش سالاد کشیدم. اما او داشت خیره به میز نگاه می‌کرد و اعتنایی به بشقاب سالاد

روبرویش نداشت. چیزی نگفتم، اخلاقش دستم است، او به زمان احتیاج داشت. یک بطری از شراب دست‌ساز خودم را نیز بر سر میز آوردم و وقتی داشتم برایش نان می‌بریدم، تازه سر برداشت و با صدایی آرام گفت: بعضی وقت‌ها به کلی ناامید می‌شوم، به خودم می‌گویم این مملکت درست‌شدنی نیست. مقدر است که تا ابد یک گُه‌دانی باقی بماند.

بعد دور برداشت، صدایش را بالا برد و سئوال لعنتی و تکراری‌اش را برای هزارمین بار پرسید: آخر مگر این مملکت مال ما نیست؟

منتظر پاسخ نماند و با همان صدای بالا ادامه داد: پس چرا نمی‌گذارند مطابق میل خودمان در آن زندگی کنیم؟

من هنوز خاموش بودم. او هر دو دست را در دو سوی بشقاب روی میز گذاشت و به من خیره شد. خب، حالا وقت آن بود که علت ناراحتی‌اش را جویا شوم. پرسیدم: اتفاقی افتاده؟

او که ظاهراً همه‌ی انرژی‌اش را با فریاد زدن از دست داده بود، با خستگی پاسخ داد: توی آسانسور با آقای مرتضوی روبرو شدم.

سکوت کرد و به سالادش نمک پاشید، آن‌وقت کمی روغن زیتون و بعد کمی سرکه. همه‌ی این کارها را با نهایت دقت و حوصله انجام داد. انگار از این که مرا در انتظار بگذارد لذت می‌بُرد. بعد گفت: حسابی کلافه بود.

سر تکان داد، چنگالش را به همراه تکه‌های کاهو و گوجه‌فرنگی به دهان گذاشت و مشغول جویدن شد. یک تعلیق دیگر! برای این‌که اشتیاقم را برای شنیدن ادامه‌ی ماجرا نشان داده باشم، کارد و چنگالم را کنار بشقاب سالادم گذاشتم و منتظر به او چشم دوختم. آن‌وقت سر تکان داد و گفت: سگ‌شان را دیروز توی خیابان مصادره کرده‌اند.

بی‌هوا پرسیدم: چی؟

درست شنیده بودم، گفت: می‌دانی که «آرزو» چقدر به این سگ علاقه‌مند است. پدرش گفت از دیروز تا حالا لب به غذا نزده!

– چه کسی این کار را کرده؟

این سئوال پاسخی بدیهی داشت.

– یکی از همان کسانی که در این مملکت مجازند دست به هر کاری بزنند!

مرتضوی‌ها یکی از همسایه‌های آرام و بی‌آزار ما بودند، حتی سگ‌شان هم بی‌سروصدا و آرام بود؛ صدای پارسش به ندرت شنیده می‌شد. و حالا این سگ کوچولوی زیبا را از صاحبش گرفته بودند.

زنم که سالادش را تمام کرده بود، با پشت دست بشقاب خالی را به یک‌سو راند و با دست دیگر گیلاس شرابش را برداشت. گفت: نمی‌فهمم چرا آن‌ها باید در خصوصی‌ترین امور زندگی آدم‌ها دخالت کنند. آدم‌ها حق دارند برای رفع تنهایی حیوان خانگی داشته باشند. بخصوص یکی از این سگ‌های دوست‌داشتنی را.

بله، این سگ‌های دوست‌داشتنی! خبرهای بسیاری اینک دوروبر همین سگ‌های دوست‌داشتنی بود، دیگر روزی نبود که از کشمکش میان پلیس و کسانی که سگ‌شان را برای هواخوری به خیابان‌ها و پارک‌ها برده‌اند خبری در فضای مجازی منتشر نشود. تلویزیون، رسانه‌های دولتی و ارکان مختلف حکومتی تبلیغات پردامنه‌ای را بر علیه دارندگان سگ خانگی پیش می‌بردند. رفتار پلیس در برخورد با صاحبان سگ‌ها گاه پر از خشونت بود.

ضدحمله‌ای که در سطح جامعه صورت می‌گرفت این بود که روز به روز تعداد دارندگان سگ‌های خانگی زیادتر می‌شد و این نه تنها از حضور کسانی که سگ‌شان را بعد از غروب آفتاب به خیابان‌ها و پارک‌ها می‌آوردند، محسوس بود بلکه در افزایش کلینیک‌های دامپزشکی و تبلیغ خوراکی‌هایی برای سگ و گربه در سطح شهر نیز خود را به نمایش می‌گذاشت. کم‌کم بازار سگ خانگی به‌حدی گرم شد که در گوشه‌ای از تهران جمعه‌بازار سگ تشکیل شد؛ بازاری که خریداران و فروشندگان سگ در روز تعطیل آخر هفته به آن هجوم می‌بردند. در این بازار همه‌جور سگ از ارزان‌ترین آن‌ها تا سگ‌های چندصدمیلیون تومانی نیز عرضه می‌شد.

در ماه‌های اخیر سگ مرتضوی‌ها، «نازی» را بارها دیده بودم، توی آسانسور یا راهرو وقتی آرزو او را بغل کرده بود و برای هواخوری بیرون می‌برد، یک سگ یورکشایر ترییر سرزنده و بازیگوش، با چشم‌های هشیاری که برق می‌زد و موهای بلند و لَختی که در طیفی از رنگ‌های آبی و خاکستری تمام بدنش را پوشانده بود. فکل زیبای رنگینی که نگین‌های الماسی داشت، موهای جمع‌شده‌ی روی سرش را زینت می‌داد و وقار یک ملکه را به او می‌بخشید. آن‌ها تنها چهار ماه بود که صاحب این سگ شده بودند. بعد از مرگ ناگهانی همسر مرتضوی بر اثر کرونا، آرزو تنها دخترشان به افسردگی شدیدی مبتلا شد. خوشبختانه این افسردگی پیش از آن‌که به مرحله‌ی حادی برسد، به موقع مهار شد. برای رفع تنهایی آرزو آقای مرتضوی یک یورکشایر کوچولو خرید و به خانه آورد، یک یورکشایر پرجست‌وخیز، شاد و بازیگوش. آقای مرتضوی به زنم گفته بود: احساس کردم

حال و هوای خانه به‌ناگهان عوض شد. این سگ کوچولو به ما عشق می‌داد و طبیعتاً از ما عشق دریافت می‌کرد. با حضور این سگ یک‌بار دیگر فضای خانه‌ی ما را شور و نشاط، جنب‌وجوش و حرکت فراگرفت.

آرزو فقط چهارده سال داشت، دختری درون‌گرا و سخت زیبا بود. سال پیش و فقط یک‌هفته پس از مرگ مادرش به زنم گفته بود: می‌دانستم که مادرها یک روز می‌میرند، اما نمی‌دانستم که در مورد خودم در سیزده سالگی‌ام اتفاق می‌افتد.

به خاطر کرونا مراسمی برای درگذشت خانم مرتضوی برگزار نشد. کسی به دیدارشان نیامد و حتی در اولین روزهای پس از فوت، خانه سوت‌وکور باقی ماند. تماس‌های تلفنی بدون شک چندان تسکین‌دهنده نیستند، اما چاره‌ای جز آن نداشتیم. زنم خود را موظف می‌دید تقریباً هر روز تلفنی سراغی از آرزو بگیرد. به من می‌گفت: احساس می‌کنم صدایش از ته چاه بالا می‌آید، این‌قدر کم‌رمق و بی‌جان است.

هفته‌های بعد از طریق همین تماس‌های تلفنی و گه‌گاهی متوجه شدیم مرگ مادر به انزوا و درون‌گرایی آرزو افزوده است. کم‌حرف، کم‌حوصله و کم‌اشتها شده بود و حتی از تماس با نزدیک‌ترین دوستانش هم اکراه داشت. زنم ظاهراً یکی از اولین کسانی بود که به آقای مرتضوی توصیه کرد در مورد احوالات آرزو با یک روانپزشک یا دست‌کم پزشک خانواده مشورت کند. نازی این سگ کوچولوی ناز نتیجه‌ی مستقیم چنین مشورتی بود.

از سوی دیگر شاید من تنها آدم این مجتمع بودم که این سگ کوچولو با دیدنش احساسات دوستانه‌ی فوق‌العاده‌ای نشان می‌داد و اگر بر روی زمین قرار داشت خودش را به پاچه‌های شلوارم می‌مالید. آیا او می‌دانست که زن من باعث شده تا یک دختر جوان و زیبا صاحبش باشد؟ توجه سگ‌ها به من موجب حسادت زنم می‌شود، همیشه می‌گوید: نمی‌دانم در تو چی هست که سگ‌ها اینطور بهت اعتماد می‌کنند!

آن شب در مورد «آرزو» و سگ مصادره‌شده‌اش صحبت دیگری به میان نیامد. اما یکی دو ساعت بعد وقتی برای خواب آماده می‌شدیم، زنگ تلفن به صدا درآمد و زنم چنان‌که گویی مدت‌ها منتظر چنین تماسی بوده است فوراً گوشی را برداشت. او با دقت لحظات نسبتاً درازی گوش داد و سپس در حالی‌که دلواپسی از سرورویش می‌بارید فقط یک کلمه گفت: عجب!

و چون چنین گفت طرف گفت‌وگو را بلافاصله بازشناختم، آقای مرتضوی بود.

آن‌وقت زنم گفت: احتمالاً به خاطر فشار عصبی‌ست، بهتر است به بیمارستان

منتقلش کنید، شاید به یک آرام‌بخش احتیاج داشته باشد. یک آرام‌بخش تزریقی که زود روبراهش کند.

بعد از آن حرف زیادی رد و بدل نشد، زنم گوشی را گذاشت و رو به من گفت: آرزو تب کرده است!

و رو به مخاطب مجهولی میان زمین و هوا افزود: کی از سر این مردم دست برمی‌دارند؟

زن دندانپزشک من گاه ناچار است برای همسایگان طبابت کند، البته فقط وقتی که پای سرماخوردگی یا چیزی نظیر آن در میان باشد. تأکید او بر این نکته که او فقط یک دندانپزشک است در بسیاری موارد فایده‌ای نمی‌بخشد. در مجتمع مسکونی ما این عادت رایجی‌ست که برای هر بیماری‌ای از زنم مشورت بخواهند.

دقایقی بعد صدای آسانسور را شنیدیم و زنم که دوباره حسابی بدخلق شده بود، مسواک زد و بدون آن‌که یک کلمه دیگر حرف بزند به رختخواب رفت و من برای ادامه کار بر روی مطلبی که روز بعد می‌بایست به دست ناشرم می‌سپردم به اتاق کارم رفتم و مشغول کار شدم.

روز بعد اتفاق مهمی نیفتاد و من توانستم به موقع مطلب مورد نظر را به دست ناشرم بسپارم؛ در واقع موضوع آرزو و سگ مصادره‌شده‌اش را پاک از یاد بردم. ولی شب که زنم به خانه برگشت، قبل از هر چیز از من پرسید: از مرتضوی‌ها چه خبر؟

خبری نداشتم، پس به سمت تلفن رفت. گفتم: بهتر است اول لباست را عوض کنی!

پیشنهادم را سزاوار پاسخ ندانست اما وقتی از شماره‌گرفتن فارغ شد، به‌کوتاهی و با صدای پایین از پشت همان ماسکی که هنوز به صورت داشت، گفت: دلم طاقت نمی‌آورد.

و سپس توی گوشی گفت: خودت هستی آرزو جان؟

ظاهراً همین سوال ساده اشک دختر جوان را جاری کرد، به وضوح صدای هق‌هقش را می‌شنیدم. زنم یکی دوباری گفت: «خواهش میکنم» اما ظاهراً فایده‌ای نمی‌کرد. بعد دکمه بلندگوی گوشی را فشرد تا من هم صدای آرزو را بشنوم و به ضرورت این گفت‌وگوی تلفنی آگاه شوم.

– آنها سگ کوچولویم را می‌کشند، مطمئنم!

زنم قیافه متعجبی به خود گرفت: چرا باید این کار را بکنند!؟

– خودم در اینترنت خوانده‌ام که گاه سگ‌ها را با تزریق آمپول اسید می‌کشند...

باید خیلی درد داشته باشد خانم دکتر! اینطور نیست؟ آخر چرا باید..
گریه امانش نمی‌داد و تسلی‌های زنم چاره‌ی اشک‌هایش نبود. این اخبار هولناک را من هم البته شنیده بودم؛ در یکی از شهرها برای معدوم‌سازی سگ‌های ولگرد، آن‌ها را در آهک دفن کرده بودند. شاید در همین شهر بود که شهرداری برای جمع‌آوری سگ‌های ولگرد فراخوان داده بود. در ازای هر قلاده سگ، زنده یا مرده مبلغی به آورنده‌ی سگ پرداخت می‌شد. بیکاران و ولگردان صاحب کار شده بودند. آن‌ها در جست‌وجوی سگ شهر را زیر پا می‌گذاشتند، آن‌ها را شکار می‌کردند و به شهرداری می‌فروختند. گاه آن‌ها را با تزریق چند سی‌سی الکل می‌کشتند تا حمل‌شان به محل شهرداری راحت‌تر صورت گیرد، چیزی که اعتراض دوستداران حیوانات شهر را برانگیخت. وقتی آه و ناله‌ی آرزو اوج گرفت، گوشی در آن سوی خط دست‌به‌دست شد و گفت‌وگو با آقای مرتضوی تا دقایقی ادامه یافت.
خلاصه‌ی ماجرا این بود: تب آرزو قطع شده بود، آقای مرتضوی برای بازپس‌گیری سگ‌شان به نیروی انتظامی منطقه مراجعه کرده بود، معلوم نبود سگ‌ها را چه کرده‌اند. کسانی که برای پس‌گرفتن سگ‌شان اقدام کرده بودند، بیست نفری می‌شدند. رئیس نیروی انتظامی منطقه از خود سلب مسئولیت کرده بود و گفته بود که سگ‌ها را به مرکز نیروی انتظامی تحویل داده‌اند و آن‌ها برای پس‌گرفتن این سگ‌ها باید به این مرکز مراجعه کنند. آقای مرتضوی و بقیه‌ی صاحبان سگ‌های مصادره‌شده به این مرکز مراجعه کرده بودند، اما نتیجه‌ی روشنی به دست نیامده بود و آن‌ها دست از پا درازتر به خانه‌های خود برگشته بودند. و حالا بی‌نتیجه بودن این اقدام بی‌تابی آرزو را تشدید کرده بود. چیزی که باعث نگرانی‌اش بود، این بود که سگش را از بین ببرند، آن‌هم به شکل فجیعی که او اخیراً فیلمش را در فضای مجازی دیده بود.
انتشار این فیلم کوتاه البته جنجال تازه‌ای به پا کرده بود. در این فیلم سگ‌هایی که در یک مرکز جمع‌آوری سگ‌های ولگرد گردآوری شده بودند با تزریق مستقیم آنچه سم یا اسید خوانده می‌شد با مرگی پردرد و رنج روبه‌رو می‌شدند. حامیان حقوق حیوانات به این رفتار شدیداً اعتراض کرده بودند.
مسئولین شهرداری اقدام خود را متکی به مصوبه‌ای می‌دانستند که در وزارت کشور تصویب شده بود و به کلیه‌ی شهرداری‌های سراسر کشور ابلاغ شده بود. در این مصوبه تأکید شده بود برای پیشگیری از بروز بیماری‌های احتمالی باید سگ‌های ولگرد با تور و تفنگ یا دارت بیهوشی زنده‌گیری شوند و سپس معدوم کردن

آن‌ها به‌صورت مرگ با ترحم از طریق بیهوشی و تزریق بنزودیازپین به‌صورت وریدی اجرا شود؛ به‌نحوی که حیوان بدون هیچ دردی دچار مرگ مغزی و قلبی و تنفسی شود. شهرداری تهران اعلام کرد این فیلم به زمانی تعلق دارد که مصوبه‌ی مزبور هنوز ابلاغ نشده بود.

آن‌طور که زنم می‌گفت، آرزو از وقتی صاحب این سگ شده بود همه‌ی خبرهای مربوط به حیوانات خانگی در سطح شهر را دنبال می‌کرد. بعضی از این خبرها وحشت‌زده‌اش می‌کرد اما از ترس آن‌که مبادا پدرش را نگران کند، به او هم حتی این اخبار را بروز نمی‌داد. یکی از این خبرها که به‌همین یکی دو ماه پیش مربوط می‌شد این بود که پلیس گردن سگ بیچاره‌ای را پیچانده بود و او را جلوی چشم صاحبش به قتل رسانده بود.

زنم مرتضوی را به خانه‌مان دعوت کرد. در دوران کرونایی این اولین باری بود که میهمانی به خانه‌مان می‌آمد. زنم برای رعایت کامل پروتکل پنجره‌ها را در دو سوی آپارتمان باز کرد تا هوا کاملاً جریان داشته باشد. او در ضمن تعیین کرد که من و خودش کجا بنشینیم و مرتضوی کجا.

مرتضوی آمد، مثل من و زنم ماسک به چهره داشت اما کلافگی و خستگی هر دو در چشم‌هایش موج می‌زد. او خیلی زود سر درددلش باز شد: مملکتی که صاحب نداشته باشد، حال و روزش بهتر از این نمی‌شود.

زنم گفت: مملکت البته صاحب دارد؛ صاحبش هم ما، مردم هستیم. ولی خب ما همیشه مسلوب‌الاختیار بوده‌ایم!

و آن‌وقت به او پیشنهاد چای یا قهوه داد؛ مرتضوی هر دو را رد کرد، گفت: نوشیدن چای و قهوه در چنین ساعتی بدخوابم می‌کند.

من، بی‌آن‌که از او بپرسم، برایش یک گیلاس شراب آوردم. از آن استقبال کرد و گفت: درحال‌حاضر به چنین چیزی خیلی احتیاج دارم.

گفتم: حدس می‌زدم.

دو گیلاس دیگر برای خودم و زنم؛ و آن‌وقت به سلامتی نازی، سگ کوچولو و زیبای آرزو اولین جرعه را نوشیدیم با این امید که هر چه زودتر به آغوش گرم صاحبش بازگردانده شود.

در سکوتی که افتاد، زنم قیافه‌ی متفکرانه‌ای به خود گرفت و گفت: من ایده‌ای به نظرم رسیده است.

مرتضوی تا اشتیاقش را برای شنیدن ایده زنم نشان داده باشد، سرش را به شدت تکان داد و منتظر به او خیره شد.

زنم ابتدا روی مبلی که بر آن نشسته بود، جابه‌جا شد، بعد خودش را جلو کشید و به شیوه‌ی تمام کسانی که مدت‌های مدید بر مطلبی که به زبان می‌آورند، مداقه کرده باشند، با طمأنیه فراوان گفت: باید دست به یک اقدام جمعی زد!
سکوت کرد؛ معنای این حرف چه بود؟ مرتضوی تکیه داد، دست به زیر چانه برد و گویی به فکر فرورفت. لحظات دیگری در تعلیق گذشت تا عاقبت زنم پرسید: آیا با افراد دیگری که مشکل مشابهی دارند در ارتباط هستی؟
– با چهار یا پنج نفر از آن‌ها!
– فکر می‌کنی آنها هم ممکن است با افراد دیگری از این صاحبان سگ‌های توقیف شده در ارتباط باشند؟
– بعضی‌هاشان را دیدم که مشغول ردوبدل کردن شماره تلفن‌های‌شان هستند.
– خوب است. لازم است هرچه زودتر در تلگرام یک گروه تشکیل بدهید.
استنباطم این است که پلیس در سایر نقاط شهر هم سگ‌هایی را توقیف کرده است. پس لازم است شما به مراکز دیگر پلیس هم در سطح شهر مراجعه کنید تا با بقیه‌ی کسانی که مشکل مشابهی دارند، آشنا شوید و آنها را هم به گروه خودتان مرتبط کنید. ظاهراً این برنامه‌ای ضربتی برای مصادره‌ی سگ‌ها و ایجاد هراس در کسانی‌ست که سگ خانگی نگه می‌دارند. تا دیر نشده باید دست به یک اقدام جمعی زد.
صورت مرتضوی شکفت و به‌تأیید سر تکان داد. او این فکر را بسیار پسندیده بود. زنم تاکید کرد: در این جور مواقع اقدامات فردی به نتیجه‌ی مطلوب منجر نمی‌شود.
او ظاهراً در فکر پی‌ریزی یک انقلاب بود. قرار شد آقای مرتضوی همین امشب دست به کار شود؛ چند تماس تلفنی پیش از آنکه فرصت از دست برود. ته‌مانده‌ی گیلاسش را سرکشید و از جا برخاست. اما پیش از آنکه از در آپارتمان بیرون برود به زنم گفت: لطفاً با آرزو بیشتر صحبت کنید؛ سخت بی‌تابی می‌کند. او به هیچ‌کس دیگری به اندازه‌ی شما اعتماد ندارد.
زنم محبوب‌القلوب ساکنان مجتمع ماست. با خرسندی تمام اعلام کرد: الآن بهش تلفن می‌کنم.
مرتضوی رفت و زنم فوراً با قدم‌های بلند مثل یک ناجی به سمت تلفن رفت و شماره‌ی خانه‌شان را گرفت. تلفن را روی بلندگو گذاشت تا من هم صدای آرزو را بشنوم. آرزو به محض آنکه صدای زنم را شنید، با نهایت تأثر گفت: اگر تا به حال سگ‌های ما را نکشته باشند، خودشان به زودی می‌میرند. این برای من

کاملاً روشن است!

– چرا این حرف را می‌زنی!؟ اینقدر آیه‌ی یأس نخوان آرزو جان!

آرزو به آن‌چه می‌گفت ظاهراً کاملاً اطمینان داشت: آن‌ها حتماً سگ‌ها را در گوشه‌ای به امان خدا رها کرده‌اند، بدون هیچ مراقبتی.

– این سگ‌ها به مردم تعلق دارند و قاعدتاً کسانی که آن‌ها را توقیف و مصادره کرده‌اند، در قبال‌شان مسئولند.

– خودم در اینترنت خواندم سگ‌هایی که از صاحبان‌شان جدا می‌شوند، در اثر افسردگی می‌میرند.

– امیدوارم پیش از چنین اتفاقی این سگ‌ها به صاحبان‌شان برگردانده شوند. ما تصمیم تازه‌ای گرفته‌ایم و پدرت به اجرای آن مصمم است.

– یعنی امیدی هست؟

– البته عزیزم!

– خانم دکتر!

– بله عزیزم؟

– ممکن است از شما خواهشی بکنم؟

– البته عزیزم!

– ما را تنها نگذارید. شما آدم خوش‌فکری هستید. به ما برای پس‌گرفتن سگ‌مان کمک کنید.

زنم البته همیشه آماده‌ی فداکاری‌ست. به او گفت: از هیچ کمکی دریغ نخواهم کرد آرزو جان! سگت به زودی دوباره از آن تو خواهد شد.

آن شب زنم احتمالاً با فکر نقشه‌ای به رختخواب رفت که جان سگ‌های مصادره‌ای و سلامتی عاطفی صاحبان آن‌ها در گروی اجرای موفقیت‌آمیز آن بود. نیمه‌های شب مثل اغلب شب‌های دیگر کمی هم توی خواب با صدای بلند حرف زد و مرا از خواب بیدار کرد. کلماتی که بر زبان می‌آورد برایم مفهوم نبود. اما لحنش قابل تشخیص بود، او داشت به کسی پرخاش می‌کرد. آیا مخاطب او یکی از همان استراتژیست‌هایی بود که برنامه‌ی مبارزه با سگ‌گردانی را به پیش می‌بردند؟ برایم روشن نبود؛ چیزی که برایم روشن بود این بود که نقشه‌های او همیشه کمی ماجراجویانه‌اند، موضوعی که البته جرأت ندارم آن را به او یادآوری کنم.

روز بعد تعطیلی جمعه بود و هیچ اتفاق خاصی نیفتاد. راستش من که همه‌ی فکر و ذکرم نوشتن است بار دیگر موضوع سگ آرزو را به دست فراموشی سپردم.

زنم نیز چندان دیگر پیگیر ماجرا نبود تا این‌که چند روز بعد در راه مطب به خانه، مرتضوی به موبایلش زنگ زده بود و او به محض آن‌که از راه رسید، گزارش مشروحش را با هیجان به اطلاعم رساند.

– همه چیز خوب پیش می‌رود، استقبال دیگران از طرح ما بیش از آن چیزی‌ست که در ابتدا تصور می‌کردیم. همه تمایل شدیدی برای همکاری از خود نشان داده‌اند تعداد اعضای شبکه به شصت‌وهفت نفر رسیده است. پیش‌بینی می‌شود این عدد به زودی سه‌رقمی شود. آن‌وقت این تعداد برای یک اقدام جمعی کاملاً مناسب است. هر روز که می‌گذرد ما به هدف‌مان نزدیک‌تر می‌شویم.

وقتی این‌ها را می‌گفت، در اتاق راه می‌رفت و با مکث‌های به‌جا به تأثیر گفته‌اش می‌افزود. گه‌گاه دستش را هم مشت می‌کرد و در هوا تکان می‌داد. احساس می‌کردم شور انقلابی همه‌ی اندام ظریفش را به آتش کشیده است. مصادره‌ی سگ‌ها از جانب پلیس هم‌چنان ادامه داشت، پیگیری این موضوع به عهده‌ی آرزو که در دسترسی به فضای مجازی تبحر داشت، گذاشته شده بود. و چون چنین بود مرتباً نیروهای تازه واردی به شبکه‌ی صاحبان سگ‌های مصادره‌ای اضافه می‌شد. زنم پیشنهاد داد اسم این شبکه را بگذارند: جمعیت مبارزه با مصادره‌ی حیوانات خانگی!

این اسم در گروه به نظرخواهی گذاشته شد اما به خاطر طولانی بودن آن به تصویب نرسید. بسیاری از اعضای شبکه معتقد بودند باید اسم کوتاه‌تری انتخاب کرد تا به‌خاطرسپردن آن آسان باشد و نهایتاً اسم ژرمن‌کینگ را بر روی شبکه خود گذاشتند. چون تعدادی از سگ‌های مصادره‌ای از همین نژاد بودند.

زنم هر روز پیشرفت امور گروه را زیرنظر داشت. نه تنها به مرتضوی مشاوره می‌داد، بلکه با تعداد دیگری از اعضای این گروه نیز در ارتباط قرار گرفته بود. از جانب یکی از اعضای گروه به او پیشنهاد شد که عضویت افتخاری در این گروه را بپذیرد اما زنم عنوان متواضعانه مشاور را کافی می‌دانست.

انقلاب روزبه‌روز وارد فازهای تازه‌تری می‌شد و اینک به مهم‌ترین مشغله‌ی ذهنی زنم تبدیل شده بود، موضوعی که از گفت‌وگو درباره‌ی آن خسته نمی‌شد.

– فکر می‌کنم تمام گروه‌هایی که در ایران با موضوع حقوق حیوانات سروکار دارند باید متحداً وارد عمل شوند. حتی به نظرم مفید می‌رسد که با گروه‌هایی که در کشورهای دیگر دغدغه‌ی مشابهی دارند، تماس برقرار کنند.

و چون در انتظار پاسخ به من چشم دوخت، گفتم: انگار بعضی وقت‌ها فراموش می‌کنی که در کجا زندگی می‌کنیم!

زنم شانه‌ها را به نشانه استفهام بالا برد و گفت: منظورت را نمی‌فهمم.
صریح و شمرده به او خاطر نشان کردم که: اینجا ایران است خانم عزیز! نمی‌دانی که اتهام جاسوسی رایج‌ترین اتهامی‌ست که به کسانی که با خارجی‌ها ارتباط دارند، نسبت می‌دهند؟
زنم روحیه‌ی انقلابی‌گری‌اش را به نمایش گذاشت: این موضوعات نباید ما را از پیگیری‌ی حقوق شهروندی‌مان منصرف کند.
و آسوده خاطر پشتش را به پشتی بلند صندلی تکیه داد. گفتم: اما باید ما را وادارد تا کم‌هزینه‌ترین راه را انتخاب کنیم.
حرف حکیمانه‌ی من را رد کرد: راه دیگری وجود ندارد. یا باید تمام و کمال تسلیم شویم یا ناچاریم دست به مقابله بزنیم.
چه کنم!؟ زنم یک انقلابی‌ست و همیشه روش‌های دور از احتیاط را انتخاب می‌کند! او صاحب روحیه‌ای‌ست که از روحیه‌ی محافظه‌کار من بسیار دور است. خانه‌ی ما کم کم به ستاد انقلاب تبدیل می‌شد. زنم مغز متفکر این انقلاب بود. آقای مرتضوی بازوی اجرایی آن بود و تیمی از داوطلبان، مأمور تماس‌ها و ابلاغ خبرها، هماهنگی‌ها و بقیه‌ی امور جاری بودند. زنم وقتی از موضوع صحبت می‌کرد و فکر نویی بر زبان می‌آورد، از هیجان می‌لرزید. او خوش‌بینانه، امکان موفقیت را بالا در نظر می‌گرفت.
اقدامات گروه اگر چه کمی دیر اما عاقبت پس از دو هفته دوندگی به نتیجه رسید. رئیس پلیس قول داد در آینده‌ای نزدیک روزی را برای بازپس‌گیری سگ‌ها معین خواهد کرد. یک شب وقتی زنم مسرور از نمایان‌شدن طلیعه‌ی پیروزی در افق، از من خواست گیلاسی شراب برایش بیاورم تا به همین مناسبت بنوشد، تلفن‌مان زنگ زد و زنم گوشی را برداشت. همان قدر فهمیدم که آن سوی خط آرزوست. زنم به او گفت: بسیار خب آرزو جان!...حتماً....حتماً... من فردا رأس ساعت هشت آماده‌ام.
قرارگاه مرکزی پلیس تهران اعلام کرده بود، صاحبان سگ‌های مصادره‌شده می‌توانند روز بعد برای پس‌گرفتن سگ‌های خود به کمپی در خارج شهر مراجعه کنند، به شرط آن‌که تعهد بدهند دیگر این سگ‌ها را برای هواخوری به پارک‌ها و معابر عمومی نبرند. ظاهراً ارسال نامه به رئیس‌پلیس موثر واقع شده بود. ارسال نامه ابتکار زنم بود. امضاکنندگان نامه از رئیس‌پلیس خواسته بودند، پیش از آن‌که دیر شود و سگ‌ها تلف شوند، مقدمات آزادی این سگ‌ها و برگرداندن آن‌ها به صاحبان‌شان را مورد توجه قرار دهد. این نامه با جملات

کوتاهی از آرزو شروع می‌شد:

لطفاً سگم را نکشید!

لطفاً سگم را به من برگردانید!

سگ کوچولوی من اکنون بزرگترین دلخوشی‌ام در زندگی‌ست!

آرزو مرتضوی

زنم صبح روز بعد سرساعت مقرر با آقای مرتضوی و آرزو عازم پناهگاه سگ‌های مصادره‌ای شدند. بقیه‌ی ماجرا چنان‌که زنم برایم تعریف کرد از این قرار است: «ما حدود ساعت نُه صبح به کمپ کهریزک در حومه‌ی جنوبی تهران رسیدیم. ساختمان کمپ بیشتر شبیه یک زندان بود، با برجک نگهبانی و سیم‌های خارداری که ارتفاع دیوار را باز هم بالاتر برده بود. دو ماشین پلیس آنجا بود و پلیس‌های چندی که آن دور و بر می‌پلکیدند.

ما صدای سگ‌ها را می‌شنیدیم اما آن‌ها را نمی‌دیدیم. دیوارهای بلند ساخته‌شده از بلوک‌های سیمانی مانع از آن بود که چیزی از داخل کمپ در معرض دید قرار بگیرد. اشخاصی که از راه می‌رسیدند، بعد از چاق‌سلامتی با دیگران، اسم‌شان را به مأموری که جلوی در ایستاده بود، اعلام می‌کردند و بعد او نام آن اشخاص را در لیستی که در اختیار داشت جست‌وجو می‌کرد و اگر آن را می‌یافت، اشخاص مربوطه را در نوبت ورود به داخل کمپ قرار می‌داد.

صاحبان سگ‌ها همه نگران و آزرده بودند، بعضی از تیزهوشی و وفاداری سگ‌شان حکایت‌ها می‌گفتند و بعضی دیگر ماجرای تلخ مصادره‌ی سگ‌شان را تعریف می‌کردند؛ دو سه نفری هم البته از جمع کناره گرفته بودند و گریه می‌کردند.

ساعتی بعد وقتی هنوز درددل‌ها ادامه داشت، مأمور پلیس در آهنی کمپ را باز کرد تا افراد در گروه‌های ده‌نفره به داخل کمپ بروند و سگ خود را جست‌وجو کنند؛ لحظات دلهره‌آوری که بسیار کُند می‌گذشت. بعضی افراد به همراه سگ‌شان بیرون می‌آمدند و بعضی هم با چشم گریان و دست خالی. آن‌ها در هر دو حالت از وضعیت آشفته و نابسامان کمپ شکایت‌ها داشتند. معلوم بود که سگ‌ها تغذیه‌ی کافی نداشتند؛ همه آن‌ها حالت نزار و لاغری پیدا کرده بودند. و سپس نوبت به ما رسید. از در ورودی وارد راهروی پهن و نیمه‌تاریکی شدیم که در انتها به محوطه‌ی بازی می‌رسید؛ سگ‌ها آنجا بودند و ما می‌توانستیم بعضی از آن‌ها را ببینیم. آرزو که از اضطراب و نگرانی می‌لرزید یک‌هو از ما جدا شد و بی‌تابانه به سمت سگ‌ها دوید. آقای مرتضوی همچنان ساکت بود. احساس می‌کردم آن‌ها بدترین حالت را پیش‌بینی می‌کنند.

منظره‌ی دردناکی بود؛ سگ‌ها اغلب در گوشه‌ای کز کرده بودند و با چشمان بی‌فروغ خود تازه‌واردین را برانداز می‌کردند. آرزو میان سگ‌ها می‌چرخید و نازی را صدا می‌زد؛ جست‌وجویی عبث! متأسفانه پیش‌بینی آن‌ها درست ازآب‌درآمد. در میان خیل سگ‌ها هر چه جست‌وجو کردیم نازی‌ی کوچولو را پیدا نکردیم. اضطراب آرزو حالا به اندوهی وصف‌ناشدنی تبدیل شده بود؛ او را بغل کردم و او با صدای بلند گریه سرداد. موهایش را نوازش کردم و سعی کردم آرامش کنم اما ممکن نبود. او را از خودم جدا کردم و اشک‌هایش را با کناره‌های انگشت از دو سو از صورتش پاک کردم و چون گریه‌اش شدت گرفت دوباره بغلش کردم.
آقای مرتضوی در حالتی از استیصال در یک‌قدمی ما ایستاده بود و هیچ نمی‌گفت، گویی قدرت تکلمش را از دست داده بود. خانم میانسالی که مثل ما می‌خواست با دست خالی آنجا را ترک کند، به ما نزدیک شد و با همدلی به ما خیره شد. من که نمی‌خواستم آرزو در برابر دیگران این همه ضعیف جلوه کند، زیر گوشش گفتم: باید قوی باشی آرزو!
و او همچنان اشک می‌ریخت، صحنه‌ی رقت‌باری بود. آن خانم میان‌سال هم به ما نزدیک‌تر شد و گفت: آرام باش دخترم. سگ یورکشایر من هفته‌ی پیش صاحب چهار توله‌ی زیبا شده است، یکی از آن‌ها را به تو می‌دهم.
آرزو سر از روی شانه‌ام برداشت تا صاحب سخاوتمند این صدا را ببیند. آن‌گاه با هق‌هق گریه گفت: من هم اتفاقاً یک یورکشایر کوچولو را از دست داده‌ام!
آقای مرتضوی تشکر کرد. و آن زن میانسال یک قدم دیگر به سوی ما برداشت، دستش را به بازوی آرزو گذاشت و گفت: قول می‌دهم.
وقتی که از کمپ بیرون می‌آمدیم از پلیسی که در راهرو قدم می‌زد، پرسیدم: به سر سگ ما چه آمده است؟
او چنان‌که از موضوعی بدیهی و البته پیش‌پاافتاده صحبت به میان می‌آورد، گفت: هر روز تعدادی از این سگ‌ها می‌میرند، افرادی می‌آیند و لاشه‌شان را از این‌جا بیرون می‌برند.
آرزو با بغضی مهارشده پرسید: این لاشه‌ها را کجا می‌برند؟
– گمان کنم آن‌ها را در گودالی دفن می‌کنند.
و دستش را بالا برد تا نشان دهد که این گودال فاصله‌ی بعیدی با ما دارد.
این پایان مکالمه بود؛ چیز دیگری برای پرسیدن وجود نداشت. بیرون کمپ آن خانم میانسال شماره تلفن آرزو را گرفت، از ما خداحافظی کرد و رفت؛ آن‌سو مرد جوانی در اتومبیل انتظارش را می‌کشید. ما نیز خسته و دمغ سوار ماشین آقای

مرتضوی شدیم و به سمت خانه آمدیم.»
حالا که دوماهی از آن روزها گذشته است گه‌گاه آرزو را می‌بینم، او دوباره نشاط و سرخوشی‌اش را به دست آورده است. به گمان من وقتی سگ‌های کوچولویش او را همراهی می‌کنند این سرخوشی چندبرابر است. یکی از این سگ‌ها هدیه همان خانم میان‌سال و سخاوتمند است و دیگری یک «بیچون فرایز» زیبا که پدرش برای او خریده است. آخرین باری که او را دیدم داشت سگ‌ها را به هواخوری می‌برد. برای این‌که سربه‌سرش بگذارم به او گفتم: مگر پدرت تعهد نداده بود که دیگر سگت را برای هواخوری از آپارتمان بیرون نبری!؟
با اعتمادبه‌نفس کم‌سابقه‌ای فوراً گفت: این تعهد برای سگی بود که آن‌ها حتی جنازه‌اش را هم به ما پس ندادند، نه برای این کوچولوها!
من که از حاضر جوابی‌اش در شگفت مانده بودم خیره نگاهش کردم و به تحسین سر تکان دادم. به‌گمانم این را زنم یادش داده بود. او در حالی‌که چشم‌هایش را با تظاهر به خشم درهم‌کشیده بود در ضمن افزود: حالا دیگر از پلیس‌ها نمی‌ترسم. اگر یک وقت تصمیم به مصادره‌ی کوچولوهای من بگیرند، با این کلک‌شان را می‌کنم!
بعد یک قوطی اسپری را از جیبش بیرون آورد و نشانم داد؛ یک اسپری بیهوش‌کننده!
آن‌وقت با صدای بلند خندید، با دست از من خداحافظی کرد و با وقار یک پرنسس به همراه سگ‌های کوچولویش در آن غروب خاکستری از من دور شد.

اتفاق توی ذهنم پرسه می‌زند

فاطمه حسن‌پور

به او فکر می‌کنم، به او که نامش باید فریتا باشد. به ایستگاه قطار، به شبی برفی. می‌نویسم، خط می‌زنم، می‌نویسم؛ حالا فریتا فکر می‌کند وقت رفتن است. بلند می‌گوید: باید بروم. بهزاد می‌گوید: چه رفتنی؟! توی این روزهای برف و بوران؟! به بهزاد خیره می‌شود و زیر لب می‌گوید:
«نه، باید بروم. این سفر را به خودم بدهکارم.»
بهزاد مدام از هوای برفی گفته بود و او بیشتر از یک‌ساعت دنبال پالتوی خاکستری‌اش گشته بود.
بهزاد دوباره گفته بود: «نمی‌خواهی دست از سر این پالتوی کهنه برداری؟ خب یه پالتوی خاکستری دیگه می‌خریم.»
پالتوی خاکستری را دوست دارم، پس بهزاد را همین‌جا رها می‌کنم و به کافه‌ای در گذشته برمی‌گردم.
اولین بار همین پالتو و شال قرمز تیره را تنش کرده بودم. درست یادم نمی‌آید کجا هم‌دیگر را دیده بودند. توی راهروی دانشکده، خیابانی با درخت‌هایی درهم‌تنیده و یا گذرگاهی باریک؟ چه فرق می‌کند؟ کافه‌ی نزدیک دانشگاه است که اهمیت دارد. مدتی بعد مرد را توی همین کافه که گفتم دید، با عجله دو فنجان چای گرفت و به طرفش رفت. چشم دوخت به مرد. قدبلند بود و چهارشانه با چشم‌های میشی، کمی جاافتاده‌تر از بار اول. با صدایی بلند گفت: «می‌توانم بنشینم؟»
نشست. یک فنجان برای خودش و فنجان دیگر را مقابل مرد گذاشت. به‌خاطر نمی‌آورد آن روز حرفی زده باشد؛ اما یادش می‌آید هر دو چای را خودش خورد. از کافه بیرون زد و سربالایی خیابان را یک‌نفس دوید. سرش را که به عقب برگرداند، مرد نبود. صدای ضربان قلب خودش را می‌شنید. قطره‌های نم را پشت لب احساس می‌کرد. هیچ صدایی نبود جز صدای کفش‌های خودش که روی آسفالت کشیده می‌شد. لباس به تنش چسبیده بود. سایه‌ی مرد را دید که در جهت عکس می‌رفت. وقتی به خانه رسید، بلندبلند گفت: «چرا اسمش را نپرسیدم؟»
به ایستگاه می‌روم. با سوت آخر، قطار را نگه می‌دارم تا فریتا برسد. می‌رسد.

نفس‌نفس می‌زند و چمدانش را دنبال خود می‌کشد. بهزاد بدش نمی‌آید قطار رفته باشد و او جابماند؛ می‌گوید:

«فقط بلیط‌های بین‌راهی مانده. نرو دیوانه، از سرما یخ می‌زنی.»

قطار را با تکان شدید راه می‌اندازم. نمی‌خواهم فریتا صدای آدم‌ها را بشنود، صدای ریل را. می‌خواهم آخرین نگاه را به ایستگاه بیندازد. می‌خواهم کنجکاو حضور بهزاد بشود. او را از کوپه بیرون می‌آورم. سروصدای مسافرها توی راهروی قطار زیاد است. از پشت پنجره بهزاد را می‌بینند که هم‌چنان گیج و مبهوت ایستاده توی ایستگاه و دانه‌های درشت برف نشسته‌اند روی سبیل‌هایش. ایستاده و از جایش تکان نمی‌خورد.

فریتا به کوپه برمی‌گردد. پنجره را باز می‌کند و سرش را بیرون می‌برد. دانه‌های ریز برف روی گونه‌هایش می‌نشیند. باد موهایش را به اطراف می‌پراکند. فکرمی‌کند: «باید دیوانه باشم که توی این سوزوسرما با بلیط نیمه‌راه سفر کنم.» کوپه را رها می‌کنم، هر دو به آشپزخانه در شب قبل برمی‌گردیم. سینک ظرفشویی پر از ظرف‌های نشسته است. سطل آشغال سرریز کرده و باقی‌مانده‌ی غذاها، روی میز رها شده‌اند. فریتا مبهوت توی آشپزخانه ایستاده، پارچ آب را برمی‌دارد. لیوان لبریز شده، قطره‌های آب از لبه‌ی میز می‌چکد. کف آشپزخانه جوی باریکی روان است. جوراب‌های خیسش را درمی‌آورد و به گوشه‌ای پرت می‌کند. لیوان را سرمی‌کشد. باید آشپزخانه را تمیز می‌کرد اما نکرده بود. بهزاد دوروبرش به هرجا دلش می‌خواهد سرک می‌کشد. فریتا نگاهش مانده روی او و فکر می‌کند: آیا می‌تواند ادامه دهد؟! چقدر دلتنگ خانه‌اش می‌شود؟ صدای خودش را می‌شنود:

«نه، دیگر توفان آمده است.»

قطار به‌سرعت پیش می‌رود. فریتا پلک‌هایش را روی هم می‌گذارد. سایه‌ی بلند مرد از سنگ‌فرش‌ها آمده توی نور کوچک کوپه. نفس‌هایش را روی گردنش حس می‌کند. همین جا باران می‌گیرد. علف‌ها قد می‌کشند. نم‌نم باران می‌نشیند روی گونه‌هاش. سایه محو می‌شود. دست می‌کشد به گردنش. چرا اسمش را نپرسیدم؟ بعد صدای تلفن می‌آید. چشم‌های خیسش را پاک می‌کند. دستش دنبال گوشی‌ست. گوشی را برنمی‌دارد. سرش را درون بالش فرومی‌برد. دوباره پلک‌هایش سنگین می‌شود. دوباره صدای تلفن می‌آید. تاریکی توی چشم‌هایش پهن شده است. صدا بریده‌بریده می‌آید و می‌رود:

«خواب بودی..».

« کجایی؟»
«نمی‌دانم»
صدا قطع می‌شود. پشت پنجره همه چیز سفید است. آسمان آن‌قدر پایین آمده که می‌تواند دست دراز کند مشتی ستاره بردارد، مشتی ستاره؟! کدام ستاره! باید خطش بزنم، خط می‌زنم. همه چیز سفید است، سفید.
بی‌خواب می‌شود. کتابش را از کیف برمی‌دارد. حالا یکی از شب‌های معمولی‌شان را به یاد می‌آورد. یکی از همان شب‌ها که بهزاد به کتاب خواندنش غر می‌زند:
«بس کن، این کتاب‌ها افسرده‌ات کرده‌اند»
فریتا کتاب را پرت کرده بود روی بالش و گفته بود: «تو بس کن، خسته شدم، به همه‌چیز گیر نده.»
حالا خیره مانده به گوشی موبایل، به صدای بهزاد که بریده‌بریده می‌آید و می‌رود. قطار انگار افتاده بود توی دست‌انداز. تکان‌ها شدید بود. به‌سختی نوشت: این‌جا آنتن نمی‌دهد.
فنجان چای را برمی‌دارم، جرعه‌جرعه می‌نوشم.
صداها سرم را پر کرده‌اند، سرم سنگین است. خط می‌زنم سطرها را، خط می‌زنم تا دوباره بنویسم‌شان.
فریتا قلم را دست می‌گیرد، می‌نویسد. حالا همه‌جا را بلد است. مسیرها را می‌شناسد. سرم سنگین است.
دیگر هیچ‌کدامشان به فرمانم نیستند. قطار به فرمانم نیست. حتا تسلطی روی شب برفی ندارم. خیلی زود همه‌چیز شکل تازه‌ای می‌گیرد. صداها سرم را پرکرده‌اند، سرم سنگین است.
صدای کشیده‌شدن قطار روی ریل آزاردهنده است. قطار به این طرف و آن طرف می‌رود نمی‌توانم تعادلم را حفظ کنم. سرم گیج می‌رود. دیگر نمی‌توانم بنویسم. کاغذها دوروبرم پراکنده است. نمی‌خواهم قطار از ریل خارج شود. فریتا دستش را محکم به دستگیره‌ی درگرفته. موبایل یک‌ریز زنگ می‌خورد. دور اتاق می‌چرخم. همه‌چیز داشت خوب پیش می‌رفت.
لای خرت‌وپرت‌ها و برگه‌های کاغذ دنبال سیگارم می‌گردم، توی بالکن ایستاده‌ام. اتفاق توی ذهنم پرسه می‌زند. صدای کشیده‌شدن قطار روی ریل آزاردهنده است. سیگارم را روشن می‌کنم، دود غلیظش توی برف گم می‌شود. سرما توی تنم راه می‌رود. کف دست‌هایم را به دهانم می‌برم، ها می‌کنم. برمی‌گردم توی اتاق. نباید قطار از ریل خارج شود اما انگار دست من نیست. فریتا چه می‌کنی؟!

چه خبر است؟ از دور صداها را می شنوم. حالا قطار از ریل خارج می‌شود، به آن فکر نکرده بودم. قطار از ریل خارج می‌شود، سکوت دشت را می‌شکند. فریتا جیغ می‌کشد، همه جیغ می‌کشند. می‌نشینم، بلند می‌شوم. خودم را پرت می‌کنم روی تخت. دیگر بالکن را نمی‌بینم. با گوشه‌ی ملحفه پیشانیم را پاک می‌کنم. می‌خواهم دست‌نوشته‌هایم را پاره کنم. فریتا مدام صدایم می‌کند. پالتو خاکستری‌ام را می‌پوشم، شال‌گردن قرمز تیره را دور سرم می‌پیچم. برف یک‌ریز می‌بارد، رسیده تا زانوهام. از پله‌ها پایین می‌روم. برف‌ها را پس‌می‌زنم، پیش می‌روم. صدای فریتا کوتاه و کوتاه‌تر می‌شود .لابه‌لای برف‌ها، هرچه می‌گردم اثری از قطار نیست. اثری از قطار نیست.

بچه‌ها

نوشته: فردیناند فُن‌شیراخ
ترجمه: محمود حسینی‌زاد

روزگار هولبرشت، تا قبل از این‌که بیایند سروقتش، خوب گذشته بود. در یک مهمانی شام پیش دوستانش با میریام آشنا شده بود. میریام پیرهن سیاه‌رنگی پوشیده و شال‌گردنی انداخته بود با عکس پرنده‌های بهشتی رنگارنگ. میریام آموزگار دبستان بود و هولبرشت بازاریاب مبلمان اداری. عاشق هم شده بودند و دوره‌اش هم که گذشته بود، باز با هم تفاهم کامل داشتند. در مهمانی‌های خانوادگی همه می‌گفتند که آن دو زوج زیبائی‌اند و اکثرشان هم جدی می‌گفتند. یک سال بعد از ازدواج در یکی از محله‌های آبرومند برلین خانه‌ای خریده بودند و پنج سال بعد هم اقساط خانه تقریباً تمام شده بود. آن هم «قبل از سررسید»، به گفته‌ی مدیر شعبه بانک. مدیر هروقت که هولبرشت یا میریام را پشت باجه می‌دید، از جا بلند می‌شد. هولبرشت از این کار خوشش می‌آمد. فکر می‌کرد: «هیچ ایرادی نمی‌شود گرفت.»

هولبرشت بچه می‌خواست. میریام گفته بود: «سال دیگه. بگذار یک‌کم از زندگیمون لذت ببریم.» زن ۲۹ ساله بود، مرد نه سال مسن‌تر. می‌خواستند زمستان بروند جزایر مالدیو و هربار که صحبتش را می‌کردند، میریام به هولبرشت نگاه می‌کرد و لبخند می‌زد.

مشتری‌ها از روش رک و صریح هولبرشت خوششان می‌آمد، با پاداش و غیره سالی نودهزار یورو درآمد داشت. وقتی از قرار ملاقات‌هایی که داشت به خانه برمی‌گشت، توی اتومبیل موسیقی جاز گوش می‌کرد و هیچ کمبودی نداشت.

***

ساعت هفت صبح بود که آن‌ها آمدند. آن روز قرار بود هولبرشت برود هانوور، مشتری جدید داشت، سفارش تمام دکور و تجهیزات شرکت، از آن سفارش‌های خوب. به‌اش دستبند زدند و با خودشان بردندش. میریام داشت خیره به حکم جلب نگاه می‌کرد، هنوز همان پیژامای خواب تنش بود که مرد خیلی دوست داشت. «آزار و اذیت کودکان در بیست و چهار مورد»، میریام اسم دخترک را از کلاس دبستان می‌دانست. با یکی از پلیس‌ها در آشپزخانه ایستاده بود که دو پلیس اونیفورم پوشیده هولبرشت را از روی جاده‌ی باریک بردند به طرف خودروی پلیس.

پرچین‌ها را میریام سال گذشته کاشته بود؛ کُتی که زن کریسمس گذشته به مرد هدیه داده بود، حالا کج‌وکوله روی شانه‌های مرد بود. پلیس گفت اکثر زن‌ها از این موضوع‌ها خبردار نیستند. ظاهراً می‌خواست دلداری بدهد. بعد هم خانه را گشتند.

***

دادگاه طولانی نشد. هولبرشت همه‌ی اتهام‌ها را رد کرد. قاضی توضیح داد که در کامپیوتر شخصی‌اش تصویرهای مستهجن پیدا کرده‌اند. البته ربطی به بچه‌ها نداشته، فیلم‌های مجاز بودند، اما زن‌ها خیلی جوان، یکی از آن‌ها حتی رشد بدنی کافی نداشته. قاضی ۶۳ ساله بود. حرف دخترک را قبول کرده بود. دخترک گفته بود همیشه وقتی می‌رفته خانه، هولبرشت سر راهش را می‌گرفته. بعد هم «به یک جاهایی دست می‌زده». دخترک این را که گفته بود زده‌بوده زیر گریه. دخترک گفته بود که توی تراس منزل مرد این اتفاق‌ها می‌افتاده. یک دختر بچه دیگر هم تأیید کرده بود که حتی خودش دو بار شاهد بوده. دخترها خانه و باغچه را توصیف کرده بودند.

میریام در جلسه‌ی اصلی دادگاه حاضر نشد. وکیلش درخواست طلاق و مدارک لازم را آورد به زندان بازپرسی. هولبرشت همه را امضا کرد، بدون آن که بخواند.

دادگاه او را به سه‌سال‌ونیم حبس محکوم کرد. در حکم به‌عنوان دلیل محکومیت نوشته شده بود که دادگاه دلیلی ندارد تا به اظهارات دخترک تردید کند. هولبرشت تا آخرین روزِ محکومیتش را گذراند. روانپزشک زندان گفته بود بهتر است او به جرمش اعتراف کند. هولبرشت سکوت کرده بود.

***

کفش‌هایش از آب باران خیس شده بودند، آب از درز کفش‌ها رفته بود تو و کفش‌ها و جوراب‌ها را خیس کرده بود. ایستگاه اتوبوس سقف داشت، اما هولبرشت ترجیح می‌داد که بیرون بایستد. باران از پشت گردنش می‌رفت زیر لباس‌هایش. دارونِدارش توی یک چمدان خاکستری که کنارش روی زمین بود، جاگرفته بود. تعدادی لباس زیر، چند کتاب، حدود ۲۵۰ نامه به همسرش که هیچ‌وقت نفرستاده بود. در جیب شلوارش آدرس مددکارش در دوره‌ی تعلیق بود و آدرس یک مسافرخانه که می‌توانست فعلاً آن‌جا اقامت کند. پولی را که از کار در زندان کسب کرده بود، داشت. هولبرشت حالا ۴۲ ساله بود.

پنج‌سالِ بعد با آرامش سپری شدند. به عنوان ستون تبلیغاتی سیار برای یک رستوران توریستی کار می‌کرد و پول درمی‌آورد. در خیابان کورفوستن دام

می‌ایستاد و مقواهای بزرگ تبلیغ پیتزاهای مختلف به‌اش آویزان بود. کلاه سفیدی سرمی‌گذاشت. وقتی برگه‌های تبلیغاتی را به رهگذران می‌داد، تعظیم کوتاهی می‌کرد. اکثراً برگه را می‌گرفتند.
در یک سوئیت یک اتاقه در محله‌ی شونه‌برگ زندگی می‌کرد، کارفرما قدرش را می‌دانست، هیچوقت بیمار نمی‌شد. نمی‌خواست کمک‌های دولتی بگیرد و نمی‌خواست کار دیگری بکند.

***

هولبرشت بلافاصله شناختش. دختر الان باید شانزده یا هفده ساله بود، زنی جوان، بی‌خیال، تی‌شرتی تنگ به تن. با دوستش بود. داشت بستنی می‌خورد. موهایش را با حرکت سر ریخت عقب سر. خندید. خودش بود.
هولبرشت به سرعت خود را کشید کنار، حالش داشت به‌هم‌می‌خورد. مقواهای تبلیغاتی را درآورد. به صاحب رستوران گفت که حالش خوب نیست. آن‌قدر رنگش پریده بود که اصلاً جای سئوال نبود.
توی مترو، کسی روی کثیفی شیشه نوشته بود «دوستت دارم» و یکی دیگر «ماده خوک». هولبرشت به خانه که رسید با لباس افتاد روی تخت، دستمال آشپزخانه‌ای خیس کرد و گذاشت روی صورتش. چهارده ساعت خوابید. بعد بلند شد، قهوه درست کرد و نشست کنار پنجره‌ی باز. لنگه‌کفشی افتاده بود روی لبه‌ی پشت‌بام همسایه. چند بچه تلاش می‌کردند با تکه‌چوبی کفش را بیندازند.
بعدازظهر، هولبرشت رفت دیدن یکی از دوستانش، یک کارتن‌خواب که داشت روی اسکله‌ای کنار رودخانه اشپره‌ماهی می‌گرفت. هولبرشت نشست کنارش.
گفت: «موضوعه یک زنه»
دیگری گفت: «همیشه موضوع زن‌هاست»
بعد ساکت شدند. وقتی دوستش یک ماهی از آب بیرون کشید و ماهی را کوباند روی کف سیمانی اسکله تا مُرد، هولبرشت رفت خانه.
توی خانه باز رفت کنار پنجره و بیرون را تماشا کرد. لنگه‌کفش هنوز لبه پشت‌بام بود. آبجویی از یخچال آورد و بطری را فشار داد روی شقیقه‌هایش. خنک‌تر نشد.

***

دختر شنبه‌ها از کنار او و تابلوهای مقوایی رد می‌شد. هولبرشت روزهای آخر هفته را مرخصی می‌گرفت و منتظر می‌شد. وقتی دختر می‌آمد، هولبرشت تعقیبش می‌کرد، جلوی مغازه‌ها، کافه‌ها، رستوران‌ها منتظر می‌شد. توجه هیچ‌کس را جلب نمی‌کرد. شنبه‌ی چهارم دختر بلیط سینما خرید. هولبرشت یک صندلی

درست پشت سر دختر گیرش آمد. نقشه‌اش می‌توانست اجرا شود. دختر دستش روی پای دوستش بود. هولبرشت نشست، بوی عطر دختر را حس می‌کرد، صدای دختر را که داشت پچ‌پچ می‌کرد می‌شنید. هولبرشت چاقوی آشپزخانه را از کمر شلوارش کشید بیرون، گرفته بود زیر کتش و انگشت‌هایش دور دسته‌ی کارد، سفت حلقه زده‌بودند. دختر موها را بالای سر جمع کرده بود. هولبرشت موهای نرم و ریز پشت سر دختر را می‌دید. اگر می‌خواست، می‌توانست موها را بشمارد.

فکر می‌کرد، حق دارد هر کاری بکند.

***

نمی‌دانم چرا هولبرشت یکراست آمد دفتر وکالت من. چون من مشتری‌های سرراهی ندارم، ولی دفتر وکالتم نزدیک همان سینماست و شاید هم فقط به‌همین دلیل آمده بود. منشی صبح زود به من زنگ زد، گفت مردی که قبلاً وقت نگرفته، منتظر است، روی پله‌های جلوی دفتر نشسته و چاقویی در دست دارد. منشی خیلی وقت است که با من کار می‌کند، حالا ترسیده بود.

هولبرشت درهم مچاله شده روی صندلی نشسته بود، خیره به چاقویی که جلویش روی میز بود. تکان نمی‌خورد. پرسیدم که می‌توانم چاقو را بردارم. هولبرشت بدون این‌که چشم از چاقو بردارد، سر تکان داد. چاقو را گذاشتم توی یک پاکت و بردم دادم به منشی. بعد کنارش نشستم و منتظر شدم. بالاخره سر بلند کرد و به من نگاه کرد. اولین جمله‌ای که گفت، این بود: «من اون کار رو نکردم». سر تکان دادم، موکل‌هایی هستند که خیلی سخت حرف می‌زنند. قهوه‌ای تعارفش کردم، بعد نشستم و سیگار کشیدیم. چله تابستان بود، از پنجره‌های بزرگ و بازِ اتاقِ مشاوره، سروصدای سرخوشانه‌ای از بیرون می‌آمد، شاگردمدرسه‌ای‌ها که داشتند شهر را می‌دیدند. در کافه روبه‌رویی جوان‌ها می‌خندیدند. پنجره‌ها را بستم. در اتاق صدایی نبود و هوا گرم.

خیلی طول کشید تا هولبرشت ماجرایش را برایم تعریف کرد. روش صحبت کردن عجیبی داشت، بعد از هر جمله سر تکان می‌داد، انگار باید گفته‌های خودش را تأیید می‌کرد، بین جمله‌ها خیلی سکوت می‌کرد. دست آخر گفت که دنبال دختر تا سینما رفته، اما او را نکشته، نتوانسته. می‌لرزید. تمام شب را نشسته بوده جلوی در ساختمان دفتر وکالت و از خستگی داشت از پا درمی‌آمد. منشی به سینما زنگ زد، واقعاً اتفاقی نیفتاده بود.

***

هولبرشت روز بعد مدارک دادگاه اولیه را آورد. نشانی دختر جوان در دفتر تلفن بود، یادداشت کردم و زنگ زدم و پرسیدم که می‌خواهد با من صحبت کند یا نه. راه دیگری نداشتیم. وقتی دختر واقعاً آمد، جاخوردم.

زن جوانی بود، در رشته مهمان‌خانه‌داری کارآموزی می‌کرد. دوست پسرش هم با او آمده بود، از دوستش خواهش کردم در اتاق دیگری منتظر باشد. وقتی داستان هولبرشت را برای دختر تعریف کردم، آرام شد. از پنجره به بیرون نگاه می‌کرد. گفتم اگر حرف نزند، ما نخواهیم توانست در دادگاه برنده شویم. دختر به من نگاه نمی‌کرد، جواب هم نمی‌داد. مطمئن نبودم که می‌خواست به هولبرشت کمک کند یا نه، اما وقتی موقع خداحافظی با من دست داد، دیدم که گریه کرده بود.

***

چند روز بعد دفتر خاطرات قدیمش را با پست برایم فرستاد. صورتی‌رنگ بود و روی جلد پارچه‌ایش چند عکس اسب و قلب چاپ شده بود. خاطراتش را چند سال بعد از آن ماجراها در این دفتر نوشته بود، آن خاطرات رهایش نمی‌کردند. روی چند صفحه، برگه‌های زرد رنگی برای من چسبانده بود. هشت سالش که بود تمام این ماجرا را از خودش درآورده بود: می‌خواست تا میریام، معلمش، فقط مال خودش باشد، به هولبرشت که گاهی می‌رفت دنبال زنش، حسادت می‌کرد. تخیلات دختر بچه‌ها. یکی از همکلاسی‌هایش را قانع کرده بود تا ماجرایی را که می‌گفت، تأیید کند. تمام داستان همین بود.

با تشکیل دادگاه دوم موافقت شد، آن همشاگردی سابق تمام ماجرا را تأیید کرد، هولبرشت از طرف دادگاه تجدیدنظر تبرئه شد. برای آن دو زن جوان، اعتراف خیلی مشکل بود. در جلسه‌ی دادگاه از هولبرشت عذرخواهی کردند، که برایش بی‌اهمیت بود. موفق شدیم تا کار به مطبوعات نکشد. به هولبرشت برای دوران زندانی که بدون گناه طی کرده بود، خسارت دادند، تقریبا کمی بیشتر از سی‌هزاریورو.

هولبرشت در شارلوتن بورگ کافه‌ی کوچکی خرید، شکلات خانگی دارد و قهوه خوب. با یک زن ایتالیایی زندگی می‌کند، که دوستش دارد. گاهی می‌روم آن‌جا و اسپرسویی می‌خورم. در آن‌باره حرفی نمی‌زنیم.

(از مجموعه داستان «تقصیر»- ۲۰۱۰)

فردیناند فون شیراخ از خانواده‌ای است مرفه و مشهور. حقوق خوانده و یکی از وکلای سرشناس و کارآمد در آلمان است. چند سال پیش شروع به نوشتن کرد. چند مجموعه داستان و رمان منتشر کرده که شاید تمامشان برگرفته از مرافعات و محاکماتی است که شیراخ درگیرش بوده. کتاب‌هایش که به زبان‌های زیادی از جمله فارسی ترجمه شده‌اند، همیشه خیلی پرفروش و ماه‌ها در بست سلرها هستند. جوایزی برده و داستان‌هایش بعضاً به فیلم درآمده اند. در مصاحبه‌ای گفته : «نه به دست‌اندکاران دنیای کتاب و نشر توجهی دارد و نه به صفحات ادبی و هنری روزنامه و نشریات».

تماشا در مه

نسیم خاکسار

یک‌باره متوجه تفاوت سنی‌مان شدم. شاید به‌خاطر پرسش‌های دقیق و فراوانش. به این دلیل بود که رکاب‌زنان وقتی به جلو نگاه می‌کردم، به جاده که می‌رفت تا دوردست و نمی‌شد انتهایش را دید، شاید از مه و شاید از کم‌سوئی چشم، با این که عینک به‌چشم داشتم، زیر لب شمردم و جمع و تفریق کردم تا دریافتم حدود پنجاه سالی می‌شود که از او جلوترم.

چسبیده بود به پشت زین و نمی‌دیدم چهره و حرکت‌های دستش را، ولی می‌توانستم حدس بزنم چطور مثل گربه‌ای شیطان کز کرده است و چشم می‌گرداند به هر سو تا نگاهش روی چیزی گره بخورد و بعد دربیاید:

– دائی می‌تونی بگی اون چیه؟

– کدوم؟

– نمی‌دونم. از دور مثل کومه‌ای از علفه.

و من سر برمی‌گرداندم، اول در جهت دستش و بعد به آن نقطه که فکر می‌کردم باید همان باشد، چیزی سیاه‌گونه و گنبدی با حواشی مواج در مه که برای خودم هم تازه بود و چندتائی دیگر با اندکی تفاوت در اندازه یا شکل تا بگویم: نمی‌دونم کدوم را می‌گی. اونجا تا بخوای کومه هس!

– نه، اون یکی را می‌گم اون که یه درختی هم بغلشه.

تا باز نگاه کنم و درخت را پیدا کنم از آن دور شده بودم. اگر هم می‌خواستم نمی‌توانستم. یعنی خوب نمی‌دیدم. در آن مه و با آن کم‌سوئی چشم.

– برگشتنا را سعی می‌کنم دقت کنم ببینم کدوم را می‌گی. قبول؟

– قبول.

و بعد صدای خنده‌اش را می‌شنیدم.

– همش می‌گی، قبول.

– تا حالا چندبار گفتم؟

– خیلی.

– دیگه سعی می‌کنم نگم.

– نه، بگو. خوشم می‌آد.

– قبول.

این‌بار را به عمد گفته بودم.
یکی‌دوماه می‌شد که از ایران آمده بودند. از وقتی آمده بودند به او قول داده بودم می‌برمش با خودم به بیرون از شهر و شترمرغ‌ها و لاماهای کوچک بی‌کوهان و قوچ‌ها و بوقلمون‌ها و طاووس‌ها را نشانش می‌دهم. از رفتن به موزه‌ها و کلیساهای قدیمی که مورد علاقه‌ی مادرش بود خوشش نمی‌آمد. بالارفتن از پله‌های سنگی برج‌های بلند هم خسته‌اش می‌کرد. اما طبیعت بد ایستاده بود بین قول من و او. هر روز یا باران می‌آمد یا هوا برفی بود یا باد می‌وزید؛ بدجور. و من عقب می‌انداختم. هرچند او می‌گفت مهم نیست و بارانی‌اش را می‌پوشید و می‌دوید به سمتِ در که نشانم دهد چقدر فرز است و از باران نمی‌ترسد. اما من هوای خودم را انگار بیشتر داشتم. گرچه در ذهنم بازی می‌کرد کاری نباید بکنم که هوای بد او را بیاندازد به رختخواب؛ وقتی می‌دیدمش چقدر باطراوات و تازه غلت می‌خورد روی قالی و می‌جهد به این‌سو و آن‌سو. تا آن روز که نه باران بود و نه برف، فقط هوا سرد بود و یخبندان، درآمد: پس امروز دیگه می‌ریم.
– خیلی سرد نیس برات؟
– از اول هم نبود.
– دُرُس. اما من باید بگم. اگه یه دفعه سرماخوردی جوابِ مادر جونته چه بدم؟
– مریضم که بشم خوب می‌شم. زود خوب می‌شم.
دیدم چاره نیست. کفش و کلاه کردم تا ببرمش به دیدن مزرعه‌ی کوچکی که تا رسیدن به آن باید راهی طولانی را با دوچرخه پا بزنم.
اگر تابستان بود و راه هم امن، بدم نمی‌آمد دوچرخه‌ی کوچکی برایش قرض بگیرم تا خودش پا بزند. و گاه که زده است جلو، ببینمش که باد افتاده است توی زلف‌های کوتاهش یا توی آستینش. اما نمی‌شد. نبود. و هوا و جاده نمی‌گذاشتند. این بود که نشاندمش پشت، بر ترک‌بند.
رفته بودم این راه را چندبار. یادم نمی‌آمد با کی. به‌طور معمول تنها می‌رفتم. و هربار که می‌افتادم توی آن، فکرهایم کشیده می‌شد به گذشته، به دور. و رکاب‌زنان که می‌رفتم، آنها هم همراهم به توالی می‌آمدند؛ در پس لایه‌هائی تیره یا خاکستری. می‌دیدمشان اما تا هشدارم دهند که هستند. هنوز نمرده‌اند. مثل حالا وقتی او پشت نشسته بود.
– با بابا خیلی دوست بودین؟
– آره.
– تو خیلی راه‌ها با هم بودین؟

نمی‌دانستم چطور یاد پدرش افتاده است. مادرش بیشتر به یادش می‌آورد؛ با داستان‌هائی که از او و من می‌گفت. اما حالا توی این‌راه، قدر مسلم از درون خودش برخاسته بود.

– آره.

و نگفتم گاهی هم فقط راه نبود. جائی بود بسته. یا دیوارهائی بلند و پنجره‌هائی غبارگرفته در سقف و چرکین. و بعد یادم رفت کجا بودم. و از بغل چه کومه‌هائی گذشته‌ام. و باد چندباری شلاق‌وار نواخته است گونه‌هایم را. و بعد زیر زانوی راستم شروع کرد به تیرکشیدن. و دیدم نمی‌توانم تند پا بزنم؛ آن‌هم وقتی هنوز خیلی از راه مانده بود.

– یهو ساکت شدی دائی!

– من؟

– آره.

– خیال می‌کنی.

– نه. خیال نمی‌کنم. حتماً یاد یه چیزائی افتادی. می‌شه برام بگی یاد چی؟

تقریباً داد می‌زد این‌بار.

– می‌دونی خودت! هنوز پام درد می‌کنه.

– کجاش؟

– کمی زیر زانوی راستم. وقتی تند پامی‌زنم کمی زُق می‌زنه. بعد هم یک‌چیز خنده‌داری به فکرم می‌آید. فکر می‌کنم بندهائی که زانوم را نگه داشتن، شل شده‌ن.

و خندیدم. او هم خندید.

– دائی تو خیلی زرنگی!

– جدی می‌گی؟

– معلومه.

صداش را مثل من کلفت کرده بود.

– از بابات یاد گرفتم

– او هم زرنگ بود؟

– نه به اندازه من.

و باز سعی کردم بخندم. اما نشد. مثل اول نشد. چون او ساکت شده بود. بعد از چندین‌بار پازدن فهمیدم. وقتی فرمان دوچرخه از دستم دررفت و چندبار کج و راست شد. بعد که به خودم آمدم دیدم که رفته بودم. رفته‌ام. کجا؟ آخرین‌بار

که دیده بودمش می‌لنگید. و بعد از آن به‌سال هم نرسید که خبرش را توی روزنامه خواندم. بعد هم یک‌روز رفتم همان نزدیکی‌ها تا خونش را روی شن و شن‌ریزه‌های آسفالت خیابان بو کنم. بعد غم نشست توی دلم. سنگین. دیدم اصلاً نمی‌توانم پا بزنم. و باد هم بدطور می‌وزید و زور زیاد می‌خواست تا از پس آن برایم.

– بایستیم یه جائی سیگاری بکشم؟

خیلی آهسته گفت: قبول.

– پس بپر!

اول پا دراز کرد. نمی‌دیدم. از جنبیدنش می‌فهمیدم. بعد پرید پائین. من هم پاگذاشتم روی آسفالت جاده و ایستادم. چشم گرداندم تا درختی ببینم که بشود رفت و پایش ایستاد. زودتر از من پیدا کرد.

– بریم اونجا!

و خودش زودتر از من دوید. پیش از آن‌که من چشم بگردانم به چپ و راست که ببینم ماشینی می‌آید یا نه، که نبود. و هم‌چنان جاده خالی بود و می‌رفت از هر دو سو توی مه. دوچرخه را که کشاندم پای درخت صدائی شنیدم. بعد وانتی پیدا شد با بارش که وقتی از جلومان گذشت دیدم وسائل کشاورزی است. گاری سه‌چرخ‌ای وارونه و بیل و یک تلمبه‌ی آب. و کُند و سنگین می‌رفت. تکیه دادم به تنه‌ی درخت با ونگ‌ونگ رو به مرگ ماشین توی گوشم و او را هم چسباندم به خودم و سعی کردم دوتائی‌مان را گرم کنم. سرش به‌زور تا سینه‌ام می‌رسید. با نگاهش رو به جلو گفت: نمی‌کشی؟

گفتم: صبر کن کمی گرم بشیم. بعد می‌کشم.

و از بالا نگاه کردم به او، به کلاه قرمز و شالی که دور گردنش پیچیده بود و به شانه‌های کوچکش که توی پالتوی کلفتش پیدا نبود. فقط جنبیدن‌های گاه‌گاهی‌شان را حس می‌کردم زیر انگشتانم.

گفت: قبول.

گفتم: دیدی تو هم می‌گی؟

چیزی نگفت. معلوم بود نمی‌خواست به این روال ادامه دهد. وقتی شروع کرد به حرف زدن فهمیدم.

– دائی حالا تو پشت من سواری.

– چطور؟

– می‌بینی که. تو پشت ایستاده‌ای، من جلو. فرق می‌کنی دیگه با اون‌وقت که

مـن رو ترک‌بنـد دوچرخـه پشـت تـو نشسـته بـودم.
سعی کردم بخندم: ها! پس این‌طورا!
– حالا دیگه حسابی خستگی‌ت درمی‌ره.
– ولی تو خسته می‌شی.
– نه زیاد.
سـربالا بـرد. چشـمانش را دیـدم کـه بـرق زنـده‌ای داشـت؛ تـوی آن سـرما و تـک افتادگـی جفتمـان و تـوی آن برهـوت کـه تـا دوردسـت لخـت بـود از علـف و سـبزی.
– کجای زانوت درد می‌کنه؟
خم شدم و از روی شلوار زیر زانویم را نشانش دادم
– از کی این‌طور شده؟
– بعد از عمل جراحی روی دیسک کمرم.
– بلافاصله؟
– نه. مدتی بعد از آن. فکر می‌کنم تقصیر خودم هم بود. درست حرکتش نمی‌دادم.
– یعنی چه؟
– دکتـر گفتـه بـود بـه فاصلـه چندقدمـی هـر روز عقب‌عقـب بـدوم. مـن به‌جـای آن، یـک میـدان را بـا دو عقب‌عقـب چنـد دور مـی‌زدم.
خندید: مگه می‌شه.
– برا شدن، می‌شه. اما معلوم شد کارم درس نبود.
– چرا زودتر متوجه نشدی؟
– خوب. گاهی آدم خر می‌شه.
باز خندید.
– چرا می‌خندی؟
– من فکر می‌کردم آدم بزرگا هیچ‌وقت چیز نمی‌شن.
– نگفت خر. از بالا شانه‌هایش را قلقلک دادم.
– حالا تو کی چیز می‌شی؟
– نع! من هیچ‌وقت چیز نمی‌شم.
– پس تو چی می‌شی؟
– من؟
– آره.
– من یه چیز دیگه می‌شم.
– مثلاً؟

– گنجشک.

– چه وقت‌ها؟

ساکت شد.هیچ فکر نمی‌کردم ساکت شود. داشتم از یاد می‌بردم که پیشتر هم شده بود. و بعد که طول کشید، گنجشکی دیدم در خیال که پرمی‌کشید به سوی نقطه‌ای در دوردست به همان خیابانی که سال‌ها پیش خون آشنائی سنگفرش‌هایش را رنگین کرده بود. و بعد حس کردم چیزی مثل یک چنگک آهنی چنگ‌انداخته در قلبم و به گلویم و هی فشار می‌دهد؛ مثل همیشه که این راه را می‌رفتم تنها و آن‌ها پیدایشان می‌شد از میان لایه‌های خاکستری. و بعد قبول وانهادن سماع و صحرا در پشت سر که لب جویی نمانده است برایت دیگر و نه تماشائی جز همین پای لنگ که تو را بکشد همین چندصباحی را که مانده است. که دیدم این‌بار انگار باید با همه این حس‌ها بجنگم، تا بتوانم چنگک را از فروشدن بیشتر بازدارم و دلم و گلویم را رها کنم. هرچند این جنگیدن و این تقلا از نوع همان دویدن‌هایی باشد که ممکن است از پا بیاندازدم، چند روز بعد، چند هفته بعد یا چند ماه بعدتر. اما مهم نبود. باید این کار را می‌کردم. و این محال را انجام می‌دادم. و بعد اگر حالی مانده است بایستم یا بنشینم گوشه‌ای، شاید هم پشت به مزرعه و سیگار بر لب و خیره به خم راهی که در مه ناپدید می‌شود و تماشا را بسپارم به او که هنوز اشتیاق دیدن دارد. چون در فکر کردن به سکوت او به دریافتی از خود رسیده بودم. از توانائی‌ها و ناتوانی‌های تن تا توانائی‌ها و ناتوانی‌های روح، از آگاهی از هیچ تا آگاهی به نوعی سرشت انسانی آب‌دیده و بعد در فکر آن هموار و ناهموارگی راهی که در پیش رویم بود و دست‌کشان بر زانویم بر آن نقطه‌ی درد، در خیال پی طناب‌هایی گشتم که دررفته بودند و جویان خیره‌شدن به جلو، به دشت باز هنوز غرق در مه و به درخت‌های عریان و گفتم:

– خستگی‌ام رفع شد. بریم.

– به همین زودی؟

– آره

– دائی اگه پات هنوز درد می‌کنه، می‌تونیم نریم.

– نه!

– ولی خودت گفته بودی درد می‌کنه.

– حالا هم خودم می‌گم که خوب شده.

– دروغ می‌گی؟

– نمی‌گم. چون کلی از راه را وقتی پشت سر تو بودم طی کردیم.
واقعاً؟
برای آن که باز وادارش کنم که به نیروی ناشناخته‌ی روح سر بالا کند و با چشمان روشنش نگاهم کند و ببینم باز آن برق نشاط اولین را، شروع کردم و از شترهائی گفتم که پشتشان صاف است و کوچک‌اند و شترمرغ‌هائی که هیبتی افسانه‌ای دارند و چقدر تماشائی‌اند، به‌خصوص وقتی می‌دوند. و قوچ‌هائی که با شاخ‌های پیچ‌درپیچ‌شان می‌ایستند پشت نرده‌ها و گردن راست می‌کنند و طاووس‌ها که دم می‌افشانند و این که همه‌ی این‌ها با دیدن ما که در این زمستان سرد به تماشایشان رفته‌ایم چه بسا به جنبش درآیند و تماشایشان صدچندان شود. چون در این زمستان سرد و این نرمه‌ی باد سوزآور و این مه، کمتر کسی جرات می‌کند بزند به‌راه و برود به دیدن آن‌ها. و باز از شلنگ‌های بلند شترمرغ‌ها گفتم و حیرت احتمالی قوچ‌ها از دیدن ما که دیدم آرام‌آرام بی‌آن که پوستش را از روی پالتو قلقلک بدهم چیزی زیر دست‌هایم می‌جنبند و بعد دو چشم روشن از پایین نگاهم می‌کند.
قبول؟
قبول.
آن وقت نشاندمش باز بر ترک‌بند و زدم به راه، رکاب‌زنان، با چشمی خیره به دوسوی جاده تا کومه‌ای از نظرم نگذرد و منتظر پرسش‌های او. آن‌گاه دیدم هنوز منم که باید پا بزنم. و بروم رکاب‌زنان با درد پا و زانویی ازکارافتاده و قلبی خسته و جاده‌ای در روبه‌رویم و کسی که پشتم نشسته است با چندنسل فاصله تا او را ببرم به انتهای جاده، برای دیدن مزرعه‌ی کوچکی که قولش را داده بودم به او، مدت‌ها پیش.

ششم ژانویه ۱۹۹۶
اوترخت

اسمش شیرین بود

احمد درخشان

دختر و پسر از پاساژ که بیرون می‌آیند، تقی‌پور خفت‌شان می‌کند. سرهنگ صابری تکیه داده به ون و با گوشی‌اش ورمی‌رود که دختر را می‌بیند. از ون کنده می‌شود و قدم بلندی برمی‌دارد. لحظه‌ای مکث می‌کند. می‌ایستد. آسمان بالای سرش را نگاه می‌کند. دختر دست پسر را ول نمی‌کند. تقی‌پور پر مانتو صورتی‌رنگ را گرفته و می‌کشد. خودش بود. اشتباه نمی‌کرد. تا شناخت چک افسری را خواباند بیخ گوش پسر.

تاریکی زودتر از تصورش می‌ریزد روی میدانگاهی. آفتاب می‌افتد پس پشت خانه‌ها و آپارتمان‌ها و فرومی‌رود تو دل خاک. باید زودتر بساط‌شان را جمع کنند و بروند. خیابان شلوغ شده و ماندن صلاح نیست.

دختر زور می‌زند خودش را از چنگ مرد رها کند. تقی‌پور گوشه‌ی مانتو را می‌پیچد دور پنجه‌اش و محکم‌تر می‌کشد.

«تقی‌پور! ولش کن ببینم.»

می‌ایستد مقابل دختر. چند نفر ایستاده‌اند توی پیاده‌رو، کنار جوب. قادری متفرق‌شان می‌کند.

«اسمت چیه؟»

دختر اسمش را می‌گوید. سرهنگ برمی‌گردد رو به پسر جوانی که با دوچرخه پشت ون ایستاده، فریاد می‌کشد: برو ببینم. بی‌پدرومادر!

چیزی در هوا موج می‌خورد. احساس می‌کند پرنده‌ای از بالای سرشان می‌گذرد. صدای جیغ تیزی هوا را می‌شکافد. روی پنجه‌ی پا می‌چرخد و می‌خواباند بیخ گوش پسر. پسر که جا خورده دست روی گوشش می‌گذارد و می‌خواهد چیزی بگوید که غلامی هلش می‌دهد توی ون.

دختر می‌ایستد مقابلش. قد می‌کشد.

«برای چی می‌زنین؟ مگه شهر هرته.»

و می‌رود توی ون و روبه‌روی پسر می‌نشیند.

تقی‌پور ماشین را روشن کرده. می‌نشیند کنارش. قادری و غلامی هم سوار می‌شوند و در کشویی را می‌بندند.

سرهنگ آفتاب‌گیر را پایین می‌آورد و توی آینه به خودش نگاه می‌کند. به موهای سفید شقیقه‌ها و به چین‌های صورتش. به خط عمیقی که روی پیشانی‌اش افتاده

و سولماز بارها گفته برود تزریق کند و از شر این چین بدریخت خلاص شود. چین‌خوردگی کج و اریب از بالای سمت چپ پیشانی شروع می‌شود و به ابروی راست می‌رسد. شبیه خط یک شکستگی است تا چین.
آفتاب‌گیر را می‌بندد و به بیرون نگاه می‌کند. هوا هنوز داغ است و بادی که به صورتش می‌زند می‌سوزاند. شیشه را بالا می‌کشد و کولر را روشن می‌کند. لبخند می‌زند. از یادآوری جسارت دخترک لبخند می‌زند.
تقی‌پور می‌پرسد: به چی می‌خندی؟
«به هیچی.»
هرچه فکر می‌کند اسم دختر را به یاد نمی‌آورد. طنین صداش توی گوشش است اما کلمه را پیدا نمی‌کند. اگر مال خودش بود اسم بهتری روش می‌گذاشت. یک اسم سنگین و رنگین.
از سر کار برگشته و نشسته روی مبل تک‌نفره و دارد روزنامه می‌خواند. از بانک، اداره یا شاید دانشگاه. نظام هرگز. برایش چای می‌آورد. دامن چین‌چین گل‌گلی به تن دارد و بلوز تنگِ چسبانِ یقه‌بازی پوشیده که با دو بند پشت گردنش گره‌خورده. هنوز لاغر است. اما نه مثل آن وقت‌ها. گونه‌هاش زیر نور لوستر پنج‌شاخه برق می‌زند. سینی‌به‌دست جزیره‌ی وسط آشپزخانه را دور می‌زند و می‌آید مقابل او می‌ایستد. خم می‌شود و اشاره می‌کند، پاهاش را از روی عسلی بردارد و روزنامه را کنار بگذارد. چای را برمی‌دارد. با دستی که روزنامه را انداخته رو دسته‌ی مبل دست او را می‌گیرد. او هم با ناز، دستش را می‌کشد می‌رود روی مبل روبه‌رو می‌نشیند. پای راستش را می‌اندازد روی پای چپ. دامن کرپ زرشکی‌رنگ را پوشیده. همان‌طور که دارد نگاهش می‌کند لیوان چای را می‌گذارد روی عسلی و می‌گوید، همه‌ی زن‌ها این‌طورند. مثل هم‌اند. می‌خندد. اما او مثل هیچ‌کس نبوده. تلفن زنگ می‌زند. استکان چای را روی عسلی می‌گذارد. باید هرچه زودتر خودش را برساند منکرات.
چشم‌هاش را می‌بندد و دستش را ناخواسته می‌برد می‌گذارد روی داشبورد.
یک موتوری که دختری را ترکش سوار کرده، از بین آن‌ها و سواری سرمه‌ای جلویی لایی می‌کشد. تقی‌پور می‌گیرد طرف جدول و می‌گوید: نترس حاجی! و می‌گوید: می‌بینی! بی‌پدر ماشین رو می‌بینه و عین خیالش نیس. اگه خلوت بود با آسفالت یکی‌اش می‌کردم.
دستش را از روی داشبورد برمی‌دارد و می‌کشد روی پیشانی‌اش.
تقی‌پور می‌گوید: تو امشب یه چیزیت هست حاجی.

برمی‌گردد دریچه‌ی کوچک شیشه‌ی دودی را باز می‌کند. دختر روبه‌روی پسر نشسته و به اشاره چیزی می‌گوید. دختر کم‌سن‌وسال‌تری که کنار او نشسته، از شیشه‌ی دودی به بیرون زل زده و گریه می‌کند. تیشرت قهوه‌ای و شلوار بگ شش‌جیب پوشیده. جوری هر دو دستش را روی شیشه گذاشته که انگار دخیل بسته باشد. دختر موبنفش و پسر همراهش صندلی پشتی نشسته‌اند. پسر چیزی تو گوش دختر می‌گوید و هرهر می‌خندند.

تقی‌پور می‌پرسد: آشنان؟

«نه، آشنای چی؟»

آشنا بود؟ نبود؟ انگار ناشناسی، غریبه‌ای، کسی توی خواب یک‌هو شکل عوض کند و بشود آشنا. بشود همه کس‌ات. خوابی که تا امروز کش آمده، تا این ساعت. دراز کشیده روی خاک خیس باغچه و می‌لرزد. و شمشادها سایه انداخته‌اند روی تاریکی و سنگین‌ترش کرده‌اند. آن طرف‌تر زیر نور چراغ‌برق چمن‌های خیس و مرطوب می‌درخشند و برق می‌زنند.

سردش می‌شود. کولر رو درجه‌ی کم است. عطسه می‌کند. کولر را خاموش می‌کند و شیشه را پایین می‌کشد.

چراغ‌های سردر مغازه‌ها هاله‌ای محو و کدر روی تاریکی خیابان می‌ریزند. نرسیده به چهارراه پیرمردی کنار چارچرخه‌ای ایستاده و سیگار می‌کشد. توی چارچرخه‌اش چیزی شبیه شنگه و خرفه و تره در حلقه‌های کوچک با نخ نایلونی باریکی بسته‌شده.

تقی‌پور آه می‌کشد: بدبخت‌تر از مام زیاده.

پیرمرد همین که می‌بیندشان دستش را می‌آورد پایین و سیگار را پشت دسته‌ی چارچرخه می‌گیرد و لبخند می‌زند.

چراغ قرمز می‌شود. رو می‌کند به پیرمرد و می‌گوید: بابا، دو بسته از اون سبزیات بده.

پیرمرد تکانی به خودش می‌دهد و از مشمای مشکی بزرگی که به دسته‌ی چارچرخه آویزان است، مشمای سفیدی بیرون می‌کشد.

سرهنگ می‌پرسد: چنده بسته‌ای؟

پیرمرد که جای دوبسته سه‌بسته توی مشما گذاشته به طرف آن‌ها می‌آید.

«قابل شما رو نداره.»

«دستت درد نکنه. الان چراغ سبز می‌شه. چنده بسته‌ای؟»

«به جان بچه‌م، تعا...»

که سرهنگ دستش را می‌کند توی جیبش و دو اسکناس می‌گذارد کف دست

پیرمـرد.
راه که می‌افتند صدای پیرمرد را پشت سرشان می‌شنوند.
«آخه این که جناب زیاده.»
دستش را از شیشه بیرون می‌آورد و تکان می‌دهد.
تقی‌پور می‌گوید: می‌خواستی چی‌کار آشغال‌سبزی رو؟
می‌گوید: مهم نیس.
مشما را می‌اندازد زیر پاش، روی کفی.
پـدر حسـن‌دبه هـم سـر سـه‌راه گوهردشـت دست‌فروشـی می‌کـرد. یک‌هفتـه سـیگار می‌فروخـت، یک‌هفتـه جـوراب و هفتـه‌ای دیگـر می‌دیـدی کـه حباب‌سـاز و بادکنک‌شانسـی می‌فروشـد. یک‌بـار ازش بادکنک‌شانسـی خریـده بـود امـا پـوچ درآمـده بـود. مـادر گفتـه بـود، مـا پـا بـه دریـا هـم کـه بگذاریـم، می‌خشـکد.
از بریدگی بلوار دور می‌زنند و می‌افتند توی ترافیک. خیابان کیپ تا کیپ ماشین.
تقی‌پـور می‌زنـد روی فرمـان و می‌گویـد: مرخصی‌مونـم مالیـد. می‌خواسـتم بچه‌هـا رو یـه سـر ببـرم شهرسـتان.
او هـم بـه سـولماز و دخترهـا قـول داده بـود کـه یک‌هفتـه ببردشـان ویـلای شـمال. سـر هیـچ، الکـی، آماده‌بـاش داده بودنـد.
دوبـاره دریچـه را بـاز می‌کنـد. دختـر برگشـته دارد بـه عابـران و ماشـین‌ها نـگاه می‌کنـد. دسـت می‌بـرد کـه شیشـه را بـاز کنـد. غلامـی می‌گویـد: دسـتتو بکـش. بـاز نمی‌شـه.
دختر باز تقلا می‌کند.
«مردیم از گرما!»
غلامی داد می‌کشد: گفتم باز نمی‌شه.
از روی صندلی تکی که رو به بازداشتی‌هاست بلند می‌شود.
«بهت می‌گم باز نمی‌شه.»
غلامـی پسـر را کـه نیم‌خیـز شـده هـل می‌دهـد. پسـر ولـو می‌شـود روی صندلـی. دوبـاره کـه می‌خواهـد بلنـد شـود غلامـی خـودش را می‌انـدازد روش و مشـت محکمـی بـه صورتـش می‌کوبـد. پسـر عقبـی کـه کنـار دختـر موبنفـش نشسـته بلنـد می‌شـود. قـادری دسـت لرزانـش را بـه اسـپری فلفـل می‌بـرد.
سرهنگ داد می‌زند: نزن قادری. بشین سر جات غلامی.
تقی‌پـور برمی‌گـردد و از لای دریچـه فریـاد می‌زنـد: پیـاده بشـم بـه مـولا می‌زنـم جرتـون مـی‌دم هـا. بتمرگیـن سـر جاتـون. غلامـی ببنـدش.
دختر داد می‌زند و نمی‌نشیند.

سرهنگ می‌گوید: بشین بابا. بشین دخترم. این‌قدرم داد نزن.
دختر براق می‌شود: اولاً تو بابام نیستی، این‌جوریم فاز مهربونی نگیر. دوماً، هروقت دلم بخواد می‌شینم.
می‌خواهد بگوید، غلامی بزن بنشونش که نمی‌گوید. تو دلش می‌گوید: گه می‌خوری با هفت جد پدرت.
دختر هنور بروبر نگاهش می‌کند.
سرهنگ دریچه را می‌بندد و: بر ذات‌تون لعنت.
تقی‌پور می‌گوید: حیف که دست‌مون بسته‌اس. اینا رو باید برد چوب تو آستین‌شون کرد.
سرهنگ چپ‌چپ نگاهش می‌کند. تقی‌پور می‌زند رو فرمان: نمی‌بینی شاشیدن به برنامه‌هامون رفت؟ آخه این چه زندگی گهیه ما داریم. نه شب داریم نه روز.
خلط گلوش را پرت می‌کند وسط خیابان.
«دیگه بریدەم جان تو.»
سرهنگ هوای سیگار کرده. داشبورد را باز می‌کند و می‌گردد. خودش می‌داند نیست. نیست را می‌گردد.
تقی‌پور می‌پرسد: دنبال چیزی می‌گردی؟
«نه، همین‌طوری.»
دهانش را باز می‌کند بگوید کنار دکه‌ای چیزی نگه دارد. نمی‌گوید. هوای سیگار اما ولش نمی‌کند.
همیشه این‌طور بود. به چیزی که بند می‌کرد ول‌کن نبود. اسیروابیر کوچه‌ها و خیابان‌ها شده بود. از بین دوست‌هاش فقط مسعود خبر داشت. به حجت نگفته بود. از وقتی آن ماجرا پیش آمد میانه‌شان شکرآب بود. بی‌خودی می‌خواست تقصیرها را بیندازد گردن او که ماجرای زیدش را او رفته گذاشته تو کف مدیر. درست که او میانه‌اش با مدیر و معاون مدرسه، آقای کاظمی، خوب بود و یک‌جورهایی امین کلاس به حساب می‌آمد اما ماجرای حجت اصلاً ربطی به او نداشت. مدیر مدرسه‌ی دخترانه‌ی قلم، نامه‌های حجت را از کیف زیدش پیدا کرده و زنگ زده بود به مدیر آن‌ها. مدیر هم حجت را داده بود تحویل آقای کاظمی.
کاظمی هم که دلش ضعف می‌رفت برای همچین وقت‌هایی، حجت را تا می‌خورد، زد. آن هم چه زدنی! با سیم برق چندلایه که خودش با دست بافته بود. وقتی می‌زد سیم تاب می‌خورد دور دست و پوست آدم را قلفتی می‌کند.

از معلم اجازه گرفت، برود دستشویی. از راهرو گذشت و رسید به محوطه‌ی سکومانندی شبیه بهارخواب که در کوچک مدرسه به آنجا باز می‌شد و با هفت‌هشت پله می‌رسید به حیاط. بچه‌ها را تکیه داده به دیوار، نگه می‌داشتند دم ورودی تا کاظمی به حساب‌شان برسد. گاهی اولیایی که به مدرسه می‌آمدند بچه‌ها را می‌دیدند که روی سکو ایستاده‌اند و منتظر کتک‌خوردن‌اند. بعضی‌هاشان لبخندی به آن‌ها می‌زدند و وارد سالن می‌شدند. او نخورده بود اما می‌دانست بچه‌ها چقدر از این اولیا که با نیش باز از کنارشان می‌گذشتند، نفرت داشتند. از در که بیرون آمد، ناظم داشت می‌زد. حجت دستش را نگه می‌داشت بالا تا کاظمی کوتوله نتواند خوب بزند. اما او زرنگ‌تر از این حرف‌ها بود. با سیم دستش را پایین می‌آورد و تنظیم می‌کرد و می‌زد. حجت اووخ خفه‌ای بیرون می‌داد و دستش را می‌برد لای پاهاش می‌گذاشت و بعد مکثی کوتاه، دست دیگر را بالا می‌آورد. اما گریه نمی‌کرد. وقتی از کنارشان می‌گذشت دید، حجت لحظه‌ای سرش را بلند کرد و با چشم‌های سرخ نگاهش کرد. فهمید که براش نقشه‌ای دارد. زنگ آخر زود کتاب‌هاش را جمع کرد و از کلاس بیرون دوید. اما حجت زودتر جنبیده بود. آن‌وقت‌ها دوروبر مدرسه‌ی ارشاد زمین‌های خالی بود. بچه‌ها حلقه زده بودند و هورا می‌کشیدند. حجت میان حلقه ایستاده بود. راه فرار نداشت. وقتی حجت دوخمش را گرفت و بلند کرد روی کولش، شنید که گفت: بی‌شرفِ ننه‌جنده.

حجت روی کولش گرفته بود و می‌چرخاندش. زور زد خودش را بیندازد که صدای جرّی کشدار شنید.

بچه‌ها هو می‌کشیدند و از خنده ریسه می‌رفتند.

دسته‌ای پسر و دختر جوان از کنارشان می‌گذرند و قهقهه می‌زنند.

تقی‌پور می‌گوید: استغفرلا... شیطونه می‌گه...

سرهنگ می‌گوید: چه فایده؟ مگه یکی‌دوتان.

ماشین‌ها بوق می‌زنند. سرهنگ دستش را از شیشه بیرون می‌برد و تکان می‌دهد.

تقی‌پور آژیر می‌کشد. صدای بوق قطع می‌شود.

تقی‌پور می‌گوید: آخرالزمان شده.

محل غلغله بود. قیامت شده بود. کل خیابان کیپ تا کیپ آدم. جمیعت کشیده شده بود تا خیابان قلم، سر اول و از پایین تا ته جوادآباد. شعار می‌دادند و تکبیر می‌گفتند و گریه می‌کردند. تابوت را که از آمبولانس به زمین گذاشتند جمعیت نعره کشید و فشار آورد. ایرج، پسر زهراخانم، شناسنامه‌اش را دست‌کاری کرده

و رفتـه بـود جبهـه. هنـوز دوهفتـه‌ای از رفتنـش نگذشـته بـود کـه خبـرش را آوردنـد. نزدیـک تابـوت ایسـتاده بـود. گریـه کـرد و خـودش را انداخـت روی آن. دعـا کـرد ایـرج، او را هـم، همـراه خـودش ببـرد. وقتـی ایـن آرزو را می‌کـرد بـه یـاد لحظـه‌ای بـود کـه حجـت عیـن گوشـت قربانـی انداختـه بـودش روی دوش و می‌چرخانـدش تـا بـه زمینـش بکوبـد و او دسـت‌وپا مـی‌زد بـا خشـتکی پـاره و شـورت مامـان‌دوزی کـه گل‌هـای پنج‌پـر قرمـز داشـت.

صـدای تکبیـر بلنـد شـد و دسـتی او را از پشـت گرفـت و بلنـد کـرد. تـاری اشـک نمی‌گذاشـت ببینـد. تابـوت را لااله‌الاالله‌گویـان بلنـد کردنـد و بردنـد داخـل کوچـه بگردانـند و بیاورنـد دوبـاره تـوی آمبولانـس بگذارنـد.

تـوی کوچـه جـای سـوزن‌انداختن نبـود. عـده‌ای دویدنـد تـوی پـارک. گردوخـاک بلنـد شـد. فشـار جمعیـت داشـت او را بـا خـودش می‌بـرد کـه دیـدش. تـوی پیـاده‌رو کنـار دکـه ایسـتاده بـود. خـم شـد، چرخیـد، ایسـتاد و از لای جمعیـت بیـرون سُـرید. مسـعود برگشـت و داد زد کـه بـدود و عقـب نمانـد. ندویـد. عقـب مانـد. افتـاد میـان دسـته‌ی زن‌هـا. یکی‌شـان چیـزی گفـت و هلـش داد. فحشـی پرانـد و برگشـت بـرود طرفـش کـه دیگـر نبـود.

مدرسـه‌ها بـرای امتحانـات ثلـث سـوم تعطیـل شـده بـود. صبـح زود از خـواب بیـدار می‌شـد، می‌رفـت سـر کوچـه منتظـر می‌نشسـت. کلافـه از گرمـا دمپایـی‌اش را درمـی‌آورد و پاهـاش را می‌گذاشـت تـوی جـوب. آب خنـک بـود و سـر حالـش مـی‌آورد. مـادر کـه می‌پرسـید دم صبـح کجـا مـی‌رود؟ می‌گفـت، مـی‌رود درس بخوانـد. بهانـه مـی‌آورد خانـه شـلوغ اسـت. مـادر می‌گفـت: خـر خودتـی! یـه کلکـی داری نمی‌گـی. اگـه بابـات بفهمـه...

آن روز نشسـته بـود لـب جـدول و پاهـاش را کـرده بـود تـوی آب. می‌خواسـت خـم شـود و صورتـش را بشـوید کـه دیـدش. چشـم‌هاش پف‌آلـود و موهـاش درهـم. خواسـت بلنـد شـود کتـاب دینـی‌اش افتـاد تـوی جـوب. جریـان تنـد آب کتـاب را بـرد زیـر پـل سـیمانی و دیگـر ندیـدش. دنبالـش نرفـت. دسـت‌پاچه بلنـد شـد و گفـت: سـلام. دختـر نگاهـش کـرد و خندیـد و رفـت.

تـا پاهـاش را خشـک کنـد و کتانـی‌اش را بپوشـد از خیابـان یکـم گذشـته بـود و داشـت می‌رسـید سـر دوم.

با صدای پدرش به خودش گفت: خاک تو سر دیوثت کنم. اینم شد سروضع.

و خندید.

برگـه‌ی امتحـان دینـی را خالـی داد. می‌ارزیـد. بالاخـره او را دیـده بـود و حرفـش

درست درآمده بود. مسعود می‌گفت، توهّم زده و همچین زیدی تو جوادآباد پیدا نمی‌شود و اگر هم واقعاً راست‌راستکی دیده باشدش، مهمان بوده و برای تشییع جنازه‌ی ایرج آمده بوده.

گفته بود: حالا دیدی بهت راست می‌گفتم!

تقی‌پور می‌گوید: این یارو پلنگ صورتی بدسلیطه‌ایه.

ریشش را با انگشت‌ها شانه می‌زند و توی آینه به خودش نگاه می‌کند.

سرهنگ می‌گوید: «با اینا کاری نداشته باش.»

«پس آشنان.»

ماشین‌ها حرکت می‌کنند و ترافیک راه می‌افتد.

سرهنگ می‌گوید: از خیابون اولی بپیچ سمت راست بیفتیم تو بزرگراه. کلافه شدیم.

می‌خواهد برگردد از دریچه نگاه کند که منصرف می‌شود. سرش را از پنجره‌ی ماشین می‌آورد بیرون تا باد به صورتش بخورد.

تقی‌پور می‌گوید: «تو یه چیت هست جناب سرهنگ.»

جوابش را نمی‌دهد. تاریکی و سایه‌ی درخت‌ها و تک‌وتوک عابران از مقابلش می‌گذرند.

با پدرش از حمام خیابان ۲۲ بهمن که بیرون آمدند، هوا تاریک شده بود. داشت می‌رفت سمت ماشین که پدر ویرش گرفت، او براند. سویچ را که پدر انداخت، رو هوا گرفت. همین که می‌خواست در را باز کند انگار با چشم‌هایی که پشت سرش بود، دید. نشسته بود توی نیسان قرمز حسن‌دبه. انگار می‌خندیدند. دست‌هاش یخ کرد و سوئیچ به زمین افتاد. جلدی برگشت. خودش بود. اشتباه نمی‌کرد. از تاریکی سایه‌ی درخت‌ها که درآمدند و افتادند تو نور چراغ‌برق خنده‌شان را دید. یاد حرف پدر افتاد که می‌گفت: چیزایی تو زندگی با چشات می‌بینی که مات و مبهوت می‌مونی.

بازی‌اش داده بود. سرکارش گذاشته بود. حتماً بی‌ارتباط با ماجرای حجت نبود. همه از ماجرای کتک‌خوردن و بی‌آبروشدنش خبر داشتند. از کجا حسن ماجرا را بهش نگفته بود؟

پدر همیشه این مواقع می‌گفت: تف به ذات زن که وفا نداره.

تف انداخت به زمین و جلو اشکش را گرفت.

پدر گفت: اوهو! کجایی؟

خم شد سویچ را برداشت و در را باز کرد. پدر همین که نشست، گفت: آشنا

بـود؟
خودش را به کوچه‌علی‌چپ زد: «کی؟»
گفت: اون که با دبه بود.
خندید: خوشم اومد از دبه.
پفی کرد و گفت: از اون پدر این پسر!
حسـن از پخـش قالـب یـخ و دبه‌هـای خیارشـور پول‌وپلـه‌ی حسـابی بـه جیـب زده بـود. مـادرش می‌گفـت، می‌خواهنـد طبقـه‌ی بـالای خانه‌شـان را بسـازند و عـروس بـرای پسـرش بیاورنـد. پـدر می‌گفـت، اولاد کـه جربـزه داشـته باشـد یـک طایفـه را بـالا می‌کشـد. از وقتـی حسـن دم پمـپ بنزیـنِ سـر چهل‌وپنج‌متـری دکـه خریـد و رفـت تـو کار پخـش یـخ و بعـد هـم نیسـان قرمـز را خریـد، کاروبـارش سـکه شـد، بابـاش دست‌فروشـی را ول کـرد و آمـد وردسـت پسـرش.
پـدر داد زد: حواسـت کجـاس؟ کـم مونـده بـود بزنـی بـه اون پیرزنـه. گـم شـو بیـا ایـن‌ور. بـه تـو خوبـی نیومده.
زد کنـار و جابه‌جـا شـدند. شیشـه را داد پاییـن و سـرش را بـرد بیـرون تـا پـدر گریـه‌اش را نبینـد. نمه‌بارانـی شـروع کـرد بـه باریـدن. قطـرات بـاران روی شیشـه‌ی جلـو، بـرق مـی‌زد.
تـا دبـه از سـر کار برمی‌گشـت و لباس‌هـای پلوخـوری‌اش را می‌پوشـید و بیـرون مـی‌زد، او هـم خـودش را می‌رسـاند سرسـوم یـا چهـارم، محـل قـرار آن‌هـا. چندبـار موقـع سـوار شـدن برگشـته و متعجـب یـا شـاید بـا نیشـخند نگاهـش کـرده بـود.
امتحانـات خـرداد تمـام شـد و هشـت‌تا تجدیـدی آورد. مـادر گریـه کـرد و پـدر برخـلاف تصـور قشـقرق راه نینداخـت. از بشـقاب ملامیـن کـه بـالای رف بـود یـک دانـه آلـو برداشـت و گاز زد. آبـش شـره زد روی دسـت و یقـه‌ی لباسـش.
گفت: به‌درک! با خودم می‌برمش کاسبی. از درس هیچی درنمی‌آد.
مـادر نجاتـش داد و گفـت، لازم نکـرده، بایـد بمانـد تـوی خانـه و تجدیدی‌هـاش را بخوانـد.
تمـام تابسـتان دبـه او را سـوار نیسـان می‌کـرد و طرف‌هـای بنیـاد و سـیصدوپنجاه‌متری و باغسـتان می‌گردانـدش. اگـر ماشـین نبـود تـا حـالا ده‌بـار گیـر افتـاده بودنـد.
اواسـط مـرداد بـود کـه تـو محـل پیچیـد دبـه بـه خواسـتگاری دختـره رفتـه و خانـواده‌اش قبـول نکرده‌انـد. پـدر دختـر گفتـه بـود، او را تکه‌تکـه می‌کنـد، بـه حسـن‌دبه نمی‌دهـد. می‌گفتنـد، ورشکسـت شـده و مجبـور شـده داروندارش را بفروشـد بیایـد تـه جوادآبـاد بنشـیند. پـس اگـر دسـت می‌جنبانـد شـاید می‌توانسـت کاری بکنـد. حتمـاً پـدر دختـر

دنبال یک داماد آدم‌حسابی و تحصیل‌کرده می‌گشت.
شب‌ها لحاف‌دشکش را برمی‌داشت می‌رفت پشت‌بام بخوابد. اما خواب به چشمش نمی‌آمد. چشم می‌دوخت به ستاره‌ها و یک‌دفعه به خودش می‌آمد و می‌دید بالشش خیس خیس است. بالش را برمی‌گرداند و دنبال ستاره‌ی بخت خودش می‌گشت. نبود یا شاید خیلی دور بود. غیرممکن بود او شش‌سال براش صبر کند. اما اگر عاشق باشد ده‌سال هم صبر می‌کند. دهیاسال که چیزی نیست، هزارسال هم صبر می‌کند. مگر به قول پدر ذاتش خراب باشد. خراب بود؟ نه، به آن چشم‌ها و لبخندها نمی‌آمد. همه‌اش زیر سر حسن بود که قاپش را دزیده بود. وگرنه به وقتش می‌فهمید که کی واقعاً خاطرش را می‌خواهد.
پدر علی‌رغم هشدارهای مادر بعضی روزها می‌بردش، ضایعات جمع کنند و همین باعث می‌شد آن‌طور که دلش می‌خواست نتواند آن‌ها را زیر نظر داشته باشد.
یک روز که از کار برگشته بود، از مسعود شنید که حسن دختره را یواشکی آورده بوده خانه‌شان. سرش سیاهی رفت. نزدیک بود زمین بخورد. دست انداخت به دیوار.
مسعود گفت: چته؟ رنگت شد عین گچ.
«چنان بذارم تو کاسه‌ت دبه‌ی بی‌شرف که نگو.»
تقی‌پور می‌گوید: چیزی گفتی؟
جامی‌خورد. نمی‌داند بلند حرف زده یا نه. رسیده‌اند به پاسگاه. تقی‌پور آژیر می‌کشد و نگهبان دروازه را باز می‌کند. گشتی‌های دیگر برگشته‌اند. از ماشین که پیاده می‌شود نزدیک است زمین بخورد. پاهاش خواب‌رفته.
ماه درست بالای پرچم ایستاده. حیاط نیمه‌تاریک است. گفته‌اند در مصرف برق باید صرفه‌جویی کنند. لبش را می‌گزد و تو دلش فحش می‌دهد. قادری و غلامی دارند بچه‌ها را پیاده می‌کنند.
رو به قادری می‌گوید: یواش! هل‌شون نده. همین‌جا به صف وایستین.
دیگر خودش را خسته نمی‌کرد. می‌دانست باید کجا کشیک بدهد. بالاخره مچ‌شان را می‌گرفت. این‌جوری می‌توانست بعضی روزها با پدر سر کار برود و دل او را به دست بیاورد. دم غروب، کتابش را برمی‌داشت و می‌رفت توی پارک روی نیمکت رو به کوچه می‌نشست. از بچه‌ها دوری می‌کرد. دل دیدن کسی را نداشت.
آن شب نشسته بود روی نیمکت و کتاب جغرافی دستش بود. دید دبه با نیسانش

از سر کوچه می‌آید. رفت تو سایه‌ی درخت. نشسته بود کنار حسن و به جایی توی تاریکی نگاه می‌کرد. نمی‌خندیدند. خزید پشت شمشادها و روی خاک غلتید. حسن درست جلو درشان نگه داشت. از ماشین پایین پرید و در را باز کرد و او هم بدوبدو رفت توی خانه. بابانه‌ی دبه رفته بودند شهرستان.

حسن برگشت و ماشین را قفل کرد و دوروبرش را نگاه کرد. او عین روح، درازکش روی خاک‌ها می‌لرزید. حسن در را که پشت سرش بست و رفت، بلند شد، خاک‌وخل لباسش را تکاند و دوید. چندبار نزدیک بود زمین بخورد. خودش را انداخت توی کیوسک تلفن.

شماره پایگاه را گرفت. می‌دانست باید به کدام شماره زنگ بزند. یک‌ماهی می‌شد که شده بود عضو فعال. از کیوسک که بیرون می‌آمد تا بدود به سمت پارک، حجت را دید. ایستاده بود کنار تیر برق. ور تاریک آن. تا دید شناختش. آمد توی نور. لبخند حجت بدنش را یخ کرد. دستش گرفت به در کیوسک و خراش برداشت.

حجت سرش را تکان داد و از کنارش گذشت.

رفتنی شنید که می‌گفت: حقت بود بی...

بقیه‌اش را نشنید. لرزید. احساس تنهایی و بی‌پناهی کرد. نباید خودش را می‌باخت، نباید کم می‌آورد. دوید. روی خاک که دراز می‌کشید دید، پیراهنش گله‌به‌گله لکه‌های خون.

حجت حتی برنگشته بود نگاهش کند. کاش بعدها می‌فهمید و می‌دانست چطور حقش را گذاشت کف دستش، وقتی کتف‌بسته، کله‌پا... و او از پشت شیشه‌ی دودی می‌دید و می‌شنید.

چند دقیقه گذشته بود که سررسیدند و عین مور و ملخ از ماشین‌ها پایین ریختند. یکی از مأمورها با کون تفنگ زد به شیشه‌ی باریک مستطیلی و دست انداخت در را باز کرد. وقتی بیرون آمدند او هنوز روی خاک دراز کشیده بود و ماه بالای سرش بود. همسایه‌ها ریخته بودند توی کوچه و نگاه می‌کردند. حاجی وقتی دبه را بیرون کشیدند و کنار ماشین نگه داشتند خوابانند توی گوشش. حسن عین میت خشکش زده بود او اما داشت گریه می‌کرد. خودش را به موش‌مردگی زده بود. تا نرفتند همان‌جا پشت شمشادها ماند. بی‌خبر از این که خودش گور خودش را کنده. به هفته نکشید که زن و شوهرشان کردند. بابای دختر حتی نگذاشته بود شلاق‌شان بزنند. قبول کرده بود عقدشان کنند. جریمه‌شان را خودش داده بود. مهریه هم دست و پا و بال مگس. تف! یعنی همه چیز تمام؟ آن شب تا صبح

بالای پشت‌بام روی دشکش دراز کشید و به ستاره‌ها نگاه کرد. دیگر گریه نکرد و اشک نریخت. پس این‌طور اتفاق می‌افتد. رسمش این است.
سرهنگ تف می‌اندازد روی زمین.
«بچرخ تا بچرخیم...»
و سرش را بلند می‌کند و به آسمان تاریک بالای سرش نگاه می‌کند و دنبال ستاره‌ای کوچک در دوردست دور می‌گردد.
«حالا تحویل بگیر...»
عروسی که گرفتند از آن محل رفتند. مادر دبه می‌گفت با کمک پدر دختر خانه‌ای خریده‌اند و داده‌اند به‌شان. چرت می‌گفت. خالی می‌بستند. مادر اما می‌گفت که توی صف نانوایی شنیده که قباله‌ی خانه را زده‌اند به اسم شیرین.
پرسید: کی؟
مادر گفت: همون ورپریده، دختره دیگه.
«مگه اسمش شیرینه؟»
مادر خندید.
«ای کلک، یعنی تو نمی‌دونی! صبح تا شب عین سایه افتاده بودی دنبالش. همه تو محل می‌دونن.»
راست‌حسینی نمی‌دانست.
روز عروسی با پدرش رفت سر کار. آن روز پدر مهربان بود و توی خیابان‌های خلوت ماشین را داد او براند و تو بلندگو حرف بزند.
«یخچال، آبگرمکن، آهن‌آلات خریداریم.»
«ضایعات خریداریم.»
«فرش کهنه، ظروف کهنه خریداریم.»
توی یکی از خیابان‌های جهانشهر بود که پدر دستش را گرفت و نگاه کرد تو چشم‌هاش و گفت: به تخمتم نباشه. فقط کاری کن خودتو بکشی بالا. خوشگل‌تر از اینش از سروکولت می‌رن بالا.
آن سال رفوزه شد و سال بعد رفت دوباره دهم. آقای نصیری ، معلم دینی‌شان که خیلی هم هوایش را داشت، بیست‌وپنج صدم بهش نداده بود. به قول خودش که مثلاً ارشادش کند.
مادر آن شب به پدر گفت، پاک زیرورو شده. انگار آدم قبلی نیست.
پدر گفت: چیزی نیس. یادش می‌ره.
ستوان بهمنی می‌دود طرفش و پا می‌کوبد.

«چیکارشون کنیم؟»

برمی‌گردد به سمت دختر که ایستاده کنار ون و به حیاط و ماشین‌ها و ساختمان آجری نگاه می‌کند.

می‌گوید: «پرونده‌شونو تکمیل کنین بفرستین دادگاه. ننه‌بابای بی‌غیرت‌شونم اول بفرس پیش خودم.»

«همه‌شونو؟»

«همه‌شونو.»

راه می‌افتد به طرف ورودی ساختمان.

«واسه اون دوتا بنویس تمرد و درگیری با مأمور. اون که مانتو جلوباز صورتی داره.»

یک لحظه نگاهش می‌افتد به تقی‌پور که ایستاده و برّوبر به دختر نگاه می‌کند. بی‌اعتنا قدم‌های تند برمی‌دارد و فراموش می‌کند بسته‌های سبزی توی مشما، کف ماشین جامانده.

تابستان ۱۴۰۰

بازنویسی پاییز ۱۴۰۳

پیکان آلبالویی رنگ

امین فقیری

وقتی که کارش را شروع کرد دیگران هم بودند، تکیه داده بودند به ماشین. فقط یکی‌دوتا حرکات انگشتش را تعقیب می‌کردند. می‌شناختمش کاظمی بود –کلاس دوم راهنمایی. نباید بچه‌ی بدی باشد. هیچ‌وقت جلوی دفتر پیدا نمی‌شد. کسی او را برای نیاوردن تکالیف درسی یا بی‌انضباطی‌های دیگر از کلاس بیرون نمی‌انداخت.

چند قدم دور شد. با گردن کج انگار هنرمندانی که به اثر خود نگاه می‌کنند، می‌خواهند عیب و ایراد آن را مثلاً از دید بیننده حدس بزنند به دست‌پختش نگاه کرد و آن حالت رضایتی که چهره‌ی سیاه‌سوخته و خاک‌آلود او را پوشاند به من فهماند که از کارش راضی بسیار بسیار راضی است.

زنگ خورد. بچه‌ها مثل ماشین‌های کوکی به کلاس رفتند خودم را به حیاط رساندم. اتوموبیل پیکان آلبالویی‌رنگ خانم سنائی معلم علوم بی‌صدا و راحت جلوی دفتر پارک شده بود. روی شیشه عقبش که نرمه‌خاکی تمام سطح آن را پوشانده بود، نقاشی ناشیانه‌ای از قلبی که به قلب هم نمی‌برد کشیده شده بود. تیر زمخت و کج‌وکوله‌ای درست از وسط آن عبور داده شده بود.

هنگام تعطیلی بچه‌ها مانند گنجشکانی که سفره شلتوک را خوب چریده‌اند از مدرسه، از فراز سرما از درون قلب و اعصاب ما فرار را بر قرار ترجیح دادند. خانم سنائی بود و اتوموبیل آلبالویی‌رنگش که درست همانند کاظمی چندقدم خودش را پس کشید و با گردنی کج به تابلویی که در مقابلش قرار داشت نگاه کرد. با لبخندی از رضایت انگار که رشد کرده باشد سوار اتوموبیلش شد و از میان خیل نگاه مشتاق بچه‌ها از مدرسه بیرون پرید.

جماعتی که اطراف اتوموبیل آلبالویی‌رنگ می‌ایستادند هر آن زیادتر می‌شد و دیگربار حروف تازه یافته‌ی انگلیسی مثل اِل–اُ–وی–ای روی شیشه‌های زنگارگرفته از خاک حک می‌شد و مطابق معمول صاحب اتوموبیل آلبالویی‌رنگ با لبخندی از رضایت بر چهره درمی‌آورد و روز دیگری آغاز می‌شد. اما اگر برای او آن قلب‌های کوچک اهمیتی نداشت حتماً برای من داشت.

من می‌ترسیدم که با تلنگری قلبشان ریزریز شود. انگار ماه در شب‌های لخت بسیار سرد که آدم هوس می‌کند با چکش به جانش بیفتد و بشکندش. محمدجواد را که دیدم هرچند اکراه داشتم گفتم که زنگ‌های راحت کنار اتوموبیل باشد و

نگذارد کسی رویش خط بکشد.
محمدجواد معقول و خوب بود. معلوم بود که پدر ورشکسته شده است و مجبور شده‌اند در این خراب‌آباد خانه بگیرند. خواهرش آموزگار بود -یکی از روستاهای کازرون- یک‌بار مدرسه آمده بود دیده بودمش. فکر می‌کردم لااقل محمدجواد می‌داند معلم تافته‌ی جدابافته‌ای نیست.
دیگر گنجشک‌ها اطراف مترسک آلبالویی‌رنگ پیدایشان نشد و آن لبخند و تبسم غرورمانند چهره‌ی خانم سنائی را رنگ نزد و زمان زیر دست‌وپا له شد. گفتند که عید آمد. راکت پرتاب شد. موشک آدم‌ها کشت. اضطراب همه‌جا را پوشاند. همه که دور هم جمع شدیم یک زبان نالیدیم که هیچ‌کس از این تعطیلی لذتی نبرده دنیا را چیزهای مهمتری مشغول می‌داشت.
به تنها کسی که فکر نمی‌کردم محمدجواد بود تا این که خانم سنائی به دفتر وارد شد. همه چیزش در حد تناسب و زیبایی خرامیدنش، قد بلندش، چشمانش، لبانش و از همه مهم‌تر دندان‌هایش که آن‌قدر سفید و مرتب بودند که انگار مستقیم در چشم می‌نشستند و بهار بود که سایه زده بود روی تمام این مسائل.
- آقای مدیر، این محمدجواد کیست؟ دائم سر راه من قرار می‌گیرد. حتی به من سلام هم می‌کند.
آخر محمدجواد شاگردش نبود.
مدیر آهسته گفت: خانم سنائی این مساله‌ای نیست که با این صراحت مطرحش می‌کنید. من مجبور بودم به خاطر انضباط بچه‌ها در حیاط بیرون بیایم. اما از فکر محمدجواد بیرون نرفتم. چه بچه‌ی خوبی است و من چقدر از او خوشم می‌آمد.
پس از زنگ به مدیر گفتم: اصلاً صلاح نیست که به محمدجواد روآورد کنیم چون او را در گردابی ناخواسته غرق خواهیم کرد. گفتم: این، با این هیئت فقط کورها نگاهش نمی‌کنند و گرنه بچه‌ی چهارده‌پانزده‌ساله بیاید و با دیدن این همه زیبایی چشمانش را روی هم بگذارد. آن هم این روزهای بهار. و بیشتر از حرف خانم سنائی لجم می‌گرفت چرا فقط محمدجواد. بچه‌هایی بودند که از هر لحاظ از محمدجواد سر بودند. باید کریدور قرق می‌شد تا خانم سنائی عبور کند.
این روزها وقتی خانم سنائی به دفتر می‌آید دو دستش پر از گل است. انواع گل‌های رز. فکر که می‌کنم می‌بینم در خانه‌ی بچه‌ها اصلاً گل نیست. یعنی پدر و مادرشان وقتی که صرف گل کنند ندارند آن‌ها گل‌های قبرستان را می‌دزدیدند.

یکی دو بار آمدند شکایت کردند که بچه‌ها گل‌ها را می‌کنند باید به خانم سنائی بگویم که این گل‌ها از کجا به دستت می‌رسد.
اما خانم سنائی در این عالم‌ها نیست. خانم سنائی اگر نگاهش به نگاهی گیرکند حتماً چند ثانیه‌ای طولش می‌دهد و همین کافی است که روح و روان بچه مدرسه راهنمایی را در هم بریزد. روزهایی که خانم سنائی مدرسه بود، تغییراتی محسوس در مدرسه به چشم می‌خورد که از چشم پنهان نمی‌ماند.
آن روز محمدجواد مأمور در کوچه بود. از صبح تا ظهر باید کنار در بنشیند و رفت و آمدها را کنترل کند مخصوصاً بچه‌های غریب را. می‌آمدند و وسائل چرخ‌ها را باز می‌کردند. مدرسه سه‌هزارمتری با دوازده کلاس یک مستخدم بیشتر نداشت.
اواسط روز بود که خانم سنائی به من گفت: این دیگر چه طریقش است. محمدجواد اینجا رژه می‌رود. چند بار آمده از جلو کلاسم عبور کرده. گرم است. نمی‌شود که درها را بست. بی‌اختیار و لاعلاج به‌نفع محمدجواد جبهه گرفتم. گفتم: من فکر نمی‌کنم منظوری داشته باشد.
گفت: دارد.
صورتش باز قرمز شده بود. رنگ نوع بخصوصی هلو بود.
گفتم: آخر یک دانش‌آموز کلاس دوم راهنمایی که شاگردتان هم نیست چه‌کار می‌تواند بکند.
خشمش هم دیدنی بود. قرمزی حال به پیشانی هم رسیده بود. چشمانش خمارتر و شیشه‌ای‌تر می‌شد.
– جلوی راهم می‌ایستد تا سلام کند! به من سلام می‌کند.
آرام گفتم: شما دبیر این مدرسه هستید خوب سلامتان می‌کند.
– آخر یه‌جوری نگاه می‌کند.
– مثلاً چه‌جوری می‌کند؟
عصبانی گفت: با آقای مدیر صحبت کنم بهتر است.
خودم را از دستش نجات دادم. آخر این از جان بچه‌ها چه می‌خواهد. پلشتی را نمی‌بیند. خاک را نمی‌بیند. پارگی را نمی‌بیند.
محمدجواد بغض کرده است. الان است که بگرید و می‌گرید. در میان گریه می‌گوید: چون دبیر این‌جا بود سلامش می‌کردم.
می‌گوید: یک‌بار آقای مدیر مرا فرستاد جلو کارگاه تا مفتول بیاورم. یک‌بار هم رفتم توالت نمی‌شود که صبح تا ظهر اینجا نشست و توالت نرفت.
به تمامی حق با محمدجواد بود. مانده بودم چه‌کار کنم. مدیر هم حرف‌های

مـرا تصدیـق کـرد. امـا محمدجـواد دیگـر آن محمدجـواد نبـود. نگاهـش بـه جایـی کـه میـخ می‌شـد دبیـر چنددقیقـه‌ای بـدون ایـن کـه مـژه بزنـد در فکـر فرومی‌رفـت. دبیرهـا هـم گفتنـد: محمدجـواد حواسـش بـه درس و مشـق نیسـت. گیـج و منـگ اسـت کـه خانـم سـنائی گل می‌گرفـت و می‌گفـت: دیدیـد گفتـم. ایـن بچـه سربه‌هواسـت.

بـه مدیـر گفتـم «روآوردش نکـن. هیچ‌چیـز بـه محمدجـواد نگـو. اگـر موضـوع شـکافته شـد در ایـن سـن اسـتعداد همه‌چیـز را دارد. شـب فکـر می‌کنـد. روز فکـر می‌کنـد. تـازه زیبایی‌هـای تازه‌تـری را از خانـم سـنائی کشـف می‌کنـد.»

زود رفـت و او را بـه صلابـه کشـید. محاکمـه‌اش کـرد. محمدجـواد بغضـش را در حضـور مـن ترکانـد می‌خواسـت چیزهایـی بگویـد امـا مـن گیـج و بی‌حـواس شـده بـودم.

بـه ناگهـان محمدجـواد پیدایـش نشـد. پـدر آمـد. دلواپسـش بـود. گفـت: دوسـه‌روز اسـت کـه در رختخـواب افتـاده. کاش پرونـده‌اش را می‌دادنـد می‌فرسـتادمش پهلـوی خواهـرش. امـا اینجـا خیلـی کمـک بـه حـال مـن بـود. اگـر بـرود زندگی‌مـان از هـم می‌پاشـد. می‌خواهـد بـه مدرسـه نیایـد. مگـر طـوری شـده اسـت؟

مـن و مدیـر گنـگ ایسـتادیم. فقـط مـن نیم‌نگاهـی بـه پیـکان آلبالویی‌رنـگ انداختـم. حـس کـردم تمـام بچه‌هـا بـا انگشـت‌های کوچولویشـان دارنـد روی اتوموبیـل شـکل قلـب ظریـف و کوچکـی را می‌کشـند. بی‌اختیـار گفتـم: محمدجـواد همین‌طـور مواظـب خانـم سـنائی هسـتی؟

انـگار یکـی بـا پتـک بـر سـرم کوفـت. حفره‌هـای مغـزم یکی‌یکـی بـاز شـدند. چـرا دیگـر بـه عشـق فکـر نمی‌کنـم. چقـدر تلـخ و پلشـت شـده ایـن زندگـی.

دیـدم چگونـه اشـک درون جـام چشـمانش جوشـید. در آن لحظـه فهمیـدم خانـم سـنائی چقـدر زیباسـت. دسـتمال درآورد و چشـمانش را پـاک کـرد.

– مـن می‌دیـدم دائـم اطـراف اتوموبیـل مـن اسـت. حتمـاً او انتظـار تشـکر از مـن را داشـت.

گفتم: من او را مأمور اتوموبیل شما کرده بودم تا بچه‌ها رویش خط نکشند.

انـدوه و پشـیمانی از سـروصورتش می‌باریـد. بـه چارچـوب در کلاس تکیـه داده بـود. بچه‌هـا پشـت سـرش تصویرهـای گنـگ و محـوی داشـتند.

– چه‌کار می‌شود برایش کرد؟ می‌شود رفت دنبالش؟ به مدرسه می‌آید؟

خندیـدم. بـا تعجـب نگاهـم کـرد. گذاشـتم تـا چهـره‌اش روشـن شـود آن وقـت گفتـم: چـرا کـه نیایـد. وقتـی کـه بفهمـد از دسـتش ناراحـت نیسـتید چـرا کـه نیایـد.

این بار چشمانش نیز می‌خندید.

شیراز: بهار ۱۳۶۲

شب سمور

محمد قاسم‌زاده

نشست روی نیمکت سیمانی و زانوهایش را بغل کرد. سفتی سیمان به کمرش فشار آورد، کمی خودش را ول کرد. تازه می‌خواست چشمش را ببندد، که صدای زن بلند شد. دخترش را صدا می‌زد. زیر لب گفت زهرمار پتیاره! عین گاو نعره می‌زند. وانت رسید و دم در ایستاد. راننده که آمد پایین، می‌خواست بپرسد گونی‌ها را آورده یا نه، اما چشمش افتاد به کلاه او، شاپوی لبه‌باریک طوسی بود. روزی را در پنجاه‌سال پیش به یادآورد که کلاهش را به جلال کاوه داد تا برای فردوس ببرد خرمشهر. اتوبوس بالای گردنه‌ی زالیان تصادف کرد و به پهلو افتاد. شاگرد راننده و پیرمردی که خوابیده بود، کشته شدند و یازده‌نفر هم جراحت برداشتند. مسافرها را به‌زحمت از در راننده بیرون آوردند، او تا آمد بالا، خواست بپرد پایین، اما درد کمر امانش نداد. جلال کاوه پایین ایستاده بود، دست دراز کرد و او را گرفت و آرام گذاشت روی زمین. کلاه جلو پایش افتاد و سر تاسش برق زد. جلال گفت: «فردوس خیلی فیس‌وافاده‌ایه. چه‌طور این کله رو تحمل می‌کنه؟» گفت: «دیگه مجبور نیس تحمل کنه. این کلاه رو به‌اش بده. بگو باران تو تصادف مرد.»

جلال کلاه را گرفت، شاپوی لبه‌باریک طوسی بود، عین کلاه همین راننده.

راننده گفت گونی‌ها را داده شالی‌کوبی. او حرف نزد و راه افتاد. حالا خوشحال بود که زن را نمی‌بیند. پیاده رفت شالی‌کوبی و به کارگرها گفت گونی رسیده، بلند شوند و دستگاه را روشن کنند. صدای دستگاه که بلند شد، رفت بیرون و زیر سایه‌بان کنار حوض نشست و سیگار بهمن را آتش زد.

کلاه جلو چشمش بود، جلال با آن خودش را باد می‌زد. وانت ایستاد تا اتوبوس را نگاه کند. پرید پشت وانت و از راننده خواست او را برساند خرم‌آباد. راننده حرکت کرد و او در آفتاب، مشکل بی‌کلاهی را احساس کرد. خرم‌آباد پیاده شد و بلیت یاسوج را خرید و غروب که رسید، با آخرین مینی‌بوس رفت مارگون. رمضان تا او را دید، با ترس ازجا پرید و گفت: «باران! خبری شده؟ تو این‌جا چه‌کار می‌کنی؟»

باران گفت: «نترس. اومدم سری بهت بزنم.»

رمضان نشست. باران که ماجرا را تعریف کرد، رمضان گفت: «خوب کاری کردی.

حـالا فردوس‌خانـم حالـش جـا مـی‌آد. امـا بـاران! خـاک بـه سـرت کنـن، چـرا کلاهـو دادی جـلال کاوه؟ مگـه نمی‌دونسـتی جـلال اول خاطرخـواه فـردوس بـود؟»
بـاران وارفـت، امـا رمضـان شـام آورد و سـرش گـرم شـد و دیگـر بـه جـلال کاوه و فـردوس فکـر نکـرد.
رمضـان هـم خاطرخـواه فـردوس بـود و وقتـی فهمیـد او بـا بـاران روی هـم ریختـه، بـا دلخـوری خـودش را کنـار کشـید و سـال بعـد آمـد مارگـون و جالیـز صیفـی‌کاری را اجـاره کـرد و دیگـر برنگشـت نهاونـد.
زل زده بـود بـه آب حـوض و صـدای کـوب دسـتگاه را می‌شـنید. صدایـش زدنـد. بـا رخـوت بلنـد شـد و رفـت تـو. گونی‌هـا بـار می‌گرفتنـد. بـا نقالـه روی باسـکول می‌آمـد و او وزن را روی گونـی می‌نوشـت. شـماره‌ی گونـی و وزنـش را در فاکتـور یادداشـت می‌کـرد. وانـت کـه آمـد، فاکتـور را مهـر و امضـا کـرد و تحویـل راننـده داد. گونی‌هـا را کـه بـار زدنـد، او بـاز رفـت زیـر سـایه‌بان و سـیگاری آتـش زد. راننـده دسـتی بـرای او تـکان داد و رفـت. ماژیـک را برداشـت و رفـت کنـار باسـکول. تـا می‌خواسـت سـر بخارانـد، یـک کیسـه پـر شـده بـود. صفحـه‌ی وزن را نـگاه می‌کـرد و می‌نوشـت.
سـاعت دوازده دسـتگاه را خامـوش کردنـد و سـفره انداختنـد. او میلـی بـه غـذا نداشـت. چنـد لقمـه برداشـت و رفـت طبقـه‌ی دوم، تـا وقتـی دسـتگاه خامـوش اسـت، بتوانـد چرتـی بزنـد. روی تخـت دراز کشـید، امـا خوابـش نمی‌بـرد. زیـر لـب گفـت گنـدت بزنـد، دوبـاره برگشـتی سـر خانـه‌ی اول. هـر بلایـی سـرتان می‌آیـد بـه درک. امـا نـه خـواب بـه چشـمش افتـاد و نـه آدم‌هایـی کـه احاطـه‌اش کـرده بودنـد، رفتنـد. همیشـه خـواب بهتریـن وسـیله‌ای بـود کـه آن‌هـا را برمانـد، چراکـه کابوس‌شـان فقـط در بیـداری بـه سـراغش می‌آمـد، آن هـم گاه‌بـه‌گاه. یـک هفتـه یـا گاهـی بیش‌تـر گرفتـار می‌شـد و بـاز مدتـی آسـوده بـود. از امـروز صبـح برگشـته بـود.
رمضـان گفـت جـلال از اول خاطرخـواه فـردوس بـود، چـرا بـرق چشـم جـلال را ندیـد، وقتـی کلاه را از دسـتش می‌گرفـت. سـه سـال در مارگـون بـا رمضـان سـر جالیـز کار کـرد. دو مـاه تابسـتان را در زیرزمیـن خانـه‌ی رمضـان گذرانـد. سـرمای مارگـون زود رسـید. بـه ایـن فکـر بـود کـه اتاقـی اجـاره کنـد، امـا رمضـان واسـطه شـد و لُرجـان را عقـد کـرد، اول زیـر بـار نمی‌رفـت. می‌گفـت نمی‌خواهـد پابنـد زن و بچـه بشـود، معلـوم نیسـت این‌جـا هـم بمانـد. رمضـان گفـت لُرجـان بچـه‌دار نمی‌شـود، شـوهرش بـه ایـن خاطـر طلاقـش داده. رفـت و لُرجـان را دیـد و پابنـدش شـد. عقـدش کـرد و رفـت خانـه‌ی لُرجـان، خانـه‌ای کـه شـوهرش بابـت مهریـه‌اش داده بـود. خیلـی زود همه‌چیـز و همه‌کـس را فرامـوش کـرد. بـه رمضـان گفتـه بـود، اگـر ده بچـه داشـت

این‌قدر وابسته به خانه نمی‌شد.

سال اول فقط یک‌بار به یاد فردوس افتاد. وقتی شنید جلال کاوه اتاق سه‌کنج خانه‌ی الماس را اجاره کرده و در خرمشهر ماندگار شده. می‌دانست دری از آن اتاق به پشت‌بام باز می‌شود و کافی است فردوس در خرپشته را باز بگذارد، انگار دو اتاق روبه‌رو باشند. مانده بود برگردد خرمشهر یا کنار لُرجان بماند. زور لُرجان بیش‌تر بود، با این‌که در شبانه‌روز تنها چند کلمه حرف می‌زد. باز فردوس و جلال کاوه خیلی زود فراموش شدند. باران خیلی دل به کار جالیز نمی‌داد، رمضان هم این را می‌دانست، باران بود و نمی‌شد کاری‌اش کرد، ولی لُرجان در عوض به همه‌ی کارها می‌رسید. باران فقط می‌نشست و لُرجان را نگاه می‌کرد. رمضان راه می‌رفت و می‌خندید و می‌گفت هی باران بی‌غم! باران زیر لب می‌گفت چه‌قدر احمقی! باران چیزی که کم ندارد، غم است.

دو سال با لُرجان عاشقی کرد، با زنی که اول حاضر نبود لحظه‌ای زیر یک سقف با او سرکند، تازه دوسال گذشته بود که وانت چپ کرد، زن‌ها را می‌آورد سر جالیز. از جاده منحرف شد و چپ کرد. چند معلق زد و افتاد به دره. لُرجان و پنج زن دیگر جابه‌جا مردند. باران تا شنید، کت و کلاهش را برداشت و رفت. هیچ‌کس خبر نداشت کجاست. بعدها با تمام اصرار اطرافیان، فقط می‌گفت جهنم. زیر لب به خودش هم می‌گفت جهنم، جایی که نتوانی درددلت را به زبان بیاری و همه به فکر خودشان باشند.

یک‌سال بعد، الماس او را در بیجارپَس رشت پیدا کرد. باران روی تخت زیر سایه‌بان نزدیک حوض نشسته بود و زل زده بود به آب و سیگار بین دو انگشتش دود می‌کرد. سرش را بلند کرد و الماس را دید. فقط خیره نگاهش کرد. سیگار از دستش به زمین افتاد. هیچ حرفی نزد، حتا احوال الماس را نپرسید. الماس کنارش نشست و دست گذاشت روی شانه‌اش و گفت: «راه بیفت بریم. اینجا تلف می‌شی.»

باران رفت ساک کوچکش را برداشت. توکالی هم رسید. الماس گفت: «می‌خوام پسرخاله‌مو ببرم.»

توکالی چند اسکناس گذاشت جیب کت باران و صورتش را بوسید. باران باز حرفی نزد.

فردوس هیچ به روی او نیاورد که آن بازی چه بود، چرا کلاهش را فرستاده و این سه‌ساله کجا بوده، اما باران می‌دانست فردوس آسان ساکت نمی‌شود. پیش از هر کاری قفل خرپشته را عوض کرد و کلیدش را جایی گذاشت که کسی پی نبرد.

تمام حرکات فردوس را زیر نظر گرفت، اما خیلی زود چنان رودستی خورد که برق از کله‌اش پرید، فردوس حامله شد. خبر را درست پنجاه‌روز پس از برگشت شنید. فهمید چرا فردوس ساکت بوده، می‌خواست با بچه ماندگارش کند.
دم بازار سیف دکه‌ی یخ‌فروشی زد. کارون هم به دنیا آمد. اسمش را فردوس انتخاب کرد، همان روز دعوای مفصلی کرده بودند. وسط دعوا، باز فردوس هیچ حرفی از آن سه‌ساله نزده بود. دعوا که تمام شد، فردوس گفت می‌خواهد برود برای بچه شناسنامه بگیرد. اسمش را گذاشته کارون. باران گفت آقاجلال پیشنهاد کرده؟ جیغ فردوس ترکید. باران فرار کرد و سه‌شب در دکه‌اش خوابید. شب چهارم الماس رفت و او را برگرداند. فردوس آرام شده بود و باران هم تا به خانه رسید، با کارون بازی می‌کرد و کم‌تر به فردوس توجهی داشت.
اما همه دیدند که برگشت باران و حاملگی فردوس، بیرون خانه بیش‌تر تأثیر داشت. جلال کاوه که منتظر بود فردوس دیگر دل از باران بکند و او را فراموش کند، با برگشت باران یکه‌خورد. روزها کارگاه آهنگریش را به دو شاگردش می‌سپرد و می‌رفت کنار شط دراز می‌کشید و ساعت‌ها زل می‌زد به آب. غروب خسته برمی‌گشت و پول را از شاگردها می‌گرفت. تا فردا صبح کسی او را نمی‌دید. سه‌بار، وقتی باران در دکه‌اش بود، رفت پشت‌بام، اما با در بسته‌ی خرپشته روبه‌رو شد. همسایه‌ها گفتند شب‌ها دیروقت می‌آید، مست مست، در اتاق تاریک می‌نشیند و ساعت‌ها با خودش حرف می‌زند و از یکی گله می‌کند. آرام‌آرام رنگ جلال زرد شد، به رنگ زعفران، به‌سختی می‌توانست راه برود. کمرش خم شده بود و در عبور از کوچه دست به دیوار می‌گرفت. خیلی زود شاگردها اسباب دکان را بالا کشیدند. اجاره‌ی دکان را ندادند و صاحب ملک آن‌ها را جواب کرد. جلال به گدایی افتاد و از خانه هم رفت. روزها حوالی شط گدایی می‌کرد و تا خرجش تأمین می‌شد، در نخلستان‌ها خود را می‌ساخت. روزی در فصل خرماپزان خمار روی زمین افتاد. کسی به کمکش نرفت و او دیگر سر بلند نکرد. روز بعد الماس خبردار شد که جنازه‌اش در نخلستان حاج‌خلف روی زمین مانده. دو حمال با خودش برد و جنازه را که بو گرفته بود، برداشتند و بردند گورستان، اول غسل دادند و به خرج الماس دفن کردند.
هیچ‌کس به اندازه‌ی باران از مرگ جلال احساس رضایت نکرد. غروب زود رفت خانه و می‌خواست خبر مرگ رقیب را به فردوس بدهد، اما دید او نشسته و با کارون بازی می‌کند و شادی به پهنای صورتش دویده، گفت: «خیر باشه. انگار دنیا به کامته.»

فردوس گفت: «چرا که نباشه؟ کارون دیگه تنها نیس.»
باران گفت: «منظور؟ بگو منم بشنوم.»
فردوس گفت: «حامله‌ام.»
باران احساس کرد دهنش خشک می‌شود. نشست روی زمین و استکانی چای برای خودش ریخت. چای داغ را هورتی سرکشید و سیگاری آتش زد و همان‌طور که پک می‌زد، چای دوم را هم ریخت و نوشید. کمی به خودش آمد و دید حالا وقت آن است که نیشی به فردوس بزند، گفت: «غم آخرت باشه.»
فردوس سراسیمه و ترس‌زده گفت: «چی شده؟ کی مرده؟»
باران گفت: «عزیز دلت. آقاجلال.»
فردوس از جا پرید و گفت: «دهن منو باز نکن. یه کلمه‌ی دیگه زر بزنی، تو این حیاط داد می‌زنم و به همه می‌گم ننه‌جونت و اون آبجیای باآبروت سر از کدوم خونه‌هایی درمیارن. می‌خوای برم تو حیاط.»
باران بلند شد و از خانه زد بیرون و آخر شب برگشت، که فردوس خوابیده بود.
پکر و گرفته آمد پایین. دستگاه را تازه روشن کرده بودند و دو گونی پر شده بود. وزن گونی‌ها را نوشت و منتظر گونی سوم ماند. این کیسه را که خواباند، رفت دم پنجره و چای ریخت و هورتی سرکشید و مثل همیشه سیگاری آتش زد. نشست و وزن کیسه‌ها را نوشت.
توکالی وقتی با پیکان آمد که دستگاه را خاموش کرده بودند و کارگرها رفته بودند و باران داشت در را می‌بست. فاکتورها را به توکالی داد و گفت: «ده گونی مونده که از رشت باید می‌اومدن و می‌بردن، که نیومدن.»
توکالی گفت: «فردا می‌آن. تو نمی‌خوای امشب این‌جا بمونی. منوچهر و مهدی می‌آن و مواظبن. می‌خوام برم عروسی پسر خواهر رعنا، تو هم بیا.»
باران گفت: «آقا! عروسی دل خوش می‌خواد. من بیام چه کار کنم؟»
توکالی گفت: «حرف زیادی نزن. راه بیفت.»
باران کفشش را پوشید و کتش را برداشت و سوار شد. می‌خواستند راه بیفتند که منوچهر و مهدی رسیدند. توکالی سفارش کرد خوب مواظب باشند. امشب باران در رشت می‌ماند و شاید فردا دیر بیاید. باران دستی برای بچه‌ها تکان داد.
باران توکالی را روزی پیدا کرد که از شدت غصه نمی‌توانست حرف بزند. خبر مرگ لُرجان را که شنید، از مارگون زد بیرون و به یاسوج که رسید، سوار اتوبوس آماده‌ی حرکت شد. حتا نپرسید کجا می‌رود. در تمام طول راه هم چشمش را باز نکرد. هیچ‌چیز جز سیاهی ندید، حتا یک لحظه به کسی فکر نکرد. غروب

رسید گاراژ اصفهان. تا پیاده شد، نگاهی به اطراف انداخت. اتوبوسی داشت مسافر سوار می‌کرد. از شاگرد راننده پرسید: جای خالی دارد؟ شاگرد با سر اشاره کرد و او کرایه را داد و سوار شد. تمام شب در راه بود و باز نمی‌دانست کجا می‌رود. اتوبوس در جاده می‌راند و او سیاهی اطراف را می‌دید. صبح رسید همدان. نیم‌ساعت در گاراژ نشست و آدم‌ها را نگاه کرد و یک‌کلمه حرف نزد. اتوبوسی وارد گاراژ شد و دفتردار مسافرها را صدا زد. او پول بلیت را داد و سوار شد. همین‌که ماشین راه افتاد، چشمش را بست تا جایی را نبیند. بعدازظهر رسید رشت. بیش از بیست‌وچهار ساعت بود که شهربه‌شهر می‌رفت. پیاده راه افتاد و از شهر بیرون زد. به کنار جویی رسید. بغضی که در تمام راه در گلو نگه‌داشته بود، ناگهان ترکید. نعره‌ای زد و خود را برزمین کوبید. چنگ زد و خاک و سبزه را کند و به صورت خودش مالید. چند غلت که زد، یک‌لحظه زن و مردی را در قاب پنجره دید. اما چشمش یارای دیدن نداشت و خوابش برد.

چهارساعت بعد در بیمارستان پورسینای رشت به هوش آمد. مردی کنار تختش نشسته بود. آرام‌آرام با او حرف زد و حالش که جا آمد، گفت از پنجره او را دیده که نعره می‌زند و بعد بی‌هوش شده. باران تنها نگاهش کرد. سرش هنوز گیج می‌رفت و رمقی برای حرف‌زدن نداشت. دکتر به توکالی گفته بود حداقل بیست‌وچهار ساعت است که چیزی نخورده. دو روز بستری بود و مرخصش که کردند، توکالی او را با خود به شالی‌کوبی برد، تا یک‌سال بعد که الماس به سراغش آمد. هفت‌سال بعد فرار کرد و برگشت، سه‌ماه بعد، الماس باز آمد و او را برد، اما دوسال بعد ناگهان سروکله‌ی برادرزاده‌ی الماس پیدا شد و گفت الماس تمام کرد. فردوس و کارون از خانه بیرونش کرده‌اند. دیگر کسی به سراغش نیامد. فردوس شیربه‌شیر زایید. بعد از کارون، الناز و مهسا و البرز به دنیا آمدند. وقتی مطمئن شد میخ‌هایش را محکم کوبیده، به قول خودش، آن روی سگش را به باران نشان داد. تمام حرف‌هایی را که در سال‌های غیبت او در دل نگه‌داشته بود، یکی‌یکی بیرون ریخت. باران اما، سپر محکمی داشت، زیرسبیلی درکردن و بستن راه گوش. تا آخر وقت در دکه‌اش می‌ماند، حتا از این هم پا پیش‌تر گذاشت و سه‌چرخه‌ای خرید و برای عرب‌هایی که در حاشیه، هنوز کپرنشین بودند، یخ می‌برد و گاهی که می‌خواست به یاد فردوس بیاورد که هنوز هوای جیم‌شدن دارد، شب در کپری می‌ماند. روزی که فردوس عرصه را بر او تنگ کرده بود، حساب‌هایش را کرد و پول‌ها را برداشت و منتظر واقعه ماند. یک‌ساعت بیش‌تر منتظر نماند. نجمه، بیوه‌ی عربی که درست هم‌سن باران بود و به‌خاطر

ریختش کسی نگاهش نمی‌کرد، آمد و نیم‌قالب یخ خواست. باران یخ را در زنبیل گذاشت، اما تا نجمه خم شد که زنبیل را بردارد، باران شانه‌اش را بغل کرد و دستی به صورتش کشید. جیغ نجمه ترکید و مردهای قبیله‌اش را که در همان نزدیکی بودند، صدا زد.

باران که همین را می‌خواست، فلنگ را بست. مردها دکه را ویران کردند. الماس در خانه بود که خبر را شنید. رفت سراغ فردوس. هر دو معتقد بودند باران بهانه‌ای برای فرار می‌خواسته. الماس گفت اگر بهانه نبود، نمی‌رفت سراغ نجمه، که هیچ مردی نگاهش نمی‌کند.

باران رفت و این‌بار هم الماس عهده‌دار خرج فردوس شد، چهار بچه هم بودند و زن نمی‌توانست اداره‌شان کند. سه‌ماه که گذشت، الماس سوار ماشین شد و رفت بیجارپَس و باران را برگرداند. فردوس هم که خطر را احساس می‌کرد، ساکت شد.

توکالی روی کار باران حساب نمی‌کرد، اما او دل به کار می‌داد. همه‌جا مرتب و تمیز بود و بار هم به‌موقع می‌رفت. در برابر این کار خواسته‌ی چندانی نداشت، ولی توکالی هم حقوقش را درست می‌داد و هم خرجش را. باران کم‌غذا بود. اگر سیگارش به‌راه بود، دیگر هیچ غمی نداشت. صبور و بی‌صدا و قانع کار می‌کرد، تا وقتی که لُرجان از یادش رفته بود، اما لحظه‌ای که یاد لُرجان برمی‌گشت، موج اندوه و بی‌قراری او را می‌برد و سر به صحرا می‌گذاشت. توکالی خیلی زود تغییر حال او را می‌فهمید. کارهای او را به کسی می‌داد و رهایش می‌کرد تا با شوریدگی‌اش برگردد. بیش‌تر اوقات پس از یک‌روز برمی‌گشت، اما معمولاً دو یا سه روز هم طول می‌کشید. دوبار از سه‌روز گذشت و توکالی ماشین سوار شد یک‌روز تمام اطراف را گشت، بار اول او را خسته و گرسنه کنار راه پیدا کرد و بار دوم در ساحل مرداب انزلی، ژنده و بی‌هوش. به همان حالی افتاده بود که بار اول نزدیک خانه دیده بودش. او را برگرداند و چهارروز مراقبش بود تا توانست روی پا بند شود.

دیروقت از عروسی برگشتند و هوا ملایم بود. توکالی برایش در ایوان رختخواب انداخت و او تا سر گذاشت روی بالش، خوابید. توکالی یک پارچ آب و زیرسیگاری چوبی بزرگی کنار رختخواب گذاشت و رفت. اما باران آن شب تا صبح بیدار نشد .

صبحانه که خوردند، راه افتادند. توکالی ماشین را می‌راند. باران در خودش فرورفته بود، نه حرفی می‌زد و نه به جایی نگاه می‌کرد، عین تمام اوقات بیکاری‌اش.

بی‌قرار هم نبود که سربگذارد و برود. توکالی سر سفره سکوت او را که دید، به چشم‌هایش نگاه کرد. آرام بود. می‌دانست وقتی نی‌نی این چشم‌ها نمی‌دود، پس درونش آشوب‌زده نیست. ناگهان گفت: «باران! تو تا کی می‌خوای یالغوز بگردی؟ سنی ازت گذشته.»

باران فقط آرام خندید. توکالی گفت: «یعنی حرف من خیلی خنده‌دار بود؟ دارم جدی حرف می‌زنم. درست جواب بده.»

باران دوباره خندید و گفت: «تو امروز شوخی‌ات گرفته. معلومه دیشب تو عروسی خیلی به‌ات خوش گذشته.»

توکالی گفت: «اتفاقا دیشب فقط به یاد تو بودم. دامادو که دیدم، به این فکر افتادم که چرا تو رو داماد نکنیم؟»

باران پوزخند زد و سر تکان داد. توکالی گفت: «کسی رو سراغ داری یا خودم آستین بالا بزنم.»

باران گفت: «با دو تا زن عروسی کردم، فردوس و لُرجان. فردوس منو از زندگی بی‌زار کرد. حاضرم آواره و سرگردون بشم، ولی یه‌ساعت باهاش زیر یه سقف سرنکنم. لُرجان منو عاشق خودش کرد، اونم داغ به دلم گذاشت. بعد این دو تا، دیگه نمی‌خوام با هیچ زنی سرکنم. اگه کسی رو زیر سر داری، خودت بگیرش. منم کاری می‌کنم رعناخانم بو نبره. دهنم قرصه. خیالت راحت باشه.»

توکالی زد زیر خنده و گفت: «خوب بلدی با حرف بازی کنی، ولی من دامادت می‌کنم. این خط و این نشون.»

باران پوزخند زد و دیگر چیزی نگفت.

رسیدند به شالی‌کوبی. وانت هنوز نیامده بود و کارگرها پنج گونی آماده کرده بودند و وزن را روی گونی‌ها نوشته بودند. باران هر پنج گونی را فاکتور کرد و به کارگرها گفت آن‌ها را بیرون بگذارند. گونی اول را که بردند، دو وانت با هم آمدند. بار اولی همین پنج گونی بود و دومی باید دیروز می‌آمد، ده گونی بارش و فاکتور آماده بود.

راننده‌ها نشستند روی تخت کنار حوض و باران برای‌شان چای ریخت. خودش سیگاری آتش زد. تا راننده‌ها با او خوش‌وبش کردند و چای‌شان را نوشیدند، کارگرها بارها را زده بودند. راننده‌ها فاکتور را امضا کردند و رفتند. باران ته‌سیگار را پرت کرد به سطل آشغال رفت تا بار بعدی را آماده کند.

روزی که نجمه جیغ زد و باران فلنگ را بست و مردهای قبیله آمدند و دکه را ویران کردند، به الماس خبر دادند. او به‌سرعت رفت و تخته‌های شکسته را جمع کرد.

زیر لب هر ناسزایی که به زبانش می‌آمد، نثار باران و نجمه می‌کرد. فردوس هم خبردار شد و رسید. به او گفت چنددقیقه همین‌جا بماند تا او برگردد. رفت فلکه‌ی دروازه، به یوسف نجار گفت بیاید و دکه‌ی باران را روبه‌راه کند. زود برگشت و فردوس را روانه کرد. می‌خواست بنشیند که نجمه برگشت. با نفرت بیوه‌ی سیه‌چرده را نگاه کرد. نجمه جلو آمد و گفت: «این‌طور نیگام نکن. سگِ گر بدجوری هول به دلم انداخت. مردا بدکاری کردن. دکه به باد رفت.»

الماس تفی به زمین انداخت و گفت: «از چی ترسیدی؟ خوبه که سه تا شوهر کرده‌ی و دو تا رو خوابوندی سینه‌ی قبرستون. اون یکی هم خودشو خلاص کرد.»

نجمه گفت: «پول تعمیر هر چی باشه، خودم می‌دم. فردا بگو چه‌قدر شده.»

الماس گفت: «پول تعمیر چیزی نیس. باران رفت.»

نجمه گفت: «کارش همینه. جایی بند نمی‌شه.»

الماس دکه را یک‌روزه سرپاکرد. نجمه آمد و پول یوسف نجار را داد. الماس خودش در دکه ایستاد و به مشتری‌های هرروزه‌ی باران یخ داد. نجمه هر روز نیم‌قالب می‌خرید و خبر باران را می‌گرفت و می‌رفت. اما مردهای هم‌قبیله‌اش که شنیده بودند الماس دکه را می‌چرخاند تا خرج زن و چهار بچه‌ی باران را بدهد، هرکدام روزی یک قالب یخ می‌خریدند. فردوس وقتی دید درآمد دکه دوبرابر شده، روبه‌روی الماس ایستاد و گفت آن نسناس نصف پول را خرج خاک‌به‌سری می‌کرده. الماس حرفی نزد.

فردوس را می‌شناخت. حرفی که به دهنش می‌افتاد، دیگر از ذهنش بیرون می‌رفت. به نظر او باران شیطان مجسم بود، نه می‌شد به کارش اعتماد کرد و نه به حرفش. می‌گفت بدون آن الدنگ هم می‌تواند چرخ زندگی‌اش را بگرداند. الماس فقط گفت البته با پولی که باران یا من درمی‌آوریم. همین حرف باعث شد فردوس نیم‌ساعت فحش نثارش کند.

سه‌ماه که گذشت، روزی رئیس قبیله‌ی نجمه آمد دم دکه و گفت: «باران را پیدا کن و بیارش. این مرد سر هیچ‌وپوچ آواره شده. آدم‌های ما کاری با او ندارند.»

الماس چهارروز دکه را به دوستی سپرد و راه افتاد به طرف بیجارپَس.

باران برگشت و هیچ‌کس به روی او نیاورد. فصل گرما گذشته بود و در دکه، به جای یخ جنس‌های دیگری می‌فروخت. نجمه مشتری هرروزه‌اش بود. زن زنبیل را می‌گذاشت روی زمین و خم می‌شد تا جنسی را که خریده بود، در آن بچیند. باران همیشه یک یا دوقدم از او فاصله می‌گرفت. زن زنبیلش را برمی‌داشت و نفرینش می‌کرد و می‌رفت. باران دو چیز را هرگز ترک نکرد؛ حسرت لُرجان و

سیگار زر را. با کسی حرف نمی‌زد، مگر مشتری‌هایی که به دکه‌اش می‌آمدند و جنسی می‌خواستند. با فارس‌ها با لهجه‌ی خوزستانی و با عرب‌ها به عربی. عرب‌های حاشیه‌ی شهر که دیگر به سراغ‌شان نمی‌رفت و آن‌ها می‌آمدند، همه می‌گفتند عربی را فصیح حرف می‌زند و این تنها استعدادی بود که او از خود نشان داد.

توکالی باز حرف عروسی را پیش کشید و باران با خنده پیشنهاد کرد او رعنا را ول کند و در طبقه‌ی بالای شالی‌کوبی خانه‌ای برای خودش راه بیندازد. توکالی که اصرار کرد، باران به چشم‌های او خیره شد و گفت: «می‌دونی چرا فردوس و خونه رو ول می‌کنم و می‌آم این‌جا؟ حتا چارتا بچه‌ام نمی‌تونه منو پابند کنه. توکالی! یاد لُرجان که می‌افتم، دلم آتیش می‌گیره. نمی‌دونی چه زنی بود؟ نفسش به من زندگی می‌داد. دیگه نگو. کسی تو دلم جای لُرجان رو نمی‌گیره. دیگه نگو.»

اشک چشم‌های باران را پر کرد. توکالی اشک‌های او را که دید، پشیمان شد و دستی به صورتش کشید. باران روی چارپایه نشست و سیگاری آتش زد. خیره شد به زمین پیش پایش و آرام پک زد. توکالی رفت طبقه‌ی دوم تا چک‌ها را در گاوصندوق بگذارد. پایین که آمد، باران نبود. پی‌برد از شالی‌کوبی رفته و سرگردان می‌گردد، جایی که نه خودش می‌دانست و نه او.

باران شب برنگشت. صبح زود توکالی سوار پیکان شد و تا ظهر در اطراف گشت، اما هیچ نشانه‌ای از باران ندید. برگشت به شالی‌کوبی و منتظر ماند. شب دوم که از باران خبری نشد، رفت حوالی مرداب انزلی. نه باران را دید و نه کسی از او خبر داشت. مأیوس برگشت. عین باران بی‌قرار بود، اما نمی‌دانست باید چه‌کار کند و کجا برود. در شالی‌کوبی نشست و چشم به‌راه باران ماند.

روز سوم تنگ غروب، که دیگر کلافه شده بود، از پنجره دید باران می‌آید. زانوهایش خم می‌شد و نمی‌توانست درست راه برود. توکالی به‌شتاب پایین رفت و او را که نزدیک حوض رسیده بود و داشت می‌افتاد، گرفت و روی تخت خواباند. کارگرها جمع شدند دور تخت. توکالی گفت بالشی بیارند و زیر سرش بگذارند.

گفت این سه‌روزه چیزی نخورده. اول به او نان و ماست بدهند. باران را روی کول گرفتند و بردند طبقه‌ی دوم و دراز کردند روی تشک. آن شب منوچهر و مهدی کنار او ماندند. آرام آرام تا نیمه‌شب یک کاسه‌ی بزرگ ماست و نصفه‌ای سنگک به او خوراندند تا کمی قوت گرفت. نشست و تکیه داد به دیوار و سیگاری آتش زد.

منوچهر پنجره را باز کرد تا دود برود. سه استکان چای پشت سرهم سرکشید و تا صبح خوابید.

توکالی صبح زود آمد. دو جگر تازه گرفته بود و به منوچهر و مهدی گفت آن‌ها را کباب کنند. باران که بیدار شد، کباب آماده بود. سفره را کنار تشک انداختند. باران مثل همیشه کم خورد. شتابی نداشت. زود هم کنار کشید و سیگارش را آتش زد. سرش را پایین انداخته بود. سیگارش که تمام شد، توکالی دو سیخ گرفت طرفش. باران جگر کبابی را خورد و یک لیوان چای ریخت. توکالی بلند شد و گفت می‌رود رشت دنبال حساب‌ها و غروب سری می‌زند. باران دستی برای او تکان داد.

دستگاه شالی‌کوبی را روشن کردند. باران توانی نداشت که سرپا بایستد. جلو باسکول روی چارپایه نشست و وزن گونی‌ها را می‌نوشت. کارگرها گونی‌ها را طبق فاکتور می‌بردند بیرون و می‌چیدند کنار دیوار.

باران ساکت و آرام دکه را می‌چرخاند که ناگهان جنگ شروع شد. الماس همان روز اول زنش و فردوس و بچه‌های او را سوار مینی‌بوس کرد و برد نهاوند. باران ماند. دم‌به‌دم خبرهای بد می‌رسید. مردم سراسیمه بودند و جنس‌های دکه را خیلی زود خریدند. باران وقتی دید جنسی ندارد، دکه را رها کرد. پول را در شورتش جا داد و در شهر گشت تا ببیند چه اتفاقی افتاده. خبر این بود که شهر محاصره شده و تنها پل نو در دست نیروهای ایرانی است. و آن‌ها خروج از شهر را زیر نظر دارند. زود لباس ژنده‌ای پیدا کرد و پوشید و راه افتاد به طرف پل نو. از دور اطراف پل نو، فقط سربازهای عراقی را دید. نمی‌توانست دربرود، چراکه در تیررس بود. زد زیر گریه و دوید به طرف آن‌ها. سربازها تفنگ‌شان را به طرف او گرفتند. دست‌هایش را برد بالا و تندتر دوید. به نزدیک سربازها که رسید، داد زد و به عربی گفت به دادم برسید. تفنگ‌ها پایین آمد. رفت جلو و گفت اسمش لفته و از طایفه‌ی بنی‌کعب است. چون به ایرانی‌ها گفته مقاومت نکنند، می‌خواهند گردنش را بزنند.

باران را بردند پیش فرمانده و او که اهل بصره بود، تشخیص داد او عرب است. عربی را یاد نگرفته و زبان مادری‌اش است. به او گفت: «این منطقه رو می‌شناسی؟» باران گفت: «تو این منطقه به دنیا اومدم و بزرگ شدم و همه‌جا رو خوب می‌شناسم. راه رو به شما نشون می‌دم.»

او را بردند به یک کامیون نظامی. باران دید هر سربازی که می‌آید، جیبش پر پول و طلاست. سرش را پایین انداخت و دیگر به پول و طلاشان نگاه نکرد.

شب که شد، جایی برای خواب به او دادند. دراز کشید، اما خواب به چشمش نرفت. در دلش الماس را ستایش می‌کرد که زن و بچه‌هایش را چه زود از مهلکه بیرون برد و حالا جای امنی دارند. سربازها خوابیدند. همین‌که مطمئن شد خواب‌شان سنگین شده، کوله‌ی گروهبان را برداشت و عین سمور در شب گم شد.

تمام شب رفت و یک لحظه نایستاد. سپیده که زد و توانست اطراف را ببیند، برگشت و پشت سرش را نگاه کرد. هیچ نشانی از سربازهای عراقی نبود. صدای تیراندازی مثل تمام شبانه‌روز گذشته از دور می‌آمد. در کوله را باز کرد. هفده‌هزار تومن پول در آن بود و دو دستبند طلا. پول و طلا را در لباس ژنده‌اش قایم کرد و تنها پانصد تومن جلو دست گذاشت. راه افتاد و این‌بار تندتر رفت. وقتی رسید سر جاده‌ی ماه‌شهر، مطمئن شد از خطر جسته است. از کنار جاده رفت. موتورسواری از پشت سر رسید. دست بلند کرد. موتورسوار ایستاد. باران گفت از خرمشهر فرار کرده و تمام شب دویده. دیگر قوتی ندارد. می‌خواهد برود ماه‌شهر. موتورسوار گفت هزارتومن می‌گیرد. باران گفت پانصدتومن بیش‌تر ندارد. سه اسکناس را هم نشان داد. تازه باید غذایی بخورد و خودش را برساند بوشهر. موتورسوار گفت کم‌تر از پانصد تومن نمی‌گیرد و برای بقیه‌ی راه، خدا بزرگ است و کمکش می‌کند. باران سوار شد.

در ماه‌شهر چهار کارتن سیگار خارجی خرید و سوار وانتی شد که از ایذه بار آورده بود و می‌خواست برگردد. کنار راننده که نشست، احساس کرد دیگر نمی‌تواند هیچ‌یک از اعضای بدنش را تکان بدهد. تنش به خواب می‌رفت و او می‌خواست بیدار بماند. می‌دانست خواب در سفری که همسفرت را نمی‌شناسی، یعنی مرگ. در جدال خواب و بیداری بود، که رسیدند رامشیر. مأمورهای کمیته راه را بسته بودند. وانت را نگه‌داشتند و کارتن‌ها را که نگاه کردند. گفتند سیگار خارجی قاچاق است. کارتن‌ها را پایین آوردند. باران جیغ کشید و گفت: «عراقیا خونه‌ام رو غارت کردن و داروندارمو بردن. فقط این واسه‌م مونده، تا زن و بچه‌هامو اداره کنم، اینو که ببرین، دیگه باید برم بمیرم.»

مأمور گفت: «داد نزن.»

باران گفت: «چرا داد نزنم؟ اینارو که ببرین، من می‌مونم و لباس تنم، این شندره‌ها. اینارم بگیرین تا دیگه خیال‌تون راحت باشه.»

باران این را گفت و لخت شد. عریان، بدون یک‌تکه لباس وسط جاده ایستاد. دست‌هایش را گذاشته بود روی سرش. سه مأمور می‌خندیدند و دو نفر دیگر با

حیرت نگاهش می‌کردند. پیکانی با شش مسافر آمد و ایستاد. مسافرها پیاده شدند و با خنده زل زدند به باران، اما او تکان نخورد. یکی از دو مأموری که حیران کار باران بود، رفت و گفت: «لباستو بپوش و سیگار رو ببر.»
خواست به وانت اشاره کند که دید راننده از هیاهوی باران استفاده کرده و دررفته است. باران نشست روی کارتن اولی. یک‌ساعت و ده‌دقیقه همان‌جا ماند، چون ماشین‌هایی که می‌آمدند، جا نداشتند. کامیونی سوارش کرد. از ماه‌شهر بار زده بود و می‌رفت دورود. سوار که شد، به راننده گفت کرایه‌ی دورود را می‌دهد، هرچند برادرش، همانی که جلو او را گرفت، سفارش کرده کرایه ندهد. می‌خواست به راننده هشدار بدهد، که احتمالاً شماره‌اش را برداشته‌اند. خیالش که راحت شد، گرفت خوابید و دورود بیدار شد.
از دورود رفت بروجرد و از آن‌جا به نهاوند. چهار روز بعد از بیرون خزیدن از اردوگاه سربازهای عراقی، زنگ خانه‌ی هوشنگ، برادر الماس را زد. زنش آمد جلو در و گفت فردوس و بچه‌هایش، در بازار سرداب زندگی می‌کنند، در خانه‌ی بتول، خواهر هوشنگ. باران نیم‌ساعت بعد در خانه‌ی بتول را باز کرد و رفت تو. فردوس از دیدن او چنان یکه‌خورد که نتوانست حرف بزند. شاید دیدن جنازه چنین او را نمی‌ترساند. از بهت که بیرون آمد، گفت با خبرهایی که شنیده بود، فکر نمی‌کرد بتواند زنده بیرون بیاید.
الماس هم آمد، اما حال خوشی نداشت. زیاد هم نماند. وقتی می‌رفت، باران تا دم در بدرقه‌اش کرد. الماس ایستاد و گفت: «باران! بچسب به زندگی‌ات. کار من تمومه. قلبم خرابه. باز بزنی به چاک، فردوس و بچه‌ها آواره می‌شن.»
باران از فردا دم بازار سنگ‌میل بساط کرد. سه باکس برد و تا غروب آن را فروخت. شب در شهر گشت تا پس از بیست‌وپنج سال آن‌جا را ببیند. این کار هر روزه‌اش شد. اما وقتی پس از یک‌ماه‌ونیم چهار کارتن سیگار تمام شد، سردرگم ماند و نمی‌دانست چه کار کند.
در خانه نشسته بود که پسر هوشنگ خبر آورد الماس سکته کرده و او را برده‌اند بیمارستان شیروخورشید. باران دوید و دیگران هم پشت سرش راهی شدند. به بیمارستان که رسید، با دیدن چهره‌ی خیس و درهم هوشنگ، پی برد کار الماس تمام شده. هوشنگ گفت یک‌ربع پیش دکتر دست از کار کشید. تمام کرده بود. دارند آماده‌اش می‌کنند که ببرند سردخانه. فردوس هم رسید. هوشنگ رفت طرف سردخانه. باران سرش را به دیوار زد و میان گریه گفت: «لُرجان! بدبخت شدم.»

فردوس گفت: «تو الدنگ! از اول بدبخت بودی. حالا وقت گیر آورده‌ی که اسم اون بدکاره رو جلو من بیاری؟»

باران از بیمارستان زد بیرون و برگشت خانه. فردوس هم پشت سرش آمد. در خانه روبه‌روی باران ایستاد و گفت: «دفعه‌ی اول و آخرت باشه جلو من اسم زنای هرزه رو می‌آری.»

باران گفت: «صدات دربیاد، می‌گم جلال کاوه چه کاره بود.»

فردوس خواست حمله کند، کارون جلو او را گرفت. کت باران را به دستش داد و گفت: «هری. جای تو دیگه تو این خونه نیس.»

فردوس با انگشت در حیاط را نشان داد، اما تا باران راه افتاد به طرف در حیاط، به صورت خودش زد. می‌دانست می‌رود و دیگر الماس نیست که او را برگرداند. باران تا سر خیابان پیاده رفت. بغض گلویش را گرفته بود، نه از کار کارون و آن اشاره‌ی انگشت فردوس، در تمام این سال‌ها دل به خانه نبسته بود. بغض او از حرف فردوس بود، که به لُرجان گفته بود هرزه.

سوار مینی‌بوسی شد که می‌رفت همدان. ماشین که راه افتاد و از شهر زد بیرون، حتا برنگشت شهری را نگاه کند که در آن به دنیا آمده بود و می‌دانست جنازه‌اش هم دیگر به این‌جا برنمی‌گردد.

غروب رسید به همدان. اولین ماشین فردا ساعت هفت به رشت می‌رفت. بلیت گرفت و از گاراژ بیرون رفت. دوساعتی در شهر قدم زد. سوز سردی می‌وزید. تاب سرما را نداشت. هم از چاردیواری بی‌زار بود و هم از سرما. اما باید به اتاقی پناه می‌برد. از عابری نشانی مسافرخانه‌ای را گرفت. رفت و گفت اتاقی برای چند ساعت می‌خواهد، چراکه ساعت هفت می‌رود. اتاق دنجی گرفت و روی تخت دراز کشید و زل زد به سقف، تا سپیده دمید، یک‌لحظه هم به حرف کارون و آن انگشت فردوس فکر نکرد.

صبح سوار ماشین رشت شد. تکیه داد به پشتی صندلی و چشمش را بست و تا رشت باز نکرد. در شهر نماند و با مینی‌بوس رفت بیجارپَس. توکالی داشت از شالی‌کوبی بیرون می‌رفت که باران رسید. توکالی تا صورت او را دید، فهمید آمده که بماند. باران خیره نگاهش کرد و گفت: «الماس مرد. کارون و فردوس بیرونم کردند.»

میرعلایی و بورخس

فرهاد کشوری

پلک‌هایش باز شد. حیرت‌زده به دوروبر نگاه کرد. بعد چشمش به بطری توی جیب کتش افتاد. بطری را از جیب درآورد. با تعجب به بطری مشروب خارجی نگاه کرد. «توی جیب من چه می‌کنه؟ کی...»

بطری را گذاشت روی آسفالت کوچه. تا بلند شد پلاک نام کوچه را دید. «باغِ نگار.»

با خود گفت: «فلکه فیض.»

پنج‌ونیم باید می‌رفت کتابفروشی را باز می‌کرد. به ساعتش نگاه کرد. تا می‌رسید به خیابان میر، پنج‌ونیم می‌شد. راه افتاد. نگاه رهگذرانی که از کنارش می‌گذشتند عجیب بود.

پا به خیابان میر گذاشت و رفت جلو کتابفروشی زنده‌رود، از میان شبکه‌های حفاظ فلزی، به کتاب‌های پشت ویترین نگاه کرد. دست در جیب کت برد و دسته‌کلید را پیدا نکرد. سر که گرداند مرد را دید. همان مرد میان‌سالی که بعضی روزها چند بار از جلو کتابفروشی می‌گذشت و از میان درِ باز نگاهش می‌کرد. نگاه مرد میان‌سال می‌ترساندش. با نگاهش چه می‌خواست بگوید؟ حالا ایستاده بود و بِروبّر نگاهش می‌کرد. پیش‌تر، هر وقت او را می‌دید، ازش رو می‌گرداند. دیدنش حس بدی به او می‌داد.

دوباره جیب‌های کتش را گشت و دسته‌کلید را ندید. تعجب کرد، توی خانه دسته‌کلید را در جیب کتش گذاشته بود. «چطور می‌شود؟... ماجرا بورخسی شد.»

در همین فکرها بود که صدای تیک‌تیک برخورد عصایی را بر موزاییک‌های خیابان شنید. بعد کسی کنارش ایستاد. روگرداند و حیرت‌زده به پیرمرد عصابه‌دست نگاه کرد. اول به فارسی گفت: «آقای... آقای بورخس؟»

بعد به انگلیسی گفت.

«بله، خودمم و شما آقای میرعلایی هستید؟»

«بله، میرعلایی هستم. خوشحالم از دیدن‌تان... اما ... حرفی از آمدن‌تان نبود.»

«نه، قرار نبود بیایم. شما چطور... کارگزارم گفت شما ... به قتل رسیدید. اما انگار...»

«قتل؟»

میرعلایی از روی کت، پنجه بر بازوی راست خود گذاشت و فشرد. «نه، من

زنـده‌ام.»
«خوشـحالم. کارگـزارم از قتـل شـما گفـت. گفـت در اصفهـان، شـهر زادگاهـت بـه قتـل رسـیده‌ای.»
«چرا این‌جا ایستاده‌ایم، برویم خانه. آن‌جا بهتر می‌توانیم حرف بزنیم.»
«عالی. گلویم خشک است. یک فنجان قهوه حالم را جا می‌آورد.»
میرعلایی رو کرد به خیابان و گفت: «تاکسی بگیرم.»
«نه، نه، دوست دارم در اصفهان قدم بزنم.»
رفت کنار بورخس، بازویش را میان پنجه گرفت و در کنار هم راه افتادند.
تـا پـا بـه خیابـان چهارباغ بـالا گذاشـتند، بورخـس گفـت: «وقتـی کارگـزارم گفـت، بـه میـدان نقش‌جهـان فکـر کـردم و بـه پل‌هـای قدیمـی اصفهـان. بعـد آدم‌هایـی بـه خیالـم آمـد کـه طـی چنـد قـرن از روی پل‌هـا می‌گذشـتند و یـا بـه رودخانـه زاینـده‌رود نـگاه می‌کردنـد. کسـانی کـه عاشـق بودنـد و آن‌هـا کـه حکـم قتـل کسـی را بـا خـود داشـتند. قاتل‌هـای تـو هـم از روی... نـه، صحـت نـدارد. آخـر کلمـات مکتـوب هـم مثل سـازندگان پل‌هـا بـه دنبـال جاودانگـی... نـه، پل‌هـا خـراب می‌شـوند و نوشـته‌ها هـم چه‌بسـا فرامـوش شـوند. وقتـی شـنیدم داسـتان‌هایم را یـک ایرانـی ترجمـه کـرده و خـوب از پـس کار برآمـده، خیلـی خوشـحال شـدم. فکـر کـردم کسـانی داسـتان‌هایم را می‌خواننـد کـه شـعرهای خیـام و حافـظ و سـعدی و شـاعران دیگـر ایرانـی را خوانده‌انـد. ممکـن اسـت بپرسـم چـرا داسـتان‌ها و تعـدادی از شـعرهایم را ترجمـه کردیـد؟
«نگاه ...»
میرعلایی ایستاد.
بورخس هم ایستاد و گفت: «چرا ایستادید؟»
«نگاه...»
«نگاه؟»
بورخـس عصازنـان راه افتـاد. میرعلایـی خـودش را بـه بورخـس رسـاند و بازویـش را در دسـت گرفـت.
گفت: «شده از نگاه بعضی از آدم‌ها وحشت کنید؟»
بورخس گفت: «بله، نگاه بی‌اعتنایی که تو را می‌راند.»
«نه، راندن به معنی دور کردن است. منظورم تهدید است.»
«این چه نگاهی‌ست؟»
«انگار از زنده بودنت دلخورند.»
«آخر چرا؟»

«باید از خودشان پرسید.»

«فهمش خیلی دشوار است.»

صدای تیک‌تیک عصای بورخس را می‌شنید و با خود می‌گفت: «باید از صدای عصایش هم بنویسم. هرچه دیدم و شنیدم. اما چطور آمده اصفهان؟ آن‌هم تنها، بدون همراهی همسرش، ماریا.»

تعجب می‌کرد از این دیدار سرزده. درست مثل داستان الف همه‌چیزش عجیب است. اما داستان را باور می‌کنی.

در میدان دروازه‌شیراز از خط عابر پیاده گذشتند و پا به پیاده‌رو خیابان هزارجریب گذاشتند.

«نگفتید چرا داستان‌ها و شعرهایم را ترجمه کردید؟»

«نگاه نو و تازه‌ی شما. انگار اولین‌بار است که دنیا را می‌بینید. من نویسندگانی را که راه خودشان را می‌روند دوست دارم. شما، کلمات، آدم‌ها، ذهن، زندگی‌شان و اشیاء را طور دیگری می‌بینید و می‌نویسید، مثل کودکی که اولین‌بار ماه را می‌بیند.»

«البته نه این‌طور. من کتاب‌های مهمی در پشت سر دارم و فرهنگ‌نامه‌های غنی‌ای. ذهن من انباشته از خوانده‌هایم است.»

«اگر به وقت نوشتن هم به آن کوه تکیه بکنید، نگاهتان مال خودتان است، نه خوانده‌هایتان.»

«منظورم این است که ما هیچ‌کدام در خلاء بزرگ نمی‌شویم.»

«این‌ها دلایل‌ام بود: نگاهی نو و راهی نرفته.»

«بله، من هم همین‌ها را دوست دارم... وقتی ناگهان دیدم در اصفهانم، اول حیرت کردم و بعد خوشحال شدم. یاد آدم‌خوارهای شاه‌عباس که افتادم، وحشت کردم. بعد به خودم گفتم از آن سال‌ها چند قرن گذشته است.»

میرعلایی جلوی کوچه‌ای ایستاد و گفت: «کوچه‌ی ما.»

با دست به کوچه‌ی کاویان اشاره کرد.

پا به کوچه گذاشتند.

بورخس گفت: «پدرتان هم اهل نوشتن بود؟»

«پدرم پزشک بود.»

«عجیب است که پزشک نشدید؟»

«کشش ادبیات نگذاشت.»

«می‌فهمم. جاذبه‌ی ادبیات.»

مکثی کرد و گفت: «اگر کسی گرفتارش شد، رهایی ندارد.»
در فکر فرو رفت و بعد گفت: «چه اسارت خوشی. نه، نباید اسمش را اسارت گذاشت.»
میرعلایی میان کوچه، جلوی خانه‌شان ایستاد و گفت: «رسیدیم.» می‌خواست دست در جیب کت کند، یادش آمد دسته‌کلید را جاگذاشته است. بورخس نوک عصا را بر پله گذاشت. میرعلایی بازویش را گرفت. از دو پله جلوی درِ خانه بالا رفتند. میرعلایی شستی زنگ را فشار داد. در آیفون شنید: «کی‌یه؟»
حیرت‌زده به آیفون نگاه کرد. تا آمد بگوید منم، دوبار آب دهانش را قورت داد.
بعد به فارسی گفت: «درست شنیدم؟»
در باز شد. به آرامی دست پشت شانه‌ی بورخس گذاشت و گفت: «بفرمایید!»
تا پا به راهرو خانه گذاشتند، هما روبه‌رویشان بود. میرعلایی به انگلیسی گفت: «خیلی عجیبه.»
بورخس گفت: «چی عجیبه؟»
می‌خواست جواب بدهد که هما دهان باز کرد حرف بزند و با دیدن بورخس درنگی کرد و بعد گفت: «سلام.»
میرعلایی گفت: «دخترم، هما.»
«خوش‌وقتم.»
هما گفت: «چقدر شبیه بورخسه؟»
«خودشه؟»
«خودِ خودش؟»
هما دستش را دراز کرد و بورخس دستش را فشرد. هما کنار رفت. تو رفتند.
توی هال خانمش، ناهید را به بورخس معرفی کرد. بعد رفتند توی پذیرایی روی مبل نشستند.
میرعلایی گفت: «خیلی عجیبه!»
بورخس گفت: «چی عجیبه؟»
«دخترم هما.»
«چه چیزش عجیب است؟»
«چند سال پیش فوت کرده، اما حالا اینجاست.»
«شاید ما شخصیت‌هایِ داستانی هستیم.»
«شخصیت‌های داستانی؟ آخر چطور؟»
«جوابش آسان نیست. چطور من سر از اصفهان درآورده‌ام؟... نمی دانم.»

میرعلایی هنوز به حرف بورخس فکر می‌کرد.
بورخس گفت: «وقتی خبر قتل را شنیدم، به شما و اصفهان فکر کردم و داستانی جنایی به ذهنم رسید. تا آمدم آن را برای ماریا دیکته کنم، دیدم در مکان ناشناخته‌ای هستم. فهمیدم در اصفهانم. جای دیگری نمی‌توانست باشد.»
ناهید با سینی فنجان‌های قهوه آمد. فنجان قهوه‌ی بورخس را روی گل‌میزِ کنارش گذاشت. بورخس گفت: «چه بوی خوبی.»
میرعلایی گفت: «آقای بورخس، ممکن است داستانتان را برایم بگویید؟»
«باید بنویسم.»
«چشم‌هایتان؟»
«کج‌ومعوج می نویسم و از خط بیرون می‌زنم، اما خواناست. برایتان به انگلیسی می‌نویسم.»
مکثی کرد و بعد گفت: «قهوه را که نوشیدم دست‌به‌کار می‌شوم.»
فنجان قهوه را برداشت. دوسه دقیقه‌ای طول کشید تا قهوه را جرعه‌جرعه نوشید و گفت: «چه قهوه‌ی خوبی. حالا آماده‌ی نوشتنم.»
بعد گفت: «قلم و کاغذ لطفاً.»
میرعلایی رفت دفتر و خودکار آورد گذاشت روی میز. میز را کشید جلوی بورخس. بورخس دفتر را باز کرد و خودکار را برداشت.
میرعلایی نشست روی مبل و یاد هما افتاد. «اول بورخس. حالا هما. قتلم حقیقت دارد؟ هما چیزی نگفت. ناهید هم. فقط بورخس می‌گوید. چه روز عجیبی‌ست. مثل بعضی از داستان‌های بورخس شده.»
بورخس غرق نوشتن بود.
ناهید گفت: «قهوه‌ت‌رو نخوردی؟»
«می‌خورم.»
به بورخس نگاه کرد و بعد از او روگرداند. «توی کوچه‌ی باغِ‌نگار کنار میدانِ فیض چه می‌کردم؟ بطریِ مشروب. مست کرده بودم؟ مست نبودم. من این‌طور... ممکن نیست. هیچ چیز سرجای خودش نیست.»
بارها از کوچه‌ی کنار میدانِ فیض تا خیابان میر و کتابفروشی زنده‌رود و دیدن بورخس و بعد خانه و هما را در ذهن خود مرورکرد.
بورخس قلم را کنار گذاشت و گفت: «تمام شد. وقتی رفتم بخوانید.»
بلند شد. میرعلایی هم بلند شد.
بورخس گفت: «شما بنشینید. نیازی به بدرقه نیست. همان‌طور که آمده‌ام،

مـی‌روم.»
عصا را که به دست گرفت، گفت: «از طرف من از خانم و دخترتان تشکر کنید.»
عصازنـان راه افتـاد. میرعلایـی تـا جلـو در خانـه دنبالـش رفـت. ایسـتاد تـا بورخـس در را پشـت سـر بسـت. بـه در خیـره شـد و بعـد در را بـاز کـرد و بورخـس را تـوی کوچـه ندیـد. بـا خـود گفـت: «کجـا رفـت؟»
حیـرت‌زده برگشـت رفـت جـای بورخـس نشسـت. دفتـر را برداشـت و ورق زد تـا رسـید بـه داسـتان، شـروع کـرد بـه خوانـدن. همان‌طـور کـه داسـتان را می‌خوانـد خـودش را دیـد کـه از خانـه بیـرون زد و بـه سـرِ خیابـان کـه رسـید، پیـکان شـخصیِ مسافرکشـی بیسـت بیسـت‌وپنج قدمـی بالاتـر ایسـتاد و مـرد جوانـی را پیـاده کـرد. بعـد بـه طرفـش رانـد، آهسـته کـرد و برایـش بـوق زد. او گفـت: «چهـارراه نظـر.» پیـکان ایسـتاد. جلـو نشسـت. بایـد می‌رفـت خانـه‌ی دوسـتی در خیابـان نظـر. پیـکان جلوتـر مسـافر دیگـری را سـوار کـرد. همـان مـرد میان‌سـال نبـود؟ خـودش بـود. صندلـی پشـت نشسـت. سـی‌چهل قدمـی جلوتـر مـرد جوانـی سـوار شـد. پیـکان کـه راه افتـاد، دسـت‌هایی از پشـتِ سـر دور بازوهـای او حلقـه زد. تـا آمـد بگویـد چـه می‌کنـی، دسـتمال نمناکـی روی بینـی و دهانـش را پوشـاند، بدنـش سسـت شـد و زبانـش بنـد آمـد. خیلـی سـعی کـرد ادامـه‌ی داسـتان را بخوانـد. بایـد می‌خوانـد. پیـکان چندبـار کـه پیچیـد، رفـت جلـو خانـه‌ی دوطبقـه‌ای ایسـتاد و بـوق زد. در بـاز شـد و پیـکان رفـت تـوی حیـاط. او را سـرِ دسـت بردنـد تـوی خانـه و در اتـاق پذیرایـی بـه پشـت روی قالـی گذاشـتند. مـردِ آمپول‌به‌دسـتی کنـارش نشسـت. سـعی کـرد مانعـش شـود، نتوانسـت. بدنـش سسـت و کرخـت بـود. مـرد رگ دسـت چپـش را پیـدا کـرد و نـوک سـوزن را در آن فروکـرد.
شنید: «یکی‌دودقیقه دیگه کارش ساخته‌اس.»
بعـد راننـده‌ی پیـکان، بطـری مشـروب نصفـه‌ای آورد و تـوی جیـب کـت او گذاشـت. دسـت‌ها و پاهایـش را گرفتنـد و بردنـد روی صندلـی پشـت پیـکان نشـاندند. مـرد جـوان و آمپـول‌زن دو طرفـش نشسـتند. مـرد میان‌سـال جلـو نشسـت. پیـکان از خانـه بیـرون زد. چنـد پیچ‌وواپیـچ خـورد و تـوی کوچـه‌ای ایسـتاد. مـرد میان‌سـال در را بـاز کـرد و پیـاده شـد. بعـد دو نفـرِ عقـب پیـاده شـدند. تـا کوچـه خلـوت شـد، زیـر بغـل او را گرفتنـد بردنـد نشـاندند روی آسـفالت و بـه دیـوار تکیـه‌اش دادنـد. بعـد باعجلـه سـوار شـدند و رفتنـد.
چشـمش بـه تابلـو نـام کوچـه افتـاد: «بـاغ نـگار.» می‌خواسـت بلنـد شـود بـرود، بورخـس و همـا را ببینـد. هرچـه تقـلا کـرد نتوانسـت از جایـش تـکان بخـورد.

آذر ۱۴۰۱ شاهین شهر

دیدار

ناهید کهنه‌چیان

مصطفـا، خیلـی دوسـت داشـت مـن مصـی صـداش کنـم امـا بـه بقیـه از تاج‌بخـش طهرانی‌اصـل، یـک حـرف هـم تخفیـف نمـی‌داد.
می‌گفـت: بالادسـتی‌ها یـه تاج‌بخش‌طهرانی‌اصـل می‌گـن ده تـا از دهنشـون سـرازیر می‌شـه خانوم...ایـن جـوری پیـش بـرم خیلی‌هـا رو جـا مـی‌ذارم نینـا خا...نـوم!
اداش را درمی‌آورم: موفق باشی آق...قا مصی!
گله‌مندانه نگام می‌کند و می‌گوید: کی قدر بدونه؟!
روزی کـه بـرای آخریـن بـار داشـته ماشـین را از پارکینـک می‌بـرده بیـرون، شیشـه را پاییـن کشـیده و گفتـه بـوده:
– شب دیروقت می‌آم خانوم. یه جلسه مهم دارم.
بعـد بـه قـول خـودش «تیکـه» انداختـه بـوده: گرچـه بـود و نبـود مـا واسـه سـرکار علّیـه توفیـری نمی‌کنـه!
تخته‌گاز ماشین را از جا کنده بوده.
گفتـه بـود: تـو از مبـارز بـودن فقـط اسمشـو داری نینـا خانوم...راسـتی چه‌جـوری اداره آمـار قبـول کـرده بـا ایـن اسـم بهـت شناسـنامه بـده؟
گفته بودم: حکایت جالبی داره. می‌خوای برات تعریف کنم؟
– آره...آره...اتفاقن کنجکاو شدم بدونم.
– اول بابـام رفتـه بـوده بـرام شناسـنامه بگیـره ...دسـت خالـی برگشـته بـوده بـه مامانـم گفتـه بـوده کار مـن نیسـت خانـم، وقتـی گفتـم می‌خـوام ایـن اسـمو رو دختـرم بـذارم یـه جـوری نـگام کـرده‌ن... یـا معنـی کلمـه رو نفهمیـدن یـا ...چـه می‌دونـم فکـر کـردن یـه کاسـه‌ای زیـر نیم‌کاسـه‌س...کارمند یـه لاقبـا حـق داره خانـوم. بـه فکـر آب باریکـه‌ی حقوقشـه، مبـادا بـرداره یـه شناسـنامه بـا یـه اسـم ناجـور بـده دسـت ارباب‌رجـوع و کار دسـت خـودش بـده...
– خب...خب..بعدش...؟
– بعد نداره، می‌بینی که دست ازپادرازتر برگشته‌م
مامانم گفته بوده: خودم درستش می‌کنم. تو کاریت نباشه آقا.
بابام گفته بوده: برو یه شعبه دیگه‌شون...اونجا که من رفتم نرو...
مامانـم فـرداش یـه چـادر کهنـه وارونـه انداختـه بـوده روسـرش و یه‌جفـت دمپایـی

پلاستیکی پاش کرده بوده و مدارک زایمان و شناسنامه خودش و بابام رو برداشته بوده رفته بوده اداره آمار گفته بوده می‌خوام برا دخترم شناسنامه بگیرم...یارو کارمنده ازش پرسیده بوده آقاتون چرا نیومدن؟ مامانم گفته بوده رفته دنبال یه لقمه نون توی غربت...کارمنده مدارکو دیده بوده و گفته بوده اسم دخترتو چی می‌خوای بذاری خانوم؟ مامانم گفته بوده نینا...کارمنده سرشو بالا کرده بوده گفته بوده این دیگه چه جور اسمیه خانوم؟ مگه اسم قحطیه؟ مامانم گفته بوده اسم دختر خواهر من میناس منم می‌خوام اسم دخترمو بذارم نینا...خلاصه ظهر همون روز مامانم با یه شناسنامه خوشگل برگشته بوده خونه و به بابام گفته بوده بفرمایید حضرت آقا!

این اولین کتابی است که به من هدیه دادی...گوشه‌ی چپ بالای صفحه دوم کتاب با همان خط خرچنگ قورباغه و طنز رندانه‌ات نوشتی: برای دختری که می‌خواد تومنی‌صنار با دخترای دیگه فرق داشته باشه!

گفته بودی: این مزخرفات چیه می‌خونی دختر، دنیا تو این‌جور کتاب‌هاست.

با نگاهی به خط و امضایت گفته بودم:

-بابا یه کلاس خوش‌نویسی، جایی برو، این جوری آبروریزی‌یه!

گفته بودی: من قراره دکتر بشم نینا خانم. طرف حساب من هم داروخانه‌چی‌ها هستن. اونا این‌جور خطها رو فوت آبن.

توی قطعه‌ای که تو را چال کرده‌اند، پرنده پر نمی‌زند. قبرها یا درب و داغانند یا صاف خاک شده‌اند و اثر و آثاری ازشان باقی نیست...

خاک‌ها و برگ‌های خشک را از روی سنگت کنار می‌زنم. اسم تو هنوز روی سنگ نصفه‌نیمه‌ات پا سفت کرده اما از نام خانوادگی‌ات اثری نیست.

رو پاهام می‌نشینم کتاب را باز می‌کنم ...ورق می‌زنم. زیر خیلی از جاهای کتاب خط کشیده‌ام...

می‌خوانم:

«خیال نکن آدم‌هایی از آهن ساخته شده‌اند. همه‌ی ما از یک ماده درست شده‌ایم. در دنیا آدمی وجود ندارد که در جنگ نترسد و آدمی نیست که موقع کشتن دیگران خراشی به روحش نیفتد»[1]

---

۱ دن آرام: میخاییل شولوخوف.

ورود به منطقهٔ دوحرفی‌ها

جواد مجابی

• افسانه‌هائی از حلول دوحرفی‌ها در آدمیزاد شنیده بودم و مراسم زار و نوبان را در جنوب دیده بودم، وقتی دانستم به صورت مرئی در بدن نامرئی جنی حلول کرده‌ام، تعجب نکردم. در شرایطی بودم که تعجب‌کردن از یادم رفته بود. کرونا گرفته و خوب شده بودم و در نقاهت طولانی‌ام، می‌ترسیدم دوباره مبتلا شوم و این‌بار وفات کنم، حال‌وروز درستی نداشتم. بعدازظهر پس از ناهار مفصل، خوابیده بودم وقتی به عادت حوالی ساعت چهار بیدار شدم دیدم در جسمی نامرئی رفته، در بیابانی زیر درخت سدر نشسته‌ام. خودم دیده می‌شدم و آن کالبد نامرئی حس می‌شد اما دیده نمی‌شد. کمی که صبرکردم تن نامرئی اندک اندک دیدنی شد مثل نگاتیو آگفا در تشتک ظهور. تا ظهور کرد و مرا دقیق و درخود فرورفته دید؛ فریادکشید:

چشم‌دارها فرارکنید کورها آمدند!

مقصودش را ملتفت نشدم اما ترس و حیرت از چهره‌اش تتق می‌زد. همان شکلی بود که در نقاشی‌های چاپ سنگی به رقم علی‌قلی خوئی تجسم یافته بود. یقین کردم که استاد حتماً زمانی جنی شده یا با آنان دیداری دوستانه داشته است. سیاه زمخت بود با موهای مجعد زبر، چشمانی زردرنگ داشت که نی‌نی چشمانش مثل گربه شکل الف بود و دماغش کوچک و کوتاه، بدنش مثل ما بود پاهای پشم‌دارش شکل ساق بز بود اما سمش فاق داشت عین پای گاو.

جن از من پرسید:

این جا در من چه می‌کنی؟

دیدم زبان عجیب آن‌ها را مثل خودشان بلدم. جواب دادم:

من هم می‌خواستم از این بیابان و درخت سدر همین را بپرسم.

گفت: با این وضع حالا من از کار و بار افتاده‌ام، چه‌کار کنم؟

گفتم: من هم کارهائی داشته‌ام اما در این بیابان و سایهٔ درخت سدر و در تن جناب‌عالی

– شاید بتوانیم با یک جراحی ساده

– حرفی ندارم اما در این بیابان و . . .

ادامه داد: سایهٔ درخت سدر و تن یک جن زحمت‌کش

- چه زحمتی؟
- چه زحمتی بیشتر از این که نمی‌توانم مثل دیروز به یک چشم‌به‌هم‌زدن از شرق عالم به غربش بروم، آن قدر سنگینی که نمی‌توانم برویم لب چشمهٔ زیر درخت ازگیل که صدقدمی این‌جا پشت تپه.
_ برویم آن‌جا که چه‌کنیم؟
_ که یک‌جوری این یک‌ماهی را که مجبوریم با هم باشیم با ازگیل و آب و قضایای پشت تپه دوام بیاوریم.
- مگر شما هم گاهی قضای حاجت می‌کنید؟
- نه ما ادای حاجت می‌کنیم نمی‌گذاریم قضا بشود.
- مگر غذا می‌خورید که باید پس بدهید
-حرف عوام را باور نکن!
- با شکم پر و این قضایا، چه طور می‌توانید به یک‌نظر به شرق و غرب عالم بپرید؟
- با هم منافات ندارد. تازه ما بچه‌دار هم می‌شویم، مشکل اصلی حالای من این که چطور تو را به خانمم معرفی کنم.
- بله این امر مانع جدی بچه‌دار شدن می‌شود
- جدی‌ترین مانع شاید (لبخند محزونی زد، شاید هم به حزن دایمی عادت داشت.)
_ سوزن و سنجاق قفلی که با خودت نداری؟
_ نه، مگر لازمش داری؟
حس کردم که همین الان نامرئی دیگری شاید از جنس مؤنث گفت‌وگوی ما را می‌شنود، این را از حالت ذلت‌بار ناگهانی که به او دست داد حدس زدم و گمانم درست بود، چون جن در جواب او گفت:
من چه تقصیری دارم که این رفته تو من؟
- پاشو بریم « ان اچ اس.»
- با هیکل آوارشدهٔ این حلولی، نمی‌توانم قدم از قدم بردارم
- توی این چندسال، هیچ می‌دانی چه‌قدر از فهرست زاد و ولد اجباری عقب افتاده‌ایم، از یارانه و برنامه
- فقط چند ساعتی است که
- احمق جان چندبار به تو بگویم زمان امری نسبی است، زمان اشتیاق با زمان بی‌خیالی یک‌جور نمی‌گذرد.
- بگذار از شر این راحت بشویم

– نمی‌توانی نامرئی‌اش کنی
– چرا
– این کار را بکن، دیگر طاقت ندارم
– به جان منت دارم
_ حالا که با همیم، اسمت چیست
_ جدیس
_ اسم خانمت
_ به تو ربطی ندارد، از سرغیرت و این حرف‌ها نیست، یادم رفته
_ حالا تکلیف ما چیست
_ زغال آتش انداخته‌ای توی نهر، یا پوست پیاز سوزانده‌ای که این طور دامنگیرت شده، دامنگیرم شدی؟
– نمی‌فهمم مقصودت را
_ نفهمی که در انحصار ما نیست

صدای جیغ خشم‌آلودی شنیدم که بوی خشم و شهوت و خواب و تشنگی درهم شده از آن شنیده می‌شد.

دیدم قدش که اندازهٔ من و بر تنم منطبق بود بلند شد، باز بلندتر شد. از سرشاخه‌های سدر بالاتر رفت و با او من هم ناچار دراز و باریک می‌شدم، نزدیک ابرها رسیدیم و هواپیمایی از زیر سم‌های ما عبورکرد. از آن بالا زنش را دیدم جنیه را، که اندازهٔ موش شده بود از ترس وتعجب. یادم آمد چاقوئی در جیب دارم، درآوردم.

در اتاق خود چشم گشودم. آفتاب نیم‌جانی از گوشه‌ی پرده، روی نقش‌های کاغذ دیواری هر دم کمرنگ‌تر می‌شد. دانستم که هنوز از روز چیزی باقی مانده است، به‌ضرورتی اندام‌وار از جایم بلندشدم. روزگاری شده که پروخالی شدن مثانه، برنامهٔ زندگی ما را زمانمند می‌کند.

• روز شفاف، سکوت عجیبی قاف‌تاقاف، هوا صاف، نشاطی به‌حد کفاف، دیگر چه می‌خواستم از نیم‌روز پائیزی. باید روز یک‌شنبه یا سه‌شنبه یا چهارشنبه باشد که از ما بهتران شکل ما می‌شوند می‌آیند دیدارمان.

عادت حلول در تن جن‌ها به‌عنوان یک بیماری ژنتیکی، مرا در تن جن تازه بالغی قرار داده بود که به محض ورود دانستم جن جوان کاهلی است که بی‌برنامگی و لالای شبان‌روزی را مهم‌ترین وظیفه‌ی زندگی آشفته‌ی خود می‌شناسد. حلول من در وی، هنگامی انجام شده بود که جسم او در خوابی مرگ‌آسا بود، سنگین و در

بی‌حسی کامل. پای او عکس پای آدمیان پاشنه‌اش رو به جلو بود و کف پا و انگشتانش عقب آن. منتظر سم بودم اما دیدم همین پاشنه‌ی معکوس می‌تواند در دراز مدت زبر و استخوانی و سم شود. صورتش شبیه بزغاله بود و کمی کبوترچاهی. برهنه بود و تنش جاهائی مثل ماری سفید و شفاف، فلس داشت و جاهائی چون گربه‌ی سیاه پشمالو و براق بود. در خواب کش و قوسی منظم و ریتمیک داشت انگار روی آب شناور است. در خاطرم گذشت او را در جائی دیده‌ام، اما کجا و کی؛ یادم نمی‌آمد. مادرم می‌گفت که وقتی دوسه ساله بودی با خودت حرف می‌زدی، حرف که نه صداهای نامفهوم و عجیبی از خودت درمی‌آوردی و غالباً بازی دونفره می‌کردی. خیلی از این حالت تو ترسیدم. مادربزرگ گفت نترس! هر بچه‌ای همزادی از جن دارد که با او حرف می‌زند، بازی می‌کند، همیشه این بازی نزدیک کپه‌ی خاکستر است، کنار خاکستر سرد اجاق، بخاری دیواری، سابقاً لب تنور. بچه‌جن‌ها می‌آیند با بچه‌های آدمیزاد بازی می‌کنند، نترس! اذیت نمی‌کنند همدیگر را.

نکند بیدار که شد اذیتم کند، بهتر است سوزنی به‌اش فروکنم مسخر من شود، اما چیزی فلزی در اختیار نداشتم.

وقتی اوایل غروب چشم گشود، سریع و مخفیانه تزریقی کرد و چشمش باز شد به دنیا و به جسم من که پوشش جسم او شده بود، جسم پنجاه‌وچند کیلوئی‌اش در تن هشتادکیلوئی‌ام قرارداشت و مثل جیوه لیز و سنگین جابه‌جا می‌غلتید. تزریق او را مرئی کرده بود. به‌خود آمده و خود را اسیر جسم دیگری دیده بود که از جنس او نبود. تجربه‌ی مکرر ومتنوع کابوس‌های تلخش چندان زیاد بود که تصور می‌کرد تا چنددقیقه‌ی دیگر از این بدبختی مجسم به نشئه‌ی رهائی خوشبخت می‌رسد. وقتی نرسید و دید گاهی توی عضلات مورمور شده‌ام وول می‌خورد، گاهی در روده و مثانه‌ام غلت می‌زند، زمانی در دهلیز قلب و هزارتوی مغزم احساس می‌شود، باورش شد که این‌بار، گرفتاری‌اش فرق می‌کند. پس از حیرتی ناآزموده و تعجبی مدید، کلماتی گفت که از شدت رخوت گنگ بود اما من از درون خودمان، لفظ و معنایش را کاملاً حس می‌کردم، انگار خودم گفته باشم:

چی خوردی که این همه بوی گند می‌دی؟

_ جن قورت دادم

_ تو آدمی؟

_ نه، پس تو آدمی

_ ول کن عوضی، فقط بگو کی می‌ری؟
_ شاید همین روزا برینمت
دید بدزبان‌تر از خودش هستم خاموش شد. این‌قدر هم بی‌ادب نبودم، یک دهن‌دریده‌ی مادرزاد درون من لانه کرده بود، در این‌جور موارد کسی به‌دقت نمی‌تواند بفهمد کی در چه کسی لانه کرده و غالب و مغلوب این ماجرا کیست؟ ما در ظاهر دو نفر بودیم که یکی درون دیگری قرار داشت اما باطناً، از درون یکی شده بودیم و این که جن کدامست و من چه بوده‌ام و هستم معنا نداشت. من جن/آدمی بودم که ترکیب آلیاژی‌مان، در بالاترین حد بود. در آغاز حلول این‌طور نبود اما در حوالی نیم‌شب این ترکیب چنان یک‌پارچه شده بود که شما هم که نسبتاً عاقل و هشیارید، نمی‌توانستید تشخیص دهید کجا آن جن بالغ بوده، کجا من میانسال و اصلاً چه فایده داشت تمایز و تفاوتی بین ما معلوم شود. این‌طوری بود که ضرورت این‌که تو چه گفتی، او چه گفت از بین رفت تنها یک واگویهٔ زبان نژند؛ می‌توانست حالت واقعی دو تن واحدشده را که ناخواسته به زندگی هم ریده بودند، نشان دهد. اعتیاد و کاهلی و ندانم‌کاری‌اش در من جریان یافته بود چنان که در خماری مجددش، سراسر روز را خوابیدم و دم غروب پس از تزریق هشیار شدم و حس کردم میل دارم ربع مسکون را که تعبیری فعلاً بی‌معنا بود به یک چشم‌برهم‌زدن در نوردم و بروم به تماشای سه‌ربع نامسکونی که فعلاً کسی نخواسته بود در آن سکنا گزیند. به خود یعنی به او گفتم:
تو تا حالا آن‌جا رفته‌ای؟
پاسخش را قبلاً می‌دانستم که گفته می‌شود:
من حوصله ندارم تا مبال بروم تا چه رسد . . .
_ جای جن‌ها که همیشه کنج مبال است
_ ما یک وقتی توی کوزه‌های مهرکردهٔ سلیمان بودیم توی دریا، شما ما را مستراح‌نشین کردید
_ آن‌قدر در آن‌جا طول می‌دهی و مجله ورق می‌زنی که انگار ساکن آنی
_ برای همین نمی‌توان به دقت گفت جائی جزء مسکون است یا بخش نامسکون
_ تا این کون را داریم مسکون است
_ داری یا دارم یا داریم؟
_ دیم دارام دام
گفت‌وگو با خود که هم سؤال‌ها را می‌دانی هم جواب را، الحق که کار مسخره‌ای است

_ یعنی از این وضعی که داریم مسخره‌تر
_ بفهمی نفهمی
حالا موقع آن رسیده بود که چندتکه گوشت جوجه به سیخ بزنیم که گرسنگی جن‌ها حادتر از تشنگی ماست.
_ راستی نگفتی اسمت چیست، ببخشید اسممان چیست؟
_ دیبامولو
_ دیبامولو! حالا این‌جا روی شاخه‌های درخت ون، جوجه از کجا گیر بیاوریم و سیخ و منقل؟
_ یک لانه‌ی کلاغ آن بالاتر است، جوجه‌های چندروزه لذیذترند.
• این بار در حلول گاه‌گاهی و بی‌اختیارم؛ بدشانسی بزرگتری آوردم که در تن طسم رفته بودم، یک جن مادهٔ کافر. اولین چیزی که نظرم را جلب کرد دم او بود که در آن دونفر قبلی ندیده بودم. او در من یا من در او گفت:
نرها دمشان از جلو درمی‌آید مال ما از عقب، آن که تو دیدی دمش بود، خیال بد نکن!
پس چطور بچه پس می‌اندازند، با دمشان؟
این را دیگر خودشان می‌دانند چه کار کنند
ترسم از این بود که شوهر طسم سربرسد و با دم جلوئی‌اش آن کاری را با من بکند که به زیر دم طسم می‌کرد. اما خیلی زود فهمانده شدم که نه تنها از شوهر یا مردان عزب خبری نیست بلکه او، تمایلات ویژه‌ای را سرلوحه‌ی زندگی‌اش قرار داده که از ابراز آن پروائی ندارد. جامعه‌ی جنی نسبت به هر نوع گرایش و گایش جنسی ارزیابی قانونی و اخلاقی مدونی ندارد. ازاین‌نظر نانم توی روغن افتاده بود، چون طسم مرتب با جنیه‌های متعدد ارتباط تنگاتنگی داشت که من هم از این تنگاتنگی‌ها، کلی منگ‌وملنگ می‌شدم. جنیه‌ها گاهی با شرمساری ساختگی لذت‌آلودی می‌پرسیدند:
طسم، انگار دم درآورده‌ای؟!
بدون این که واقعیت جدید را بر ملا کند می‌گفت:
داشتم!
یک روز از طسم پرسیدم:
طسم یعنی چه
گفت:
مردآزما

گفتم:
اما تو که زن‌آزمائی
_ پس تو چه خری هستی که می‌آزمایمت؟
تحصیل کرده بود، البته نوع آموزش و پرورش آن‌ها با ما از زمین تا آسمان فرق داشت، آن‌ها مرده‌های دانشمند و نخبگان ارزشمند انسانی را شب اول از گورهاشان بیرون می‌کشیدند و می‌بردند به اسیم که پایتخت آن‌ها بود. در آن‌جا مغز آن‌ها را درمی‌آوردند و با مهندسی معکوس می‌گذاشتند توی مغز بچه‌جن‌هائی که آمادگی بیشتری برای فهم عالم داشتند، یعنی از فرزندان سران قبیله بودند. جن‌زاده‌ی مرفه، یک‌شبه بچه دانشمندی کبیر و مسأله‌آموز صدمدرس می‌شد. مردآزما هم دختر شمن بزرگ جنیان کافرمسلک بود. پرسیدم:
جن کافر و مومن را چه‌طوری تشخیص می‌دهند؟
به خود جواب دادم:
از دم و از سم. کافرها سمشان فاق ندارد یکه‌پارچه است مثل اسب، اما مومن‌ها سمشان شکاف دارد مثل گاو. دمشان هم چطور بگویم؟ مومن‌ها سنت می‌کنند، کافرها دست به‌اش نمی‌زنند که رشد روزافزونش را داشته باشد، البته نشانه و نمادهای دیگری هم برای تشخیص فوری هست. چون مثل آدمیزادان نابینا شده، لباس نمی‌پوشیم این نشانه‌ها عیان است و حاجت به بیان نیست.
_ مقصودم این است که جن‌ها از اول کافر و مسلمان داشته‌اند؟
_ پس از هبوط آدم به سراندیب، این دودستگی مشخص شد، یک مقداری هم از عهد سلیمان نبی
_ من که نمی‌دانم اما خودت فهمیدی مرحل حلول فراجنسی‌مان را.
_ شب تاریک توی یک جادهٔ خلوت می‌رفتی که صدای پای مشکوکی شنیدی و روی عادت خرافی که شماها دارید، بی‌اختیار گفتی «بیا روی دوشم» و من آمدم، صدایت کردم. تو گفتی «نمک آسیاب می‌کنم». ما هم عاشق نمک، تن دادم و تو سوارم شدی.
_ من این چیزها را اولین بار است که می‌شنوم
_ از ناخودآگاهت غافل مشو! البته جاذبه‌ی کیسه‌ی فندقی که با خودت داشتی و از آن خبر داشتم، بی‌تأثیر نبود. _ راحتی؟
_ مگرخرم؟ با این بار هشتادکیلوئی
_ پس چه‌کنیم؟
_ از لج تو هم که شده شوهر می‌کنم

_ تو که امل و خرافاتی نبودی
_ هرجا که نفعتان باشد پست‌مدرن می‌شوید، هان!
_ قبل از شوهرکردنمان بگذار بروم
_ بعد از شوهرکردنمان؛ که عبرتی هم باشد برایت
و این طوری با خود در جدال بودیم و نسبتاً بهمان خوش می‌گذشت، فعلاً.

• اتفاق افتاد که طسم پیشنهاد کرد:

می‌خواهی با همین وضع برگردیم ولایت شما

پرسیدم:

یعنی می‌شود؟

گفت ما که مثل شما بدبخت زمانی و الدنگ مکانی نیستیم. هرموقعی که بخواهیم به هرشکلی به هرجا که دلمان می‌خواهد می‌رویم

_ به همین‌صورت
_ فعلاً تا ببینیم چه پیش می‌آید
_ عالی است

و همان لحظه در آپارتمان من بودیم در تهران من مرئی و او مرئی، مثل دو تا پرتره که روی هم چاپ شده باشد، یکی در دیگری همان‌قدر نمایان که دیگری در آن تابان. گفتم از روی هم برداشته و مستقل شویم. پذیرفت. البته او به جادوئی خود را به‌شکل آدمیان درآورده و شده بود یک شهروند عادی خیلی خوشگل. چند روزی در خلوت با هم بودیم و اوضاع را می‌سنجیدیم، من پس‌انداز کافی داشتم که نیازی نداشتم سرکار بروم و او می‌خواست کارهائی بکند که طبعش پیش از آن بدان مایل بود. نصیحتش می‌کردم که این‌جا کمی فرق می‌کند و او مثل بیشتر کسانی که اهمیتی به نصیحت‌گر نمی‌دهند روترش می‌کرد و جن‌مآبانه، مرا شیرخام‌خورده می‌نامید.

زودی از بین زنان و دخترانی که می‌شناختم و از کسانی که او بعداً شناخت، معشوقه‌هائی برگزید. زیبائی سحرانگیزش او را به بازی‌های عاشقانه‌ای کشاند که در همه‌وضعی برنده بود، بازندگان رابطه‌های نامأنوس، بعضی از کین‌توزی و بیشتر از حسادت شروع کردند علیه او شایعه‌پراکنی. و قربانیانش آن‌قدر زیاد شدند که دوستان بسیار کمی جرئت داشتند آشنای او بمانند. طسم که حالا پری‌وش نامیده می‌شد، در فسق و فجور از حد معمول تجاوزکرد. فقط رسوائی نبود که دامن‌گیر او و تاحدی من به‌عنوان هم‌خانه‌اش شد بلکه امن و آسایشی باقی‌نماندمان از یورش مداوم پلیس برای حفظ اخلاق عمومی و کیان خانواده و

بیشتر از همه تلکه‌کردن بانوئی که ثروت بی‌حسابی داشت و دیگران مرا مباشر محرم او می‌دانستند. برایتان نگفتم و نخواهم گفت که طسم با یک دستبرد جنیانه به بانک، از فردای آن شب چنان ثروتی داشت که قابل مقایسه با دارائی بزرگترین اختلاس‌کنندگان دولتی بود. آوازهٔ عشرت‌طلبی غیرعادی‌اش توجه مقامات غیبی را به این موجود بی‌پروا جلب کرد. زیبائی کم‌نظیر و ثروت بسیار و خانه‌باغ درندشت و شیک پای او را به محافل خاص باز کرد و خانه‌اش پاتوق شخصیت‌هائی شد که کمتر اسم‌شان را می‌شنیدی، رجال پنهان و زنان نهانی‌ترشان مهمان پری‌وش می‌شدند چنان غایب از نظرها که لب از دندان خبر نمی‌یافت. این مخفی‌کاری و پنهان‌پژوهی شیوهٔ اصلی قدرت‌مداران واقعی پشت پرده بود که در سایه‌ی همین پرده‌پوشی، با اختفای کامل دنیا را به گند کشیده و به گردن دیگران انداخته بودند. حالا او بخشی از روابط مدرن مدنی را به کمک مشاورانش اداره می‌کرد، این مشاوران عالی مالی در واقع پااندازهای او بودند و حلقهٔ ارتباطی او با بالاتنهٔ سرمایه‌سالاری و پائین تنهٔ سرمایه‌اندوختگان.

آن چه بعدها روی داد، برای پایتخت‌نشینان عجیب و حیرت‌آور بود. ماجرا از این قرار بود که دوربر محله‌ی اعیانی ما شب‌ها شد گذرگاه شد آمد خرس‌ها و بوزینه‌ها و کفتارهای زوزه‌کش که آب در چشم داشتند. روزها آن حیوانات از ترس مردم گوشه‌ای پنهان می‌شدند، اواخر شب تا سحر درون باغ و بیرون شاهد رفت و آمد آن حیوانات وحشی بی‌آزار بودیم. بی‌آزار بودن آن‌ها را خیلی دیر فهمیدیم پس از شلیک‌های موفق و کشنده به آن موجودات نالان. پری‌وش، پنهانی به من گفت به شبگردها و پاسبان‌ها بگو، به این بیچاره‌ها کاری نداشته باشند، خب دارند گریه می‌کنند و التماس مراجعت دارند. پرسیدم:

مراجعت به کجا؟

توضیح داد:

خوی پریان که عوض نمی‌شود. پری از کسی که سودای هماغوشی او را دارد اگر خوشش نیاید او را به حیوانی وحشی تبدیل می‌کند، مثل خرس و بوزینه و شغال. البته گاهی هم او را به خاطر خریتش به گورخر مسخ می‌کند. این بی‌چاره‌های نالان گریان، بیشترشان سناتور و وزیر و قاضی و اعیان‌درجهٔ یک مملکت بوده‌اند، خبر نداشتند که زن‌آزمایم و از مردآزمائی بیزارم، اصرار فراوان که کردند بر آن‌ها همان رفت که می‌بینی. روزنامه‌ها همان ایام شروع کردند به انتشار خبرهائی از ناپدید شدن رجال پاکدامن پاکدستی که معلوم نبود به کجا گریخته یا توسط دشمنان ملک و ملت، سربه‌نیست شده‌اند. بازار شایعات شد

بـازار واقعیـات محتمـل.
بـه پـری‌وش سـفارش کـردم کـه از ایـن رونـد خطرنـاک دسـت بـردارد، در یکـی از ایـن حـالات بحرانـی‌اش، حوصلـه‌اش سـررفت و مـرا محترمانـه ازخانـهٔ مجللـش بیـرون انداخـت.
بایـد از دسـت همـه‌ی آن‌هـا و بازی‌هـای ناانسانی‌شـان سـخت آزرده شـده باشـد کـه ناگهـان غیبـش زد. اگـر شـما از او خبـر داریـد مـن هـم دارم. چنـد ماهـی اسـت، گاهـی اس‌ام‌اسـی برایـم می‌فرسـتد کـه همیشـه مضمونـی واحـد دارد:
چطوری، گاگول!؟

هوش و گوشِ ماهی

(از داستان‌های دریاچه‌ی زمزمه‌گر – ۸)
به : نوید کرمانی

شهریار مندنی‌پور

. . .

به پیرمرد نهیب می‌زنم :
ـ آقا! ای دریاچه ماهی نداره.
ـ چن‌بار دیگه می‌خوای بگی؟! بله فاضلاب صنعتی راه پیدا کرده بِهش.
ـ پس چرا چهارروزه، هی قلاب می‌ندازی توش؟
ـ تو اصلن کارت چی هس؟ فضولی. . .؟ پلیس دریاچه هسی؟
ـ من خونه‌ام اون طرف خیابونه. می‌یام این‌جا بلکه یه الهامی بهم برسه یه چاره راهی پیدا کنم.
ـ کارت چیه؟
ـ مدام رسیدن به سربالایی.
سنگی پرت می‌کنم نزدیکی‌های حبابه‌ی قرمزِ قلابش، ماهی‌ها فرار کنند. ندیده می‌گیرد. چرخه‌ی چوب ماهیگیری را می‌چرخاند، قلاب را از آب می‌کشد بیرون ... جفت، قوی بزرگ دریاچه، شش جوجه دنبالشان، شناورند سمتِ زیر پل، برونند دریاچه‌ی بغلی. ولی دیروز هفت‌تا جوجه داشتند. و امروز باد نمی‌آید که تصویرهای قوها روی آبِ سیاه، موجِ سفید بردارند. تصویرهایشان را بیشتر از خودشان دوست دارم. هیچ‌وقت باور نمی‌کردم چقدر می‌توانند وحشی بشوند. شش‌روز پیش نزدیک شدم به یکی‌شان که زیبایی را ناز کنم. آمده بود ساحل و نُکش زیر پرهایش کار می‌کرد چربی بگیرد. چندقدمی‌اش رسیده نرسیده، گردنش کش آمد طرفم، و منقار سفالی‌اش هوفه‌ای داد مثل یک مار کبرا . . . در مملکت من شایع است که قو همه‌ی عمرش خاموش است و دم مرگ می‌رود جایی، پنهانی، اولین و آخرین آوازش را می‌خواند. اما این قوی گردن‌کلفت صدای زشتی از ته گردنش درآورد. خوشحالم که اگر کسی را دوست داشته‌ام به قو تشبیه‌اش نکرده‌ام.
بعضی چیزها شاعرانه شده‌اند یا به نظر می‌آیند، ولی نیستند. این دریاچه هست.
و پیرمرد دوباره پرتاب می‌کند. شلیک‌هایش ماهرانه‌اند.
ـ حالا داری به خیال خودت چه سربالایی رو بالا می‌ری؟
ـ همین ای که ثابت کنم ای دریاچه ماهی واسهٔ گرفتن نداره.

ـ هم‌چه حرف می‌زنی که انگار بابابزرگت «پوزویدون» بوده.
ـ پوزویدون یه قسمتی از اتُمه؟
ـ یا داری من رو دست می‌ندازی یا بی‌سوادی؟
ـ مگه یه بی‌سوات نمی‌تونه یه پیرمرد لجباز رو دس بندازه؟
ـ می‌تونه، ولی نمی‌فهمه که همون موقع خودش دست انداخته شده.
– من تپه‌ها رو که بالا می‌رم، اگه یه خار سر راهم باشه، یا مزاحمِ هر موجود زنده‌ای که باشه، ریشه‌کنش می‌کنم.
ـ تو کدوم غار، وحیِ پیغمبری بهت رسیده بچه باهوش؟ . . . یه وقتی دست نبری طرف کاکتوس. تپه رو با ماتحت می‌یای پایین . . . صلاحت رو بهت می‌گم.
مدام، توی کله‌ام، تصویر پَل‌پَل زدن یکی از ماهی‌های دریاچه روی خاک، زجرم می‌دهد. آن طرف دریاچه، پسرِ خانهٔ پولداری ـ که روزها، بازتابش روی آب مرموزتر از خودش هست و شب‌ها چراغ‌هایش دوبرابر می‌شوند ـ قایقش را به آب انداخته و با دوست‌دخترش دارند خوش- خوشک پارو می‌زنند.
ـ از کجا شوت‌شده‌ای توی «برلین»؟
ـ دور، اون‌ور دریاها.
ـ دریای ول‌معطل زیاده تو دنیا. کدوم دریاها؟
ـ اونایی که به هم راه دارن. ای دریاچه هم وسط راه رودخونه‌اس. حتمن می‌ریزه به یه دریایی.
وقت‌هایی بوده در عمرم که رسیده‌ام کنار اقیانوسی. اولین کارم لمس کردن آن بوده. آبی که به‌هرحال وصل است به دریایی دیگر. و برایم وحشتناک قشنگ است تماشای رنگ آب این دریاچه در ساعت‌های مختلف. ولی وحشتناک زشت است که نیلوفرهای آبی از طرف نیزار جنوبی شروع کرده‌اند پهن شدن؛ به‌سرعت. انگار نقشه دارند همهٔ دریاچه را بپوشانند. خفه‌اش کنند.
نخ قلاب را دوباره جمع می‌کند. رشته گیسوی جلبکی سر قلابش است. قه‌قه می‌زنم. دماغ «آریایی» و چروک‌های صورتش که ریز و کم‌عمقند؛ شباهتی نمی‌سازند به پیرمردِ «پیرمرد و دریا». لباس و چوب ماهیگیری ساده و فرسوده‌اش نشان نمی‌دهد که از این محله باشد. دوباره قلاب می‌اندازد. روی آب یک مرغابی بال‌بال‌زنان، سرگذاشته دنبال یکی دیگر؛ بلکه یک ماده.
ـ ماهی هم بگیری خوردنی نیس.
ـ این‌جا محلهٔ پولدارا و مافیای روسی‌اس. بهت نمی‌یاد پولدار باشی. اصلن هم

بهت نمی‌یاد جربزه داشته باشی مافیایی باشی.
ـ پولدار نیسم. یه دوست پولدارم پول داده چندماهی خونه‌پاش باشم تا از شکار تو آفریقا برگرده. این‌جا تو خونه‌اش تفنگ هم داره.
ـ اگه دوستِ واقعی‌ات بوده، نباید می‌آوردت این‌جا که خودت را گم کنی؟
ـ باس بهت بگم ماهیگیری تو ای دریاچه مجوز لازم داره. مأمورا همیشه این‌جا پلاسند.
ـ من واسه‌ی همه‌ی دریاچه‌های «برلین» مجوز دارم. حرف نزن! صدات می‌سُره روی آب ماهیا فرار می‌کنن.
ـ ماهی مرده‌های این‌جا که صدا نمی‌شنفن.
قلاب را پرتاب می‌کند نزدیک.
نزدیکی‌ها، در مرز تصویر درخت‌ها روی آب، دایره‌موجی باز می‌شود. ماهی‌ها از عمق زمستان آمده‌اند بالا، به سطح آب نُک می‌زنند: شاید سنجاقکی به‌رنگ آبی ماورای بحار نوش جان شده باشد حالا. پیرمرد هم می‌بیند ولی به‌رو نمی‌آورد. سطلی کنارش هست. لابد که ماهی‌یایِ بسته‌زبان را بیندازد توی آن. و توی آن چند پولک ماهی هست.
ـ واسه‌ی چی طعمه طبیعی نمی‌زنی؟
ـ ماهیایی که صنعتی شده‌ان، طعمه‌ی طبیعی دوست ندارن.
ـ تا به حال تو عمرت تونسی یه ماهی بگیری؟
ـ نع.
دست انداختن بود توی جوابش.
ـ پس امروز هم نمی‌گیری.
ـ قدم نحس هم دورو برم باشه، می‌گیرم.
ـ گمونم زنده‌زنده می‌خوریشون؟
ـ بستگی داره به میلم. بیشتریا، یه آتیش پشت خونه‌م راه می‌ندازم، زنده، یه چوب می‌کنم تو کونشون که از توی حلقشون دربیاد. رو آتیش می‌چرخونمشون، هرازگاهی یه تیکه ازشون می‌کنم، نوش جان می‌کنم. دوس دارم گوشتشون دودی باشه. اگر سرِ خر از راه نرسه خیلی می‌چسبه با دوسه‌تا لیوان شراب ... چندتا پولک هم اگر از دستم دررفته باشه، کیف داره تفشون کنم تو آتیش. بد نمی‌سوزن.
ـ گاو و گوسفند هم زنده می‌خوری؟
ـ لازم بشه مث شماها، آدم هم می‌خورم.

ـ فاضلاب صنعتی رو دروغت گفتم.
ـ می‌دونسم. چرا این همه اصرار داری کسی این‌جا ماهی نگیره.
ـ روزی روزگاری، یکی از دوستای من مأموریت داشت کنار اون مجسمه‌هه هستا نزدیکای «دروازه براندنبورگ» که داره داد می‌زنه آزادی آزادی . . . همون‌جا خودش رو وسط توریستا منفجر کنه، دلش نیومد. رفت وسط ای دریاچه خودش رو منفجر کرد. خیلی انفجار گنده‌ای بود. آب پاشیده شد تا خیابون. خیلی از ماهی‌یا ولِو موندن رو آب، یا تو پیاده‌رو . . . جون‌دربرده‌ها از اون مواد منفجره خورده‌ان . . . یا مسموم می‌شی یا تو شکمت می‌ترکن.
ـ این‌طوری که واسه‌ی من خوشمزه‌ترن.
طوری جابه‌جا می‌شوم که انگاری تصادفی، تنه‌ام بخورد به سطلش، ولو شود. غلتید پایین تا لبه‌ی آب. . . خونسرد، قدم پهلو رفت و آوردش.
ـ بهترین وقت ماهیگیری بعد از غروبه؛ نه لنگِ ظهر. تو که آفتاب عمرت لبِ بومه قاعدتن باس این‌رو بدونی.
ـ بهت نمی‌یاد ماهیگیر بوده باشی؟
ـ من از هرچی ماهی هس و بوشون متنفرم.
ـ همه‌ی خبرای برلین زیر نگین منه. چه تو روزنومه‌ها، تلویزیون یا از دهن لق مردم. دروغ گفتی که یه کس‌خلی این‌جا خودش رو منفجر کرده.
ـ انگار برعکس اون‌جوری که نشون می‌دی، یه پیریِ خنگی نیسی. ولی این‌رو راس‌می‌گم: چندماه پیش بهترین دوست من تا سینه رفت تو این آب و رگ خودش رو زد. از تبعید خسه شده بود... ماهیا تا قطره‌ی آخر خونش رو مکیده‌ان. من نمی‌ذارم یه آدمی خون دوست من رو بندازه تو مایتابه.
ـ بیچاره! حتمن از شرِ وراجی تو خودش رو نفله کرده.
باز، قلاب انداختَ به آب. آن سوی دیگر دریاچه، دختر و پسری چهارده‌پانزده ساله، دست همدیگر را گرفته، رفتند زیر بید مجنونی که گیسوهایش توی آب بودند. یحتمل از مدرسه جیم شده بودند. شروع کردند بوسیدن. روزی‌روزگاری تماشای این طور بوسه‌ها را در جاهایی ابتکاری، خیلی دوست داشتم... اردک‌هایی که به طمع تکه نانی پرتابی نزدیکِ بوسه‌خورها رفته بودند، برگشتند.
ـ هر روز زنا یا مردایی تنها، ماشینشون رو پارک می‌کنن، ساعتی می‌یان این کنارا. ماهی‌یا رو هم آزار نمی‌رسونن. شاید می‌یان به‌یاد یه‌زمونی که با جفتشون اومده بودن. باس به دریاچهٔ اونا احترام بذاریم.
ـ منم یه زمونایی دور، با دوست‌دخترم می‌رفتم کنار دریاچه‌ی در خونه‌اش.

تنها جمله‌ی آدمیزادی بود که از دهنش شنیدم.
ولی بعد گفت:
ـ من چن تا دوست خوب خارجی دارم. کلن خارجیا رو دوس دارم، ولی نه امثال تو رو. چند سال کُمکای اجتماعی دولت رو مفت می‌خورین، فکرمی‌کنین صاحب‌خونه هسین. زورتون برسه سر همه‌ی زنامون چادر می‌کنین.
عجیب بود: یک لحظه، آب، از خودش انعکاسی فیروزه‌ای نشان داد و پنهانش کرد. تابه‌حال این‌طور رنگی ازش ندیده بودم. دختر و پسر هنوز ایستاده، لب‌بازی می‌کردند. سر شاخه‌های بید مجنون، که توی آب می‌رفتند و درمی‌آمدند، موج‌های شرمگینی درست می‌کردند. انگار قرارشان بود که موج درست کنند تا وقتی که در این دنیا، لب‌هایی بوسیده می‌شوند، مکیده می‌شوند، زبان‌های آموخته‌شده به همدیگر زبانه می‌کشند، نُک‌زبانی با هم بازی می‌کنند مثل زبان‌های دو کبرا.
ـ اگه ماهی هم بگیری، به زور هم شده برش می‌گردونم تو آب.
ـ اگه صدات یا دستت رو من بلند شِه پلیس با تیپا دیپورتت می‌کنه.
ـ قوها تو آب قشنگن؛ رو خشکی زشت می‌شن. ماهی‌یا هم. وقتی می‌ندازیشون رو خاک از دهنشون یه صدای غمگینی درمی‌یاد. انگار یه چیزی می‌گن.
دوباره، آب صدای خنده‌ی خیس دختر را به ما رساند. طوری که انگار همین نزدیکی ما قه‌قاه زده است. پیرمرد درآمد که:
ـ امثال تو هم اگر زیر آب باشن شاید قشنگ بشن.
دیگر باید می‌رفتم. دیگر نزدیک بود که یک برقابرق نقره‌ای سر قلاب پیرمرد از آب بیرون بیاید. و زوزه‌ی خفه‌شدن ماهی را بشنوم. دیگر نزدیک بود به پیرمرد بگویم که ماجرای خودکشی را هم دروغ گفتم. و بگویم اسم این دریاچه را گذاشته‌ام «زمزمه‌گر». اسمی تخمی رمانتیک است، منتها شب‌ها زمزمه‌هایی دارد که من زبانش را نمی‌دانم. ولی شب‌هایی بوده که من اسمی را -که خیلی دور از این جاست و روزی‌روزگاری دوستش داشتم، که این هم خیلی دور شده- همین کناره‌ها زمزمه کرده‌ام. آب صداها را می‌شنود، ماهی‌ها آن اسم را از آب یادگرفته‌اند، آب هر روز به یادشان می‌آورد تا حفظ کنند . . .

برلین /جون/۲۰۱۴
ویرایش: آمریکا، کمپ‌هیل / آگوست /۲۰۱۴
آخرین : بوستون / اکتبر/ ۲۰۱۴

انجیرهای درخت باباآدم

روح اله مهدی پورعمرانی

ناشر تا تیتر را دید گفت:
– محالِ عقله کسی چاپش کنه!
بعد بی‌درنگ پشتِ حرفش را گرفت:
–من یکی که حرف‌شو نزن!
نویسنده بهش برخورد. با خود گفت:
– اینا اگه از هر کتابی ده صفحه بخونند، این حرفا رو نمی‌زنند. مگه هر کی باباآدم شد، باید فکر کنیم شوهرِ ننه حوّاس؟!
بعد بدون این‌که بخواهد، به ذهنش خطور کرد که راه بیفتد برود با آقای دفترچی صحبت کند بلکه بتواند راضی‌اش کند این رمان را دربیاورد. این روزها نوشتن، یک‌طرف و چاپ کردنش یک‌طرف دیگر. پرنده‌ی فکرش پرپر می‌زد و از این شاخه به آن شاخه می‌نشست.
– تو بنویس! خلاصه یکی پیدا می‌شه درش بیاره!
– نوشتن مثل طلبکاریه! طلبکار باش، یه روزی نقدش می‌کنی!
– طرف یخ داشت و غم نداشت!
این آخری، سنگین بود. مانده بود چه کار کند؟ دو سال ازعمرش را پای نوشتنش گذاشته بود. نمی‌خواست کشوی میزش را پُر کند. این حرف موسا بم بود. موسا بم نویسنده‌ی وسواس و فرمول باور بود. می‌گفت: داستان باید با نقشه پیش بره! نمی‌شه پناه برخدا پیش رفت. باید پلّه‌پلّه جلو بری!
موسا مثل فیلم‌سازها می‌رفت لوکیشن صحنه‌های داستانش را پیدا می‌کرد. یک بار رفته بود سرحدّات تا ببیند آن رودخانه‌ی خروشانِ هشتصدنهصد سال پیش هنوز جریان دارد؟ نشان به‌آن نشان که رفته بود و به‌جای رودخانه‌ی پرآب، بیابانی خشک و بی‌آب و علف دیده بود و چند ردیف سیم‌خاردار که مرز ایران و پاکستان بود. از چوپانی سراغ رودخانه را گرفته بود، چوپان باتعجب به او نگاه کرده بود و گفته بود: ناسات برکت شده؟ و دست کرده بود از جیب شولایش قوطی‌ای درآورد و سرش را باز کرد و کف دستش را پر کرده بود و به طرفش گرفته بود که: بیو اینو بنداز دهنت، حالِت میایه سرِجا!
موسا هرچه کرده بود، نتوانسته بود حالیش کند هشت‌نُه قرن پیش آن‌جا

رودخانه‌ای کف‌آلود جاری بوده. چوپان هم مشکوک شده بود و به پاسگاه مرزبانی خبر داده بود و فردای آن روز موسا را در قهوه‌خانه‌ای گیر آورده بودند که داشت آبگوشت سنگی می‌خورد. موسا لقمه را به دهان گذاشته بود که دو مأمور با دشداشه‌های کبود جلویش سبز شده بودند.

– زودتر بخور تا بریم!

– کجا بریم؟

– پیشِ ما!

کَکِ ترس افتاده بود به تنبان موسا.

– پیش شما کجاست؟

– سمت مرز!

– مرز چرا؟

– مگه دنبال رودخانه نیسّی؟

موسا بفهمی نفهمی چیزهایی داشت دستگیرش می‌شد. فکر کرد قاچاقچی‌اند و می‌خواهند تلکه‌اش کنند. خیرِ آبگوشت را خورد و بلند شد. چندقدم جلوتر جیپی دو در پارک شده بود. یکی از آن دو نفر که معلوم شده بود راننده است، درِ سمتِ شاگرد را باز کرد و با تردستی صندلی را خواباند و رو به موسا گفت:

– سوار شو!

موسا دلش چندراه رفت. شنیده بود که قاچاقچی‌ها هم ماشین‌هایی مثل دولتی‌ها دارند. ناچار سوار شد. جیپ چند خیابان را چرخید و از درِ بزرگی که باز بود، تو رفت. ساختمانی سه‌اتاقه‌ی آجری در زمینی که دیواری بلند آن را محصور کرده بود و روی دیوارها، حلقه‌حلقه سیم‌خاردار کاشته شده بود. از پلّه‌ها که بالا رفته بودند، به اولین اتاق رفتند. سربازی که پشت میز نشسته بود، دستپاچه بلند شد و احترام نظامی گذاشت و سیخ ایستاد. مأمور به موسا اشاره کرد بنشیند. نشست. مامور پرسید:

– کِی اومدی؟

موسا گفت:

– دو روزه

– کارَت چیه؟

– نویسنده‌م، داستان می‌نویسم.

– رودخونه رو برای چی می‌خواستی؟

– برای موقعیتِ داستانم!

مأمور دو دستش را دوطرف سرش برد و گفت:
– گوش ما رو دراز می‌بینی؟
موسا از کیفش کاغذی را درآورد و به طرف مأمور گرفت. مأمور کاغذ را باز کرد و بادقت به نوشته‌ها نگاه کرد.
سوژه
موقعیت‌ها
شخصیت‌ها
کشمکش‌ها
عناصر و ابزارها
گفت‌وگوها
پایین‌تر نقشه‌ی راه‌ها و کوه‌ها کشیده شده بود و رودخانه با ضربدر مشخص شده بود.
مأمور گفت:
– سعی نکن ما رو فریب بدی!
موسا نمی‌دانست چه بگوید. سکوت موسا به نفع مأمورها تمام می‌شد. مأمور گفت:
– به ما بگی بهتره تا وقتی آویزونت کردند، حرف بزنی! اونا لالِ مادرزاد رو به زبون می‌آرن!
نشان به‌آن نشان که وقتی از زندان بیرون آمده بود، تمام دندان‌هایش ریخته بودند . . .
❊ ❊ ❊
نشست و دودوتا چهارتا کرد و سرانجام به این نتیجه رسید که برود جلوی ناشر سینه سپر کند و حرفش را بزند. فکر کرد روزگار بدی شده؛ آن از خودت را قرنطینه کردن و بی‌خور و خواب نوشتن و این از چک و چانه زدن برای چاپ کردن!
پیش از آن‌که شال و کلاه کند و گیوه‌هایش را ور بکشد و برود دیدار آقای دفترچی، دو فصل پایانی رمان را یک‌بار دیگر خواند. یعنی خودش را جای خواننده‌ای باایمان قرار داد تا ببیند به باباآدم اصلی چیزی برمی‌خورَد که احساسات خواننده را جریحه‌دار کند یا نه. خواند و خواند، ولی چیز برخورنده‌ای ندید. فقط در پاراگرافی نوشته بود: باباآدم برای چندمین بار دقّ‌الباب کرد. صدایی از حیاط آمد که می‌گفت: کیه؟ باباآدم پوزخندش را فروخورد و گفت:

– خنگِ خدا! مگه غیر از من و تو کس دیگه‌ای هم توی بهشت هست؟
بعد از مکثی کوتاه خودش را قانع کرد که مردم هزارتا لطیفه‌ی آنچنانی را با آب‌وتاب درباره‌اش تعریف می‌کنند، این که یک شوخی مودّبانه است! قلم سیخِ جوجه‌تیغیِ نوک فلزی را در جوهردان زد و روی پاراگراف کشید. بعد به کاناپه‌ی رنگ‌ورو رفته تکیه داد و آهی کشید؛ پووووف! و زیر لب گفت:
– خر ما از کُرگی دم نداشت!
آقای دفترچی در راسته‌ی ناصرخسرو، حجره داشت. پدرش همان‌جا یک زیرپلّه داشت و توی کارِ کتاب‌های خطّی و نایاب بود. به سقلاطونِ دوره‌گرد سپرده بود وقتی می‌رود محله‌های قدیمی ظروف مِسی می‌خرد، کتاب‌های قدیمی و پاره‌پوره و دست‌نویس را هم اگر به تورش خورد، برایش بخرد. سقلاطون دایی با پیشنهادِ آقای دفترچی اولین چیزی که به ذهنش زد این بود که هرچه کتاب مقدّس و توراتِ قدیمی و خطّی می‌بیند، بخرد. می‌گفت: برای شما نیست که کتاب‌تون زهوار دررفته باشه! روزی این جمله را به یک پیرزن موسفید گفته بود که صورتش مثل پوست درخت بلوط چین و چروک داشت. پیرزن با چشم‌های آبی‌اش به او نگاه کرده بود و گفته بود: کتاب‌های جدید که همه‌شان لت‌وپارن! سقلاطون جواب داده بود: من یه جلد نوئه‌نوئه‌شو برات میارم! پیرزن خخخخخ خندیده بود که: جلدِشو که نمی‌گم، شنیدم به آیه‌هاش دس بردن و هرچی که خودشون خواستن، نوشتن! دفترچی تورات‌ها را بهتر از کتاب‌های دیگر از سقلاطون می‌خرید. می‌گفتند که آن‌ها را می‌فرستد دمشق و قاهره و از آن‌جا می‌فرستند تلاویو. هفته‌ای یک‌روز به پدرِ آقای دفترچی سرمی‌زد و کتابی اگر گیرش آمده بود تحویل می‌داد. معروف بود که دستکم پنج‌قران می‌کشید روی قیمت و پدر آقای دفترچی هم تا جایی که می‌توانست، اضافه می‌کرد. سرِ شاهنامه‌ها و قرآن‌های دست‌نویس که گیرش آمده بود، خودش را بالا کشید و زیرپلّه‌ی دنگالش شدند سه‌دهنه مغازه در راسته‌ی دانشگاه که پاخورِ زیادی داشت. پدرش که سرش را گذاشت زمین، آقای دفترچی دو دهنه از مغازه‌ها را اجاره داد و توی یکی هم خودش ایستاد. کم‌کم زد توی کارِ چاپ و نشر و الآن توی صنف کتاب، دفترچی اگر حرف اوّل را نزند، حرف دوم و سوم از دهان او بیرون می‌آید. ولی مشکات که مترجم است و سالی یک کتابش چاپ می‌شود، می‌گوید: راست راه بری به هیچ‌جا نمی‌رسی! دفترچی هرچی داره از زینک و کاغذ داره! علی‌الخصوص تو اون چند سالی که شده بود رییسِ کتاب‌فروش‌ها و ناشرا بارش رو بسته! گناهش به گردنِ گوینده!

* * *

آقـای دفترچـی، دفتـر سـیصدبرگ را از دسـت نویسـنده گرفـت و دسـت‌انداز وزنـش کـرد و لـب پیچانـد و آن را روی عسـلی جلـوی خـودش انداخـت. بعـد انـگار کـه چیـزی یـادش آمـده باشـد، دفتـر را برداشـت و تندتنـد ورق زد. همین‌طـور کـه ورق مـی‌زد چشـمش بـه پاراگـراف خط‌خـورده افتـاد. صفحـه را جلوتـر آورد و سـعی کـرد جمله‌هـا را زیـر خط‌خطی‌هـا بخوانـد. خوانـد و روبـه نویسـنده کـرد و گفـت:

– چرا خطش زدی؟

نویسنده گفت:

– برای رعایت حال خواننده‌ها!

آقای دفترچی گفت:

– اتفاقاً این حقّ خواننده است!

– که خط بزنه؟

– نه، که بخونه. . . یا بقول تو اگه خوشش نیومد خطش بزنه!

آقای دفترچی وقتی تعجب نویسنده را دید، ادامه داد:

– خواننـده‌ی امـروز از جمله‌هـای درشـت و زمخـت زده شـده، همینـه کـه تیـراژ کتاب‌هـا روزبـه‌روز داره پاییـن و پایین‌تـر میـاد. خواننده‌هـا دلشـون پُـره. می‌خـوان متن‌هـای شـوخ و شـنگ بخونـن!

نویسـنده بـرای یـک لحظـه دچـار دوگانگـی شـد. از یک‌طـرف خوشـحال بـود کـه دوبـاره می‌توانـد پاراگـراف خط‌خـورده را برگردانـد. ایـن کار بـرای او مثـل ایـن بـود کـه بیمـارِ محتضـری بـه زندگـی برگـردد. مثـل آقـای شـرقانی کـه همسـرش وقتـی صبـح چشـم بـاز کـرده بـود، صـدای خرناسـش را نشـنیده بـود. بعـد چندبـار صدایـش زده بـود؛ سـلطان!. . . سـلطان!. . . و او بیـدار نشـده بـود. خواسـت جیـغ بکشـد، ولـی فکـر کـرده بـود چـرا هنـوز کـه اتفاقـی نیفتـاده، همسـایه‌ها را زابـراه کنـد؟ پـارچ آب را رویـش خالـی کـرده بـود و آقـای شـرقانی مثـل کسـی کـه دارد غـرق می‌شـود، دوسـه بـار هـاااف هاااافـی کـرد و نفسـش بـالا آمـد و نشسـت تـوی رختخـواب. بعـد کـه حالـش جاآمـده بـود، گفتـه بـود: رفتـه بـودم، ولـی نذاشـتی! و همسـرش کـه مانـده بـود خوشـحال باشـد یـا ناراحـت، گفتـه بـود:

– خُبه، خُبه خودتو لوس نکن!

و از طـرف دیگـر از این‌کـه بـا دسـت خـودش، خـودش را خـط زده بـود، از خـودش بـدش می‌آمـد و قبـلاً فکـر کـرده بـود غیـر از خـودش کـه یک‌عـدّه قیچـی به‌دسـت نشسـته‌اند و واژه‌هـا و جمله‌هـا را می‌بُرنـد، بعضـی از ناشـرها هـم کاسـه‌ی داغ‌تـر از آش

شده و زبان نویسنده‌ها را می‌بُرند. شاید به حالت سومی هم فکر می‌کرد. حالت سوم باز به خودش برمی‌گشت؛ یعنی کاری که به دست خودش انجام می‌شد. برای همین در عالم بیداری کسی را می‌دید که یک قیچی بزرگ چمن‌زنی در دست داشت و توی پیاده رو می‌دوید. رهگذری از او پرسیده بود: کجا؟ . . . این قیچی را کجا می‌بری؟

– می‌رم خونه، یه باغچه دارم تو حیاط پر از گل‌های الوان، می‌خوام هرس‌شون کنم!

دوان دوان به خانه رسیده بود. در حیاط نیم‌لا بود. عطر گل‌ها کوچه را در خودش گرفته بود. یک‌دوبار سرتاسر باغچه را رفت و آمد. بوته‌ها و شاخه‌ها به هرطرف سر انداخته بودند. قیچی دسته‌بلند را در دستش باز و بسته می‌کرد. از کجا شروع کند؟ کدامشان را کوتاه کند؟ دلش نمی‌آمد. چه روزها و شب‌هایی که از خواب و راحتش زده بود و آب و کودشان داده بود. حالا هر شاخه و ساقه‌ی باغچه بخشی از تن و جانش شده بودند. دستش پیش می‌رفت، امّا بی‌اختیار پس می‌آمد. با خودش گفت: به من اعتماد کرده‌اند و قیچی را داده‌اند دستم. گفتند خودت می‌دونی! ولی من نمی‌تونم رُزها رو قطع کنم، باغچه لخت می‌شه. شمعدونی‌ها رو ببُرّم، باغچه از سکّه می‌افته! خیلی سخته!

اوّل چشم‌ها را و بعد، تیغه‌های قیچی را بست.

در خواب و بیداری بود که آقای دفترچی، او را از دنیای خیال درآورد:

– اتفاقاً عیب کارِ شما، عنوانِ رمانه. شما بهتر از من می‌دونین که عنوان رمان خیلی مهمه. حتی شاید مهم‌تر از متن رمان باشه. عنوان رمان مثل نام آدم می‌مونه. نام آدم باید برازنده‌ی آدم باشه. خواننده قبل از این‌که کتاب رو بخره، چشمش به نام کتاب می‌افته. وقتی می‌بینه نام کتاب چنگی به دل نمی‌زنه، کتاب رو سرِجاش می‌ذاره!

– یعنی شما هم باباآدم رو نمی‌پسندی؟

– نه که نپسندم، من می‌پسندم، خواننده و خریدار نمی‌پسنده! خریدار که نپسنده حکم اینو داره که پول‌هامو کوت کردم و کبریت گرفتم زیرش!

* * *

خیلی وقت است باران نیامده. خاله شَروَت می‌گوید:

– راه‌شو گم کرده!

عمّه قیرات می‌گوید:

– آسمونِ به این صافی، دیگه راه گم کردنش چیه؟

خاله شَروَت جوابش را زیر لچکش آماده دارد:
– آدم گاهی راه صاف رو بدتر گم می‌کنه تا راهِ چاله چوله و تاریک!...
عمه قیرات کم می‌آورَد. بگومگوهای این دو نفر، تمامی ندارد. آن‌قدر می‌گویند که از گفتن می‌افتند. صبح‌ها هنوز هیچی نشده یعنی هنوز شبنم‌ها روی تُرشک‌ها و سوسن‌ها نشسته‌اند و مثل خرده‌شیشه می‌درخشند و هنوز سُر نخورده‌اند روی خاک، خورشید از پشت کوه‌های خِلِنو[1] سرک می‌کشد و آن‌قدر چش‌چش می‌کند تا پسِ کوه‌های اَلِسنگ[2] آویزان شود و آسمان آن قسمت را مثل قاب‌های مسیِ زنگ‌زده درآورَد..
میرآقا با اوّلین تلألو خورشید می‌رود روی پالانیِ دیوار سوار می‌شود؛ اسبی. یک پایش را به طرف کوچه آویزان می‌کند و پای دیگرش را طرف حیاط. بعد با آهنگِ نامفهومی که زمزمه می‌کند، پاها را عکسِ هم به جلو و عقب تکان می‌دهد و پُرت‌پُرت می‌کند. از عمّه‌قیرات فقط همین میرآقا باقی مانده. شیرآقا هنوز به‌زبان نیامده بود که سربه‌نیست شده بود. حرف‌های زیادی در آبادی زده می‌شد:
– اونانی‌ها بُردنش!
– سرشو انداخته پایین و رفته جنگل و طعمه‌ی جک و جانور شده!
– این بچّه از همون اوّلش هم عُمرش تو این دنیا نبود!
این‌ها حدس و گمان بود. اهالی، غیر از این حرف‌ها چه جوابی داشتند که درباره‌ی ناپدیدشدن شیرآقا بگویند؟
شاید فقط نشانی‌های خانلر بود که با عقل جور درمی‌آمد. خانلر می‌گفت: تو صحرا چیزهایی می‌بینی که هیچ‌جا پیدا نمی‌شه!
او نمی‌خواست دل قیرات و قَدَم را درد بیاورد. سفارش کرده بود: این حرف‌ها رو همین‌جا چال کنین. دهن‌به‌دهن نشه. حرفی که از دهن بره بیرون، مثل تیریه که از کمون دربره؛ دیگه نمی‌شه جلوشو گرفت!
خانلر ناپدید شدن شیرآقا را این‌جوری تعریف کرده بود: توی آفتابِ قهار گیج بادی افتاد که داشت درخت‌ها رو از ریشه درمی‌آورد. کلاج[3] رو به هوا هاپ‌هاپ می‌کرد. سایه‌ی واشه[4] را روی زمین دیدم. به آسمون نگاه کردم؛ واشه چیزی را چنگال زده بود و توی آسمون می‌رفت. خرگوش نبود. برّه نبود. لباس قرمزی

۱ کوهی در البرز مرکزی و شمال قصران
۲ منطقه‌ی کوهستانی در جنوب غربی آمل– میانِ پِرَن و خوشِواش
۳ کلاغ در گویش محلّی
۴ باز، پرنده‌ی شکاری

پوشیده بود. تنم لرزید. مادرش بمیره! دادوهوار کردم. نمی‌شنید. شایدم می‌شنید و محل نمی‌ذاشت. چنددفه چوب و سنگ برداشتم و به طرفش پرت کردم. رفته بود دور شده بود. . . .

یک‌روز که داشت این داستان را برای چندمین بار بازگو می‌کرد و دیگر مطمئن شده بود که دهان مردم را نمی‌شود بست و ماجرای ربوده شدن شیرآقا حتماً به گوش عمّه‌قیرات می‌رسد، به ذهنش رسید که به قیرات دلداری و امیدواری بدهد. این بود که ناگهان گفته بود: هیچ پرنده‌ای دلش نمیاد بچّه‌ی آدم رو بخوره. من دلم از این نظر روشنه که واشه اون بچّه را برده جوجه‌هاش با اون بازی کنن. همیشه فکر می‌کنم که یه روزی شیرآقا پیش پدر و مادرش برمی‌گرده.

هر کسی شنید، پسندید. خاله شَروَت می‌گفت:

– خانلر دلش پاکه، خدا کنه شیرآقا برگرده و شبِ قیرات روز بشه!

فقط جوان‌ها و پیرمردها و پیرزن‌هایی که چند کلاس درس خوانده بودند، می‌دانستند که چنین اتفاقی خیلی قبلاًها افتاده و پدرِ رستم که سال‌ها در آشیانه‌ی سیمرغ بزرگ شده بود، پیش مادر و پدرش برگشته بود. جوان‌ها با آن که از این داستان زیاد خوششان نمی‌آمد، ولی آن را دوست داشتند، ولی پیرها می‌گفتند زندگی آدم‌ها در هر دوره‌ای پر است از داستان‌های عجیب و غریب که نه می‌شود باورش کرد و نه انکار، ولی آن‌قدر شیرین است که آدم دوست دارد این داستان‌ها، راست باشند. یکی می‌گفت:

– زندگی پر از راست و دروغه، امّا چقدر خوبه که همه‌ی دروغ‌هاش مثل همین داستان، شیرین و باورکردنی باشه!

می‌گفت:

– من فکر نمی‌کنم هیچ‌کس تو دنیا راستگو باشه، همه دروغ می‌گن! اونایی هم که دروغ می‌گن، دارن راست می‌گن. یعنی راست و دروغ با هم قاطیه. انسان‌ها با این حرف‌ها می‌خوان آرزوهاشون رو به زبون بیارن. اون‌وقت ما خیال می‌کنیم که بعضیا راست می‌گن و بعضی هم دروغ. آدم‌ها نه دروغگواند، نه راستگو. آدم‌ها هزار تا آرزو دارن که در حالت عادی به خیلی‌هایش نمی‌رسن. پس آدم‌ها دروغ نمی‌گن؛ آن‌ها با دروغ گفتن‌هایشان دارن به آرزوهایشان می‌رسن. آن‌وقت من و تو خیال می‌کنیم که دارن دروغ و دَوُنگ تحویل‌مان می‌دن. گاهی اگر بتونیم همین‌رو جا بندازیم، کار بزرگی کردیم. چون کار بزرگ فقط این نیست که شیر بکشیم، پلنگ بکشیم. گاهی کاری که فکر می‌کنیم بزرگه، بزرگ نیست و برعکس؛ کارهای کوچک و پیش‌پاافتاده را خیلی بزرگ می‌پنداریم.

غیر از این حرف‌ها، نویسنده خُلق و خوی عجیبی داشت؛ خودش می‌گفت:
- خُلق و خوی سگی!
خلاصه‌اش این بود که روزها یک‌جا بند نمی‌شد. تا می‌توانست طول و عرض حیاط را آن‌قدر می‌رفت و می‌آمد که زنش که در ایوان نرده را با دست‌هایش گرفته بود و به باغچه نگاه می‌کرد، سرگیجه می‌گرفت و می‌گفت: تو رو ارواح رفته‌گونت بس کن!
نویسنده می‌رفت روی پلّه می‌نشست و یک کاسه‌ی ملامین آب می‌نوشید و چندقطره‌ی ته کاسه را از پشت گردن درون یقه‌اش می‌ریخت که تا فیهاخالدونش خنک شود! بعد زیرپیرهن نخی‌اش را درمی‌آورد و به بند رختی که از سیم درست کرده بود و به دیوار دو طرف بسته بود، آویزان می‌کرد و سینه‌ی پُرمویش را در آب حوض می‌دید و پیرهنی از بند رخت برمی‌داشت می‌پوشید و دمپایی‌ها را با کفش گیوه‌مانندش عوض می‌کرد و از درِ حیاط بیرون می‌رفت. در یک چشم‌به‌هم‌زدن کوچه را پشت سر می‌گذاشت و به میدان باغچه بیدی می‌رسید. از آن‌جا تا پارک راه زیادی نبود، ولی آن‌قدری بود که تیره‌ی پشتش از عرق خیس شود. به پارک که می‌رسید، روی نیمکت آهنی زیر درخت‌های عرعر می‌نشست و می‌گذاشت نسیم به تن و صورتش بوَزَد. پارک خلوت بود. یعنی او خلوت می‌دید. نه تاب و سرسره‌ای می‌دید و نه زن‌هایی که بچّه‌ها و نوه‌هایشان را آورده بودند بازی کنند. حتی صدای خنده و جیغ بچّه‌ها را هم نمی‌شنید. تا وقتی که سایه‌ی عرعرها و اقاقی‌ها زیر پایشان بیفتد، همان‌جا روی نیمکت آهنی می‌نشست و بعد، سنگین برمی‌خاست و به طرف خانه راه می‌افتاد. زیر بازارچه که می‌رسید، از نانوایی کریم بجنوردی یک نصفه سنگک می‌خرید و تا برسد خانه، یک بندانگشت نان در دستش باقی می‌ماند. دم در گربه‌های عمّه‌قیرات دوره‌اش می‌کردند و مرنو می‌کشیدند که باقی‌مانده‌ی نانَ را وصله‌وصله پیش‌شان می‌انداخت و می‌گفت:
- شما بخورین که نمیرین. . . ما به دَرَک!
در اتاق به پشتی‌های ترکمنی تکیه می‌داد و رادیو دو موجش را روشن می‌کرد و اخبار نیم‌روزی را گوش می‌داد:
- رئیس شورای فرهنگی در جمع خبرنگاران داخلی و خارجی گفت اگر گروه‌ها ستادهایشان را از دانشگاه‌ها جمع نکنند، برابر مقررات با آن‌ها برخورد می‌شود!
- به یُمن کار و تلاش شبانه‌روزی کشاورزان، برای اوّلین‌بار در تولید گندم به خودکفایی رسیدیم و دیگر مجبور نیستیم دست گدایی به سمت بیگانگان دراز

کنیم!
– رهبر چین کمونیست اظهار امیدواری کرد که تا پایان قرن حاضر، از آمریکا پیشی خواهیم گرفت. البته این درحالی‌ست که مردم چین از افزایش ساعت کار و پایین بودن دستمزدها و سوتغذیه رنج می‌برند!
و همین‌طور که به تفسیر خبر گوش می‌داد، به خواب می‌رفت.
گاهی چرت بعد از ناهار را به خواب شب گره می‌زد. تا صبح سه‌چهار بار بیدار می‌شد. در تمام طول شب سرش گرم بود. مهمان داشت. درخت و کوه و جانور و دریا و علف و آتشفشان و برف و کولاک و بهمن بود که به خوابش می‌آمدند.
شروَت و قیرات و دفترچی و دبیرکل حزب چین و خرمن سوزان و جعفر نُمیری و سَمیر جعجع و . . . هم یک‌درمیان که خواب‌زده می‌شد و دوباره می‌خوابید، به او سر می‌زدند. یک‌شب که همه‌ی مهمان‌ها دور هم نشسته بودند، دبیرکلّ چین گفت:
– من امشب اومدم برام فال بگیری!
نویسنده با نوک انگشت اشاره چندمرتبه به پیشانی‌اش کوبید و گفت:
– السّاعه!
بعد گفت::
– باشه، فال قند برات می‌گیرم!
فال قند را خودش درآورده بود؛ همان‌جا توی خواب. رو به دبیرکل گفت:
– راحت‌ترین فاله!. . . یه حبّه قند بگیر تو مشتت و چشماتو ببند و توی دلت نیّت کن!
دبیرکل چین هم همین کار را کرد. نویسنده به دبیرکل خندید و گفت:
– چشماتو باز کن!
بعد قند را از دستش گرفت و توی لیوان آب انداخت و گفت:
– اگه زود آب شد، مشکلت حل می‌شه! بستگی به جنس قند داره. گاهی خیلی طول می‌کشه تا قند آب بشه. بعضی‌ها اصلاً آب نمی‌شن. خاله‌ی شروَت می‌گه این جور قندا همش خاک استخونن. خدا کنه استخون اسب و خر نباشه!
صبح که بیدار می‌شد قبل از هرچیز به فکرِ ناشتایی بود. با خودش می‌گفت:
– مهمان‌دار باید خوش‌سفره باشه!
وقتی هم دندان‌هایش را با خاک زغال و نمک مسواک می‌زد، تازه یادش می‌افتاد که مهمان‌داریش در خواب بوده، صبح که می‌شود همه‌ی آن‌هایی که به خواب

آدم می‌آیند، می‌روند پی کارشان.
نویسنده دلش را به مهمان‌های خیالی‌اش خوش کرده است. توی این فکر است که مهمان‌های ناخواسته را به داستان‌هایش راه دهد تا بلکه از این طریق از خجالت‌شان در بیاید.
یک روز آقای دفترچی به او گفته بود:
– آن‌قدر مهمون دعوت کن که بتونی از پسِ پذیرایی‌شون بربیای! یه استکان چای تلخ که بخوای دست هر کدومشون بدی، می‌دونی چقد می‌شه؟
نویسنده داشت فکر می‌کرد که آقای دفترچی درست است که نویسنده نیست، ولی باید بیشتر از هر نویسنده‌ای بداند که بعضی از خواب‌ها یک معنی استعاری و رمزی دارند. چون که یک ناشر برعکس نویسنده‌ها که شاید سالی دو کتاب هم نخوانند، ماهی دستکم یک کتاب می‌خواند. اخیراً ناشرها قبول کرده‌اند که خودشان متن کتاب‌ها را بخوانند و یا یک نفر را استخدام کنند تا کتاب‌ها را پیش از چاپ شدن بخوانند که کمترین مشکلات را داشته باشد و بعد از چاپ شدن مشکلی در پخش پیش نیاید و سرمایه‌شان هدر نرود. نویسنده با خودش می‌گفت ولی این آقای دفترچی بدون این‌که بهش فکر کرده باشد، نکته‌ی خوبی را گفته. یعنی منِ نویسنده نباید خانه‌ی داستان را الکی شلوغ کنم و یک عالَم آدم بریزم توش. هر آدم داستانی کلّی هزینه روی دست نویسنده به‌جا می‌گذارد. بعد بااحتیاط به خودش نهیب زد:
«حالا ندانسته یه‌چیزی گفته. نباید به رویش بیارم و بگم که درست گفتی! توقعش بالا می‌ره. دیگه هزار تا عیب و ایراد روی کارها می‌ذاره و بدپسندی می‌کنه و بدتر از همه این‌که شاخ می‌شه و می‌گه اینجوری بنویس و اونجوری ننویس!»
خلاصه چای عصرش را خورد و یک‌پشته کاغذ آورد و شروع کرد به خواندن. به دلش شور افتاده بود که نکند فلان شخصیت بدقلقی کند و یا فلان شخصیت، دست‌وپاگیر باشد. با خودش قرار گذاشت که کوچکترین چیزی از هر شخصیت داستانش ببیند، رحم نکند. حذفش کند. چندبار با انگشت‌ها به سینه‌ی خود زد و گفت:
«آهای آقای نویسنده! هر چیزی که می‌نویسی در حقیقت داری خودت رو به جامعه نشون می‌دی. یعنی داری با آبروی خودت بازی می‌کنی. تعارف رو بذار کنار و شجاع باش! اگر داستان، عزیزه آبروی آدم عزیزتره. نذار بخاطر شخصیتی که ممکنه وجود خارجی نداشته باشه، شخصیت واقعی‌ات زیر سوال بره! بنابراین

رودربایستی را کنار بذار و با اقتدار عمل کن! فردا اگه مشکلی برات پیش بیاد، کدوم‌یک از این شخصیت‌ها پشتت وایمیستن؟ حالا که این‌جوره، چه خورده برده‌ای با این شخصیت‌های کاغذی داری؟ . . . »

از صبح تا نزدیک ظهر سه‌تا از داستان‌هایش را بازخوانی کرد. اسم دو شخصیت از یک داستانش را یادداشت کرد که نبودنشان بهتر از بودنشان است. کم‌کم دلش بزرگ شد و اعتمادبه‌نفس خوبی پیدا کرد. بقیه‌اش را گذاشت برای بعدازظهر. به‌تجربه دریافته بود که وقتی نویسنده که الآن نقش ویراستار را به‌عهده داشت، خسته شود، مغزش هنگ می‌کند و تصمیم درست را نمی‌گیرد. این قانون قدیمی نوشتن را به یاد آورد که هنگام خستگی، نه بنویس، نه ادیت کن!

* * *

درخت انجیر بیخ دیوار بود. تنه‌ای قطور و شاخ و برگی زیاد داشت. انجیرها که نیم‌رس می‌شدند، چند مرغ انجیرخوار در آسمان حیاط می‌پلکیدند. انجیرها سیاه بودند و روی شاخه‌ها دلبری می‌کردند. پدر همیشه سفارش می‌کرد که از درخت بالا نرویم. می‌گفت:

«سرتون رو فدای شکم نکنین!»

پارسال نردبام چوبی را تعمیر کرده بود. زیر آفتاب و باران پلّه‌هایش لق‌وتق شده بودند. نجّار گفته بود:

«نردبون مثل شلواره هر چن‌سال باید بلندتر بشه. آخه درخت‌ها هم مثل آدم‌ها قد می‌کشن!»

و دو پلّه بهش اضافه کرده بود. حالا دست‌ها به شاخه‌های بالایی می‌رسیدند و انجیرهای درشت و پخته کمتر نصیب کلاغ‌ها و انجیرخوارها می‌شدند. نردبام روزها وشب‌ها به درخت تکیه داده بود.

نویسنده هر روز عصر از نردبام بالا می‌رفت و تا جایی که جا داشت همان‌جا می‌خورد و چنددانه هم برای همسرش می‌آورد. می‌گفت:

«آدمی به سنّ‌وسال ما باید روزی دستکم دوتادونه انجیر بخوره، برای قضای حاجت خوبه!»

نویسنده به تاریخ انجیر نیاز داشت. از تورات و زبور داوود گرفته تا خطابه‌ی باغ غزالانِ کنفوسیوس و قرآن را ورق زده بود. که به انجیر سوگند یاد کرده است. چندبار این کار را کرده بود، ولی نویسنده علاوه بر متون تاریخی و دینی به نمونه‌ها و متن‌های امروزی هم نیاز داشت. یک روز غروب که داشت به این موضوع فکر می‌کرد، یادش آمد که احمد محمود رمان مفصّلی با نام درخت

انجیر معابد نوشته که فیلم‌سازی از اوضاع بی‌دروپیکر روز استفاده کرده و فیلمی به نام دانه‌ی انجیر معابد ساخت و چند جایزه گرفت. نویسنده هنوز آن فیلم را تماشا نکرده که ببیند فیلم‌ساز چقدر از داستان آن رمان بهره برده، ولی حدس زد که هیچ‌چیز هم که نباشد، کپی‌کردن از نام رمان، در موفقیت فیلم نقش زیادی داشته است. در همین فکرها بود که در اخبار شنید که متن فیلمنامه‌ی همسایه‌ها که سال‌ها گم شده بوده، اخیراً پیدا شده! با خودش گفت چرا این اتفاق‌ها باید برای رمان‌های یک نویسنده بیفتد؟

نشسته بود در ایوان خانه و به درخت انجیر باباآدم نگاه می‌کرد. از وقتی که زبان باز کرده بود، باباآدم صدایش می‌کرد.

– پدرت اسم داره. اسمشو صدا کن! بکو حیات‌قلی. . . قلی سختته، نگو، بگو حیات. بذار خوشحال بشه. باباآدم برای وقتیه که آدم کسی رو نمی‌شناسه برای این‌که بی‌احترامی نشه و آدم نگه عمو، نگه دایی، بگه باباآدم، بد نیس، نه این‌که آدم پدر داشته باشه به این حیّ و حاضری و اسم و رسم، اون‌وقت این‌جوری صداش کنه.

خورشید شُل داده بود و کمر گرما شکسته بود. یک مرغ انجیرخوار از درخت پرکشید و به هوا رفت. به دنبالش چند دختر کوچولو که پیراهن تور سفید پوشیده بودند از شاخه‌های درخت انجیر پرواز کردند. ناگهان غوغای همسایه‌ها همه‌جا را پُر کرد. از چند حیاط آن طرف‌تر صدای دهل و سورنا می‌آمد. نویسنده به سوی درخت انجیر دوید و از نردبام بالا رفت. دو حیاط دورتر غلغله بود. چند مرد که پیراهن چین‌دار سفید پوشیده بودند، چرخ می‌زدند و چوب‌ها را به‌هم می‌زدند و با صدای چوب‌ها، مردم هاااااای می‌گفتند. عروس و داماد کوتوله بودند. قدّ یک‌وجب. کمی بیشتر از یک‌وجب. عروس کفش قرمز پوشیده بود و داماد گیوه‌ی سفید. دورتادورِ حیاط، روی کُنده‌ها مجمعه‌ی پر از انجیرهای سیاهِ رسیده گذاشته بودند و دخترکان توری‌پوش پروازکنان می‌آمدند و انجیر برمی‌داشتند و به مردان و زنان پیری که دورتادور حیاط ایستاده بودند، تعارف می‌کردند. نویسنده بالاتر رفت و روی چینه‌ی دیوار نشست و پاهایش را آویزان کرد. داشت خوابش می‌گرفت. دو دختر توری‌پوش آمدند و روی دوش‌های نویسنده نشستند. دیوار فرونشست و جیغ و فریاد جمعیت بلند شد و نویسنده چشم باز کرد. اتاق تاریک بود و از پنجره، روشنیِ کم‌جانی به درون می‌آمد. نویسنده خمیازه‌ای کشید و به سقف محو خیره شد و طولی نکشید که پلک‌هایش روی هم افتادند.

* * *

دفترچی گفت:
«این‌ها را بنویس و بیار ببینم چی کار باید کرد؟»
نویسنده دودل بود. بگوید یا نگوید؟ بعد از کمی کلنجار رفتن با خودش تصمیم گرفت حرف دلش را بزند:
«این خیال‌ها ارزش داستانی ندارن. آخر در روزهایی که از زمین و آسمان مصیبت می‌باره، این تخیل‌های خواب‌گونه به چه درد می‌خورن؟»
دفترچی گفت:
«اوّلاً که خیلی چیزها توی همین چند صفحه داستان‌تون هست، در ثانی هنر یک نویسنده اینه که با سوژه‌های ساده و از خرده‌ریزهای زندگی یه داستان بنویسه و شما نوشتی!»
نویسنده با ناباوری پرسید: یعنی می‌شه چشماشون رو ببندن و گیر ندن؟
دفترچی سر دندانی گفت: گور بابای سانسور! . . .

۱- کوهی در البرز مرکزی و شمال قصران
۲- منطقه‌ی کوهستانی در جنوب غربی آمل- میانِ بِرَن و خوشِواش
۳- کلاغ در گویش محلّی
۴- باز، پرنده‌ی شکاری

بخشی از رمان منتشرنشده‌ی

سرداب یونسکو

هادی هیالی

مینی‌بوس پُل را دقیقاً پشت سرگذاشت و برای ادامه، خیابان عشایر را انتخاب کرد. به سه‌راهی پارساون رسید، جاده‌ی کمربندی را در پیش گرفت و به جنت‌آباد نرسیده در سمت راست کمربندی، جاده‌ی آسفالته‌ی باریکی پدیدار شد. راننده به همان سمت پیچید.

چندصدمتر جلوتر رفتیم. ساختمان‌های بتونی چهار طبقه‌ای که انگار فتوکپی هم بودند، خودشان را به ما نشان دادند. دورِ کل ساختمان‌ها با دیواری بتونی حصار کشیده بود. بالای حصار هم چند ردیف سیم خاردار کشیده شده بود.

در بزرگ ابتدای ساختمان‌ها توسط دژبانی کنترل می‌شد. بازی بچه‌ها، رفت و آمد زنان و مردان، حکایت از آن داشت، باید یک مجتمع مسکونی باشد. شاید هم، خانواده‌های نظامی‌ها در آن سکونت می‌کردند و شاید هم خانه‌های سازمانی آن‌ها باشند.

در همان ابتدای ورود، صدای نشستن یا برخاستن هلیکوپتری شنیده شد. البته صدایی از جایی کمی دورتر و از پشت ساختمان‌ها به‌گوش می‌رسید. پشت در دژبانی، ساختمان بتونی دوطبقه‌ی دیگری قرار داشت. روی پشت‌بام آن دکل‌های مخابراتی نصب شده بود. مینی‌بوس وارد حیاط ساختمان دوطبقه شد و درست وسط آن توقف کرد. به‌جز مینی‌بوس ما، سه‌چهارتا موتورسیکلت یک‌رنگ یاماها گوشه‌ای ردیف هم پارک کرده بودند. تکاوری که روی صندلی شاگرد نشسته بود با یک خیز، روی کف سیمانی حیاط پرید.

مسلسل‌اش را آماده شلیک کرد و با دست چپ از ما خواست: «پیاده شوید و پشت سرهم به‌ردیف بایستین». یکی از مأموران دژبانی به‌کمک‌اش آمد، جلو افتاد و ما پشت سرش راه افتادیم.

اتاق، انبارمانندی انتظار ما را می‌کشید. شاید سه‌متر در سه‌متر باشد. ما را به درون اتاق خرماچپان کردند. در فضای انباری جای سوزن انداختن نماند. در اتاق بسته شد و صدای قفل‌آویز شدنش از بیرون، به داخل شنیده شد.

نفس‌ها در سینه‌هایمان حبس شده بود. کسی بالا سر ما حضور نداشت اما انگار، قسم خورده بودیم، با هم‌دیگر هیچ حرفی نزنیم. ساعتی بدین‌شکل

گذشت تا صدای بازشدن قفل‌آویز دوباره شنیده شد. در چهارچوب در اتاق، مردی شق ایستاد و پاکت نخودی میوه‌ای سروصورتش را پوشانده بود. این مرد همان مرد عکاس پوشه‌به‌بغل بود. از کفش‌هایش شناختیم.

اتاق هیچ پنجره‌ای رو به بیرون نداشت. آن مرد نقاب‌دار این‌بار لیستی در دست گرفته بود. فریاد زد: «چهارتا، چهارتا اسم می‌خونم. هر چهارتا که اسمشان را خوندم فوری از اتاق بپرن بیرون و بیان توی حیاط...»

اسم چهارتای اول را خواند و آن‌ها مثل فنر از جا برخاستند و خودشان در سه‌سوت به حیاط رساندند. در اتاق دوباره از بیرون قفل شد. صدای موتور ماشین سواری در حیاط پیچید و به‌نظر می‌رسید قرار است، مسافرانش را به جایی دیگر منتقل کند .

طارق به صفحه‌ی ساعت‌اش نگاهی انداخت. گویا تصمیم گرفته بود وقت را کنترل کند و شاید می‌خواست بداند بین چهارنفر اول و چهارنفر بعدی چه‌زمانی صرف خواهد شد. نیم‌ساعتی وقت بُرد تا نوبت به چهارنفر بعدی برسد. اما زمان دقیق‌اش را طارق اعلام کرد: «سی‌وپنج دقیقه».

آخرین گروه، تیم ما بود سه‌نفر هم بیش‌تر نبودیم. پا به حیاط گذاشتیم، درهای سواری بنز سیاه‌رنگ باز بود انتظار ما را می‌کشید. همان تکاور این‌بار روی صندلی شاگر بنز نشست. شیشه‌های بنز از داخل و بیرون کاملاً مات کرده بودند. به‌نظر می‌آمد باید کل ساختمان‌ها را دور بزنند تا ما را به محوطه بزرگ خاکی دور از ساختمان برساند.

پره‌های بزرگ و کوچک هلیکوپتر بدون دستور کسی همچنان به دور خود می‌چرخیدند و گرد وخاک محوطه صاف و یک‌دست را به آسمان می‌فرستادند. دو دروازه چوبی و توری را که به‌هم چسبانده بودند را دیدیم که در عرض زمین کاشته شده بودند. برای همه ما مسلّم شد، این‌جا باید یک میدان فوتبال باشد. خلبان درون کابین‌اش جا خوش کرده بود اما دستیارش به پایین پریده بود تا به آن تکاور و آن مأمور دژبانی و آن مرد نقاب‌دار کمک کند تا مسافرانش را هُل‌هُلکی سوار هلیکوپتر کند.

هلیکوپتر در آسمان به پرواز درآمد اما ارتفاع چندانی با زمین نداشت. مسیری انتخاب کرده بود که جز بیابان چیز دیگری به‌چشم نمی‌آمد. شاید خلبان تصمیم گرفته بود ما را از لذّت از اولین پروازمان محروم کند. خیلی زود خودمان را بین شطّهای کارون، دز و کرخه دیدیم. دوسه‌بار در پروازهای دایره‌ای‌شکل، بالای آن سه شطّ دور زدیم. یک لحظه به‌یاد دریاچه‌ی نمک قم افتادم و تپش قلبم

شدّت گرفت. باز هم به دور شهری، دوسه‌بار چرخید تا بالاخره در محوطه‌ی خاکی خارج از آبادانی‌های آن شهر بر زمین نشست. طارق نگاهی به ساعت‌اش انداخت و با علامت دست، بیست‌دقیقه را نشان داد.

تا زمانی که پرّه‌ها می‌چرخید و گردوخاک‌ها ننشسته بودند، هم‌چنان در آن اتاقک فلزی درون هلیکوپتر محبوس مانده بودیم. یکی‌یکی پیاده‌مان کردند البته با رفتاری خشونت‌آمیز و غیرانسانی.

چندقدمی جلوتر رفتیم، هشام از سر گرسنگی، سرگیجی و یا حتی ترس، پاهایش سست شد و ناخودآگاه بر زمین نشست. تکاور گلنگدن‌اش را کشید و نوک یوزی‌اش را به سر هشام نزدیک کرد. شاید فکر کرده بود، هشام دارد ادا درمی‌آورد.

به درون سوله‌ی فلزی سفیدرنگی، ما را هُل دادند. بچه‌ها ساعاتی قبل از ما، مهمان این سوله گرم و داغ شده بودند. طارق طبق معمول شمردن‌اش را آغاز کرد و با خیال آسوده گفت: «همان نوزده‌تا هستیم».

ساعتی بعد سروصدایی از بیرون سوله در فضا پیچید. صدای خبردار، آزاد، بیش‌تر از همه شنیده می‌شد. در آهنی سوله باز شد و در قاب آن افسری که دو قپّه بر سردوشی‌اش دیده می‌شد، ایستاد. بیرون سوله، مینی‌بوس خالی و یک جیپ پُر از تکاور انتظار ما را می‌کشیدند.

یکی از تکاورها پا جفت کرد، خبردار ایستاد و پرسید: «جناب سرگرد اینا را کجا ببریم؟».

برای همه‌ی ما معلوم شد، سرگرد باید فرمانده کل عملیات باشد. جناب فرمانده در جواب دادن، سروان را معطل نکرد! «ببرشون یونسکو».

جناب سروان مِن‌مِنی کرد و گفت: «جناب سرگرد، یونسکو پُرِه پُر شده، جای سوزن‌انداختن نداره».

این‌بار جناب سرگرد در جواب‌دادن عجله‌ای نکرد شاید داشت در ذهن‌اش برای ما نقشه‌ای می‌کشید. سرآخر به‌حرف آمد و از سروان پرسید: «مگه یونسکو سرداب نداره؟».

سروان، دستپاچه به‌نظر می‌رسید. صدایش را کمی پایین آورد و گفت: «جناب سرگرد، پنج‌سال می‌شه، درِ سرداب بسته مونده. حالا خدا می‌دونه شاید پُر از حشرات موذی شده باشه...»

جناب سرگرد این‌بار نیازی به فوت وقت نداشت. وسط حرف‌های زیردست‌اش فریاد زد: «دلت برای اینا می‌سوزه؟ اینا تا حالا باید زیر خروارها خاک دفن شده باشند. بزرگ‌ترین شانسی که اینا توی زندگی‌شون آوردن اینه که تا حالا زنده

مانده‌اند. سرداب برای اینا حالا بهشته...».
... به ردیف و پشت سرِ هم، قرار گرفتیم. دورتادورمان را تکاوران مسلّح احاطه کرده بودند. دوتا از آن‌ها جلو صف ایستادند، یکی‌شان چاقویی در دست داشت، لبه‌اش برق می‌زد. دوّمی، چشم‌بندهای سیاه‌رنگی در دست‌اش مشت کرده بود. با اشاره‌ی فرمانده کارشان را شروع کردند. اوّلی چشم‌بند را به‌خوبی روی دو چشم جا می‌داد و دوّمی طناب پلاستیکی را از دست‌ها جدا می‌کرد. این‌بار فقط صدای فریادگونه فرمانده را شنیدیم: «از جلو نظام».
به ما گفته بودند با این فرمان، دست چپ‌ات باید روی کتف چپ جلویی‌ات قرار بگیرد. البته برای کسانی مثل هشام که دوره آموزشی را دیده بودند، نباید کار سختی باشد. دومین فرمان: «آهسته قدم‌رو».
هر نوزده نفرِمان درون مینی‌بوس جا گرفتیم. تا در ساختمان یونسکو، نیم‌ساعتی بیش‌تر، زمان نبرد. مردی دم در مینی‌بوس ایستاده بود تا به پیاده‌شدنمان کمکی کرده باشد. او تا درون حیاط ما را همراهی می‌کرد. ذرّه‌ای چشم‌بند را جابه‌جا کردم و دیدم! ساختمان یک‌طبقه است. سه‌اطاق بزرگ شبیه کلاس مدرسه، جفت هم ردیف شده بودند. پنجره‌های رو به حیاط با ماده سیاه‌رنگی کاملاً مات شده بودند.
گوشه‌ی راست حیاط، در آهنی زنگ‌زده‌ای نظرم را جلب کرد. شاید آن‌جا همان سردابی باشد که بارها، امروز نام‌اش را شنیدیم. حدس‌ام به یقین تبدیل شد. همان مرد، ما را به ردیف هدایت کرد به گوشه راست حیاط و دستور ایست داد. با جیرجیر زیاد، در آهنی باز شد. از پشتِ سر دستوری فریادگونه صادر شد: «پله رو به زیرزمین می‌ره، پاتان که خورد به اولین پله، چشم‌بندها را برمی‌دارین و می‌ذارین توی جیبتان. چشم به عقب برنگردانید».
احساس کردیم صف فشرده و فشرده‌تر می‌شد. نفر اوّل جرأت پیدا نکرده بود، پایش را روی پله اوّل بگذارد. هرچند چشم‌بندش را هم درآورده بود. دستور جدید صادر شد! «تا ده می‌شمارم، رفتین زیرزمین رفتین، نرفتین با لگد به پایین پرت‌تان می‌کنیم».
این‌ها را گفت و شروع کرد: «یک، دو، سه،...».
به چهار نرسیده، صف خلوتِ خلوت شد. سرداب، نمور، نمناک و بوی زُهم می‌داد، تار عنکبوت‌ها لامپ شصت‌وات آویزان شده از سقف را کاملاً تیره و تار کرده بودند.
بی‌خوابی، خستگی و گرسنگی باعث نشد کسی جرأت کند بر کف سیمانی

نـم‌دار و مرطوبـش بنشـیند.
یکـی از بلندقدهـا، خـم شـد و کوتاه‌قـدی روی دوشـش جـا گرفـت. بـا دسـتمالی چـراغ آویـزان را تمیـز کـرد. طـارق و هشـام انـگار مـرا گُـم کـرده بودنـد، جمعیـت را کنـار زدنـد و گوشـه سـرداب، همان‌جـا کـه مـن چمباتمـه زده بـودم خودشـان را رسـاندند.
سـرداب آن‌قـدر بـزرگ نبـود تـا همـه بتواننـد، درازکـش شـوند. صـدای پاهایـی در راه‌پلـه شـنیده شـد بعـد از آن فریـادی: «دو نفـر بیـان، غذاتـون تحویـل بگیـره. ایـن را بگـم، ایـن بـرای سـه وعده‌تونـه. نهـار، شـام و صبحانـه فـردا». عـلاوه بـر نـان و پنیـر، فلاسـک بـزرگ پُـر از آب و دو لیـوان پلاسـتیکی قرمزرنـگ بـه جیـره غذایـی اضافـه شـده بـود.
جیره‌هـا دست‌به‌دسـت شـد تـا بـه گوشـه سـرداب رسـید. از ایـن اعتمادسـازی کـه بـرای خـودم دسـت‌وپا کـرده بـودم، بـر خـود بالیـدم.
دسـت بـه‌کار شـدیم. طـارق قرص‌هـای نـان را بـر نوزده‌نفـر به‌طـور مسـاوی تقسـیم کـرد. تیکه‌هـای پنیـر را روی قرص‌هـای نـان می‌گذاشـتیم و به‌دسـت هشـام می‌سـپردیم. هشـام هـم خیلـی خـوب بـه وظیفـه‌اش عمـل می‌کـرد.
نیم‌ساعتی نگذشته بود، همان صدا با همان لحن خشن در فضا پیچید.
«آماده‌شـین بـرای دستشـویی. توالـت یک‌بـار صبـح، یک‌بـار شـب. همیـن. دستشـویی‌ها سـه‌تا بیش‌تـر نیسـتن. پـس سـه‌تا سـه‌تا شـین، چشـم‌بندها بسـته بیاییـن جلـو».
گـروه آخـر، گـروه مـا بـود. چشـم‌بندها را بسـتم و پـا روی اولیـن پلـه رو بـه بـالا گذاشـتم. مـردی منتظـرم بـود گفـت: «دسـت چـپ‌ات بـزار روی شـونه‌ام و دسـت راسـت‌ات تکیـه بـده بـه دیـوار».
راه افتاد و من کورمال‌کورمال با ترس و لرز پا روی پله‌ها می‌گذاشتم.
بـاد خنکـی بـه سـروصورتم خـورد. پـا تـوی حیـاط گذاشـتیم. گفـت: «همین‌طـور دسـت راسـت را بگیـر بـه دیـوار و بیُفـت جلـو».
دسـتم را از روی شـانه‌اش جـدا کـرده بـود. قدم‌هـا را شـمردم تـا در دستشـویی‌ها، بیسـت‌تا شـد. هـر یـک جلـوی یکـی از سـه توالـت قـرار گرفتیـم. از پشـتِ سـرمان فرمـان صـادر شـد: «بـا شـماره یـک چشـم‌بند بـاز. بـا شـماره دو درون توالـت بـا شـماره سـه بـا پشـتِ پـا در بسـته. حـق ندارین بـه عقـب برگردیـن. حـق ندارین چِفـت در را از داخـل ببندیـن». این‌هـا را گفـت و شـمرد: «یـک، دو، سـه».
اولیـن چیـزی کـه نظـرم را جلـب کـرد، دریچـه‌ی نسـبتاً بـزرگ زنـگ‌زده‌ای بـود کـه معلـوم نبـود بـه کجـا بـاز می‌شـد. بـه دریچـه نزدیـک شـدم و دسـتی روی آن کشـیدم. بـا چنـد خال‌جـوش بـه چهارچـوب آهنـی، جوشـکاری شـده بـود. شیشـه‌هایش بـا رنـگ سـیاه مـات شـده بـود. کمـی گـوش‌ام را بـه آن چسـباندم. صداهایـی از پشـت بـه گـوش

می‌رسید. شاید به خیابان راه داشت یا شاید به حیاط‌خلوت.
در چند لحظه کار شخصی‌ام را انجام دادم و فوراً جلوی در ایستاده بودم که فرمان صادر شد: «با شماره یک، چشم‌بندها بسته، با شماره دو بیرون از توالت...».
مراسم توالت‌رفتن گروه‌ها به پایان رسید و آخرین فرمان صادر شد: «از ساعت نُه به بعد شرایط، شرایط قُرُق است. جیک کسی دربیاد سروکارش با شلاّقه».
تنگ هم نشسته بودیم. قرار بر این شد، نیمی به دیوار تکیه بدهند و پاهاشون را به جلو دراز بکنند و نیمی دیگر به چمباتمه‌زدن قانع شوند تا شیفت بعدی. ما سه‌نفر ترجیح دادیم تا صبح چمباتمه بزنیم.
شب از نیمه‌هایش گذشته بود، صدای به‌هم خوردن در آهنی، سُرداب، آرامش همه را به‌هم زد. خودمان را جمع‌وجور می‌کردیم تا صدای تازه که فضا سَرداب را شکافته بود، خوب بشنویم: «اسم این سه نفر را می‌خونم، چشم‌بندها بسته، بالا بیان». و خواند: «... و... و هشام». طارق نگاهی به ساعت مچی‌اش انداخت و گفت: «بیست‌دقیقه به ساعت دو مانده».
هشام بین من و طارق چمباتمه زده بود، نگاه معناداری به ما انداخت و سرش را پایین گرفت.
او را به‌سختی به آغوش کشیدم و در گوشی گفتم: «اریدک تبیض و جهنه یه بطل»[1].
دست و پای هشام به لرزه افتاده بود. سردرد شدیدی، سر و پایم را در خود بلعید. سرم را به زانوهای لرزانم چسباندم و به گذشته‌های نه آن‌چنان دور پناه بردم....
...سال دوم دانشگاه را با موفقیت طی می‌کردم. ارتباطم را با «جبهه‌الشعبیه...» که از دوران دبیرستان شروع شده بود همچنان حفظ کرده بودم. ورودم به دانشگاه برای رفقا، مسرّت‌بخش شده بود. بارها گفته بودند: «یکی از بزرگ‌ترین ضعف‌هایمان، حضور در مراکز دانشگاهی است. نیروهای قوی نداریم». از همان روز اول ورودم از من خواستند دست به‌کار شوم، ترم اوّل بودم که تشکیل «اتحادالوطنی لطلبه‌الاهواز»[2] جرقّه خورد. هشام یک‌سال بعد از من پای‌اش به دانشگاه باز شده بود. جوانی زبروزرنگ با قدّی کوتاه اما استخوان‌دار.
برخلاف دیگران نه کلاس کنکوری رفته بود و نه به‌قول خودش، خرخونی شبانه‌روزی کرده بود. کنکور را با موفقیت و آن‌هم با رتبه بالا گذرانده بود.

---

۱ ای قهرمان، روسفیدمان کن

۲ اتّحاد ملّی دانشجویان اهواز

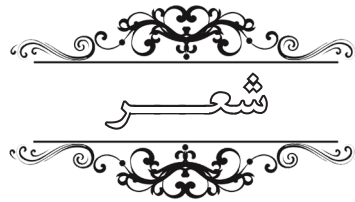
برایم تعریف کرده بود: «بچه حویزه‌ام. توی شهر ما تا سیکل اوّل بیش‌تر نمی‌شه مدرسه رفت برای ادامه باید می‌رفتیم شهر بزرگ‌تری. من برای سیکل دوّم دبیرستان، اهواز را انتخاب کرده بودم». بعد گفت: «راست‌اش بخوای اصلِ اصل‌مون، اهل رفیع هستیم».

یک‌بار از او پرسیدم: «رفیع معنی‌اش چیه؟». گفت: «روستای ما جایی قرار گرفته، که عرض رودخانه هِی باریک و باریک‌تر می‌شه نه این‌که از حجم آب‌اش کم بشه نه، عرض‌اش کم می‌شه اما برعکس عمق‌اش دو برابر می‌شه».

یک‌بار از او پرسیده بودم: «نام به‌این قشنگی کی برات انتخاب کرده بود؟». گفت: «عموی‌ام». و سرش را پایین انداخت. تعجب‌ام را که دید ادامه داد: «وقتی کشورهای غربی متحّد شدند و حمله کردند به مصر به‌خاطر کانال سوئز، عمویم مثل خیلی از جوون‌های هم‌سن و سالش رفتند به‌کمک جمال عبدالناصر. آخر جمال، نماد عرب‌های آن‌زمان بود». تعداد دانشجویان عرب اهوازی در دانشگاه از انگشتان دودست بیش‌تر نبود از هشام پرسیدم: «هنوز با بچّه‌های دوران دبیرستان ارتباط داری؟». سریع جواب داد: «آره. خیلی هم خوب، چون خیلی‌شان از فامیل‌هام هستن».

همان‌روز دست‌های یکدیگر را فشردیم و رفتیم به‌سمت طارق...

صدای رگبار مسلسل از پشت ساختمان در فضا پیچید و مرا به‌خود آورد. دقایقی بعد صدای تک‌تیری شنیده شد. طارق گفت: «ساعت، بیست‌دقیقه به چهار صبح است».



علی باباچاهی/فانوس بهادروند/علیرضا بهنام

احمد پوری (ترجمه)/ **ع.الف جانوند/ستار جلیل‌زاده** (ترجمه)/**مریم حسین‌زاده**

قباد حیدر/بهاره رضایی/محمد زندی/قارن سوادکوهی/روزبه سوهانی

شمس لنگرودی/علی صبوری/علی قنبری/فرزانه قوامی/علی کاکاوند

مونا محمدزاده/شهاب مقربین (ترجمه)/**حافظ موسوی/سیامک میرزاده**

درمیانه‌ی

علی باباچاهی

در میانه‌ی آتش‌ها برپاست حدس بزن‌هایی که
زمان به زبان بمب‌های صوتی تقریر می‌شود
پوست مار و ببر و پلنگ را پوشید ولی در انزوا
تصور شاعرانه‌ای از بمب‌افکن‌ها دارم
نشاط بصری می‌آورد زنی که سر قطع شده‌اش را
گرفته به‌دست و
می‌گذارد روی میز شام!
دراز است «زبان»ام و در سقف خانه
جانمی‌گیرد و در لامکانی‌ها
خنثا کردن این بمب زبانی
قادری غیرمتعال می‌طلبد!

–سنبله‌ی گندم حتا بر مزارش نمی‌وز وزد
–غلت زده‌ام لابد بس‌که روی جسدهایی که
در چشم‌هام تلنبار شده‌اند!

ما با چهره‌های خودمان طلوع می‌کنیم
در/ از/ با

عفاف تقلبی
ریشی دراز دارد و سرخ و
سینه‌هایی سفت و برجسته!

سه شعر از فانوس بهادروند

در دم دمای صبحدم

اگر بنویسم
سرباز جوان است
فریاد می‌کشند:
«مگر سرباز مهره‌ی شطرنج نیست!»
اگر بنویسم
زن نیز انسان است
فریاد می‌کشند:
«زن مگر مادر نیست!»
اگر بنویسم
جنگ زندگی نبود
کی‌هان با تیتر درشت حک می‌کند:
«دستبندشان زنید شاعران بی‌وطن را!»
(بگذریم سطرهای مگو از درونی‌تر...)
پس ناگزیر به یادت می‌آورم:
جنگ نواختن چنگ نیست
تُهی دست‌های خالی‌ست
مرگِ مهر و حسِ پاییزیِ شهر
مرگِ رویای تابشِ آفتاب
در دم دمای صبحدم
بر برف‌های روی بام است
مرگِ تبسم نرمِ نسیمی است
که هر از گاه می‌وزد
بر پرده‌ی توری پنجره‌ی خانه‌مان
که هر روز می‌پیچد
درون پنجره‌ی کلاس کودکان
وَ کوچه‌های خاکی پایین شهر
وقتی اضطرابِ چشم‌های بادامی مادر
دلهره را در خیابان‌های شهر برملا می‌کند ...

۱۴۰۳/۷/۲۰

دست‌هایم برای گرفتن نبود

دست‌هایم برای‌گرفتن نبود
دست‌هایت برای‌گرفتن بود
دست‌هایش برای‌گرفتن نبود
دست‌هایمان برای دست‌هایمان
برای گرفتن انگشت‌هایشان در دست‌هایمان
برای زدودن غبارِ غم
برای زدودن رد خاطره از خون
سلام
سلام دایه مینا
چنان که دیدمت درون یک تابلو
سلولی برای ندیدنت
که سیمانی بود
برای ندیدن عشقی که ربودند
از چشم خانه‌ات
با ترس نهفته درچشم‌هایشان
عاشق ترشدی
ازخودت و از مینای دندانت
وقتی بر زبان نگفتی :
ما
از نسل آدمیان یک سرزمین سخت
بی‌باران و بی‌بنفشه
کور از چشم و کویر تن
بی‌زبان و پُر از آه
گذشتیم
اینک
ما همه پرونه‌ایم
سبک‌بال و زیبا ...

۱۴۰۳/۷/۸

غزال‌وار می‌رفت

غزال‌وار می‌رفت
جهان سیاه‌پوش را به سخره گرفت
غزال‌وار می‌چمید
بر آسفالت دانشگاهی که ماتِ سرنوشت خویش
نظر انداختند بر
دیری است که دیر شده است
دیری است که
که دریایی پرموج خیره
دیری است که زلف بر باده است
(آهوی آزادی که در دانشگاهی درس می‌خواند)
که آزادی را یدک سردرش داشت
نامی بود بر سردری
که ابتذال معنا را معنا شد
در ادبیات مدرن
در ادبیات همین زندگی
هرگاه وُ هر جا زنی را دیدید
در دانشگاهی که سیاه‌پوشی
نشانِ آدمی است محزون اما
با کلاس و مدرک خوب‌تر
برای درس‌گفتارهایی که ...
اما سپیدارگون
بسان درختی که راه افتاده
با زلفان پریشان
و چشمانی ناخمار
و بازوان بلند سپید
بی‌شک،
جهان تیره‌ی پیرامون را

به پرسش‌گری کشیده است
چشمان آهو دارد او
:چه اندامی !!!
--این را یکی به دیگری گفت که سیاه پوشیده بود--

بالا بلند بود او
وُ زلف بر باد داده بود
او همان آهو
تنها یک برگ بود
به صفحه‌ی پرونده‌ی باز سپیده
اما بروز شده
بر پلان‌هایی نو
که هر روز راهی‌اند به تیمارستان
پزشکانی با عینک دودی سیاه
و پرونده‌هایی خاکستری
دیری است که دیر شده است اما
: شقیقه‌ی زمین به تندی می زند...
--این را محمد مختاری گفت--

زلف بر باد داده بود او
مُشک بر گیسوان تابدار
آغشت او ...

۱۴۰۳/۸/۱۳

سه شعر از علیرضا بهنام

بد بد است

می‌گوید بد است، جنگ بد است
اما پرتاب می‌شود توی صورت مردم
بد است، بد بد است
اما بد آویزان می‌شود از اخمی که با دندانی کرم‌خورده نسبت دارد
می‌نشیند روی نور آبی
و می‌ریزد در اتاق نشیمن تخمه می‌شکند با مرگ

جنگ است
کودکی در راه مدرسه گاز می‌زند، می‌خورد
موهای دختری در مترو باز بسته می‌شود به ضربه مغزی

جنگ است
گردنی می‌آویزد از درخت روبه روی اخم‌خنده‌ای زشت
بد می‌شود به ما جنگ. می‌شود
جنگ نمی‌شود اما جنگ است

می‌گوید بد بد است
بدبده می‌گوید
نوک می‌زند به حشره
در سوراخ درخت

زنی در ما راه می‌رود

لخت و سکوت
کابوس شما بود در روبه‌روی ما
زنی در ما
زنی
در ما راه می‌رود
آغازگر روز از دامنه‌های کوه
با قامتی بلند

با گیسویی بلند

نبرد
زیر بال‌هایش
در ما تنی است
ایستاده چشم در چشم شما
با وقار می‌گذرد
لخت
و در سکوت

درنگ

(برای کیانوش سنجری
که سوار اعتراضش به زمین آمد)

چه فکر ترد و عمیقی گذراند بر شمایل باد
درنگ نکرد هیچ
و نئون ها در دوردست
چهار سایه را بر چهار دیوار می‌گستراندند

درنگ نکرد هیچ
بر فراز دود و بتن و دریای آدم که موج می‌زدند می‌گذشتند
از پیش پایش

درنگ نکرد
بر سن و سال پیغام
و زبان درکام
بر آفتاب غروب و لرزش بال کبوتر
بر بام دوردست
در الست

چه فکر ترد و عمیقی
گذشت از روی هوا
وقتی زمین ایستاده بود

چهار شعر از فرانسیسکو ویلاتورو، شاعر گواتمالایی

ترجمه‌ی احمد پوری

پاییز عزیز

هر دو راه درازی آمده‌ایم
تو های و هوی و چهچهه‌ی بهار را پشت سر داری
از قهقهه‌ی مستانه و سرخ تابستان گذشته‌ای
من از زمزمه‌ی سبز بهار
شور و شرار شب‌های عاشقی
وسوسه تن‌های داغ تابستانی
عبور کرده‌ام.
تو برگ‌های رنگارنگ بر سر داری
من خاکستر رو به سفیدی بر مو
نزدیک‌تر بیا
حرف زیادی برای گفتن داریم
پاییز عزیز.

ترانه

به خواب می‌رود در سینه
التهاب دیدن تو
دیگر نخواهی آمد
برف تن‌ات را
در ابر اتاقم جا گذاشتی
تا اندک‌اندک بر سر و مویم ببارد.
ترانه‌ات را در واپسین بوسه بر لبم کاشتی

تا برای دریا که سراغت را می‌گیرد بخوانم.
اینک
نیامدنت را در کوله‌ام می‌گذارم
پا در سفر
برف در سر
ترانه برلب.

تنهایی

همه‌ی آن پیچ و تاب‌های بحث
کش دادن لحظه‌های با تو بودن
بهانه‌ای بود
تا اندکی دیرتر
کلید بر قفل خانه نهم
و سقوط کنم در آغوش سرد و سیاه
تنهایی.

سفر

از پله‌های لبخندت بالا می‌روم
از میان بخار قهوه‌ات می‌گذرم
تا بیایی به غیابم پی ببری
از تالار رنگین نگاهت می‌گذرم
به یخبندان قلبت که می‌رسم
بازمی‌گردم و لبخندت را با لبخندی جواب می‌دهم.

جنگ

ع. الف جانوند

«گزارش یک»

وقتی اتفاق افتاد
افتاده بود
فراموشی دچار نسیان
همین!

به سادگی یادش،
یادشان رفت و رفتند؛
گل،
شکفتن را!
سگ‌های ولگرد،
عوعو!
گربه‌ها،
میو!
آدم،
راه راست خانه.
انسان،
آدمیت را!
مادر اما،
در ضجه و زاری،
فراموش نکرد،
نمی‌کند،
نام نه،
تک تک بچه‌ها را!

به همین سادگی.
کوچه را گفتم،
عبور!
خیابان،
ازدحام!
شهر،
شهروندانش را!
یادشان،
یادش،
رفتند و رفت!
به همین سادگی!

«گزارش دو»
تاکسی‌دار داد زد:
«نه!
با تصمیم تخماتیک پلتیک رئیس،
همه‌چیز
درهم،
برهم،
شد، شدند!»

«گزارش سه»
کارگری در هق‌هق خفگی:
«نه؛ ساده نبود!
روز،
خرید نان و مرغ گرم!
شب،
شیفت کاری.
تیرپوش زیر سقف،

کبوتر و لانه‌ی گنجشک را!
من،
او را!
او،
من را!
کی؟
کدام؟
کجا؟
چه هنگام؟
یادم،
یادش،
یادشان؟
به همین سادگی؟
در دم،
پس از انفجارهای پیاپی،
پیاپی،
از آسمان،
از زمین،
دریا،
پیاپی!
به همین سادگی؟
زیست و زندگی مبدل شد به تلی؟
نه!
خروار، خروار؟
نه!
خرابه و خرابه‌ها،
خروار خروار، آوار!

حالا نمی‌دانم

جاده اشتباه کرده است یا من؟
خانه اشتباه ویران شده یا من؟
درخت اشتباه کف خیابان خوابیده یا من؟
شهر اشتباه یکسان‌شده با خاک یا من؟
کودکان هراز هزار هزار،
اشتباه مرده‌اند؟
هزار که اشتباه نمی‌کند!
تنها یکی؛
یکی پس از کشتار کشوری در خاورمیانه،
می‌تواند بگوید اشتباه کردیم!
از چه کسی نباید بگذرد خدا که خودش هم یکی از اوناست؟»

«گزارش چهار»

انهدام،
زودتر از ممد قهوه‌چی رسیده بود!
_ ممد محتضر ضجه می‌زد _
«به همین سادگی
حالا،
کجا رو کند انسانی که
یادم،
یادش،
یادشان رفته که
اینجا خیابان بود،
اینجا روز و روزمره و زندگی بود؟
همین‌جا
در همین کوچه،
در همین شهر،
درهمین کشور،
در همین خاورمیانه!

بوق و ترافیک بود
بچه‌ها،
زن و تابش آفتاب...
همین‌جا!»
ممد، فریاد، فریاد، فریاد می‌زد:
«خدا!
کجا قایم شدی؟
کدام پناهگاه،
پناه گرفتی؟
بگو منم بیام!
زن هرچی رئیسه که دستور می‌ده را ...!
کدام الاغ می‌تواند؟
رئیس!
کدام؟
کجا؟
کدام سمت؟
ای خداااا!
آخه این حجم انفجار
کی دیده،
کی شنیده؟»

«گزارش پنج»
همهمه‌های درهم و برهم!
گاه با ضجه،
گاه فریاد،
منتشر می‌شود از قربانگاه و حنجره‌های خون‌آلود:
«فقط رییس می‌تواند این‌همه آبادانی و آبادی را در چند روز و چند شب،
پاک کند.»

«گزارش شش»

_ شبحی از معلمی راه می‌رفت و حرف می‌زد_

«رئیس!

خونه‌تو می‌تونی بسازی؟

نه!

زنتو؟

نه!

بچه،

بچه‌هاتو؟

قطعا نه!»

«گزارش هفت»

فریادهای درهم:

«آهای خدا با پیغمبرا کجا پناه گرفتی؟

بگو ما هم بیایم!

اینجا مادربمب ده‌تنی،

فسفوری،

با جون آدما،

آزمایش می‌کنند!

«گزارش هشت»

تک صدایی حین دیدن گلایدرسوارها با سلاح سلاخی،

با تمام توان:

مادرتونو گ...!

اسم رمز متالوژیه؟

نه!

آنتولوژی؟

نه!

پاتولوژی؟

نه!
آنژیو گرافی؟
نه!
رادیولوژی، بیولوژی؟
نه!
پرتو،
پرتو،
پرتو درمان،
نه! نه! نه!
این‌ها برا برادرم و اینا، می‌خواستم،
نبود تو بیمارستان!
بیمارستان تو شهر؛
شهر هم تو خیابون!
خیابون هم تو کوچه،
نبود!
مادربمب اما بود!
پرتوافکن اما بود!
لیزر اما بود!
مادر رئیس‌جمهور را گ...!
اسم رمز را فراموش کردم!
برادرم و خیلی‌ها،
دیگه نیازی به برانکارد و ریکاوری و اسم رمز ندارن؛
خدا ازت نگذره دکتر زود برس!»

«گزارش نه»

در میان شیون و همهمه‌های مبهم، تک‌صدا با تمام توان:
«خداااا!
خداااا!
کجا پناه گرفتی با پیغمبراتو؟

اماماتو؟
امامزادهاتو؟
با کشیشاتو؟
با کبیسه‌هاتو؟
کجای مسجداتو؟
کجای کلیساهاتو؟
من می‌خوام بیام پناه بگیرم!
ما می‌خوایم بیایم،
از این مادربمب مادرج...!
از این جنایات مادربمب!
کجا پناه،
کجاست پناهگاه...هاتو...ای خداااااا؟
از دست این جنگ مادرج... و این جنایاتو...
اینجا همه چیز قاطی شده،
می‌فهمی؟
جناب ابرقد...قد قدرتا...تو!
تا کی؟
تا کی؟
این جوری قاطی پاتیه همه چیزاتووووو؟
قاطی پاتیه همه، همه، همه چیزاتو...؟
چه‌جوری می‌شه نخوایم بهشت،
با همه‌ی خوبیاشو؟
با همه حوریاشو؟»
«گزارش ده»
«زن،
تا کی جیغ؟
مرد،
تا کی فریاد؟
کودک،

کودکان،
تا کی؟
خاک و خون و آوار،
تا کی؟»

«پایان گزارش»
در همهمه،
شیون و شب
شعر سرش را روی زانو گذاشت و هق هق زد زیر این‌که:
«چه‌جوری این حجم جفا و جنایت و جور را بکشم به دوش و تصویر؟
چه‌جوری این جنایاتو؟»
همهمه‌های مبهم و ضجه‌های بی‌شنیدار
با چراغ‌های شهر،
رفته‌رفته خاموش،
از جنگی تا جنگ دیگر!

ع.الف.جانوند
۱۵ اکتبر ۲۰۲۳
فیلیپین مانیل. بارانیاکه آزوره

شعرهایی از ادبیات معاصر عرب

ترجمه‌ی ستار جلیل‌زاده

محمود درویش

فلسطین (۱۹۴۱- ۲۰۰۸)

آسمانی دارم پشت این آسمان

آسمانی دارم پشت این آسمان که برگردم
من اما هنوز صیقل می‌دهم فلز این مکان را
ساعتی را زندگی می‌کنم که خیره می‌شود به رازها.
می‌دانم زمان دوبار با من یاری نمی‌کند
می‌دانم بیرون خواهم زد از پرچمم
مثل پرنده‌ای که روی درختان باغ نمی‌نشیند.
من از تمام پوست و زبانم بیرون خواهم زد.
برخی حرف‌های عاشقانهٔ نشسته در شعر لورکا
در اتاق خوابم زندگی خواهند کرد
و می‌بینند آن‌چه را که من از ماه بادیه‌نشین دیدم،
ببین. من بیرون خواهم زد
از بادام‌بن بیرون خواهم زد مثل پنبه‌ای روی کف دریا.
غریبه از این‌جا گذشت با هفت‌صدسال اسب بر دوشش.
غریبه از این‌جا گذشت تا که غریبه از آن‌جا بگذرد
بزودی از چین‌وچروک زمانم بیرون می‌زنم
چون غریبه‌ای از شام و اندلس
آسمانم نیست این زمین، اما غروب من است این غروب
و کلیدها، مناره‌ها، فانوس‌ها از آنِ من‌اند
و من نیز از آن خودم،
منِ آدم، دو بار دو بهشت را از دست دادم.
پس با آرامش بیرونم کنید،
و آرام بکُشیدم
زیر درخت زیتونم
با لورکا...

در کوچ بزرگ بیشتر دوستت دارم

در کوچ بزرگ بیشتر دوستت دارم
خیلی زود دروازهٔ شهر را قفل می‌کنی
نه قلبی دارم در دستانت، نه جاده‌ای مرا می‌برد
در کوچ بزرگ بیشتر دوستت دارم
نه شیری برای انارهای ایوانمان بعد از سینه‌ات.
بار نخل‌ها سبک شده‌اند
وزن تپه‌ها کم
و خیابان‌ها غروب خلوتند به گاه وداع با سرزمین‌شان.
کلمه‌ها و داستان‌ها روی پلکان شب مختصرتر شده‌اند.
قلبم اما سنگین است آن را همین‌جا بگذار
تا پیرامون خانه‌ات زوزه بکشد و بگرید زمانهٔ زیبا را
جز قلبم سرزمینی ندارم، در کوچ بزرگ بیشتر دوستت دارم
روح را تهی می‌کنم از واپسین کلمه‌ها:
در کوچ بزرگ بیشتر دوستت دارم
چرا که پروانه‌ها روح‌مان را هدایت می‌کنند،
در کوچ، دکمه‌ی گمشده‌ی پیراهن‌مان را به خاطر می‌آوریم
و فراموش می‌کنیم تاج روزگارمان را،
عطر زردآلوی تخمیرشده را به‌خاطر می‌آوریم
و فراموش می‌کنیم رقص اسب‌ها در شب عروسی‌مان را،
در کوچ هم‌سان می‌شویم با پرندگان و روزهامان را تأسف می‌خوریم
و همین اندک ما را بس که خنجر طلایی‌ات
قلب کشته‌شده‌ام را به رقص درآورد
پس آهسته بکُش مرا تا بگویم:
تو را بیشتر دوست دارم
از آن‌چه پیش از کوچ بزرگ گفتم. دوستت دارم.
چیزی مرا به درد نمی‌آورد
نه هوا، نه آب. . . نه ریحانی در بامدادان
نه زنبقی در شامگاهانت
بعد از این کوچ...

سنان أنطون

شاعر و رمان‌نویس عراقی (۱۹۶۷)

قطار مردگان

قطار مردگان بلیط نمی‌خواهد
آن‌جا فرشته‌ای لبخندزنان
زمزمه می‌کند: «سفر کوتاهی پیش‌روست»
بعد اشاره می‌کند به کوپه‌ای خالی
به رخت‌خوابی از نم‌نم باران
به بالشی پر از رشته‌های ابر
به عزیزانی ایستاده بر پیاده‌رو
به انتظار...
قطار حرکت می‌کند
نه صدایی می‌شنوم و نه چیزی را...
در کوپه‌ی کناری اما
مردی
سرِ بریده‌اش را بغل گرفته
زار می‌زند زار...

صحنه

آفتاب بی‌طرفانه به کار خویش
آسمان خاموش
(ابرها گریزان)
باد خسته و گم‌گشته
درخت‌ها اما
جسدهای مصلوب را می‌شمارند

سعدی یوسف
(۱۹۳۴-۲۰۲۱) شاعر عراقی

رنگارنگ

۱
از آسمانی آبی تکه‌ای بریدم
بعد با آن پیراهنی بافتم
به میکده‌ی دریانوردان شدم
سه دریانورد شرابی تعارفم کردند
و نشستم...
اولی گفت: درود.
دومی گفت: بنوشیم.
سومی گفت: چگونه دریا را به تن کرده‌ای؟
۲
از آسمانی سبز تکه‌ای بریدم
بعد با آن پیراهنی بافتم
به میکده‌ی کشاورزان شدم
سه کشاورز شرابی تعارفم کردند
و نشستم...
اولی گفت: درود.
دومی گفت: بنوشیم.
سومی گفت: چگونه کشتزار را به تن کرده‌ای؟
۳
از آسمانی سرخ تکه‌ای بریدم
بعد با آن پیراهنی بافتم
به میکده‌ی کارگران شدم
سه کارگر شرابی تعارفم کردند
و نشستم...
اولی گفت: درود.
دومی گفت: چه گوارا شرابی.
سومی گفت: چه شکوهی می‌داشت میدان
اگر که پیراهن‌ات می‌شد پرچمی ؟

جمال جمعه
شاعر عراقی (۱۹۵۶)

چشم‌انداز گنبدها

هلالی است زبانم
بر نار سینه‌ات
و من که در محرابی سپید
نماز می‌گزارم.

تابلو هنرمند به گاه پیری

می‌نشینی
روی صندلی راحتی
چشم‌های پژمرده‌ات در تلاشند
به سنجش چشم‌انداز
با دستانی لرزان، بدون قلم‌مو
می‌کوشی چشم‌اندازی خیالی را نقش بزنی
بر دیوارهای هوا
با رنگ‌هایی
که جز تو کس نمی‌بیندشان.

بی‌قرار

مریم حسین‌زاده

پابه‌پا که می‌کند خواب
سربه‌سرت که می‌گذارد ستاره‌ی دنباله‌دار
یک جای کار
انگار
هر دو پایش می‌لنگد
می‌شود کابوس را گردن زد؟
می‌شود افسوس را
با خط قرمز پررنگ نوشت؟
می‌شود حافظه را تکاند؟
وقتی پروانه‌ای
پیله پاره می‌کند از تن
وقتی شب‌پره پرپر می‌زند هر شب
وقتی گوزنی شاخ‌های مرده‌اش را می‌کوبد به خوابت
یعنی قرارنیست ساحلی امن را
آرام آرام
بر دوش بکشی
آیا زنده‌زنده در صدای دریا غرق شده‌ای؟
آیا پشت گوش گوش‌ماهی‌ها را دیده‌ای؟
آیا پشت حرف‌های یخ‌زده لرزیده‌ای؟
پشت دست‌هایت، پرده را پنهان کرده‌ای؟
پشت درماندگی یک در، مانده‌ای؟
پشت پس‌کوچه‌ها، به کوچه‌ها پچیده‌ای؟
پشت پشت شایدها و اگرها
مگر تکرار سنگ نیست تاریخ سر؟
مگر تکرار سنگ نیست تاریخ تن؟
مگر تکرار سنگسار نیست تاریخ زن؟
وقتی نافت را وارسی می‌کنی
مادر در مادر
ابروهای به‌هم پیوسته می‌بینی

یکی سئوال می‌کند
یکی تعجب
یکی بالا می‌رود
یکی پایین
یکی سیاه
یکی سرخ
و چشم‌ها
پرپر می‌زند
به شب‌های بی‌خوابی
و زردها را نارنجی می‌کند
فصل‌های بی‌قراری
قرار نیست
در لقاح مرگی تدریجی
کلمات یخ‌زده را بارور کنی
قرار نیست
سال به سال
دریغ از همه سال
ماه به ماه
ملال از ملالت کم نشود
و لال از لال بماند روزهای مرده
قرار نیست
زخم‌هات دست‌نخورده بمانند
بیدار باش
وقتی گوزن‌ها با شاخ‌های مرده به خوابت می‌کوبند
بیدار باش
وقتی زنده‌زنده غرق می‌شوی در صدای دریا
مگر تکرار سنگ نیست تاریخ تن؟
مگر تکرار جنگ نیست تاریخ زن؟
مگر تکرار مرگ نیست تاریخ خواب؟

پاییز ۱۴۰۳
تهران

شعری از قباد حیدر

می‌خواهم جهان صدای
ناله‌ی وطنم را بشنود
زمین سربزند از
بلعیدن کشتگان
و مردی که در آلاباما
ماهی می‌گیرد
قطره‌ی اشکی بر قلاب بزند
و زنی که کنار نیل
می‌رقصد
یادی از زنان و مردان جوانی کند
که ماه را قسم می‌دهند نرود
تا صبح بر گردن‌ها
طناب نیاندازد
می‌خواهم اسکیموی جوان
به سگ‌هایش تازیانه نزند
که تازیانه سوغاتِ شومیان بود
آی دخترکان طناز اسکاندیناوی
بدانید
دختران ما برای رهایی
گیسوی طلایی شما
حلقومشان فشرده می‌شود
کرونا را به خاطر دارید؟
جهانِ نادانی بسیار کوچک است
در اندازه‌ی گلوله‌ای
که می‌تواند به آزادی
جهان شلیک شود

نسیمِ شمال[1]

بهاره رضایی

شریکِ دزد و رفیقِ قافله
من بودم!
که وزیده بود جریانی
که باد نبود!
چیزی شبیهِ باد
می‌آمد
که رفتنی شود!
تنها عمودِ مُستَدَلی بود
که می‌وزید!
و من ضَماد می‌کردم
دَماغه‌ی ممنوعه را
تا به وقتِ وقوع
شفا جاری شود از بسترش!
این دریا اما همیشه زخمی
و دماغه پهلو به پهلو بر سنگی
نِشَست می کرد.

پهلو به پهلویِ باد
همین‌جا
از این ماجرا
پرده برمی‌دارم
محرمانه است، بدانی
در کار کسی بودم
که پَردگی نمی‌دانست!
اما من دل نداشتم که ببینم!
و سال‌ها بود که دیگر
زبان سُرخ‌ام
چیزی بر باد نمی‌داد!

۱ اشرف الدین گیلانی، شاعر، نویسنده و روزنامه نگار

بی‌دل شده بودم
و نگاه می‌کردم
به این زمینِ مُرتعش
که چشم‌های‌اش را تنگ کرده
و سرچشمه‌ای پیشاتاریخی است این نگاه!

انگار، تالابِ مضطربی بود
که آگاهی من از زمان
ختم به خیر نمی‌شد
و پاگیرش شده بودم!
مثل مُرغِ ماهی‌خوار
اِستتار کَرده بودم!

محرمانه است، بدانی
در کار کسی بودم
که یک_سان شده بود
و در موازی‌های این حیاتِ بَصَری
حولِ محورام
چرخ می‌زد.
چرخ می‌زد
و سَماعِ ثابت‌اش
هوشیاری من بود!

شریکِ دزد و رفیقِ قافله
من بودم!
که ختم نمی‌شدم.
دایره‌ای می‌کِشیدم
به دور خودم
و با مُنحنی‌های دَوّار
کنار نمی‌آمدم!
که ماه در تناوب هندسی‌اش

پیر شده بود!

دریای من
جذر و مدِ خفیفی داشت
من اما ماهِ شب‌اش بودم
ماه به مجلس اُنس‌اش
(فکرش را بکن
ماه شب‌اش باشی!)
که تمام نانوشته‌ها را
قلمی کرده بودم
که مُنجر به من شده بود
مُنجر به طایفه‌ای
که گیلان
در آشوبِ میرزا
کوچک
کوچک
جنگلی ساخته بود
که مِنَتِ اَلوار نمی‌کِشید!
می‌خواستم نَرادِ آبی شب باشم
به صرف و نحو و هیئت و جغرافیا.
قسم خورده بودم
که نَراد آبی شب باشم
پشمینه‌پوش و روئینه‌تن!

در پارک امین‌الدوله
به سلوک دنباله‌داری رسیده بودم
که جنون محافظام می‌شد!
این جایِ ماجرا
حُجره‌ی کوچکی بود
که روی خوش به زندگی‌ام
نشان نمی‌داد.

تب، تکاملِ من بود!
پاشویه می‌کردم!
بند نمی‌آمد!
و محرمانه است، بدانی؛
فردا
در صحنِ مجلس
اولین مخالف
من حرف می‌زنم!
حرف می‌زنم
و از این رنجِ تاریخیِ مُدام
پرده برمی‌دارم
که امانم را بُریده است.
حرف می‌زنم
و درِ دهانِ باد را می‌بندم.
حرف می‌زنم
و از این رنجِ تاریخی مُدام
پرده برمی‌دارم
و خود-گرفت‌ام را با آسمان
در سکوت
جشن می‌گیرم!
این بحث را
همین‌جا
دَرز می‌گیرم
و اعتراف می‌کنم؛
من معطوف‌ام
به قدرت باد
و نسیمی
که محرمانه است، بدانی
خود به خود می‌وزید
و با حزبِ باد
کنار نمی‌آمد!

دو شعر از محمد زندی

زخمی

شنل‌پوش
با کلاهی به رنگ قارچ
در هوایی سنگین
و پانداهایی که نرم و صخره بودند

بلوط‌ها
تپه‌هایی که بلوط‌ها را
و راه‌هایی که پانداها را
در هوایی آهنی و ناآرام

تله‌ها
یازده شکارچی و دوازده پاندا
تورها
و نسیمی پیچیده با گرگ‌ها
پانداهایی که گرد نخوابیده بودند
در مسیری با کمین‌ها
تور شکارچی سیاه‌پوش
دو شکار در خود داشت
پاندایی زخمی و پاندایی زیبا
آزاد بود که برود زیبا
گرگاسی که زبان پاندایی می‌دانست می‌گفت
اما زیبا رها نمی‌کرد زخمش را
یازده شکارچی
تفنگ‌هایشان را
و دوازده پاندا

خون‌شان را

درخت‌های بلوطی
بلوطی‌تر
تپه‌های بلوطی
بلوطی‌تر
و راه‌های بلوطی رنگ
بلوطی‌تر
و پانداهایی که
از دیدن زخمی و زیبا
چشم‌ها راسیاه‌پوش کردند

نقاب

ماشین زندانی، در برف
و سیم‌های خاردار
کلاویه‌های قفل شده
نگهبان بُرجک
پیچیده در لباس‌ها
چهره‌ای ندارد

دیوار زندان از حرف خالی
ماشین زندانی آب می‌شود
ملاقات‌کنندگان
غذای تلخ می‌خورند
بچه‌ها روی چمن
به ماشین زندانی سر می‌زنند
بچه‌ها در بازی

و روی دیوار نوشته می‌شود
زندانی جوان، نوجوان، کودک می‌شود و
با بچه‌ها بازی می‌کند
زندانی نوزاد می‌شود
جنین می‌شود
متولد می‌شود
زندانبان پیر و پیرتر
راهروهای زندان
از نقطه چین پر می‌شود
پرسنل زندان با نقاب
در راهروها
در رفت و آمدند
دیوار زندان از کلمه پر می‌شود
اطراف زندان
ماشین‌ها در رفت و آمدند
ماشین زندانی زنگ‌زده
و زندانبان گیج و منگ
در راهرو غلت می‌خورد

پرندگان روی سیم
و برف
درهم می‌پیچد
سیم‌های خاردار
پیانوی پنهان
زندانی و ...

سه شعر از قارن سوادکوهی

۱

بعد از باران بود
همه‌چیز در فواصلی از دور
معنایی نمور گرفته بود
بادبزن‌ها دیگر
کارآیی نداشتند
فانوس‌ها
تکان تکان نمی‌خوردند
و مردم
در اسکله از خاموشی دریا
به هم نگاه می‌کردند
و از کنار هم می‌گذشتند.
بعد از باران بود
آهسته و سرد
انعکاس نورها بر سطح خیابان
انتها نداشت
و بر سیم‌های چراغ برق
پرستوها رژه می‌رفتند
فرصت از یک دگرگونی بزرگ را
از پشت پنجره می‌دیدم
به ساعتم نگاه کردم
هنوز از پسِ روز
خورشید برنیامده بود
و هوا
همچنان ابر بود و خیابان خیس.
بعد از باران بود
پیاده‌روها
پر شد از سربازهای مسلح

و دست‌هایی که شعار می‌دادند
مشت‌هایی که می‌شکستند
چشم‌هایی که بسته نمی‌شدند
و قلب‌هایی که آزادی را
صدا می‌زدند
خشم، حمله‌ور شده بود
در مسیرهای منتهی به دریا
و فریاد کشته شدن می‌آمد.
بعد از باران بود
جنازه‌ها را تخلیه کردند
با جنازه‌ها
عکس یادگاری گرفتند
و بعد از بارانِ آبان
...

۲

همه‌جا شب است
آزادی، دهانش بوی گس باروت می‌دهد.

سال‌ها به درازا کشید و خیال
حبسِ خانگی کشید
سال‌ها به درازا کشید و عشق
در سلول‌های انفرادی
دلواپس ماند
سال‌ها به درازا کشید و زندگی
محکوم به اعدام و
حبس‌های طولانی شد
و رنگ‌های پراکنده
در استخوان و لاجورد
گم شدند

شب، از پشت‌بام خانه به زیر افتاد
و ماه
به نیمه رسید.

۳

کمی زخمی
و ترسیده
از شعبده‌هایی که هر روز
تازه می‌شوند
شارلاتان‌ها
اسباب‌چینی می‌کنند
و بوزینگان هنرنما
دوستاقبانی.
عصرِ لمپنیزم و طرارهای خوش‌اداست
و آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند
گوشه‌نشین و طرد شده از خیلِ این جماعتِ مضمحل
بی‌طاقت از دلیل و دانه‌های تسبیح
در حال طی شدن‌اند
یأس
و لحظه‌های ترس
توأم است
ناامیدی و زخم
توأم است.

سفر به آینه:

این منزل ویران چه کنی؟[۱]

روزبه سوهانی

در آینه زمستان بود
در آینه بهار بود
در آینه تابستان بود
در آینه پاییز بود

به سال‌های پرسیدن و گریستن بازگشته بودم
به کوچه‌های دستمالی
صفوف الله و اکبر
دروغ‌های کوچک و ترس‌های بزرگ
انفجار نور در دقیقه‌های خودارضایی

با چشمانی سرخ
به سال‌های پرسیدن و گریستن بازگشته بودم

در آینه زخم بود
در آینه زخم بود
در آینه زخم بود
در آینه زخم بود

با هر کودکی جنازه‌ای به دنیا می‌آمد

با جنازه‌ام به دنیا آمده بودم
جنازه‌ای که جنگ را در خوابش می‌شاشید
جنازه‌ای که از دست‌ها می‌ترسید

---

۱ بریده شعری از سعدی

از صداها
معلم‌ها
دیوارها
نمره‌ها
از مادرش می‌ترسید

جنازه‌ای که یک‌روز با ترس‌هایش به خواب رفت و درنیامد
و من از آن روز مرده‌اش را بر دوش گرفتم

با چشمانی سرخ
با جنازه‌ی کودکی‌ام بر دوش
به سال‌های پرسیدن و گریستن بازگشته بودم

در آینه گور بود
در آینه گور بود
در آینه گور بود
در آینه گور بود

کودکانِ در خواب
فاتحانِ روزنامه‌های دیواری شده بودند
و صحیفه‌ی کشتن بر استخوان‌هایشان حک شده بود

کشتن جمع در صفوف صبح‌گاه
کشتن تن به ضرب تازیانه
کشتن خنده در گیرودار چماق
کشتن خیال با هجوم کابوس

کودکانِ در خواب
با استخوان‌های شهیدشان
رو به عکس‌های مقدس سرود می‌خواندند

زمان در روزنامه‌های دیواری دفن می‌شد
از عکس‌های مقدس بوی شاش می‌آمد
و پشت زنگ‌های تفریح
زندگان تاریخ را تیرباران می‌کردند

با چشمانی سرخ
با جنازه‌ی کودکی‌ام بر دوش
با استخوان‌های سوراخ
سقوط مردمان را می‌دیدم
وقتی برای فتح عکس‌های مقدس
از یکدیگر بالا می‌رفتند

مردمان خیابان‌های دروغ و پستوهای راست
که در رویاهاشان بوی شاش می‌آمد
و ایمانشان میان خیابان‌ها و پستوها دفن شده بود

تباهی از فراموشی آغاز می‌شود
چشم‌ها پشت فصل‌ها می‌مانند
فصل‌ها پشت زخم‌ها می‌مانند
زخم‌ها پشت گورها می‌مانند
و گورها پشت صفوف مردمان مقدس از یاد می‌روند
با چشمانی سرخ
اورادِ زندگانِ تاریخ را زمزمه می‌کردم
و اشک جنازه‌ی کودکی‌ام بند نمی‌آمد

در آینه من بودم؟
در آینه من بودم؟
در آینه من بودم؟
در آینه من بودم؟

دو شعر از شمس لنگرودی

۱

بعضی روزهاست که به زندان ابد می‌ماند
و فقط رویا به ملاقاتت می‌آید.

بعضی روزها
دست‌هایی نامرئی
سنگریزه‌هایی به سوی تو پرتاب می‌کنند
و تو صدای شکستن شیشه‌هایی را می‌شنوی
که در روحت فرو می‌ریزد.

چاره چیست رفیق عزیز من چاره چیست
همه‌جا تاریکی است
ما به زاری سگ‌های درون‌مان باید عادت کنیم
سگ‌ها بیشتر از رهگذران از تاریکی می‌ترسند
باید عادت کنیم به دلی که غمگین می‌گوید
تو شکار و شکارگاه خویشی.

حوصله کن رفیق عزیز من
حوصله کن تا روزی
که پاهای فراموش‌شده‌ات را برداری بروی
دست‌های فراموش‌شده‌ات را برداری
و در کف زندگی بگذاری.

حوصله کن
دور نیست
روزی که صاحب گنج‌خانه‌ها
کلیدش را بردارد

و در کف تو بگذارد.

۲

ماسکه شده این جهان
ماسکه شده زندگی
و ما چهره یکدیگر را
در سایه–روشن‌بازی‌ها
نمی‌شناسیم.

قصه‌های کهنه و تکراری این سیرک
برای ما که تازه رسیدیم
تازه است.

ما بازمانده‌ی آخرین اسرای فراری بودیم
که از دیوار بهشت پایین پریدیم
و از این باغ‌وحش سر درآوردیم.

ای سرباز خسته
بیا دستگیرم کن
به مرخصی تشویقی برو
صندلی‌های سیرک به فروش رفته است
و فقط فروش تو مانده است.

به خانه برو
و به عکس‌ها و ترانه‌های قدیمی شلیک کن
به هرچه که زیبائی‌ست در سر راهت شلیک کن
و سرت را در جدول‌ضربی فرو کن
که آخرین سنگر هر سرباز است
تو راه گریزی جز شلیک کردن به زندگیت نداری

تو نگهبان مرگی
و نگهبان پرچم رنگ و رورفته‌ی پارک‌های معتادانی.

به خانه برو
و ماه چرمی مصنوعی را پایین بیاور و بر سینه‌ی خود بدوز
چکمه‌ی برقی بپوش و چشم رهگذران را بسوزان
آنان که از سر بی‌پناهی به صندلی‌های شکسته سینما پناه می‌آورند
و سراسر راه را هق‌هق می‌کنند
تا به خانه خود برگردند.

ماسکه شده زندگی
ماسکه شده این جهان
ماسکه شده چهره‌ی بازیگران
و فقط با نامی که بر سینه‌مان آویخته
یکدیگر را می‌شناسیم.

سه شعر از علی صبوری

درشب های تعزیر و تازیانه

(با یاد بکتاش آبتین)

در ما خشمی خفته گردن می‌کشید
از داغی به داغی
و از زخمی به زخمی
پرت می‌شدیم
درشب‌های تعزیر و تازیانه،
در دهان خاموش گورستان‌ها
به خود می‌پیچیدیم
و غریو غربت آدمی بودیم
آن‌که ترا کشت
بیگانه نبود
در سرزمین تو خانه داشت
و با حلقه‌ی طنابی
بالای سرمان تاب می‌خورد.
گل سرخی بودی در سپیده‌دم تاریک
که حکایت شکفتن را
روایت می‌کرد
با خنده‌های بلند
که جانت را به بازی می‌گرفت

انسان‌ها

انسان‌ها
سفرنامه‌ی ناتمامی هستند
که در مسافرخانه‌های بین راه
مثل بال پرندگان گشوده می‌شوند
و مثل
رویایی نانوشته،
بسته می‌مانند.

بانوی سوگوار سمنگان

(با یاد محمد مختاری به مریم حسین‌زاده)

گویی چیزی
به حافظه‌اش چنگ می‌انداخت
گویی سایه‌ی دستی
به گلویش نزدیک می‌شد
اندوه بی‌پایان تهمینه
جهان ناآرام سیاوش
مویه‌های کودکانه‌ی سهراب
آه.....
مختاری
مختاری
مختاری
با اضطراب جهان
پله‌ها را
یکی
یکی
با تأنی پایین آمد
ناگاه
در پیشخوان در مکثی کرد
در سای سار ن،
در آستانه‌ی آفتاب ایستاد

سه شعر از علی قنبری

۱

دیشب
در آتلیه یک زن نقاش جذاب شصت‌ساله بودم
که همان ابتدا به من گفت:
«من
خودارضایی می‌کنم
چون‌که پستان‌هایم
دیگر فشرده نمی‌شود»
البته او هم مثل من
دیگر
درگیر حلقه‌های انسانی نیست
هم‌چنین
حلقه‌های چربی
که زیر شلوار جین بیرون می‌زند
بعد به من گفت:
«تو می‌دانی تابلوهای من
چه نسبتی دارد با لئونارد داوینچی
که محو کرده است
دو عنصر عمده تعیین هویت مونالیزا را روی چوب سپیدار؟

چه نسبتی دارد با مامان عیسی
که پسرش گفت «کلمه انسان شد و سکونت یافت در میان ما»؟

چه نسبتی دارد
با اسب دریایی
که تنها نرینه‌ای‌ست که می‌زاید؟

چه نسبتی دارد با حلزون
که خانه‌اش را در خودش حمل می‌کند؟

چه نسبتی دارد
با ارکیده‌ی ماده
که زنبورهای نر را گول می‌زند؟

من
حرفی نزدم
ژامبون مانده را خوردم
و زیتون
چون که در شعر
پاسخ نمی‌دهم.

۲
وقتی که اعلام می‌کنم زبان لامسه است
مردم بر این گمان‌اند که پیچیده حرف می‌زنم
اما این لحن من
به‌خاطر این است که حروف
فقط به‌دنبال خودشان می‌روند

اما تو
به حرف مردم اعتنا نکن
بیا توی زندگانی‌ام
و یک رنگ به من معرفی کن
سکوت بعد از تلفن را به من بده
کاری کن که آینه بعد از صورتم نقطه بگذارد
یک ریسمان بده
که جشن بگیرد بعد از گره‌هاش

و کروکی حادثه‌ای را بکش
که به لکنتم کمک کند
یا حداقل به گونه‌ای
که مثلاً
بتواند خلاص کند یک قدیسه را
از عدم توجه به سکس

۳

تکیه‌گاه بی‌معنا می‌دانی که چیست؟
یک منطق معکوس به یمن پرسش؟
آگهی یک واژه گمشده در سطر، روی دیوار زبان؟
فروختن نورهای یادگاری؟
این‌که زبان پیانوست
و کلمات معلق‌اند در هوا مثل نت‌ها؟

این‌ها همه حرف‌های اوست
و من امروز
با خواهران و برادرانش جلسه دارم
که شهریه‌های عقب‌افتاده خانه‌ی سالمندانش را بدهند

شما فکر می‌کنید
به همین آسانی‌ست
که رنگ‌ها
درهم می‌آمیزند
و تیغه‌ی خیال کند می‌شود؟

سماع ناخوش

فرزانه قوامی

گویا در خشت خامِ زمان
من مرده بودم
طنینی بلند بر قامتم، آخرین سرود می‌گزارد
سحر به سهره‌ی آغوش، کشیده
عطر صندل و دود و ادعیه، پابرجا
نفس‌زنان
اورادِ شیرین ز بر می‌خواندم
دوان‌دوان
پشت پرچین‌ها
قلب عریان چال می‌کردم
بوی کاه و گِل به شامه می‌کشاندم
پای پیاده
حفره‌های خشم می‌جُستم
و راهِ بودن، به نبودن وامی‌گذاردم
گویا تو هستی و من نبوده‌ام هرگز
گویا درختچه‌ها از ریشه تهی شدند و آتش رسید به قافله
و عمر به تابشِ نحسِ آن ستاره
دلخوش نبود دیگر
گویا قرقی‌ها به شتاب مرا نشان رفته‌اند
و تیر خلاص، سبک می‌نشیند بر سینه‌ام
گویا رسوم عاشقی از یاد رفته بود
پرنده از لانه می‌گریخت و شاخه‌ها از ترس می‌لرزیدند
آب از آب تکان نمی‌خورد
و مرداب بر شانه‌های لاغرم می‌تابید
گویا مرام مردان جسور

آرمیدن بود بر جویبار
و من در سیمای خود حیران، بر آب می‌نگریستم
گویا نرگس شده بودم در زادروز زمین
و سماع ناخوشم از خاک بدرقه می‌خواست
گویا انگشتری از میان دستانم سُرخورد و به چاه افتاد
و هق‌هق غریبه‌ای تکانم داد:
نفهمیدی چرا ما همیشه در تاریکی گریه می‌کنیم و از سیاهی می‌ترسیم؟
گویا اشباح بی‌گناه، تن داده بودند به بازی روز
بر تنم دست می‌کشیدند و می‌گفتند:
جهان بی‌هول هیولا به پایان نمی‌رسد؟
گویا نفس نداشتم از نی نغمه‌ای برآورم
بره‌های معصوم، گِردم چریدن آغاز کنند و بگویم:
زمین مادر گناهکار ماست
ما فرزندان نابکار آسمان
و خون‌بهای ما در غلاف شمشیری مرصع نهفته است
گویا کوه‌ها عریان‌تر از آب‌ها
سرمستِ شبی سُکرآور
قهقهه سرمی‌دادند و مرا می‌ترساندند
کنار برکه‌ای تاریک
آب زندگانی‌ام قطره‌قطره هرز می‌رفت
پای بیدهای مجنون و بیابان‌های معصوم
گویا مدفون شده بودم زیرکتیبه‌ای سنگین
و ماه بر رخسارم نمی‌تابید دیگر
گویا حرام شده بود آواز عاشقان در بی‌وفایی یار
و پژواکِ خزیدنِ مار می‌آمد از کوهستان
گویا ادعیه‌ای مقدس از حلق زمین برمی‌آمد و در عرش می‌پیچید
یاری کنید مرا به حلاوت نور
یاری کنید مرا به صلابت کوه
که سر بر نخستین سنگ گذارم و برنخیزم دیگر

گویا حصار تن دریده‌ام و از پشتِ پدر برنخاسته‌ام هرگز
غزالی بوده‌ام خواب‌آلوده
گم‌شده در حفره‌ای تاریک
گیاهی بوده‌ام آبزی
روییده بر خاکی غریب
بر گیسوانم آفتاب می‌بستم و از دنده‌ی عریانم ستاره کوچ می‌کرد
گویا دهان به دشنام گشوده‌ام و
بار قاطران تهی می‌کنم بر دره
گویا دیوانه‌ای بر مزارم دخیل می‌بندد و من
سال‌هاست ز بر می‌خوانم ورد مغمومش را
گویا مسحور خوابی شیرین
در شامگاهی تلخ
به بستر برده‌ام معشوق دیرین
و خاک می‌داند از لب‌هاش چه می‌خواهم
گویا دیر برخاسته‌ام هنوز
مانده هزارسال دیگر
به بانگ صور و دمیدن اسرافیل بر رخوت چشمانم
و خاک می‌داند از لب‌هام چه می‌خواهد

آبان ۱۴۰۳

چهار شعر از علی کاکاوند

گسیختگی

یک صندلی الزاماً یک صندلی نیست
صندلی‌هایی می‌شناسم
که پیراهن و شلوار به‌تن می‌کنند
پشت میز می‌نشینند
صبحانه می‌خورند
روزنامه می‌خوانند.

یک تلویزیون الزاماً تلویزیون نیست
تلویزیون‌هایی می‌شناسم
که هر کدام آدم تنهایی در خانه دارند
شبی چندساعت او را تماشا می‌کنند
حرف‌هایش را می‌شنوند
تصویرش را ضبط و پخش می‌کنند
و موقع خواب، خاموشش می‌کنند.

هر دری الزاماً در نیست
درهایی می‌شناسم
که هیچ‌وقت نه بسته شده‌اند نه باز
درهایی که در آن طرف آدم‌هایی را می‌بندند
در این طرف آدم‌هایی را باز می‌کنند.

تخت خواب‌هایی
که دوش می‌گیرند
به خودشان عطر می‌زنند
پتو روی سرشان می‌کشند می‌خوابند
اما خواب نمی‌بینند.

لباس‌هایی که آدم‌ها را می‌پوشند.

کفش‌هایی که پاها را پاره و بخیه می‌کنند.

ساعت‌هایی که سر وقت به قرار می‌رسند.

کتاب‌هایی که آدم‌هایی را می‌نویسند، آدم‌هایی را می‌خوانند.

هر آدمی الزاماً آدم نیست
آدم‌هایی را می‌شناسم
که لابلای صف‌ها و صفحه‌ها پیر می‌شوند
آدم‌هایی که همیشه منتظر خبر جنگ‌اند
تا در خبر کدام روزنامه و تلویزیون
زیر کدام در و صندلی
با کدام کفش و ساعت
در صفحه‌ی چندم کدام کتاب
منفجر شوند.

۲۹خرداد ۱۴۰۳

کودکی مثل قرص ماه

شکمش به شکل ماه بالا آمده
زنی که کودکی نکرده است
در خواب با ستاره‌ای عاشق خوابیده.
از خانه بیرونش کردند
از شهر
از سرزمین
از زمین.
کجا را داشت برود جز آسمان؟

تنها منم
که به شیوه‌ی مردم قدیمی
بر بام می‌شوم و مشت بر حلبی‌ها می‌کوبم
تا ماه بیاید.

۷ شهریور ۱۴۰۳

دیوانه است

توی سرش می‌زنید، می‌خندد.
دشنام می‌دهید، موهاش را می‌کشید، می‌خندد.
هرچه در دست دارد، هرچه در جیب دارد
یعنی نان و سیگارش را بر می‌دارید، می‌خندد.
شلوارش را پایین می‌کشید
به ران‌های لاغر، به لگن استخوانی‌اش لگد می‌زنید، می‌خندد.
هُلش می‌دهید توی گِل و لای می‌خندید، می‌خندد.
آزارش به کسی نمی‌رسد
دیوانه است

۱۰ خرداد ۱۴۰۳

نانی به نرخ خون[1]

رفته بود گندم بیاورد
نیامد
مادر رفت و دید
خونش بر گندمزار طلایی پاشیده است

رفته بود آرد بیاورد
نیامد
مادر رفت و دید
خونش آردها را سرخ کرده است

رفته بود نان بیاورد
نیامد
مادر رفت و دید
خونش بر نان‌ها ماسیده است

خسته نشدی مادر!
بس که خون دیدی؟

۱ (این شعر سال ۱۴۰۲ با سانسور وزارت ارشاد از کتاب «زوزه‌ی گرگ پا به ماه در تونل‌های تهران» حذف شد)

دو شعر از مونا محمدزاده

کادیکوی

در فضای سالینجر غلت می‌خورم،
همان اندکک زمانی که نوشته‌هایش را چپاند لای انگورها و زیرزمین‌ها تا پسرش ۶۰ سال بعد، پولی به جیب بزند.
در کافه لاروتوند پاریس، وقتی‌که همینگوی ریش نداشت و عاشق زنی بود که روز را در روزنامه می‌پیچید و به جنگ می‌رفت.
در میانه خیابان دروس و بیمارستان هدایت، گاهی که مردان قصه و سیاست،
اشک‌دار زنی سرخ‌دامن شدند که باد او را برد.
در این زمانه، هیچ.
هیچ‌چیز مرا به هیچ‌وقتی پیوند نمی‌زند.
خون، تنم را درنوردیده.
مغزم به بوی گند خزه‌های ماسیده آغشته است.
هیچ‌کس مرا به هیچ روشنی نمی‌برد.
برای لب گرفتن از استکان‌های پُرسوزش، کمی دیرم.
زود فرسوده شدم، می‌دانی؟
دست انداختم پشت زندگی
پشت‌به‌پشت، کوچه‌های کادیکوی و مُدا را لنگر انداختم شاید فرجی شود، نشد.
من زود تیز شدم، بریدم، براندم.
من این جماعت یأجوج و مأجوج را بارها چلاندم میان بریده‌های تنم
حل نمی‌شوند لعنتی‌ها که لعنت بر همه شهرها و جیغ‌ها و مُشت‌هایتان.
شما دق‌الباب خانه‌ای را پاسخ نمی‌دهید.
از سرم گذشت سرگذشت و نرسیدم.
انگشتان طربم دیگر به شعر نمی‌رقصند.
تنها کشیده می‌شوند بر ملافه‌های خاکستری شرمگین از بی‌خوابی‌های مستمر بی‌رویا.
زنان خیابان‌ها را پس نمی‌گیرند.
موج‌موج می‌خشکند در اعماق آب‌هایی که دیگر آبی نیست.

مرگ

مرگ، همین حوالی پرسه می‌زند.
شب‌به‌شب بوسه می‌زند بر گونه‌های گرگرفته‌ام
صبح، به کسب‌وکار مرگ دیگری رخت می‌کشد.
زود سالخورده شدم.
سال‌هایم خورده می‌شود میان اضطراب مرگ ناآمده‌ی آن‌ها که دوستشان دارم.
دل‌سوز و تاب‌ناک آن‌ها که از دست دادمشان.
حیران میان قرن‌ها و تاریخ و شعر و دریا و عشق، عشق، عشق...
هیچ‌چیزم به هیچ‌چیزم نمی‌آید.
شبیه خودم نیستم، تناقضی ابدی.
عشق را می‌بافم و هربار گره‌ای را جایی رها می‌کنم، تکه‌ای از من، نیشگونی از جهنم تنم.
غلغله می‌زند مغزم میان دردهای سر و دودوی مردمکان و لقوه‌های قلب.
خوب شد قدم بلند نشد.
با زمین عجین بودن، گام‌هایم را برای لمس خاک، کوتاه می‌کند.
تنها یکی دو مدار مانده به چشم‌ها، سیاهی غوطه می‌خورد تا ببلعد تا نبینی که نیستی دیگر.
و تمام.

شعری از جوی هارجو

ترجمه‌ی شهاب مقربین

چگونه در زمان جنگ شعر بنویسیم

هر جایی نمی‌توانی شروع به نوشتن شعر کنی.
این‌جا ویرانه‌ای‌ست.
بمب‌ها هستند و نگاهِ خانه‌ای و ردیفی از خانه‌ها.
موشی با تکه‌گوشتی در نیش از روشنایی بالا می‌رود.
کودکی با بندی شُل بر پشت مادرش بسته شده است.

سربازها آهسته‌آهسته به شهر می‌آیند،
به رودخانه، به دهکده، به اتاق‌خواب، به آشپزخانه‌مان.
همه چیز را می‌خورند.
یا می‌سوزانند.
هرچه را نمی‌توانند ببرند نابود می‌کنند.
غارت می‌کنند.
هرچه را نمی‌توانند نابود کنند می‌برند.

شایعات مثل باران فرومی‌ریزد،
مثل بمب،
مثل اشک‌های مادر و پدر
فروخورده برای آرامشی پر از تشویش،
مثل غروبی سرازیرشده به‌سوی نیم‌شبی بی‌ماه،
مثل قطاری سوت‌زنان بی‌مقصد،
مثل دانه‌ای افتاده به جایی که بختِ روییدن درختی
یا زیستگاه پرنده‌ای نیست.

نه، این‌جا شروع کن.

گوزن‌ها از حاشیه‌ی جنگل خیره نگاه می‌کنند.
ما پیش از این دارکوب‌ها را به بزرگیِ خورشید می‌دیدیم
و چرخ‌ریسک‌ها با آوازهای دلنواز صبحگاهی‌شان به ما سلام می‌کردند.
ما بیرونِ خانه آغاز به آشپزی می‌کردیم،
لغزان روی شبنم‌ها و قهقه‌زنان.
آه، آن سپیده‌دم‌های دل‌انگیز خاکستری!
می‌کوشیدیم وانمود کنیم جنگی اتفاق نخواهد افتاد،
اگرچه آن‌ها آغاز به ساختنِ خانه‌هایشان در اطراف ما کردند
با خواسته‌هایی بیشتر.
شروع کردند به بچه‌های ما داستان خدای خودشان را یاد دهند،
داستانی که در آن همیشه ما بَرده باشیم.

نه، این‌جا نه.
این‌جا نمی‌توانی شروع کنی.
این خاطره‌ای پاره‌پاره است،
چرا که ممکن نیست در کلام بگنجد،
حتی در شعر.
. . .
این خاطره‌ها این‌جا با درختان به‌جا ماندند:
جیبِ پاره‌ی جامه‌ی دست‌دوزِ دخترت، شالِ کمر، بند کفش،
کفشِ بچه‌ی به‌ظرافت تزیین‌شده با مهره، هنوز جفتِ پایش،
نامه‌ی قول‌وقرارِ مرد جوان برای محبوبش–
نه، این بهترین جا برای شروع‌کردن نیست.

به‌رغم بمب‌هایی که در دوردست می‌افتاد، همه خواب بودند.
وحشَت غریبه‌ای آشناشده بود.
دوقلوهای نازنین‌مان در لباس خواب‌شان
پهلوی من و پدرشان کِز کرده بودند.

اگر از این‌جا شروع کنیم، هیچ‌کدام‌مان شعر را به پایان نمی‌بریم.
یک‌نفر باید آن را سرشار از زندگی بنویسد.
این را پدربزرگی برای نوادگانش خواند،
درحالی‌که پرقدرت‌ترین آوازش را در قلب بچه‌ها می‌دمید.
بدین‌گونه از سربازان پنهان می‌ماند،
سربازانی که آن را از قلبِ خاستگاه آغازین‌شان
فرسنگ‌ها دور می‌بُردند،
از رودها، از کوه‌ها.
او می‌دانست که یک روز، یک روزِ دور، نوه‌ها برمی‌گردند،
بعدها نسل‌ها برمی‌گردند
به شاهراه‌های هموارِ بناشده بر گذرگاه‌های قدیمی،
از میانِ دیوارهای قوانینِ بازدارنده یا ویران‌کننده،
بر تخته‌سنگ‌هایی که کتابخانه‌های بادها را در خود دارند.

او برای ما خواند که برگردیم
به زابوم‌مان
بر این تپه‌های سبز مه‌آلود
که ما را از آن ربودند.

بله، از این‌جا شروع کن.

جوی هارجو، زاده‌ی ۱۹۵۱ در شهر تالسا، در ایالت اوکلاهماست. او از بومیان امریکایی متعلق به قوم ماسکوگی (کریک) است. با گرایشی فمینیستی و عدالت‌خواهانه، از شاعران معترض امریکا به شمار می‌آید و مضامین شعرهایش را عمدتاً مسایل سیاسی، اجتماعی، محیط زیستی و انسانی تشکیل می‌دهد. بی‌عدالتی‌های اجتماعی، به‌ویژه ستمی که در طول تاریخ بر بومیان امریکا رفته است، در شعرهای او نمود بسیار دارد. افسانه‌ها، نمادها و ارزش‌های بومیان نیز در آثارش بازتاب دارند. او از سال ۲۰۱۹ تا ۲۰۲۲، سه سال متوالی به‌عنوان ملک‌الشعرای ایالات متحده برگزیده شد. (عنوانی که کتابخانه‌ی کنگره به مهم‌ترین شاعرِ هر سال می‌دهد.) او نخستین شاعر بومی‌ست که به این عنوان دست یافته است. جوی هارجو، گذشته از شاعری و نویسندگی، نوازنده‌ی چیره‌دست ساکسیفون نیز هست.

از «خرده ریز خاطره‌ها»، دفتر دوم

سه شعر از حافظ موسوی

۱

همه چیز از دهانی ناپیدا آغاز شد
از صدایی که موج بود و هوا.

نخستین نغمه‌ها
نخستین واژه‌ها که بویی دیگر داشتند
نخستین تپش‌های قلب
در نخستین دیدار عاشقانه‌ی معصوم
نخستین اشک‌ها که بی بهانه فرو می ریخت.

چشم بر آسمان تیره
گوش بر زمین سخت
و آن صدا که از کرانه‌های دور می‌آمد
از دهانی ناپیدا بود.

سرچشمه‌ی اشک‌ها :
زخمی ناسور در اعماق روح؟
خاطره‌ای دردناک که حافظه‌اَش پس می‌رانْد؟
یا پرسه زدن در خیابان‌هایی که بوی چرک و خون می‌داد؟

۲

در سایه‌سار زیتون‌زاران،
در روزهای شرجی تابستان،
جمع می‌شدیم،
دو به دو، یا چنداچند.

سپیدرود از کنار ما می‌گذشت
فروتنانه و، گاهی باخشم.

از چه سخن می‌گفتیم؟
از عشق؟ از سیاست؟
از شکستن دیواری که
بر گِرد خویش کشیده می‌پنداشتیم؟

سپیدرود از کنار ما می‌گذشت
با زبانی گُنگ.

سیگار، کتاب‌های جلدسفید،
میخانه‌ای با غذاهای ارزان،
آوازخوانیِ دسته‌جمعی
در کوره‌راهی خلوت
که ردّ پای اساطیر زنده در آن می‌دیدیم.

سپیدرود از کنار ما می‌گذشت
با آوازی برانگیزاننده ؤ شورانگیز.

« غریزه را تاب بیاور!
موش کور درون خودت را مهار کن !
رستگاری سزاوار تاب‌آوران است.»
و موش کور استادِ نقب زدن بود.

سپیدرود از درون ما می‌گذشت
با آوازی از یک ترانه‌ی بومی.

۳

امان تازه از زندان درآمده بود.
حرف که می‌زد،
چهره‌ی استخوانی ؤ، دو نی‌نیِ بی‌قرارش
بیش از او سخن می‌گفت.

از رضوان
که می‌گفتندش : بنویس!
نام:
به طعنه می‌گفت: فارسی بیلمیرم
به ترکی می گفتندش: آدُن نَده ؟
می‌گفت: من فداییِ خلقم.

شبِ پیش از اعدام
امان تا سپیده‌ی صبحی سیاه با او بود.

هوا، گرفته و بارانی.
از لای میله‌ها،
بخاری سیاه
به سلول می‌خزید.

صدای گلوله
های هایِ امان.

شهر در سکوتی تب‌آلود خفته بود.

پنج شعر از سیامک میرزاده

پنج چارانه

(سَلخ)

هنگام که خوش نشسته قدّاره‌ی ماه
خونخواره و خیره بر گلوگاهِ نگاه
هر سلسله رشته می‌بُرَد غیراز اشک
هر واژه سکوت می‌کند غیراز آه!

(چه باک!)

چنانکه عشق به آموزه‌ی جنون زنده‌ست
و واژه‌های لبِ لاله، واژگون زنده‌ست
در این زمانه که رگ می‌بُرَند از عشق، چه باک!
قبیله‌ی قلمِ سُرخِ ما؛ به خون زنده‌ست

(آنک ما...)

خون‌گریه‌ی خوشه‌هاست در شیشه‌ی ما
جاری‌ست شراره در رگ و ریشه‌ی ما
خون می‌شود انگور اگر بگذرد از....
....پرچینِ خطوطِ سرخِ اندیشه‌ی ما

(شق القمر)

شب‌ها پریشان‌گوییِ گیسو و سر زیباست
در موی و رویت دیدنِ شام و سحر زیباست
یک لب بخند! ای مُلتقای آفتاب و ماه!
با خنجرِ لبخندِ تو، شق القمر زیباست

(جهان کوچک من....)

به رفیق مادام‌العمرم؛ محبوبه

هر شعر که می‌شکوفد از شب؛ نوشت!
آویخته از دو گیسِ بازیگوشت!
القصه! جهانِ کوچکی دارم من
اندازه‌ی بیکرانه‌ی آغوشت.....

ادبیات نمایشی

محمد رضایی‌راد/ میلاد جنت

تک‌گویی چهارم از مجموعه‌ی اعترافات

جوهر نامریی

«یک شبهِ اعتراف»

محمد رضایی‌راد

یک اتاقِ خالی ـ خالی از هر چیز. مردی رو به ما.

مرد امروز به طور اتفاقی چیزی خوندم دربارهٔ «دیوار چهارم»، دیواری نامریی که موجب می‌شه در یک تئاتر تماشاگرها بتونن به بازیِ بازیگرها نگاه کنن. مثلاً همهٔ ما در تنهایی با خودمون حرف می‌زنیم، این دیوار نامریی باعث می‌شه ما اجازه داشته باشیم به خلوت کسی سرک بکشیم و حرف‌هایی رو که در تنهایی می‌گه بشنویم بدون این که اون متوجه حضور ما بشه. این البته یک قرارداد تئاتری هست و دیوار چهارمی واقعاً در کار نیست. اما در حرفهٔ من، یعنی حرفه‌ای که من دارم، این دیوار چهارم به شکل دیگری وجود داره، که هم هست و هم نیست، یعنی هم مریی‌ئه و هم نامریی. من به کسی که در اون سوی دیوار ـ مانند همین دیوار ـ در اتاقی ـ مانند همین اتاق ـ ایستاده ـ درست مانند من که این‌جا ایستاده‌م ـ نگاه می‌کنم که به این‌سو و اون‌سو می‌ره، می‌ایسته، می‌شینه و نمی‌دونه و گاهی هم می‌دونه ـ مثل همون که اون‌جا ایستاده ـ می‌دونه که زیر نگاه من‌ئه.

به‌هرحالا این دیوار شباهت‌هایی با دیوار چهارم تئاتر داره، چون دقیقاً به امر تماشا ربط داره و کسی که اون سمت ایستاده، اگرچه که بازیگر نیست، اما نقشی داره که باید اون رو به‌خوبی بازی کنه ـ که معمولاً نمی‌کنه: نقش کسی که قرار نیست چیزی بگه و باید دهانش تا به انتها بسته باشه و البته این نقش وقتی کامل می‌شه که اون ناگهان دهان باز کنه و تمام چیزی رو که در ذهنش داره به بیرون بریزه.

این مسأله ما رو متصل می‌کنه به قدیمی‌ترین و ـ تا به این لحظه ـ قطعی‌ترین تعریفی که از انسان وجود داره. موجودی مرکب از جسم و ذهن. و من یک‌راست می‌رم سراغ اصل موضوع. برای اعتراف گرفتن از

کسی یا باید بر جسمش مسلط شد و یا در ذهن تصرف کرد. در روش اول جسم به یک تکه گوشت لهیده تبدیل می‌شه و در روش دوم ذهن به یه زباله‌دانیِ منفجرشده. روش اول البته که خشن و غیرانسانی‌ئه، اما ممکنه خیلی زود به جواب برسه، و... و البته تنها به همون جوابی که اعتراف‌گیرنده در پیِ‌شه؛ البته هم که هرگز ممکنه نرسه. این به مقاومت جسم اعتراف‌کننده بستگی داره. برخی اجسام ممکنه هرگز به نقطه‌ی شکست نرسن. اما در روش دوم انسان در جسم خلاصه نمی‌شه و البته نفی هم نمی‌شه، بلکه تبدیل می‌شه به دروازه‌ای برای ورود به جهان تیره و نامریِ ذهن. روش دوم احتیاج به صبر و حوصله داره و این مزیت ـ مزیت قطعی ـ رو که قطعاً به جواب می‌رسه. برای این‌که ذهن مانند جسم نیست و همواره یک نقطه‌ی شکست و تلاشی داره، و باز البته این مزیت رو هم داره که به غیر از جواب دلخواه انبوهی از چیزهای دیگه‌ای رو از اعماق لایه‌های ذهن به سطح می‌آره که ممکنه در نظر اول به‌دردنخور به‌نظرن بیان، اما قطعاً به‌درد خواهند خورد، درست مانند گدازه‌های مذاب که از اعماق لایه‌های زمین به سطح می‌آن و پس از سرد شدن شکل سطح زمین رو تغییر می‌دن. اعتراف‌کننده‌ای که چنین گدازه‌هایی رو از لایه‌های عمیق خودش به سطح فوران کنه دیگه هرگز شبیه گذشته‌ش نخواهد بود. بدین‌معنا رابطهٔ اعتراف‌کننده و اعتراف‌گیرنده رابطه‌ای همچون رابطهٔ روانکاو و بیمار هست.

طبعاً من با شیوه‌ی دوم موافقم و برای هر کس بنا به شرایطی که داره طرح و برنامه‌ای می‌ریزم که با دقت و صبر و حوصله و مطالعه به نتیجه می‌رسه، و به همین دلیل در طول هر مأموریتی ـ بنا به موضوع ـ من کلی مقاله و پژوهش و رساله در باره علم‌النفس و روان مطالعه می‌کنم. و مانند هر پژوهشگری به شدت دچار هیجان می‌شم از کشف نکتهٔ بدیعی دربارهٔ موضوع. خوندن موضوع دیوار چهارم از زمره‌ی همین تلاش‌ها برای چیدن برنامه‌ی دقیقی در خصوص مأموریت جدیدم هست. من گاهی خودم رو در موقعیت اون‌ها قرار می‌دم تا بفهمم دقیقاً چه اتفاقی برای اون‌ها می‌افته و این همون کاری هست که الان دارم می‌کنم.

اصولاً به همین دلیل بود که به من سپرده شد بازجویی از کسی که در اتاق

روبه‌رو هست و من الان دارم از پسِ این دیوار نامریی نگاهش می‌کنم. کسی که تا دیروز ـ بله تا همین دیروز ـ همکار من بود و حالا در اون اتاق قرار گرفته به دلایلی که من خیلی نمی‌خوام بهش بپردازم و اگر بخوام صادق باشم باید بگم که چندان هم ازش خبر ندارم. در حیطه‌ی کاریِ سازمانِ ما چنین اتفاقاتی ـ که کم هم نیستن و زیاد هم نیستن ـ گه‌گاه و گاه همواره رخ می‌دن، و این اتفاقی هست که برای این همکار سابق افتاده و از همه مهم‌تر این که می‌تونه روزی برای من هم رخ بده، بی‌آن‌که چندان دلیل واضحی داشته باشه و یا بر خطایی اخلاقی، سیاسی و یا امنیتی استوار باشه. در اون روز ـ اگر رخ بده که هنوز بعیده ـ من نمی‌دونم که به دست اعتراف‌گیرنده‌ای از نوع اول خواهم افتاد که بخواد بر جسمم مسلط بشه و یا اعتراف‌گیرنده‌ای از نوع دوم ـ از جنس خودم و چه‌بسا از میان کارآموزهام ـ که بکوشه در ذهنم تصرف کنه.

کسی که الان در اون اتاقئه، در زمانی که همکارم بود، اعتراف‌گیرنده‌ای از نوع اول بود و البته در کارش بسیار موفق. ما در اون زمانی که با هم همکار بودیم ـ یعنی تا همین دیروز ـ بحث‌های طولانی و جالبی با هم داشتیم دربارهٔ امتیازهای شیوه‌های خودمون ـ و درواقع در باب سرحدات جسم و ذهن ـ و باید بگم که اگر کسی از پس دیوار چهارمی به این بحث گوش می‌داد فکر می‌کرد ـ و البته که اصلاً اشتباه فکر نمی‌کرد ـ این مباحثه‌ای هست میان یک استاد فیزیولوژی اندام و یک پرفسور نوروساینس، بحثی دربارهٔ چیستی درد و سرحدات شکستنِ جسم و یا در باب سازوکار نورون‌ها و آستانهٔ فروپاشیِ سلول‌های عصبی. ما هر دو در کار خودمون متخصص بودیم. اون دربارهٔ نقطه‌های حساس فیزیولوژی بدن و این که چه‌طور بدن در برابر درد مقاومت می‌کنه و یا بی‌حس می‌شه و یا مقاومتش رو از دست می‌ده، و یا اساساً مسکن‌ها چه‌گونه در کاهش درد عمل می‌کنن بسیار مطالعه کرده بود و می‌تونست مانند یک استاد آناتومی تمام بدن رو جزء به جزء تشریح کنه و یا مانند یه فیلسوف چیستی و چرایی درد رو تحلیل کنه. من هم در زمینهٔ ذهن، مقاومت سلول‌های عصبی و نقاط فروپاشی کلی مقاله و کتاب خونده‌م. و اگر اون در باره‌ی تأثیر مسکن‌ها در کاهش درد مطالعه کرده بود من در بارهٔ

تأثیر مخدرها در کاهش آگاهی ذهن بسیار مطالعه کردم.

گفتن این نکته‌ها از این حیث واجد اهمیتن که بدونیم کسی که الان در اون اتاق‌ئه، به‌خوبی با روش و شیوه‌های من آشناست و این کار من رو بسیار سخت و پیچیده می‌کنه. بنابراین باید طرح و برنامه‌ای بریزم برای اون غیر از هر طرح و برنامه‌ای که تاکنون برای کسای دیگه ریختم. باید زمان مدیدی به اون نگاه کنم.

الان داره راه می‌ره و طول و عرض اتاق رو طی می‌کنه، همین‌طور که من دارم طی می‌کنم. من اتاق رو براش از هرچیزی خالی کردم که بتونه به‌راحتی راه بره و هرکاری که دوست داشت بکنه، و من می‌کوشم از کارهای اون تبعیت کنم تا درک کنم چی داره در ذهنش می‌گذره و چه‌گونه مرحله به مرحله به لحظه‌ی فروپاشی و انفجار نزدیک می‌شه. ممکنه من به‌راحتی ـ دست‌کم نه به این زودی ـ نفهمم چی در ذهنش می‌گذره، اما با تبعیت از افعال و اعمال اون خواهم تونست به منحنی‌های سینوسیِ عصبی و ماتریس ذهنی اون دست پیدا کنم. الان لحظه‌ای ایستاد و من هم می‌ایستم و به جایی خیره می‌شم مثل اون که به جایی خیره شده و بسیار آشکاره که ذهنش در این لحظه به چیزی معطوف شده و من این رو از این حیث می‌فهمم که با همین چند لحظه ایستادن و خیره موندن بر چیزی ذهنم به چیزی معطوف شده. در واقع من هم با ایستادن و خیره‌شدن ذهنم رو به ذهن اون نزدیک می‌کنم. و عجیب این که برای لحظه‌ای ذهنم منحرف می‌شه از اون که موضوع ذهنم هست و معطوف می‌شه بر چیزی که از قضا می‌تونم اعتراف کنم سال‌ها پیش اون ررو با جوهری نامریی نوشتم. و ذهنم رو منحرف می‌کنم به سمت اون و حرکت می‌کنم، چون اون هم حرکت کرده و بی‌تردید می‌خواد ذهنش رو از اون چیزی که به اون معطوف بوده منتحرف کنه و من اما همچنان ذهنم معطوف به اون هست، به ذهن او که حتم دارم الان داره مثل ساعت کار می‌کنه و به‌نظر کمی عصبی می‌آد، زیرا من ناخودآگاه سرعت حرکتم کمی تندتر شده و چون سرعت حرکت اون تندتر شده و این یعنی که منحنی سینوسی داره رو به اوج حرکت می‌کنه. اما تجربه به من می‌گه که این موقتی خواهد بود و او کوشش خواهد کرد کنترل رفتار خودش رو در دست بگیره، و الا ن همین کار رو

داره می‌کنه که سرعت حرکت ما کندتر شده. چون اون قطعاً می‌دونه در برابر دیوار چهارم قرار داره و قطعاً می‌دونه که الان کسی ـ که بی‌تردید گمانش به من می‌ره ـ داره از این‌سوی دیوار نگاهش می‌کنه و رفتارش رو به دقت زیرنظر داره. تنها چیزی که حدس نمی‌زنه و این اون نکته‌ی طلایی من در برنامهٔ اختصاصی من برای اونه اینه که من اون رو زیر نظر ندارم، من با اون در لحظه‌به‌لحظهٔ این موقعیت دشوار همراه و به‌معنای واقعی کلمه «همدرد»م.

ایستاد و خیره شد همین لحظه به دیوار چهارم. دقیقاً به همین جایی که من ایستاده‌م خیره شده، چون می‌دونه من دقیقاً همین جا می‌ایستم و بهش خیره می‌شم. اون به‌خوبی با روش‌های من آشنایی داره و به‌خوبی می‌دونه که من چه میزان صبر و حوصله دارم. این لبخندی که الان داره می‌زنه برای من یک معنا بیشتر نداره. این پیامی برای منه. بله اون من رو از پس دیوار شناخته و داره پیغامی می‌ده به من با این لبخند که برای من آشناست و من در گذشته بارها باهاش مواجه شده‌م وقتی می‌خواست من رو به خطایی آگاه کنه. همکار سابقم داره به من می‌گه تمام اون چه تا الان تحلیل کرده‌م اشتباهه. تمامی راه‌رفتنش ـ تند و کُند ـ و ایستادنش ـ در این‌سو و اون‌سو ـ و خیره‌شدنش به هرسو و در نهایت به من، در تمام این پنج ساعتی که بر ما گذشت چیزی جز یک نشانی غلط نبوده. اون خواسته وانمود کنه که دچار استرس شده، درحالی که به‌سادگی داشته با من بازی می‌کرده. و حالا که دست‌درجیب سلانه به راه افتاده داره امتیازی رو که از من گرفته به رخ من می‌کشه. بله شاید این امکان داشته باشه که او در تمام این لحظات داشته به همین بازی‌دادن من می‌اندیشیده، اما اگرچه اون نمی‌بینه، اما به‌هرحال من لبخندش رو با لبخندی پاسخ می‌دم و دست‌درجیب سلانه به راه می‌افتم. زیرا من از همون ابتدا این امکان رو در نظر گرفته بودم و براش جایی در نظر گرفته‌م در این طرح عظیمی که برای گشایشِ اون طراحی کرده‌م و درست در همین نقطه و کم‌وبیش در همین ساعات و دوست و همکار دیروزم نمی‌دونه براساس طرح من این خودش نشانه‌ای هست بر وجود دستپاچگی و اضطراب و دلیلش اون که می‌بینم لبخند از لبش محو شده و باز به جایی خیره مونده و درست در همین لحظه به ذهنش بسا که خطور کرده بی‌معنایی و بی‌حاصلی این بازی

رو که پنج ساعت داشت در ذهنش طراحی می‌کرد و به من می‌خندید، زیرا که می‌بینه ادامه دارن همچنان دقایق و اون برای پس از این آماده نکرده چیزی در ذهنش و من هم که در این لحظه ایستادهم به تبعیت و خیره شدهم مانند اون، از جایی ناشناخته به ذهنم خطور کرد ناگهان چیزی ـ با جوهری نامریی ـ درباره‌ی بی‌معنایی و بی‌حاصلی کل این بازی.

اما اون چاره‌ای نداره تا به این بازی ادامه بده و من با اون ادامه بدم. زیرا اگرچه این من هستم که همه چیز رو تعیین می‌کنم، اما در این شیوه از بازی این منم که به‌ظاهر از اون تبعیت می‌کنم، و اگر اون ده بار دیگر هم راه بره ـ تند و کُند ـ و من باهاش راه برم ـ تند و کُند ـ و باز بایسته، و بنا بر همون بازی بی‌حاصل لبخند بزنه به من به‌نشانهٔ این که هنوز در حال بازی‌کردن و بازی‌دادن منه، چنان که در این سه ساعت فشرده‌ای که گذشت، ده بار تند و کُند راه رفت و ایستاد و لبخند زد بنا بر ناچاریِ اون بازی و من هم به تبعیت، باز این من هستم که در حال بازی‌دادن او هستم. بازی می‌کنم با اون و بازی می‌دم و همه افعال و اعمال رو در ماتریس آشفتهٔ ذهن اون جا می‌دم. و او شاید به بازی من پی برده که الان رفته و در سه‌کنجِ اتاق نشسته، زانوهاش‌درآغوش، با این حرکت آرام و مدام مثل من، شاید دارَه به این فکر می‌کنه که این بازی نمی‌تونه تا ابد ادامه پیدا کنه و اون بالاخره مجبوره که به قواعد بازی ـ همون بازی که خودش خوب می‌شناسه ـ تن بده. اگر من بودم در جای او در این لحظه ـ شاید برای اولین بار ـ از ذهنم خطور می‌کرد پرسش‌هایی رو که قرار هست از من بپرسن و من سبک‌وسنگین می‌کردم که تا کجا باید گشوده باشم و تا کجا فروبسته و چه‌گونه محتوای گشوده رو آرام و به‌تدریج آشکار کنم. این اولین نقطه‌ی فرود منحنی سینوسی هست.

بله این مرحله‌ی مهمی هست. در تمام مدت یک‌ساعت‌وخرده‌ای که این‌جا نشست زانودربغل، با حرکتی آرام و مدام، در حال سبک‌وسنگین کردن تمام محتوای ذهن خودش بود و هست لابد. زیرا من هم در این یک‌ساعت‌وخرده‌ای که نشستم زانودربغل، با حرکت آرام و مدام ناخواسته مرور کردهم تمام چیزهایی رو که با جوهر نامریی در ذهنم نوشته شده برای

اگـر روزی ـ کـه دارم مطمئـن می‌شـم هیـچ بعیـد نیسـت... اگرچـه نـه هنـوز ـ بایـد تـا چـه حـد گشـوده باشـم و بـه چـه چیزهایـی اعتـراف کنـم.

مـن اگرچـه اعتراف‌گیرنـدهٔ ماهـری هسـتم، امـا جادوگـر نیسـتم. پـس بسـیار آشـکار هسـت کـه اون ـ تـا خـودش نخـواد ـ مـن هرگـز نخواهـم دونسـت اون چیزهایـی رو کـه نوشـته بـا جوهـر نامریـی در ذهنـش. امـا درعـوض بـا قـراردادنِ خـودم در ایـن موقعیـت ـ کـه اون دچـارش هسـت ـ دشـوار، و دچـارش کـردم مـن هـم خـودم رو ـ دسـت‌کم بـه لحـاظ جسـمی ـ بایـد بتونـم بفهمـم کـه چـه در ذهنـش می‌گـذره... و بـرای ایـن بایـد بفهمـم چـه می‌گـذره در ذهـن خـودم. مـن تنهـا می‌تونـم خـودم رو عیـن بـه عیـن در موقعیـت اون قـرار بـدم تـا بفهمـم در چـه نقاطـی منحنـی سینوسـیِ ذهنـی اون رو بـه نـزول مـی‌ذاره و نورون‌هـا شـروع بـه تبخیـر می‌کننـ. و دقیقـاً همیـن موقعیـت مشـابه کـه مـن بـر خـودم تحمیـل کـردم ذهنـم رو ناخواسـته بـه عملکـرد مشـابهی وادار می‌کنـه. ایـن شـکلی از همذات‌پنـداری نیسـت بلکـه شـبیه کار پزشـکی هسـت کـه واکسـنِ کشف‌شـده‌ی خـودش رو اول بـار روی خـودش امتحـان می‌کنـه، مثـل اون دکتـر کـه نامـش رو فرامـوش کـردم و اون رو شـبی از پسِ دیـوار چهـارم نمایشـی دیـدم و خـودم رو وضعیتـی شـبیه بـه اون تصـور کـردم، وضعیتـی خودخواسـته کـه مـن همیـن الان در اون قـرار دارم و دارم تأثیـرات سـرمای بیـش از حـد رو بـر روی خـودم امتحـان می‌کنـم. چـون بـه دسـتور مـن از سـاعتی پیـش دمـای اتـاق بـه چنـان درجـهٔ پایینـی رسـیده کـه مـن در حـال یخ‌زدنـم و بـه همین‌خاطـر کاپشـنم رو سـخت بـه خـودم پیچیـدم و بـرای ایـن کـه یـخ نزنـم راه مـی‌رم مـدام و مـی‌دوم و بـا مشـت می‌کوبـم بـر پاهـا و بازوهـا تـا بـه جریـان بیفتـه خـون در اون‌هـا و می‌بینـم در خـودم و بـر خـودم تمـام اون‌چـه رو کـه خونـده بـودم پیـش از ایـن دربـارهٔ تأثیـرات گیج‌کننـده و فلج‌کننـدهٔ سـرما رو بـر ذهـن کـه بـه کاهـش کنتـرل آگاهـی منجـر می‌شـه و مـن تمـام کوششـم رو می‌کنـم کـه بـر ایـن خواب‌آلودگـی سـعی می‌کنـم متمرکـز کنـم ذهنـم رو بـر چیزهایـی کـه نبایـد ماننـد مرکـب بـر کاغـذ ذهنـم نشـت کنـه. و مـن در طـول ایـن سـال‌ها بـا مطالعـه بـر احـوال اعتراف‌کننده‌هـا به‌خوبـی فهمیـده‌م کـه مسـأله ایـن نیسـت کـه چـی بایـد بگیـم و بـه چـه مقـدار، امـا مـا همیشـه اشـتباه می‌کنیـم، زیـرا براسـاس تجربـهٔ مـن هرچیـزی و بـه هـر مقـداری کـه بگیـم به‌معنـای همـهٔ اون چیزهاییـه کـه نگفتیـم و

به همون مقدار و اگر سروکار من با کسی مثل من باشه می‌تونم ناگفته‌ها رو با گفته‌ها بازسازی کنم.

من به خوبی می‌دونم بی‌اهمیت‌ترین محفوظات ذهن ما می‌تونه روزی برعلیه ما اقامه بشه. اون الان داره همین کار رو می‌کنه. تلاش برای دور نگه‌داشتن محفوظاتش از دسترس من که می‌دونه عاقبت بهش دست پیدا می‌کنم و در همین حدود یک روز به نیمهٔ راه رسیده‌م. و این بی‌تابی اون الان البته تنها برای این کوشش نیست، که داره یکی یکی لباس‌هاش رو درمی‌آره، بلکه از این دمای غیرقابل‌تحملی‌ئه که به دستور من از ساعتی پیش به آخرین حد خودش رسیده و ما ـ من و اون ـ احساس می‌کنیم مغزمون در حال پختن‌ئه و با همین شورت و زیرپوش هم عرق از هفت‌بندمون سرازیره و من می‌دونم تأثیر گرمای شدید بر سیستم عصبی یک جور رهاییِ بی‌قیدوبنده که می‌تونه موجب بشه تو در برابر هرچیزی گشوده باشی و من دارم پیش از فصل سرما بر خودم تمرکز می‌کنم در برابر گشایش. درست مانند اون که این‌گونه بی‌تاب و آشفته به هرسو می‌ره در جست‌وجوی روزنه‌ای برای نفس کشیدن. و من جزء به جزء رفتار می‌کنم براساس اون، چون می‌دونم این روز دیگه‌ای می‌تونه برای خود من رخ بده، و کی می‌دونه؟ شاید در اون روز همین همکار سابق نقش الانِ من رو داشته باشه و البته من هم به خوبی می‌دونم در اون صورت چی در انتظار منه. در روش اون چندان خبری از دیوار چهارم نیست. من بسته بر تخت تمشیت و اون با انواع تسمه‌ها بر بالای سرم؛ با سؤالی مشخص دربارهٔ چیزی مشخص و سکوت و فرود تسمه و اتصال هزار ولتاژ الکتریسیتهٔ نامریی به تمام سیستم‌های عصبی بدن. یک بار چندی پیش خواستم ازش این کار رو با من انجام بده. اون فرود آورد و من، تمام سیستم‌های عصبی‌م شروع کرد به جرقه‌زدن و در فرود بعدی نفهمیدم نعره از کجای حنجرهٔ من فوران کرد. می‌دونم در اون روز خواهد کوبید و به نعره‌های من اعتنایی نخواهد کرد و من مانند ماهی در روغن داغ بالاوپایین خواهم پرید؛ و او بر ساق پا خواهد کوبید وقتی کف پاها به نهایت دریدگی رسیده باشن. وادارم خواهد کرد بر پاها راه برم و من انگار دارم بر روی ماسه‌های گدازه پا می‌ذارم و صدا به زوزه‌های جانوری ناشناخته بدل می‌شه مثال این آووواآآآی‌ی‌اووخ

خخخخخخواااای‌ش‌ش‌ش‌ی‌ی‌ی..... و وقتی با سطلی آب یخ برمی‌جهم و خودم رو در کورهٔ گدازانی از انجماد و آتش احساس می‌کنم و انگار همان زمان که منجمد می‌شم تبخیر می‌شم. اینجا خواهم افتاد و اون از اون سمت دیوار نامریی سیگار می‌کشه و به من نگاه می‌کنه که چه‌طور در خودم کز می‌کنم و در خودم فرو می‌رم چون جنینی و چنان در آغوش خودم که انگار می‌خوام هر تکه از بدنم رو محافظت کنم در برابر هرچیزی که خارج از چارچوب این تن قرار داره و در برابر نگاه اون که از اون‌سو با نگاهی وقیح چشم دوخته به من و من می‌بینم تمام نوشته‌های ذهنم که با جوهر نامریی دارند نشت می‌کنن بر صفحهٔ سفید کف اتاق. من می‌دونم که اون می‌تونه هرلحظه برگرده با ترفند وحشیانه‌ی دیگری: کشیدن بیضه‌ها، تنقیه آب از بالا و پایین به معده و روده و انواع شیاف‌ها و آویختنی‌ها و فروکردن‌هاو یا بازگرده با صدای همسرم، که از قضا خودش به من معرفی‌ش کرده بود برای ازدواج. و او رو به خواهش و التماس دربیاره در پیش روی من، همچون من که گفتم صدای زنش رو که از قضا بارها از دست‌پختش تعریف کردم، پخش کنن براش که گوشش رو گرفته و ناباور به من نگاه می‌کنه از اون‌سوی دیوار. صداش از توی اون اتاق بلند می‌شه که می‌خواد ازش بپرسم تا اون جواب بده. این روش اونه که همیشه سوال‌های مشخصی داره از اون گوشت لهیده‌ای که در برابرش افتاده که می‌تونه یه روز من باشم. اما من هیچ سوال مشخصی ندارم. در روش من اصولاً سؤال مشخص وجود نداره. من تمام اون چیزهایی رو می‌خوام که در ذهن اون با جوهر نامریی نوشته شده و من نمی‌دونم اون‌ها چیه و اون خودش می‌دونه. او به زودی شروع به سخن‌گفتن خواهد کرد، اون سخن‌گفتنی که باب روش منه. اگرچه خواهد کوشید چیز زیادی در اختیار من نذاره، اما دست آخر می‌بینه که ریزترین جزییات زندگیش با جوهری مریی بر صفحهٔ سفید کاغذ نشت می‌کنه.

اون الان داره با این نگاه پریشان از من التماس می‌کنه که شروع کنم به پرسیدن و من سکوت می‌کنم. اون حالا منتظره من برم سراغش و به‌همین‌خاطر از هر سمت که می‌ره باز جلوی در می‌رسه و توقف می‌کنه و هربار هم توقفش طولانی‌تر. من اما مثل معشوقی پراطوار وعده‌ی دیدار رو به تعویق می‌اندازم

و این هرلحظه وابستگی اون به من رو بیشتر می‌کنه چنان که وابستگی من به اون اون رو ـ اما به شکلی دیگه. و اون زمانی هست که تمام جوهر ذهنش بر صفحهٔ سفید نشت کنه. بله این هم شکل دیگری از وابستگی‌ئه، مثل وابستگیِ روانکار به بیمار که هربار و همیشه بخشی از بیماری بیمار رو در خودش جذب می‌کنه تا حدی که گاهی خودش احتیاج به روانکاوی داره، و بگذار در طول تشریح این نکته‌ی مهم من، مانند اون شروع کنم به نرمش تا بفهمم داره سعی می‌کنه بر وادادگی عضلات که مقدمه‌ی وادادگیِ ذهنه فایق بشه. و من داشتم این نکته رو می‌گفتم که من بارها اعترافِ اعتراف‌کننده‌هام رو در خودم جذب کردم، درست مانند اون کشیش اعتراف‌گیری ـ که اون رو هم شبی از پسِ دیوار چهارم نمایش دیگری دیدم ـ که گناه‌های اعتراف‌کنندگانش در ذهنش تبدیل می‌شدن به داستان‌هایی که بازگوی امیال فروخفته‌ش بودن، و اون روزی در برابر خدا زانو زد تا به گناه‌های ذهنش که درواقع گناه‌های دیگران بودن اعتراف کنه و من اون لحظه، اون‌جا، از پس اون دیوار چهارم خودم رو همچون اون در برابر نگاه خیره‌ی خداوندی قاهر تصور کردم که با چشمان نافذش تا اعماق تیره‌ی ذهنم نفوذ می‌کنه و تمام میل‌های مطرودم رو برملا می‌کنه. من حالا اون‌قدر به آستانه‌ی اون قلمرو خطرناکی نزدیک شده‌م که یک‌راست سر از اون سوی دیوار چهارم درمی‌آره. فکر می‌کنم خودم به اعتراف‌گیری احتیاج دارم که از پس دیوار چهارمی به تیرگی‌های ذهنم خیره بشه. زیرا که ذهن من حالا سرشار هست از اعترافهایی که به بخشی از میل و خواست و رفتار من بدل شده‌ن و اوففففففففففف که نفس هر دومون بریده از این فعالیت جسمیِ نفس‌گیر و حق داره که پخش بشه بر زمین و چنان نفس‌نفس بزنه که انگار داره جانش درمی‌آد و همهٔ انرژیش تخلیه بشه و رخوت تمام جانش رو بگیره و من اجازه بدم بخوابه تا من هم چند ساعتی بعد از این بیش از یک روز بی‌خوابی به‌شدت احتیاج به خواب دارم و بگذارم دست‌کم خودم از این همه تلاش ذهنی و جسمی که هر لحظه‌ش دیگه تحمل‌ناپذیر شده اندکی آسوده بشم و دراز بکشم و این‌جا و بگذارم عضلات جسم و سلول‌های ذهن به خواب برن.....آهههه... اما....

اما درست در اون لحظه‌ای که چشم داره به خواب می‌ره و تمام سلول‌ها رها شده‌ن صدای قطره‌ها شروع می‌شن، صدای قطره‌هایی که خودم از

پیش دستور داده بودم پخش بشن. براساس پیش‌بینی من صدای قطره‌ها باید هر دقیقه بلندتر بشن بسیار نامحسوس تا تو نفهمی که کی به چنان حد گوشخراشی رسیده که مانند پتک به پرده‌های گوش اصابت می‌کنن. من دارم می‌کوشم مانند اون با درونی کردن نظم و فواصل چکه‌ها ناشنیدنی‌شون کنم. درست از یک زمانی که من به‌تجربه ـ تجربه بر روی دیگران ـ به‌خوبی دریافته‌م ذهن سعی می‌کنه با درونی کردن فواصل اون‌ها رو ناشنیدنی کنه و درست از همین جاست که نظم فواصل تغییر پیدا می‌کنه و تند و کند می‌شه و اندازهٔ صدا چنان کوتاه و بلند می‌شه که گاهی حتی نمی‌تونی بشنوی و تو اتفاقاً سعی می‌کنی بشنوی و این یعنی که دیگه داری واقعاً بهشون گوش می‌دی و نمی‌دونی چکه بعد کی فرود می‌آد و با چه شدتی. اون گوشش رو می‌گیره که نشنوه و درست دراین‌جاست که جشنواره نور و صدا و آغاز می‌شه. نور اتاق از چند لحظه پیش شروع کرده به افزایش و اون کم‌کم داره متوجه می‌شه و من می‌بینم که نور به چنان حد کورکننده‌ای رسیده که حتی از پشت پلک‌های بسته هم داره شبکیه و عنبیه و زجاجیه رو کور می‌کنه. من گوش‌ها رو ول می‌کنم و چشم‌ها رو می‌چسبم. صداها ویرانگرتر هجوم می‌آرن و نور اما همچنان از پشت نسوج پوست و غشای گوشت در چشم فرو می‌ره. نور و صدا در یک لحظهٔ غریب که همین لحظه... همین لحظه‌ست با هم آمیخته می‌شن و یکی می‌شن. نور تناوب و کوبش پیدا می‌کنه و طول موجش با طول موج صدا یکی می‌شه و رسوخ می‌کنه به درون نبض و کوبش قلب رو با خودش هماهنگ می‌کنه. خون با چنان فشار ویرانگر و منفجرشونده‌ای به درون رگ‌ها و مویرگ‌ها پمپاژ می‌شه که بدن و ذهن با هم خم می‌شن و تا می‌خورن و پیچ و تاب برمی‌دارن. انگار در یک دیسکوی شبانه محاصره شده با باندها و نورپاش‌ها و فلش‌ها و احاطه‌شده با رطوبت مسکرات و بخار مخدرات. و بیش از نیم‌ساعت اگر این جشنواره نور و صدا ادامه پیدا کنه تمام سیناپس عصبی پاره می‌شن و نورون‌ها به درون هم تا می‌خورن. و پس در این لحظه‌ست که صدا باید قطع بشه و هم‌زمان نور به حال طبیعی خودش برگرده. اما با چنان نوری این نور طبیعی چنان اندک و چشم‌آزار هست که تو گویی درون تاریکی غلیظ یک سیاهچال هستی و این سکوت یک باره هم خودش به صدایی تحمل‌ناپذیر و حجیم تبدیل

می‌شه. به‌هرحال ذهن دیگه امکان بازگشت به خواب رو از دست می‌ده، زیرا بعد از سه بار تکرارشدن در طول این هفت ساعت نورون‌های فرمانگر خواب، از وحشت تجربهٔ مجدد اون، دیگه به خواب فرمان نمی‌دن و به‌کلی از خواب می‌افتن. در این حالت انسان ـ که در این‌جا من و اون هستیم ـ در یک خلاءِ مطلق فرو می‌ره. فرومی‌ریم. و من با هیجان دارم این حس هولناک رو که همواره از دور شاهدش بودم، تجربه می‌کنم. خلایی که در اون چرخ‌دنده‌های خواب و بی‌خوابی به سهمی مساوی در هم فرو می‌رن و آرام و بی‌جنبش حرکت می‌کنن. می‌چرخن و در هم فرو می‌رن. از خواب به بی‌خوابی و از بی‌خوابی به خواب می‌رن و برمی‌گردن. در ساعتی دیگه همین اتفاق برای نورون‌های تنظیم‌کنندهٔ اشتها هم رخ می‌ده. به‌همین‌طریق نورن‌های تنظیم‌کنندهٔ اشتها هم از ترس بلعیدن مجددِ غذایی پرنمک و تلخ و شورآبه‌ای بدمزه دیگه خودبه‌خود به اشتها فرمان نمی‌دن؛ به گرسنگی هم فرمان نمی‌دن و انسان ـ که باز این‌جا من و اون‌ایم ـ در حالتی آمیخته و سرگردان میان گرسنگی و اشتها باقی می‌مونه.

و حالا زمانی هست که من می‌دونم مهیای انفجارم و مشتاق فروپاشی و فراپاشی. در این فروپاشی و فراپاشی متناوب من تقسیم می‌شم به خودم و خودم که راه می‌رم در این‌جا و نگاه می‌کنم به خودم از اون سویِ دیوار نامریی. من نگاه می‌کنم به اون موجودی که به مطلق بلادفاع که در زیر نگاهم از این سو به اون سو می‌ره و سر می‌کوبه به دیوار و جیغ می‌کشه گاهی و خنده می‌کنه و گریه هم گاهی. با چشمان باز به خواب می‌ره و در خواب همه‌ی امعا و احشاءِ ذهنش رو می‌پاشه بیرون همچون یک زباله‌دانیِ منفجرشده. و در این‌سو در زیر نگاه اون کس که خودم در اون‌سو، مطلق بلادفاع و سر می‌کوبم به دیوار و جیغ می‌گشم گاهی و می‌خندم و می‌گریم. با چشمان باز به خواب می‌رم و در خواب می‌پاشم به هر سو زباله‌های ذهنم رو. و هر دو که در این سو و اون سو هستیم به‌خوبی می‌دونیم هر آن چه که داریم می‌گیم همهٔ اون چیزهایی هست که نمی‌گیم. من دوست سابق و همکار دیروز خودم هستم در این سو و کدام سو به‌واقع؟ هم‌چون پشت و روی یک آینه که اون دست راستش رو بلند می‌کنه و من دست چپم

رو. سر اون به این سمت و سر من به اون سمت. اون می‌خنده و من گریه می‌کنم. من عاشق می‌شم و اون ـ اون که یعنی خودم پارسایی پیشه می‌کنه؛ من با جوهر نامریی می‌نویسم هر خطایی و میلی رو و خودم ـ که اون ـ نوشته‌های ناخواندنی ذهنم رو مریی می‌کنم. منِ این سویِ دیوار زباله‌های ذهن منفجرشده و مریی‌شده رو به هرسو پرتاب می‌کنم بی‌نظم و ترتیب و منِ اون سو به نظم درمی‌آرم و جایِ خالیِ ناگفته‌ها رو با گفته‌ها پر می‌کنم و جایِ خالی گفته‌ها رو با ناگفته‌ها.

حالا درمی‌یابم که چرا از اول شروع کرده بودم به سخن گفتن. برای چه کسی؟ برای خودم قطعاً در اون سوی دیوارِ چهارم. و حالا درمی‌یابم دلیل وابستگی و گشوده‌شدن در، برای ورود خودم و آمیزش خودم با خودم. و چون جنینی در خودم فرومی‌پاشم و فرامی‌پاشم و قد می‌کشم و زبان می‌گشایم برای گفتن هر چیز.
و این‌ها همه برای این آمادگی برای چنان روزی که شاید همین لحظه و همین سه روز که من با خودم و خودم با من طی کردیم و در زیر نگاه همکار سابق در اون اتاق که منتظرم هرلحظه بیاد و در رو باز کنه و نزول کنه بر من و من دیگه آماده با جسم لهیده و گشوده با ذهن متصرف‌شده برای پاشیدن جوهرهای مریی بر صفحه‌های سفید. او... یا... من... الان خواهند آمد و من گشوده خواهم بود، مطیع و منقاد برای روخوانی از نوشته‌هایم که با جوهر نامریی... بله... گشوده خواهم بود.

و حالا در برابر این دیوار چهارم من نقشم رو به تمامی بازی کردم.

تهران ۹۹/۳/۳

ازخودبیگانگیِ بازیگر

میلاد جنت
پاییز ۱۴۰۳

مقدمه

ازخودبیگانگی همواره با اندیشه‌ی انسان درباره‌ی بودن‌اش در جهان آمیخته بوده اما با ظهور سرمایه‌داری، آغاز مدرنیسم و گسستن انسجام جامعه‌ی پیشامدرن، انسان بیش‌ازپیش با بیگانگی مواجه شده است. ازخودبیگانگی نزد هگل حالتی از آگاهی است که در آن ذهن از عینی که آن را می‌شناسد جداست. بنابراین «باخودیگانگی» نیز به نظر او حالتی از آگاهی است که در آن، این جدایی از میان رفته و ایده‌ی اولیه تبدیل به آگاهی مطلق شده است. حال‌آن‌که از نظر مارکس مفهوم «ازخودبیگانگی» پدیده‌ای عینی است نه ذهنی. مارکس از این مفهوم برای کار در جامعه‌ی سرمایه‌داری بهره گرفت و معتقد بود آن‌چه دچار ازخودبیگانگی شده روابط انسانی است.

استانیسلاوسکی به دنبال ایجاد باورِ صحنه‌ای و احساسی مشابه نقش در بازیگر (هم‌ذات‌پنداری بازیگر با کاراکتر)، سیستم خود را بنیان گذاشت. حال‌آن‌که برشت به دنبال برپایی تئاتری بود که بازیگران، به دور از هرگونه توهمی از واقعیت، نقش را «نشان» بدهند، تا تماشاگر، به جای هم‌ذات‌پنداری، رفتار نقش را نقد کند و تضادها و بیگانگی‌های آن را بشناسد. بوآل پیش‌تر می‌رود و معتقد است بازیگری متعلق به افراد خاص نیست و تمام مردم می‌توانند با تئاتر شورایی به روی صحنه بیایند. به نظر او تئاتر شورایی باعث «باخودیگانگیِ» بازیگران و تماشاگران می‌شود.

مسئله‌ی اصلی این مقاله مطالعه‌ی مفهوم ازخودبیگانگیِ بازیگر در سه شیوه‌ی فوق با رویکردی فلسفی-اجتماعی و با نظر به آرای مارکس و هگل[1] است. این مطالعه بنا به ضرورتِ تبیین رابطه‌ی بازیگر با خود و نقش انجام شد و با هدف یافتن شیوه‌ای در تئاتر که موجب باخودیگانگی بازیگر شود و نتیجه‌اش این بود

---

۱ بخشی از این پژوهش را نگارنده، برای گرفتن «مجوز اجرای کار عملی در سالن»، برای موضوع دفاع از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد بازیگری تئاتر در دانشکده‌ی سینماتئاتر دانشگاه تهران به یکی از دوستان پیشنهاد داد. درنتیجه، کار عملی درواقع بازاجرای نمایش «عباس‌آقا، کارگر ایران‌ناسیونالِ» اثر زنده‌یاد سعید سلطان‌پور شد که، به‌یاری عزیزان همراه در این کار، به اجرا درآمد.

که تئاتر شورایی بوآل که در آن بازیگر-مؤلف، بازیگر-کارگران و جوکر جایگزین بازیگریِ صحنه می‌شوند، به کامل‌ترین شیوه، عوامل بیگانگی را از حرفه‌ی بازیگری زدوده است. بازیگران در جایگاه افرادی آگاه می‌دانند که دارند بازی می‌کنند و در نقش گم نمی‌شوند. هم‌چنین خودشان نویسنده‌ی متنی هستند که قرار است اجرا کنند و موضوع به‌هیچ‌وجه تحمیل نمی‌شود. شیوه‌ی اجرا نیز به فراخورِ تغییرات در دست بازیگر-کارگردان‌ها است. شیوه‌ی تئاتر شورایی، با داشتن مؤلفه‌های تماشابازیگر (تماشاگر-بازیگر) برای مردمی که تئاتر را تماشا می‌کنند، سبب می‌شود ازخودبیگانگی تماشاگران با مفهوم و موضوع اصلی نمایش شورایی نیز هرچه بیش‌تر از میان برود. حتماً برای همه‌ی شما پیش آمده است که پس از دیدن یک نمایش تئاتر، از هدر دادن وقت و هزینه پشیمان شده‌اید و حتی با غرولند سالن را ترک کرده‌اید. مثال «تئاتر صحنه» دقیقاً مثال «کالای نامناسبی»ست که دیگر نمی‌توانید آن را پس بدهید! اما تئاتر شورایی چنین نیست حتی اگر به‌ناچار در خیابان به‌شکلی مرئی یا نامرئی و البته رایگان اجرا نشود و تبدیل به «کالای اجباری» شود، شما در آن مشارکت دارید و می‌توانید بایستید و بایستانید و حق‌تان را بگیرید!

انسان که در ظاهر سازنده و مسلط است و فرمان‌روا، نه فرمان‌بر و ساخته‌شده‌ی نیرویی فراتر؛ در طبیعت انسانی برساخته‌ی خویش و جامعه‌ی انسانی ایجادشده شرایطی را پدید آورده که اکنون ناتوان و فرمان‌بر به اسارت نیروها و روابط برساخته از روابط اجتماعی-اقتصادی‌اش درآمده است. تضاد کار و سرمایه، وجود استثمار و حتی استعمار و... در نظامی بی‌نظم مبتنی بر مالکیت خصوصی، شرایط و روابطی غیرانسانی ایجاد کرده که روی‌هم‌رفته نیروی خلاقه‌ی انسانی را در هم شکسته و از او موجودی ازخودبیگانه ساخته است که با خشونتی بی‌اندازه به جای زیستن در زندگیِ جمعی بر پایه‌ی مفاهیم عشق، اعتماد، صلح، رفاقت و ... جز سود و منافع شخصی‌اش به چیز دیگری نمی‌اندیشد حتی به نابودی طبیعت و خودش.

بدون شک انسان موجودی اجتماعی‌ست و در سود و زیان دیگری شریک است. امروزه در عصر دیکتاتوری بورژوازی متأسفانه با جامعه‌ی ناانسانی‌شده‌ای مواجه‌ایم که اجبار به تن‌فروشی، تبعیض‌های نژادی، ملی، قومیتی و...، بی‌خانمانی، خشونت به‌ویژه با کودکان و زنان، کار کودک، جنگ، استثمار و... از مؤلفه‌های اصلی‌اش به شمار می‌روند و روند انسان‌زدایی بیش از پیش شدت یافته است. انسان نمی‌تواند در کارش خود را بازیابد و گویی بت‌واره‌ای بر او چیره شده

است. کارِ آدمی که جوهر هستیِ اوست به خودش تعلق ندارد و در جهت رشد استعدادها و توانایی‌هایش به کار نرفته و بیگانه با اوست؛ و چه بسا عامل تخریب و ناانسانی‌شدن‌اش. سلطه‌ی فرهنگ رسانه‌های امپریالیستیِ عصر نئولیبرالیسم با پولی‌سازی فرهنگ و رسانه عملاً امکان بروز دموکراتیک و مستقل هرگونه اندیشه‌ی انتقادی را از بین برده است. رویکرد مصرفی و سودمحور فردگرایانه نیز انسان را به بازیگری تبدیل کرده که، حتی در رویارویی با مسائل اجتماعی، همه‌چیز برای او وسیله‌ای برای رسیدن به یک هدف است و تنها همان نقش یا بخشِ مطلوب را که به نفع و دلخواه‌اش باشد جداسازی و بازی می‌کند و نسبت به بخش‌های مرتبط دیگر، اگر آسیب نزند، دست‌کم تماشاگری‌ست بی‌تفاوت...

بیان مسئله

مفهوم ازخودبیگانگی، یکی از مفاهیم اصلی و عمده‌ی فلسفه، اقتصاد سیاسی، جامعه‌شناسی و روان‌شناسیِ فردی و اجتماعی است. این مفهوم در علوم انسانی برای تبیین برخی از اشکال و انواع کنش‌ها و واکنش‌ها به جریانات و واقعیت‌های پیرامونی، فشارهای روانی و تحمیل‌های اجتماعی کاربردی گسترده دارد. نظریه‌ی بیگانگی در جهت‌های مختلفی رشد و بسط یافته و ابعاد گوناگونی به خود گرفته است و از دیدگاه‌های متفاوت و گاه مغایر و متضاد نیز مورد تحلیل و توجه واقع شده است. هگل اولین اندیشمندی است که به بحثی فلسفی و گسترده در باب مفهوم بیگانگی پرداخته است. تحلیل هگل از بیگانگی جنبه‌ای سیستماتیک و در عین حال خصلتی ذهن‌گرایانه و ایده‌آلیستی دارد.

تبیین و تحلیل مفهوم ازخودبیگانگی پس از هگل، وام‌دار اندیشه‌ی کارل مارکس است که در عین تأثیرپذیری از آرای هگل از منتقدان او بود. مارکس به بیگانگی معنا و مفهومی گسترده بخشید و آن را محصول ساختارهای اجتماعی و اقتصادی دانست. مفهوم بیگانگی از نظر مارکس، از یک سو، مظاهر «بیگانگی انسان از طبیعت و خودش» و از سوی دیگر تبیین این فرآیند در ارتباط انسان‌ـطبیعت و انسان‌ـانسان را دربرمی‌گیرد. او در کتاب سرمایه[۲] با تحلیل نظام سرمایه‌داری، روند شکل‌گیری سرمایه‌ی انحصاری و سلطه‌ی جهانی نظام سرمایه‌داری را به‌درستی پیش‌بینی کرد و قانون‌مندی آن را نشان داد. جابه‌جا شدن روابط پولی با روابط انسانی در نظام طبقاتی حاکم، از بین رفتن اعتماد و اطمینان از جامعه‌ی انسانی، جنگ، کشتارها

۲ مارکس در سه جلد کتاب سرمایه به موضوع‌هایی چون سرمایه، کار مزدی و رانت به‌تفصیل و به موضوع‌هایی چون دولت، بازار جهانی و استعمار نیز به اختصار پرداخته است.

و جنایت‌های سازمان‌یافته‌ی کشورهای سرمایه‌داری، تخریب طبیعت، کالایی‌شدن همه‌چیز و همه‌کس، خواب‌آلودگی و ناهوشیاری انسان و نفی اساس هستی‌اش در جایگاه موجودی اجتماعی همه و همه نمایان‌گر ازخودبیگانگی انسان است.
پژوهش حاضر از دوجنبه توجه‌برانگیز است. نخست آن‌که ارتباط میان علوم انسانی، خاصه فلسفه و هنر، همواره به پویایی و غنای هر دو انجامیده است. هنر تئاتر در این تعامل پیشینه‌ای طولانی و قابل‌توجه دارد. برای بازیگر معاصر نیز مفهوم بازیگر و عمل بازیگری آمیخته به نظرگاه‌های فلسفی و روان‌ـجامعه‌شناختی است. اما نگاه مستقلانه به این مقوله از منظر بازیگری کم‌سابقه است. دوم آن‌که بازیگر بیش از هر هنرمند دیگری، برای انجام حرفه‌اش، نیازمند رجوع به خویشتن از هر دو بُعد ذهنی و جسمانی است، تا آن‌جاکه حتی می‌توان گفت که بازیگر هیچ چیز دیگری به جز خویشتن خویش برای ارائه ندارد؛ بنابراین شناخت نظری و عمیق مفهومی نظیر «ازخودبیگانگی» از ضروریات برعهده گرفتن مسئولیت «اجراگر نمایش» بودن است.
درست است که هرگونه بررسی و نظرپردازی پیرامون هنر تئاتر به طور ضمنی شامل بازیگری نیز می‌شود؛ اما اگر «بازیگر» نتواند از درون خودش به این مقولات نگاهی بیندازد از بهره‌برداری از این اندیشه‌ها بازمی‌ماند. همچنین بازیگر نیازمند آن است که مناسبات خود را با جهان پیرامون، واقعیت روزمره، تاریخ، سیاست و اقتصاد نیز معین کند. مارگارت دروال تصریح می‌کند که «خنثی‌بودن غیرممکن است. بازیگران و دانشمندان به یک اندازه در نمایش سهیم‌اند ـــ نه فقط در نمایش تئاتری، یعنی در به تصویرکشیدن اندیشه یا احساس درونی، بلکه حتی در فرایند تغییرشکل‌دادن، تقویت سیطره و یا ایجاد مباحث حتی به طور ناخودآگاه و یا برای مبارزه، مقاومت...». [۳]
آگاهی انتقادی و اندیشه‌ای که منجر به بازنگری و یافتن رشته‌های ارتباط با شرایط مادی و مسائل نهفته در هنر می‌شود نیازمند آن است که فاصله‌ی میان نظر و عمل را بکاهیم و گاه حتی مصرانه فقط در جایگاه «بازیگری» بایستیم و نظریه‌ها و ایده‌ها را به زبان خودمان برگردانیم؛ از درون موقعیت حرفه‌ی خودمان به آن‌ها نگاهی دوباره بیاندازیم تا بتوانیم مناسبات حرفه‌ای خودمان را درون تئاتر و درون زیست اجتماعی‌مان بیابیم.
از آن‌جاکه استانیسلاوسکی با تدوین سیستمی منسجم و یکپارچه و کامل در باره‌ی بازیگری، روابط بازیگر را با خود، نقش، مخاطب و با جهان پیرامون و روی‌هم‌رفته

۳ کتاب بازنگری در بازیگری، فیلیپ ب. زاریلی، ترجمه یداله آقاعباسی، نشر قطره، ۱۳۸۹، ص۱۸

با تئاتر تبیین و تعریف کرده است، دیگر نظرگاه‌های بازیگری به نحوی خود را در مقایسه با «سیستم» وی تعریف می‌کنند. برشت اما سیستمی برای بازیگری تدوین نکرده است. نگرش دیالکتیکی او به تئاتر، آشکارا در تقابل با تئاتر واقع‌گرایانه و سیستم استانیسلاوسکی است. از این رو نظام تئاتر روایی را بنا می‌گذارد و با نگاه منتقدانه به سیستم، عملاً به بازتعریف تمام روابط ناظر بر کار بازیگر می‌پردازد و نظام بازیگریِ متناظر با دیدگاه‌اش را پدید می‌آورد. در مورد بوآل نیز باید توضیح داد که هرچند نظام تئاتر بوآل به‌تمامی ناظر بر ارتباط با مخاطب و بازتعریف این ارتباط است و به نظر می‌رسد که اصولاً در زمینه‌ی بازیگری تابع نظرگاه برشت بوده است؛ اما چون تئاتر بوآل به رابطه‌ی متفاوتی میان بازیگر و مخاطب نظر دارد، اساساً بازتعریف انواع دیگر ارتباط‌های اساسی حرفه‌ی بازیگری را نیز در بر می‌گیرد، مضاف بر این‌که مقوله‌ی بازیگر-مؤلف و نیز نظام جوکر بوآل را نمی‌توان از نظر دور نگه داشت.

ازخودبیگانگی از نظر هگل

بیگانگی، به معنای جداشدگی و بیزاری و قهقرا، از مقولات اصلی فلسفه‌ی ایده‌آلیستی هگل به شمار می‌رود. به نظر هگل، هر شیئی ضرورتاً دارای طبیعتی متعارض و متضاد است. او بر این باور است که هر شیء در عین‌حال که خود است، چیز دیگری نیز هست. به عبارت دیگر، «چیز دیگر» معنایی ندارد جز تکامل «خود»، که در فرآیندی دوگانه یا دیالکتیکی با جدایی از شکل اولیه و تحقق گوهر یا ذات آن به صورت وجود برتر انجام می‌گیرد. این دیالکتیک به هگل اجازه می‌دهد که بگوید ازخودبیگانگی فرآیندی ضروری در تحول و تکامل انسان است. هگل هر «عینیت‌بخشی» و خلق طبیعت و جهان مادی (اشیاء) را ازخودبیگانگی می‌داند. به عبارت دیگر، با خلق اشیاء، ما خود را در اشیائی که خلق کرده‌ایم از دست می‌دهیم. این فرآیند به‌نوعی نشان‌دهنده‌ی جدایی انسان از خویشتن و از ذات حقیقی‌اش است. غلبه بر ازخودبیگانگی با ورود به مرحله‌ی عالی‌ترِ شعور تأمین می‌شود، یعنی زمانی‌که وصال یا وحدت میان خالق و مخلوق به دست آید. این وحدت به نوعی به انسان امکان می‌دهد به شناختی عمیق‌تر از خود و جهان پیرامون‌اش دست یابد.

هگل مفهوم ازخودبیگانگی را از پیشینیان خود گرفت و در زاویه و پایه‌ی تازه‌ای تکامل داد. او نظریه‌ی «ازخودبیگانگی» را از مفهوم گنگ مذهبی انسان‌دوستانه، که متأثر از سرنوشت غم‌انگیز انسان بود، آزاد ساخت و به آن مفهوم تازه‌ای داد. هگل

معتقد است که نیازهای انسان همواره یک گام جلوتر از منابع موجود اقتصادی حرکت می‌کند؛ بنابراین انسان مجبور است برای تأمین نیازهای ارضانشده‌ی خود سخت کار کند، اگر چه این تلاش هرگز به هدف خود نخواهد رسید و همه‌ی نیازهای ضروری انسان ارضا نخواهد شد.

هگل بیان نظرات و دیدگاه‌های خود در مورد «ازخودبیگانگی» را از «ایده» شروع می‌کند و در ادامه به بررسی عمیق‌تر این مفهوم می‌پردازد تا به درک بهتری از روابط انسانی و اجتماعی در جامعه‌ای برسد که تحت‌تأثیر سرمایه‌داری و مدرنیسم قرار دارد. او به ما یادآوری می‌کند که انسان‌ها باید از این بیگانگی رهایی یابند و به وحدتی با خود و جهان پیرامون‌شان دست یابند تا بتوانند به حقیقتی عمیق‌تر در وجود خود پی ببرند.

ازخودبیگانگی از نظر مارکس

مفهوم «ازخودبیگانگی» نزد مارکس پدیده‌ای مذهبی، ذهنی یا هگلی (ایده‌آلیستی) نیست بلکه در اساس پدیده‌ای اقتصادی‌ـاجتماعی است. مارکس با بهره‌گیری از این مفهوم در مورد کار در جامعه‌ی سرمایه‌داری به این دیدگاه می‌رسد که آن‌چه دچار ازخودبیگانگی شده و غیریت پیدا کرده روابط انسانی است؛ در جهان سرمایه‌داری روابط انسانی به روابط کالایی یا اشیا تقلیل یافته‌اند.

به تعبیر مارکس در کتاب سرمایه، با رشد سرمایه‌داریِ اولیه و پدیدآمدن تقسیم کار، روند بیگانگی بر تمام جنبه‌های خودآگاهی انسان اثر گذاشت (برای مثال، نک: فصل همیاری در جلد اول سرمایه). این روند با تقسیم‌های طبقاتی، فرهنگی، ملی و... نیز شدت گرفت تا حدی‌که به دست آوردن تصویری یکپارچه از واقعیت اجتماعی و پدیده‌های زندگی برای خودآگاهی انسانِ بیگانه (انسان دچارِ ازخودبیگانگی) دشوار و ناممکن شد. دگرگونی شیوه‌ی تولید و تغییر روش‌های تولید و مبادله‌ی کالاها، هستی اجتماعی را از واقعیت ملموس و عینی گرفت و به پیچیدگی پنهان و همراه با تصور و توهم داد. مارکس در کتاب ایدئولوژی آلمانی فرآیند بیگانگی انسان از نیروهای اجتماعی را چنین تعریف می‌کند:

«قدرت اجتماعی یعنی نیروی افزایش‌یافته‌ی تولید که از طریق همکاری افراد گوناگون به دنبال تقسیم کار به ظهور می‌رسد، در نظر این افراد ـ که همکاری‌شان داوطلبانه نیست بلکه به طور طبیعی میسر شده است ـ نه به‌مثابه‌ی قدرت متحدشده‌ی خودشان بلکه به‌مثابه‌ی نیرویی بیگانه و خارج از وجود خودشان تجلی می‌کند و اینان هیچ‌گونه اطلاعی از منشأ و هدف آن ندارند و درنتیجه نمی‌توانند

مهارش کنند، که برخلاف میل اینان از چندین دوره و مرحله می‌گذرد که نه فقط از اراده و عمل انسان مستقل است بلکه حاکم مطلق انسان نیز هست.» [۴]

برای توصیف آن‌چه مارکس در مورد مفهوم «ازخودبیگانگی» درباره «انسانی که از انسانیتِ انسانی‌اش جدا و با خود بیگانه شده است»[۵] در نظر داشت ابتدا باید تعریف او از «طبقه‌ی کارگر» یا «پرولتاریا» را توضیح داد. از نظر مارکس کارگر کسی است که برای تأمین معاش خود نیروی کارش را می‌فروشد، و مزدی که در ازای آن دریافت می‌کند فقط صرف بازتولید نیروی کارش می‌شود. طبقه‌ی کارگر جز فروش نیروی کار و از دست دادن اختیار یا کنترلِ بخشی از ساعت‌های زندگی‌اش چاره‌ی دیگری ندارد. به تعبیر مارکس، در جهان سرمایه‌داری، محصول کارِ تولیدکننده‌ی مستقیم (طبقه‌ی کارگر) به تملک یا اختیار شخص دیگری (سرمایه‌دار یا کارفرما) درمی‌آید که صاحب وسایل تولید است.

به‌طورکلی مارکس مفهوم ازخودبیگانگی را در مورد کارگر (انسان) در چهار رابطه تبیین می‌کند: رابطه با محصول کارش؛ رابطه با فعالیت تولیدی یا کار؛ رابطه با هم‌نوع خود (هم‌طبقه‌ی خود)؛ و رابطه با ابزار تولید.

سیستم استانیسلاوسکی

کنستانتین استانیسلاوسکی، از تأثیرگذارترین نظریه‌پردازان و کارگردانان تئاتر در تاریخ هنرهای نمایشی، در کتاب مشهور خود آماده‌سازی هنرپیشه به بررسی بنیادیِ فرآیند نقش‌پردازی و تکنیک‌های بازیگری پرداخته است. او در بخش «هنر صحنه‌ای و حرفه‌ی صحنه‌ای» در بیان دیدگاه‌های خود در باره‌ی نقش‌پردازی بازیگر می‌گوید:

«وقتی هنرپیشه با تمام وجودش به نمایشنامه جلب شده باشد؛ دیگر بهتر از این نمی‌شود، آن وقت است که آن هنرپیشه بدون در نظر گرفتن اراده، بدون این‌که متوجه احساس خود باشد و بدون این‌که فکر کند که این کار را چطور انجام می‌دهد، با زندگی نقش، زندگی می‌کند.»

این جمله به‌وضوح نشان می‌دهد که استانیسلاوسکی بر اهمیت غرق‌شدن در نقش و تجربه‌ی عمیق احساسات تأکید می‌کند. اما سؤال این‌جاست که هنرپیشه در جریان کار هنری خود، یعنی نقش‌پردازی، در عمل چگونه می‌تواند این کار را انجام دهد؟

---

۴ مارکس و انگلس، ایدئولوژی آلمانی، ترجمه‌ی کلِمنز دات، چاپ مسکو، ۱۹۶۴، ص۴۶

۵ مارکس، دست‌نوشته‌های فلسفی‌ـاقتصادی، ۱۸۴۴، ترجمه حسن مرتضوی، ص ۸۷

استانیسلاوسکی در ادامه چنین توضیح می‌دهد:
«در حقیقت همه‌چیز خودبه‌خود انجام می‌گیرد؛ یعنی عمل به طور غریزی صورت می‌پذیرد. ولی متأسفانه ما قادر به چنین هنرنمایی‌ای نیستیم.» یا به عبارت دیگر: «...همیشه به طور غریزی و الهام‌آمیز نمی‌شود خلق کرد به همین دلیل هنر ما تکلیف می‌کند که فقط زمینه را برای خلاقیت واقعی غریزی آماده سازیم.» [۶]

در واقع، استانیسلاوسکی با این توضیح که شرایط ایده‌آل خلق شخصیت یا بهترین حالت هنرپیشگی برای بازیگر می‌تواند «الهام» باشد، به این نتیجه می‌رسد که چون وقوع الهام چیزی قابل پیش‌بینی و کنترل نیست، بازیگر باید راه دیگری داشته باشد: «...راه‌حل قضیه درست در همین‌جاست و عبارت است از تأثیر غیرمستقیم شعور بر غریزه». این دیدگاه به‌نوعی به فلسفه‌ی هگل و مفهوم ازخودبیگانگی نیز مرتبط است، از این جنبه که به نظر هگل انسان‌ها باید به عمق وجود خود پی ببرند تا بتوانند به خلاقیت حقیقی دست یابند.
استانیسلاوسکی در سیستم خود به مجموعه «ارگان‌های طبیعی بدن» اشاره دارد که تابع شعور و اراده‌ی انسان‌اند:
«... در انسان ارگان‌هایی وجود دارند که تابع شعور و اراده هستند. این ارگان‌ها قابلیت آن را دارند که بر جریان غیرارادی روانی ما تأثیر بگذارند و البته این مستلزم مقدار زیادی کار خلاقه‌ی مشکل است... و این کار یعنی تأثیر غیرمستقیم شعور بر غریزه، فقط در قدرت ماهرانه‌ترین و دست‌نیافتنی‌ترین خالق معجزه‌گر یعنی طبیعت ارگانیسم ماست و هیچ‌گونه تکنیکی حتی ورزیده‌ترین تکنیک‌های هنرپیشگی با آن قابل مقایسه نیست.»

غریزه و شعور

استانیسلاوسکی در سیستم خود با شعار «غریزه از طریق شعور و غیرارادی از طریق ارادی» به بازیگر تأکید می‌کند که: «باید توانایی تحریک و راهنمایی طبیعت انسانی را داشت» یا به عبارت دیگر «می‌توان با راه‌های غیرمستقیم و آگاهانه غریزه را برانگیخت و به خلاقیت کشانید».[۷] این نکته با فلسفه‌ی وجودی و روان‌شناسی انسان نیز بی‌ارتباط نیست زیرا استانیسلاوسکی در عمل به این اشاره دارد که بازیگر، به جای انتظار برای الهام، با شعور و اراده‌اش می‌تواند غریزه، طبیعت

۶ استانیسلاوسکی، آماده‌سازی هنرپیشه، ترجمه مهین اسکویی، ۱۳۸۷: صص۸۳ و ۸۵
۷ همان: صص۸۳، ۸۴ و ۸۵

انسانی و احساسات‌اش را راهنمایی و تحریک کند. به نظر استانیسلاوسکی در این صورت بازیگر می‌تواند با رسیدن به احساسی مشابه نقش به بازیگری بپردازد نه این‌که ادا و اطوارش را دربیاورد. استانیسلاوسکی در مورد نقش‌بازیِ صحیح چنین می‌گوید:

«در شرایط نقش و در مشابهت کامل با آن به‌طور صحیح، منطقی و مداوم مانند یک انسان زنده به اندیشیدن، خواستن، کوشش‌کردن و عمل‌کردن بپردازید. تنها هنگامی شما موفق به این کار می‌شوید که با نزدیک‌شدن به نقش، احساس مشابه در شما زنده شده باشد و این را به زبان ما "احساس نقش" می‌گویند.»

و در ادامه تأکید می‌کند:

«... در هنر تئاتر این کلمه [احساس نقش] جای اول و کاملاً استثنایی دارد. تئاتر در اجرای هدف اصلیِ هنر اصیل که عبارت است از ایجاد زندگی روانی نقش و انتقال آن به شکل هنری در روی صحنه به هنرپیشه کمک می‌کند... مسأله‌ی مهم و اساسی تجسم چهره‌ی زندگی درونی نقش و زندگی درونی تمام نمایشنامه است.»[۸]

در واقع استانیسلاوسکی با ارائه‌ی چنین توضیحاتی می‌گوید بازیگر با درک «احساس نقش» می‌تواند «زندگی روانی نقش» را در روی صحنه اجرا کند و همچنین موفق شود به طور مداوم نقش‌اش را احساس کند. استانیسلاوسکی برای روشن شدن نظرش به نقد دو شیوه‌ی هنرپیشگی می‌پردازد که تا زمان خودش مرسوم بوده است. این دو شیوه را به (۱) هنر نمایشی و (۲) ادا و اطوار حرفه‌ای‌گری تقسیم‌بندی می‌کند و چنین توضیح می‌دهد:

«در هنر نمایشی، نقش را می‌شود برای یک یا دو بار حس کرد و شکل ظاهری آن را آموخت و به طور مکانیکی آن را تکرار کرد. یعنی نقش را به نمایش گذارد. این کار در کاوش چگونگی ایجاد شکل ظاهری هنر صحنه‌ای و توضیح محتوای درونی آن خلاصه می‌شود.»

نقد شیوه‌های پیشین

اشتامپ[۹] یا ادا و اطوار حرفه‌ای، از نتیجه‌گیری احساس یعنی از پایان آن شروع

---

۸ همان، ص۸۵

۹ شتامپ (штамп) در زبان روسی به استفاده‌ی بازیگران از الگوها و قالب‌های تکراری و تقلیدی نمایشی اشاره دارد که در آن دوره برای ایفای نقش رایج بود، برای مثال نقش‌هایی دارای احساساتی مشابه همچون خنده، گریه، خشم و...

می‌شود. جریان احساس، به همان نسبت که در هنر نمایشی و هنر احساسی حتمی و ضروری است، در موضع حرفه‌ای‌بودن[۱۰] نالازم و اتفاقی است. برای انتقال احساسِ نقش، حتمی و ضروری است که آن را بشناسیم اما برای شناخت آن باید شخصاً احساس مشابه را آزمود؛ زیرا احساس را نمی‌شود تقلید کرد و فقط نتایج ظاهری آن تقلیدپذیرند. پس به جز توسل به ادا و اطوار قراردادیِ ساده‌ی هنرپیشگی هیچ راه دیگری باقی نمی‌ماند. این ابتدایی‌ترین و فرمالیستی‌ترین شکلِ تجسم احساس نقش است.

هنرپیشه‌ی حرفه‌ای با کمک حرکات و صدا و میمیک (حرکات صورت) فقط اشتامپِ ظاهری را، به‌عنوان تجسم درونیِ زندگی روانی انسانی نقش، روی صحنه به تماشاچی ارائه می‌دهد. متأسفانه برای این‌گونه ادای ظاهری ــ که به‌اصطلاح منتقل‌کننده‌ی شکل ظاهریِ همه‌گونه احساسی است که ممکن است در تجربه‌ی صحنه‌ای مشاهده شود و به شمار آید ــ انواع و اقسام روش‌های تصویریِ ممکن از قبل تهیه شده است و حتی شیوه‌هایی هم برای تقلید بسیاری از تیپ‌های طبقات مختلف اجتماعی آماده دارند.

«بدبختی این‌جاست که اشتامپ‌ها همواره تزریقی و تحمیلی هستند و خطر در این است که این راه‌ها باعث زنگ‌زدگی و فرسودگی ارگانیسم هنرمند شوند. زیرا وقتی روزنه‌ای در هنر یافتند؛ شروع به رشد می‌کنند و تمام دستگاه‌های تخیلی و احساسی درونی هنرمند را اشغال می‌نمایند و مانع بروز احساس شده، راه را بر آن سد می‌کنند و همواره به خودنمایی می‌پردازند. به همین دلیل است که هنرپیشه همواره باید خود را از اشتامپ برحذر دارد چون ضرر و آسیب آن بیش از نفع آن است.» [۱۱]

کوتاه آن‌که نقد استانیسلاوسکی بر شیوه‌ی اول، یعنی هنر نمایشی، این است که بازیگر یک یا دو بار به احساسی مشابه‌ی نقش می‌رسد و سپس آن را حفظ می‌کند و دیگر آن احساس واقعی را ندارد. نقد او به شیوه‌ی دوم، یعنی ادا و اطوار حرفه‌ای‌گری، نیز این است که بازیگر به محتوای درونی نقش و احساس ظاهری‌اش کاری ندارد و نتیجه‌اش را برای دیگران به نمایش می‌گذارد. درواقع بازیگران باید برای همه‌ی احساسات ازجمله ناراحتی، شادی یا خشم

---

۱۰ حرفه‌ای‌بودن از دیدگاه استانیسلاوسکی داشتن ترکیبی از مهارت، درک عمیق حرفه‌ی خود و صداقتِ احساسی است. او بر پنج جنبه تأکید دارد: تکنیک و مهارت (شامل: تنفس، صدا، حرکت و حضور در صحنه)؛ درک عمیق کاراکتر؛ صداقت احساسی؛ کار تیمی؛ رشد و پیشرفت مستمر

۱۱ همان، ص ۱۰۰

و بـرای همـه‌ی تیپ‌هـا، ژسـت‌ها و طبقـات اجتماعـی و ماننـد آن‌هـا اشـتامپ‌ها و الگوهـای از پیـش تعیین‌شـده را اجـرا کننـد. بـه نظـر استانیسلاوسـکی ایـن اشـتامپ‌ها به‌خودی‌خـود قـادر نیسـتند تماشـاچی را بـه هیجـان بیاورنـد. استانیسلاوسـکی اثرگـذاری یـا هم‌ذات‌پنـداری تماشـاگر بـا بازیگـر را محصـول طبیعـی بـودن و احسـاس زنـده‌ی بازیگـر می‌دانـد و در سیسـتم‌اش بـه بازیگـران تأکیـد می‌کنـد کـه:

«بـرای ایـن منظـور به‌طـور پیگیـر بـا اشـتامپ مبـارزه کنیـد... به‌طـور پیگیـر بایـد هـدف اصلـی هنـر را در ایجـاد "زندگـی روانـی انسـانی نقـش و نمایشـنامه" و تجسـم هنـری ایـن زندگـی ـــ کـه به‌نوبه‌ی‌خـود در یـک شـکل زیبـای صحنـه‌ای خلاصـه می‌شـود ـــ جسـتجو کـرد. ایـده‌آل هنرمنـد واقعـی نیـز در"اجـرای کلمـات نهفتـه اسـت و نـه در اظهـار آن‌هـا".» [۱۲]

عمل، شرایط پیشنهادی و «اگرِ جادوییِ» استانیسلاوسکی

۱ـ عمل

استانیسلاوسـکی بـا نقـد شـیوه‌های هنرپیشـگیِ پیـش از خـود بـه ایـن موضـوع اشـاره می‌کنـد کـه بازیگـر بایـد روی صحنـه عمـل و فعالیـت کنـد چراکـه مبنـای زندگـی دراماتیـک را عمـل و فعالیـت تشـکیل می‌دهـد. او تأکیـد می‌کنـد کـه هـر عملـی کـه روی صحنـه انجـام می‌گیـرد بایـد علتـی داشـته باشـد. درواقـع او از بازیگـر می‌خواهـد، بـه جـای تمرکـز بـر ایجـاد احسـاس نهاییِ قابـل ارائـه، بـه زمینه‌هـای آن احسـاس رجـوع کنـد و آگاهانـه موجباتـی را بشناسـد کـه احسـاس مـورد نظـر را در شـخصیت فراهـم آورده‌انـد.

۲ـ شرایط پیشنهادی

«شـرایط پیشـنهادی» کـه استانیسلاوسـکی پیـش رویِ بازیگـر می‌گـذارد یعنـی هرآن‌چـه نویسـنده بـرای اجـرای نقـش در نمایـش ارائـه کـرده اسـت. شـرایط و موقعیتِ زمینـه‌ای کـه نقـش در آن بـه اجـرا درمی‌آیـد ازجملـه زمـان، مـکان، شـرایط زندگـی، حـوادث تاریخـی، شـرایط اجتماعـی، اقتصـادی، فرهنگـی و مذهبـی از مهم‌تریـن مـوارد در «شـرایط پیشـنهادی» مـورد نظـر استانیسلاوسـکی اسـت. او معتقـد اسـت بـرای بازیگـر، دانسـتن متـرادف بـا احسـاس کـردن اسـت.

۳ـ اگر

در سیسـتم استانیسلاوسـکی «اگـر» معجزه‌آساسـت. جـادوی «اگـر» در ایـن اسـت کـه بـرای بازیگـر اهرمـی می‌شـود تـا درون شـرایط پیشـنهادی قـرار گیـرد. استانیسلاوسـکی

۱۲ همان، ص۱۰۶

از بازیگر می‌خواهد که در برابر تمام شرایط پیشنهادی کلمه‌ی «اگر» را قرار دهد و بگوید «اگر من...»، آن‌وقت چه چاره‌ای می‌اندیشیدم و چگونه عمل می‌کردم؟

ابزارهای پیشنهادی استانیسلاوسکی

۱ـ تخیل

تخیل، از نظر استانیسلاوسکی، می‌تواند ذهن را گرم کند و به هیجان آورد. تخیل، به نظر او، زمانی می‌تواند کارساز باشد که بازیگر تحریک‌پذیر و فعال باشد و به اندازه کافی تمرین کند تا بتواند پاسخگوی نیازهای نقش شود.

۲ـ دقت و توجه صحنه‌ای:

دومین ابزار پیشنهادی استانیسلاوسکی به بازیگران، دقت و توجه صحنه‌ای است. او معتقد است که تماشاگران و سالن حواس بازیگر را پرت می‌کنند و باید به کمک تمرین‌های مداوم و سیستماتیک آموخت که چگونه همیشه توجه به داخل صحنه معطوف شود. به نظر استانیسلاوسکی مناسبات آگاهانه‌ی بازیگر با کارش به دیوار فرضیِ چهارمی نیاز دارد که میان بازیگران و تماشاگران کشیده شده است: دیوارِ استانیسلاوسکی.

۳ـ حافظه‌ی هیجانی:

حافظه‌ی هیجانی، با تعریف استانیسلاوسکی، مخزنی سرشار از مصالح هنری از قبیل تأثیرات، احساسات و هیجانات شخصی است. او تأکید می‌کند که این گنجینه‌ی پُربار یاوری برای بازیگر است تا احساسات متفاوت را درک کند و بتواند با احساساتی مشابه نقشی که بر عهده دارد به نقش اصلی نزدیک شود.

قطعات و اهداف

بازیگر باید با تجزیه و تحلیل اهداف و قطعات متن، نمایش را به قطعات گوناگونی تقسیم و بر اساس کنش درونیِ مرتبط با هر قطعه نام‌گذاری کند. استانیسلاوسکی برای تشخیص اهداف مناسبِ کار بازیگر معیارهایی را ارائه می‌دهد؛ و در کتاب «کار هنرپیشه روی نقش» چهار مرحله را برای بازیگر متصور می‌شود که عبارت‌اند از: شناخت؛ احساس؛ تجسم؛ تأثیر.

او در نهایت به این نتیجه می‌رسد که هنرپیشه باید با شناخت دقیق از شرایط، احساسات و اهدافِ نقش به تجربه‌ای واقعی و عمیق در صحنه دست یابد. به باور او هنرپیشه باید با استفاده از ابزارهای پیشنهادی خود به خلق زندگی روانی نقش بپردازد و این زندگی را به‌شکل هنری و واقعی به روی صحنه منتقل کند.

مفهوم ازخودبیگانگی بازیگر در سیستم استانیسلاوسکی

در سیستم استانیسلاوسکی، مفهوم ازخودبیگانگی بازیگر به‌ویژه به تأثیرگذاری شیوه‌های نادرست بازیگری بر احساسات و ارتباطات درونی بازیگر اشاره دارد. استانیسلاوسکی معتقد است که بازیگران، برای دستیابی به یک بازی واقعی و عمیق، باید از روش‌های سطحی و مکانیکی دوری کنند و به درک عمیق‌تری از نقش و شخصیت بپردازند. به باور او، بازیگری باید فرآیندی باشد که در آن شعور تأثیری آشکار بر غریزه بگذارد. او به «ارگان‌های طبیعی بدن انسان» اشاره می‌کند که باید تحت تأثیر شعور و اراده‌ی بازیگر قرار گیرند. این فرآیند به بازیگر کمک می‌کند که با درک «احساس نقش» و «زندگی روانی نقش» به‌طور مداوم با آن در ارتباط باشد.

شیوه‌های نادرست بازیگری

استانیسلاوسکی دو شیوه مرسوم در زمانه‌ی خود را شناسایی می‌کند که سبب ازخودبیگانگی بازیگر می‌شوند:

۱ـ هنر نمایشی: این شیوه به آموزش شکل ظاهری نقش محدود می‌شود و تنها به نمایش مکانیکی نقش می‌پردازد. در این حالت، بازیگر نمی‌تواند به‌طور واقعی به احساسات و درونیات نقش نزدیک شود.

۲ـ ادا و اطوار حرفه‌ای‌گری: این شیوه تقلید احساسات است و تنها بروز ظاهری آن‌ها را به همراه دارد. در این‌جا بازیگر، به جای تجربه‌ی واقعی احساسات، تنها نتایج قبلی را به نمایش می‌گذارد.

این دو شیوه سبب می‌شوند که بازیگر، به جای آن‌که چون انسانی زنده فکر و احساس کند، صرفاً به نمایش ظاهری بپردازد و درنتیجه دچار ازخودبیگانگی شود. استانیسلاوسکی تأکید می‌کند که پیروی از این شیوه‌ها به جسم و عقل و احساس بازیگر آسیب می‌زند. او معتقد است که این آسیب‌ها به تخریب توانایی‌های طبیعی بازیگر منتهی می‌شوند و درنهایت او را از احساس واقعی نقش دور می‌کنند. به همین دلیل، به بازیگران توصیه می‌کند با هر نوع اشتامپ و نمایشی که به تقلید احساسات محدود می‌شود مبارزه کنند.

در نهایت، مفهوم ازخودبیگانگی در سیستم استانیسلاوسکی به معنای فاصله‌گیری بازیگر از نقش و ناتوانی او در تجربه‌ی واقعی احساسات نقش است. به باور او، هر نوع بازی که به «نمایش نقش» محدود باشد به ازخودبیگانگی بازیگر می‌انجامد. بنابراین، برای دستیابی به یک بازی واقعی و مؤثر، بازیگران باید به عمق نقش و

احساسات آن نزدیک شوند و از شیوه‌های سطحی و مکانیکی دوری کنند.

نظام تئاتری برشت

بازیگری در نظام تئاتری برشت نیازمند شناخت عمیق اصول تفکر او درباره‌ی هنر تئاتر است. برشت، با انتقاد از تئاتر ارسطویی، تئاتر حماسی (اپیک) را معرفی می‌کند که بر پایه‌ی نظریه مارکسیسم استوار می‌شود و هدف آن ایجاد تغییرات اجتماعی و سیاسی در جامعه است. به باور او، تئاتر باید زمینه‌ای برای تغییر و نقد اجتماعی باشد و به همین دلیل روش‌های سنتی بازیگری و روایت داستانی را به چالش می‌کشد. نظام تئاتری برشت تماشاگران تازه‌ای برای خود تعریف می‌کند؛ محتوای نمایشی‌اش متفاوت است؛ از بازیگران متعهد به القا و استغراق دوری می‌کند و حتی آن همه تلاش مستمر برای نزدیکی هرچه بیش‌تر تماشاگران به بازیگر را مردود می‌داند و به دنبال هدفی نوین است.

ویژگی‌های تئاتر اپیک برشت:

خردگرایی و تئاتر علمی:

برشت به بررسی واقعیت‌های اجتماعی و روابط علت و معلولی می‌پردازد. او معتقد است که تئاتر باید به تماشاگران کمک کند تا به درکی منطقی از مسائل اجتماعی برسند. در این نوع تئاتر، برشت کاری به احساسات و عواطف تماشاگران ندارد، بلکه می‌کوشد عقل و منطق را در تماشاگران تقویت کند.

تاریخی‌سازی:

برشت تأکید دارد که وقایع باید به صورت تاریخی و در بستر زمان و مکانی خاص معرفی شوند. این امر به تماشاگران کمک می‌کند تا بفهمند که رفتارها و موقعیت‌ها به تأثیر شرایط اجتماعی و تاریخی خاصی برمی‌گردند. دیدگاه تاریخی به تماشاگران این امکان را می‌دهد که، به‌جای پذیرش منفعلانه، به تحلیل و قضاوت درباره وقایع بپردازند.

ساختار رویدادگرا:

نمایشنامه‌ها در تئاتر اپیک به‌شکلی غیرخطی و با رویدادهای مستقل ارائه می‌شوند. برشت از اوج‌گیری و دلهره‌های معمول در تئاتر ارسطویی فاصله می‌گیرد و به‌جای‌آن داستان‌ها را به صورت مستقل و با توجه به وقایع مختلف روایت می‌کند. این ساختار به تماشاگران امکان می‌دهد که از یک رویداد به رویداد دیگر منتقل شوند و تحلیل‌های متفاوتی از هر یک داشته باشند.

بیگانه‌سازی (فاصله‌گذاری):

یکی از تکنیک‌های کلیدی برشت بیگانه‌سازی (آشنایی‌زدایی) است به معنای دور کردن تماشاگران از حالت استغراق و هم‌دلی. او با استفاده از این تکنیک تماشاگران را وامی‌دارد که به مسائل اجتماعی و اقتصادی بیندیشند و از حالت پذیرش منفعلانه خارج شوند. این فاصله‌گذاری به تماشاگران کمک می‌کند تا به جای همدلی با شخصیت‌ها به نقد رفتارها و موقعیت‌ها بپردازند. هدف این فرآیند دیالکتیکی تکنیک برشت بیگانه‌سازی و آشنایی‌زدایی از مفاهیم آشنا و بیگانه‌زدایی و آشنایی‌سازی با مفاهیم تازه است.

نمودگار: این مفهوم به مجموعه‌ای از حرکات و گفته‌ها اشاره دارد که موضع اجتماعی خاصی را نشان می‌دهند. برشت بر این باور است که بازیگران باید این نمودگارها را کشف کنند و به تصویر بکشند تا تماشاگران بتوانند به درک عمیق‌تری از واقعیت‌های اجتماعی برسند.

برشت معتقد است که نقش هنر باید کمک به تغییر جهان باشد نه فقط تفسیر آن. او به دنبال ایجاد نوعی تئاتر است که تماشاگران را به تفکر و قضاوت درباره‌ی شرایط اجتماعی تشویق کند. به همین دلیل، بازیگر در تئاتر اپیک باید با فاصله‌گذاری و نمایش فرامتن، تماشاگر را به تحلیل و بررسی عمیق‌تری از واقعیت‌های اجتماعی و اقتصادی دعوت کند.

در نهایت، برشت می‌کوشد تئاتر را از ابزار سرگرمیِ محض به ابزاری برای آموزش و آگاهی اجتماعی تبدیل کند. به باور او، تئاتر با ایجاد فضایی انتقادی و تحلیلی می‌تواند نقشی مؤثر در تغییر و تحول اجتماعی ایفا کند. برشت با این رویکرد به تئاتر در رده‌ی نوآوران برجسته‌ی تاریخ هنرهای نمایشی جای گرفت و تأثیرات عمیقی بر نسل‌های بعدی هنرمندان و تئاترهای معاصر گذاشت. توصیه‌ی برشت به بازیگران آن است که هنگام خواندن متنِ نقش خود، موضع شخصی شگفت‌زده و معترض را به خود بگیرند و گذشته از نحوه‌ی پدید آمدن رویدادها، رفتار نقش را هم سبک‌سنگین کنند و ویژگی‌های آن را دریابند. اما هیچ‌یک از ویژگی‌ها را چون داده‌هایی بی‌چون‌وچرا، یعنی چون چیزی که «جز آن‌که هست نمی‌توانست باشد»، نپذیرند و به یاد بسپارند که چه چیزی آن‌ها را به شگفت آورده و کدام جنبه‌ی نقش در آن‌ها اعتراض برانگیخته است؛ او تأکید می‌کند که هنگام صورت‌بندی نقش همین نکته‌ها است که باید مورد نظر بازیگران باشند.

مفهوم ازخودبیگانگی بازیگر در نظام تئاتری برشت: تقابل تئاتر اپیک با

تئاتر مبتنی بر بازنمایی

برشت در مقام نظریه‌پرداز و کارگردان تئاتر به‌دنبال ایجاد فضایی بود که تماشاگران را از حالت غرق‌شدگی در داستان و احساسات دور کند و به آن‌ها اجازه دهد تا به تفکر و نقد اجتماعی بپردازند.

او تئاتر اپیک را در مقابل تئاتر ارسطویی قرار می‌دهد. در تئاتر ارسطویی، تماشاگران کاملاً در شخصیت‌ها و داستان غرق می‌شوند و این غرق‌شدگی به معنای پذیرش منفعلانه شرایط موجود است. برشت این حالت را ناشی از فساد عمومی نظام اجتماعی سرمایه‌داری می‌داند که به هم‌دلی با شرایط نابه‌سامان می‌انجامد. تئاتر اپیک، برعکس، بر فاصله‌گذاری تأکید دارد تا تماشاگر بتواند به‌جای هم‌ذات‌پنداری به نقد و بررسی شرایط اجتماعی بپردازد.

برشت با تکنیک «فاصله‌گذاری» یا «بیگانه‌سازی» می‌کوشد تماشاگران را از احساسات عمیق و هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌ها دور کند. او بر این باور است که بازیگران باید، به‌جای غرق‌شدن در نقش، ناظرانی فعال شوند که می‌توانند به تحلیل و تفکر درباره‌ی شرایط اجتماعی بپردازند. این تکنیک شامل تغییر ناگهانی نور، موسیقی، نوع روایت، ورود شخصیت‌های غیرمنتظره به صحنه و... است تا توجه تماشاگران را به خود جلب کند و آن‌ها را از غرق‌شدگی در داستان بیرون بیاورد.

برشت به‌صراحت هرگونه هم‌ذات‌پنداری، از سوی بازیگر با نقش یا از سوی تماشاگر با شخصیت‌ها، را عامل «ازخودبیگانگی» می‌داند. او معتقد است که این هم‌ذات‌پنداری منجر به از دست رفتن توانایی نقد و تحلیل شرایط اجتماعی می‌شود. او، در عوض، به دنبال ایجاد فضایی است که تماشاگران بتوانند با دیدی انتقادی به واقعیت‌های اجتماعی بنگرند و به تغییر آن‌ها بیندیشند. برشت تئاتر را زمینه‌ای برای تغییر اجتماعی می‌داند که باید به تماشاگران کمک کند تا واقعیت‌ها را به‌گونه‌ای ببینند که گویی برای اولین‌بار آن‌ها را تجربه می‌کنند. این رویکرد به‌ویژه در تئاتر اپیک با تأکید بر منطق و عقل و شعور تماشاگران نمایان می‌شود. برشت می‌خواهد که تماشاگران چون افرادی آگاه و متفکر عمل کنند و تئاتر را زمینه‌ای برای درک و تغییر جامعه بیابند.

بنابراین، مفهوم ازخودبیگانگی در نظام تئاتری برشت از طریق تقابل تئاتر اپیک با تئاتر مبتنی بر بازنمایی به‌روشنی نمایان می‌شود. برشت در پی تئاتری است که نه‌تنها واقعیت‌ها را به تصویر بکشد بلکه تماشاگران را به تفکر و اقدام وادار کند. تئاتر اپیک، در تقابل با تئاتر مبتنی بر بازنمایی، بر عوامل تعیین‌کننده‌ی

سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و... دست می‌گذارد که سبب تضادها می‌شوند. تئاتر برشت، ضمن نمایش چنین عواملی، آن‌ها به باد انتقاد می‌گیرد و این در صورتی است که ما تأثیرات وحشتناک جنگ، بهره‌کشی و ازخودبیگانگیِ سوداگران جهان سرمایه‌داری، تسلط زورگویان، همرنگ شدن با شرایط، قدرت، پول، فساد و... را بر انسان‌ها ببینیم و درک کنیم. در تئاتر برشت سهم توهم و باورپذیری باید به حداقل برسد و بر تفکر، اندیشیدن، تجزیه و تحلیل و قضاوت تأکید شود.

تئاتر شورایی: نظام تئاتری آگوستو بوآل

آگوستو بوآل، در کتاب خود «تئاتر مردم ستم‌دیده»، درواقع تئاتر صحنه را یک‌سره نفی می‌کند و نظام تئاتر شورایی را به‌عنوان جایگزین آن پیشنهاد می‌دهد. به نظر بوآل هم‌آوایی یا هم‌ذات‌پنداری میان تماشاگر و شخصیتی که بازیگر ارائه می‌دهد؛ سبب «ازخودبیگانگی» تماشاگر می‌شود. او با نقد هم‌آوایی یا هم‌ذات‌پنداری ارسطویی، به این مسئله نیز اشاره می‌کند که این نوع ارتباط، گذشته از تماشاگر، حتی بازیگر را نیز دچار ازخودبیگانگی می‌کند.

بوآل در این مورد توضیح می‌دهد که هم‌آوایی، در نظام تراژیکِ جبری ارسطو، یک رابطه احساسی است که بین تماشاگر و شخصیت برقرار می‌شود و موجب می‌شود که تماشاگر نیروهای خود را واگذار کند و به مفعول شخصیت تبدیل شود. او اشاره می‌کند که هر آن‌چه بر سر شخصیت می‌آید، غیرمستقیم بر تماشاگر نیز تأثیر می‌گذارد. بوآل می‌گوید: «هم‌آوایی که ارسطو توصیه می‌کند، رابطه‌ای است که بر دو احساس اصلی بنا شده است: ترحم و ترس».[۱۳] این احساسات باعث وابستگی تماشاگر به شخصیت می‌شود و او را به تقدیری دردناک سوق می‌دهد. به نظر بوآل، زمانی که هم‌ذات‌پنداری تماشاگر با شخصیت نمایشی اتفاق می‌افتد ارتباط منطقی او با تئاتر قطع می‌شود و گونه‌ای ارتباط حسی شکل می‌گیرد. این ارتباط حسی، به‌ویژه از طریق احساس ترحم و ترس، به ازخودبیگانگی انسان‌ها می‌انجامد. بوآل در ادامه متذکر می‌شود که این نوع احساسات برای بازیگر نیز پیش می‌آید و او را از نقش خود دور می‌کند.

بوآل ضمن تأیید نظریات برشت، می‌کوشد برای بازیگران و تماشاگران در روند نمایش، به تعبیر خودش، ادراک یا روشن‌گری ایجاد کند. او می‌گوید که آموختن یک تجربه‌ی احساسی است و ما هیچ دلیلی برای اجتناب از این احساسات نداریم،

۱۳ آگوستو بوآل، تئاتر مردم ستم‌دیده، ترجمه‌ی جواد ذوالفقاری و مریم قاسمی، چاپ اول، نشر نوروز هنر، ۱۳۸۲، صص ۱۰۶ و ۱۰۷

اما جهالت نیز احساسات را برمی‌انگیزد. ما باید دشمن این نوع احساسات باشیم. برای مثال، او به نمایش‌نامه‌ی ننه دلاور اشاره می‌کند و می‌گوید احساساتی که از جهالت برمی‌خیزند باید انکار شوند. او تأکید می‌کند که باید به جای غم‌خوردن برای تقدیر غم‌انگیز، به احساس خشم نسبت به جنگ و سوداگری آن برسیم.

بوآل از تماشاگران نیز انتقاد می‌کند و می‌گوید برشت مخالف است که تماشاگران مغز خود را در رختکن تئاتر رها کنند. او با تأکید بر اهمیت ارتباط منطقی تماشاگر با نمایش، در کتاب خود تئاتر شورایی را به‌عنوان تئاتر مردمی معرفی می‌کند که با تئاتر صحنه ــ یا به بیانی دیگر، تئاترِ تجاری ــ تفاوت دارد. بوآل می‌گوید: «هنر کالای تجاری نیست، اما برای بورژوازی همه‌چیز تجارت است». او با نقد تئاتر صحنه به‌مثابه‌ی تئاتر بورژوایی و غیرانسانی، تئاتر شورایی را راه برون‌رفت از این شرایط می‌داند. بوآل به نقد ارسطو نیز می‌پردازد و هم‌آوایی و هم‌ذات‌پنداری را عامل ازخودبیگانگی بازیگر و تماشاگر می‌داند. او هم‌آوایی را با واژه‌ی «نفوذ» توصیف می‌کند و می‌گوید: «هم‌آوایی، سلاحی وحشتناک است. خطرناک‌ترین سلاح در زرادخانه‌ی تئاتر و هنرهای برخاسته از آن یعنی سینما و تلویزیون».[۱۴] بوآل معتقد است که این هم‌آوایی باعث می‌شود تماشاگر یا بازیگر نیروی تصمیم‌گیری خود را به کاراکتر و تخیل واگذار کنند و درنتیجه انسان واقعی در انتخاب‌های خود تحت‌تأثیر موقعیت‌ها و معیارهای غیرواقعی قرار می‌گیرد. او می‌گوید: «به خاطر این هم‌آوایی، تماشاگران سرانجام ظرفیت فدا کردن همه‌چیز برای پول را زندگی می‌کنند؛ به نحوی که برای آن‌ها این تخیلات واقعی می‌شوند و به آن‌ها تعلق می‌یابند». [۱۵]

کوتاه آن‌که آگوستو بوآل با نقد تئاتر صحنه و تأکید بر ضرورت تئاتر شورایی به دنبال ایجاد فضایی است که در آن تماشاگران و بازیگران بتوانند به درک عمیق‌تری از واقعیت‌های اجتماعی برسند و از شر «ازخودبیگانگی» رهایی یابند. او نیز همانند برشت بر این باور است که تئاتر باید ابزاری برای روشن‌گری و تغییر اجتماعی باشد نه صرفاً وسیله‌ای برای سرگرمی و فرار از واقعیت.

آگوستو بوآل در نظام تئاتری خود، تئاتر شورایی را همراه با مولفه‌هایی معرفی می‌کند که در تئاتر صحنه‌ی پیش از او وجود نداشتند. این مولفه‌ها به شرح زیرند:

۱) بازیگر ـ مؤلف: بوآل تأکید می‌کند که هر بازیگر در درجه‌ی اول انسان است و

۱۴ همان، ص ۱۱۶

۱۵ همان، ص ۱۱۷

برخوردار از شعور. بنابراین، هر بازیگر می‌تواند خودش متنی را بنویسد که قرار است اجرا کند. این مولفه نشان می‌دهد که بازیگران تنها نقش‌آفرین نیستند؛ بلکه می‌توانند مولف و نویسنده نیز باشند و ایده‌ها و تخیلات خود را در خلق نمایشنامه‌ها دخالت دهند.

۲) بازیگر ـ کارگردان: در تئاتر شورایی، هر بازیگر می‌تواند در نقش کارگردان عمل کند. این بدان معناست که بازیگران باید توانایی تطبیق خود با شرایط و تغییرات فضای نمایش را داشته باشند. هنگامی که تماشاگران به روی صحنه می‌آیند، بازیگر باید بتواند در جایگاه کارگردان عمل کند و مدیریت فضای جدید را در دست گیرد.

۳) تماشاگر ـ بازیگر: بوآل دیوار چهارم فرضیِ موردنظر استانیسلاوسکی را در هم می‌شکند و از تماشاگران می‌خواهد که روی صحنه بیایند و با گروه نمایشی مشارکت کنند. این مؤلفه به تماشاگران اجازه می‌دهد که کنش‌گر شوند و فقط ناظر نباشند. بوآل معتقد است که تئاتر باید متعلق به همه مردم باشد و تماشاگران باید در روند نمایش فعالانه شرکت کنند.

۴) نظام جوکر: بوآل در کتاب تئاتر مردم ستمدیده توضیح می‌دهد که جوکر در نقش شخصیتی همسایه و معاصرِ تماشاگران عمل می‌کند. این نظام به بازیگران اجازه می‌دهد که با تماشاگران ارتباط برقرار کنند و آن‌ها را به ایفای نقش فرا بخوانند. جوکر در نقش زبان گویای گروه نمایشی عمل می‌کند و باید توانایی‌های خود را برای ارائه متن به حداکثر برساند.

بوآل تئاتر شورایی را زبانی برای همه مردم معرفی می‌کند. او می‌خواهد نشان دهد که تئاتر می‌تواند در خدمت ستمدیدگان باشد و به آن‌ها در کشف و تجربه‌ی زبان‌های جدید کمک کند. به گفته‌ی بوآل، انسان باید بدن خود را بشناسد و آن را مهار کند تا بتواند به ایفای نقش در تئاتر بپردازد. او این مسیر انتقالی از تماشاگر به بازیگر را در چهار مرحله خلاصه می‌کند: (۱) شناخت بدن؛ (۲) گویا نمودن بدن؛ (۳) تئاتر به‌مثابه‌ی زبان؛ و (۴) تئاتر به‌مثابه سخن‌گویی

آگوستو بوآل با ارائه‌ی تئاتر شورایی درواقع تئاتر را از انحصار عده‌ای خاص درمی‌آورد و آن را برای حضور همه مردم، از آموزش‌دیده و آموزش‌ندیده، دسترس‌پذیر می‌کند. او با این رویکرد به دنبال ایجاد فضایی است که در آن همه‌ی افراد بتوانند، با مشارکت در فرایند خلق و اجرا، از تئاتر چون زمینه‌ای برای تغییر اجتماعی و فرهنگی بهره‌برداری کنند.

مفهوم از خود بیگانگی بازیگر در نظام تئاتری بوآل: تقابل تئاتر شورایی با تئاتر صحنه

آگوستو بوآل در نقد تئاتر صحنه و ارائه‌ی تئاتر شورایی، به مفهوم ازخودبیگانگی در هنر تئاتر می‌پردازد. به نظر او تئاتر صحنه، به‌ویژه از طریق هم‌آواییِ ارسطویی، موجب ازخودبیگانگی بازیگر و تماشاگر می‌شود. در این نوع تئاتر، تماشاگر به جای ارتباط منطقی با نمایش دچار احساسی می‌شود که بر اساس ترحم و ترس بنا شده است. این احساسات نه‌تنها بر تماشاگران بلکه بر بازیگران نیز تأثیر می‌گذارد و آن‌ها را از نقش واقعی خود دور می‌کند.

بوآل تئاتر صحنه را تئاتری بورژوایی می‌داند که در راستای منافع نظام نابرابر سرمایه‌داری عمل می‌کند و با ایجاد هم‌آوایی و هم‌ذات‌پنداری به بیگانگی انسان‌ها از خود می‌انجامد. او بر همین اساس تئاتر شورایی را به‌عنوان هنر بدیل و ضدسرمایه‌داری پیشنهاد می‌دهد. تئاتر شورایی در پی ایجاد فضایی است که بازیگران و تماشاگران بتوانند فعالانه در فرایند خلق و اجرا مشارکت کنند. بوآل بر این باور است که تئاتر باید ابزاری برای خودآگاهی و تغییر اجتماعی باشد؛ و با حذف دیوار چهارم و دعوت از تماشاگران برای ایفای نقش می‌کوشد مانع ازخودبیگانگی تماشاگر و بازیگر شود.

بوآل با تأکید بر این‌که بازیگران در مراحل مختلف خلق نمایش (نویسندگی، کارگردانی، بازیگری و عوامل دیگر) مشارکت دارند، نشان می‌دهد که این نوع تئاتر به‌مراتب کم‌تر از تئاتر صحنه دچار ازخودبیگانگی می‌شود. در تئاتر شورایی، بازیگران گذشته از نقش خود می‌توانند در مورد متن و کارگردانی نیز نظر دهند. تئاتر شورایی بر اساس مشارکت و دموکراسی بنا شده است و به تماشاگران و بازیگران اجازه می‌دهد که در خلق و اجرای نمایش شرکت فعال داشته باشند. به این ترتیب، حس همبستگی و ارتباط میان آن‌ها افزایش می‌یابد و ازخودبیگانگی بازیگران با دیگر بازیگران و ابزار تولید به حداقل می‌رسد.

آگوستو بوآل با ایجاد تئاتر شورایی، به دنبال تغییری بنیادی در هنر تئاتر است. او با نفی تئاتر صحنه و ارائه شیوه‌ای دموکراتیک و مردمی، در پی رهایی از نابرابری‌های اجتماعی و فرهنگی است. تئاتر شورایی به‌مثابه‌ی ابزاری برای خودآگاهی و مشارکت اجتماعی می‌تواند بدیلی رهایی‌بخش در برابر نظام‌های سلطه‌گر باشد. در دنیای امروز که نابرابری‌های اجتماعی و فرهنگی بیداد می‌کنند نیاز به چنین تئاتری بیش از هر زمان دیگری ضروری است.

نتیجه‌گیری

با توجه به این‌که نگارنده در این مقاله هنر تئاتر را چون پدیده‌ای عینی و ملموس در نظر می‌گیرد بدیهی است که برای بررسی مفهوم «ازخودبیگانگی»، به جای دیدگاه ذهنی و ایده‌آلیستی هگل (با غفلت او از این موضوع که بندگان دارای اختیار و اراده می‌توانند این رابطه‌ی غیرانسانی را از بین ببرند و به ازخودبیگانگیِ خدایگان و بنده پایان دهند)، شیوه‌ی برخورد مارکس با این مقوله را برگزینند. «ازخودبیگانگی بازیگر» در سیستم استانیسلاوسکی، نظام تئاتری برشت و نظام تئاتری بوآل نیز با همین دید بررسی شد. بنابراین سعی بر این است که، در هرگونه جمع‌بندی و نتیجه‌گیری، از شرایط اجتماعی‌ـاقتصادی حاکم بر جهان پیرامون‌مان (جهان سرمایه‌داری) غافل نشویم.

در بخش‌های پیشین دیدیم که «ازخودبیگانگی بازیگر» در سیستم استانیسلاوسکی آن‌جا رخ می‌دهد که بازیگر، به جای بازیگری، به نمایش نقش و ادا و اطوار حرفه‌ای‌گری می‌پردازد. در نظام تئاتری برشت نیز این پدیده زمانی اتفاق می‌افتد که بازیگر با نقش هم‌ذات‌پنداری می‌کند یا، به تعبیر برشت، دچار «ازخودبیگانگی» می‌شود. به نظر بوآل اما «ازخودبیگانگی بازیگر» مفهومی فراتر دارد و درواقع بازیگریِ بازیگر در تئاتر صحنه‌ای را عامل ازخودبیگانگی او می‌داند. بر این اساس، نگارنده اگرچه با نقد استانیسلاوسکی بر هنر نمایشی و ادا اطوار حرفه‌ای‌گریِ زمانه‌ی خودش موافق است و تعریف او برای مفهوم «ازخودبیگانگی بازیگر» را نیز می‌پذیرد، با راه‌حل باخودیگانگی او موافق نیست و نقد برشت بر استانیسلاوسکی را وارد می‌داند؛ به این معنی که «هم‌ذات‌پنداری بازیگر با نقش» می‌تواند به «ازخودبیگانگی» بازیگر بینجامد. و درنتیجه راه‌حل برشت برای «باخودیگانگی بازیگر» یعنی «فاصله‌گذاری با نقش» را می‌توان به‌عنوان یکی از راه‌حل‌های موجود پذیرفت.

از سوی دیگر، نقد بوآل بر تئاتر صحنه درست است و حذف تماشاگر در تئاتر صحنه باعث پدید آمدن نوعی «ازخودبیگانگی» برای بازیگر می‌شود؛ و با توجه به شرایط اجتماعی‌ـاقتصادی موجود در جهان سرمایه‌داری که به کالایی‌شدن همه‌چیز از جمله هنر تئاتر انجامیده است «ارتباط با تماشاگر در تئاتر شورایی» را می‌توان راهی برای «باخودیگانگی بازیگر» دانست. کالایی‌سازی و پولی‌شدن هنر تئاتر، و روی‌هم‌رفته هنر، با هدف آن که رهایی انسان‌ها از واقعیت ادراکی روزمره است در تضاد قرار می‌گیرد؛ و وجود روابط سرمایه‌دارانه و استثمارمحور در هنر عاملی بیرونی است که از جانب سیستم نابرابر و غیرانسانی حاکم تحمیل

می‌شود. در واقع «حذف تماشاگر در تئاتر صحنه» در زمینه‌های گوناگون اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و... اتفاق می‌افتد. کالایی‌شدن هنر جنبه‌ی اقتصادی‌ـاجتماعی دارد و تماشاگران یا مردمی را که توان مالی نداشته باشند از تئاتر حذف می‌کند. تئاتر صحنه معمولاً پذیرای چنین روابطی است، حال‌آن‌که «تئاتر شورایی» به لحاظ محتوایی و فلسفه‌ی وجودی‌اش این گونه روابط کالایی را نفی می‌کند. هنر خود از جنس رهایی است و به همین دلیل هم رهایی‌بخش است. سیطره‌ی عوامل بیرونی بر عواطف و احساسات و هوش انسانیِ هنرمند و مخاطبان هنر برای آنان نتیجه‌ای جز «ازخودبیگانگی» نخواهد داشت. در زمینه‌ی هنر تئاتر نیز جز این نیست؛ وجود روابط مالی مبتنی بر اقتصاد و سلسله‌مراتب سرمایه‌دارانه میان عوامل تئاتر از تهیه‌کننده و کارگردان تا بازیگر و... در تئاتر صحنه، عرصه‌ی هنرپردازی را برای هنرمندانی که سرمایه‌دار نیستند بسته است. بنابراین، به نظر نگارنده، باید از تئاتر شورایی استقبال کرد که قائل به چنین روابطی نیست و برخوردی انسانی و دموکراتیک و برابر در هنر تئاتر را پیشنهاد می‌دهد؛ و در اجراهای عملی نیز نشانه داده است که می‌تواند موجب رشد و شکوفایی شود. از نظر فرهنگی نیز تئاتر صحنه غالباً مؤلفه‌ی «تماشاگر» را نادیده می‌گیرد و ارتباط با آن را حذف می‌کند؛ اما تأکید تئاتر شورایی بر ارتباط میان بازیگر و تماشاگر است. تئاتر صحنه در عمل به صورت کالا عرضه می‌شود ــ یعنی تماشاگر به سالن تئاتر می‌رود و کالایی آماده‌شده را تحویل می‌گیرد. اما، برای مثال در تئاترهای شورایِ نامرئی، بازیگر است که به جست‌وجوی تماشاگران‌اش می‌رود. بازیگر با رها کردن سالن تئاتر، به مکانی می‌رود که محل زندگی، کار، تردد و... تماشاگر و متعلق به اوست. بازیگر در آن‌جا، با توجه به مقضیات مکان و تماشاگر، موقعیتی نمایشی ایجاد می‌کند که با دخالت خودِ تماشاگران کامل می‌شود. در واقع تئاتر شورایی با حذف یا نادیده‌گرفتنِ ویژگی‌هایی چون عرضه و تقاضا و نیز تفاوت جایگاه بازیگر و تماشاگر وارد یک عمل یا بازیِ اشتراکی می‌شود. تئاتر شورایی با راه‌اندازی فرایندی مشترک میان بازیگر و تماشاگر می‌کوشد بر کنش مشترکی تأکید کند که چون از پیش تعیین نشده و در لحظه جریان دارد می‌تواند رهایی‌بخش باشد.

علیرضا بهنام/اکرم پدرام‌نیا/محمد جواهرکلام/حافظ ذبیح‌اللهی
ناصر زرافشان/مهدی سلیمی/خسرو صادقی بروجنی
روزبه صالحی/علی مسعودی‌نیا/سیامک میرزاده/رضا عابد

بررسی نشانه‌شناسی مقاومت در اشعار بکتاش آبتین

رقص مداوم بین خود و انتظار اجتماعی

علیرضا بهنام

این مقاله ابعاد نشانه‌شناختی مقاومت را در شعر بکتاش آبتین، شاعر و فیلم‌ساز ایرانی بررسی می‌کند که آثارش با پیچیدگی‌های ترومای تاریخی، زبان و هویت دست و پنجه نرم می‌کنند. در این‌جا و از منظر نشانه‌شناختی، تحلیل می‌کنیم که چگونه استفاده آبتین از زبان، تصویرسازی و فرم، هم‌زمان فضایی برای مقاومت در برابر ترومای تاریخی و محدودیت‌های بیان زبانی ایجاد می‌کند. با بررسی اشعار کلیدی مانند «فرشته خانم» و «گلوله، سر خط»، استدلال می‌کنیم که استفاده‌ی نوآورانه آبتین از استراتژی‌های نشانه‌شناختی نه تنها تجربیات شخصی‌اش را منعکس می‌کند بلکه به‌عنوان بیانی کلی‌تر از چالش معنا در میانه‌ی فاجعه عمل می‌کند.

بکتاش آبتین شاعر، فیلم‌ساز و عضو کانون نویسندگان ایران بود. او به‌خاطر اهمیت آثارش در ادبیات معاصر فارسی و فعالیت‌هایش برای آزادی بیان در ایران شناخته شده بود. آبتین به دلیل باورهای سیاسی‌اش با چالش‌های قابل توجهی روبه‌رو شد و به‌خاطر مخالفتش با رژیم ایران زندانی شد. آثار او معمولاً مضامین مقاومت و مبارزه برای آزادی بیان را بازتاب می‌دهند. او شوربختانه در دی‌ماه ۱۴۰۰ و در زندان جمهوری اسلامی، درگذشت؛ شرایطی که توجه جهانیان را به سرگذشت او و نقض گسترده‌ی حقوق بشر در ایران جلب کرد. شعرهای بکتاش آبتین در کوره‌راه ترومای تاریخی تحت تأثیر تجربیاتش در جنگ ایران و عراق، تجربه‌اش به‌عنوان شاعر و فعال اجتماعی و تجربه‌ی زندان که منجر به چندپارگی هویتی و زبانی در آثار او شد، شکل گرفته‌اند. آثار او معمولاً با زبانی غنی و چندپاره شناخته می‌شوند که تفسیرهای متعارف را به چالش می‌کشد و خوانندگان را به درگیرشدن با پیچیدگی‌های معنا دعوت می‌کند. آثار او همچنین دربرگیرنده‌ی جستاری عمیق در حافظه، فقدان و ناکافی بودن زبان برای بیان چنین تجربیاتی است. این مقاله از یک چارچوب نشانه‌شناختی استفاده می‌کند تا بررسی کند که شعر آبتین چگونه به نمادی از مقاومت در برابر بی‌عدالتی‌های تاریخی و حتا محدودیت‌های خود زبان تبدیل می‌شود. هدف ما از تحلیل نشانه‌ها و نمادها

در اشـعار او، شـناخت آن لایه‌هـای معنایـی اسـت کـه تلاش‌هـای فـردی و جمعـی را هم‌زمـان آشـکار می‌سـازد. ایـن مقالـه چارچوبـی بـرای درک چگونگـی عملکـرد شـعر بکتـاش آبتیـن به‌عنـوان محملـی بـرای مقاومـت از طریـق سـاختارهای پیچیـده‌ی نشانه‌شـناختی فراهـم می‌کنـد. تحقیقـات بیشـتر می‌توانـد ایـن تحلیـل را بـا بررسـی اشـعار بیشـتر در تعامـل بـا دیدگاه‌هـای نظـری معاصـر گسـترش دهـد.

نشانه‌شناسی و مقاومت

نشانه‌شناسـی در مقـام مطالعـه‌ی نشـانه‌ها و نمادهـا به‌عنـوان عناصـر رفتـار ارتباطـی، نظـرگاه ارزشـمندی اسـت کـه از طریـق آن می‌تـوان شـعر آبتیـن را بررسـی کـرد. مفهـوم مقاومـت در نشانه‌شناسـی می‌توانـد بـه عنـوان راه‌هایـی کـه نشـانه‌ها می‌تواننـد روایت‌هـای غالـب را زیـر سـوال ببرنـد یـا معانـی پنهـان را آشـکار سـازند، فهمیـده شـود. در آثـار آبتیـن، ایـن مقاومـت بـه چندیـن شـکل تجلـی می‌یابـد:

۱- بـه چالـش کشـیدن نحـو زبـان: دسـتکاری آبتیـن از نحـو، واژگان و تصویرسـازی معمـولاً معانـی متعـارف را مختـل می‌کنـد و فضایـی بـرای تفسـیرهای جایگزیـن ایجـاد می‌کنـد.

۲- بینامتنیـت: شـعرهای او اغلـب بـا متـون تاریخـی، افسـانه‌ها و ارجاعـات فرهنگـی درگیـر اسـت و گفت‌وگویـی بیـن گذشـته و حـال ایجـاد می‌کنـد کـه از تفسـیرهای سـاده‌انگارانه جلوگیـری می‌کنـد.

۳- تکه‌تکـه شـدن: سـاختار گسسـته‌ی اشـعار آبتیـن انحـلال معنـا را پـس از ترومـای تاریخـی بازتـاب می‌دهـد و بـر غیرممکـن بـودن کامـل بیـان تجربیـات از طریـق زبـان تأکیـد می‌کنـد.

چنان‌کـه فردینـان دوسوسـور بیـان کـرده اسـت، یـک نشـانه از دال (شـکل کلمـه یـا تصویـر) و مدلـول (مفهومـی کـه نمایندگـی می‌کنـد) تشـکیل شـده اسـت. در آثـار آبتیـن، رابطـه بیـن دال و مدلـول اغلـب بـا تنـش همـراه اسـت کـه ایـن پیچیدگـی بیـان، یـک ترومـای تاریخـی را منعکـس می‌کنـد.

زبـان در شـعر آبتیـن نقـش دوگانـه‌ای ایفـا می‌کنـد: هـم ابـزاری بـرای بیـان اسـت و هـم یـادآوری محدودیت‌هـای آن. شـاعر بـا ناکافـی بـودن کلمـات بـرای انتقـال عمـق تجربیاتـش دسـت و پنجـه نـرم می‌کنـد. بـه عنـوان مثـال، در شـعر «گلولـه، سـر خـط»، آبتیـن از تصاویـری غریـب و نحـوی شکسـته اسـتفاده می‌کنـد تـا وحشـت‌های جبهه‌هـای جنـگ را نشـان دهـد. تکـرار عبـارت «گلولـه، سـر خـط» بـه عنـوان نشـانه‌ای قـوی عمـل می‌کنـد کـه ناامیـدی را در خـود خلاصـه می‌کنـد و هم‌زمـان در برابـر تفسـیر

شدن قطعی مقاومت می‌کند. خود این ابهام تجربه‌ی آسیب‌زای جنگ را منعکس می‌کند- رویدادی که از روایت منسجم تن می‌زند.
یادآوری در شعر آبتین تنها یادآوری رویدادهای گذشته نیست؛ بلکه ساختاری نشانه‌ای است که تحت تأثیر زمینه‌های فرهنگی و تاریخی شکل می‌گیرد. تعامل بین یادآوری خاطرات شخصی و ترومای جمعی در اشعاری مانند «خسرو خطر» و «گلوله، سر سطر» به وضوح مشهود است. در این‌جا، استفاده‌ی آبتین از مجاز و کنایه، شبکه پیچیده‌ای از معانی ایجاد می‌کند که در آن تجربیات فردی با روایت‌های تاریخی درهم تنیده‌اند.
اشعار آبتین از طریق نشانه‌های فرهنگی که فراتر از تجربه‌ی فردی طنین‌انداز می‌شوند، با یادآوری جمعی درگیر می‌شوند. موتیف‌های تکرارشونده‌ی تاریکی، روشنایی و طبیعت به عنوان نمادهایی عمل می‌کنند که موضوعات وجودی وسیع‌تری را بازتاب می‌دهند. به‌عنوان مثال، تصویر «سراب» اغلب هم فقدان شخصی و هم سوگواری جمعی را نشان می‌دهد و فاصله‌ی بین ترومای فردی و تاریخ جمعی را پر می‌کند. این دوگانگی خود پیچیدگی نشانه‌ای نهفته در شعر آبتین را مساله‌دار می‌کند، جایی که هر واژه متضمن لایه‌های متعدد معنایی است.

نمونه‌هایی از اشعار

یکی از مشهورترین آثار آبتین، «فرشته خانم» نمونه‌ای تأثیرگذار از نشانه‌شناسی مقاومت است. این شعر تاروپودی غنی از تصویر و احساس ارائه می‌دهد و دعوت به تحلیلی نشانه‌ای می‌کند که نشانه‌ها و نمادهای موجود در متن را بررسی کند. نشانه‌شناسی به عنوان علم مطالعه عناصر رفتار ارتباطی، به ما اجازه می‌دهد تا عمیق‌تر به معانی کلمات فراتر از ظاهرشان بر صفحه‌ی کاغذ بپردازیم.

فرشته خانم

جوراب‌های دخترم را بخیه می‌زنم
زنم!
گاهی عروسکم
گاهی چند روز
پیراهن چرکم که چسبیده‌ام بر تنم!
عصبانی‌ام شبیه رگ‌های گردن مادرم
و می‌لرزم شبیه هق‌هق شانه‌های دخترم!

می‌رقصم با خودم
در آینه می‌رقصم با اولین عشقم که نیست
وخاطره‌ها گریه می‌کنند در دامنم !

هزار دستانم
با یک دست کیف دخترم هستم غذای سوخته‌ام
با یک دست جارو برقی‌ام
و اگر برق نباشد
تاریک است که پاهای بسیاری درمن روشن می‌شود !
جاروگرم! هزار پایم! خدا می‌داند چه جانوری هستم!
اما نگو که کثیفم که نیستم
که اگر پیراهن خونی به تن دارم
کسی را جز خودم نکشته‌ام
ونگو که کثیفم که نیستم اما ...
لخت می‌گویم که در من
همیشه آشغال‌هایی
با اتومبیل‌های تمیز دور زده‌اند!

بوق‌ام اتومبیل‌ام سرهای برگشته بر من
منم!
صندلی‌ام! برای هر پیشنهادی پایه‌ام!
خیالت تخت از راه که برسم تختم !
درد نمی‌فهمم به‌قول تو بدبختم!
بر صورتم سیلی، تنها صداست که می‌ماند
جای زخم بر پیراهنم!
و دکمه‌هایم همه پاره‌ست
صبورم شبیه دختر اعراب
زنده بگورم!
و قافیه‌ها مثل من همگی هرزه‌اند!
صدای آه خودش را در من کش می‌دهد
وچه می‌دانم که تو از من چه می‌دانی

که کفش‌های پاشنه‌بلندم
بر پله‌ها چرا جیغ می‌کشد؟ چرا؟ ....

گاهی لحظات امامزاده‌ای در من است!
وقتی گریه می‌کنم چادر نمازم! مادرم هستم
به تو تهمت می‌زنم پدرم هستم!
وچند مشت توی دهانم ...
کلید می‌شود دندان‌های مادرم بر قفل دنیا
که بر لولای تنم جز دربدری نمی‌چرخید خاک بر سرم!

سنگ قبرم!
همیشه در شیون زندگی دارم
و هر روز
انگشت‌های مردی فاتح
فاتحه می‌خواند برتنم !
هر که اشاره می‌کند منم !
هزار اسم دارم هر نامی که می‌شنوم بر می‌گردم!
مهتابم ستاره‌ام سحرم
تا صبح نمی‌خوابم شبم!
و هزار اسم دیگر باز منم!
فقط گاهی در شناسنامه و در رویای مادرم
فرشته‌ام!
نیستم؟!

در «فرشته خانم»، نشانه‌های مختلف لایه‌های پیچیده‌ای از معنا را ایجاد می‌کنند. به‌عنوان مثال، عمل دوختن جوراب‌ها نماد مراقبت مادری و کار خانگی است، در حالی که پیراهن کثیف به عنوان نشانه‌ای از تلاش و خستگی عمل می‌کند. تضاد این تصاویر طبیعت چندوجهی مادرانگی- زایندگی و پرورش- را منعکس می‌کند. هویت گوینده بین نقش‌های مختلف اجتماعی در نوسان است: مادر، دختر، عروسک و قربانی. این چندگانگی پیچیدگی هویت زنانه را در چارچوب انتظارات اجتماعی نشان می‌دهد. عبارت «می‌رقصم با خودم» جست‌وجوی هویت را در میان هرج و مرج تجسم می‌بخشد و اشتیاق برای خودمختاری را در زندگی پر از

تعهـدات فـردی و اجتماعـی پیشـنهاد می‌کنـد.

نمادهـای خانگـی و کار: ایـن شـعر مملـو از تصاویـر خانگـی اسـت: «کیـف دختـرم»، «غـذای سـوخته» و «جاروبرقـی». ایـن نمادهـا نـه تنهـا کار فیزیکـی بلکـه هم‌چنیـن کار عاطفـی- بارهـای نادیـده‌ای کـه زنـان معمـولاً بـه دوش می‌کشـند- را نماینـدگی می‌کننـد. جاروگـر بـودن در کنـار داشـتن «هـزار پـا»، بـه یـک اسـتعاره بـرای مسـئولیت‌های فـراوان تبدیـل می‌شـود کـه بـه هویـت گوینـده آسـیب می‌زنـد. ایـن تصویـر هـم حرکـت و هـم گرفتـار شـدن را نشـان می‌دهـد و تأکیـد می‌کنـد کـه چگونـه وظایـف خانگـی می‌تواننـد حـس خـود را در سـوژه انسـانی ایجـاد کننـد.

ادعـای گوینـده، «نگـو کثیفـم کـه نیسـتم»، قضاوت‌هـای اجتماعـی دربـاره «رفتـار خـوب» و ارزش را بـه چالـش می‌کشـد. ایـن ادعـا بـه یـک نظـر کلی‌تـر دربـاره این‌کـه چگونـه زنـان معمـولاً بـر اسـاس رفتـار جنسی‌شـان قضـاوت می‌شـوند اشـاره دارد، بازتـاب اسـتانداردهای اجتماعـی کـه ارزش شـخص را بـا آن‌چـه کـه بـه اصطـلاح «رفتـار نجیـب» نامیـده می‌شـود برابـر می‌داننـد.

بینامتنیـت و ارجاعـات فرهنگـی: ایـن شـعر شـامل ارجاعـات بینامتنـی اسـت کـه معنـای آن را غنی‌تـر می‌کنـد. خـط «صبـورم، مثـل دختـر اعـراب،/ زنـده به‌گـورم!» روایت‌هـای فرهنگـی مربـوط بـه ظلـم و تـاب‌آوری در عربسـتان دوران جاهلـی را تداعـی می‌کنـد. ایـن ارجـاع نه‌تنهـا تقـلای جمعـی زنـان را برجسـته می‌کنـد بلکـه گوینـده را در یـک زمینـه وسـیع‌تر از رنـج زنـان در فرهنگ‌هـای مختلـف قـرار می‌دهـد.

به‌عـلاوه، تصویـر «دندان‌هـای» کـه «کلیـد می‌شـود» بـر «قفـل دنیـا» نمـاد آسـیب‌های ارثـی و طبیعـت چرخـه‌ی رنـج درون خانواده‌هاسـت. ایـن ارتبـاط بین‌نسـلی تأکیـد می‌کنـد کـه چگونـه تاریخ‌هـای شـخصی هویت‌هـا را شـکل می‌دهنـد.

تناقضـات و دوگانگی‌هـا: شـعر بـر تناقضـات تکیـه دارد- «درد نمی‌فهمـم؛ بـه قـول تـو بدبختـم!» گوینـده بـا درک خـود از رنـج در مقابـل انتظـارات اجتماعـی از تـاب‌آوری دسـت و پنجـه نـرم می‌کنـد. ایـن تنـش دوگانگـی وجـود را نشـان می‌دهـد: او هم‌زمـان قـدرت و آسـیب‌پذیری، شـادی و غـم را تجسـم می‌کنـد.

خـط «گاهـی لحظـات امامـزاده‌ای در مـن اسـت!» نشـان می‌دهـد کـه حتـی در میـان هـرج و مـرج، نشـانه‌هایی از تقـدس و احتـرام بـه خـود وجـود دارد. ایـن مقـدس بـودن نمـادی از هویـت شـخصی اسـت کـه بـا وجـود هـرج و مـرج بیرونـی ادامـه دارد.

هویـت و دگرگونـی: خطـوط پایانـی یـک بررسـی عمیـق از هویـت را نشـان می‌دهنـد: «هـزار اسـم دارم؛ هـر نامـی کـه می‌شـنوم برمی‌گـردم!» در این‌جـا، گوینـده بـا هویـت تکه‌تکـه شـده خـود کـه توسـط برچسـب‌های اجتماعـی شـکل گرفتـه دسـت و پنجـه

نـرم می‌کنـد. بیـان «فقـط گاهـی در کارت شناسـایی‌ام و در رویـای مـادرم،/ فرشـته‌ام/ نیسـتم؟!» مبـارزه بیـن توقـع اجتماعـی از زنانه‌گـی (زن اثیـری) و واقعیـت زیسـته او را بـه تصویـر می‌کشـد.

ایـن تنـش بیـن ایده‌هـای اثیـری و واقعیـت بـه گفتمـان کلی‌تـری دربـاره نقش‌هـای جنسـیتی اشـاره دارد، جایـی کـه زنـان اغلـب بـه گونـه ای ایـده‌آل تصویـر شـده و زیـر فشـار اسـتانداردهای غیرقابـل دسـتیابی قـرار دارنـد.

علاوه‌برایـن، بایـد گفـت کـه «فرشـته خانـم» به‌عنـوان یـک بررسـی عمیـق از مـادری، هویـت و انتظـارات اجتماعـی از منظـر نشانه‌شناسـی عمـل می‌کنـد. تصاویـر غنـی شـعر و معانـی چندلایـه آن خواننـدگان را بـه تأمـل در پیچیدگی‌هـای تجربـه زنانـه دعـوت می‌کنـد. بـا تحلیـل نشـانه‌ها در متـن، مـا نه‌تنهـا مبـارزات زنـان را درک می‌کنیـم بلکـه تـاب‌آوری آن‌هـا در برابـر تعصبـات جهانـی کـه اغلـب سـعی در بازتعریـف آن‌هـا دارد نیـز روشـن می‌شـود. شـعر در نهایـت تأکیـد می‌کنـد کـه هویـت مسـاله‌ای چندبعـدی و سـیال اسـت، کـه توسـط تجربیـات شـخصی، روایت‌هـای فرهنگـی و فشـارهای اجتماعـی شـکل می‌گیـرد- یـک رقـص مـداوم بیـن خـود و انتظـار اجتماعـی. ایـن موضـوع مقاومـت را هـم به‌عنـوان یـک موضـوع شـخصی و هـم به‌عنـوان یـک مسـاله اجتماعـی برجسـته می‌کنـد.

در شـعری دیگـر بـا نـام «گلولـه، سـر خـط»، آبتیـن بـا ناکافـی بـودن زبـان در انتقـال تجربه‌هـای عمیـق دسـت و پنجـه نـرم می‌کنـد. ایـن شـعر یـک بررسـی عمیـق از جنـگ، حافظـه و هویـت از رهگـذر ایجـاد بافتـی غنـی از نمادهـا و نشانه‌هاسـت. ایـن اثـر خواننـدگان را بـه انجـام یـک تحلیـل نشانه‌شـناختی دعـوت می‌کنـد تـا لایه‌هـای معنایـی نهفتـه در سـطرهای آن را واسـازی کنـد. نشانه‌شناسـی بـه عنـوان مطالعـه‌ی نشـانه‌ها و نمادهـا بـه مثابـه‌ی عناصـر رفتـار ارتباطـی، چارچـوب ارزشـمندی بـرای تفسـیر مضامیـن پیچیـده‌ی شـعر فراهـم می‌کنـد.

گلوله سرخط

ادرار گرم تو روی خاک ترس نبود!
گلوله سر خط ...
ازسراشیبی خاکریز سکوتی لیز می‌خورد
تونیستی و از پلک‌های خاموش تو
خورشید می‌گذرد
زندگی مکعبی از خاطرات من بود

که همیشه در آن تاب می‌خوردم و عقل
نمی‌دانم شاید کوششی عرق‌کرده بر پیشانی‌ام
(اون‌ور خاکریز عقل کار نمی‌کنه سرکار!)
تجربه خاکستر بعد از آتش بود و آگاهی
آتش زیر خاکستر
نمی‌دانم این حرف‌ها را از کجا آورده‌ام
اما خواب هشیاری شیرینی بود در هیچ
(الدخیل الدخیل)
برو کنار سرکار بذار ترتیب این بی‌شرف‌ها رو بدم
برادر اینا اسیرن اسیر دست‌بسته که کشتن نداره
این‌جا جنگه سرکار این سگ‌های هار رو
فقط خاک معالجه می‌کنه!
گلوله سرخط ...
در برف جای پای سرباز عراقی نه
پای سرباز عراقی جامانده بود
به خانه‌ی مورچه آب می‌ریختم
راستی سرباز سرماخورده‌ی پیش از مرگ
حنجره‌ی تو از سرفه‌ی کدام تانک
صاف شد؟!
رفتم جبهه (رفتم جبهه)
دیدم دشمن (دیدم دشمن)
از جا پریدم (ازجا پریدم)
خنجر کشیدم (خنجر کشیدم)
گفتم ترسو (گفتم ترسو)
اینجا ایران است (اینجا ایران است)
مرز شیران است (مرزشیران است)
کی خسته‌س؟
دش من!
کی خسته‌س؟
من خسته بودم و سایه‌های خاک‌گرفته بر سیم‌خاردار
تپه را پوشانده بود

راه قدس از هر کجا می‌گذشت
از خانه‌ی من دور بود!
من از تانک‌های ولگرد جز عربده چیزی نمی‌شنیدم!
جنگ یقین نمناکی بر جاده بود
آب نه سراب بود
درجا می‌زدم وخستگی را
بر دوش جاده جامی‌گذاشتم اما برای آزادی
باید این موشک را خرج هواپیمایی می‌کردم
تا معاف شوم!
(خوش به سعادتت دلاور
خیلی باصفایی اگه یه جورایی شدی
ما رو هم دعا کن)
دلاور نبودم باصفا نبودم!
فقط کمک خدمه‌ی موشک سهند بودم
پشت صحنه‌ی این فیلم عکس نامزدم
اشک مرا درآورده بود!
شهود قصه‌ی تأخیر بخار آب بود
من مرگ را آواره کرده بودم
و قبر چاله‌ای زیر پایم بود
جواب این همه سئوال را از کجا بیاورم؟
من برای خودم مبارزه می‌کردم
و آخرین هدف من بودم
خلاصه روی دوش خودم سوار بودم
و به جرأت می‌توانم بگویم ماه
در اندیشه‌ی من روشن می‌شد!
گوش کن سرباز تو باید موشکی باشی
ضد تانک ضد نفر
جنگ را از هر طرف بنویسی ...
اما فرمانده اگر جنگ را برعکس بنویسم؟!!
گوش کن سرباز
عملیات یعنی پیش از حمله توی قبر خوابیده باشی

زیارت عاشورا خوانده باشی
بی‌آن‌که بدانی دویده باشی و بی‌آن‌که بفهمی
لذتی گرم تو را خیس کرده باشد
شهادت یعنی آفتابی که آسمان را می‌سوزاند!
کمک خدمه‌ی موشک سهند
هواپیما را انداختی
اما غروب خون لخته‌ی تو بود!
با توأم کمک خدمه‌ی موشک سهند
تو به قاب عکسی تبدیل شدی
خیابان به نام تو شد
و ریش‌های من درعبور گام‌های تو سفید شد!
با توأم کمک خدمه‌ی موشک سهند
تو از شقیقه‌ی آسمان شره کردی
پیش از آن‌که ماه
بر آسمان لک زده باشد!

در این‌جا نحو تکه‌تکه شده شعر و تصاویر مبهم آن حس بی‌نظمی را ایجاد می‌کند که منعکس‌کننده‌ی تلاش شاعر برای بیان افکارش است. خود عنوان شعر نشان‌دهنده‌ی نقطه‌ای از تقاطع است- لحظه‌ای که معانی مختلف به هم برخورد می‌کنند.

استفاده آبتین از استعاره‌ها خوانندگان را به چالش می‌کشد تا با حقیقت‌های ناراحت‌کننده‌ای درباره‌ی شجاعت، فداکاری و وضعیت انسانی در زمان‌های سخت مواجه شوند. با انجام این کار، درد شخصی را به یک نظر کلی درباره ماهیت وجود در چارچوب جنگ تبدیل می‌کند.

این جست‌وجو می‌تواند به عنوان نوعی مقاومت در برابر نیهیلیسم زبانی دیده شود؛ با وجود چالش‌هایی که زبان ایجاد می‌کند، آبتین تلاش می‌کند تا از طریق کلماتش اختیار را دوباره به دست آورد. تأکید شعر بر تکرار چرخه‌ی آسیب را برجسته کرده و همزمان وجود حافظه را تأیید می‌کند. از طریق این تعامل، آبتین در برابر روایت‌های کلی‌نگر که سعی در تعریف یا محدود کردن تجربه‌اش دارند مقاومت می‌کند.

عنوان به عنوان نشانه: خود عنوان «گلوله، سر خط» به عنوان یک نشانه قوی عمل می‌کند. هم‌جواری «گلوله» به عنوان استعاره‌ای برای نقطه‌ی پایانی جمله

و «سر خط» به عنوان نقطه آغاز، حس خشونت قریب‌الوقوع و رقابت را تداعی می‌کند. گلوله نماد مرگ، تخریب و اضطرار است، در حالی که سرخط تداعی‌کننده آغازها، آمادگی و انتظار است.

این دوگانگی زمینه‌ساز حرکت شعر در تنش میان زندگی و مرگ، عمل و بی‌عملی است.

تصویرسازی و نمادگرایی: شعر غنی از تصاویری است که واقعیت‌های دشوار جنگ را نمایندگی می‌کند. عباراتی مانند «ادرار گرم روی زمین» و «پلک‌های خاموش» تصاویری حسی ایجاد می‌کنند که عواقب جسمی و روانی درگیری را به تصویر می‌کشند. ادرار نماد آسیب‌پذیری و خامی وجود انسانی است، در حالی که «پلک‌های خاموش» مرگ یا بی‌هوشی را تداعی می‌کند و به ازدست دادن زندگی در میان هرج و مرج اشاره دارد.

«مکعبی از خاطرات من» به عنوان نماد مهم دیگر به کار می‌رود. مکعب نشان‌دهنده محصور بودن و ساختار است اما همچنین سختی را نیز به همراه دارد. این نماد نشان می‌دهد که خاطرات می‌توانند هم پناهگاه و هم زندانی برای کسانی که تجربه‌ی آسیب را داشته‌اند، باشند. خاطرات راوی یادآوری صرف نیستند بلکه رنج‌هایی هستند که هویت او را شکل می‌دهند.

تناقضات و دوگانگی‌ها: در سرتاسر شعر، تناقضات فراوانی وجود دارد—بین شجاعت و ترس، آگاهی و ناآگاهی، زندگی و مرگ. خطوط «دلاور نبودم؛ باصفا نبودم!» یک نبرد درونی با هویت خود را در مواجهه با جنگ نشان می‌دهد. پذیرش ترس گوینده به شدت با انتظارات اجتماعی از قهرمانی در تضاد است و روایت‌های متعارف پیرامون سربازان را به چالش می‌کشد.

علاوه بر این، عبارت «اینجا جنگه سرکار؛ این سگ‌های هار رو فقط خاک معالجه می‌کنه!» زبان استعاری را برای توصیف دشمنان به عنوان سگ‌های هار به کار می‌برد و آنها را از انسانیت تهی می‌کند. این غیرانسانی‌سازی یک تم رایج در زبان جنگ است که نشان می‌دهد چگونه زبان، ادراک شخص از ‹دیگری› را شکل می‌دهد.

زمینه‌ی فرهنگی و بینامتنیت: شعر با ارجاعات تاریخی و فرهنگی غنی شده است، به ویژه در اشاره‌ی آیرونیک به «زیارت عاشورا»، زیارتی که شهادت را در اسلام شیعه گرامی می‌دارد و تجربیات شخصی و جمعی از دست دادن و فداکاری را بیشتر در هم تنیده می‌کند.

عبارت تکراری «خدمه‌ی موشک سهند» مکانیزه شدن جنگ را برجسته می‌کند

و افراد را به اجزای ساده‌ای در یک ماشین بزرگ‌تر تخریب تبدیل می‌کند. این تکرار بر ازدست رفتن اراده‌ای که سربازان تجربه می‌کنند تأکید می‌کند، کسانی که تبدیل به چرخ‌دنده‌هایی در یک سیستم بی‌رحم می‌شوند.

تأثیر عاطفی: وزن عاطفی شعر قابل لمس است، به ویژه در سطرهایی مانند «عکس نامزدم / اشک مرا درآورده بود.» در اینجا، فقدان شخصی با آسیب جمعی تلاقی می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه عشق و دلتنگی حتی در میان هرج و مرج ادامه دارد. تنش بین روابط شخصی و خواسته‌های جنگ یک چشم‌انداز عاطفی عمیق ایجاد می‌کند.

خطوط پایانی حس تسلیم و حتمیت را القا می‌کند: «با توام کمک خدمه‌ی موشک سهند،/تو به قاب عکسی تبدیل شدی.» این تبدیل از موجود زنده به بازنمایی صرف، تراژدی جنگ را خلاصه می‌کند، این حقیقت که چگونه افراد اغلب پس از پایان زندگی‌شان به نمادها یا خاطرات تبدیل می‌شوند.

در نهایت باید گفت بررسی نشانه‌شناسی مقاومت در شعر بکتاش آبتین نشان‌دهنده‌ی تعامل عمیق آسیب، هویت و زبان در این شعرهاست. از طریق استراتژی‌های زبانی نوآورانه، آبتین نه‌تنها با بی‌عدالتی‌های تاریخی روبه‌رو می‌شود بلکه محدودیت‌های تحمیل‌شده توسط خود زبان را نیز به چالش می‌کشد. آثار او خوانندگان را دعوت می‌کند تا پیچیدگی‌های معنا را در دنیایی که با فقدان و لامکانی شکل گرفته است، پیدا کنند.

با بررسی شعر آبتین از منظر نشانه‌شناسی، بینشی درباره چگونگی عملکرد مقاومت در سطوح مختلف- شخصی، تاریخی و زبانی- به دست می‌آوریم. همانطور که ما هم‌چنان با مسائل حافظه و بازنمایی در گفتمان معاصر دست و پنجه نرم می‌کنیم، آثار آبتین همچنان نقطه عطفی اساسی برای درک قدرت پایدار زبان در برابر سختی‌ها باقی می‌ماند. از طریق تحلیل نشانه‌شناختی، لایه‌های معنایی را کشف می‌کنیم که نه تنها تجربیات فردی بلکه روایت‌های اجتماعی وسیع‌تری درباره‌ی مقاومت را منعکس می‌کند. این آثار درد شخصی را به یک تفسیر جهانی درباره ماهیت وجود تبدیل می‌کند.

متن انگلیسی این مقاله در سمینار «مقاومت در شعر امروز ایران» در دانشگاه بریتیش کلمبیای شهر ونکوور در کانادا توسط نگارنده ارائه شد.

زن، صدای زنان و یولسیز

اکرم پدرام‌نیا

معروف است که یولسیزِ جیمز جویس به هیچ رمانی شباهت ندارد. جویس هجده فصل را با شخصیت‌های گوناگون، راویان بسیار، شیوه‌ی روایی درون‌تک‌گویی و سیال ذهن، بهره‌گیری از آرایه‌هایی چون تلمیح و نقیضه در کلامی بی‌پرده و در تنها یک روزِ شهر دابلن شرح می‌دهد. سیزده فصل اول پرسش‌های بی‌شماری را برمی‌انگیزد، در جاهایی گیج‌کننده است و در جاهایی با افزودن عناصر طنز و هجو لذت‌بخش، اما نویسنده در پنج فصل بعدی تکنیک‌های روایی متنوع را امتحان می‌کند. او با آزمودن فرم نمایشنامه در فصل پانزده و پرسش‌وپاسخ در فصل هفده روش‌های گوناگون نوشتن را می‌کاود و روال داستان‌گویی مرسوم را زیر سؤال می‌برد. فصل پایانی داستانش را به مالی بلوم، همسر لیوپولد بلوم، اختصاص می‌دهد. مالی در این فصل، افکار و دیدگاه‌های زنانه‌اش درباره‌ی اتفاقاتِ متنوع و رابطه‌اش با بلوم و دیگران را در هشت جمله‌ی بلند و بدون علائم سجاوندی روایت می‌کند. در این فصل، جویس فرمی عجیب و نامتعارف از فرم‌های ادبی را به نمایش می‌گذارد و شاهکار معروفش را با روایت زنِ داستانش به نقطه‌ی اوج می‌رساند.

تا امروز، درباره‌ی رویکرد جیمز جویس نسبت به زن و جنسیت در یولسیز بحث‌های بسیار شده است. مثلاً در ابتدا برخی از فمنیست‌ها به جویس به‌خاطر تصویر روابط جنسیتی تیره خرده می‌گرفتند و کسانی مانند مری المن او را به‌دلیل زیاده‌روی در کلیشه‌های زنانه مورد انتقاد قرار می‌دادند. اما به‌قول مریسن وی چارتیر (دانشگاه باتلر)، «امروزه، بسیاری از جویس‌شناسان معتقدند که آن نقدها مبتدی و خام و عمدتاً واکنشی به دیدگاه استیون ددلس (که در ادامه به آن می‌پردازم) بوده است تا دیدگاه کلی رمان و نگرش پروتاگونیست اصلی داستان، لیوپولد بلوم، شخصیتی که رفتاری به‌مراتب تحسین‌آمیزتر و ستایشگرانه‌تر نسبت به زن دارد. البته در همان زمان هم منتقدان فرانسوی، مانند الن سیکسوس، «نوشته‌های جویس را در زمره‌ی نوشته‌های فمنیستی قرار می‌دادند.»

یکی دو مثال می‌تواند دیدگاه استیون درباره‌ی زن را در طول داستان روشن کند. استیون با خشم و احساس گناه خود نسبت به مرگ مادرش دست‌وپنجه نرم می‌کند. در فصل یک (تلماکس) درمی‌یابیم که در کنار بستر مرگ مادر از دعا

کردن برای او سرباز زده است و در جایی از همان فصل می‌گوید: «نه، مادر! بگذار باشم و بگذار زندگی کنم.»

این رفتار و کلام بیانگر کشمکش درونی‌اش با زنان است و آن‌ها را نماد اقتدار می‌داند و از سوی دیگر، با نافرمانی از مادر به نگرش دوگانه‌ای نسبت به اقتدار مادری می‌رسد.

دادوستد استیون با زنان اغلب فاقد گرما یا به دور از رابطه‌ی احساسی واقعی است و نوعی فاصله‌گیری فکری را نشان می‌دهد که گاهی به مرز زن‌ستیزی نزدیک می‌شود. در فصل پانزده (سرسی) در فضای خیالی و سوررئال نایت‌تاون، استیون با بلا کوئن، صاحب روسپی‌خانه، به گونه‌ای ارتباط برقرار می‌کند که هم شیفتگی و هم تحقیر او نسبت به زنان را آشکار می‌سازد. او زنان را با قدرت، خطر، و اغواگری مرتبط می‌داند. مثلاً، در برخوردش با بلا، نقش‌های جنسیتی مبهم و نگرانی‌اش از اقتدار زنانه آشکار می‌شود، زیرا در یک فضای خیالی سوررئال به استیلای بلا گردن می‌نهد.

استیون در فصل نه (اسکلا و کریبدیس) به‌واسطه‌ی تحریک جان اگلینتن، ازدواج ناموفق شکسپیر را با ازدواج سقراط با «زنی بدخو» به‌نام گزانتیپ مقایسه می‌کند و در فصل پانزده (سرسی) نفر سومی را به این گروه می‌افزاید و می‌گوید، «ما شکسپیر زن‌ستیز داریم و سقراط زن‌ذلیل. حتی خردمندترین فیلسوف (ارسطو) را هم معشوقه‌ای رام می‌کند و بر او سوار می‌شود.»

جان هانتِ جویس‌شناس در وب‌سایتش (پروژه‌ی جویس) در این‌باره می‌نویسد، «ادعا شده است که شکسپیر از همسرش، اَن هَثُوی، متنفر بود. گزانتیپ نیز از سقراط نفرت داشت و در مورد ارسطو، مرجع استیون قالبی چوبی از دوره رنسانس است که فیلسوف را به‌صورت اسبی نشان می‌دهد و معشوقه‌اش، هرپیلیس را سوار بر او. این تصویر نمایانگر نگاه زن‌ستیزانه‌ای است که در آن دوران وجود داشته است.»

مثال‌های مذکور تعصبات درونی‌شده و کشمکش‌های استیون با زنان را نشان می‌دهد که به‌واسطه‌ی تأملات فلسفی، آسیب‌های شخصی و فرهنگ مردسالارانه‌ی زمانه‌ی او شکل گرفته است.

دورا مارسدن (ویراستار، فیلسوف زبان و کنشگر و حامی حقوق زنان) در مقاله‌ای در نشریه اِگویست (۱۹۱۸) از جیمز جویس به‌دلیل ارائه‌ی دیدگاه دوگانه‌نگر در روابط جنسیتی در فصل‌های ابتدایی یولسیز انتقاد می‌کند. از نظر او جویس مردان و زنان را به‌عنوان نیروهای متضاد و غیرقابل سازش به تصویر می‌کشد و زنان

را مانعی برای رشد مردان نشان می‌دهد. ناگفته نماند که مارسدن در آن مقاله، می‌کوشد این دیدگاه خود درباره‌ی جنسیت را که مردان و زنان باید مکمل یکدیگر باشند، نه متضاد یا در طبقات جداگانه از سلسله‌مراتب جنسیتی، بررسی و عرضه کرده است.

اما ثین استیرنز (استاد دانشگاه ایالتی سونوما) معتقد است که مارسدن در قضاوت خود درباره‌ی جویس شتابزده عمل کرده و قبل از حضور لئوپولد بلوم در یولسیز دراین‌باره نظر داده است. استیرنز با تأمل بر دیدگاه‌های مارسدن درباره‌ی جنسیت به این نتیجه می‌رسد که «میان نظرات مارسدن و تصاویر عرضه‌شده در یولسیز وجوه اشتراک بسیاری وجود دارد.» به‌نظر او «نگاه طنزآمیز موجود در تصویری که در فصل‌های ابتدایی از استیون عرضه می‌شود این موضوع را تأیید می‌کند.» استیرنز و دیگران ثابت کردند که جویس در یولسیز سلسله‌مراتب جنسیتی را زیر سؤال می‌برد، به‌ویژه وقتی به زنان داستانش حقی برابر با مردان می‌دهد، چه برای آوازخوانی در رستوران‌بارها و چه هنگام شرح احساسات درونی خود از جنبه‌های گوناگون و روابطشان با مردان. علاوه بر تغییر در دیدگاه شخصیت‌ها، جویس در داستان خود از موضوع جنسیت به‌شکل یک استعاره استفاده می‌کند. رابطه‌ی بلوم با مارتا کلیفرد از طریق نامه‌نگاری، رابطه‌ی پرمهر و قلبی‌اش با مینا پیورفوری و به‌قول چارتیر، «روابط جنسی او با گرتی مک‌داول، بلا کوئن و مالی بلوم نشان می‌دهد که روابط صمیمانه و عمیق جنسی میان زنان و مردان نه‌تنها می‌تواند به آن‌ها کمک کند تا از مرزها و تصورات غلط درباره تعیین خط مجزای جنسیتی عبور کنند، بلکه به آن‌ها قدرت درک بس‌ژرف‌تر می‌بخشد، چه به‌لحاظ همدلی و چه از جنبه‌ی هنری.» به عبارت دیگر، دیدگاه‌های بلوم، اصلی‌ترین شخصیت داستان، در تضاد با دیدگاه‌های استیون است و بازتابنده‌ی نگرش‌های گسترده‌تر اجتماعی (نه صرفاً شخصی) و در راستای نقد کلی جویس از نگاه جنسیت‌زده‌ی اوایل قرن بیستم قرار می‌گیرد.

همان‌طور که در بالا اشاره شد جویس فصل هجده را به مالی بلوم اختصاص می‌دهد و در آن، گذشته از کاربرد سبک و شیوه‌های نامعمول روایی، با روایت داستان از زاویه‌دید یک زن به شخصیت زن داستانش اهمیت ویژه می‌بخشد. عدم استفاده از علائم سجاوندی در سراسر فصل، جریانی از کلمه‌ها و افکاری خلق می‌کند که توقف‌ناپذیر است، اما همین بیانگر آزادی عمل و فراروی از زبان و دستورزبان انگلیسی است. بی‌شک جویس عمداً به شخصیت زن داستانش استقلالی می‌دهد که بتواند خلاف انتظارات جامعه‌ی بسته عمل کند. مثلاً در

سراسر داستان تا پیش از این فصل، مالی زنی بی‌قیدوبند معرفی می‌شود، اما در این‌جا درمی‌یابیم که چنین ادعایی دور از واقعیت است. گرچه بلوم در طی داستان درباره‌ی خواستاران گوناگون مالی رجزخوانی می‌کند، مالی به ما نشان می‌دهد که بلیزس بویلن نخستین و تنها کسی است که با او رابطه داشته است، آن‌هم بعد از ده سال زندگیِ بدون عشق‌بازی.

بلوم در عصری که مسئولیتِ کامل خانه‌داری و بچه‌داری به‌عهده‌ی زنان بود، با وسواس تمام و طبق خواسته‌ی همسرش برای او صبحانه آماده می‌کند و به اتاق خوابش می‌برد و در برابر اعتراض زن از این‌که صبحانه را دیر آماده کرده، سکوت می‌کند:

«قوری را روی سینی جاداد. همین‌که بلندش کرد، کوهانش بامب صدا داد.

همه‌چیز رویش هست؟ نان و کره، چهار، شکر، قاشق، شیرش. بله. برد به طبقه‌ی بالا، شَستش توی دسته‌ی قوری قلاب شده بود.

با زانو زد و در را باز کرد و سینی را به داخل برد و روی صندلی نزدیک بالاسر تختخواب او گذاشت.

مالی گفت، «چقدر طول دادی.»

بلوم در این‌جا و آن‌جای داستان به مردانی اشاره می‌کند که خواستار مالی‌اند، اما هرگز درصدد انتقام‌جویی از آن‌ها برنمی‌آید، بلکه این را حق مالی می‌داند که خود شریک جنسی‌اش را انتخاب کند. در جایی از فصل سیزده در یک درون‌تک‌گویی با خود می‌اندیشد، «به‌گمانم او [بلیزس بویلن] به مالی پول داده. چرا نه؟ همه‌اش یک‌جور تعصب. مالی ارزش ده، پانزده، بیشتر، یک پوند دارد. چی؟ من این‌طور فکر می‌کنم.»

مالی هم از محصور شدن در هنجارها و قواعد اجتماعی سرباز می‌زند، زنانگی و امیال جنسی‌اش را آزادانه و بدون هیچ واهمه‌ای از قضاوت مردانه بروز می‌دهد، همان‌طور که خود جویس در برابر قواعد مرسوم می‌ایستد و فرم و تکنیک‌های ادبی‌اش را کاملاً متفاوت از روش‌های رایج می‌آفریند.

نه‌تنها مالی که به گرتی مک‌داولِ بسیار جوان هم فرصت شرح احساسات درونی‌اش داده می‌شود. جویس به او نیز صدایی محدود اما مهم به‌عنوان یک زن در جامعه‌ای مردسالار می‌دهد. دیدگاه او در فصل سیزده (ناسیکا) به شیوه‌ی خاص و اغراق‌شده‌ای عرضه می‌شود که ترکیبی از کلیشه‌های رمانتیک و مونولوگ درونی است. این شیوه، هم گویای خواسته‌ها، رؤیاها و آگاهی گرتی از انتظارات جامعه است و هم نشانگر این که او چقدر تحت تأثیر ایده‌آل‌های مردسالارانه

قـرار گرفتـه اسـت.

تصویـری کـه از گرتـی به‌عنـوان شـخصیتی رمانتیـک و احساسـی ارائـه می‌شـود، نشـان‌دهنده‌ی آگاهـی او از قـدرت جنسـی‌اش اسـت و او در ایـن فصـل از ایـن قـدرت خـود بهـره می‌بـرد. به‌ظاهـر آرزومنـد عشـق ورزیـدن و تحسـین شـدن اسـت و خـود را به‌عنـوان سـوژه‌ای بـرای میـل مردانـه معرفـی می‌کنـد و هم‌زمـان آینـده‌ای ایـده‌آل بـرای خـود تصـور می‌کنـد. امـا در لایه‌هـای زیریـنِ داسـتان درمی‌یابیـم کـه روایـت جویـس به‌طـور ضمنـی ایـن هنجارهـا را نقـد می‌کنـد و نشـان می‌دهـد کـه گرتـی چگونـه در محدودیت‌هـای خـود، عاملیـت و اختیـار دارد.

کونـدرا در رمـان سـبکی تحمل‌ناپذیـر هسـتی بـه موتیفـی تکرارشـونده اشـاره می‌کنـد و می‌گویـد، بـرای سـابینا، شـخصیت داسـتانش، «کلاه گـرد لبـه‌دار بسـتر یـک رودخانـه بـود، رودخانـه‌ی هراکلیتـوس (کـه نمی‌توانـی بیـش از یـک بـار در آن پـا بگـذاری). کلاه گـرد لبـه‌دار بـرای سـابینا بسـتری بـود کـه هربـار، در آن رودخانـه‌ای دیگـر می‌دیـد، رودخانـه‌ی معانـی دیگـر: هربـار همـان چیـز بـا معنـای تـازه‌ای بـالا می‌آیـد و همـه‌ی معانـی قبلـی هـم (ماننـد پـژواک صـدا، پـژواک ردیفـی از صداهـا) به‌همـراه معنـای نـو طنیـن می‌انـدازد.» به‌عبـارت دیگـر، از نـگاه کونـدرا، در زیـر هـر کلمـه‌ی ایـن اثـر زمزمه‌ی رودخانـه‌ی معانـی بـه گـوش می‌رسـد. جویـس در کلام گرتـی هـم ایـن رودخانـه را جـاری کـرده، فقـط کافـی اسـت کـه باوسـواس دنبـال آن زمزمـه و آن پـژواک معانـی زیـر لایه‌هـای معنایـی ظاهـری بگردیـم. بـرای مثـال، زمزمـه‌ی پنهـان در بخـش مربـوط بـه گرتـی همـان آزادی عمـل در وصـف و نشـان دادن نیازهـای درونـی و احساسـات فـردی اوسـت. در سـاحل سـندی‌مونت، گرتـی به‌طـور عمـد موقعیتـی ایجـاد می‌کنـد کـه لئوپولـد بلـوم او را بسـتاید. ایـن عمـل، هرچنـد در چارچـوب نـگاه مردانـه قـرار دارد، نشـان‌دهنده‌ی آزادی عمـل و اختیـار او بـر بـدن خویـش و تصویـری اسـت کـه از خـود ارائـه می‌دهـد. از سـوی دیگـر، از طریـق درون‌تک‌گویـی، افـکار و احساسـاتش را بیـان می‌کنـد و از خـود، در جایـگاه شـخصیتی کامـلاً شـکل‌گرفته، روایتـی فـردی بـه مـا می‌دهـد. ایـن پیچیدگـی، کلیشـه‌های سـاده‌انگارانه‌ای را کـه معمـولاً بـر زنـان تحمیـل می‌شـود، زیـر سـؤال می‌بـرد. جویـس از طریـق گرتـی بـه نقـد سـاختارهای اجتماعـی‌ای کـه او را شـکل داده و محـدود کرده‌انـد، می‌پـردازد. آرزوهـا و ایده‌آل‌هـای رمانتیـک او کـه از فرهنـگ عامـه و انتظـارات جامعـه سرچشـمه می‌گیرنـد، محدودیت‌هـای تحمیل‌شـده بـر زنـان را آشـکار می‌کنـد.

جویـس گرتـی را هـم ماننـد مالـی، شـخصیتی سـرکش و نافرمـان می‌سـازد و در ارائـه‌ی عاملیـت و عمـق بـه او موفـق اسـت. برخـورد نویسـنده بـا ایـن شـخصیت ظریـف و

پیچیده است و هنگام معرفی‌اش هم‌زمان نیروهای اجتماعیِ محدودکننده‌ی زنان را افشا می‌کند و به گرتی این امکان را می‌دهد که تا حدی از خود دفاع کند. از این طریق، او به نقد کلی‌تر نقش‌های جنسیتی در این رمان می‌پردازد و به‌قول هدر کوک کالو (نویسنده و منتقد معاصر)، «درنهایت، بنیان کل نظام ارزش‌ها و اقتدار مردسالارانه را متزلزل می‌سازد.»

ویکی مهافی (جویس‌شناس و استاد دانشگاه ایلینوی) در مقاله‌ای با عنوان «یولسیز و پایان جنسیت» می‌نویسد، «جویس هنگام طراحی این اثر، نخست آن چیزی را که خواننده‌ای با تربیت اجتماعی رایج از شخصیت‌های زن و مرد (در سنین متفاوت) انتظار دارد، شناسایی می‌کند و سپس به خوانندگانش شخصیت‌هایی می‌دهد که این انتظار و خواسته را زیر سؤال می‌برند و او را نومید می‌گذارند. جویس با نادیده گرفتن سنت‌های رایج در خلق حماسه و رمانس، قهرمان مرد داستانش را نه شجاع و نه انتقام‌جو، بلکه انسانی محتاط و واقع‌گرا خلق می‌کند. قهرمان او رفته‌رفته به این سو گرایش می‌یابد که روابطش با آن‌هایی که عاشق‌شان است ناخواسته آسیب‌رسان بوده است. درنتیجه، نشان می‌دهد که نظام جنسیتی خود داستانی خودسرانه و نابسنده است.» به‌عبارتی، نقش‌ها و هنجارهای جنسیتی سنتی را انتقاد می‌کند. زیرا نظام جنسیتی به هنجارها و انتظارات جامعه درباره‌ی معنای مرد یا زن بودن و نیز به رفتارها، نقش‌ها و ویژگی‌هایی که به‌طور سنتی به هر جنس نسبت داده می‌شود، شکل داده است. نظام جنسیتی نشان می‌دهد که آن نقش‌های جنسیتی بر پایه‌ی هیچ حقیقت ذاتی یا نظم طبیعی بنا نشده‌اند، بلکه ساختارهایی اجتماعی و فرهنگی‌اند و می‌توانند در زمان‌ها و مکان‌های مختلف متفاوت باشند و نمی‌توانند پیچیدگی هویت و روابط انسانی را به‌طور کامل بازنمایی کنند. مهافی با استفاده از واژه‌ی «داستان» تأکید می‌کند که این نقش‌ها داستان‌هایی هستند که جامعه برای خود تعریف کرده است و حقیقتی جهانی ندارند.

لئوپولد بلوم شخصیتی با روحیه‌ای حمایت‌گر، حساس و درون‌نگر تصویر شده است، ویژگی‌هایی که به‌طور سنتی «زنانه» تلقی می‌شود. روحیه‌ی حساس و حمایت‌گر او آن‌قدر شفاف است که برای سلامتی مینا پیورفوی، دوست قدیمی‌اش نگران است. مینا سه روز است که در زایشگاه درد می‌کشد و بلوم با تشویش به دیدارش می‌رود. این رفتار در تضاد با قهرمان مردانه در داستان‌های حماسی است که معمولاً جسور و عمل‌گرایند. در صحنه‌ای از فصل پانزدهم (سرسی) که ستینگ آن در محله‌ی عیش و عشرت دابلن است، بلوم خود را در حال زایمان تصور

می‌کنـد. در آن‌جـا، او فـردی بـاردار، انسـانی پرورش‌دهنـده‌ی انسـانی دیگـر بـا حـس مادرانـه تصویـر می‌شـود. بـه ایـن ترتیـب، جویـس بـا ترکیـب ویژگی‌هـای زنانـه و مردانـه نقش‌هـای جنسـیتی سـنتی را دگرگـون می‌کنـد و طبیعـت درون‌نگـر و همدلانـه‌ی بلـوم و نیـز اضطراب‌هـای او دربـاره‌ی مردانگـی و نقـش پـدر بـودن را بازمی‌تابانـد.

ایـن صحنـه نمـادی از نقـد کلـی جویـس نسـبت بـه هنجارهـای جنسـیتی سـختگیرانه اسـت. بـا بـه تصویـر کشـیدن بلـوم در چنیـن حالـت سـیال و تحول‌پذیـر، جویـس مفاهیـم سـنتی مردانگـی و قهرمانـی را بـه چالـش می‌کشـد و شـخصیتی پیچیده‌تـر و انسـانی‌تر ارائـه می‌دهـد.

مالـی بلـوم در تک‌گویـی پایانـی خـود، افـکار و تمایلاتـی را بیـان می‌کنـد کـه از کلیشـه‌های زنانگـی منفعـل یـا صرفـاً در راسـتای حفـظ پاکدامنـی زن فراتـر مـی‌رود و بـا شـرح آزادانـه‌ی احساسـات درونـی و آرزوهایـش از تعریـف رایـج از «پاکدامنـی زن» انتقـاد می‌کنـد. ناگفتـه پیداسـت کـه ایـن اثـر بیـش از یـک سـده پیـش نوشـته شـده اسـت.

جویـس بـا خلـق شـخصیت‌هایی کـه ایـن هنجارهـا را بـه چالـش می‌کشـند، از خواننـدگان می‌خواهـد کـه نقش‌هـای جنسـیتی را به‌عنـوان سـاختارهایی اجتماعـی ببیننـد کـه ممکـن اسـت مانـع بیـان و روابـط آزادانـه‌ی افـراد شـود، زیـرا تجـارب انسـانی را بیـش از حـد سـاده تلقـی می‌کنـد.

منابع:

090005shrewridden.html/http://m.joyceproject.com/notes
.1986 ,Joyce, James. Ulysses Ed. by Hans Walter Gabler. New York: Vintage Books
Kundera, Milan. The Unbearable Lightness of Being: A Novel. Translated by Michael
.2009 ,Henry Heim, Harper Perennial Modern Classics
Stearns, Thaine. "The 'Woman of No Appearance': James Joyce, Dora Marsden, and
JSTOR. .86-461 :(2002) 28.4 Competitive Pilfering." Twentieth Century Literature
/http://dx.doi.org> .2014 .Oct 28 .Web
<1001-2002-0041462X/10.1215
xml.s010_B9789004487451/9789004487451/https://brill.com/display/book
context=bjur&1037=https://digitalcommons.butler.edu/cgi/viewcontent.cgi?article
30225365/https://www.jstor.org/stable

مارکسیسم و ادبیات

ادموند ویلسون[۱]
ترجمه محمد جواهرکلام

۱

اجازه دهید سخن را با مارکس و انگلس آغاز کنیم. نظام ماتریالیسم دیالکتیک برای ادبیات چه نقشی قائل می‌شد؟ این نقش آن‌چنان ملال‌آور نبود که امروز می‌پندارند. به نظر مارکس و انگلس شکل جامعه‌ی انسانی در هر عصر و سرزمین برخاسته از روش‌های تولید رایج در آن زمان و مکان بود؛ و از دل مناسبات دخیل در همان شکل اجتماعی «روبنا»ی فعالیت‌های والاتری چون سیاست، قانون، دین، فلسفه، ادبیات و هنر سر برمی‌آوردند.

این فعالیت‌ها، چنان‌که گاه تصور می‌شود، توجیهی یک‌سره اقتصادی نداشتند. آن‌ها درواقع، آشکار یا سربسته، خمیره‌ی پیکره‌بندی اجتماعی زیربنای خود را نشان می‌دادند، اما هر یک از آن‌ها می‌کوشید از ریشه‌های خود در طبقات اجتماعی بگریزد و به گروهی حرفه‌ای با انضباط و معیارهای ارزشی خاص خود تبدیل شود که از مرزهای طبقاتی برمی‌گذرد. به گفته‌ی انگلس «این بخش‌ها همه بر یکدیگر و بر زیربنای اقتصادی اثر می‌گذارند. مسئله این نیست که موقعیت اقتصادی یگانه عامل مؤثر است و بقیه تنها اثری خنثی‌کننده دارند، بلکه برهم‌کنشی دوسویه در چارچوب ضرورت اقتصادی بنیادین وجود دارد که همیشه سرانجام تأثیرگذار می‌شود». بنابراین هنر در دوره‌های برجسته‌ی خود ممکن است به چنان حدی از بینش و سرزندگی برسد که بتواند بر سراسر حیات آن دوره و حتی بر بنیادهای اقتصادی اثر بگذارد. این هنر باید همراه همان نظام اجتماعی ــ که امکان وجودش را با تأمین آموزش و فراغت برای هنرمند فراهم ساخت، به‌رغم آن‌که هنرمند شاید خود دست درکار نابودی آن نظام بود ــ از رونق بیفتد.

۲

مارکس و انگلس، برخلاف برخی از پیروان‌شان، هرگز در پی ابداع معیارهای اقتصادی-اجتماعی برای محک‌زدن اعتبار آثار هنری نبودند. آنان در دوران افول گوته بزرگ شده بودند پیش از آن‌که عصر درخشان ادبیات آلمان به سر آید و

---

۱ Edmund Wilson (۱۸۹۵-۱۹۷۲)، نویسنده و منتقد ادبی سرشناس آمریکایی. در طول عمرش اتکای ویژه‌ای به مضامین فرویدی و مارکسیستی داشت. از آثار ترجمه شده یکی از آثار مهمش اخیراً «به سوی ایستگاه فنلاند» به قلم حسن افشار به فارسی ترجمه شده است.

هـر دو می‌خواسـتند در جوانـی شـاعر شـوند. واکنشـی کـه بـه اثـر خـلاق داشـتند پیـش از هـر چیـز براسـاس شایسـتگی‌های هنـری‌اش بـود. آن‌هـا می‌توانسـتند نویسـنده‌ای چـون اوژن سـو[۱] را بـه خاطـر راه‌حل‌هـای خرده‌بورژوایانـه‌اش بـرای مصیبت‌هـای جامعـه‌ی معاصـر ریشـخند کننـد (خانـواده‌ی مقـدس)؛ و بـه فردینانـد فریل‌گـرات[۲] سـخت بتازنـد کـه سـال ۱۸۷۰ اتحادیـه‌ی کمونیسـت‌ها را رهـا کـرد و بـه ناسیونالیسـم رو آورد. و مارکـس می‌توانسـت حتـی هاینـه را کـه بـه نظـرش پیـش مقامـات گـردن کـج می‌کـرد یـا در وصیت‌نامـه‌اش اشـارات زاهدانـه داشـت ریشـخند کنـد. امـا دختـر مارکـس بـه مـا می‌گویـد کـه پـدرش هاینـه را دوسـت داشـت «بـه همـان انـدازه کـه آثـارش را و بـر قصورهـای سیاسـی او چشـم می‌پوشـید. همیشـه می‌گفـت شـاعران انسـان‌های اصیل‌انـد و بایـد بـه آن‌هـا اجـازه داد راه خـود را برونـد و نبایـد بـا معیارهایـی هماننـد مـردم عـادی داوری شـوند».

رسـم مارکـس و انگلـس نبـود کـه ادبیـات ـــ یعنـی ادبیـات برجسـته و تأثیرگـذار ـــ را بـا گرایش‌هـای سیاسـی محـض بسـنجند. درواقـع انگلـس همیشـه دربـاره خطرهـای ادبیـات جانبدارانـه بـه رمان‌نویسـان سوسیالیسـت هشـدار مـی‌داد. او در نامـه‌ای بـه مینـا کائوتسـکی[۳] دربـاره‌ی یکـی از رمان‌هایـش می‌نویسـد کـه شـخصیت مـرد قهرمـان و زن قهرمـان رمـان او در اصولـی کـه نماینـدگی می‌کننـد حـل و ناپدیـد شـده‌اند و می‌گویـد: انـگار در ایـن کتـاب احسـاس کـرده‌ای بایـد آشـکارا طـرف بگیـری و عقایـدت را بـه جهـان اعـلام کنـی ... ولـی مـن معتقـدم کـه ایـن گرایـش بایـد از دل موقعیـت و عمـل [قهرمانـان] برآیـد بی‌آن‌کـه به‌صراحـت بازگـو شـود، و شـاعر ملـزم نیسـت راه‌حلـی تاریخـی و حاضرآمـاده بـرای آینـده‌ی تضـادی کـه توصیـف می‌کنـد بـه خواننـده عرضـه دارد».

فردینانـد لاسـال کـه تـراژدی منظـوم خـود «فرانتـس فُـن زی‌کینگِـن»[۴] را بـرای مارکـس و انگلـس فرسـتاد تـا نظـر انتقـادی بدهنـد، مارکـس در پاسـخ نوشـت کـه «برکنـار از هـر معیـار انتقـادی محـض» نخسـتین بـار کـه اثـر را خوانـده آن را بسـیار تأثیرگـذار یافتـه اسـت و افـزود کـه بی‌تردیـد ایـن منظومـه بـر افـراد عاطفی‌تـر تأثیـری شـدیدتر خواهـد گذاشـت؛ انگلـس نیـز نوشـت کـه اثـر را دو بـار خوانـده و آن را چنـان تکان‌دهنـده یافتـه

۱ (Eugène Sue) نویسـنده قـرن نوزدهـم فرانسـه کـه بیش‌تـر بـرای رمان‌هـای دنبالـه‌دار به‌ویـژه «یهـودی سـرگردان» و «اسـرار پاریـس» شـهرت دارد.

۲ (Freilgrath) شـاعر، مترجـم و زبان‌شـناس آلمانـی کـه در کلـن بـا مارکـس در انتشـار نشـریه Neue Rheinische Zeitung همـکاری می‌کـرد.

۳ Minna Kautsky (۱۸۳۷–۱۹۱۲)، هنرپیشـه چـک - اتریشـی و رمـان نویـس کـه سـخت تحـت تأثیـر سوسیالیسـم بـود. غالبـا بـا نـام مسـتعار «اکهـارت» و «ویلهلـم واینـر» می‌نوشـت.

۴ فرانتـس فـون زی‌کینگـن، شـوالیه‌ی امپراتـوری مقـدس روم و از برجسـته‌ترین شـخصیت‌های دوره اولیـه اصلاحـات پروتستانی

که مجبور شده مدتی آن را کنار بگذارد تا بار دیگر با دیدی انتقادی بخواند. آن‌ها تنها پس از فاصله‌گیری از اثر و در نظر گرفتن پاره‌ای ملاحظات صرفاً ادبی توانستند از دیدگاه تاریخی ویژه‌ی خود به بحث درباره‌ی دوره‌ای بپردازند که رمان با آن سروکار دارد و نشان بدهند که موضع سیاسی لاسال چگونه او را در مورد نقش مرد قهرمان رمان به اشتباه انداخته است.

مارکس آشیل را به خاطر عظمت‌اش و سرپیچی پرومته از زئوس بسیار دوست می‌داشت؛ گوته را هر دو بسیار می‌ستودند و انگلس او را نابغه‌ای «غول‌آسا» و «جهانی» نام داد که آمیزه‌ای از بی‌فرهنگی و تملق در شخصیت او کار ادبی‌اش را خدشه‌دار کرده است. مارکس آثار شکسپیر را از بر داشت و سخت علاقه‌مند به نقل‌قول از آن‌ها بود، اما، برخلاف مقالات مسخره و ادیبانه‌ی دورودراز مجله‌ی روسی «ادبیات بین‌المللی»، هرگز زیر بار بیرون‌کشیدن اصول اخلاقی از نمایشنامه‌های او نرفت.

درواقع مارکس چنان به تفسیر نظام‌یافته‌ی نسبت هنر با ترتیبات اجتماعی بی‌توجه بود که در کتاب خود «درآمدی بر نقد اقتصاد سیاسی» درباره‌ی هنر یونان می‌نویسد «برخی دوره‌های رشد عظیم هنر نه با پیشرفت عمومی جامعه ارتباط آشکاری داشته‌اند نه با زیربنای مادی و اسکلت سازمان‌دهی آن».

۳

هنوز نشان از گرایشی در مارکس و انگلس وجود ندارد که هنر را «سلاح» دانسته باشند. هر دو سخت تحت تأثیر شخصیت آرمانی انسان دوره‌ی رنسانس یعنی «انسان کامل» قرار داشتند که چندوجهی بود، مانند لئوناردو داوینچیِ نقاش و ریاضی‌دان و مهندس، یا ماکیاولی که هم شاعر بود هم تاریخ‌پژوه و اهل سیاست. اما این به پیش از تقسیم کار برمی‌گردد که طبیعت انسان را چندپاره و به هر فرد فقط یک وظیفه محول کرد؛ با ظهور لنین به مارکسیستی برمی‌خوریم که وظیفه‌اش در سازمان‌دهی و رزمندگی خلاصه می‌شود.

لنین نیز، هم‌چون اغلب روس‌ها، به موسیقی بسیار علاقه داشت؛ اما گورکی به ما می‌گوید که لنین یک بار پس از شنیدن سونات «آپاسیوناتا»ی[۵] بتهوون گفت «دوست دارد هر روز به آن گوش بسپارد: اثری اعجاب‌انگیز و تراویده از ذهنی مافوق انسانی، همیشه با غرور می‌اندیشم که ... انسان قادر به خلق چه شگفتی‌هایی است» سپس چشمانش را بست و با لبخندی غم‌زده گفت «ولی

۵ اشاره به سونات پیانو شماره ۲۳ اثر لودویگ فون بتهوون آهنگ‌ساز پرآوازه‌ی اتریشی است که در میان محبوب‌ترین‌ترین آثار او جا دارد.

نمی‌توانم زیاد موسیقی بشنوم. روی اعصاب اثر می‌گذارد و تو را وامی‌دارد حرف‌های احمقانه‌ی لطیف بزنی و بر سر مردمی بکوبی که می‌توانند با وجود زیستن در این جهنم حقیر چنین زیبایی‌هایی بیافرینند. اما نباید سر کسی را نشانه بروی، چون ممکن است دستت را گاز بگیرد». با این‌همه، او به داستان و شعر و تئاتر علاقه‌مند بود و در پسندهای خود هم هیچ تعصبی نداشت. ناژدا کروپسکایا (همسر لنین) نقل می‌کند که لنین در دیداری از کمونِ جوان‌ها از آن‌ها پرسید «چه می‌خوانید؟ آیا آثار پوشکین را خوانده‌اید؟» پاسخ‌هایی آمد که «وای! نه!»، «پوشکین بورژوا بود، مایاکوفسکی با ما» و ایلیچ با لبخندی گفت: «ولی به نظر من پوشکین بهتر است».

گورکی نقل می‌کند که روزی لنین را با کتاب «جنگ و صلحِ» تولستوی روی میزش دیده است: «بله! تولستوی، می‌خواستم صحنه‌ی شکار را دوباره بخوانم، ولی یادم آمد که باید به یک رفیق نامه بنویسم. اصلا وقت مطالعه ندارم»؛ ... پلک‌زنان و با لبخند خودش را در مبل راحتی کش داد و آهسته به‌تندی افزود «عجب غولی. چه ذهن پیشرفته‌ی درخشانی! آقاجان، این‌جا یک هنرمند می‌بینی. و اثری شگفت‌انگیزتر از این سراغ داری؟ تا این کتاب را نخوانده باشی چنین موژیک[۶] اصیلی در ادبیات پیدا نمی‌کنی».

لنین در مقالات موشکافانه‌اش درباره‌ی تولستوی از او چنان یاد می‌کند که انگلس درباره‌ی گوته ــ نبوغ تولستوی را سخت می‌ستاید ولی به تسلیم‌پذیری و درویش‌مسلکی او نیز، که البته نمی‌پسندد، اشاره دارد و جالب است که در تحلیل او، به جای دوره‌ی بزرگ‌مالکی، روان‌شناسی خرده‌کشاورزان پدرسالار را به کار می‌بندد که تولستوی خود را از آنان شمرده بود. نگاه لنین به گورکی نیز بسیار به نگرش مارکس درباره هاینه شباهت داشت. او در یکی از نامه‌هایش می‌نویسد که گورکی در مقام روزنامه‌نگار می‌تواند یاور بلشویک‌ها باشد اما می‌افزاید که اگر اکنون سرگرم نوشتن یک کتاب باشد نباید مزاحمش شد.

۴

تروتسکی بسیار بیش‌تر از لنین اهل ادبیات بود. او با مقالات تحلیلی برجسته‌ی خود در کتاب ادبیات و انقلاب (۱۹۲۴) به بررسی مسائلی پرداخت که در جامعه‌ی انقلابی برابر نویسندگان روس قد علم می‌کردند. تروتسکی ناگزیر بود به مسئله‌ای

۶ دهاتی یا روستایی روسیه. به افراد قدیم روسیه که دارای ریش بلند و لباس ژولیده بودند گفته می‌شد. آنان گروه خاصی را تشکیل می‌دادند ولی به تدریج این اصطلاح شامل عموم طبقات بی‌بضاعت و بیسواد و بی فرهنگ روسیه شد. – دهخدا

بپردازد که مارکس و انگلس بدان نپرداخته بودند ـــ مسئله‌ای که جیمز فارل[۷] در کتاب یادداشتی درباره نقد ادبی، یکی از چند نوشته‌ی معقول در این زمینه، از آن به‌عنوان «ارزش ماندگاری» یاد می‌کند.

مارکس از ارزش آثار شکسپیر و یونانیان مفروض می‌دانست و درعمل از این حد پیش‌تر نرفت. اما نویسندگان روسیه اکنون می‌پرسیدند که ارزش ادبیات و هنرِ عصر توحش و ستم در سپیده‌دم آزادی سوسیالیستی چه می‌تواند باشد؟ و به‌ویژه، چه بر سر جایگاه فرهنگ جامعه‌ی بورژوایی می‌آید که سوسیالیسم از دل آن سر برآورد و هنوز زخم‌های ازیادنرفته‌ی آن را در خود دارد؟ آیا باید ادبیات تازه‌ی پرولتری با زبانی نو، سبکی نو و شکلی تازه به وجود آید که به عواطف و اندیشه‌های تازه‌ی دیکتاتوری پرولتاریا مجال عرض‌اندام بدهد؟ در گذشته گروهی موسوم به «پرولەکالت»[۸] وجود داشت که می‌خواست نظارت بر ادبیات را به انحصار خود در آورد، ولی لنین موافق نبود و از آن حمایت نکرده بود با این تأکید که فرهنگ پرولتاریا چیزی نیست که بتوان به‌شکلی مصنوعی با دستور و خط‌مشی رسمی به وجود آورد بلکه با سیری طبیعی به صورت «گسترش ذخایری از دانش که جامعه‌ی تحت ستم امپریالیسم و اربابان و صاحب‌منصبان برای آن کوشید» پدید آید.

تروتسکی نیز در ادبیات و انقلاب تأکید می‌کرد که «عباراتی چون ادبیات پرولتری و فرهنگ پرولتری خطرناک‌اند چون فرهنگ آینده را به‌اشتباه در محدوده‌ای باریک فشرده می‌سازند». او که با دیدگاه مارکسیستی خود به مشاهده‌ی تأثیرات خلق‌وخوی طبقه‌ی مسلط بر ادبیات ملی می‌پرداخت، قادر بود تغییرات غیرمنتظره‌ای را ببیند که رفته‌رفته در بازنمایی‌های زندگی در آثار رمان‌نویسان، احساسات و انگاره‌های شاعران و حتی معیارهای منتقدان، براساس نگرشی که نسبت به بحران‌های اقتصادی جامعه داشتند، پدیدار می‌شد. اما او به فرهنگی پرولتاریایی که بتواند جای فرهنگ بورژوایی را بگیرد اعتقاد نداشت. ادبیات بورژوایی انقلاب فرانسه در رژیم پیشین شکوفا شده بود؛ ولی بروتاریا و دهقانان بی‌سواد روسیه نه بخت تولید فرهنگ را داشتند نه فرصتی که در آینده آن را پدید آورند زیرا دیکتاتوری پرولتاریا بنا نبود پایدار باشد: دوره‌ی گذاری بود که

---

۷ (James T. Farell) نویسنده و روزنامه‌نگار معاصر آمریکایی که عضو «اتحادیه آزادی امریکا» شد و از اعضای برجسته آن بود.

۸ (James T. Farell) نویسنده و روزنامه‌نگار معاصر آمریکایی که عضو «اتحادیه آزادی امریکا» شد و از اعضای برجسته آن بود.

باید طی می‌شد تا راه را برای «فرهنگی که فراتر از طبقات و نخستین فرهنگ به‌واقع انسانی خواهد بود» هموار سازد. در این دوره، ادبیات سوسیالیستی نو باید از دل همان ادبیاتی سر برمی‌آورد که در دوران سلطه‌ی بورژوازی پدید آمده بود. تروتسکی معتقد بود که کمونیسم هنوز فقط فرهنگی سیاسی دارد نه فرهنگی هنری.

۵

این گفته‌ها به اندازه‌ی کافی معقول به نظر می‌رسند. بااین‌همه، وجود فردی معتدل و فرهیخته چون تروتسکی ــ که آماده است بپذیرد «برای مردود شمردن یا پذیرفتن اثر هنری همیشه نمی‌توان آن را با اصول مارکسیستی سنجید» و چنین اثری «باید نخست با قانون خودش، یعنی قانون هنر سنجیده شود» ــ در کلٍ این موقعیت به نظر ما عجیب است. ما، در این بخش از جهان، حکومتی نداریم که بکوشد ادبیات و هنر را کنترل کند یا جنبش‌هایی ادبی و هنری که در صدد هم‌ذات‌پنداری با حکومت باشند. اما در روسیه، از زمان انقلاب، سلسله‌ای از گروه‌ها وجود داشت که می‌خواستند به مدد اقتدار حکومت یا بدون آن بر ادبیات مسلط شوند؛ و تروتسکی نیز در مقام رسمی خود، حتی هنگام نبرد با این گرایش‌ها، نمی‌تواند از تصویب سانسور یا تشویق دوستداران دور بماند.

دوستداران رژیم شوروی معمولاً این وضعیت را از تحقق سوسیالیسم جدایی‌ناپذیر می‌دانستند و معتقد بودند به‌آسانی می‌توان بر زیان‌های آن چیره شد و به هر روی خوب است که حکومت چنین توجه شورانگیزی به فرهنگ داشته باشد. البته من معتقدم این دیدگاه اشتباه است. نقشی که ادبیات خلاق در روسیه‌ی دوره تزار داشت شاید متفاوت با نقشی بود که تا آن‌زمان در زندگی هر ملت دیگری بازی کرده بود. انتقادهای سیاسی و اجتماعی که زیر فشار سانسور زیرزمینی شده بودند ناگزیر در خیال‌پروری‌های شورانگیز قصه رخ می‌نمود. بی‌تردید همین یکی از دلایل اصلی عظمت تئاتر و رمان روسی در قرن نوزدهم و استادیِ نویسندگان روس ــ از زمان پوشکین تا زمان تولستوی ــ در هنر سربسته‌گویی بود. در دهه‌های ۱۸۵۰ و ۱۸۶۰ داستان‌های تورگنیف، که امروز برای ما چندان تندوتیز نیستند، می‌توانستند اسباب داغ‌ترین مجادله‌ها شوند ــ و حتی خاطرات یک شکارچی چنان خشم دستگاه سانسور را برانگیخت که مسئول پذیرش آن را اخراج کرد زیرا تک تک خاطرات پیام سیاسی به شمار می‌آمد.

از زمان انقلاب گره‌ی رابطه‌ی ادبیات و سیاست در روسیه ناگشودنی باقی مانده است. البته پس از انقلاب، روشنفکران انقلابی خودشان در قدرت بودند؛ و آشکار

شد که همذات‌پنداری ادبیات و سیاست در این موقعیت تازه می‌تواند عواقبی هولناک به بار آورد. لنین، تروتسکی، لوناچارسکی و گورکی صمیمانه می‌کوشیدند ادبیات را آزاد نگه دارند؛ اما، هم‌زمان، از دوره‌ی تزاری، گونه‌ای تیزبینی درباره‌ی امکان استفاده تبلیغی از هنر پیدا کرده بودند. لنین به‌ویژه توجه زیادی به جنبه‌ی تبلیغی فیلم‌های سینمایی داشت و نخستین فیلم‌های شوروی، ساخته‌ی آیزنشتاین و پودوفکین، همانند رمان‌ها و نمایش‌های پیشین، شاهکارهای سربسته‌گویی بودند. اما لنین و لوناچارسکی درگذشتند و تروتسکی تبعید شد. دستگاه استالین، که خود از فرهنگ و ادب بهره‌ی چندانی نداشت، بیش از پیش به بهره‌برداری از ادبیات چون ابزاری برای فریب‌دادن مردم روی آورد ـــ مردمی که پیش از انقلاب ۷۰ تا ۸۰ درصدشان بی‌سواد بودند و نمی‌شد از آنان انتظار داشت به آن‌چه می‌خواندند نگاهی انتقادی داشته باشند.

به نظر می‌رسد گورکی تمامی نفوذ خود را برای آزادسازی فرهنگ و ادبیات به کار گرفته باشد: بی‌شک برچیدن بساط «انجمن نویسندگان پرولتری روسیه» (RAPP) ـ آخرین کوشش‌ها برای انحصاری‌کردن فرهنگ ـ مرهون کوشش‌های او بود؛ هم‌چنین گشودن درهای سنت شوروی به روی بهترین آثار کلاسیک و معاصر خارجی. این اقدامات البته آزادی در فرم‌های هنری را بیش‌تر و عرصه‌ی مطالعه را گسترده‌تر کرد اما، به دلیل دیکتاتوری استالین، نتوانست ادبیاتی جان‌دار به وجود آورد یا نقشی در پیدایش آن بازی کند. در نبود امکان هرگونه مخالفت سیاسی، طبعاً انتقاد سیاسی هم نمی‌تواند پا بگیرد؛ و در روسیه مسائل سیاسی بر سرنوشت جامعه اثری حیاتی دارند. برای نویسندگان روسی، اجتماعی‌ترین نویسندگان روی زمین، در فضایی صرفاً «زیباشناختی» چه واقعیتی می‌تواند وجود داشته باشد؟ حتی درونمایه‌های عالی تئاتر و سینمای پساانقلابی، با باورهای احساسی و اخلاقی واقعی‌شان، جای خود را به چرندیاتی داده‌اند که چندان فرقی با محصولات هالیوودی ندارد یا روایت‌های نمایشی از جدیدترین «امریه»ی استالین است.

انتقاد شدید استالین از موسیقی شوستاکوویچ، به این بهانه که کمیسارها نمی‌توانند آن را زمزمه کنند، نوعی عقب‌نشینی از موضع لیبرال است و احتمال می‌رود مرگ گورکی، و زندانی شدن بوخارین و رادِک، آخرین موانع موجود در عرصه‌ی هنری و سیاسی برای سقوط سریع در کابوس تجسس و سرکوب را از سر راه برداشته است. عادت به تحریف آگاهانه‌ی تاریخ اجتماعی و سیاسی که از زمان بحران استالین‌ـ تروتسکی آغاز شد اکنون چنان ابعاد شگرفی یافته است که بعید است

حکومت ذره‌ای در این تردید کند که هر ماه بر هرچه پیش از آن به مردم گفته‌اند مالیه بکشد و نسخه‌ی تازه و دیگرگونه‌ای از تاریخ و وظایف‌شان و خصلت و نقش رهبران به آن‌ها عرضه دارد ــ این عادت درنهایت، تا زمانی‌که افراد جدی و روشن‌بین و فرهیخته ساکت باقی بمانند (اگر بتوانند) در فاسدکردن تمامی بخش‌های زندگی فکری مردم توفیق می‌یابد.

۶

به‌این‌ترتیب مارکسیسم در روسیه هم‌اکنون در کوچه‌ای بن‌بست، یا شاید چاه ویل، گیر کرده است. در حال حاضر بعید به نظر می‌رسد که شوروی فرهنگ سیاسی مارکسیستی را حتی در شکل‌های ناپخته‌ترش حفظ کرده باشد، چندان که ما هم از اقتدارش محروم شده‌ایم هم از الهام آن. پس در چنین موقعیتی، اگر دیدگاه‌مان نه به حکم ضرورت بر متون پدران مارکسیست بلکه بر اساس پسند عام قرار گیرد، درباره‌ی مارکسیسم و ادبیات به چه نتایجی خواهیم رسید؟ نخست این‌که می‌توانیم حتی از تروتسکی و نقل‌قولی که از او کرده‌ام فراتر برویم و اعلام کنیم که مارکسیسم به‌تنهایی نمی‌تواند چیزی درباره‌ی خوبی یا بدی یک اثر هنری به ما بگوید. شاید مارکسیستی عالی باشید ولی بی‌بهره از قدرت تخیل و سلیقه‌ای که بتوانید در میان کتاب‌های که از نظر ایدئولوژیک ارزش یکسانی دارند خوب و بد را از هم تشخیص دهید. اما مارکسیسم قادر است بسیاری چیزها درباره‌ی خاستگاه‌ها و اهمیت اجتماعی آثار هنری به ما بگوید.

قدمت مطالعه‌ی ادبیات و رابطه‌اش با جامعه به هِردر[۹] و حتی به ویکو[۱۰] می‌رسد. کولریج بصیرت‌هایی در زمینه‌ی ارتباط میان پدیده‌های ادبی و اجتماعی بروز داد آن‌جا که در جمله‌ی یونانی رد پای دولت یونان را دید و در عبارات کوتاه و جداگانه‌ی پیش‌گفتار چاوسر[۱۱] فردگرایی انگلیسی را. ولی استاد بزرگ بورژوازی در این‌گونه نقد هیپولیته تِن[۱۲] و عناصر نقدش: نژاد، بُرهه و محیط بود. البته تِن، با تبحرش در حرفه‌های علمی، به اثر ادبی واکنشی هنرمندانه نشان می‌داد، واکنشی چنان جان‌دار که نتیجه‌گیری‌های او درباره نویسندگان و بازآفرینی دوره‌ها گاه به سوژه‌های آن پهلو می‌زدند یا از آن‌ها فراتر می‌رفتند. مارکس و انگلس به این

۹ یوهان گاتفرید هِردر (۱۷۴۴–۱۸۰۳) فیلسوف، شاعر و منتقد ادبی آلمانی

۱۰ جامباتیستا ویکو (۱۶۶۸–۱۷۴۴) فیلسوف، سخن‌ور، تاریخ‌نگار و حقوق‌دان ایتالیایی در عصر روشنگری

۱۱ جفری چاوسر (۱۳۴۳–۱۴۰۰) شاعر و نویسنده‌ی انگلیسی قرون وسطا. اشاره نویسنده به پیش‌گفتار «قصه‌های کانتربری» است.

۱۲ هیپولیته تِن (۱۸۲۸–۱۸۹۳) تاریخ‌نگار، منتقد و فیلسوف فرانسوی

مطالعه‌ی ادبیات و رابطه‌اش با زمینه‌ی اجتماعی ژرفای بیش‌تری بخشیدند و برای نخستین بار اهمیت گریزناپذیر نظام‌های اقتصادی و اجتماعی را نشان دادند. پس اگر نظرات مارکس و انگلس و لنین و تروتسکی درباره‌ی کتاب‌ها را شایان توجه می‌دانیم، به این علت است که قادر به تشخیص ارزش‌های آثار ادبی بودند، نه صرفا به این دلیل که مارکسیسم را آفریدند.

۷

با وجود این، اگر کسی بدون فهم واقعیِ ادبیات بخواهد اصول مارکسیستی را به کار بندد مستعد خطاهای فاحش خواهد بود. زیرا، حقیقت درباره آثار بزرگ معمولاً این است که جان‌کلام‌شان پیامی ساده نیست، بلکه چشم‌اندازی پیچیده از چیزهای مختلف عرضه می‌کنند که خود پوشیده است نه آشکار؛ و خواننده‌ای که معنای هنری آن‌ها را درنیابد و تنها در جست‌وجوی اخلاقیات ساده‌ی اجتماعی باشد بی‌تردید سردرگم و نومید می‌شود ــ به‌ویژه زمانی‌که نویسنده به‌ظاهر اصلی اخلاقی را مطرح کند که درواقع با معنای موردنظرش در تضاد یا بی‌ربط است.

انگلس در نامه‌ای به مارگارت هارک‌نس[۱۳] به همین مورد اشاره دارد، آن‌جاکه به او هشدار می‌دهد داستان‌نویس هرچه بیش‌تر به اندیشه‌ی سیاسی خود اجازه دهد «پوشیده بماند برای اثر هنری بهتر است» و می‌گوید بالزاک به‌رغم عقاید ارتجاعی‌اش هزاران بار بهتر از زولاست که اندیشه‌های دموکراتیک دارد. (بالزاک از شخصیت‌های ادبی بود که مارکس و انگلس بسیار می‌ستودند، به‌ویژه مارکس قصد داشت پس از «سرمایه» کتابی درباره او بنویسد.) انگلس می‌گوید بالزاک سلطنت‌طلبی بود سرگرم کشف انحطاط جامعه‌ی اشرافی؛ اما درعمل «کنایه‌های او هرگز تلخ‌تر و طنزش هرگز گزنده‌تر از زمانی نیست که این اشراف را نشان‌مان می‌دهد ... که با آن‌ها به‌شدت صمیمی بود» و این‌که «تنها کسانی که وی با تحسینی بی‌ریا از آن‌ها سخن می‌گوید سرسخت‌ترین دشمنان سیاسی او هستند، قهرمانان جمهوری‌خواه کلوتره سن‌مری[۱۴] که در آن دوره (۳۶–۱۸۳۰) نماینده‌ی واقعی مردم بودند». همیشه هم لازم نیست در یک اثر هنری شخصیت‌ها درگیرِ ستیزی باشند که جزئی از ستیز بزرگ‌تر در جامعه است یا ستیزی به نظر بی‌اهمیت. در هنر نوعی قاعده‌ی جابه‌جاشوندگیِ نتیجه‌ی اخلاقی

۱۳ مارگارت الیز هارک‌نِس (۱۸۵۴–۱۹۲۳) نویسنده و روزنامه‌نگار رادیکال انگلیسی با نام مستعار جان لا (John Law)

۱۴ نام خیابانی در پاریس

حکمفرماست (این نکته در موسیقی بدیهی است اما در مورد ادبیات نیز صدق می‌کند) می‌توانیم کنش‌ها و احساس‌هایی را که انگیزه‌ی رفتار یا شخصیت ما می‌شوند جابه‌جا کنیم. ذکاوت واقعی در نتیجه‌گیری اخلاقی نیرویی است که هر موتوری را به راه می‌اندازد. مارسل پروست در آن فصل شگفت‌انگیز خود درباره‌ی مرگ برگوتِ رمان‌نویس[۱۵] هنگام سخن‌گفتن از آن الزام‌های اخلاقی که به‌رغم هر چیزی خود را تحمیل می‌کنند و به نظر می‌رسد از جایی خارج از خویشتنِ فلک‌زده‌ی نوع بشر سر بر می‌آورند (الزام‌هایی «نامرئی تنها برای احمق‌ها ــ و آیا واقعاً برای آن‌ها چنین است؟») احساس وظیفه‌ای را توصیف می‌کند که تنها در ارتباط با اثر ادبی که در اتاق تاریک و بدبوی خود به آن می‌پرداخت به او دست داد؛ اما حرف او در مورد هر اشتیاق اخلاقی یا زیباشناختی یا فکری که مقتضیات جهان را خوار می‌دارد صادق است. قهرمانِ کتاب بهشت مقصد من است به قلم تورنتون وایلدر ــ فروشنده‌ی دوره‌گردی که می‌کوشد روح‌های گیرافتاده در واگن سیگاری‌ها را نجات دهد و متون انجیل را در دفاتر روزانه‌ی هتل‌ها می‌نویسد ــ چیزی بیش از گرایش‌های مذهبی تورنتون وایلدر را بر پرده می‌اندازد، نمونه‌ی تمام مقدسانی است که کار را با شغلی نامعقول آغاز می‌کنند؛ و می‌تواند همان‌قدر درباره‌ی جورج براشِ مسیحی[۱۶] صادق باشد که درباره‌ی آپتون سینکلرِ سوسیالیست.[۱۷] و برای نتیجه‌گیری اخلاقی از یک اثر ادبی همیشه لازم نیست نیروهای شجاعت یا فضیلت که با آن‌ها هم‌ذات‌پنداری می‌کنیم در پایان کار پیروز یا ناکام از معرکه بیرون بیایند. در داستان کوتاه «از پا نیفتاده» اثر همینگوی، گاوباز پیر که قهرمان داستان است در عمل تحقیر و کشته می‌شود اما دلاوری‌اش در جای خود پیروزی بوده است. به گفته‌ی کاشکین، منتقد روسی، همینگوی نوشته‌های زیادی درباره‌ی زوال دارد، اما برای نوشتن متنی تأثیرگذار درباره‌ی مرگ باید به اصل زندگی معتقد بود، و کسانی که به این اصل معتقدند در بدترین شرایط هم آن را به نمایش می‌گذارند.

۸

منتقدی چپ‌گرا که از صلاحیت ادبی بی‌بهره باشد همواره می‌کوشد آثار ادبی را با معیارهایی بسنجد که در آن زمینه هیچ اعتباری ندارند. و یکی از دغدغه‌های همیشگی او اختراع رهنمودهایی برای کتاب‌های مطلوب مارکسیستی

۱۵ اشاره به شخصیتی در کتاب در جست‌وجوی زمان از دست رفته اثر مارسل پروست

۱۶ نام قهرمان داستان بهشت مقصد من است نوشته‌ی تورنتون وایلدر

۱۷ آپتون سینکلر نویسنده‌ی امریکایی که انتشار رمان پرآوازه‌اش جنگل در امریکا جنجال‌ساز شد.

است و تهیه‌ی نمودارهایی برای ساختار آن‌ها. این گونه صورت‌بندی‌ها البته هیچ فایده‌ای ندارند. پدیدار شدن قواعدی که در مکاتب هنری رعایت می‌شوند، پس از تولید آثار هنری رخ می‌دهد نه پیش از آن. چنان‌که از یادآوری برتون راسکو[۱۸] در دوره‌ی مباحثات اومانیستی دریافته‌ایم، قواعد زیبایی‌شناختی مستتر در تراژدی یونان را ارسطو دست‌کم نیم قرن پس از مرگ اوریپید و سوفوکل تدوین کرد. و رفتار منتقدان مارکسیست دقیقاً همان رفتار اومانیست‌ها بوده است. اومانیست‌ها تا حد ریزترین جزئیات می‌دانستند که از اثر ادبی چه انتظاری دارند ولی هرگز نتوانستند در میان آثار زمانه‌ی خود اثری بیابند که با انتظارات آن‌ها بخواند (احتمالا جز پلِ سن‌لویی‌ری[۱۹] که البته آن‌هم عاری از تردید نبود). رفتار مارکسیست‌ها نیز دقیقاً همین‌گونه بود.

گرانویل هیکس[۲۰] در مقاله‌ی «بحران نقدنویسی» فهرستی به دست داد از الزاماتی که یک اثر ادبی مطلوب مارکسیست‌ها باید رعایت کند. به گفته‌ی او نخستین وظیفه‌ی چنین اثری باید نخست این باشد که «خواننده پرولتر را به نقش خود در مبارزه‌ی طبقاتی آگاه سازد و بنابراین باید (۱) «آشکارا یا سربسته آثار مبارزه طبقاتی را نشان دهد»؛ (۲) « باید بتواند به خواننده این احساس را بدهد که در زندگی‌های توصیف‌شده دخیل است»؛ و سرانجام (۳) دیدگاه نویسنده باید «همان دیدگاه پیشتاز پرولتاریا باشد؛ او خود باید از اعضای پرولتاریا باشد یا بکوشد عضو آن شود.» او می‌گوید این قاعده «به ما معیاری می‌دهد تا رمان مارکسی تمام‌عیار را تشخیص دهیم» و می‌افزاید که «هیچ‌یک از آثار تا کنون نوشته‌شده با انتظارات ما هم‌خوانی کامل ندارند». ولی دکترین «رئالیسم سوسیالیستی» که سال ۱۹۳۴ در «کنگره نویسندگان شوروی» اعلام شد چیزی نبود جز کوششی گسترده‌تر برای وضع قواعد برای شاهکارهایی که به وجود می‌آیند ـ از همان دست کوشش‌ها که همیشه بیانگر سترون‌بودن دست‌اندرکاران آن است و نتیجه‌ی آن، اگر نتیجه‌ای داشته، درعمل جز قانون‌گذاری برای «ناموجود»شدن ادبیات خوبِ موجود و جلوگیری از ادامه‌ی تولید آن بوده است.

نسخه‌نویسان برای ادبیات آینده معمولا شخصیت‌های بزرگی از گذشته را دارند که به نظرشان شرایط مورد نظرشان را برآورده کرده‌اند و همیشه آن‌ها را به

---

۱۸ (Burton Rascoe) روزنامه‌نگار امریکایی و منتقد ادبی نشریه‌ی «نیویورک هرالدتریبون»

۱۹ دومین اثر وایلدر (The Bridge of San Luis Rey) که درباره قربانیان فروریختن پلی در پرو بود، یک سال پس از انتشار برنده جایزه پولیتزر شد.

۲۰ (Granville Hicks) رمان‌نویس مارکسیست امریکایی که بعدها ضدمارکسیست شد. مقاله او در فوریه ۱۹۳۲ در مجله مارکسیستی New Masses به چاپ رسید.

رخ می‌کشند تا حقارت ادبیات کنونی را نشان دهند. از آن‌جاکه به‌واقع هرگز نویسنده‌ی بزرگی وجود نداشته که با معیارهای ادبی این منتقدان هیچ سنخیتی داشته باشد، ناگزیرند نمونه‌هایی خیالی از نویسنده‌ی بزرگ مطلوب خود عرضه کنند. اومانیست‌ها سوفوکل و شکسپیر را داشتند و سوسیال‌رئالیست‌ها تولستوی را. اما تردیدی نیست که تولستوی اگر مجبور شده بود مطابق اهداف و بازدارنده‌های پیشنهادی سوسیال‌رئالیست‌ها زندگی کند هرگز نمی‌توانست یک فصل هم بنویسد؛ و اگر امر و نهی‌های اخلاقی و زیبایی‌شناختی اومانیست‌ها در شکسپیر کارگر می‌افتاد هرگز یک سطر هم ننوشته بود. بازنمایی نادرستِ سوفوکل، که گاه تا دستکاری در متن او برای حفظ پسندهای اومانیسم و حتی کلاسیسیسم دانشگاهی پیش رفته، یکی از چرندیات مفتضحانه‌ی پژوهش علمی بوده است.
جنبش انتقادی کمونیستی در امریکا، که جناب هیکس را در مقام سخن‌گو در اختیار داشت، می‌خواست آرمان‌های خود را در آثار جان دوس‌پاسوس بیابد. برای عملی ساختن این تمایل لازم بود یک دوس‌پاسوس خیالی اختراع کند. این دوس‌پاسوسِ آرمانی با عقاید کمونیستی داستان‌هایی درباره پرولتاریا می‌نوشت؛ حال‌آن‌که دوس‌پاسوس واقعی سرگرم نوشتن رمانی بلند درباره‌ی آثار نظام سرمایه‌داری بر طبقات متوسط امریکا بود و ـــ در مجله نیو ریپابلیک (New Republic) در ۱۹۳۰ ـــ خود را از نظر سیاسی «لیبرال طبقه‌ی متوسط» اعلام کرد. دوس‌پاسوسِ آرمانی چیزی بود شبیه گورکی بدون سبیل ـــ گورکی خود در آن‌زمان به همتِ تبلیغات‌چی‌های روسی موجودی دگرگونه شده بود ـــ و افسانه‌ی دوس‌پاسوس تا زمانی دوام آورد که منتقدان کمونیست سرانجام ناچار شدند بر آن خط بطلان بکشند، البته به دلیل نگرش او به رویدادهای روسیه نه از آن رو که شناختی تازه درباره‌ی دوس‌پاسوس رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس پیدا کرده بودند.

۹

هدف این قاعده‌ها برای آینده، چنان‌که می‌توان در نقل‌قول‌های یادشده از جناب هیکس دید، این است که از هنر ابزاری مؤثر برای مبارزه طبقاتی بسازند، و ما اکنون باید به این اصل جزمی بپردازیم که هنر را سلاح می‌داند. درست است که هنر را می‌توان هم‌چون سلاح به کار گرفت؛ اما در مورد برخی از بزرگ‌ترین آثار هنری، آن‌هایی که بالاترین ارزش ماندگاری را دارند، دشوار بتوان گفت که این ارزش چندان به نقشی برمی‌گردد که به‌عنوان سلاح داشته‌اند. کمدی الهی اثر دانته، از جنبه‌ی سیاسی‌اش، سلاحی است برای هانریِ لوکزامبورگ[۲۱] که دانته

۲۱ منظور هنری هفتم است که سال ۱۳۱۰ در میلان به نام امپراتور مقدس ایتالیا تاج‌گذاری کرد.

ـــ با انترناسیونالیسم قرون‌وسطایی‌اش و ناخشنودی از انگیزه‌های ملی‌گرایی که ایتالیایی‌های زمانه‌ی او را به فرار از امپراتورهای اتریشی‌شان واداشت ـــ به‌شدت مشتاق بود به هموطنان خود تحمیل کند. امروز همراه با کاردوچی[۲۲] می‌توان گفت که به‌زودی می‌توانیم تاج «فردریکِ خوب» ایشان را غلتان در دره‌ی اولونا ببینیم: «ژوپیتر می‌میرد؛ سروده‌ی شاعر باقی می‌ماند». هم‌چنین، نمایشنامه‌های هنری چهارم و هنری پنجم شکسپیر سلاح‌هایی برای امپریالیسم عصر الیزابت به شمار می‌آیند اما مرکز واقعی آن‌ها شاهزاده هال نیست بلکه فالستاف[۲۳] است؛ و فالستاف پدر هملت است و تمامی قهرمانان تراژیک شکسپیر که، اگر بنا باشد هرگونه اخلاق اجتماعی را به نمایش بگذارند (همانند شاهزاده‌های دوران رنسانس که با وجود برتری در دنیای کوچک خود ممکن است بدون تشکلی اجتماعی که آن‌ها را محدود کند به هزاران شیوه‌ی هولناک تکه تکه شوند) بی‌تردید این کار را به‌گونه‌ای انجام می‌دهند که شکسپیر به آن آگاه نیست.

در اصل، اگر هم بتوان از این آثار چون سلاح سخن گفت، درواقع سلاح‌هایی هستند در مبارزه‌ی انسان مدرن اروپایی که نرم‌نرمک از دل قرون وسطا ظهور می‌کند و در تقلای شناخت جهان و وجود خویشتن است ـــ نقشی که «سلاح» برای آن واژه‌ی درستی نیست. در حقیقت ادبیات می‌تواند هم دیرپا باشد هم زودگذر. ادبیات دیرپا می‌کوشد تجربه‌ی انسان را در زمینه‌های گسترده و دوره‌های طولانی جمع‌بندی یا از آن‌ها قوانین عمومی استخراج کند؛ ادبیات زودگذر با هدف تأثیرگذاری فوری به موعظه‌گری و جزوه‌نویسی می‌پردازد. بخش زیادی از سردرگمی اخیر نویسندگان ما در اردوی چپ‌گرایان به این برمی‌گردد که نمی‌دانند، یا نمی‌توانند تصمیم بگیرند، که می‌خواهند متنی دیرپا بنویسند یا زودگذر.

۱۰

این‌جا پرسشی به میان می‌آید که مطلوب‌ترین دوره برای کارهای هنری چه‌گونه دوره‌ای است؟ در جبهه‌ی چپ با این فرض روبه‌رو می‌شویم که دوره‌های انقلابی یا پیشاانقلابی برای تولید ادبیات تازه و فرم‌های جان‌دار ادبی مستعدترند. البته این فرض برای دوره‌های انقلابی بسیار دور از واقعیت است. پرورش فرم‌های عالی ادبی به اوقات فراغت و حدی از ثبات اجتماعی نیاز

۲۲ جوزوئه کاردوچی (۱۸۳۵–۱۹۰۷) شاعر ایتالیایی و برنده جایزه نوبل ادبیات

۲۳ در این نمایشنامه‌های شکسپیر، «هال» نام مستعار هنری پنجم پیش از رسیدن به پادشاهی است و فالستاف نام دوست همیشه‌مست و مشکل‌ساز او.

دارد؛ و نویسنده در دوران انقلابی معمولاً از این دو پیش‌شرط محروم است. ادبیات انقلاب فرانسه متشکل از خطابه‌های دانتون[۲۴] و مقاله‌نویسی کامی دِمولان[۲۵] بود و چند شعر سیاسی که آندره شنیه،[۲۶] پیش از آن‌که سرش را قطع کنند، بخت سرودن‌شان را یافت. ادبیات انقلاب روسیه را نوشته‌های سیاسی لنین و تروتسکی تشکیل می‌داد و شعر «دوازده» از الکساندر بلوک، آخرین ثمره‌ی نبوغش پیش از آن‌که طوفان او را برچیند.

دوره‌های پیشاانقلابی، که زمانه‌ی جوش و خروش نیروهای تازه است، شاید بتوانند دوره‌هایی عالی برای ادبیات باشند، مانند قرن هجدهم در فرانسه و قرن نوزدهم در روسیه (با وجود انحطاطی که پس از ۱۹۰۵ پدیدار شد). اما به نظر می‌رسد شرایطی که مایه‌ی ظهور ادبیات عالی می‌شود، نه انقلاب‌های قریب‌الوقوع، بلکه پدیده‌ی تکنیک ادبی عالی و دست‌پرورده‌ی نویسنده‌ای است که از مجموعه‌ای از نهادهای تثبیت‌شده نیرو می‌گیرد. او ممکن است عصر گذار را بازتاب دهد اما همیشه به این معنی نیست که صادقانه رو به آینده دارد. نطفه‌های رنسانس در دانته است و آرزوی دنیایی بهتر در ویرژیل، اما به‌هیچ‌وجه نمی‌توان دانته و ویرژیل را نویسنده‌های انقلابی توصیف کرد: آن دو عصرهای در گذار را توصیف می‌کنند یا برای آن‌ها مرثیه می‌سرایند. در پیکره‌های اجتماعی که اندیشه‌ی آنان را شکل می‌دهد (امپراتوری روم و کلیسای کاتولیک) نشانه‌ی زوال از پیش آشکار شده است.

بنابراین ممکن نیست خلاقانه‌ترین اثر هنری تداعی‌گر پرجنب‌وجوش‌ترین برهه‌های تحول خلاق اجتماعی باشد. نویسنده‌ای که عزم تولید ادبیاتی دیرپا را دارد باید، از دیدگاه منافع شخصی‌اش، سپاس‌گزار بخت خوش خود باشد که انقلابی خشونت‌بار در زمانه و کشورش در جریان نیست. شاید او از جامعه‌ای که درباره‌اش می‌نویسد ناراضی باشد اما اگر شرایط این جامعه با آشوبی واقعی مختل شود بعید است بتواند چیزی بنویسد.

۱۱

و اما درباره‌ی «ادبیات پرولتری» که ملازم انقلاب اجتماعی است چه می‌توان گفت؟ در نخستین روزهای رژیم کمونیستی در روسیه مدام می‌شنیدیم که نویسنده‌های

---

۲۴ Georges Danton از شخصیت‌های انقلاب فرانسه

۲۵ Camile Desmoulins (۱۷۶۰–۱۷۹۴)، روزنامه‌نگار فرانسوی، و یکی از شخصیت‌های کلیدی انقلاب کبیر فرانسه. به خاطر انتقادش از دوران وحشت شهرت دارد.

۲۶ Andre Chenier (۱۷۶۲–۱۷۹۴)، شاعر فرانسوی

روسی، در تلاش برای زدودن بقایای دیدگاه بورژوایی از نوشته‌هایشان، واژگان و نحو خود را تا حد کتاب‌های ابتدایی کاهش داده‌اند ـ حاصل آن‌که نوشتار آن‌ها برای گروه هدف، یعنی پرولتاریا، حتی از سروده‌های شاعران نمادگرا هم دیرفهم‌تر شده بود. (درواقع مایاکوفسکی، شاعر آینده‌گرا، از آن زمان بخشی از سنت ادبی شوروی شد.) بعدها، چنان‌که گفته‌ام، فرهنگ شوروی راهی را دنبال کرد که تروتسکی پیشنهاد داد: بازسازی فرهنگ کلاسیک‌ها و فرهنگ بورژوایی کشورهای دیگر و نویسندگان کارآمد روسی که درس خود را پیش از انقلاب آموخته بودند. «ناشران شوروی همینگوی و پروست را فقط برای نشان‌دادن «فساد بورژوازی» منتشر نمی‌کنند. هر اثر بزرگ هنری، از جمله آثار همینگوی و پروست، دانش نویسنده درباره‌ی زندگی را غنا می‌بخشد و بر درک زیباشناسی و فرهنگ احساسی‌اش می‌افزاید. در یک کلام، اثر هنری به معنای گسترده‌اش شاخص ارزش آموزشی است. انسان سوسیالیستی آزادشده همه‌ی چیزهای زیبا و تعالی‌بخش و ماندگار در فرهنگ عصرهای گذشته را به ارث می‌برد.»[۲۷] حقیقت این است که در روسیه شوروی حرف از ادبیات و هنر پرولتری نتیجه‌ی اصرار بر همان چیزی بوده است که تولستوی را در رژیم پیشین واداشت جامه‌ی دهقانان روسی را بپوشد و به نجاری و بنایی و شخم‌زنی بپردازد: دشواری ارتباط‌گیری اقلیت ۲۰ درصدی تحصیل‌کرده‌ها با اکثریت بیسواد جامعه.

در امریکا قضیه بسیار فرق می‌کند. بی‌سوادان فقط ۴ درصد جامعه‌اند و ارتباط با گروه‌های مختلف اجتماعی چندان دشوار نیست. در این مورد، سر برآوردن ما از دل انگلستان و به‌طورکلی دنیای قدیم ـــ در جهت دمکراتیزه کردن زبان ـــ به‌روشنی در کتاب زبان امریکایی[۲۸] نشان داده شده است؛ و اگر مسئله بر سر استفاده‌ی ادبیات والا از زبان مردم یا بیان کرامت و اهمیت مردم عادی باشد، کشوری که خوشه‌های خشم و هاکلبری فین را آفریده است بی‌تردید چیزی برای آموختن از روسیه ندارد. مهاجران اولیه‌ی ما، سال‌ها پیش از آن‌که توده‌های روسیه حتی بتوانند اسم‌شان را بنویسند، ادبیاتی درباره‌ی گریز مردم عادی از اروپای فئودال و از جامعه‌ی بورژوایی پدید آورده بودند. در ادبیات اخیر امریکایی بخشی مربوط به پانزده سال گذشته ـ دوره‌ی شکوفایی و رکود ـ وجود داشته که به زندگی صنعتی و روستایی ما از دیدگاه کارگران ساده و کشاورزان فقیر

۲۷ نقل از نسخه‌ی روسیِ ادبیات بین‌المللی، چاپ دوم در ۱۹۳۶

۲۸ کتابی به قلم هنری لوئیس مِنکن (۱۸۸۰– ۱۹۵۶) روزنامه‌نگار، جستارنویس، طنزپرداز و منتقد فرهنگی امریکایی.

پرداخته است و شرایطی که آنان را مجبور می‌کرد برای زنده ماندن بجنگند؛ و آن را ادبیات پرولتری نامیده‌اند. اما در کنار آن کتاب‌های دیگری نیز بوده‌اند که به کارگران یقه‌سفید، مغازه‌داران، تاجران مرفه، دانشمندان و میلیونرها در موقعیت‌هایی همان‌اندازه فاجعه‌بار و تحقیرآمیز می‌پردازند. و طبیعی است که این جنبشِ نویسندگی خلاق و انتقادی به‌تمامی از دل ادبیات گذشته‌ی ما برآمده ــ اگرچه بی‌تردید روسیه هم انگیزه‌بخش بوده است. شایان توجه است که بدانیم یکی از رمان‌های اخیر درباره‌ی اعتصاب، سرزمین پُربرکت[۲۹] به قلم رابرت کَنت‌وِل[۳۰]، که در گذشته کارگر کارخانه تراشکاری الوار و از اهالی غرب بود، بسیار مدیون هنری جیمز[۳۱] است.

۱۲

اما با همه‌ی آن‌چه گفته شد هنوز همه‌ی پرسش‌ها پاسخ نگرفته‌اند.. هرچه گفته شد به گذشته مربوط می‌شود؛ اما مارکسیسم پدیده‌ای تازه در جهان است: نظامی فلسفی که یک‌راست به برنامه‌ی عمل رهنمون می‌شود. آیا ادبیات پیش از این هرگز پدیده‌ای چون آندره مالرو داشته است که هم دست درکار کوشش‌های، گاه موفق، برای تولید ادبیات دیرپا با درنمایه‌های انقلابی باشد هم از هوانوردی برای کمک به جنبش انقلابی اسپانیا بهره برداری کند؟[۳۲] این‌جا عمل خلاق سیاسی و نوشتار تخیلی (که پیچیده‌تر است) به وحدت رسیده‌اند، دست‌کم تا این حد که هر دو از دل نگرشی یک‌سان به تاریخ برآمده و در مسیر حرفه‌ای یک فرد جای گرفته‌اند.

دیدگاه مارکسیستی لنین، به‌قولی، از نظر کمال و نیروی جاذبه‌ی خود وجوه مشترک فراوانی با دیدگاه دانته دارد؛ ولی آن‌چه لنین در زمان حیات خود تا اندازه‌ای تحقق بخشید و با گذشت چند سال از مرگش هنوز پُرتوان است، خلق مهندسی اجتماعی بود نه اثر ادبی.[۳۳] تروتسکی می‌گوید جامعه است که خود زیر

۲۹ (Land of Plenty) نوشته‌ی رابرت کنت‌ول رمان‌نویس و منتقد امریکایی

۳۰ Robert Cantwell (۱۹۰۸–۱۹۷۸)، منتقد و رمان نویس آمریکایی. کتاب درباره آسیابی در زادگاهش ایالت جورج واشنگتن است

۳۱ Henry James (۱۸۴۳–۱۹۱۶)، نویسنده آمریکایی انگلیسی. نویسنده‌ای گلیدی در دوران گذار از رئالیسم به مدرنیسم ادبی بود و خیلی ها او را بزرگترین رمان نویس زبان انگلیسی می‌دانند.

۳۲ آندره مالرو (۱۹۰۱– ۱۹۷۶) نویسنده‌ی شهیر فرانسوی که سال ۱۹۵۶ وزیر فرهنگ فرانسه شد. او در دهه ۱۹۳۰ با آغاز جنگ داخلی اسپانیا نیروی هوایی فرانسه را برای کمک به جمهوری‌خواهان اسپانیایی سازمان داد.

۳۳ این نکته را نخستین بار وینست شی‌ان (۱۸۹۹–۱۹۷۵) روزنامه‌نگار و رمان‌نویس امریکایی یادآور شده است.

لـوای کمونیسـم اثـر هنـری می‌شـود. نخسـتین گام‌هـا در ایـن کار نمی‌تواننـد ماهرانـه باشـند و مـواد مقاومـی بـرای افـزودن خواهنـد داشـت؛ و فلسـفه دیالکتیـک مارکسیسـتی عناصـری ایده‌آلیسـتی و اسـطوره‌ای در بـر دارد کـه غالبـا بـه جـای هنـر اجتماعـی بـه تولیـد کیـش اجتماعـی انجامیده‌انـد. بـا این‌همـه، قـوه‌ی تخیـل انسـان از پیـش بـه درک امـکان بازآفرینـی جامعـه‌ی انسـانی رسـیده اسـت؛ و چه‌گونـه می‌تـوان تردیـد کـرد کـه بـا نیـرو گرفتـن‌اش بایـد، از آن‌چـه در مقـام مقایسـه شـاید همـان «زیرزمیـن» انقلابـیِ هنـر بـه نظـر آیـد کـه همـواره شـناخته‌ایم، سـر برکشـد و بـه شـیوه‌هایی کـه امـروز حتـی تصـورش را نمی‌تـوان کـرد بـا مصالـح زندگـی واقعـی سـروکار یابـد؟

البتـه سـخن از چندیـن و چنـد قـرن یـا عصـر اسـت؛ امـا در اشـتغال بـه ادبیـات و ارج نهـادن بـه آن نبایـد از نخسـتین عرق‌ریزی‌هـای روح بشـر بـرای برگذشـتن از خـود ادبیـات غافـل مانـد.

تعداد غزل‌های دیوان حافظ

حافظ ذبیح‌اللهی

شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی دیوان اشعار خود را جمع‌آوری و مجلد نکرد. برخلاف اغلب شعرای تاریخ ادبیات ایران، محمد گل‌اندام که هم‌درس حافظ بود پس از وفات وی در آخرین روز سال ۷۹۱ هجری قمری و خاک‌سپاری‌اش در اولین روز ۷۹۲ هجری قمری، نسبت به جمع‌آوری دیوان حافظ اقدام نمود. مقدمه‌ی جامع دیوان را نوشت. در بیش از ۷۰ نسخه خطی موجود که همه‌ی آن‌ها در قرن نهم هجری کتابت شده‌اند، اغلب مقدمه جامع را ندارند. در نسخه‌ای که در سال ۸۰۱ ه-ق[1] یعنی ده سال پس از وفات حافظ دست‌نویس شده، مقدمه‌ی جامع دیوان را دارد. اما نام محمد گل‌اندام در آن تصریح نشده‌است. بعدها در نسخه‌ی خطی ۸۹۳ ه-ق یعنی صدسال بعد از درگذشت شاعر، به نام محمد گل‌اندام اشاره شده است. با توجه به تصریح متن مقدمه «... از جمع اشتات غزلیاتش مانع آمدی و از تدوین و اثبات ابیاتش وزاع گشتی ..» می‌توان نتیجه‌گیری کرد که جمع‌آوری و مجلدکردن دیوان اشعار از سوی شاعر، برایش فوق‌العاده خطرناک بود. اگر مجلد می‌کرد در واقع خود به دست خود کیفرخواست علیه خود را آماده می‌ساخته است و از سوی دیگر محمد گل‌اندام با ذکر نام خود، دست‌خوش مخاطراتی می‌شده است. بنابراین سینه به سینه مطرح می‌شد و تا سال ۸۹۳ ه-ق که کاتب به نام وی اشاره کرده است.

چند موضوع از زاویه‌ی نظرهای متفاوت مطرح است که یکی از آن‌ها تعداد غزل‌های دیوان حافظ است. هیچ دو نسخه خطی از دیوان حافظ را که در قرن نهم ه-ق کتابت شده باشد، سراغ نداریم در تعداد غزل‌ها، و یا همسانی غزل‌ها و یا ترتیب ابیات یکی باشند. نسخه‌هایی که در بعد از قرن نهم دست‌نویس شده‌اند، وضعیت همسانی آن‌ها خیلی دگرسان‌تر از نسخه‌های قرن نهم است.

۱- روش بررسی

در شیوه‌ی بررسی تعداد غزل‌های دیوان حافظ به چند معیار متکی می‌شویم. اول- اعتبار نسخه‌های اقدم: قدیمی‌ترین نسخه‌های قابل اتکایی است که در اختیار داریم و در طول حدود پنجاه‌سال بعد از وفات حافظ نوشته شده‌اند و دارای وزن بیش از سیصد تا چهارصد غزل در هر دیوان می‌باشند.

۱ منظور سال کتابت نسخه‌های خطی است که به نظر ما نامگذاری مناسبی برای ردیابی نسخه‌های خطی می‌باشد.

دوم- جمع غیر مکرر: در نسخه‌هایی که در بازه‌ی پنجاه سال بعد از وفات حافظ نوشته شده‌اند؛ همه‌ی غزل‌های آن نسخه‌ها مشابه همدیگر نیستند. پس باید غزل‌های غیرتکراری را جمع کرده و سپس به تعداد غزل‌های معتبر برسیم.
سوم- پذیرش محدودیت‌ها: معلوم نیست نخستین نسخه‌ی خطی مُجلد شده کدام است. اگر چه نسخه‌های خطی نوشته شده در ۸۰۱ ه-ق که با شماره ۵۱۹۴ در کتابخانه‌ی نور عثمانیه استانبول نگهداری می‌شود و نسخه‌ی دست‌نویس شده در سال ۸۰۳ ه-شمسی که در کتابخانه‌ی ابوریحان بیرونی مؤسسه‌ی شرق‌شناسی تاشکند نگهداری می‌شود. در کنار دو نسخه‌ی گفته شده، نسخه ۸۱۳ ه-ق ایاصوفیه استانبول و نسخه‌ی شناخته شده ۸۲۷ ه-ق که به نسخه عبدالرحیم خلخالی معروف است، با اهمیت هستند. از میان بیش از هفتاد نسخه‌ی خطی متعلق به قرن نهم هجری، نسخه‌هایی هستند که بیش از سیصد چهارصد غزل دارند و در گام اول ما را به تعداد غزل‌های متعلق به حافظ نزدیک می‌کند. در مقایسه‌ی این چهار نسخه‌ی اقدم و معتبر، نسخهٔ ۸۰۵ ه-ق نیز در دسترس است که به علت تردید در اعتبار تاریخ کتابت، منظور نکرده‌ایم؛ متوجه می‌شویم نسخه‌های بعدی از روی نسخه‌های قدیمی‌تر از خودشان، به تمامی رونویسی نشده‌اند. به احتمال، دخالت سلیقه‌ی کاتب چنین وضعیتی را به وجود آورده است. به تدریج از سوی کاتبان برخی از غزل‌ها انتخاب شدند و بعضی از غزل‌ها انتخاب نشدند، برخی از ابیات کم و زیاد گشته‌اند و ترتیب ابیات نیز به ذوق کاتب یا ذائقه سفارش‌دهنده استنساخ، تغییر یافته‌اند.

۲- جامعه‌ی نسخ مورد بررسی:

از مجموع حدود ۱۸۰۰ نسخه‌ی خطی موجود، بیش از ۷۰ نسخه‌ی خطی در اختیار داریم که در بازه‌ی زمانی ۷۹۱ ه-ق (تاریخ وفات حافظ) تا ۸۹۹ ه-ق یعنی تا پایان قرن نهم هجری کتابت شدند. نسخه‌هائی که در تاریخ بعدی یعنی قرن‌های دهم و یازدهم و دوازدهم و سیزدهم هجری دست‌نویس شده‌اند از نظر ما در استخراج وضعیت نسخه یا نسخ اولیه قابل اتکاء نیستند. نگارنده‌ی این مقاله تعداد ۲۳۵ نسخه خطی و ۳۰ نسخه چاپی و دیوان تصحیح شده‌ی حافظ پژوهان را بررسی کرده است. ۲۶ نسخه از آن در فاصله زمانی تا پنجاه سال بعد از وفات حافظ و ۴۷ نسخه‌ی خطی که از ۵۰ سال تا حدود صدوده سال بعد از وفات حافظ دست‌نویس شده‌اند را در پیوست نام برده‌ام.[۲]

۲ الف- ۲۵ نسخه قدیمیتر با تاکید بر آن‌هایی که بیش از ۴۰۰ غزل دارند: نسخه خطی ۷۶۳ هجری قمری- نسخه خطی ۷۹۲ هجری قمری - نسخه خطی ۸۰۱ هجری قمری (تعداد ۴۳۵ غزل)- نسخه خطی ۸۰۲ هجری

اغلب عادت کرده‌اند تصحیح علامه محمد قزوینی را معیار قرار داده و بر اساس آن داوری کنند که آن هم به نسخه ۸۲۷ ه‍-ق و عبدالرحیم خلخالی متکی است. در نسخه‌ی ۸۲۷ تعداد ۵۰۴ غزل وجود دارد که شش غزل در نسخه تکراری است و دو غزلواره دارد. پس از کسر آن‌ها، تعداد غزل این نسخه ۴۹۶ غزل است. در این نسخه تعداد ۱۳ غزل[۳] وجود دارد که دو نسخه‌ی ۸۰۱ ه‍-ق و ۸۰۳ ه‍-ق که به ترتیب ۲۶ و ۲۴ سال پیشتر از آن نوشته شده‌اند، آن را ندارد. تحلیل اصالت و یا الحاقی بودن سیزده غزل مذکور در مقاله‌ی دیگری قابل بررسی است. با همین اشاره اجمالی از آن عبور می‌کنم.

بنابراین جامعه‌ی نسخ مورد بررسی ما ۲۶ نسخهٔ خطی است که در بازه‌ی تا ۵۰ سال پس از وفات حافظ کتابت شده‌اند و چهار نسخه‌ی ۸۰۱ ه‍-ق، ۸۰۳ ه‍-ق، ۸۱۳ ه‍-ق ایاصوفیه و ۸۲۷ ه‍-ق(خلخالی) را به عنوان نسخه‌های اساس یا مبداء انتخاب کرده و غزل‌های ۲۲ نسخه‌ی بقیه را با آن مقایسه کرده‌ایم. اگر ۲۲ نسخه بقیه

قمری - نسخه خطی ۸۰۳ هجری قمری، کتابخانه بیرونی تاشکند، با ۴۴۵ غزل- نسخه خطی ۸۰۵ هجری قمری با ۵۲۹ غزل- نسخه خطی ۸۰۷ هجری قمری - نسخه خطی ۸۱۱ هجری قمری - نسخه خطی ۸۱۳ هجری قمری، حیدر آباد- نسخه خطی ۸۱۳ هجری قمری، ایاصوفیه با ۴۵۸ غزل- نسخه خطی ۸۱۳/۸۱۴ هجری قمری - نسخه خطی ۸۱۶ هجری قمری - نسخه خطی ۸۱۷/۸۳۸ هجری قمری - نسخه خطی ۸۱۸ هجری قمری - نسخه خطی ۸۱۹ هجری قمری، با ۴۳۸ غزل- نسخه خطی ۸۲۱ هجری قمری - نسخه خطی ۸۲۲ هجری قمری با ۴۴۲ غزل- نسخه خطی ۸۲۳ هجری قمری با ۴۵۶ غزل- نسخه خطی ۸۲۴ هجری قمری با ۴۳۵ غزل-نسخه خطی ۸۲۵ هجری قمری با ۴۹۰ غزل - نسخه خطی ۸۲۷ هجری قمری خلخالی با ۴۹۶ غزل-نسخه خطی ۸۲۷ هجری قمری- نسخه خطی ۸۳۴ هجری قمری- نسخه خطی ۸۳۶ هجری قمری- نسخه خطی۸۳۹ هجری قمری

ب- ۴۸ نسخه خطی که در طی دوره از ۵۰ سال تا یکصد و ده سال پس از فوت حافظ کتابت شده‌اند را معرفی میکنم:

نسخه‌های خطی ۸۳۴ هجری قمری- ۸۳۶ هجری قمری- ۸۳۹ هجری قمری- ۸۴۳ هجری قمری- ۸۴۹ هجری قمری -۸۵۴ هجری قمری- ۸۵۵ هجری قمری- ۸۵۷ هجری قمری- ۸۵۸ هجری قمری - ۸۵۹ هجری قمری- ۸۶۲ هجری قمری- ۸۶۴ هجری قمری- ۸۶۶ هجری قمری- ۸۶۷ هجری قمری-۸۷۰ هجری قمری- ۸۷۳ هجری قمری- ۸۷۴ هجری قمری - ۸۷۴ هجری قمری- ۸۷۵ هجری قمری- ۸۷۸ هجری قمری- ۸۷۸ هجری قمری -۸۸۰ هجری قمری- ۸۸۶ هجری قمری- ۸۸۷ هجری قمری- ۸۸۹ هجری قمری -۸۹۲ هجری قمری- ۸۹۳ هجری قمری -۸۹۳ هجری قمری- ۸۹۴ هجری قمری- ۸۹۴ هجری قمری- ۸۹۵ هجری قمری- ۸۹۷ هجری قمری- ۸۹۸ هجری قمری- ۸۹۸ هجری قمری و همچنین هفده نسخه خطی متعلق به قرن نهم هجری که به دلیل افتادگی آخرین صفحات نسخه خطی دیوان، تاریخ سال کتابت آنها مشخص نیست اما نسخه‌شناسان آنها را متعلق به قرن نهم اعلام کرده‌اند

۳ مطلع آن‌ها به شرح زیر است: برو به کار خود ای واعظ این چه فریادست- بیا و کشتی ما در شط شراب انداز-به تیغم گر کشد دستش نگیرم-صبح است ساقیا قدحی پرشراب کن-ای دل مباش یک دم خالی ز عشق و مستی-کنون که در چمن آمد گل از عدم به وجود-میر من خوش می روی کاندر سراپا می رمت-سزد که از همه دلبران ستانی باج-دادگرا تو را فلک جرعه کش پیاله باد-هرگزم نقش تو از لوح دل و جان نرود-سحر به بوی گلستان همی شدم در باغ-بهار و گل طرب انگیز گشت و توبه شکن-صبح است و ژاله می چکد از ابر بهمنی.

غزل‌هائی داشته‌اند که در چهار نسخه‌ی مبداء موجود نباشد، آن را شمرده و مورد توجه قرار داده‌ایم.

۳- شمارش تعداد غزل‌های غیر مکرر دیوان حافظ:

الف- نسخه‌ی ۸۰۱ ه‍-ق تعداد ۴۳۵ غزل دارد.

ب- نسخه‌ی ۸۰۳ ه‍-ق تعداد ۴۴۵ غزل دارد. نسخه‌ی ۸۰۳ ه‍-ق تعداد ۶۹ غزل[۴] دارد که در نسخه‌ی ۸۰۱ ه‍-ق نیست؛ (بقیه هستند). بنابراین نسخ ۸۰۱ و ۸۰۳ ه‍-ق در مجموع دارای ۵۰۴=۶۹+۴۳۵ غزل غیرمکرر هستند.

ج- نسخه‌ی ۸۱۳ ه‍-ق ایاصوفیه،۴۵۹ غزل دارد؛ ۴ غزل[۵] آن در نسخ ۸۰۱ و ۸۰۳ ه‍-ق نیست؛ (بقیه هستند).

د- نسخه‌ی ۸۲۷ ه‍-ق (خلخالی) دارای سیزده غزل است که در نسخ ۸۰۱ و ۸۰۳ ه‍-ق نیست و از سوی دیگر تعداد ۹ غزل دارد که در سه نسخه‌ی ۸۰۱ و ۸۰۳ و ۸۰۳ ه‍-ق وجود ندارد.

ه- علاوه بر موارد فوق ۲ غزل است که در نسخ ۸۱۹ ه‍-ق که برخی از حافظ پژوهان تاریخ کتابت آن را ۸۵۲ خوانده‌اند و ۱۷ غزل است که در نسخ ۸۲۳، ۸۲۵، ۸۳۹ هست؛ اولاً- در چهار نسخه اساس فوق‌الذکر (۸۰۱-۸۰۳-۸۱۳-۸۲۷) وجود ندارد و ثانیاً- اصالت آنها مورد تائید هیچ کدام از از پنج تصحیح برتر (خانلری-عیوضی-سایه-قزوینی-نیساری) قرار نگرفته‌است.

و- با توجه به عرایض فوق می‌توان به مارش تعداد غزل دیوان حافظ پرداخت:

۴۳۵ (تعداد غزل نسخه۸۰۱) بعلاوه ۶۹ (تعداد غزلی که در ۸۰۳ هست ولی در ۸۰۱ نیست) بعلاوه ۴ (تعداد غزلی که در ۸۱۳ است و در ۸۰۱ و ۸۰۳ نیست) بعلاوه ۹ (تعداد غزلی که در ۸۲۷ هست ولی در ۸۰۱ و۸۰۳ و ۸۱۳ نیست) که سرجمع می‌شود ۵۱۷ ؛ به‌عبارت ریاضی ۵۱۷= ۹+۴+۶۹+۴۳۵

۴- چند مقایسه مهم:

در چند تصحیح برتر انجام شده، تعداد غزل‌های دیوان حافظ به شرح زیر است:

۴-۱ - تصحیح سلیم نیساری شامل ۴۸۴ غزل است که ۴۲۴ غزل آن به‌عنوان غزل‌های اصلی و ۵۰ غزل بقیه را غزل‌واره نامیده است.

۴-۲- تصحیح هوشنگ ابتهاج (حافظ به سعی حافظ) ۴۸۴ غزل دارد. ۱۶ غزل

---

۴ با توجه به تعداد زیاد ۶۹ عدد مطلع و اجتناب از اطاله مطلب از ذکر آن در این جا خودداری میکنم؛ علاقمندان می‌توانند به آثار حافظ پژوهی در دست انتشار نگارنده مراجعه نمایند.

۵ مطلع آنها به شرح زیر است: برو به کار خود ای واعظ این چه فریادست- به تیغم گر کشد دستش نگیرم-صبح است ساقیا قدحی پرشراب کن -کنون که در چمن آمد گل از عدم به وجود

مشکوک نیز دارد.

۴-۳- تصحیح رشید عیوضی بر ۹ نسخه اقدم استوار است. وی معتقد است هیچ‌کدام از ۹ نسخه از روی هم دست‌نویس نشده‌اند (نسخ ۸۱۳-۸۱۸-۸۱۹-۸۲۱-۸۲۲-۸۲۳-۸۲۴-۸۲۵-۸۲۷). در مجموع این نسخه‌ها، ۵۲۲ غزل غیرمکرر را احصاء کرد و ۴۸۵ غزل را «مطابق طرز تفکر و شیوه‌ی بیان حافظ» تشخیص داده است.

۴-۴- در تصحیح خانلری ۴۸۶ غزل وجود دارد. ۳۸ غزل مورد تردید ایشان نیز وجود دارد.

۴-۵- در تصحیح عبدالرحیم خلخالی که بر اساس نسخه‌ی ۸۲۷ ه‍-ق استوار است ۴۹۵ غزل وجود دارد و تصحیح علامه محمدقزوینی نیز ۴۹۵ غزل دارد.

۴-۶- تصحیح برگ نیسی شامل ۵۱۱ غزل است.

۴-۷- تصحیح انجوی شیرازی دارای ۵۱۹ غزل است.

۴-۸- در نسخه‌ی سودی بسنوی که در ۱۰۰۱ هجری تهیه شده، دیوان حافظ ۵۶۹ غزل دارد.

۴-۹- در نسخه‌ی محمد قدسی که اعلام کرد بر اساس ۵۰ نسخه تهیه شده ولی از نشانی آن‌ها سخنی نگفت، دارای ۶۰۰ غزل است.

۴-۱۰- مسعود فرزاد در پژوهش خود ۸۳۹ غزل برای دیوان حافظ شناسائی می‌کند. ۴۹۳ غزل آن را اصیل، ۵۶ غزل از آن را مشکوک و ۲۹۰ غزل آن را مردود اعلام می‌کند.

۵- نتیجه‌گیری:

دیوان هیچ شاعری از ایران را سراغ نداریم که در فواصل زمانی کوتاه به این تعداد استنساخ رسیده باشد. در اساس تصحیح‌های پیش‌گفته، نسخ ۸۰۱ و ۸۰۳ هجری در دسترس نبود. به همین علت بود آن‌ها بر نسخه‌های ۸۱۳ ایاصوفیه و ۸۲۷ هجری خلخالی تأکید تعیین‌کننده‌ای داشتند. همچنین باید اشاره کرد چند صفحه آغازین نسخه ۸۰۳ افتادگی دارد و حدود ۵۰ غزل اولیه ندارد.

با توجه به تجزیه و تحلیل بالا؛ روش بررسی موضوع برآورد تعداد ۵۱۷ غزل برای دیوان حافظ قابل دفاع خواهد بود. افزودن ۱۷ غزل بند (ه) بالا از نظر اکثریت حافظ‌پژوهان به دلیل این‌که در نسخ قدیمی‌تر وجود ندارد، نادرست است. ما هم منظور نکرده‌ایم. ممکن است پژوهشگر دیگری نظر دیگری داشته باشد. اما باید متوجه بود که به طریق شهود و ذوق نمی‌توان به داوری قابل دفاع رسید. در کار مسعود فرزاد در بخش غزل‌های مشکوک و مردود با مواردی روبرو شدم که آن غزل‌ها در نسخ ۸۰۱ و ۸۰۳ وجود داشته‌اند.

عناصر ذاتی هنر

و. کله
اقتباس و ترجمه‌ی ناصر زرافشان

هنر به عرصه‌ی ویژه‌ای از زندگی اجتماعی، یعنی عرصه‌ی دریافت واقعیت و هضم آن به شیوه‌ای زیبایی‌شناسانه مربوط می‌شود. می‌گوییم بسیار ویژه، زیرا نگاه زیبایی‌شناسانه‌ی انسان به واقعیت، فقط یکی از عرصه‌های زندگی اجتماعی مانند بقیه عرصه‌ها و در ردیف یا در میان آنها نیست؛ بلکه همراه همه‌ی عرصه‌های زندگی و در همه‌ی انواع فعالیت‌های انسانی، در همه‌ی روابط افراد انسان با یکدیگر ذاتاً وجود دارد. اما باید هشیار و دقیق بود و به این نکته‌ی اساسی هم توجه داشت که این ویژگی منحصر به فرد هنر، فقط از طریق انتزاع قابل درک است. انسان فعالیت خلاقه‌ی خود را منطبق بر قوانین علمی انجام می‌دهد؛ اما در همان حال این کار را با قوانین زیبایی نیز منطبق می‌سازد. عنصر زیباشناختی همه جا حاضر است، از افزارهای کار گرفته تا اشیاء معمولی و روابط انسانی، در همه‌ی این‌ها وجود دارد؛ اما در همه‌ی این موارد، عنصر زیبایی یک نقش کمکی و تکمیلی دارد؛ و فقط در هنر است که این عنصر جایگاه اصلی مستقل و مسلط پیدا می‌کند. بی شک لباس‌های ما باید دوختی زیبا هم داشته باشند؛ اما قبل از هرچیز باید کاربرد مربوط به خود را داشته باشند: پوشیدن آنها آسان باشد، مناسب با فصل و شرایطی باشند که در نظر داریم از آنها استفاده کنیم. همین امر در مورد سایر اشیاء هم صدق می‌کند. در این موارد اقتضای زیباشناختی تابع ملاحظاتی از مقوله‌ی فایده‌گرایانه می‌شود.

در همین اولین گام، می‌بینیم که اگرچه عرصه‌ی زیبایی عرصه‌ی فوق‌العاده گسترده‌ای است، اما فقط در هنرها به معنای اخص آن، یعنی در ادبیات، موسیقی، نقاشی و غیره است که جنبه‌ی زیباشناختی به طور فی‌نفسه و به‌عنوان خود زیبایی، مستقلاً غلبه و برتری دارد.

اما الهام و تأثیر درونی هنر، یعنی آنچه از هنر به عنوان شکلی از آگاهی اجتماعی و گونه‌ی ویژه‌ای از فعالیت انسان ساخته است و کارکرد و سهم هنر را تشکیل می‌دهد، تثبیت رابطه و نگرش زیباشناسانه‌ی انسان، نسبت به واقعیت، یعنی این که روش و راه و رسم یک جامعه در عرصه‌ی زیباشناسی به وجود آورد و آن را به‌عنوان هنجار و قاعده در جامعه به کرسی بنشاند. ویژگی این شکل آگاهی

اجتماعی عبارت از بازتاباندن و بازآفریدن واقعیت در تصاویر خیالی زیباشناسانه است. واژه‌ی واقعیت در این تعریف، شامل همه‌ی آن چیزهایی می‌شود که در دنیای اطراف انسان وجود دارد؛ همه‌ی آنچه که انسان در زندگی و فعالیت خود با آن ارتباط و تماس می‌یابد، اعم از طبیعت، جامعه و دنیایی ذهنی و احساسات و عواطف او.

هنر پدیده‌ای در بالاترین سطح پیچیدگی و تنوع شکلی است. برای این که بتوانیم این موضوع را روشن‌تر ببینیم، این بحث را با استدلال ساده‌ی زیر آغاز می‌کنیم: هنگامی که کسی کتابی را می‌خواند، فیلم یا نمایش‌نامه‌ای را می‌بیند یا در یک تابلوی نقاشی تأمل می‌کند، به‌طور خودبه‌خودی آن کتاب، فیلم، نمایش‌نامه یا نقاشی را از سه نظرگاه اساسی و متفاوت ارزیابی می‌کند: در وهله‌ی نخست از لحاظ جاذبه و علاقه‌ای که آن اثر برمی‌انگیزد؛ در وهله‌ی دوم از لحاظ اصالت آن اثر (مضمون از دنیای واقعی گرفته شده یا غیرواقعی است)؛ و در وهله‌ی سوم از لحاظ افکار، اندیشه‌ها و احساساتی که در بیننده یا مخاطب بیداد می‌کند. نخستین نتیجه‌ای که می‌توان گرفت این است: ما اثر هنری را بر مبنای ارزش هنری، راستی‌نمایی و پیام آرمانی آن ارزیابی می‌کنیم. این امر طبیعی است زیرا هنر، بنا به کنه و ذات خود، یعنی به اقتضای ماهیت وجودی و عینی‌اش، از وحدت این سه عنصر فراهم می‌آید: عنصر زیباشناختی، عنصر شناختاری، و عنصر آرمانی (ایدئولوژیک).

البته ممکن است هر یک از این سه عنصر را از بافت اصلی جدا کرده، آن را نسبت به دو عنصر دیگر برتری دهند و آن را مطلق کنند تا مثلاً نشان دهند که هنر چیزی بیش از شناختی نیست که تفاوت آن با علم، شکل ویژه‌ی زیباشناسانه و تخیلی آن شناخت است؛ یا هنر فقط ایدئولوژی است که تفاوت آن با اندیشه‌های سیاسی یا اخلاقی، در عرضه‌داشت هنری و تصویری آن اندیشه‌ها است؛ یا عرصه‌ای از زیباشناسی است که تنها به‌عنوان «هنر برای هنر» وجود دارد. به عبارت دیگر از این دیدگاه‌ها، هنر گاهی به شناخت صرف تبدیل می‌شود که تفاوت آن با علوم در این است که به کمک تصاویر زیباشناختی عمل می‌کند؛ گاهی به ایدئولوژی تبدیل می‌شود که تفاوت آن با اندیشه‌های سیاسی و اخلاقی در این است که آن‌ها را به سطح زیباشناسی منتقل و از این دیدگاه بیان می‌کند؛ سرانجام گاهی هم به زیباشناسی محض یعنی به هنری تبدیل می‌شود که آن را غایتی به خودی خود و برای خود تصور می‌کند، هر یک از این دیدگاه‌ها اگر جداگانه در نظر گرفته شوند، خطا و یک‌جانبه است. با این حال، هر کدام یکی از جنبه‌های

واقعی و معین هنر را که به طور ذاتی در آن وجود دارد، با روشنی و وضوح بیشتر نشان می‌دهند. در نتیجه، کنه و ذات و ویژه‌بودگی هنر تنها در وحدت تنگاتنگ این سه عنصر با یکدیگر روشن و آشکار می‌شود.

اکنون این سه عنصر اساسی هنر را به طور اجمالی و سریع مرور می‌کنیم:

هنر به عنوان بازتاب واقعیت یکی از شکل‌های شناخت است، اما شکلی ویژه و مشخص از شناخت است که به دلایل زیر با علم تفاوت دارد:

در وهله‌ی نخست، علم همیشه جنبه‌های کلی و بنیادی واقعیت را که با مصداق‌های فردی و عینی آن مرتبط است، با انتزاع از مصداق‌های فردی و عینی مزبور به دست می‌آورد و منعکس می‌سازد؛ هنر بالعکس کل را آن‌گونه که در واقعیت زندگی، یعنی در شکل فردی و عینی آن نمود دارد، منعکس می‌سازد. به‌عبارت دیگر علم قوانین گوناگون را استخراج و معرفی می‌کند، در حالی که هنر، فردی را که تیپیک (یعنی نمونه معرف کل) است، منعکس می‌سازد. ضمناً به‌همین دلیل دانشمندان مجبور نیستند یک قانون علمی را که یک‌بار کشف و به‌درستی تحت ضابطه درآمده باشد، مجدداً کشف کنند؛ اما در هنر، چون گونه‌نما، مثلاً این یا آن تیپ اجتماعی، مصداق‌های بسیاری در زندگی دارد، هنرمندان می‌توانند آن تیپ را بارهای بار مطرح و هربار به‌شکلی متفاوت که پیش از آن ارائه نشده باشد معرفی کنند، زیرا جلوه‌ها و نمودهای فردی و عینی آن نمونه‌ی تیپیک که به‌عنوان معرف کل برگزیده می‌شود، بی‌اندازه زیاد است.

در وهله‌ی دوم، شناخت در علم، بازتابی از شیئی مورد بررسی است همان‌گونه که آن شیء فی‌نفسه وجود دارد، مستقل از انسان و مستقل از آگاهی انسان و اراده‌ی او. کار هنر هم به‌نوبه خود بازتاب واقعیت است؛ اما (و این اما تفاوتی بنیادی و اساسی است) هنر بر رابطه‌ی ذهن شناسنده‌ی این واقعیت، با این واقعیت اتکا دارد؛ یعنی نه واقعیت را فی‌نفسه، بلکه موضع انسانی نسبت به آن واقعیت را، که بدیهی است به ویژگی‌های عینی‌ای بستگی دارد که به‌طور ذاتی در آن واقعیت وجود دارند، بازتاب می‌دهد. حتی زمانی هم که هنرمند خود را به ارائه‌ی تصویری از طبیعت محدود و مقید می‌کند (مثلاً طبیعت بی‌جان، مناظر طبیعی و مانند این‌ها) باز هم انسان در کانون توجه او است و در قلب آن اثر منزل دارد. پاییز طلائی لِوی‌تان، تاکستان‌های آرل ونگوگ، فصل‌های چایکوفسکی، با کیفیت عاطفی خود یعنی با احساسات، تأثرات و عواطفی ارزش می‌یابند که این پدیده‌های طبیعی در انسان برمی‌انگیزند. اما یک کپی بی‌روح و زندگی از روی طبیعت، به‌عنوان یک کار هنری ارزیابی نمی‌شود. گوته می‌گفت تصویر یک سگ

پشمالو که همه‌ی جزئیات آن را بادقت و وسواس کشیده باشند، فقط تأثیر دیدن یک سگ دیگر را بر او می‌گذارد، نه تأثیر یک کار هنری را. بنابراین در کانون اثر هنری همیشه انسان با روابط خود با طبیعت و با انسان‌های دیگر، یعنی دنیای احساسات انسانی و افکار و عواطف او قرار دارد.

در وهله‌ی سوم، برخلاف علم، فقط هنر است که شناختی از جنبه‌های زیباشناسانه‌ی واقعیت را ارائه می‌کند. اقیانوس‌شناسان، فیزیک‌دان‌ها، شیمی‌دان‌ها، زیست‌شناسان و دیگر دانشمندان می‌توانند از دریا مشخصاتی جامع را از دیدگاه اجزاء فیزیکی تشکیل‌دهنده‌ی دریا، خواص شیمیایی آب آن، حیات مجموعه‌ی حیواناتی که در آن زندگی می‌کند، به‌دست دهند؛ اما فقط هنرمند است که می‌تواند زیبایی آن را نشان دهد.

چون چیزی که موضوع هنر قرار می‌گیرد خاص و مشخص است، بازتابی هم که هنر از آن به دست می‌دهد از لحاظ شکل خاص و مشخص است: هنر واقعیت را از طریق تصویرپردازی هنری یعنی با استفاده از تصاویر خیالی زیباشناختی بازتاب می‌دهد.

تصویر زیباشناسانه از طریق و از خلال مصداق فردی، آنچه را که بنیادی و ذاتی (گونه‌نما) است ارائه و بیان می‌کند. به سخن دیگر جنبه‌های بنیادی و تیپیک واقعیت را در نمودهای فردی‌شان، یعنی در شکل ملموس و جسمانی آنها بازآفرینی می‌کند و تعمیم می‌دهد. اما در عین حال، آفرینش هنری به‌هیچ روی فقط پیدا کردن تیپ‌های از پیش آماده و بازآفرینی آن‌ها به شکل عکس‌برداری و انتقال آن‌ها به اثر هنری نیست. این روندی است که از نوعی گزینش زاده می‌شود. برگزیدن و آنگاه پروردن و از کار درآوردن آنچه عام‌ترین و بنیادی‌ترین جنبه‌ها در آن در قالب واقعیت وجود دارد و بنابراین قابل ارائه و برانگیختن اندیشه‌ها، عواطف و احساسات تیپیک باشد. اما از طرف دیگر هر بازتاب خیالی واقعیت هم هنر نیست. چه بسیارند آماتورهایی که می‌کوشند شعری بسرایند، یا تابلویی بکشند، بدون این که به صرف همین کار توانسته باشند اثر هنری به وجود آورند! دلیل این امر هم این است که هنر، واقعیت را نه در تصاویر ساده، بلکه در تصاویر زیباشناختی یعنی منطبق بر قواعد زیبایی منعکس می‌سازد. خواه فضیلت، خواه رذیلت، اتللو یا یاگو، همه‌ی آنچه که هنر آن را بازمی‌تاباند با قوانین آن انطباق دارند. خود ماهیت و سرشت تصویری که هنر می‌آفرید، خودِ بازتاب باید زیباشناسانه باشد، یعنی نوعی دریافت زیباشناسانه از واقعیت را بیان و احساسات زیباشناسانه ایجاد کند. هر پدیده‌ای که از دیدگاه زیبائی‌شناسی خنثی باشد، مثلاً

حرکت الکترون‌ها در اتم، یا روند سوخت‌وساز در بدن انسان، و به‌طور کلی هرچه که بر احساسات و عواطف انسانی تاثیر نداشته باشد و به‌همین دلیل نتواند یک احساس زیباشناسانه در انسان بیدار کند، خارج از قلمرو چنین تصویری قرار می‌گیرد.

اگر چه هنر را نمی‌توان با ایدئولوژی یکی گرفت، جدا از آن هم نمی‌تواند باشد. هنر از دو جهت با ایدئولوژی ارتباط پیدا می‌کند: نخست از این جهت که هنر هم به‌عنوان یکی از عناصر تشکیل‌دهنده‌ی یک نظام اجتماعی معین، به‌ناگزیر و خواه‌ناخواه حامل نظرات سیاسی، حقوقی، اخلاقی، زیبایی‌شناسی، فلسفی و سایر اندیشه‌های طبقات معینی است که در آن جامعه‌ی مشخص وجود دارند؛ و دوم از این جهت که اصل سرشت و ماهیت هنر، خود پدیده‌ای ایدئولوژیک است. زیرا هنر هرگز خود را محدود به این نمی‌سازد که فقط و به‌طور ساده واقعیت را منعکس سازد، بلکه درباره‌ی واقعیت قضاوت می‌کند؛ یک نگرش و موضع معین را نسبت به واقعیت انتخاب و بیان می‌کند. منطق تصویرپردازی زیباشناسانه‌ی یک هنرمند، همواره چیزی را اظهار یا نفی می‌کند. به عبارت دیگر هنرمند به حکم همین منطق تصاویر مخیّل که می‌آفریند از این یا آن طریق، اغلب ناخواسته، به سود یک آرمان اجتماعی معین موضع می‌گیرد؛ یعنی همواره جانبدار است. اثر او نیز، خود بخواهد با نخواهد، از آن آگاه باشد یا نباشد، همواره حاوی یک پیام ایدئولوژیک است. به‌این‌ترتیب هر اثر هنری، ایدئولوژیک است. به‌همین‌دلیل هم آن هنرمندان یا نویسندگانی که لاف می‌زنند «غیرایدئولوژیک» هستند – یعنی بیرون از ایده‌ها قرار دارند خود این ادعا نشان می‌دهد که در واقع امر حاملان و مدافعان ایده‌های معینی هستند. تجربه تاریخی، بیرون از بحث نظری و آثار واقعا موجود، به گونه‌ای رسا و روشن نشان می‌دهد که در روزگار کنونی و در شرایط امروز «خلاء ایدئولوژیک» و کار هنری «غیرایدئولوژیک» خود شکلی برای تبلیغ و اشاعه‌ی ایده‌های بورژوازی است.

دقیقاً همین خصلت ایدئولوژیک هنر است که آن را به یک شکل‌بندی مشخص تاریخی و طبقات اجتماعی که آن شکل‌بندی را تشکیل می‌دهند، مرتبط می‌سازد، و مثلاً برای تمییز هنر جامعه‌ی برده‌داری از هنر جامعه‌ی فئودالی یا هنر سرمایه‌داری از هنر سوسیالیستی و نشان‌دادن سرشت طبقاتی هنر و نقش «فایده‌گرایانه»ی آن، نقش پشتیبان و مکمل آن در هر شکل‌بندی اجتماعی، به ما کمک می‌کند. تنها زمانی که جامعه‌ی انسانی بتواند استثمار انسان از انسان و ستیزه‌ی طبقات گوناگون اجتماعی را با ازمیان‌بردن طبقات و اختلافات طبقاتی ریشه‌کن سازد، هنر از

هم‌ستیزی‌های اجتماعی رهایی می‌یابد و منحصراً در خدمت رشد و اعتلای روحی و ذهنی همه‌ی اعضای جامعه قرار می‌گیرد.
به این ترتیب ویژگی بزرگ هنر در این توانایی آن پدیدار می‌شود که عنصر شناختاری و عنصر ایدئولوژیک را بر یک شالوده‌ی زیباشناسانه به هم‌زیستی با یکدیگر وامی‌دارد. در اینجا هنر، پدیده‌های واقعی را از روی شایستگی‌های زیباشناختی آن‌ها، طبق قوانین زیباشناسی، به کمک مقولات زیباشناسی و با نگاه به آرمان زیباشناسانه، ارزیابی و بازآفرینی می‌کند.
معنای این گفته این است که هنرمندان این پدیده‌ها را تشریح و در مورد آنه‌ها به‌عنوان زشت یا زیبا، غم‌انگیز یا شادی‌بخش، تراژیک یا کمیک، والا یا پست، فاخر یا گروتسک، نجیبانه یا عوامانه و متبذل، داوری می‌کنند. به‌همین‌دلیل اثر آنان که به‌این‌ترتیب صیقل خورده، در عامه (که مخاطب آن هستند) احساسات زیباشناختی را که درک و دریافت و ارزیابی عاطفی واقعیت است بیدار می‌کند و برمی‌انگیزد. عاطفه‌ی زیباشناختی را می‌توان یک شیوه‌ی درک و دریافت حسی اشیاء و پدیده‌های واقعی و ملموس فعالیت‌های انسانی و آثار هنری تعریف کرد که موجب بروز حس تحسین، غم یا شادی، خنده یا گریه، دوست داشتن یا نفرت ورزیدن، خشم، مهربانی، هلهله و هیجان یا دلتنگی من می‌شود. احساس زیباشناختی به شکل احساس لذتی بروز می‌کند که فرد هنگام روبه‌رو شدن با طبیعت، یا ضمن کار، یا در برابر نتیجه‌ی حاصل از فعالیت انسانی تجربه می‌کند. اما نقش هنر در این عرصه، یعنی شکل دادن به حس زیباشناختی، نقشی بزرگ و اساسی است. این هنر است که به آن احساس کوچک، خام و مبهمی که هر فرد در برخورد با اشیاء، پدیده‌ها، موقعیت‌های روزمره یا اقدامات انسانی، تجربه می‌کند وضوح و ژرفای کامل آن را می‌دهد و آن را آن‌گونه که باید و شاید بیان می‌کند. به‌همین‌دلیل است که اغلب به این واقعیت برمی‌خوریم که تأثیر یک رویداد تکان‌دهنده که در یک کتاب به خوبی توصیف و بیان شده است بر ما بسیار قوی‌تر از تأثیر یک رویداد واقعی مشابه آن است که خود شاهد آن بوده باشیم؛ زیرا هنر این قدرت را دارد که به حساسیت ما شکل دهد و از توانایی تأثیرگذاری عاطفی نیرومندی برخوردار است. مارکس می‌نویسد: «آنچه موضوع هنر قرار می‌گیرد .... جمیع مخاطبانی را به وجود می‌آورد که توانایی درک و ستایش هنر را دارند.» [۱]

۱ K. Marx, Contribution à la critique de l,economie Politique, Editions sociales, Paris, ۱۹۵۷ P.۱۵۷

به‌این‌ترتیب می‌بینم که چگونه در طول تاریخ، طی سده‌های متمادی، آدمی براساس پراتیک اجتماعی و تاریخی، و رشد و تکامل تدریخی علوم و هنرها، نه‌تنها به انباشت دانشی دقیق درباره‌ی دنیای پیرامون خود دست می‌یابد، نه‌تنها توانایی‌های ذهنی خود را ارتقاء می‌بخشد بلکه به رشد و تکامل و غنی‌تر ساختن حواس خود و ترکیب و ساختار عاطفی خود نیز نائل می‌شود. این جنبه‌ی اخیر به او امکان می‌دهد که استعدادها و زیباشناختی واقعیت را هر روز بیشتر و زنده‌تر دریابد و بصیرت هر روز بیشتری نسبت به آن‌ها به دست آورد. رشد و تکامل ساخت و ترکیب عاطفی انسان، ارتقاء حساسیت عاطفی او بخش جدایی‌ناپذیری از رشد و تکامل و ارتقاء سطح فرهنگ او است.

در جوامعی که بر استثمار مبتنی است، بخش بزرگی از میراث هنری بشریت از دسترس زحمتکشان خارج است. از سوی دیگر در نظام‌های امپریالیستی معاصر، ... تعمداً و با برنامه‌ریزی ذوق و سلیقه، توده‌های وسیع مردم را به فساد و تباهی می‌کشانند؛ و از آنجا که امپریالیسم از رسانه‌ها و وسایل جدید و نیرومند اطلاعات و ارتباطات جمعی برای این منظور استفاده می‌کند، این اثرگذاری‌ها در روزگار حاضر بیشتر است. برای این که مردم بتوانند در فعالیت‌های هنری مشارکت و با آثار هنری ارتباط برقرار کنند، باید تضادهای طبقاتی ریشه‌کن شوند و این امر به نوبه خود به پرورش هر روز بیشتر و بهتر احساسات زیباشناسانه‌ی مردم کمک می‌کند. «هنر متعلق به مردم است، هنر باید در قلب توده‌های وسیع زحمتکش به طور عمیق ریشه دواند. باید برای این توده‌ها قابل دسترسی و فهم‌پذیر باشد و به آن علاقه‌مند شوند. باید به احساسات، افکار و اراده‌ی این توده‌ها وحدت بخشد و آن‌ها را ارتقاء دهد. باید هنرمندانی را در میان آن‌ها بیدار کند و موجب رشد آن‌ها شود».

این هدف بیدارکردن استعدادهای هنری در میان مردم و فراهم ساختن موجبات رشد و تکامل استعدادها، اهمیت نقشی را که در زمینه‌ی آموزش زیبایی‌شناسی توده‌های مردم به هنر محول شده است، به خوبی نشان می‌دهد.

هنر، به عنوان وحدتی از سه عنصر سازنده‌ی آن یعنی عنصر زیبانی‌شناختی، عنصر معرفتی و عنصر ایدئولوژیک عملاً وسیله‌ای مشخص و نیرومند برای آموزش است که تاثیر خارق‌العاده‌ای بر انسان دارد، زیرا مستقیم، در دسترس، ملموس و بصری است. به‌این‌ترتیب هنر در زمان واحد وسیله‌ای برای پرورش ایدئولوژیک، اخلاقی و زیبایی‌شناختی انسان است. چون هنر همواره مستعد پذیرش تأثیرات ایدئولوژیک و دارای بار ایدئولوژیک است، سلاح پراهمیتی در مبارزه‌ی طبقاتی به

شـمار مـی‌رود. در ایـن جایـگاه، هنـر بسـته بـه محتـوای ایدئولوژیـک آن می‌توانـد نقشـی مترقـی یـا ارتجاعـی ایفـا کنـد و عمـلاً هـم ایفـا می‌کنـد. هنـری کـه آگاهانـه در خدمـت مـردم و پیشـرفت قـرار گیـرد، قـدرت دگرگون‌کننـده‌ی عظیمـی به‌دسـت مـی‌آورد و بـا تأثیرگـذاری بـر روحیـه و احساسـات معاصـران خـود، نقـش فعالـی را در مبـارزه بـا نظام‌هـای اجتماعـی کـه عمـر تاریخـی آنهـا بـه سـر آمـده اسـت و ایجـاد جامعـه‌ی نویـن به‌عهـــده می‌گیـــرد.

بلوغ یا نبوغ هنری؟

مهدی سلیمی

مقدمه

در شـرایطی کـه همه‌جـا پـر اسـت از کتاب‌هـا، متـن سـخنرانی‌ها، دست‌نوشـته‌ها و یادداشـت‌های سیاسـی جریانـات «هنجارمنـد» و پرطمطـراقِ راست‌اندیشـان، هنـوز در گوشـه‌کناره‌ها همهمه‌هـای «ناهنجـار» کسـانی کـه می‌خواهنـد بـه جنبش‌هـای مسـتقلی بپردازنـد بـه گـوش می‌رسـد. همهمه‌هایـی کـه محتـوای آوایی‌شـان در هیـچ ظـرف موسـیقیایی خوش‌آهنگـی نمی‌گنجـد. همهمـه‌ای شـبیه همهمـه‌ی دانش‌آمـوزان در رمـان «قصـر» کـه بی‌آنکـه چیـزی بگوینـد صـدای معلم‌شـان را محـو می‌کننـد. صداهـای ناهنجـاری کـه محتوای‌شـان چیـزی جـز فـرم بیان‌شـان نیسـت؛ فـرم بیانـی کـه دائـم در حـال کـوچ و گریـز اسـت.

صداهایـی کـه در پشـت تمامـی معناهـای هنجارمنـد و تأویل‌برانگیـز پنهـان شـده‌اند تـا از طریـق آواهـای جمعی‌شـان از آنهـا معنازدایـی کننـد. جنبش‌هـای مسـتقلی کـه نـام «اقلیّـت» را به‌عنـوان بهتریـن نـام برگزیده‌انـد و پتانسـیل سیاسـی عـدول از هنجـار را در خـود دارنـد. امـا در میـان ایـن جنبش‌هـای مسـتقل (جنبـش زنـان، جنبـش دانشـجویان، جنبـش کوئیـر، جنبـش کارگـری و الـخ) هیـچ‌گاه اسـمی از جنبـش هنـری به‌میـان نیامـده اسـت. سـؤال اصلـی در این‌جـا نهفتـه اسـت کـه چـرا تـا به‌حـال در تاریـخ ایـران، جنبـش هنـری در کنـار سـایر جنبش‌هـای سیاسـی بـه رسـمیت شـناخته نشـده و حداقل‌امـکان از آن دوری می‌گزینـد[۱]؟

مفهـوم «جنبـش» رادیـکال کـه منظـور نظـر ماسـت، اساسـاً همیشـه به‌همـراه «تقابـل» و «ناهمسـانی» مطـرح می‌شـود. هـر جنبشـی در تقابـل بـا یـک جریـان مسـلط و «هنجارمنـد» به‌وجـود می‌آیـد. تمامـی جنبش‌هـای رادیـکال به‌طـور اشـتراکی زاده‌ی یـک «تقابل»انـد. امـا بسـتری کـه ایـن تقابل‌هـا را به‌وجـود مـی‌آورد، متفـاوت اسـت و کامـلاً در ارتبـاط بـا زمـان و مکانـی اسـت کـه جنبش‌هـا در آن روی می‌دهنـد. بـرای مثـال، جنبـش زنـان اصـولاً بـر پایـه‌ی نقـد یک‌سـری تمایـزات جنسـیتی شـکل می‌گیـرد کـه بـا حمایـت قـدرت و قانـون از بـالا، در بسـتر جامعـه نهادینـه شـده و مفاهیـم‌اش بـر پایـهٔ همیـن نقـد صورت‌بنـدی می‌شـود. ایـن بسـترها را می‌تـوان در همـه‌ی چنیـن جنبش‌هایـی

---

۱ اتفاقـی کـه در غـرب، به‌خصـوص در فرانسـه اول قـرن بیسـتم، روی می‌دهـد و جنبش‌هـای هنـری‌ای از جملـه دادئیسـم و سوررئالیسـم در پیونـد تنگاتنگـی بـا سیاسـت انضمامـی دوران خویـش صـورت می‌گیرنـد. در تاریـخ ایـران زیبایی‌شناسـی و سیاسـت اغلـب رابطـهٔ بلاواسـطه نداشـته‌اند و اگـر در جایـی به‌هـم گـره خورده‌انـد صرفـاً به‌خاطـر ذات اجتماعـی هنـر راسـتین اسـت کـه نمی‌توانـد پیوندهایـش را بـا اجتمـاع موجـود در آن انـکار کنـد.

شناسایی کرد. خواسته‌ی هر جنبشی در ارتباط با بستری است که در آن شکل می‌گیرد. مثلاً بستری با عنوان نهادهای آموزشی و دانشگاه‌ها، جنبش دانشجویی را شکل می‌دهند. درباره‌ی هریک از این جنبش‌ها و ضرورت به‌وجود آمدن‌شان می‌توان به صورت مستقل بحث کرد. و اتفاقاً در راستای همین بحث‌هاست که ما می‌توانیم به ماهیت مستقل هر یک از این جنبش‌ها دست یابیم. امری که در ایران اغلب از نظرها پنهان مانده است. برای مثال، ما فقط زمانی می‌توانیم از یک جنبش دانشجویی مستقل حرف بزنیم که توانسته باشیم بستر و نقطه‌ی تقابلی که باعث به‌وجود آمدن آن می‌شود را شناسایی کرده و تبیین کنیم. جنبش دانشجویی مستقل در بستر نظام آموزشی ایدئولوژیک شکل می‌گیرد. بستری که در آنجا ایدئولوژی یا همان آگاهیِ کاذبِ مسلط شکل گرفته و به دانشجویان یا تکنوکرات‌های آینده تزریق می‌شود. جنبش دانشجویی نقطه‌ی مقابل این جریان تولید ایدئولوژی است و دقیقاً به این خاطر است که بیشتر از سایر جنبش‌ها، یک جنبش روشنفکری تلقی می‌شود چون بستر به‌وجود آورنده‌اش اساساً خود ایدئولوژیک است و نقد آن مستلزم پاسخی روشنگرانه است. ازاین‌رو، شاید بتوان به اتهام روشنفکری بودن جنبش دانشجویی پاسخ درخور داد. وقتی نقطه‌ی تقابل این جنبش را در مقابله با ایدئولوژی مستقر در دانشگاه تبیین می‌کنیم، درمی‌یابیم که کار جنبش دانشجویی به‌عنوان یک جنبش مستقل، علیه همان ایدئولوژی است و اینجاست که می‌گوییم پراتیک جنبش دانشجویی بخشی از تئوری‌اش است. در اصل این جنبش بخشی از وظیفه‌ای را به دوش می‌کشد که دلوز و فوکو در مصاحبه‌شان به روشنفکران نسبت می‌دهند[۲]. اما آیا یک کلیت مشترکی وجود دارد که همه‌ی این جنبش‌ها را به‌هم پیوند دهد؟ به عقیده‌ی من، این کلیت مشترک را امر جهان‌شمولی به نام جهان سرمایه‌داری تعیین می‌کند که تمامی تلاشش در راستای همسان‌سازی و معیارپذیریست. دراین‌صورت، منطقی به نظر می‌رسد که وقتی دشمن مشترک یک نیروی تکینی به اسم سرمایه‌داری است پس نیروهای متخاصم باید در عین متکثر بودن عاملان(agants)شان در نقطه‌ای به وحدت برسند. عاملان متکثر به‌یقین در مقابل دشمن تکینی به اسم سرمایه‌داری دارای امکانات بیشتری هستند. این را منطق مبارزه‌ی طبقاتی می‌گوید که همیشه نیروی خلق –به‌ویژه فرودستان– یک قدرت واحد و خودکامه را می‌تواند به ستوه آورد.

۲ دلوز و فوکو در مصاحبه‌شان درباره‌ی وظایف روشنفکران، آنها را دیگر نه در جایگاه رهبران سیاسی بلکه به‌عنوان نیروی مولدی در کنار سایر نیروها می‌دانند که با تزریق آگاهی به مردم جاده‌ی اعتراض عمومی را هموار می‌کنند.

دلـوز از ایـن جنبش‌هـای متخاصـم به‌عنـوان ماشـین‌های میلـی یـاد می‌کنـد کـه به‌صـورت «نابهنـگام» ظاهـر شـده و بـا سـرهم‌بندی (assemblage) شدن‌شـان در قالـب یـک ماشـین بـزرگ انقلابـی علیـه ماشـین اکثریـت می‌شـورند. البتـه ایـن یـک پیش‌فـرض کلیسـت کـه بایـد شـرح و بسـط یابـد. و حـال بنـا بـه اقتضـای محتـوای ایـن نوشـته، مـن بـه ضـرورت تشـکیل جنبـش هنـری انقلابـی و هم‌پیونـدی آن بـا جنبش‌هـای سیاسـی دیگـر می‌پـردازم.

بلوغ یا نبوغ هنری؟

شـروع یـک جنبـش هنـری نیـز مثـل سـایر جنبش‌هـا، مسـتلزم ایـن اسـت کـه گروهـی از هنرمنـدان هم‌اندیـش بـا خصوصیـات، امیـال و صفاتـی مشـترک، پیشـنهاد جنبـش هنـری مسـتقل از جنبش‌هـای مسـلط را می‌دهنـد. امـا جنبـش هنـری مسـلط چیسـت و کـدام مؤلفه‌هـا می‌تواننـد مـا را به‌عنـوان یـک جنبـش هنـری مسـتقل معرفـی کننـد؟ بـرای توضیـح تمایـزات بیـن جنبـش هنـری مسـتقل و جنبـش مسـلط می‌توانیـم از دو مفهـوم «اقلیـت» و «اکثریـت» از نـگاه ژیـل دلـوز و فیلکـس گتـاری اسـتفاده کنیـم. دلـوز و گتـاری اقلیـت را در مفهـوم کیفـی آن بررسـی می‌کننـد نـه کمّـی. اهمیـت اقلیـت نـه در جدایـی نسـبی از اکثریـت، بـل در «پتانسـیل سیاسـی عـدول از هنجـار» اسـت. اقلیـت، تـوان قلمروزدایـی رمـزگان اجتماعـی غالـب را داراسـت. بـرای همیـن اقلیـت همیشـه یـک مفهـوم سیاسـی اسـت.

حـال در ایـران معاصـر چـرا مـا بـه یـک جنبـش سیاسـی- هنـری نیـاز داریـم، به‌جـای آن‌کـه بخواهیـم هنرمنـدان منـزوی خـوب (هنـر به‌مثابـه‌ی امـر والا، زیبـا و اخلاقـی) پـرورش دهیـم؟ اگـر چرایـی ایـن مطلـب بـرای مـا آشـکار شـود، بعـد می‌توانیـم از یـک جنبـش خودآگاهانـه‌ای سـخن بگوئیـم کـه به‌دسـت یـک جنبـش هنـری مسـتقل پایه‌گـذاری می‌شـود. اینجـا همـان تمایـز مفهومـی میـان ضـرورت(Ananke) و تصـادف (Tyche) پـا بـه میـان می‌گـذارد. آیـا در وضعیـت فعلـی، یـک تصـادف ممکـن اسـت بـه پایه‌ریـزی یـک جنبـش هنـری بیانجامـد؟

از نظـر برگسـون، زمـان بـر مبنـای اسـتمراری درک می‌شـود کـه عنصـری غایـی و محـل رخ‌دادن ناهمسانی‌هاسـت. دلـوز بـر همیـن اسـاس اسـتدلال می‌کنـد کـه تمایـز هستی‌شـناختی بیـن اسـتمرار و امتـداد برگسـون، مطابـق بـا تمایـزی اسـت کـه بیـن انـواع چندگانگی‌هـا برقـرار اسـت. واقعیـت ممتـد یـا عینـی اشـیاء بـه شـکل یـک چندگانگـی عـددی اسـت. ایـن چندگانگـی نوعـی چندگانگـی اسـت کـه به‌واسـطه‌ی ناهمسـانی‌های مقیاسـی تقسـیم می‌شـود و ایـن فراینـد تقسـیم باعـث تغییـر در نـوع

همسانی‌ها نمی‌شود. عدد حسابی نمونه‌ای از این چندگانگی‌هاست: اعداد تا بی‌نهایت قابل تقسیم‌اند اما محصول این تقسیم‌ها، همیشه اعداد بیشتری از همان نوع است. اگر از نگاه هستی‌شناسانه به هنر ایران نگاه کنیم، درمی‌یابیم که چندگانگی در آن از نوع عدد حسابی است؛ نه از آن دست چندگانگی‌ای که براساس ناهمسانی‌ها شکل می‌گیرد. یعنی هستی هنر ایران ممتد است و حول ناهمسانی‌های مقیاسی شکل گرفته است و نه ناهمسانی کیفی. دوره‌های تاریخی هنری ایران را می‌توان تا بی‌نهایت تقسیم کرد اما محصول اغلب چیزی از نوع اول و ادامه‌گر آن است. درحالی‌که مفهوم ناهمسانی، که با چندگانگی پیوند خورده، همیشه با یک عمل‌گرایی مطرح می‌شود. عمل‌گرایی به‌مثابه‌ی موجودیتی که به‌واسطه‌ی ناهمسان بودگی تحقق یافته باشد: یک تروما، یک برهم‌زننده‌ی نظم امور. جنبش هنری مستقل، یک هستی ناهمسان دارد و این ناهمسانی نیاز به آگاهی از چندگانگی‌ها از نظر کیفی و گریز از هنر ممتد حاصل از ناهمسانی‌های مقیاسی است. حال اگر به تاریخ هنر ایران نگاه کنیم، ما همیشه با «نبوغ» هنری روبه‌رو می‌شویم. جریانات جدید در تاریخ هنر ایران نه بر پایه‌ی یک جریان هنری ناهمسانِ خودآگاهانه (پایه‌ریزی شده بر اساس یک چندگانگی کیفی) بل براساس نبوغ مجزای فردی هنرمندان شکل می‌گیرد که دست‌آخر حاصلِ جریان، چیزیست حادثی که نقطهٔ انشقاق و ناهمسانی خود را با پیش از خود نمی‌شناسد. فرض مثال، صادق هدایت یک نابغه در ادبیات ایران بود (نبوغی با هنر ناهمسان) اما نه پایه‌گذار یک جنبش آگاهانه. به همین دلیل، ما نمی‌توانیم از مکتبی با عنوان «مکتب هدایت» نام ببریم که باعث به‌وجود آمدن مکتب‌های جدید («مکتب‌های پساهدایتی» یا به‌عبارتی بازقلمرویابی امر ناهمسان) شده و صدای خویش را تولید کرده باشد. هدایت یک تصادف بود نه ضرورت. ضرورت بر اساس آگاهی هنرمند شکل می‌گیرد. ما از نابغه‌های‌مان به‌عنوان «مردان بزرگ تاریخ» یاد می‌کنیم، ولی قائل به یک بلوغ هنری هستیم. اکنون اگر نگاهی به تمامی هنرهای معاصر ایران به‌صورت جداگانه بیاندازیم، منطق پوچ نهفته در پس پشت‌شان را خواهیم فهمید. منطق پوچی که مناسبات جامعه بر هنر تزریق کرده و مشکل اصلی اینجاست که هنرمندان خودشان را هیچ‌گاه در بستر جامعه نمی‌یابند تا به این تناقض پی ببرند. نیهیلیسم هنری وقتی روی می‌دهد که هنر خودش را از بازی‌های قدرت بیرون فرض می‌کند. سینمای ایران یک تکرار است بدون هیچ امر ناهمسانی؛ نقاشی نیز و به همین ترتیب هنرهای دیگر. دانشجوی رشته‌ی نقاشی در راستای همان امتداد چندگانگی مقیاسی است. او وارد دانشگاه می‌شود،

یک‌سری اصول‌های تکنیکی به او تزریق شده و بعد از گذراندن این مراحل تشویق می‌شود تا نمایشگاهی برپا کند و نمایشگاه خوب نمایشگاهی‌ست که آثارش خوب به فروش برود تا بتواند با پول آن آثار، نمایشگاه‌های جدیدی برگزار کند و این مناسبات اقتصادی به‌درستی و بی‌هیچ ایرادی بچرخد و این امر مستلزم رعایت پیشنهادات موضوعی کریتورهاست: پدیده‌ای به نام «هنر سفارشی». در این چرخه ممکن است تعداد قلیلی از نقاشان –نه به‌خاطر آموزه‌های‌شان از اساتید– بلکه به‌خاطر نبوغ شخصی‌شان هنرمند بزرگ شوند. در درجه‌بندی براساس یک چندگانگی مقیاسی او یک نقاش بزرگ است اما هیچ عاملیتی برای دست‌یافتن به یک چندگانگی کیفی از او سر نزده است. همه‌ی ما از این نقاشان به احترام یاد می‌کنیم اما در هیچ صورتی نمی‌توانیم تشخیص دهیم چگونه فلان نقاش یک پارادوکس(یک نیروی متخاصم) میان نقاشان دیگر بوده، یا همچون یک میل شیزوئیدی است که توانسته بر علیه سنت‌ها و میل پدری ادیپی شوریده باشد. این هنرمندان اغلب هنرمندان تصادفی بوده‌اند و پتانسل سیاسی عدول از هنجار را در آنها نمی‌یابیم. (البته بی انصافیست اگر از بلوغ فکری هنرمند بدیعی چون نیما یاد نکرد، کسی که کاملاً آگاهانه و با نظریه زیبایی شناختی نوینی به جنگ شعر پرطمطراق کلاسیک ایرانی رفت و کیفیتی دیگرگون به شعر بخشید.) در عوض، بلوغ هنری دقیقاً بر اساس آگاهی شکل می‌گیرد. هنرمند بالغ ضرورت پایه‌گذاری یک جنبش مستقل را می‌شناسد و این ضرورت را فقط از بستری به اسم جریانات اجتماعی معاصر زمانه‌اش استنباط می‌کند. چرا که هنرمند آگاه می‌داند شعور از هستی اجتماعی برمی‌خیزد و نه آن خرافه‌ایی که هستی اجتماعی را زاده‌ی شعور می‌داند و سراسر غرق در انتزاع خویش است. برای مثال، هنرمند بالغ می‌داند اگر «شعر نو» به‌وجود آمد نه صرفاً به‌خاطر بلوغ و نبوغ همزمان نیما، بلکه به‌خاطر وقوع انقلاب مشروطه و ورود مفاهیمی انسان‌محور ملهم از مدرنیته‌ی غربی بود. و دقیقاً به همین خاطر هم بود که تبدیل به یک آلترناتیوی شد که در مقابل جریانات قبل از خودش ایستاد و به‌عنوان یک ناهمسانی مستقل انقلابی به پا کرد. اما اغلب منتقدان و حتی خود نیما این تغییر را بیشتر در در دایرهٔ یک فرم هنری–نه محتوای عصیانگر– تفسیر می‌کنند. نبوغ یک «تک‌افتادگی» است. در عوض، هنرمند بالغْ آدم متفکری است که راهی را انتخاب می‌کند یا حرفی را بر زبان می‌آورد که تأثیرگذار و آگاهی‌بخش باشد. مثلاً هنرمند بالغ می‌داند اکسپرسیونیسم یک مکتب تصادفی نیست و دقیقاً باید ریشه‌های آن را در اثرات سوءِ جنگ‌های جهانی در اروپا ردیابی کرد.

حال ما برخلاف اکثر تحولات هنری در تاریخ معاصر غرب، به یک باززایی(نه بازنمایی) هنری در ایران باور داریم که با صراحت خود را عنوان کند. متاسفانه صراحت‌گریزی و غیربیانگری در نظام سرمایه‌داری جهانی با انگ ابرروایت بودن، اولین چیزیست که به هنرمند آموزش داده می‌شود. دریافتن تمایز بین صراحت‌گریزی و شناسایی‌ناپذیری در این نوشتار نقش حیاتی دارد. یک جنبش هنری مستقل در یک ناحیهٔ مجاورتی و قلمروزدایی‌شده و غیرقابل شناسایی قرار می‌گیرد و از همان جا با صراحت تمام علیه هنر اکثریتی می‌شورد. شناسایی‌ناپذیری برای گریز از هرنوع مسلط‌شدگی، وظیفه‌ایی است که هنر اقلیتی بر دوش می‌کشد و این نافی بیانگری در هنر نیست. ادبیات اقلیت در درزهای زبان رسمی نهفته است، در مرزهای خارج از صرف و نحو طبیعی‌اش و از این رو ظرفیت‌های آن زبان را با صراحت به نمایش می‌گذارد. شناگر ماهر کافکا می‌گوید: «من به زبان مشابه شما صحبت می‌کنم و هنوز یک کلمه‌ی مجردی که شما می‌گویید را نمی‌فهمم.» او شناسایی‌ناپذیر است، چون به معنای واقعی کلمه ناهمسان است؛ چون از دایرهٔ قلمرو رسمی به‌دور است. اما حاصل نوشتارش یک قلمروزدایی آشکار از زبان مادری است و آن را مختل می‌کند. جنبش هنری مستقل، جنبشی است بدون هیچ مدلول معنایی و در عین حال تقابل خود را با اکثریت مسلط هنری صراحتاً عنوان کرده و نیروی خود را برای عدول از هنر هنجارمند به کار می‌گیرد و از این رو به انقلاب‌های چریکی می‌ماند که اعضایش در مخفی‌گاه‌های زبان مسلط سنگر گرفته‌اند.

جامعه‌ی ایران اکنون بیشتر از هنرمندان نابغه –و بدتر از آن هنرمندان رسمی– به هنرمندانی با مانیفست مشخص و پایه‌گذاران جنبش مستقل هنری آگاه نیازمند است. ما بیشتر از خلاقیت‌های فردی، به هنری نیاز داریم که خودش را به‌عنوان ظرفی می‌شناساند تا جنبشی مستقل را درون خود جای دهد. اما این ظرف مستقل چیزی همسان با ظرف‌های هنری موجود در آتلیه‌ها، گالری‌ها، سالن‌های تئاتر، پرده‌ی سینما، موزه‌ها و مراکز آموزشی همیشگی هنر نیست. هنر اقلیت دست‌یابی به یک فرم مشخص نیست(هویت‌یابی، ساختگی، میمسیس)، بلکه پیداکردن ناحیه‌ی مجاورتی در کناره‌های قلمرو مسلط است. اقلیت به قول دلوز: «یک مردم حرام‌زاده، تحقیرشده، تحت سلطه، همیشه در حال شدن، همیشه ناتمام‌اند. حرام‌زادگی دیگر نه یک جایگاه خانوادگی که فرایند یا رانده‌شدن نژادها را تعیین می‌کند. من یک چهارپا هستم، یک سیاه پوست از یک نژادِ تا ابد پست». این همان شدنِ نویسنده است. کافکا(برای اروپای مرکزی) و ملویل (برای آمریکا)

ادبیات را همچون یک گفتار جمعی متعلق به یک اقلیت نشان می‌دهند.
از طرفی دیگر، پایه‌گذاری یک جنبش فقط از طریق نوشتن مانیفست عملی نمی‌شود. پایه‌گذاری جنبش هنری نیازمند هوشمندی در مکان و زمان‌شناسی، فهم بستر اجتماعی، شناسایی وضعیت‌ها، تشخیص‌دادن نواحی مجاورتی، آگاهی از پتانسیل‌های سیاسی‌مان در قلمروزدایی از رمزگان هنر اکثریت و مؤلفه‌های دیگر است.
یک‌بار از یک هنرمند استاکیستی(چارلز تامسون) می‌پرسند: شما ترجیح می‌دهید هنرمند باشید یا مبلغ یک جنبش؟ و او با هوشمندی تمام دومی را انتخاب می‌کند. با این استدلال که چون کس دیگری این کار را نمی‌کند. برای شرح منظورم می‌توان از «استاکیست»ها به‌عنوان موردی یاد کرد که در دوره‌ای یک جنبش هنری مستقل در برابر هنرِ پست‌مدرن غربی به شمار می‌رفتند. این جنبش خود را به‌عنوان یک جنبشِ سیاسی شکل می‌دهد و مانیفست و آثارشان چیزی جز هوشمندی در شناختن تقابل‌شان با هنر مسلط در بستر اجتماع نیست. آن‌ها به‌جای دست‌یافتن به یک فرم مشخص، همیشه آن پتانسیل سیاسی‌ای را که مخصوص اقلیت‌هاست حفظ می‌کنند. آنها مثل تمامی جنبش‌های اقلیتی دیگر فهمیده‌اند که خلق آثار ماندگار و پروژه‌های بزرگ، کار هنرمندان نابغه است و آنها از ماندگاری روی‌گردانند.
پایه‌گذاران جنبش هنری معاصر معتقد به وعدهٔ دروغین تاریخ یعنی پایان هنر نیستند. آن‌ها معتقد به پایان هنر اصیلی هستند که نقد هنری را به نازل‌ترین سطوح تنزیل می‌دهد. ما همیشه یک عمر دیر رسیده‌ایم، این نبوغ هنری‌ست که به پایان رسیده است. ما بیشتر از هنرمندان خوب به منتقدان وضعیت‌شناس نیاز داریم. آن چیزی که ما را از این رکود بیرون می‌کشد یک جنبش هنری آگاهانه است. آلن بدیو به زیبایی می‌نویسد: «پایان هنر، پایان متافیزیک، پایان محاکات، پایان اثر هنری و... دیگر بس است! بیائید به یک‌باره پایان همه‌ی پایان‌ها را اعلام کنیم و از آغاز امکان‌پذیر همه‌ی آنچه هست، همه‌ی آنچه بود، و همه‌ی آنچه خواهد بود سخن بگوئیم. آن چیزی که به پایان رسیده است سر خم کردن متواضعانهٔ نقد در مقابل هنر اصیل است.»
پس وظیفه‌ی جنبش هنری مستقل نه در یگانه‌شدن با قدرت موجود که در ناهمسان‌شدن با آن است و می‌تواند راه را بر هر نوعی از چندگانگی بگشاید. نبوغ هنری ماندن در آنچه بود است. پس سعی ما در بلوغ فکری و گشودن دریچه‌ی نگاه ناهمسان پیش روی هنر انقلابی است.

نگاهی به رمان «وسوسه‌ی اولیس» نوشته‌ی حمید نامجو

وسوسه‌ی اولیس یا وسوسه‌ی ابلیس؟

خسرو صادقی بروجنی

«وسوسه‌ی اولیس» نام اثری از حمید نامجو است که توسط نشر مهری در لندن منتشر شده است. این رمان داستان زندگی «عبدالمجید محرری» زندانی سیاسی سابق و دفترنویس دفترخانه‌ی اسناد رسمی است که قرار است به توصیه و تشویق اساتید دانشگاهی‌اش در اداره‌ی «مرکز تحقیقات و بررسی کتاب» و «مرکز پژوهش» که نام محترمانه‌ای برای اداره‌ی سانسور و ممیزی است، آثار ادبی را «بررسی کند» و موارد خلاف شرع و عرف را برای مدیران اداره‌ی مزبور توضیح دهد تا در مورد انتشار یا عدم انتشارشان تصمیم‌گیری کنند.

رابطه‌ی ادبیات و سانسور در پیرنگی از رابطه‌ی عاطفی شخصیت رمان، کلیت درون‌مایه‌ی رمان «وسوسه‌ی اولیس» است. نامجو عشق و دلدادگی شخصیت اصلی رمان (که همان راوی رمان نیز هست) به دختری فرهیخته و طرفدار پروپاقرص حقوق زنان را دستمایه‌ی خلق اثری در مورد سانسور و ادبیات قرار داده تا نشان دهد سانسور نه‌فقط بر زندگی و کار نویسندگان بلکه بر زندگی خصوصی و شخصی متولیان و کارگزاران آن نیز تأثیرگذار است و از آن‌ها شخصیت‌زدایی می‌کند.

«عبدالمجید محرری» راوی و شخصیت اصلی رمان ابتدا از پذیرش شغل جدیدش خودداری می‌کند اما پس از شک و تردیدها و انکار اولیه، ابتدا با وسوسه‌ی «سرکشیدن به جاهای ممنوعه» و «خواندن رمان اولیس جیمز جویس و رمان‌های سانسورنشده‌ی جدید» پایش به این مرکز باز می‌شود و چه‌چیز بهتر از این برای یک انسان کتاب‌خوان: پول گرفتن بابت کتاب خواندن!. او رفته‌رفته با وعده وعیدهایی در قبال شرکت در ساختار هزارتوی سانسور کتاب؛ وعده‌هایی چون عدم شرکت در کلاس‌های دانشگاه یا امریه‌ی سربازی «وجدانش دچار گسست که هیچ، دچار شکست و انهدام» شده و کم‌کم تبدیل می‌شود به خوره‌ی کتابی که الان باید ضمن خواندن آثار دست اول و سانسورنشده، بر طبق موازین جدید مرکز پژوهش واژگان درست و نادرست را جدا کند:

«به‌جای انواع مشروبات، قهوه نوشابه جایگزین شود. دوست دختر بشود

نامزد. به‌جای نیاز جنسی یا تمایلات جنسی بنویسند تمایلات قلبی. به‌جای خوک نوشته شود بزغاله گوسفند. به‌جای روسپی نوشته شود هرزه و برای روسپی خانه ترکیب خانه فساد».

بنابراین جذب او در سیستم سانسور به‌سادگی رخ نمی دهد بلکه روند آرام و گذرایی از تطمیع و تهدید را طی می‌کند و چنان در سیستم مذکور جذب و دچار استحاله می‌شود که کارش به‌توجیه شغل‌اش و نقش‌اش در سانسور کتاب می‌رسد؛ سانسوری که به‌همین حد اکتفا نمی‌کند و آشی که آن‌قدر شور می‌شود که حتی یکی از مدیران اداره‌ی مزبور هم در گفت‌وگو با راوی از مضحکه‌ای که برخی بررسان کتاب راه انداخته‌اند گلایه می‌کند:

«حتی چندین مورد خواستار حذف کلماتی مانند حاملگی، چاقی، ختنه‌سوران، عزیزم، دلبندم یا حذف صفاتی مثل زیبا، جذاب، دلپسند، قشنگ، ملوس و حتی متناسب‌شده‌ن»

محرری مانند هر «فرد مصلح» دیگری که وارد یک سیستم شر می‌شود در ابتدا خود را به این دلخوش می‌کند که می‌تواند نقش «شرکمتر» را ایفا کند و جلویِ برخی تندروی‌ها و افراطی‌کاری‌ها را بگیرد و حتی در این مورد با «سانسورگران» حرفه‌ای و قدیمی نیز وارد بحث و جدل می‌شود؛ کسانی که خود را بر جایِ پیامبران و رسولان نشانده‌اند و قصد دارند راستی و بدی را برای جامعه تعریف کنند و راه رستگاری را حتی به‌اجبار به بندگان‌شان نشان دهند و آن‌ها را به سرمنزل مقصود و بهشت برین برسانند:

«نگذاشتم ادامه بدهد. حرفش را قطع کردم: «نه استاد. شما به مراحل کار توجه ندارین. پیامبرا ابتدا در اقلیت بودن. هیچ ابزاری برای اعمال زور نداشتن. مردم رو به دینشون یا به رستگاری و اخلاق دعوت کردن. حرفشون مقبول افتاد. مردم اون رو انتخاب کردن و به اونا گرویدن. آموزه‌هاشون رو پذیرفتن و رستگارشدن. اما شما سرنا را از سر گشادش میزنین. برای شما انتخاب و خواست مردم اهمیتی نداره. اصولاً دعوتی در کار نیست. بیش‌تر یه‌جور اعلام مواضعه. بعد هم اعمال قدرت. اون هم از موضع چوپان با گوسفندا. هدایت همه به چراگاهی سبز در بهشت.»

اما اجبار سیستم چنان به مرور او را دربرمی‌گیرد که کاری جز «توجیه» از او بر نمی‌آید و برای غلبه بر تأثیرات منفی این شغل بر زندگی خصوصی‌اش این‌گونه خود را توجیه می‌کند:

«این سیستم قبل از من و بعد از من کار خودش را می‌کرد. من سعی کردم

تو موارد نادری اون‌رو بای‌پس کنم و کارم را تو آن مدت خدمت می‌دونم»

توجیهی همانند بسیاری از افراد ذی‌نفع در سیستم سرکوب و سانسور: «من اگر نباشم دیگری هست که کار من را انجام دهد»؛ کسانی که خودشان لزوماً ماهیت و نیات نادرستی ندارند و فکر می‌کنند با ورودشان به یک سیستم سرکوب‌گر و ناقض حقوق انسانی می‌توانند با اصلاحاتی هرچند کوچک و جزئی کاری را از پیش ببرند و یا سد راه تندروی‌های ویران‌گر شوند.

اگر نگاهی به اطراف خودمان بیندازیم، در سازمان‌ها، وزارت‌خانه‌ها، شرکت‌ها و ادارات مختلف نمونه‌ی این تیپ انسان‌ها کم نیستند؛ کسانی که به‌اصطلاح «نان‌شان را از استبداد می‌گیرند اما دل‌شان با مشروطه است». اما اگر نگاه ساختاری‌تری به موضوع داشته باشیم و به تقابل جامعه‌شناسانه و قدیمی کنش و ساختار دقت کنیم، درنهایت گرانشِ قدرت و زورِ ساختاری است که افراد را به درون خود می‌کشد و به خود می‌آیند و می‌بینند حداکثر نقشی که دارند همانا «توجیه‌کننده‌ی نظام» است. از این زاویه نگاه رمان «وسوسه‌ی اولیس» به مقوله‌ی سانسور نه‌فقط به‌سان موضوعی ابژکتیو، خارجی و تحمیلی از بیرون بلکه به‌عنوان ساختاری درهم‌تنیده و پیچیده است که تا درونی‌ترین زندگی روانی و شخصی افراد نیز تأثیرگذار است و خصلتی سوبژکتیو پیدا می‌کند. به‌بیان‌دیگر ساختار بیرونی سانسور و روابط و شبکه‌های تودرتوی آن قادر است هویت فرد را دگرگون سازد تا جایی که یک زندانی سیاسی اهل مطالعه و فرهیخته را به فردی بدل می‌کند که هرچند در ابتدا تلاش داشت چوبی لایِ چرخ سانسور بگذارد اما به‌مرور نقش چرخ دنده‌ی همین دستگاه عریض و طویل سرکوب را بازی می‌کند.

اما به‌جز محتوای اثر که در مورد آن توضیح داده شد آن‌چه این رمان را خواندنی و جذاب کرده است لحن و زبان رمان و استفاده‌ی به‌موقع نویسنده از شیوه‌ی روایی و تکنیک فاصله‌گذاری برشتی است. زبان نوشتاری «وسوسه‌ی اولیس»، ساده، بی‌تکلف، صمیمی و همراه با طنزی گزنده و دلنشین است و لحن آن در خدمت تکنیک رمان است. در تکنیک یا فن فاصله‌گذاری برشتی، نویسنده تلاش می‌کند فاصله‌ی بین خود و خواننده را حفظ کند تا مخاطب اثر با شخصیت و قهرمان رمان احساس همدلی نکند، همذات پنداری نکند و مجذوبِ عاطفیِ او نشود. در نمایش نیز به‌خلاف روش دراماتیک که هنرپیشه تلاش دارد در نقش فرو رود و بر مخاطب تأثیر احساسی و عاطفی بگذارد تا مجذوبِ قهرمان نمایش شود، در تئاتر آموزشی، تلاش می‌شود با ایجاد فاصله بین قهرمان و مخاطب،

تصنعی بودنِ موقعیت نمایش به بیننده یادآوری شود. این امر با این هدف انجام می‌شود که مخاطب از لحاظ احساسی منفعل و برانگیخته نشود بلکه رویارویی او با اثر مواجهه‌ای فعال و عقلانی باشد تا بتواند به تضادها و تناقضات پی ببرد و سلسله‌ی علت و معلول‌های اثر را بررسی کند. در این نوع تکنیک خالق اثر (نویسنده یا نمایشنامه‌نویس) به‌فراخور موقعیت وارد میدان می‌شود و به مخاطب یادآوری می‌کند که آن‌چه پیش‌روی اوست اثر و موقعیتی مصنوع است که قصد دارد نکته و پیام و مسئله‌ای را به او آموزش دهد.

نویسنده در «وسوسه‌ی اولیس» با به‌کارگیری به‌موقع از شیوه‌ی روایی و تکنیک فاصله‌گذاری برشتی در جای‌جایِ رمان بین اثر و مخاطبِ خود ایجاد فاصله می‌کند و با طرح پرسش، تأکیدکردن بر چیزی و بیان صمیمی از طریق به‌کارگیری تکنیک مذکور و زبان شکسته در گفتگوها، خواننده را به خواندن اثر دعوت می‌کند:

«نه. اشتباه نکنید. این لجبازی با مینا نیست. شما که شاهد گفت‌وگوهای من و مرشدی هم بودید»

«راستش من همین‌جا مجبورم اعتراف کنم»

«لابد دیگر از خواندن این داستان حوصله‌تان سر رفته و فکر می‌کنید من دارم داستان را کش می‌دهم که مثلاً به سیصد صفحه برسد و بعد در آخر کار بگویم چرا مینا درخواست طلاق داده؟»

«من همین‌جا آخر ماجرا را برایتان تعریف می‌کنم. مشکلی هم پیش نمی‌آید. بعد اگر حوصله داشتید باقی داستان را خواهم گفت»

«حالا شما آخر این داستان را می‌دانید و ممکن است علاقه‌ای به شنیدن ماجراهای قبل از آن نداشته باشید.»

یکی دیگر از تکنیک‌های به‌کار رفته در وسوسه‌ی اولیس «بینامتنیت» است. بینامتنیت به این اشاره دارد که هر متن بر پایه‌ی متن‌های پیش از خود نوشته شده است و حاصل یک شبکه‌ی متنی است و برای رمزگشایی هر متن باید سراغ شبکه‌ای از متون به‌کار رفته در متن موجود برویم. از آن‌جایی که موضوع اصلی رمان ادبیات و سانسور است و شخصیت اصلی و فرعی «وسوسه‌ی اولیس» انسان‌های فرهیخته و اهل کتاب و مطالعه هستند، نویسنده هرجا به‌فراخور داستان به طیف گسترده‌ای از آثار ایرانی و خارجی از ادبیات کلاسیک و نو می‌پردازد که این عناوین بالغ بر ۱۶۰ عنوان کتاب است:

«مرشدی عاشق رمان بود. با یک لذتی درباره کتاب‌ها حرف می‌زد که برای من تعجب‌آور بود. یک بار برایم تعریف کرد که اولین رمانی که

خوانده زوربای یونانی اثر نیکوس کازانتزاکیس بوده و عاشق «زوربا» شده. بعدها کم‌کم همه‌ی آثار کازانتزاکیس را خوانده بود؛ مسیح بازمصلوب، آزادی یا مرگ، سرگشته راه حق، گزارش به خاک یونان، آخرین وسوسه‌ی مسیح. می‌گفت این رمان آخری را دوبار خوانده. می‌گفت تصویر مسیح در این رمان تصویری انسانی است. انسانی که بین وظیفه‌ی هدایت بشر به‌سوی رستگاری از یک‌طرف، و عشق و لذت‌های زندگی از طرف دیگر مردد است. این‌که در آخرین قدم به‌سوی رستگاری یعنی در بالای صلیب، دل به رویای شیرین یک زندگی عاشقانه با مریم مجدلیه می‌سپارد، درواقع یک‌جورهایی به ایمان و ایثار مسیح و به رسالت او عظمت و اعتبار می‌بخشد. مرشدی می‌گفت خود کازانتزاکیس هم چنین موجودی بوده. بین نیچه و مارکس در نوسان است. خودش هم مثل قهرمان رمان مسیح بازمصلوب ملغمه غریبی است از یک قدیس مسیحی و یک مبارز یا قهرمان طبقه کارگر. مثل شخصیت اصلی رمان خرمگس یا رمان نان و شراب سیلونه»

ذکر نام ۱۶۰ کتاب دیگر در متن رمان «وسوسه‌ی اولیس» این امکان را به خواننده می‌دهد که با گستره‌ی وسیعی از آثار ادبی آشنا شود و این امر برای خوانندگان تازه‌کار ادبیات و کسانی که همواره می‌پرسند «چه کتابی را بخوانیم؟» می‌تواند از جمله بخش‌های جذاب کتاب به شمار برود. اگر بخواهم در این مورد زیرعنوانی را برای رمان «وسوسه‌ی اولیس» انتخاب کنم «کتابی در مورد معرفی کتاب» عنوان مناسبی به نظر می‌رسد چرا که نامجو در متن کتاب و به‌فراخور داستان، خلاصه‌ی بسیاری از رمان‌های مذکور را نیز برای مخاطب توضیح داده است.

شخصیت اصلی رمان «وسوسه‌ی اولیس» در اداره‌ای که کار می‌کند وظیفه دارد طیفی از آثار ادبی را بررسی کند. پس به این بهانه آثاری را که به او سفارش می‌شود تا بخواند برای مخاطب شرح می‌دهد و از این رهگذر به نقش ادبیات در زندگی، کارکردی که می‌تواند در زندگی داشته باشد، جذابیت‌های کتابخوانی و ... نیز می‌پردازد:

«برای من رمان خوندن یک‌جور سیر آفاق و انفسه.» «یعنی چی؟»

«خب در لابه‌لای اتفاقا و ماجراهای رمان‌ها، زندگیای دیگه، زیستن تو مکانا و زمانای دیگه و بودنای دیگه رو می‌شناسم و تجربه می‌کنم. و از اون مهمتر احساسات وتأثرات آدمای رمان‌ها رو دریافت می‌کنم. شادیا، رنجا، دلهره‌ها، یأس و امیدشون رو، و ازاون لذت می‌برم. این‌جوری نه تنها دنیایی که تو اون زندگی می‌کنم بزرگ‌تر و وسیع‌تر می‌شه، بلکه انگار تو همین مدت

کوتاه عمر، صدها سال زندگی می‌کنم. یعنی روزگارگذشته رو و البته گاهی آینده رو تجربه می‌کنم.»
«اون آدما حقیقی نیستن. تخیلی و ساخته ذهن نویسنده‌ن.» «اتفاقا هستن. آیا از «دایی وانیا» و «راسکولنیکوف» و «اورسولا» آدمای واقعی‌تری وجود دارن؟ تو دنیای واقعی که آدما خودشون را پنهون می‌کنن، اما تو رمان‌ها اگه خودشونو پنهون کنن، باز یکی هست که ما رو به زوایای مخفی و آشکار روح و ذهن اونا میبره و به ما نشون میده. از این گذشته، هیچ رمانی نیست که از روی آدما و ماجراهای واقعی نوشته نشده باشه. فقط نویسنده ممکنه اونا رو جابه جا کنه. یعنی اونا رو طوری سامون بده تا به معناهای دیگه‌ای هم اشاره کنه»

«وسوسه‌ی اولیس» با لحنی صمیمی و طنزی گزنده و انتقادی روایت‌گر حدیث خونبار سانسور کتاب در ایران در دوره‌ی موسوم به سازندگی است. نامجو در این رمان نشان می‌دهد که سانسور چیزی فراتر از آن چیزی است که در نگاه اول به‌نظرمی‌رسد و سپهر گسترده‌ای از زندگی اجتماعی و خصوصی شهروندان را دربرمی‌گیرد. از کسب و کار ناشران و فعالیت نویسندگان گرفته تا زندگی خصوصی ممیزان و بررسان و حتی عشق‌ها و دلدادگی‌هایشان را.

نامجو پس از «مینا در آتش» که مجموعه داستانی در مورد محرومان و محذوفان جامعه بود این بار زندگی کارمندی را دست‌مایه‌ی کار خود قرار داده که اگر به اطراف خود نیک بنگریم نمونه‌های آن را زیاد خواهیم دید. کسانی که تصور می‌کنند نقش چندانی در سیستم سرکوب ندارند اما سیستم رفته‌رفته شخصیت، هویت و زندگی خصوصی‌شان را دست‌خوش تغییر و استحاله می‌کند؛ او که در ابتدا وسوسه‌ی خواندن رمان اولیسِ جیمز جویس مسحورش کرد و در انتها روح‌اش را به ابلیس فروخت.

«وسوسه‌ی اولیس» چهارمین کتاب حمید نامجو است. پیش‌تر مجموعه داستان «اسپارتاکوس» (ناکجا، ۲۰۱۸)، رمان «غار کاملیا» (نیلوفر، ۱۳۹۹) و مجموعه داستان «مینا در آتش» (روناک، ۲۰۲۴) از او منتشر شده است. داستان بلند «نجلا؛ دختری با چشمان سیاه» آخرین اثر اوست که در سال جاری توسط نشر مهری منتشر شد. نامجو علاوه بر داستان‌نویسی، طی دهه‌های اخیر در رسانه‌های مختلف فعالیت روزنامه‌نگاری خود را در زمینه‌ی نقد کتاب و فیلم دنبال کرده و هم‌اکنون در پادکست اینترنتی «رادیو رمان» نویسندگان برجسته‌ی جهان و آثارشان را معرفی می‌کند.

فرهنگ، آگاهی و آزادی

روزبه صالحی

بخش نخست:فرهنگ، شبه‌فرهنگ، تمدن

هدف از نگارش این مقاله نگریستن به فعالیت‌های کانون نویسندگان ایران در حوزه‌ی «فرهنگ» است؛ یعنی کوشش شده است تا پس از تعریف «فرهنگ» و بررسی جنبه‌های مختلف آن، عملکرد این نهاد مستقل در رابطه با کنش‌های فرهنگی، یاری‌رسانی به ارتقاء فرهنگ و نهادینه ساختن امور فرهنگی مورد بررسی قرار گیرد. اما پیش از پرداختن به فعالیت‌های فرهنگی کانون نویسندگان ایران نیکوتر آن است که به تعریف‌های موجود درباره‌ی «فرهنگ» رجوع کنیم. درباره‌ی تعریف «فرهنگ» و این که «فرهنگ چیست؟» می‌توان به اجمال آن‌را مجموعه‌ای از «راه‌ها و روش‌های زندگی» در نظر گرفت اما واقعیت این است که فرهنگ، تعریف‌هایی وسیع، متعدد و گوناگون دارد که از میان تمامی تعاریف موجود، یافتن عبارتی کوتاه و موجز ناممکن است، با وجود این شاید بتوان با دیدی کلّی‌نگرانه‌تر در برابر مفهوم واژه‌ی فرهنگ چنین نگاشت: مجموعه‌ای از هنرها و دانش‌ها، رسم‌ها و آیین‌های مشترک، دردها؛ شادی‌ها؛ آرزوها و احساسات مشترک در میان عده‌ای از مردم که دارای تاریخ و زبان مشترک هستند و در یک جغرافیای خاص زیست می‌کنند. ترانه‌ها، آوازها، لالایی‌ها، ضرب‌المثل‌ها، نمادها، سوگ‌سرودها، رقص‌ها، آیین‌های جشن و سرور یا مراسم سوگواری، آیین‌های بزرگ‌داشت یک‌روز خاص مانند چهارشنبه‌سوری و سیزده نوروز در ایران را می‌توان از مصادیق معنوی و هنریِ فرهنگ دانست. اسلامی ندوشن در تعریف عامی که از فرهنگ ارائه می‌دهد خاستگاه آن را در اقوام می‌بیند و با عقلی و علمی دانستنِ فرهنگ معتقد است که فرهنگ از ایرادهای موجود در اعتقادات آدمیان خالی است و با گزینش بهترین‌ها، راه و روش درست اندیشیدن و رفتار کردن را برای یک قوم یا یک ملت فراهم می‌آورد. ندوشن می‌نویسد: «فرهنگ در مفهوم عام خود، روش زندگی کردن و اندیشیدن است و حاصل می‌شود از مجموع دانسته‌ها و تجربه‌ها و اعتقادهای یک قوم ... فرهنگ «تبلور» و «چکیده‌ی» دریافت‌ها و دانسته‌های علمی و نظری و عقلی و احساسی یک قوم است، از نارسایی‌هایی که ممکن است در آیین‌ها و اعتقادها باشد بری است؛ و به‌همین‌سبب فرهنگ میوه‌ی بهترین استعدادها و اندیشه‌ها و کردارهای یک قوم است» (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۱: ۳۵). این تعریف مبتنی بر دوری‌گزیدن از مبانی

صلب ایدئولوژیک و بر پایه‌ی عقل‌گرایی شکل گرفته است، در غیراین‌صورت ما با پدیده‌ی «شبه‌فرهنگ» روبه‌رو هستیم که در تضاد با «فرهنگ»، فاقد ارزش است و گاه مزوّرانه برای فریب مردم ردای فرهنگ به تن می‌کند. چنان‌که می‌دانیم در جهان امروز بسیاری از جنایات ضد بشری و کشتارها به نام فرهنگ صورت می‌گیرد که در تضاد با حقوق بشر، آزادیِ انسان و دادگریِ اجتماعی است. گاهی نیز دستگاه استبدادیِ سانسور با تمسک به امر فرهنگ، آن را دستاویز حذف و طرد و ممنوعیت قرار می‌دهد.

فرهنگ ریشه در گذشته دارد و ناگزیر دارای سویه‌هایی سنتی و گاه مذهبی است از این‌رو ممکن است از منظر نوگراییِ روشنفکرانه در معرض نقد خردمحورانه قرار گیرد اما مؤلفه‌هایی از فرهنگ که توانسته‌اند در تلاطم پرفراز و نشیب تاریخ پابه‌پای تحولات علمی و تکنولوژیک گام بردارند یا اساساً به تعارض یا تنافر با عقل‌گراییِ نهفته در مدرنیته نرسیده‌اند، برقرار مانده‌اند. این مؤلفه‌ها می‌توانند حیات پرشور و هویت‌بخش خود را در میان یک قوم یا یک کشور یا یک ساختار اجتماعی از انسان‌ها (مانند مراسم مربوط به آغاز سال نو و آیین‌های مربوط به نوروز) ادامه دهند. اما شبه‌فرهنگ از خرافات و باور به موهومات، باورهای غلط و جاهلانه، دگماتیسم، تعصب‌ورزی نسبت به برخی رسوم و اعقادات غیر علمی شکل می‌گیرد و گاه به ضرب چماق و زور اسلحه، به قوانین ارتجاعیِ ضدآزادیِ بشر تبدیل می‌شوند اما باوجود این در درازای زمان هرگز بدل به فرهنگ نمی‌شوند. درباره‌ی شبه‌فرهنگ که ضد انسانیت، ضدعدالت، ضدخردباوری مدرن، ضدآزادی انسان در عرصه‌های اجتماعی، ضدصداقت و راستی یا ضدمهرورزی به انسان و طبیعت است، باید یقین داشت و صادقانه اعلام کرد که حکومت‌های استبدادی سرانجام نخواهند توانست به یاری ارعاب، تهدید، تحقیر، شکنجه، زندان و اعدام، شبه‌فرهنگ را نهادینه سازند.

در بیان تفاوت میان «فرهنگ» و «تمدن» باید گفت فرهنگ دارای جنبه‌های معنوی، هنری و فکری است و به بیان دقیق‌تر به زنجیری نامرئی می‌ماند که توأمان وجوه عقلی و احساسی را درهم می‌آمیزد و با خصلت‌های هنری، ادبی و تاریخیِ خود میان مجموعه‌ای از انسان‌ها که در زبان و زیست‌بوم مشترک‌اند، اتصال و اتفاق و اتحاد ایجاد می‌کند و آنان را به یک‌دیگر پیوند می‌دهد. به تعبیری «فرهنگ به معنای خاص خود به سرمایه‌ی معنوی یک قوم گفته می‌شود، و این همه‌ی آثار ادبی و هنری و فکری را دربرمی‌گیرد؛ همه‌ی آنچه از درون او سرچشمه

گرفته و در برون، تجلی خود را در «سازندگی» یافته است. این سازندگی اگر بیشتر متوجه برآوردن حوائج مادّی و جسمانیِ اجتماع باشد، نام تمدن بر خود می‌گیرد، و اگر بیشتر ناظر به اقناع نیازهای معنوی و غیرانتفاعی و غیرقابل تقویم او، نام فرهنگ؛ ولی غالباً این‌دو باهم پیوستگی می‌یابند» (همان، ۳۷). «فرهنگ»، کنش‌های خلاقانه و بدیع، و کوشش‌های نوآورانه‌ی معنویِ انسان در هر دوره از زندگیِ بشر است که در زمینه‌های مرتبط با هنر، ادبیات، دانش، ایدئولوژی و... فراتر از نیازهای مادّی و خواست‌های جسمانی به وجود می‌آید و به نسل‌های بعد انتقال می‌یابد. فرهنگ، هم با ریشه داشتن در طبیعت و جهان پیرامون و هم با ریشه داشتن در جامعه، در تسهیل رابطه‌ی انسان با طبیعت، انسان با انسان و ارتقاء روابط انسانی نقشی اساسی دارد. فرهنگ‌ها واحدهای کوچک‌تری هستند که به‌عنوان زیرمجموعه، می‌توانند یک تمدن را تشکیل دهند و با مسامحه می‌توان گفت «تمدن» بُعد مادّی «فرهنگ» است و مربوط به نیازهای زندگی و وجوه اجتماعی بشر است؛ در واقع تمدن با شهرنشینی، دوری‌گزینی از زندگی بدوی، پیشرفت، فناوری، قانون‌مندی، توسعه و تجدد قرابت دارد. تمدن‌ها افزون بر آن‌که در جغرافیایی بسیار بزرگ تعریف می‌شوند، دارای ساختار سیاسی، نظام قضایی مدوّن، سازمان‌های نظامی مشخص، و نهادهای اجتماعی هستند. «کلمه‌ی تمدن به جهانی اشاره دارد که ساخته‌ی دست بشر است. تمدن درگیر عقب‌راندن طبیعت تا نقطه‌ای است که تقریباً در پیرامون خود با هیچ چیزی روبه‌رو نمی‌شویم که انعکاسی از خودمان نباشد» (ایگلتون، ۱۴۰۳: ۴۳). این همان مرحله‌ای است که انسان در دوران تکامل مدرنیته و هم‌زمان با رشد علوم، به یاریِ خرد خویش و از طریق «کار» بر نیروهای طبیعت چیره می‌شود و در مقام فاعل شناسای جهان، خود را در مرکز جهان قرار می‌دهد.

«فرهنگ» در معنای کهن خود به «ادب و دانش و بزرگی» دلالت می‌کند چنان‌که غالباً در شعر قدیم فارسی نیز به همین معانی به کار گرفته شده است. در فرهنگ معین در برابر این واژه آمده است: «۱- ادب، تربیت. ۲- دانش، علم، معرفت ... ۳- مجموعه‌ای از آداب و رسوم ... ۴- مجموعه‌ی علوم و معارف و هنرهای یک قوم» (فرهنگ معین). از همین‌رو بوده که واژه‌ی «فرهنگی» افزون بر معنای «انسان بهره‌مند از ادب»، در ایران معاصر برای آموزگاران و کارمندان وزارت آموزش و پرورش نیز به‌کار رفته است. اما برای پی‌بردن به معنای مدرن فرهنگ باید به اواسط قرن هجدهم میلادی بازگشت و به «رساله درباره‌ی آداب و رسوم و

روحیّات ملت‌ها» اثر ولتر؛ نویسنده و فیلسوف فرانسوی (از بزرگ‌ترین پیشگامان عصر روشنگری) رجوع کرد. مفهوم فرهنگ به‌تدریج از معنای کهن خود که با «آموزش، پرورش و ادب» هم‌خوانی دارد دور می‌شود و به کمال می‌گراید و در قرن نوزدهم به معنای امروزین و خود نزدیک می‌شود. این مفهوم نو را می‌توان در کتاب «پژوهش‌هایی درباره‌ی تاریخ آغازین بشر و توسعه‌ی تمدن» اثر انسان‌شناس انگلیسی، ادوارد بارنت تیلور؛ بنیان‌گذار انسان‌شناسیِ فرهنگی دریافت. او می‌نویسد: «فرهنگ یا تمدن... کلیّت درهم تافته‌ای‌ست شامل دانش، دین، هنر، قانون، اخلاقیّات، آداب و رسوم، و هرگونه توانایی و عادتی که آدمی هم‌چون هم‌وندی از جامعه به دست می‌آورد» (آشوری، ۱۴۰۳: ۴۷). در قرن بیستم در برخی کشورها چون فرانسه و انگلستان به‌جای این واژه از «تمدن» بیشتر استفاده می‌کردند و چنان‌که پیش‌تر گفته شد بر پیشرفت و شهرنشینی دلالت دارد. اما در بسیاری از کشورها از جمله آلمان، آمریکا، روسیه، و در اروپای غربی و آمریکای لاتین واژه‌ی فرهنگ در معنایی نزدیک به آن‌چه که ذکر آن رفت، به‌کار می‌رود و بیشتر دارای ابعادی معنوی و هنری است.

این معنا در رسوم و باورهای قومی، افسانه‌های محلی، اسطوره‌های ملی یا مذهبی، ادبیات، صناعات هنری، ساختارهای کوچک اجتماعی، راه و روش زندگی اجتماعی، آداب و رفتار اجتماعی، نظام مالکیت خصوصی و... تجلی می‌یابد و در نهایت این مفاهیم به صورت شعر، ترانه، لالایی، سوگ‌سرود، خطاطی، دیوارنگاره، سنگ‌نوشته، کنش‌های اجتماعی و رسوم خاص، قوانین و دستورالعمل‌های حاکم بر قبیله‌ها و روستاها و... یا در برخی مشاغل باستانی و صنایع هنری چون منبت‌کاری، سفال‌گری، گلیم‌بافی، قالی‌بافی، سوزن‌دوزی، قلم‌زنی، میناکاری، فیروزه‌کوبی، آهن‌گری، مس‌گری، کاشی‌کاری، خاتم‌کاری و... شکلی عینی به خود می‌گیرند و از نسلی به نسل‌های دیگر انتقال می‌یابند. از همین روست که می‌توان بسیاری از احساسات، عادات، خصوصیات اخلاقی، خصلت‌های رفتاری، باورهای اعتقادی، و جنبه‌هایی از تاریخ پیشینیان یک ملت را در فرهنگ آن کشور مشاهده کرد و به تعبیری: «فرهنگ در اساس بنایی‌ست بیانگرِ تمامی باورها، رفتارها، دانش‌ها، ارزش‌ها، و خواسته‌هایی که شیوه‌ی زندگیِ هر ملت را بازمی‌نمایند... و سرانجام عبارت است از هرآن‌چه یک ملت دارد، هرکاری که می‌کند و هرآن‌چه می‌اندیشد» (همان، ۵۱). پس باید گفت فرهنگ یک میراث فرهنگی-اجتماعی است که با عبور از صافی‌های گوناگون از نسل‌های گذشته

و پیشینیان به ما رسیده است. همچنین افزون بر بخش هنری و فکریِ فرهنگ که بیشتر خصلتی خودآگاهانه دارد، پاره‌ای از باورها در ما وجود دارند که تری ایگلتون آن‌ها را «ناخودآگاه اجتماعی» می‌نامد و بخشی از فرهنگ ما را می‌سازند. باورهایی که به شکلی فکرنشده در ذهن و درون ما حک شده‌اند و در لحظاتی به شکل ناخودآگاه ظاهر می‌شوند: «آن خزانه‌ی عظیم غرایز، تعصبات، پرهیزکاری‌ها، احساسات، آرای نیمه‌شکل‌گرفته و مفروضات خودجوشی که اَعمال روزمره‌ی ما را قوام می‌بخشند و به‌ندرت در آن‌ها تردید می‌کنیم. درواقع برخی از این مفروضات تا چنان ژرفایی نفوذ دارند که شاید ما نتوانیم بی‌آن‌که تغییری اساسی در نحوه‌ی حیات خود بدهیم در آن‌ها شک کنیم ... این ناخودآگاه اجتماعی چیزی است که از فرهنگ مراد می‌کنیم» (ایگلتون، ۱۴۰۳: ۶۷ و ۶۸).

با نظر به آن‌چه تاکنون گفته شد می‌توان دو ویژگی را برای فرهنگ برشمرد: الف) داشتن وجوه اندیشگی، هنری، ادبی و فلسفی: ویژگی‌های مرتبط با باورها، آرمان‌ها، ارزش‌ها، هنجارها و اصول که می‌توان آن را ایدئولوژی نامید، ب) وجود جنبه‌های رفتاری، روان‌شناسانه و جامعه‌شناسانه که به صُور مختلف رخ می‌نمایانند: راه‌های انجام کارها، روش‌های زندگی مجموعه‌ای از انسان‌ها که دارای زیستگاه و تاریخی مشترک هستند. عادات مشترک یک قوم یا یک کشور خاص، رویه‌های اجتماعی، طرح‌های زندگی منطبق بر نیازهای طبیعی و بیولوژیک و متأثر از عوامل زیست‌شناختی، نظام مالی و معاملاتی برای پاسخ به نیازهای اقتصادی و... در واقع الگوهایی رفتاری هستند که در درازای تاریخ تثبیت و نهادینه شده‌اند، از طریق تقلید یا آموزش به نسل‌های بعد انتقال یافته‌اند. با این تفاصیل فرهنگ دارای دو بخش درهم تنیده‌ی مادّی و معنوی است و به تعبیری: «فرهنگ یک قوم را می‌توان مجموعی از سازوبرگِ مادّی و فکری تعریف کرد که آن قوم با آن‌ها نیازهای اجتماعی و زیستیِ خود را برمی‌آورد و خود را با محیط سازگار می‌گرداند» (آشوری، ۱۴۰۳: ۶۰). درواقع فرهنگ ابزاری از جنس معناست که به‌دست بشر در گذر زمان ساخته و تولید می‌شود و می‌توان آن را محصول یا کالایی معنوی دانست که به‌عنوان الگویی رفتاری یا قانون اجتماعیِ نانوشته به کار می‌رود.

در مورد زیربنای فرهنگ و عامل اصلی تشکیل دهنده‌ی آن، در میان پژوهش‌گران و اندیشمندان علوم فلسفی و اجتماعی دو دیدگاه مهم در تضاد با یکدیگر قرار دارد. یکی با نگاه ایده‌آلیستی ریشه‌ی فرهنگ را ایدئولوژی می‌داند یا فرهنگ

و ایدئولـوژی را دو عنصـر درهـم تنیـده قلمـداد می‌کنـد و نـگاه دیگـر، فرهنـگ را هم‌چـون ایدئولـوژی، مذهـب، اخـلاق، قوانیـن قضایـی، سـاختار سیاسـی و... عنصـری روبنایـی می‌دانـد کـه تـا حـد بسـیار زیـادی دارای شـالوده‌ای اقتصادی‌سـت امـا بایـد درنظـر داشـت کـه توجـه ویـژه بـه بنیادهـای اقتصـادی بـر مبنـای آرای مارکـس و انگلـس به‌معنـای عـدم تأثیرگـذاری عناصـر روبنایـی بـر عوامـل زیربنایـی نیسـت و از طرفـی خـود عوامـل روبنایـی نیـز بـر یک‌دیگـر تأثیـر می‌گذارنـد.

در مـورد متفکریـن ایده‌آلیسـت می‌تـوان بـه آراء شـاعر بلنـدآوازه و معاصـر انگلیسـی، تـی.اس. الیـوت مراجـه کـرد. کـه در بـاب تشـریح و تبیین مفهـوم فرهنـگ دارای رسـاله‌ای بـا ابعـاد گسـترده اسـت. او تـز (نظریـه یـا نهـاد) خـود را بـرای سـه مفهـوم «فرهنـگ فـردی»، «فرهنـگ گروهـی» و «فرهنـگ کل جامعـه» در یـک زنجیـره‌ی معنایـی تعریـف می‌کنـد و معتقـد اسـت فرهنـگ تنهـا دررابطـه بـا مذهـب شـکل می‌گیـرد و بـا توجـه بـه این‌کـه رابطـه‌ای پیچیـده میـان فرهنـگ و مذهـب متصـور اسـت، توسـعه‌ی فرهنـگ و توسـعه‌ی مذهـب را توأمـان و انفـکاک ناپذیـر می‌دانـد امـا تأثیرگـذاری بیشـتر یکـی نسـبت بـه دیگـری را بسـته بـه نـگاه ناظـر می‌دانـد: «هیـچ فرهنگـی نمی‌توانـد جـز در رابطـه بـا مذهـب پدیـد شـود یـا گسـترش یابـد ... توسـعه‌ی فرهنـگ و توسـعه‌ی مذهـب را در جامعـه ای کـه هیـچ تأثیـری از خـارج نپذیرفتـه، نمی‌تـوان به‌روشـنی از یک‌دیگـر جـدا کـرد: و ایـن بسـتگی بـه گرایش‌هـای هـر ناظـر دارد کـه تهذیـب فرهنگـی را عامـل پیشـرفت در مذهـب بدانـد، یـا پیشـرفت در مذهـب را عامـل تهذیـب فرهنگـی فـرض کنـد ... گرچـه معتقدیـم کـه یـک مذهـب می‌توانـد فرهنگ‌هـای مختلفـی را شـکل دهـد، هم‌چنـان ایـن سـؤال هـم می‌توانـد برایمـان مطـرح شـود کـه آیـا هیـچ فرهنگـی امـکان دارد بـدون یـک زیربنـای مذهبـی بـه وجـود آیـد، یـا خـود را ابقـا کنـد. می‌تـوان از ایـن هـم فراتـر رفـت و پرسـید آن‌چـه را کـه مـا فرهنـگ و آنچـه را کـه مـا مذهـب یـک ملـت می‌نامیـم آیـا جنبه‌هـای مختلـف یـک چیـز واحـد نیسـتند: آیـا فرهنـگ، در اصـل، تجسّـد مذهـب یـک ملـت نیسـت» (الیـوت، ۱۳۸۷: ۲۸ و ۲۹). الیـوت در تحلیـل و بررسـی خـود نـگاه ویـژه و بنیادینـی بـه مذهـب دارد و معتقـد اسـت بـدون حضـور و حیـات مذهـب، ایجـاد و گسـترش و تکامـل فرهنـگ امکان‌پذیـر نیسـت. او اگرچـه مدعـی اسـت کـه مذهـب و فرهنـگ دو معنـای متفـاوت دارنـد امـا بـه وحـدت ایـن دو بـاور دارد. الیـوت بی‌توجـه بـه رونـد دیالکتیـک تکامـل تاریخـی و بی‌اعتقـاد بـه بنیادهـای اقتصـادی و روابـط تولیـد و مناسـبات مرتبـط بـه آن کـه بسـترها و سـاختارهای اجتماعـی و درنهایـت، فرهنـگ غالـب را تشـکیل می‌دهنـد، شـاعرانه و خیال‌انگیـز، بـرای

یک عنصر روبنایی مانند ایدئولوژی، نقشی بنیادین و زیربنایی برای عنصر روبناییِ دیگری چون فرهنگ متصور است.

در تحلیل ساختار اقتصادی، مارکس و انگلس از دو استعاره‌ی «زیربنا» و «روبنا» یاری می‌گیرند که با نظر به آراء ایشان می‌توان دریافت که ساختار دولت، بسترهای اجتماعی، آگاهی انسان و قلمروهای روبناییِ حقوق، سیاست، فرهنگ، هنر، ادبیات، ایدئولوژی و... وابسته به زیربنای اقتصادی یا ساختار اقتصادی حاکم است. البته این‌دو هیچ‌گاه رابطه‌ی میان زیربنا و روبنا را مطلق، یک‌سویه و مکانیکی ندانسته‌اند و حتا در برخی ساحت‌ها چون هنر و ادبیات که تولیداتی معنوی هستند، قائل به خودمختاریِ نسبی بوده‌اند. در «هجدهم برومر» می‌خوانیم: «بر پایه‌ی شکل‌های متفاوت مالکیت، یعنی شرایط اجتماعی هستی، روبنای کاملی از احساس‌ها، توهم‌ها، شیوه‌های اندیشه و نگرش‌هایی به زندگی، با تفاوت‌ها و شکل‌های ویژه، شکل می‌گیرد. کل طبقه این‌ها را از بنیادهای مادی خود و از روابط اجتماعی متناسب با آن پدید می‌آورد و شکل می‌دهد» (باتامور و دیگران، ۱۳۹۷: ۳۹۰). پس باید در نظر داشت که هستیِ اجتماعیِ انسان اساساً متأثر از روابط تولیدی است چراکه در مقام نیروی مولد، بخشی از نظام حاکم اقتصادی است و اقتصاد در رابطه با فرهنگ، نقشی تعیین‌کننده و بنیادی دارد، هرچند نباید استقلال نسبی فرهنگ را دور از نظر داشت و نباید نقشی منفعلانه و مطلقاً مفعولی برای آن در نظر گرفت. نیروهای مولد و ابزار تولید، روابط تولیدی را می‌سازند که به همراه مناسبات حاکم بر تولید، ساختار اقتصادی و بنیادین جامعه را تشکیل می‌دهند. از طرفی می‌دانیم که فرهنگ در زمین آگاهیِ بشر می‌روید و تمام جنبه‌های آن از آگاهیِ انسان در طول اعصار سرچشمه می‌گیرد اما مبتنی بر آن‌چه مارکس می‌گوید: «وجه تولید زندگانی مادّی، فرارونده کلی اجتماعی و سیاسی و فکری را معیّن و مشروط می‌سازد. آگاهی انسان هستیِ او را تعیین نمی‌کند بلکه به‌عکس، هستیِ اجتماعی اوست که آگاهی‌اش را تعیین می‌سازد» (مک‌لان، ۱۳۷۹: ۸۴). پس مناسبات و روابط تولیدی و در یک کلام ساختار اقتصادی حاکم، بستر و هستی اجتماعی و در نتیجه آگاهی انسان را شکل می‌دهد. براین‌اساس فرهنگ نیز تا حد بسیار زیادی متأثر از وضعیت اقتصادی، بنیادهای مالی و نظم حاکم بر جامعه است.

بنا بر آن‌چه گفته شد، عناصر روبنایی می‌توانند بر یک‌دیگر تأثیر بگذارند اما باید دانست که بدون نظر به عوامل زیربنایی تحلیل فرهنگ ناقص و ناتمام خواهد

بود، پس برای تحلیل و بررسیِ علمی و غیرتخیلیِ ساختار فرهنگیِ جامعه به شناخت ساختار طبقاتی جامعه و نظم حاکم اقتصادی بر جامعه نیازمندیم، «چرا که فرهنگ بی‌تردید زاییده‌ی شرایط مادّی است، بدین معنی که یک انسان گرسنه به‌دشواری می‌تواند خالق فرهنگی باشد. تا عوامل اولیه‌ی زندگی در یک فرد یا جامعه مساعد نشود، فرهنگی شروع نمی‌شود، فرهنگ آن‌جاست که فرصت‌های مناسب در اختیار استعدادها قرار داده شود» (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۱: ۱۳۶). در تکمیل این نگاه لازم است این مطلب را افزود که «فرهنگ نو» می‌تواند با قیام گرسنگان، ژنده‌پوشان، به حاشیه رانده‌شدگان، رنجبران و کارگران پس از فروریختن نظام طبقاتی، جایگزین فرهنگ مسلط و حاکم شود تا با رفع تبعیض در تمامی عرصه‌ها، عدالت اجتماعی برقرار گردد و فرصت‌های برابر در اختیار همگان قرار گیرد و انسان «کار» خود را مبتنی بر علاقه و توانایی‌هایش و به دور از «بهره‌کشی انسان از انسان» برگزینند.

بیش از دو قرن است که سرمایه‌داری بر جهان سایه افکنده و تمامی روابط اجتماعی و انسانی، الگوها و روش‌های زندگی، هنر و ادبیات، و حتا رؤیاهای آدمی را نیز تغییر داده یا متأثر از خویش ساخته است. سرمایه‌داری با دو مفهوم «استثمار» و «کار مزدی» انسان را به ابزاری برای بازتولید سرمایه و فربه‌شدن خویش بدل می‌سازد و سانسور (مستتر یا آشکار) و تبعیض را زیر پوششِ دموکراسی لیبرالی خود پنهان می‌کند که تنها بخش اندکی از آزادی‌ها را در خود دارد و به رهاییِ بشر منجر نخواهد شد. سرمایه‌داری به یاری تریبون‌های تبلیغاتی، بازار کتاب، مطبوعات، سایت‌های اینترنتی، هنر بازاری، سینما، رادیو، تلویزیون و... مفاهیم و ارزش‌های جعلی می‌سازد، اذهان عمومی را ازسویی منحرف می‌کند و به‌سویی دیگر متمایل می‌سازد، اکثریت را فریب می‌دهد و با دغل‌کاری برخی صفات ذاتی خود مانند منفعت‌طلبی، نابرابری، جامعه‌ی طبقاتی، تبعیض‌های جنسیتی و قومیتی را بدیهی معرفی می‌کند و در مواقع لزوم پشت مذهب و دستورات الاهی سنگر می‌گیرد. بدون توجه به تاریخ مدرنیته، عصر روشنگری، رشد علوم و صنایع در غرب و صنعتی شدن جوامع، نمی‌توان فرهنگ غالب بر بسیاری جوامع را (چه در کشورهای توسعه‌یافته‌ی صنعتی و چه در کشورهای کمتر توسعه‌یافته) بررسی نمود. اگرچه می‌توان در سیر تکامل تاریخ و با نگاهی دیالکتیک، نتایج مفیدی برای سرمایه‌داری مفروض داشت اما نباید از نگاه انتقادی به ساختار این نظام صنعتی که در واقع سلطنت سرمایه است غافل بود و بهتر آن است که برای

بررسیِ ریشه‌های فرهنگ جوامع امروز، نتایج معنوی نظام سرمایه‌داری را مورد بررسی قرار داد. اگرچه این موضوع خود پژوهشی مجزا و درازدامن را می‌طلبد اما درباره‌ی این محصول یعنی «فرهنگ بورژوایی» می‌توان به اختصار و اجمال فهرست کوتاهی از نتایج مخرب آن را بیان کرد: ساخت انسان تک‌ساحتی، ایجاد قالب‌های متحدالشکل در عرصه‌های مختلف اجتماعی در جهت مشابه‌سازی و ایجاد گله‌های انسانی و نه در جهت برقراری عدالت اجتماعی، تحمیل برخی قالب‌های رفتاری و گفتاری به بدن و زبان انسان‌ها، خودمحوری فخرفروشانه، مصرف‌گرایی، تجمل‌گرایی، تبعیت از مُد، جایگزینی روابط مجازی به جای روابط مهرورزانه‌ی عینی و حقیقی، نگاه کالایی به آثار هنری و تمامیِ پدیده‌های معنوی و اخلاقی، منطقی جلوه‌دادن جنگ‌ها و بدل‌کردن انسان‌های غیرنظامی کشته‌شده در جنگ‌ها به اعداد و ارقام و... .

آدورنو و هورکهایمر از اندیشمندان اصلی مارکسیم انتقادی (مکتب فرانکفورت) در قرن بیستم نظرات شایان توجهی در باب «صنعت فرهنگ» دارند و استفاده‌ی ابزاری از رسانه، فرهنگ و هنر را یکی از عوارض نظام سرمایه داری در قرن بیستم می‌دانند که در جهت استیلا بر اذهان مردم برای پذیرفتن نظم موجود و دوری از آگاهیِ راستین و نگاه انتقادی به کار می‌رود. این دو به تفصیل به نقد سرمایه‌داری از منظر فرهنگی می‌پردازند و معتقدند: «در عصر سرمایه‌داری متأخر، تلفیق فرهنگ با سرگرمی و بازی، فرهنگ توده‌ای منحطی به‌وجود آورده است. مصرف‌کنندگان صنعت فرهنگی در حقیقت چاره‌ای ندارند زیرا در ورای افق واقعیت محسوس چیزی نمی‌بینند. کارکرد اصلی صنعت فرهنگی، در عصر سرمایه‌داری پیشرفته، از میان برداشتن هرگونه امکان مخالفت اساسی با ساخت سلطه‌ی مستقر است. جامعه‌ای که در چنبر صنعت فرهنگی درغلتیده باشد، هرگونه نیروی رهایی‌بخش را از دست می دهد» (بشیریه، ۱۳۸۴: ۱۸۵).

لوکاچ، تمدن را حاکمیت انسان بر طبیعت تعریف می‌کند و معتقد است که با ظهور سرمایه‌داری، سلطه‌ی انسان بر طبیعت به اوج خود می‌رسد و حتا بر خود انسان نیز چیره می‌شود. سرمایه‌داری کارگران را به بردگانی بدل می‌سازد که برای بقا و معاش رنج می‌برند و در فرایند تولید، خود سرمایه‌داران را نیز زیر سلطه‌ی خود قرار می‌دهد و در واقع تمامی انسان‌ها را به ازخودبیگانگی می‌کشاند. ایدئولوژی و نظم حاکم به زعم چپ‌گرایانی چون لوکاچ، تنها در پی «تداوم پیکار طبقاتیِ آگاهانه» و در پرتو «دگرگونی سوسیالیستی» تغییر می‌یابد.

او می‌نویسد: «تمدن عبارت است از چیرگیِ بیرونیِ انسان بر محیط خویش، فرهنگ نیز عبارت است از چیرگیِ درونیِ انسان بر محیط خویش. همان‌گونه که تمدن ابزاری برای چیرگیِ بر طبیعت فراهم می‌آورد، از طریق فرهنگ کارگری نیز ابزاری برای چیرگی بر جامعه پدید می‌آید؛ زیرا که تمدن، و تکامل‌یافته‌ترین شکل آن یعنی سرمایه‌داری، بردگیِ انسان را نسبت با تولید اجتماعی و اقتصاد به نهایت اوج خود رسانده است» (لوکاچ، ۱۴۰۰: ۳۰۱ و ۳۰۲). این بردگی فقط در نتیجه‌ی فروریختن ساختار اقتصادی سرمایه‌داری و ایجاد نظم سوسیالیستی پایان می‌پذیرد که متعاقب آن فرهنگ و فرآورده‌های فرهنگی از خصلت کالاییِ خود خارج می‌شوند. مبتنی بر این باور، با حدوث این تغییر بنیادین در نظام حاکم اقتصادی، انسان فارغ از دغدغه‌های مادی به بهروزی می‌رسد و با امحای فرهنگِ تبعیض و نابرابری به مقام والای بشر بودن ارتقاء می‌یابد.

سرمایه‌داری به ظاهر، گوناگونی و تفاوت را از طریق جدیدترین ابزار فرهنگی خود یعنی «پست مدرنیسم» تبلیغ می‌کند و از زیباییِ تکثر سخن می‌گوید و آن را خصیصه‌ای فرهنگی می‌داند اما بر سر تفاوت‌های اساسی چون اختلاف طبقاتی، نابرابریِ مالی و انواع تبعیض‌های جنسیتی و قومی و نژادی، یا ریاکارانه دم فرومی‌بندد یا آن‌ها را بدیهی دانسته و هرگونه اعتراض و انتقادی به آن‌ها را ناشایست و اغتشاش‌گرایانه توطئه‌ی سوسیالیست‌ها ارزیابی می‌کند. «جامعه‌ی سرمایه‌داری همه‌ی اقشار شهروندان خود را به تَلی از آشغال فروکاسته است، اما بسیار حساس است تا به عقاید آن‌ها اهانتی نکند. از دورنمای فرهنگی، به همه‌ی ما باید احترام برابری گذاشته شود، حال آن‌که از دورنمای اقتصادی شکاف بین مراجعه‌کنندگان بانک غذا و مراجعه‌کنندگان بانک‌های تجاری عمیق‌تر می‌شود. کیش انحصار به پنهان کردن این تفاوت‌های مادی کمک می‌کند» (ایگلتون، ۱۴۰۳: ۵۴). با این تفاصیل ضروری است تا در بررسی پدیده‌های فرهنگی، فرهنگ در تقابل با شبه‌فرهنگ و راه‌های ارتقاء فرهنگ، نسبت به ساختار اقتصادی حاکم، و به تعبیر دیگر نسبت به نظام سیاسی و ایدئولوژیک مستقر در جامعه آگاهی داشت.

بخش دوم:فعالیت فرهنگی کانون نویسندگان ایران

یکی از مهم‌ترین فعالیت‌های کانون نویسندگان ایران، تولید و ترویج و تحکیم امور مرتبط با ساحت فرهنگ است که بخشی از وظیفه‌ی روشنفکری کانون محسوب

می‌شود. در این مسیر، عملکرد کلی کانون نمود عینیِ مخالفت و مبارزه‌ی آشکار با هرگونه سانسور تحمیل‌شده به نویسندگان و هنرمندان، و دفاع از حقوق صنفی نویسندگان است و از طریق بیانیه‌ها، اطلاعیه‌ها، خبررسانی، برگزاری شب شعر و عصر داستان، چاپ کاملاً آزادانه‌ی شعر؛ داستان؛ ترجمه؛ مقالات علمی و پژوهشی؛ جستار؛ مصاحبه و کاریکاتور به‌دور از هرگونه سانسور در نشریات کانون چون «بیان آزاد»، «اندیشه‌ی آزاد»، «نامه‌ی کانون» و دیگر ویژه‌نامه‌ها، چاپ کتاب بدون نیاز به اخذ مجوز از سازمان‌ها و اداره‌های وابسته به دستگاه سانسور، برگزاری مراسم بزرگداشت و تجمعات مدنی و... در حوزه‌ی فرهنگ در کار فرهنگ‌سازی و تحکیم مبانی فرهنگی است. محمدجعفر پوینده «آفرینش فرهنگی» را یکی از ویژگی‌های بسیار مهم کانون نویسندگان ایران برمی‌شمرد و لازمه‌ی آن را آزادی بی‌قید و شرط آزادی اندیشه و بیان می‌داند. او بر این باور است: «هنرمند باید آزاد باشد و بی‌هیچ قید و شرطی بتواند اثرش را خلق و منتشر کند و به‌این‌ترتیب است که آفرینش فرهنگی و ارتقای فرهنگی روی می‌دهد. درواقع درست با توجه به همین الزامات آفرینش فرهنگی است که کانون به الگوی فرهنگی مسلط بر جامعه که خلاف آفرینش آزاد بوده مخالفت و اعتراض کرده است. یعنی در حقیقت کانون همیشه بر ضرورت استقلال آفرینش فرهنگی، ملزومات آن و شکل ساختاری‌اش، یعنی نهاد صنفی نویسندگان، مستقل از حکومت – هر حکومتی که می‌خواهد باشد – تأکید کرده است» (پوینده، ۱۳۷۹: ۵۰).

در زیر به شکلی جزئی‌نگرانه به بخش‌های مهم فعالیت‌های فرهنگی کانون پرداخته می‌شود:

الف) نهادینه‌ساختن فرهنگ آزادی‌خواهی و سانسورستیزی در عرصه‌ی بیان و اندیشه و قلم

فعالیت کانون نویسندگان ایران در مقام یگانه نهاد مستقل روشنفکری نویسندگان در ایران در ۵۶ سال گذشته در دو موضوع بسیار مهم نمود می‌یابد: یکم، «دفاع از آزادیِ بی‌قید و شرط اندیشه و بیان برای همگان» و دوم، «مبارزه با هرگونه سانسور». کوشش‌ها، خطرپذیری‌ها و مبارزات بی‌امان کانون در مورد این دو موضوع که «وظیفه، مسئولیت و تعهد» کانون و کانونیان است، امروزه به بخشی از «فرهنگ آزادی‌خواهی» در حوزه‌ی اندیشه و قلم بدل شده است. فعالیت‌های کانون اگرچه تاریخی در حدود نیم قرن دارد و در سه مقطع تاریخی – یعنی

در سال‌های (۱۳۴۹-۱۳۴۷) و (۱۳۶۰-۱۳۵۶) و (آغاز حیات دوباره پس از سال‌ها سانسور در اواخر دهه‌ی شصت، و رسماً از ۱۳۷۷ تا به امروز) - ادامه یافته است اما اعضای متعهد کانون چنان خلل‌ناپذیر و بی‌چشم‌داشت در این راه کوشیده و در مقاطعی جان بر سر آرمان نهاده‌اند که به اتکای این پیشینه و بنیاد نهادن تعهدی نو و تعریف راه و روشی نو برای نویسندگان و روشنفکران، می‌توان گفت کار و کنش کانون در این زمینه، به بخشی مهم از فرهنگ نوگرایانه‌ی آزادی‌خواهانه‌ی نویسندگانِ متعهد به انسان و آزادی بدل شده است؛ چرا که کانون، اندیشه را در تقابل با دستگاه سنت‌گرای صُلب سانسور در عرصه‌ی عمل به اجرا درآورده و در راه تحقق آرمانِ آزادی «رسم و آیینی نو» خلق کرده است. کانون همواره «دفاع از آزادی» و «ستیز با سانسور» را به‌عنوان دو مؤلفه‌ی مهم فرهنگی در عرصه‌ی قلم، ترویج و تبلیغ کرده و با وجود مرگ بسیاری از اعضای بنیادگذار خود و قتل سیاسیِ برخی از تأثیرگذارترین اعضایش، همچنان پویایی این فرهنگ را زنده نگاه داشته است و چنان‌که پوینده بیان می‌کند: «کانون از روز اول فعالیت تا به حال با الگوی فرهنگی مسلط بر جامعه که در حقیقت می‌خواسته با محدود کردن آزادی بیان و تحمیل سانسور، ادبیات و فرهنگ را زیر سیطره‌ی حکومت دربیاورد - نه به دلیل سیاسی بلکه درست به دلیل الزامات آفرینش فرهنگی - مخالف بوده است. آفرینش فرهنگی هیچ قید و شرطی برنمی‌دارد» (همان).

باید در نظر داشت که در اساس‌نامه‌ی کانون نویسندگان ایران، ماده‌ی ۱، کانون نویسندگان ایران «نهادی فرهنگی-صنفی و غیرانتفاعی» تعریف شده و در ماده‌ی ۳ (بند ب)، عبارت «اعتلای فرهنگی جامعه» به عنوان یکی از سه هدف اساسی تشکیل کانون به تصویب رسیده است. کانون نویسندگان ایران در مسیر ستیز بی‌سازش با دستگاه سانسور و نهادینه‌ساختن «فرهنگ سانسورستیزی»، در سال ۱۳۸۷ روز ۱۳ آذرماه را به یاد دو ستم‌کشته‌ی راه آزادیِ اندیشه و بیان، محمد مختاری و محمدجعفر پوینده، «روز مبارزه با سانسور» نامید. در بیانیه‌ی سال ۱۳۹۹ درباره‌ی ابعاد گسترده‌ی سانسور در ساحت‌های مختلف اجتماعی در تاریخ مطول سانسور، آمده است: «موضوع سانسور و مبارزه با آن، محدود به کتاب، مطبوعات یا فعالیت‌های هنری نیست و به همین دلیل روز مبارزه با سانسور مختص نویسندگان و هنرمندان نبوده و هدف آن، همگرایی و ایستادگی تمام گروه‌ها و افرادی‌ست که مستقیم یا غیر مستقیم قربانی سانسور و سرکوب هستند. سانسور، تأمین‌کننده‌ی تاریکیِ مورد نیاز سرکوب است و این یعنی، سرکوب را می‌توان

بی‌کم‌وکاست شکل عینی و تحقق‌یافته‌ی سانسور دانست. بدین معنا، جامعه‌ی ما سال‌هاست که به شدیدترین وجه، تحقق سانسور را در حبس و شکنجه و اعدام و کشتار فرزندانش، عریان و خونین، چشیده و لمس کرده است. سال‌هاست هنر و فرهنگ و زیبایی، روبه‌روی چشمان ما سرکوب شده است و از این رهگذر تولیدات فرهنگی سانسور شده و بی‌یال و دُم و اشکم، مخاطب خود را به شکلی روزافزون از دست داده است».

ب) ترویج تکثّر در عین وحدت

کانون نویسندگان ایران از بدو شکل‌گیری تاکنون بر مبنای تفکری دموکراتیک و بدون توجه به گرایش‌های فکری و فلسفی نویسندگان و فارغ از اعتقادات دینی ایشان، مجمعی از نویسندگان آزادی‌خواه است. از آن‌جا که برخلاف احزاب سیاسی نه قصد مشارکت در قدرت را دارد و نه سودای کسب کرسی‌های سیاسی را در سر دارد، از این‌رو هم در پذیرش و عضوگیری نویسندگان و هم در دفاع از حقوق صنفی آنان، نگاه و کنشی غیر ایدئولوژیک دارد و می‌کوشد تا دربرابر هرگونه سانسور و محدودیت و حذف، صدای گویای بی‌صدایان و به‌حاشیه رانده‌شدگان باشد.

در باب این نگاه متکثر باید به عملکرد کانون در ادوار مختلف نگریست که به‌طور مشخص در دوره‌ی اول و دوم شاهد حضور طیف‌های گوناگون فکری و عقیدتی هستیم که به‌اجمال می‌توان از چپ‌گرایان (اعم از اعضای حزب توده، فداییان خلق، چپ‌های مستقل و...)، نیروی سوم، راست‌گرایان لیبرال، ملی‌گرایان، مذهبیون از طیف‌های مختلف، مشروطه‌خواهان و... نام برد. امروز به‌سبب وجود سانسور رسمی و در نبود رادیو و تلویزیون و مطبوعات آزاد، و احزاب سیاسی مستقل، تعیین خط مشی سیاسی و اعتقادی نویسندگان کمی دشوار است. باوجوداین، آن‌چه کانون نویسندگان ایران را مرکز وحدت نویسندگان با آراء و عقاید مختلف می‌کند، تعهد به منشور و عمل به اساس‌نامه‌ی کانون است که به‌طور خلاصه در باورمندی به آرمان آزادی و مبارزه با شکل‌های گوناگون سانسور تجلی می‌یابد. هرزمان قلمی شکسته شد، کلمه‌ای حذف شد، صاحب نوشته‌ای تهدید شد، نشریه‌ای تعطیل شد، نویسنده‌ای به زندان افکنده شد، باوری مستقل سرکوب شد یا به ضرب باتوم و زور گلوله صدای اعتراضی خاموش شد و اندیشه‌ای انتقادی به‌خون نشست، کانون وظیفه‌ی خود می‌داند تا به دفاع از آزادیِ اندیشه و بیان برای

همگان بی‌هیچ حصر و استثنا برخیزد.
برای عضویت در این نهاد مستقل غیردولتی، عمل به منشور و وفاداری به آن مهم‌ترین شرط (از میان شرایط موجود) است. کانون نویسندگان ایران در طول سالیان حیات خود، معبر بسیاری بوده است که آمده‌اند، کوتاه‌زمانی مانده و سپس رفته‌اند و در این میان کانون گاه مورد شبیخون نفوذی‌های حکومت و سازش‌کاران قرار گرفته است که برآن بودند تا مزورانه کانون را به دام‌چاله‌ی تخطی از اصول منشور و سازش با ارکان قدرت بیندازند. کانون در عملکرد خود به تکثر، گفت‌وگو، انتقاد و خودانتقادی، نوگرایی و تحول معتقد است تا بتواند در مقام نهادی فرهنگ‌ساز، با پویایی به کار خویش ادامه دهد اما به اسم اصلاح‌طلبی از ویژگی بسیار مهم خود یعنی استقلال از همه‌ی حکومت‌ها، دولت‌ها، احزاب و ارگان‌های سیاسی هرگز چشم نخواهد پوشید. به‌همین سبب با وجود تکثرگرایی در کانون، وحدت در اعتقاد و عمل به منشور و اساس‌نامه شرطی حیاتی برای تأثیرگذاری کانون در حوزه‌ی نهادینه‌ساختن و ترویج فرهنگ آزادی‌خواهی، مبارزه با سانسور و استقلال از نهادهای قدرت است و ناگفته پیداست ناقضان منشور و خیانت‌کاران به آزادی که در عمل خدمت‌گزاران به دستگاه سانسورند، جایی در کانون نویسندگان ایران نخواهند داشت.

پ) اعتلای زبان

«زبان» یکی از مهم‌ترین عوامل حیات، رشد و تعالی فرهنگ است. بسیاری از مؤلفه‌ها و سویه‌های هنری، ادبی و معنوی یک فرهنگ بر محمل زبان زیست می‌کنند و از طریق زبان به‌عنوان میراثی معنوی با فراز و فرودهایی به آیندگان منتقل می‌شوند. زبان در نقش کاربردیِ خود، ابزاری برای انتقال دانش و تفکر، بروز عواطف انسانی، بیان خواست‌ها و نیازها، تفسیر و تحلیل جهان، برقراری رابطه با دیگر انسان‌ها، شناخت محیط پیرامون و وسیله‌ای برای اندیشیدن است و در نقش هنریِ خود می‌تواند با فاعلیت بیشتر در آثار ادبی نمود پیدا کند و درواقع آن‌جا که واژگان به‌عنوان نشانه از دلالت‌های معنایی معمول و ازپیش‌معیّن فاصله می‌گیرند یا جنبه‌های موسیقایی متن را برجسته می‌نمایند، زبان نقشی هنری به خود می‌گیرد. درهرصورت، بخش عمده‌ای از فرهنگ به وسیله‌ی زبان انتقال و ارتقاء می‌یابد یا حتا ازمیان می‌رود و نابود می‌شود؛ به‌دیگرسخن، در حیات و بقا و فنای فرهنگ، زبان دارای نقشی بنیادین است.

در مورد رابطه‌ی اعتلای فرهنگ و نقش زبان می‌توان بند ۳ منشور را یکی از مصادیق کوشش فرهنگیِ کانون نویسندگان ایران دانست. زیر این بند می‌خوانیم: «کانون رشد و شکوفاییِ زبان‌های متنوع کشور را از ارکان اعتلای فرهنگی و پیوند و تفاهم مردم ایران می‌داند و با هرگونه تبعیض و حذف در عرصه‌ی چاپ و نشر و پخش آثار همه‌ی زبان‌های موجود مخالف است» (کانون نویسندگان ایران، ۱۳۹۳: ۵ و ۶). می‌دانیم یکی از ویژگی‌های مهم دستگاه سانسور حمایت از خفقان است و در واقع با سرکوب صداها، آواها، موسیقی‌ها، اندیشه‌ها و عقاید گوناگون قصد آن دارد تا تک‌صدایی را تثبیت نماید، پس آشکارا خصلتی ضدفرهنگ دارد. «زبان فارسی» به عنوان زبان مشترک علمی، دانشگاهی، اداری، مطبوعاتی و ارتباطی میان ایرانیان است و حیاتِ بخش عظیمی از فرهنگ ایران‌زمین را بر عهده دارد. اما با وجودی که در تفکر کانونی جایگاه والای انسان، جدای از قومیت و نژاد و زبان اوست، «زبان مادری» که حیات‌بخش و حافظ میراث فرهنگی یک قوم یا یک نژاد است همواره از اهمیت زیادی برخوردار بوده است به این دلیل که در اعتلای فرهنگی جامعه و پیوند اقوام مختلف با یکدیگر جایگاهی ویژه دارد. برهمین‌اساس، کانون نویسندگان ایران هرساله روز ۲ اسفند؛ «روز جهانی زبان مادری» را گرامی می‌دارد چراکه آزادیِ زبان را بخشی مهم از آزادی بیان می‌داند. در بخشی از بیانیه‌ی کانون در سال ۱۴۰۲ که به‌مناسبت گرامی‌داشت این‌روز نگاشته شده است می‌خوانیم: «تفاوت زبان‌ها نمی‌تواند نافی همبستگی انسان‌ها باشد. وارونه، قادر است پیوند مردمان را مستحکم کند. این صاحبان قدرت و اندیشه‌های واپسگرای ضدآزادی و همگرایی انسانی هستند که از تفاوت زبان‌ها اختلافات قومی می‌سازند و میان مردم می‌پراکنند. وحدت و همدلی از تحمیل یک زبان به آن‌ها برنمی‌خیزد بلکه اختیار و آزادی در استفاده از ظرفیت‌های زبان‌ها از جمله زبان مادری است که با نفی احساس آزاردهنده و تحقیرکننده‌ی تبعیض، بر همدلی و همبستگی گروه‌های مختلف مردم یک سرزمین می‌افزاید، آن‌ها را در رشد و اعتلای فرهنگ خود یاری می‌دهد و در نتیجه رنگارنگی و غَنای فرهنگ عمومی جامعه را بیشتر می‌کند».

ت) ترویج فرهنگ مبارزه با تبعیض

از روزگاران کهن تا امروز، وجود تبعیض در زندگی بشر بر پایه‌ی فقدان عدالت اجتماعی بوده است. پس از دوران کمون اولیه، بشر به سبب قدرت‌طلبی و

منفعت‌جویی فردی، جنگ‌ها برانگیخت، سرزمین‌ها را فتح کرد، انسان‌های دیگر سرزمین‌ها را به بردگی گرفت، انسان‌ها را در مقام دهقانان در زمین‌های خود اجیر کرد و سرانجام در دوران سرمایه‌داری مدرن انسان را در کارخانه‌ها و صنایع و معادن به شکل بردگان صنعتی به کارگری مشغول ساخت. آن‌چه از تاریخ رنج‌آور و دردناک تبعیض به امروز رسیده و بر بخش وسیعی از جهان حاکم است، تبعیض جنسیتی بر ضد زنان و استثمار کارگران است. زنان در طول تاریخ به حاشیه‌رانده شده و به‌عنوان جنس فرودست همواره تحت ستم جنسیتی بوده‌اند. دولت‌ها از طریق عرف یا قوانین مردسالارانه‌ی حاکم – افزون بر ستم طبقاتی – ستمی مضاعف را بر جسم و جان زنان تحمیل کرده‌اند. صدای اعتراض آنان به‌وسیله‌ی دولت‌ها خاموش شده و اندیشه‌ی انتقادی آنان توسط دستگاه سانسور به محاق رانده شده است. در جوامع مختلف متناسب با نوع ایدئولوژی حاکم، آزادی بیان و آزادی‌های اجتماعی زنان به شکل‌های گوناگون سرکوب شده است.

مبارزه با فرهنگ تبعیض جنسیتی به عنوان امری نهادینه‌شده که مانع از حضور زنان در عرصه‌های مختلف اجتماعی می‌شود و بیان اندیشه‌های آنان را با سانسور مواجه می‌سازد، از دیگر کنش‌های نوگرایانه‌ی فرهنگی کانون نویسندگان ایران است. در بخشی از بیانیه‌ی کانون نویسندگان ایران که به مناسبت «روز گرامی‌داشت مبارزات زنان» در اسفند ۱۴۰۲ نگاشته شده است، می‌خوانیم: «هشت مارس که در تقویم روز جهانی زن نام گرفته، گرامی‌داشت نخستین اعتراض‌های سازمان‌یافته‌ی زنان جهان و سرآغاز مبارزه‌ای است که بیش از صدوپنجاه سال از عمر آن می‌گذرد. مبارزه‌ای پرفراز و نشیب و پردامنه که در گذر زمان از خواست بهبود شرایط اسفناک کار، به نبرد با محرومیت و تبعیض و نابرابری در همه‌ی عرصه‌های اجتماعی رسید و با دست‌آوردهایی که در حوزه‌های گوناگون آموزش و اشتغال و سیاست به ارمغان آورد هم پایه‌های سرمایه را به لرزه انداخت و هم ضربه‌هایی سهمگین به دیوار مردسالاری زد. واقعیت البته نشان می‌دهد که نه نظام سرمایه دست از تکاپوی بهره‌کشی از زنان برداشته است نه مردسالاری دیرینه، و هردو – گاه با هم‌دستی و گاه در رقابت – پیوسته راه‌هایی تازه جسته‌اند تا پابرجا بمانند و حتا مواضع ازدست‌رفته را باز پس بگیرند. با این همه، برگ تازه‌ی تقویم تاریخ که این سال‌ها به همت زنان ایرانی ورق خورد یک‌بار دیگر به جهانیان گوشزد کرد که عرصه‌ی مبارزه برای دستیابی به زندگی و حقوق شایسته‌ی انسانی پیوسته رزم‌آورانی تازه می‌یابد که با شیوه‌های نو به میدان

می‌آینـد».

هم‌چنیـن کارگـران، نیروهـای تولیـدی فاقـد ابـزار تولیـد هسـتند کـه در چرخـه‌ی عظیـم نظـام سـرمایه‌داری در واقـع تولیدکننـدگان اصلـی کالا هسـتند و می‌تـوان آن‌هـا را در دو دسـته قـرار داد یکـی کارگـران مولّـد کـه مسـتقیماً در یـک صنعـت خـاص کار می‌کننـد، ماننـد بـرق‌کاران، جـوش‌کاران، حفـاران، معدن‌چیـان، ذوب‌چیـان، تعمیـرکاران، داربسـت‌بندان، کارگـران سـاختمانی، کارگـران کارگاه‌هـای تولیـدی ماننـد قالی‌بافـان و... دسـته‌ی دوم بـه طـور غیرمسـتقیم و بـه مـوازات دسـته‌ی اول در سـاختار سـرمایه‌داری، نیـروی فکـری و فیزیکـی خـود را بـه ازای مـزدی معیّـن می‌فروشـند کـه می‌تـوان بـه معلمـان و دبیـران، نویسـندگان و روزنامه‌نـگاران، پرسـتاران و بهیـاران، آتش‌نشـانان، رفتگـران، نگهبانـان، حسـابداران، آشـپزها و نظافت‌چی‌هـای رسـتوران و... اشـاره کـرد امـا درهرحـال هـر دو دسـته کارگرانـی هسـتند کـه حاصـل دسـترنج «کارمـزدیِ» آنـان، به‌شـکل ارزش افـزوده توسـط سـرمایه‌داران (مالـکان ابـراز تولیـد) تصاحـب می‌شـود. در نظام‌هـای طبقاتـی مـدرن، دولت‌هـا حافـظ منافـع صاحبـان ثـروت و بـه بیـان دقیق‌تـر حامیـان مالـکان و سـرمایه‌داران هسـتند و بـرای حفـظ سـاختار اجتماعـی، فرهنگـی و اقتصـادیِ حاکـم تشـکیل شـده‌اند، پـس حفـظ نظـم چیـزی جـز بدیهـی شـمردن بهره‌کشـیِ انسـان از انسـان نیسـت. به‌این‌ترتیـب در پیونـد میـان قـدرت سیاسـی و سـلطه‌ی سـرمایه، دسـتگاه سانسـور زاده می‌شـود تـا بـا حفـظ نظـم موجـود هرگونـه صـدای مخالـف یـا فریـاد اعتراضـی را خامـوش سـازد و بـا بـه حاشـیه‌راندن منتقـدان، تک‌صدایـی را تثبیـت نمایـد. کانـون نویسـندگان ایـران از منظـر مخالـف بـا فرهنـگ حـذف و هرگونـه سانسـور، معتقـد بـه آزادیِ اندیشـه و بیـان کارگـران اسـت و می‌کوشـد تـا صـدای بی‌صدایـان و فریـاد جویندگان رهاییِ انسـان از زنجیرهـای تبعیـض، شـنیده شـود. در بخشـی از بیانیـه‌ی کانـون نویسـندگان ایـران کـه در گرامی‌داشـت روز یکـم مـاه مـه، «روز جهانـی کارگـر» در ۱۱ اردیبهشـت ۱۴۰۳ نگاشـته شـده اسـت، می‌خوانیـم: «نویسـندگان گذشـته از این‌کـه خـود فروشـندگان نیـروی کارنـد، و از ایـن جنبـه بـا کارگـران هم‌سرنوشـت، کنش‌گـران عرصـه‌ی فرهنـگ جامعـه نیـز هسـتند. کمـا این‌کـه کانـون نویسـندگان ایـران یکـی از هدف‌هـای بنیادیـن خـود را اعتـلای فرهنگـی جامعـه قـرار داده اسـت. پـس فقـر و فلاکتـی کـه مانـع جـدی در راه بهره‌منـدی مـردم از امکانـات و فرصت‌هـای فرهنگـی اسـت بایـد مـورد اعتـراض نویسـندگان قـرار گیـرد. حمایـت از حقـوق کارگـران حمایـت از رشـد و برخـورداری فرهنگـیِ بیشـینه‌ی مـردم اسـت. خاصـه آن‌کـه کارگـران ایـران هـم به‌طـور عـام، هماننـد دیگـر کشـورها، از نظـام اقتصـادی حاکـم

رنج می‌برند و هم به طور خاص از سیاست و ایدئولوژی حاکمان که اقتصاد را در چنبره‌ی خود ویران‌تر و زندگی مردم را محکوم به فقر روزافزون کرده است. حمایت نویسندگان فقط شامل جنبه‌های مادّیِ منافع کارگران نیست بلکه خلاصی آن‌ها از سانسور و اختناق را نیز در بر می‌گیرد». در بخشی دیگر از این بیانیه می‌خوانیم: «هنگامی که دستمزدها در همدستیِ کارفرما و دولت چند برابر زیرِ خط فقر تعریف و تعیین و بخشی از همین حد هم صرف باج‌خواهی روزانه‌ی شرورِ مستِ تیغ بر کفِ بازار می شود، این تعریف و تعیینِ سطح برخورداری از زندگی فقط برای کارگران نیست بلکه شامل همه‌ی کسانی می‌شود که از قدرت اقتصادی و سیاسی سهمی ندارند؛ فقط نان و مسکن و گوشت و پوشاک و میوه نیست که هردم بیش‌تر و بیش‌تر از سفره‌ی مردم کاسته و به رؤیای ذهن‌شان بدل می‌شود بلکه فرهنگ آن‌ها، از آموزش و کتاب و سینما و تئاتر و موسیقی و... نیز اسیر اثرات فقر می‌شود و آسیب می‌بیند. در این شرایط اعتلای فرهنگی که نه، ابتذال فرهنگی رخ می‌نماید».

ث) ایجاد آیین گرامی‌داشتِ نویسندگان و مبارزان آزادی‌خواه

کانون نویسندگان ایران از دیرباز یاد نویسندگان مبارز و آزادی‌خواه را به طرق مختلف گرامی داشته است که درواقع تجدید پیمانی‌ست با آرمان‌های نویسندگان سانسورستیز و رهروان راستین آزادی اندیشه و بیان. از آن جمله می‌توان به این موارد اشاره کرد: ۱- دیدار حضوری با نویسندگان وفادار و پرسابقه‌ی کانون که به علت کهولت یا بیماری کم‌تر می‌توانند در جلسات جمع مشورتی شرکت کنند، مانند:

دیدار نوروزی با علی‌اشرف درویشیان (نوروز ۱۳۹۶)،

عیادت اعضای هیئت دبیران از نویسندگان بیمار؛ محمدرضا باطنی، حسین صفاری‌دوست و امیررضا بیگدلی (مهر ۱۳۹۷)،

دیدار اعضای کانون نویسندگان با حسن صانعی (مرداد ۱۴۰۳).

۲- دیدار با خانواده‌های نویسندگان و مبارزان آزادی‌خواه در بند، دیدار باخانواده‌های اعضای درگذشته‌ی کانون نویسندگان ایران و دیدار با نویسندگان از زندان آزاد شده:

دیدار دوست‌دارانِ زنده‌یاد علی‌اشرف درویشیان و شماری از اعضای کانون نویسندگان با خانواده‌ی او (نوروز ۱۳۹۷)،

دیدار اعضای هیئت دبیران با خانواده‌ی رضا شهابی؛ فعال کارگری (شهریور

۱۳۹۷)،
دیدار شماری از اعضا و هیئت دبیران کانون نویسندگان با خانواده‌ی ندا ناجی؛ فعال اجتماعی زندانی (بهمن ۱۳۹۷)،
دیدار اعضایی از هیئت دبیران کانون با خانواده‌ی زنده‌یاد محمدرضا باطنی به مناسبت درگذشت او (خرداد ۱۴۰۰)،
دیدار جمعی از اعضای هیئت دبیران کانون با بکتاش آبتین که از زندان به مرخصی کوتاه‌مدت آمده بود (شهریور ۱۴۰۰)،
دیدار تعدادی از اعضای کانون نویسندگان با خانواده‌ی زنده‌یاد علی‌رضا جباری (خرداد ۱۴۰۱)،
دیدار چند تن از اعضای هیئت دبیران کانون با خانواده‌های نویسندگان در بند؛ کیوان مهتدی و آنیشا اسداللهی (خرداد ۱۴۰۱)،
دیدار شماری از اعضا و هیئت دبیران کانون نویسندگان با خانواده‌ی آیدا عمیدی؛ نویسنده‌ی بازداشت‌شده (دی ۱۴۰۱)،
دیدار تعدادی از اعضای هیئت دبیران کانون با رضا خندان‌مهابادی؛ نویسنده‌ی تازه از زندان آزادشده (اسفند ۱۴۰۱)،
دیدار نوروزی اعضای کانون نویسندگان با حضور نویسندگان از بند رهاشده؛ رضا خندان‌مهابادی، کیوان باژن و آرش گنجی، و با یاد یار ستم‌کشته‌ی کانون نویسندگان ایران؛ بکتاش آبتین (نوروز ۱۴۰۲).
۳- برگزاری مراسم بزرگداشت نویسندگان کنش‌گر و فعال کانون که بخش عظیمی از توان خود را سال‌ها وقف مبارزه با سانسور، دفاع از آزادی بیان و اندیشه، و بیان صادقانه‌ی واقعیات اجتماعی کرده‌اند و در این‌راه گاه رنج زندان را نیز بر خود خریده‌اند مانند:
آیین بزرگداشت فریبرز رئیس‌دانا (اسفند ۱۳۹۵)،
حضور در مراسم یادبود علی‌اشرف درویشیان که با تلفن تهدیدآمیز یک نهاد امنیتی با مدیر سالنِ اجرای مراسم، لغو شد (آذر ۱۳۹۶)، همچنین مراسم یکمین سالگرد درگذشت زنده‌یاد درویشیان در آبان ۱۳۹۷ در پی تماس نیروهای امنیتی با خانواده‌ی او و اعلام ممنوعیت اجرای مراسم، لغو شد،
برگزاری «عصر نقد داستان» در اعتراض به حکمِ زندان رضا خندان‌مهابادی (شهریور ۱۳۹۸)،
برگزاری «عصر شعر» در اعتراض به حکمِ زندان بکتاش آبتین (مهر۱۳۹۸)،

برگزاری «عصر داستان» در اعتراض به حکم زندان کیوان باژن (آبان ۱۳۹۸)،
مراسم بزرگ‌داشت زنده‌یاد پرویز بابایی (تیرَ ۱۴۰۳)،
برگزاری «عصر شعر» با یاد سیمین بهبهانی (شهریور ۱۴۰۳)،

۴- تجمع مدنی بر مزار نویسندگانی که جان خویش را بر سر آرمان «آزادی بی‌قید و شرط اندیشه و بیان برای همگان» فدا کرده‌اند. حضور جمعی از دبیران و اعضای کانون نویسندگان ایران (تیر ۱۴۰۳) بر مزار احمد میرعلائی و غفار حسینی که در سلسله قتل‌های سیاسی زنجیره‌ای در دهه‌ی هفتاد به قتل رسیدند و حاضر شدن بر مزار بکتاش آبتین (دی ۱۴۰۲) در سال‌روز قتل او که مراسم با فشار و تهدید نیروهای امنیتی پس از گلباران مزار آبتین نیمه‌تمام باقی ماند، نمونه‌ای از این تجدید عهدها با آرمان‌های ستم‌کشتگان راه آزادی بیان و اندیشه است. همچنین باوجود اعلام عمومی کانون برای حضور بر مزار محمد مختاری و محمدجعفر پوینده در سالگرد قتل آنان در آذرماه هر سال، اجرای این مراسم همواره با ممانعت نیروهای انتظامی و امنیتی همراه بوده به‌طوری که گاه درب‌های گورستان امامزاده طاهر کرج به روی همگان حتا خانواده‌ی ایشان نیز بسته شده است.

۵- کانون نویسندگان ایران در مردادماه هر سال برای حضور بر مزار شاعر آزادی؛ احمد شاملو اعلام حضور می‌نماید، اما این تجمع مدنی و فرهنگی همواره با مانعی به‌شکل «قرق قبرستان توسط نیروهای امنیتی» روبه‌رو می‌شود. باوجود این، یاد بامداد شاعر در مقام یکی از بنیادگذاران کانون نویسندگان ایران، درواقع زنده نگاه‌داشتن یاد شاعری آزادی‌خواه و پاس‌داشت او برای یک‌عمر سانسورستیزی و دفاع از آزادی بی‌حصر و استثناء برای همگان است. در بخشی از بیانیه‌ی کانون نویسندگان ایران در سال ۱۴۰۳ در گرامی‌داشت احمد شاملو می‌خوانیم: «بامداد شاعر به‌تحقیق تجسم و نماد روشنفکری مستقل، آزادی‌خواه و برابری‌جو بود که دشواری وظیفه را در پای‌بندی به آرمان‌های بلند انسانی و مبارزه با اشکال حصر و حذف و سانسور می‌جست ... شاملو با امضای بیانیه‌ی «ما نویسنده‌ایم»، مشهور به «متن ۱۳۴ نویسنده»، اعتراض آشکار خود را با هرگونه حصر و حذف و سانسور و اعتقاد استوارش به آزادی اندیشه و بیان بی‌هیچ حصر و استثناء برای همگان را بار دیگر بی‌پرده ابراز داشت. او هدف شعر را تغییر جهان و شاعر را عمیقاً متعهد به انسان می‌دانست. هم از این روی جهان واژگانش آن‌چنان به روی ذهن و زبان مردم آغوش گشوده بود که هرچه دستگاه اهریمنیِ سانسور بر

اشعار و نوشتار او بیش‌تر می‌تاخت، بر ارج و ورج شاعر و گستره‌ی محبوبیت و نفوذ کلامش در میان مردم افزوده می‌شد ... آری شاملو نماد آنانی‌ست که رؤیای زیبای آزادی را به هزارزبان فریاد می‌کنند و مزارش میعادگاه مردانی که انسان را بر سریر سرنوشت خویش آراسته و ارجمند می‌خواهند. ادای احترام به او، تجلیل از آزادی‌ست و تقدیر از آزادی‌خواهی که تا واپسین نفس جز در سمت مردم نایستاد و سر بر صف هیچ قدرتی ننهاد».

۶- چاپ ویژه‌نامه‌هایی اختصاصی چون کتاب «نامه‌ی کانون نویسندگان ایران» ویژه‌ی احمد شاملو (زمستان ۱۳۸۱)، «بیان آزاد شماره‌ی صفر»؛ گزارش برگزاری عصر نقد داستان» و تقدیم به رضا خندان‌مهابادی (شهریور ۱۳۹۸)، «بیان آزاد شماره‌ی۱»؛ گزارش برگزاری «عصر شعر» و تقدیم به بکتاش آبتین (آبان ۱۳۹۸)، «بیان آزاد شماره‌ی۱»؛ گزارش برگزاری «عصر داستان» و تقدیم به کیوان باژن (دی ۱۳۹۸)، «بیان آزاد شماره‌ی ۸» ویژه‌ی نخستین سالگرد درگذشت فریبرز رئیس‌دانا (اسفند ۱۳۹۹)، «بیان آزاد شماره‌ی ۱۰» ویژه‌ی بزرگ‌داشت بکتاش آبتین (فروردین ۱۴۰۱)، کوششی است در جهت پاس‌داشت یاد نویسندگانی که خستگی‌ناپذیر و استوار، لحظه‌ای از مبارزه با دستگاه سانسور پا پس نکشیدند.

۷- در چند سال گذشته کانون نویسندگان ایران با راه‌اندازی صفحه‌ای مجازی به‌نام «یاد» با نگاهی اجمالی به زندگی، آثار و سوابق مبارزاتی اعضای درگذشته‌ی کانون، ستم‌گشتگان کانون و نویسندگان مستقل آزادی‌خواهی چون خسرو گلسرخی، استواری آنان را در راه مبارزه با سانسور و فرهنگ حذف می‌ستاید و با اشاره‌ای به اندیشه‌های مترقی و آزادی‌خواهانه‌ی ایشان، کوشش‌های خستگی‌ناپذیر آنان را در مسیر تحقق آزادی گرامی می‌دارد.

همه‌ی آن‌چه نگاشته شد کنش‌های صنفی و فرهنگی، و فعالیت‌های هنری، مطبوعاتی و نوشتاری کانون نویسندگان ایران در عرصه‌ی «فرهنگ» و کوشش در جهت «اعتلای فرهنگی جامعه» است. کانون همواره در این راه و در طول ۵۶ ساله گذشته، با موانع امنیتی و سیاسی فراوانی روبه‌رو شده است که این ممانعت‌ها دو بار تعطیل شدن کانون نویسندگان ایران را در پی داشت، یک بار در سال ۱۳۴۹ و دیگربار در سال ۱۳۶۰. همچنین دستگاه سانسور در دهه‌ی هفتاد کوشید با سلسله قتل‌های سیاسی زنجیره‌ای، مانع از فعالیت دوباره‌ی کانون نویسندگان ایران، شکل‌گیری جمع‌های مشورتی، و تصویب منشور و اساس‌نامه‌ی کانون شود و در این مسیر بسیاری از اعضای آن از گزند تهدید، ارعاب و بازداشت در امان

نماندند. با این همه کانون نویسندگان ایران به عنوان نهادی مستقل و غیرسیاسی دمی از تعهد آزادی‌خواهانه‌ی خود به منشور عقب ننشسته است و اعضای وفادار آن، بار گران تهدیدها، بازداشت‌ها و زندان‌ها را تا به‌امروز به جان خریده‌اند چنان‌که در اوج این مقاومت‌ها، بکتاش آبتین در دی‌ماه ۱۴۰۰ جان بر سر آرمان نهاد و به شهیدان جاودان کانون پیوست.

آرمان تحقق‌پذیر آزادیِ بی‌قید و شرطِ اندیشه و بیان برای همگان در عرصه‌های اجتماعی، آرمان امحای هرگونه سانسور و تبعیض، و آرمان یاری‌رساندن به ارتقای فرهنگیِ جامعه، جوهره‌ی وجودیِ کانون نویسندگان ایران است که در تمامیِ کنش‌های صنفی و فرهنگی کانون تبلور می‌یابد. این فعالیت‌ها مستقل از ارکان قدرت حکومت و سازمان‌های سیاسی، و به دور از هرگونه اراده به تصاحب کرسی‌های سیاسی دولت است با وجود این، کانون نویسندگان بارها ازسوی دستگاه سانسور که دارای مقاصد سیاسی است و ماهیتی ضد فرهنگی دارد، مورد هجمه قرار گرفته است. کانون ضمن واکنش به همه‌ی تهدیدها و تحدیدها، به دفاع از ساحت آزادیِ بیان و اندیشه و قلم پرداخته و از هیچ کوششی در راستای ستیز با سانسور دریغ نکرده است که با نظر به توضیحات پیشین، می‌توان تمامی این کنش‌های آزادی‌خواهانه را از منظر فرهنگی و در راستای خواست کانون در نهادینه‌سازی نوگرایانه‌ی امور فرهنگی و در مسیر تولید و ترویج آموزه‌های نوین فرهنگی مورد ارزیابی قرار داد.

فهرست منابع:

۱- آشوری، داریوش. (۱۴۰۳). تعریف‌ها و مفهوم فرهنگ، تهران: آگاه

۲- اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۷۱). فرهنگ و شبه‌فرهنگ، تهران: یزدان

۳- الیوت، تی.اس. (۱۳۸۷). درباره‌ی فرهنگ، ترجمه‌ی حمید شاهرخ، تهران: مرکز

۴- ایگلتون، تری. (۱۴۰۳). فرهنگ، ترجمه‌ی کیا سلیمانی، تهران: افراز

۵- باتامور، تام و دیگران. (۱۳۹۷). فرهنگ‌نامه‌ی اندیشه‌ی مارکسیستی، ترجمه‌ی اکبر معصوم‌بیگی، تهران: بازتاب نگار

۶- بشیریه، حسین. (۱۳۸۴). تاریخ اندیشه‌های سیاسی در قرن بیستم؛ اندیشه‌های مارکسیستی، تهران: نی

۷- پوینده، محمد جعفر. (۱۳۷۹). تا دام آخر؛ گزیده‌ی گفت‌وگوها و مقاله‌ها، تهران: چشمه

۸- کانون نویسندگان ایران. (۱۳۹۳). منشور و اساس‌نامه‌ی کانون نویسندگان ایران، بی‌جا: انشارات اندیشه‌ی آزاد

۹- لوکاچ، جرج. (۱۴۰۰). نقد و فرهنگ، ترجمه‌ی اکبر معصوم‌بیگی، تهران: نگاه

۱۰- معین، محمد. (۱۳۹۱). فرهنگ فارسی، تهران: نامن و ذهن‌آویز، جلد دوم

۱۱- مک‌له‌لان، دیوید. (۱۳۷۹). کارل مارکس، ترجمه‌ی عبدالعلی دست‌غیب، آبادان: پرسش

«گرسنگی کشیده»[۱]
مجموعه‌ای غنی، آموزنده و به یادماندنی

متن سخنرانی علی مسعودی نیا در باره‌ی مجموعه داستان «گرسنگی کشیده» اثر دان دلیلو، ترجمه‌ی سعدی گل‌بیانی، نشر چشمه، چاپ اول ۱۴۰۳

نثر این مطلب تا حد ممکن نزدیک به فارسیِ شفاهیِ سخنران تنظیم شده است.

ابتدا می‌خواهم راجع به کلیت آثار دان دلیلو حرف بزنم. ازطرفی درگیر نقدِ ترجمه هم نمی‌شوم، چون لازمه‌اش این است که همه‌ی داستان‌های کتاب را به انگلیسی خوانده باشم که این اتفاق نیفتاده. اما ترجمه خیلی دلنشین است، غیرازآن، کاری که باید در آن انجام می‌شد، شده است؛ چراکه ویژگی‌های مهم آثار دلیلو به فارسی درآمده است. دراین‌جا شاید بد نباشد به همین ویژگی‌ها اشاره کنم. این‌که نثر را صرفاً یکی از عناصر داستان در نظر می‌گیریم، از یک منظر داریم تعارف می‌کنیم. به‌این‌دلیل که ادبیات و از جمله داستان هنری است که در آن مواد تولید با محصول یکسان است؛ ماده‌ی خام شما در داستان زبان است، محصولت هم زبان است، این وسط یک‌سری فرایند پرداخت عجیب‌وغریب انجام می‌شود که آن ماده‌ی خام را به شیی هنری بدل می‌کند. فرق اساسیِ کار ما با هنرمندان هنرهای دیگر همین است. فرایندِ تبدیل ماده‌ی خام زبان به محصولی زبانی، به خودِ زبان آن‌قدر اهمیت می‌دهد که آن‌را از سطحِ یکی از عناصر داستان برمی‌کشد؛ زبان همه‌چیزِ داستان است، مایه‌ی حیات آن است. بدون نثر اصلا داستان متصور نیست. حالا وقتی به نویسندگانی برمی‌خوریم که این عنصر داستانی به شکل ویژه‌ای در آثارشان حاضر یا دخیل می‌شود، خودِ نثر دستاوردشان است و از آن حالت متعارف و معمول نثر معیار خارج می‌شود و سعی می‌کند بخشی از پرفورمنسِ داستان را به‌عهده بگیرد، کار مترجم دشوار می‌شود؛ چراکه در آثار این‌جور نویسنده‌ها بخش‌هایی از کارِ اثر بر عهده‌ی خود نثر است. کار نثر در این قبیل آثار صرفا مخابره‌ی پیام نیست، صرفا معنادارکردنِ گزاره‌ها نیست، وظایف دیگری دارد، ظرایفی دارد، آرایه‌های ادبی درکار است. حواس نثر در فارسیِ این آثار باید به ریتم باشد، به روحِ کنایی، ایهامی و احتمالیِ کلمات باشد، به تغییر ارکان جمله و تاکیدهای نویسنده در این جابجایی‌ها باید در ترجمه توجه شود.

۱ اثر دان دلیلو، ترجمه‌ی سعدی گل‌بیانی، نشر چشمه،چاپ اول، تابستان ۱۴۰۳

درخصوصِ مجموعه داستان «گرسنگی‌کشیده» باید بگویم که ارتباطی بینارشته‌ای هم در داستان‌ها هست که نثر آن را به‌عهده گرفته و کار دشواری هم بود. دان دلیلو نویسنده‌ی سختی است. چندسالی پیش‌تر نشر چشمه ترجمه‌ی کازماپولیس را به من پیشنهاد کرد، دیدم چالش بزرگی است، غیر از این‌که حالا یک‌جاهایی از اثر را نمی‌شد هم ترجمه کرد، که البته مجتبا ویسی خوب از پسش برآمد بعدها. رمان جهان‌شهر به نظر من خیلی خواندنی است. آثار دلیلو از نظر سبکی و مفهومی هم خیلی به هم قرابت دارند. می‌دانم که دلیلو نثرِ متکلفِ مصنوعِ آرایه‌بندی‌شده‌یِ بدقلقِ پر از اجرایی دارد، و برگرداندنِ آن به فارسی کار ساده‌ای نیست، بسیار هم پرچالش است. گاهی هم اساساً نشدنی است و آن کاری که او در نثر انگلیسی کرده را شاید اصلاً نتوان به فارسی درآورد. اما از نظر من در این ترجمه ویژگی‌های مهم کار دلیلو به فارسی درآمده است؛ دو تا از آن‌ها ریتم و اتمسفرند. در یک دوره‌ی خاص در دهه‌ی نود دو ویژگی مهم داستان‌نویسانی که در نیویورکر اثر چاپ می‌کردند همین دو چالش ریتم و اتمسفرِ نثر بود. نثر یکی از چالش‌هایی بود که مدام با آن درگیر بودند و می‌خواستند در آثارشان برجسته باشد. گفتم که این چالش ریتم و اتمسفر در نثر این ترجمه خیلی هم موفق ازآب‌درآمده؛ ریتم و اتمسفری که گاهی در پیرفت‌های توصیفیِ خیلی غنی و گاه خیلی طولانی اجرا شده است. البته دلیلو داستان‌هایی هم دارد که آدم‌هایش خیلی کم‌حرفند مثل خودِ «گرسنگی‌کشیده». در این داستان‌ها کار زیادی به دیالوگ سپرده نمی‌شود، بلکه باید شاهد خلقِ پیرفت‌های توصیفی باشید و درکنارش هم البته چیدمان دراماتیک در دیالوگ‌ها درکار است. آدم‌های دلیلو معمولاً خیلی عادی صحبت نمی‌کنند، معمولا نقش‌های نمایشنامه‌وار و ظرافت‌هایی در دیالوگ می‌بینید. این اتفاق از نظر من در این ترجمه افتاده. و من فکر می‌کنم کتاب مناسبی هم بود برای سعدی، به‌خاطر این‌که یک روحِ استعاره‌پردازِ شاعرانه در رمان‌ها و داستان‌های کوتاهِ دلیلو حاضر است، خیلی هم رادیکال حاضر است، و یک‌نفر بایستی کار را به‌دست بگیرد که به این روح در زبان مقصد زندگی ببخشد.

آثار دلیلو غیر از نثری که اجرا دارد، ویژگی مهم دیگری دارند. ترفندِ اوست که برود سراغِ پیکارسک، و این ژانرِ او است. این را به‌خاطرِ آن شکلِ کلیِ نسبتاً ضدپیرنگی که در داستان‌هایش دارد، می‌گویم؛ به‌خاطر شخصیت‌محور بودنش،

و بُرش‌هایی که اتفاقا با آن برش‌های پیرنگ‌های کلاسیک چندان هم‌خوانی ندارد، یعنی شما شاهد زمینه‌چینی، اوجِ دراماتیک و کشمکش و تنش مرکزی و بعد مثلاً گره‌گشایی داستانی نیستید. انگار که داستان‌ها بیشتر در ساحت عمودی دارند اتفاق می‌افتند. او لایه‌هایی از شخصیت، لایه‌هایی از زیست‌جهانِ پیرامونِ شخصیت را برایمان طرح می‌کند. در این کتاب شما هم در داستانِ اول، هم در «نیمه‌شب در داستایوسکی»، هم در «آکروبات‌بازِ عاج‌نشان»، می‌توانید از آن شخصیتِ پیکارسک یا قلاش یا کلاشِ روزگارِ ما سراغ بگیرید. پیکارسک را به‌معنای کلاسیکش نگیرید. به‌همین علت هم است که شخصیت‌های پرسه‌زنِ داستان‌هایش انگار که دوربین‌سردست و بدون دکوپاژ دارند از آن‌چه سرِ راهشان می‌بینند، روایت می‌کنند. در دلیلو از آن‌چه توطئه‌ی داستانی به‌معنای کلاسیکش می‌دانیم و برای مثال در آثار همینگوی یا اُ.هنری یا امثالهم می‌توانیم سراغ بگیریم، خبری نیست، کم اتفاق می‌افتد. برای همین خیلی سخت است که بتوانی داستانش را خلاصه کنی. سخت است بگویی قصه‌اش از کجا شروع می‌شود. هرچه بگویی بخش عمده‌ای از داستان مغفول می‌ماند. نمی‌توانی در یکی دو کلمه روح اثر را لمس کنی. حتا نمی‌توانی بگویی در فلان قصه درونمایه دقیقاً چه‌چیز است. این نکته‌ی بسیار مهمی است، چون موقعیت‌ها در این نوع پیکارسک انگار آنی و تصادفی هستند و براساس یک چیدمانِ ازپیش‌تعیین‌شده اتفاق نیفتاده‌اند. انگار نویسنده تمهیدی برای آینده‌ی قصه نیندیشیده است.

شاخصه‌ی سوم که اتفاقاً در داستان «داس و چکش» هم که آقای موسوی به آن اشاره کردند، پررنگ است، و اتفاقا در «وایت‌نویز» و «کازماپولیس» و «جهانِ زیرین» هم همین‌طور، یک رویکرد مانیفستیک است. دان دلیلو هیچ ابایی ندارد که اندیشه‌اش را ازخلالِ بیانیه‌هایی در قالبِ نوعی از overvoice که گاهی متعلق به راوی است و گاهی از زبانِ شخصیت‌ها گفته می‌شود، بیان کند. خیلی هم به‌صراحت این کار را انجام می‌دهد. به‌همین دلیل هم هست که شخصیت‌های فرودستِ فرهنگی در آثار دلیلو خیلی‌کم فرصت نقش‌آفرینی پیدا می‌کنند. شخصیت‌ها درحدودِ متفاوتی فرهیخته‌اند. از این نظر کار دلیلو شاید به پروژه‌ی داستایوسکی نزدیک باشد. این‌ها آدم‌هایی هستند که درگیر مسائل جدی و بنیادین و عمیق جامعه هستند، ازطرفی رویکردهای مانیفستیک دارند، نوعی نقادی در آن‌ها هست که ایشان را وادار می‌کند که جهان پیرامون و گاهی هم خودشان

را تخریب کنند؛ یک سبکِ زندگیِ تخریب‌شده دارند. این ویژگی در داستان اول این کتاب، «گرسنگی‌کشیده»، به‌طور خیلی پررنگی حاضر است، و همان‌طور که اشاره کردم یک دلیلش هم درگیریِ شخصیت با مصرف‌گرایی و اقتصاد و تبعات این‌ها در سبکِ زندگیِ افراد است. به‌همین علت هم داستان‌های او آکنده از ارجاعاتی است که یک خواننده‌ی نافرهیخته- خواننده‌ای که از مرحله پرت است- ممکن است چندان با آن‌ها ارتباط برقرار نکند؛ چون این داستان‌ها ماجرامحور و طرح‌محور نیستند. ببینید، اگر با همه‌ی وجوهِ داستان‌های دلیلو درگیر نشویم و متوجه نشویم همه‌ی این کارها برای‌چه دارد انجام می‌شود، ممکن است لذت‌مان از اثر او دچار نقصان شود. شاید علت این‌که دلیلو در ایران پرخواننده نیست، همین است.

درکنارِ همه‌ی این خصلت‌ها آثارِ دلیلو ویژگی دیگری هم دارد؛ روساختِ هایپررئال. هایپررئال را به معنای یک رئالیسم غلیظ و شدید بگیرید. وقایع مشخصاً از منظری واقع‌گرا روایت می‌شوند، رخ می‌دهند، اما یک نوع غلظت و شدتی در آن‌ها هست که بزرگ‌نمایی هم می‌شود، و این‌ها باهم وضعیت ویژه‌ای را در این آثار به‌وجود می‌آورد که می‌توان گفت با یک نوع داستان اکسپرسیونیستی از نظر فضاسازی خویشاوند است و گاهی نوعی حال‌وهوای سایبرپانک[1] هم به ما می‌دهد. یعنی آدم حس نمی‌کند با توتال‌رئالیسمی مواجه است که سعی می‌کند جهان پیرامونش را محاکات کند. همه‌چیز در آن شدت‌یافته است، یک اُوراکتِ لذیذ است؛ به‌خاطر این‌که می‌خواهد عمقِ بحرانی را که شخصیت‌ها دارند در آن موقعیت تجربه می‌کنند، به ما نشان دهد؛ نهایتِ آن‌چیزی را که یک ساب‌ژانرِ سینمای انگلستان بود و به آن Kitchen Sink Realism یا رئالیسم سینکِ آشپزخانه[2] می‌گفتند که مسئله‌ی طبقه‌ی متوسط را داشت و نماینده‌ی شاخصش کِن لوچ است؛ سینمایی درباره‌ی طبقه‌ی متوسط، طبقه‌ی کارمند، طبقه‌ای که با بحران‌های

۱ سایبرپانک، Cyberpunk ، یکی از زیرسبک‌ها در داستان‌های علمی-تخیلی است. سایبرپانک همچنین یکی از زیرسبک‌های داستان‌های پادآرمان‌شهری، یعنی جوامع قهقرایی آینده به شمار می‌رود.

۲ رئالیسم سینک آشپزخانه یا درام سینک آشپزخانه یا رئالیسم ظرفشویی جنبشی فرهنگی، ادبی، هنری بود که پس از پایان جنگ دوم در آثار هنرمندانی چون جان براتبی، آرنولد وسکر، جان آزبورن و شلا دلانی و دیگران با محوریت ادبیات و هنرها در انگلستان پدید آمد. به‌طور دقیق در سال‌های ۱۹۵۶ تا ۱۹۶۵ را می‌توان دوره‌ای دانست که نمایشنامه‌نویسانی با گرایش سینک آشپزخانه مواضعی در آثارشان گرفتند که تجربیات روزانه‌ی بخصوص طبقه‌ی کارگر را بازنمایی می‌کرد. در این آثار به مضامینی چون پیامدهای مخرب جنگ، تغییرات اجتماعی، مذهبی، سیاسیِ منجر بیکاری، ناامنی و سرخوردگی در جامعه و به‌ویژه میان جوانانی که از جنگ بازگشته بودند، پرداخته شد.

اقتصادی درگیر است، سینمایی که دارد آدم‌هایی تحت فشار شدید و غلیظ را نشان می‌دهد. دان دلیلو هم درواقع به‌طورِ به‌روزتری دارد از این Kitchen Sink Realism استفاده می‌کند، و این تعریفی است که هم راجع‌به مک‌کارتی، هم تاحدی راجع به آپدایک و چاک پالانیک صدق می‌کند، تعریفی که در نقد این روزگار امریکایی و راجع به نویسندگان جدی امریکا از آن زیاد حرف زده می‌شود. در نهایت، به نظر من، نقطه‌ی ارتباط با داستان‌های این کتاب چیزی است که به آن Hollow Existentialism می‌گویند، اگزیستانسیالیسمِ پوک، یعنی وضعیتی وجودی که دیگر آن بیهوده‌گرایی و اگزیستانسیالیسم کامویی نیست که صرفاً ما را نسبت به جهان پیرامون بیگانه می‌پندارد. خبری از آن مسئولیت سارتری و این حرف‌ها نیست. ما احساسِ پوکی می‌کنیم. با یک جهانِ به‌شدت شکننده و آدم‌هایی به‌شدت شکننده سروکار داریم که امکان هیچ‌نوع عبور، ثبات، رسیدن به یک نوع قطعیت، رسیدن به یک نوع معنامحوری در آن نیست؛ یعنی بحرانِ معنا همه‌ی این‌ها را دربرگرفته. این اگزیستانسیالیسم پوک درحقیقت رانه‌ی اصلی تمام شخصیت‌های این مجموعه است. در رمان‌های دلیلو هم به‌نظر من همین دارد تکرار می‌شود؛ هم در لایه‌ی درونگرایانه‌اش، یعنی اگزیستانسیالیسمی که شخصیت را هم در بابِ انسان‌بودنش دچار چالش‌های درونیِ انسانی‌اش می‌کند، و هم در رابطه‌ای که با جهانِ پیرامونش دارد؛ این پوکی را مدام دارد اجرا می‌کند. نکته‌ای را راجع‌به این آخرین ویژگی بگویم و بعد کمی درباره‌ی تک‌تک داستان‌های کتاب حرف بزنم؛ شما در این داستان‌ها به‌جای آکتانتِ فرانسوی‌ها یا کنشگر، شخصیتِ شاهد دارید؛ و آکتانت یا کنشگرِ بسیار فعال همان شخصیتی است که همواره در داستان کوتاه این‌طور تعریف می‌شده: یک شخصیت تعریف کن و او را به کنش وادار، سرِ دوراهی قرار بده. در داستان‌های کوتاه دلیلو اصلاً این‌طور نیست؛ شخصیت‌های دلیلو دارند پرسه می‌زنند و شاهد هستند، گزارش می‌کنند و به جایی که ماجرا باشد زیاد نزدیک نمی‌شوند، بلکه بیشتر آن را در معرض مشاهداتِ خود قرار می‌دهند. سپس یک برش درونی رخ می‌دهد و سپس همزمان با آن برش درونی ما متوجه می‌شویم که همزمان با مشاهداتِ بیرون در درونِ شخصیت چه اتفاقاتی دارد می‌افتد. این درونِ شخصیت هم که می‌گویم، اصلا تفسیری روانکاوانه ندارد، انگار مونتاژی موازی است میان آن‌چه ذهن من دارد تجربه می‌کند و آن‌چه کالبد و حواس پنجگانه‌ی من دارد تجربه

می‌کند؛ و این بازیِ درخشانی است. شما در اکثر این داستان‌ها موتیفِ انسان، رویا، هنر، اقتصاد و رسانه را هم می‌بینید، حالا من قبلش از سعدی می‌خواستم بپرسم که به‌عمد این داستان‌ها را این‌طور انتخاب کرده است یا نه. ما در این منظومه‌ی انسان، رویا، واقعیت و اقتصاد در هرکدام از داستان‌ها واسطه‌ای از عالم هنر را هم داریم. در «گرسنگی‌کشیده»، سینما را داریم، در «آکروبات‌باز عاج‌نشان» حجم و مجسمه‌سازی، در «داس و چکش» رسانه و تلویزیون، در «بادر ماینهوف» نقاشی و در «نیمه‌شب در داستایوسکی» خودِ ادبیات را داریم و این‌ها یک وضعیتِ بینامتنی ایجاد می‌کنند، خودِ این موازنه، خود این پدیده‌ی درمیان گذاشتنِ هنرها و ادبیات، قرار است وسیله‌ای باشد برای جبرانِ آن بحرانِ معنویتی که در اگزیستانسیالیسم پوک اسیرش هستیم، ولی ظاهراً به جایی می‌رسیم که دیگر هنرها و ادبیات کاملاً ناتوانند. پررنگ‌ترینش هم در داستان «بادر ماینهف» از نظر من دارد اتفاق می‌افتد. من تا این‌جا به ویژگی‌های آثار دلیلو اشاره کردم، حالا کمی به خود داستان‌ها می‌پردازم.

خود داستان «گرسنگی‌کشیده» از نظر من یک پیکارسک است و با اگزیستانسیالیسم پوکی هم که از آن حرف زدم خویشاوندی دارد. از منظر اگزیستانسیالیسم‌اَش خیلی مشابه کی‌یر کگور و «ترس‌ولرز» است؛ جایِ آن رویایِ روایت کی‌یر کگور که ابراهیم را وادار می‌کند در آن دوراهی قرار بگیرد که اسحاق را قربانی کند، در این‌جا فانتزی را داریم؛ رویا تصویر می‌شود، و این همان تئوری است که مانستربرگ به عنوان اولین نظریه‌پرداز جدی سینما راجع به آن صحبت می‌کند. چرا فیلم می‌بینیم؟ چرا به سالن سینما می‌رویم؟ چرا احساس می‌کنیم که دنیای دوبعدی سینما ما را احاطه می‌کند و ما با آن از جهان فارغ می‌شویم. مانستبرگ که فیلسوفی متاثر از فروید بود توضیح می‌دهد که علت این اتفاق این است که مکانیسم خلق و تاثیر سینما دقیقا مثل ناخودآگاه و رویای ما است؛ در داستان «گرسنگی‌کشیده» یکی از درونمایه‌های مهم همین مساله است. در این داستان آدمی را داریم که با همسر سابقش زندگی می‌کند، بینشان سرد شده و ازهم گسسته‌اند، و او خیلی نهیلیستی از صبح شروع می‌کند از یک سالن سینما به سالنی دیگر می‌رود، و هیچ فیلمی را هم دوبار نمی‌بیند. در یکی از این سالن‌ها توجهش به زنی جلب می‌شود و اصلاً نمی‌داند که می‌خواهد با او چه‌کار کند، اما انگار معنایی از دل این رویای تصویرشده که در قالبِ سینما

بـروز می‌کنـد، بیـرون می‌کشـد؛ درسـت عیـن یـک خـواب کـه تصویرمنـد می‌شـود. می‌گوییـم خوابـی دیـدم و فعلـی کـه برایـش اسـتفاده می‌کنیـم دیـدن اسـت. سـینما هـم از نظـر مانسـتربرگ همیـن ویژگـی را دارد. ایـن داسـتان خیلـی خیلـی مانسـتربرگی اسـت و شـخصیت شـاهد هـم در این‌جـا معنـی پیـدا می‌کنـد و شـما شـاهدبودنش را هـم در لایـه‌ی درونـی ذهنـش و هـم در تجربـه‌ی زیسـته‌اش می‌توانیـد ببینیـد. بـه نظـر مـن داسـتان باشـکوهی اسـت، یـک داسـتان دشـوار و باشـکوه. اگـر از مـن بپرسـید کـه غایتـم در داستان‌نویسـی چیسـت می‌گویـم آرزویـم نوشـتن چنیـن داسـتانی اسـت. اگـر بتوانیـم حوصلـه‌اش کنیـم فوق‌العـاده اسـت. سـعی می‌کنـد آن Continuity[3] و تصویری‌بـودن سـینما را بازتـاب دهـد و در ترجمـه هـم کامـلا بـرای مـن جاافتـاده بـود، تدویـن و دکوپـاژ هـم داریـم، و همین‌طـور پیرفت‌هـای توصیفـی کـه عیـنِ شـرحِ صحنـه می‌مانـد. داسـتان از نظـر تکنیـک، فـرم و معنـا بسـیار درخشـان اسـت. در «آکروبات‌بـاز عاج‌نشـان» هـم بـاز بـا همـان اگزیستانسیالیسـم مواجهیـم. الصـاقِ اگزیستانسیالیسـم بـه ایـن داسـتان ادعـای گزافـی نیسـت، بیشـتر نویسـندگان اگزیستانسیالیسـت داسـتانی دارنـد کـه یـک فاجعـه‌ی مرکـزی در محـور آن قـرار می‌گیـرد و تکانه‌هـای حاضـر در فاجعـه شـروع می‌کنـد بـه معرفـی مسـئولیت انسـانی و آن مفهـومِ انسـان‌بودن و موقعیـتِ بشـری. نمونـه‌ی خیلـی بـارزش هـم کـه همـه خوانده‌انـد طاعـون آلبـر کامـو اسـت، فاجعـه‌ای مرکـزی در کار اسـت و حـالا مسـاله ایـن اسـت کـه آدم‌هـا چـکار می‌کننـد. در ایـن داسـتان هـم یـک زلزلـه به‌عنـوان یـک فاجعـه‌ی مرکـزی در نظـر گرفتـه می‌شـود، و بعـد رابطـه‌ای داریـم بالنسـبه عاطفـی درآمیختـه بـا مضامیـنِ غربـت و ناهمزبانـی. خـود مسـاله‌ی زبـان در ایـن اثـر بسـیار پررنـگ اسـت، رابطـه‌ی زن از سـر بی‌پناهـی اسـت و دارد اصـلاً آن‌جـا زبـان آمـوزش می‌دهـد؛ یعنـی یـک رابطـه در ابتـدا از سـر بی‌پناهـی و بعـد عاطفـی. ناگهـان، درواقـع انـگار متوجـه می‌شـود کـه یـک تصویـر تاریـکِ فِیـک از آن‌چـه بایـد می‌بـود، گیـرش آمـده اسـت. مواجهـه بـا مجسـمه هـم کـه نمـادی از اصالـت و قـدرت و چابکـی زنانـه در یونـان باسـتان اسـت، بـا مجسـمه‌ای فِیـک اسـت کـه رخ می‌دهـد. جـدا از ایـن بحث‌هـا توجـه داشـته باشـید کـه کل ماجـرا دارد در یونـان رخ می‌دهـد. طنـزی دیریـاب در لایه‌هـای ژرف اثـر دارد رخ می‌دهـد، نسـبتِ یونـان را بـا اقتصـاد جهانـی و اتحادیـه‌ی اروپـا در نظـر بگیریـد، ایـن را هـم یادمـان باشـد کـه یونـان خاسـتگاه فلسـفه اسـت، زادگاهِ خـرد، اسـطوره، خدایـان و حـالا آدم‌هایـش در ایـن

۳ در حـوزه‌ی فیلـم ایـن لغـت بـه معنـای پیوسـتگی و انتقـا غیرمحسـوس از یـک صحنـه یـا رویـداد بـه صحنـه یـا رویـداد دیگـر اسـت.

داستان دچار زلزله شده‌اند. داستان در همین حد هم از نظر من درخشان است و دارد از همه‌ی این دلالت‌ها بدون این‌که کمی از شخصیت اصلی‌اش فاصله بگیرد استفاده می‌کند، اما همه‌ی این‌ها را در طول داستان پوشش می‌دهد. اگر بیشتر توضیح نمی‌دهم، به این دلیل است که نمی‌خواهم قصه رو شود. داستان «داس و چکش» از نظر من خیلی به رمان‌های دلیلو نزدیک است، خصوصا جهان‌شهر، هم از نظر فرم، هم اجرا، هم از نظر آن دنیای قرنطینه‌شده‌ی نامتعارفی که دارد، و تلویزیون که واسطه‌ی این‌ها است با جهان بیرونش، و آن طنز عجیب‌وغریبش که در آن دو کودک دارند در برنامه‌ی کودک اخبار اقتصادی می‌خوانند؛ خیلی harsh، خشن، ناگوار و تکان‌دهنده است، انگار دارند هشداری آخرالزمانی به شخصیت‌ها می‌دهند. فضاسازی‌اش جالب و آموزنده بود، به‌خاطراین‌که فضای زندان است و این آدم‌ها متهمند و سال‌ها باید آن‌جا بمانند و فضای ناگواری به نظر می‌رسد. در این‌جا به قول نورتروپ فرای می‌توان مراجعه کرد و گفت که دلیلو دارد از آرکی‌تایپ‌های هانسل گرتلی استفاده می‌کند، یعنی یک‌زمانی آن‌جا یک کلبه‌ی شیرینی و شکلات می‌بینیم و بعد می‌رویم تو و می‌بینیم که جادوگری در آن‌جا است. گاهی هم برعکس است، زندان، پیش‌فرضی که داریم، جای ناگواری است. هرچه داستان پیش می‌رود، می‌گوییم بیرون بدتر است که. یقه‌سفیدهای زندانی که همه‌شان کلاش و بزه‌کار، انگار به آرامش رسیده‌اند و دارند راجع‌به معنویات حرف می‌زنند. می‌گوید زنت دوستت دارد، به تو توجه دارد، دارد پیامی به تو می‌دهد، و بعد می‌بینیم که کل زندانی‌ها از هیجان فروپاشیِ اقتصاد در جهانِ بیرون از زندان شورمند و هیجان‌زده می‌شوند. مدام همه‌چیز دارد به‌هم می‌ریزد، با یک جهان بی‌اعتبار عجیب‌وغریب مواجهیم. خیلی داستان درخشانی است این هم از نظر من؛ با یک طنزِ سیاه و اجرای نمایشنامه‌وارش خصوصا در تک‌گویی‌های آن دو بچه از تلویزیون. در داستان «بادر ماینهوف» هم نقاشی می‌آید و واسطه می‌شود، نقاشیِ ریشتر است گمانم. این‌بار موازنه میان نقاشی و تجربه‌ی زیسته دارد رخ می‌دهد. نسبت به سایر داستان‌های دلیلو، بادر ماینهوف کمتر دلیلویی بود. پلاتِ به‌نسبت کلاسیک‌تری دارد، اما فراموش نکنید که ریشتر به‌عنوان عاملی بینامتنی در متن حاضر است، آن نقاشی «بادر ماینهوف» هم هایپررئالیستی است. آن ادراک واقع‌گرایانه این‌جا در متن این داستان هم اجرا شده است. این‌جا هم شما اگر نگاه کنید، خیلی میزانسن–قابِ کادرمانند،

کمپوزیسیون‌وار –چون بینامتنِ نقاشی را در نظر دارد– در موتیف، در لایه‌ی زیرین دارد مورد استفاده قرار می‌گیرد. به نظر من صحنه‌ی پایان داستان «بادر ماینهوف» عالی است. قصه با اشاره به آنارشیست‌هایی شروع می‌شود که در کار تروریسم بودند و در پس اعمالشان هم افکار آزادی‌خواهانه‌ی بزرگی داشتند، برای نجات بشر، بعد، ما ناگهان این تروریسم را در صحنه‌ی پایانی به شکلی دیگر تجربه می‌کنیم. یعنی با دو تا آدم مواجهیم که یکی دارد جسم دیگری را ترور می‌کند و آن‌دیگری روحِ این یکی را. انگار که هر زوجی می‌توانند بادر ماینهوف باشند. داستان آخر کتاب، «نیمه‌شب در داستایوسکی» هم حالتی از پیکارسک دارد. در این‌جا تضاد بانمکی در کار است، آن‌ها می‌روند سر کلاس فلسفه و دانشجوی منطقند، در واقع کلاسی که راوی دارد گزارشش را به ما می‌دهد، کلاس منطق است، یعنی اوج واقع‌گرایی و پوزیتیویسم، ولی به محض این‌که شخصیت‌ها بیرون می‌آیند، به قول ژیژک به امر فانتاسماتیک پناه می‌برند، خودشان را آزاد می‌کنند، انگار که می‌خواهند در جهان در سرنوشت آدم‌ها دخالت داشته باشند، و پایانش هم مفهومِ اگزیستانسیالیسم پوک تعین پیدا می‌کند، یعنی همان چیزی که اتفاقا در رمان‌های داستایوسکی هم خیلی زیاد اتفاق می‌افتد، خصوصاً در رمان «جن‌زدگان» که در آن پوکیِ انسان موتیف ثابتی است و تمایلش به این‌که من می‌خواهم کاری کنم، تاثیری داشته باشم، ولی در جهانِ فعلی بضاعتِ لازم روحی و مادیِ این کار را ندارم. دو شخصیتِ اصلیِ داستان «نیمه‌شب در داستایوسکی» دیالوگ‌های درخشانی دارند و خود داستان هم از نظر من چرخش‌های خوب و لحظات درخشانی دارد.

درنهایت، من فکر می‌کنم این مجموعه داستان برای مخاطب جدی ادبیات مجموعه‌ای غنی، آموزنده و به‌یادماندنی خواهد بود.

(فلامکِ چشمه، مرداد ۱۴۰۳)

تصویرگری با کلمات

پژوهشی پیرامون آرایه‌ی ایماژ، مفهوم شناسی ، انواع وکارکردهای ادبی آن

سیامک میرزاده

شعری چنان که گویی تصویر
تصویری چنان که گویی شعر

کوینتوس هوراس

در آغاز سخن ضروری‌ست شرحی مجمل و مکفی از پیوند عاطفی اندیشه و خیال در قالب واژه و قاب تصویر یعنی « ایماژ» به دست دهیم و در اقتفا انواع ایماژ و کارکردهای ادبی آن را بررسی کنیم. ضرورت تحقیق پیش‌رو به‌زعم راقم، آن است که آرایه‌ی مذکور عموماً در میان اهل واژه به درستی استفهام نشده و به‌اصطلاح از آن دست متشابهاتی است که شاعران و نویسندگان، آن را در شمول معارف مرتجله و بصائر بدیهی خود می‌انگارند لذا گرداگرد این مفهوم را همواره هاله‌ای از ابهام ، مغالطه ، کج‌رایی و سوء تفاهم فراگرفته است که در ادامه می‌کوشم بر زوایا و خبایای این شبراهه کورسویی بتابانم و امید آن دارم که اهل فضل، شولای بخشایش بر قامت کوتاه بضاعت راقم درپوشانند.

ایماژ از زمره‌ی اصطلاحات ادبی است که برای تبیین مفهوم آن تعاریف گوناگون و متنوعی ارائه شده است. آریان‌پور آن را معادل واژه‌هایی نظیر ِ انگاره، شبیه، مجسمه، کپی، تصویر ذهنی، بازتاب و ازاین‌دست می‌داند. شفیعی کدکنی با استناد به اقوال ناقدان عرب و ادیبان ایرانی و نیز با رجوع به منابع و مآخذ غربی، تعابیر ِ «خیال» ، «سایه» ، « تصویر» و «تصویر ِ مخیّل» را برای آن به کار می‌برد و معتقد است ایماژ؛ در ساده‌ترین شکل آن، تصویری است که به کمک کلمات ساخته شده و یک توصیف، یک استعاره یا یک تشبیه ممکن است منجر به آفرینش ایماژ شود.

او برای تایید سخن خود به کتاب ِ(the poetic image) یا تصویر ِشعری اثر سی.دِی لویس شاعر انگلیسی استناد می‌کند. دی لویس در اثر مذکور معتقد است ایماژ همان تصویری است که به وسیله‌ی واژه‌ها ساخته می‌شود. وی ایماژ را عنصر ثابت شعر می‌داند و توضیح می‌دهد که به واسطه‌ی ایماژ، حوزه‌ی الفاظ و خصوصیات وزنی و عروضی دگرگون می‌شود، حتی موضوعات و مفاهیم نیز دستخوش تغییر می‌گردد، امّا استعاره برجای می‌ماند. به زعم دی.لوییس استعاره

آن قانون حیاتی شعر و محک و سنجه‌ی اصلی آن است. دی.لوییس از جان درایدن شاعر و منتقد ادبی انگلیسی سده‌ی هفدهم نقل قول می‌کند که گفت: ایماژسازی به‌خودی‌خود، اوج حیات شعری است.

با تکیه براین تعریف می‌توان گفت ایماژ در واقع گونه‌ای از تصاویر ذهنی است که هستی را به‌طور زنده، مملوّ از احساس و به‌صورتی متعین، بازتاب می‌دهد. ایماژ می‌کوشد واقعیت‌های جهان پیرامون را تحت تابش عاطفه، بازتاب دهد. به‌عبارتی، ایماژ سعی دارد واقعیت را، نه به‌شکلی که در عالم بیرونی هست بل به‌طوری که عاطفه و تفکر آدمی آن را درمی‌یابد، به نمایش بگذارد. می‌توان گفت ایماژ، انعکاس منعکس شده‌هاست.

کمال ابوادیب؛ شاعر، مترجم و منتقد ادبی معاصر سوری با استناد به نظریات ادیب و بلاغیِ ارجمندِ سده‌های میانه؛ عبدالقاهر جرجانی، ایماژ را در زمره‌ی صنایع ادبی قرار می‌دهد و آن را متشکل از دوپاره‌ی قابل قیاس می‌داند و می‌افزاید که منظور از دوپاره درمقام مقایسه، کشف مشابهت‌هایی است که بین دو مقوله یا دو مفروض وجود دارد.

با تکیه بر تعریف فوق می‌توان گفت ایماژ واحدی دو قسمتی است که از دو عنصر تشکیل‌شده و ارتباط بین این دو عنصر بر پایه شباهت است. پس در ایماژ، سخن از دوپاره یا دوعنصر و درنهایت شباهت بین این دو عنصر است.

ازرا پاوند ایماژ را پیوندی می‌داند که در یک «آن» میانِ فکر و عاطفه بسته می‌شود و در لحظه‌ی گره خوردن عاطفه و اندیشه، خلق می‌گردد. آن لمحه در واقع رهایی آنی از مرز زمان و مکان است. پاوند معتقد است ایماژ، محل و منصه‌ی بروز و تجلی انرژی شعر است و عمده مساعی شاعران، جهت خلق و کشف این محل و رسیدن به آن است. از نگاه او، بهتر است آدمی در طول زندگی‌اش بتواند دست کم یک ایماژ خلق کند به جای آن که بکوشد یک اثر خالی از ایماژ را با حجم زیاد بیافریند.

سیما داد نیز ایماژ را در معنی «تصویر و خیال» به‌کار می‌برد. اما تصویری که او از آن سخن می‌گوید تصویری برخاسته از واکنشی است که خالق آن با دیدن یک رویداد یا یک منظره از خود نشان و بروز می‌دهد. در آفرینش ایماژ، دو مقوله‌ی متمایز استعاره و توصیف در کنار هم دیده می‌شوند. بنابراین می‌توان ادعا کرد توصیف‌ها، صفات، تشبیه‌ها و استعارات، ابزارهایی مهم برای خلق ایماژها هستند. فتوحی ایماژ را نوعی تصویر قلمداد می‌کند و معنی آن را در کاربرد مجازی زبان می‌جوید. بخش مجازی زبان شامل تمامی صنایع ادبی و ویژگی‌های بلاغی زبان

است. این صنایع شامل مواردی از قبیل حس‌آمیزی، پارادوکس، تشبیه، استعاره، کنایه، اغراق، تلمیح، سمبل، نماد، اسطوره، ارسال المثل و زبانزد می‌باشد.
شاعر یا نویسنده با تکیه بر این ابزارها، فضایی خلق می‌کند که شعر یا داستان در آن فضا، اتفاق می‌افتد. شاعر یا نویسنده توسط ایماژها، پنجره‌هایی به‌روی مخاطب باز می‌کند که از طریق آن می‌تواند با ذهن و اندیشه‌ی وی ارتباط برقرار کند. در این ارتباط، می‌توان مطابقت عاطفی بین مخاطب و شاعر را لمس کرد. بنابراین می‌توان گفت ایماژ؛ نمایش تلفیق عاطفه و فکر در یک آن است. به‌عبارت دیگر، بازتاب نقطه‌ی ادغام عاطفه و اندیشه در یک لمحه است؛ لحظه‌ای فارغ از محدودیت زمان و مکان. با توجه به تعاریف پیشین چنانچه تصویر تخییل گشته و تداعی شده در ذهن مخاطب و در غیاب امر مصور، در دایره‌ی آگاهی و به عبارتی در سطح نخست ذهن وی شکل گیرد، آن تصویر، بدیهی است و «مفهوم» نام دارد. و اگر این تداعی، عاطفه و اندیشه‌ی مخاطب را در فرآیند شکل‌گیری با خود همراه کند و مخاطب نیز در برساختن تصویر مذکور مشارکت نماید یا به‌عبارتی تصویر در سطح عمیق‌تر ذهن مخاطب شکل گیرد، آن تصویر از نوع بدیعی است و «ایماژ» نام دارد. در ادامه این موضوع را بیشتر خواهم شکافت.
از خاطره‌ی سخن گذشت که ایماژ در آثار هنری به ویژه در متون ادبی اعم از شعر و نثر کارکردهای فراوانی دارد. معانی و مفاهیم متعددی برای این اصطلاح در منابع و مآخذ ادبی عنوان شده که در مقام برآیند می‌توان تا حدودی به یک معنی واحد رسید؛ بازتاب واقعیات هستی تحت تابش و تاثیر عاطفه و اندیشه به میانجی و وسیله‌ی کلمات در یک «آن».
آن‌چه در تعاریف ارائه شده از ایماژ موجب ابهام و سردرگمی می‌شود و مخاطب را در برابر تعریف‌های غربی و شرقی سردرگم می‌کند، ابهاماتی است که ارائه‌کنندگان تعاریف، دچار آن شده یا برای مخاطب برجای گذاشته اند. صراحتاً باید گفت ما در بررسی و تبیین ایماژ باید جنبه‌های هنری آن را مدّنظر داشته باشیم چراکه اساس تفکر در اثر هنری، ایماژ است.
به‌عبارتی غالبا در آثار ادبی «تفکر به وسیله‌ی ایماژ» شکل می‌گیرد. ما برای درک درست آثار هنری نیازمند شناخت کامل ایماژهای آن اثر هستیم. ازسوی‌دیگر ایماژ در زبان فارسی به درستی تبیین و تفهیم نشده است. ازاین‌رو لازم است در آغاز به واکاوی مفهوم ایماژ هنری توجه شود:
ایماژ عموماً به عنوان شیوه‌ای خاص جهت درک و دریافت هنر برای توضیح و تبیین هستی و زندگی به کار می‌رود. امّا پرسش اینجاست که چرا گرداگرد این

مفهـوم را هالـه‌ای از ابهـام و خطـا فراگرفتـه اسـت؟ به‌زعـم راقـم دلیـل آن در دو نکتـه نهفتـه اسـت. ارائه‌کننـدگان تعاریـف، گاه آن را در مفهـوم گسـترده‌ای بـه‌کار می‌برنـد و بـا اطـلاق معنـی تصویـر، هرگونـه تصویـری را در معنـای ایمـاژ در نظـر می‌گیرنـد درحالـی کـه نمی‌تـوان بـه همـه‌ی تصاویـر، ایمـاژ گفـت. ابهـام یـا خطـای دوم در محدودیتـی اسـت کـه بـرای مفهـوم ایمـاژ در نظـر گرفتـه شـده اسـت. به‌ایـن صـورت کـه گروهـی ایمـاژ را نوعـی ابـزار بیـان در شـعر می‌داننـد مثـل تشـبیه، اسـتعاره، مجـاز و.... درواقـع ایمـاژی از جنبـه‌ی هنـری بهره‌منـد اسـت کـه نه‌چنـدان مفهـوم وسـیعی داشـته باشـد کـه بتـوان گفـت هـر تصویـری یـک ایمـاژ اسـت و نـه معنایـی صرفـاً ادبـی کـه بگوییـم اسـتفاده شـاعر از تشـبیه، اسـتعاره، مجـاز، کنایـه و... یـک ایمـاژ آفریـده اسـت. بلکـه ایمـاژ یکـی از مقوله‌هـای علـم اسـتتیک و دربرگیرنـده‌ی محتوایـی مشـخص و دقیـق اسـت.

امـا ایماژهـا چگونـه سـاخته می‌شـوند؟ انسـان از چـه راهـی می‌توانـد ایماژهـا را ترسـیم کنـد و ایمـاژ محصـول کـدام فعالیـت ذهـن آدمـی اسـت؟ انسـان خواه‌ناخـواه بـا جهـان پیرامـون خـود دچـار برخـورد می‌شـود، آن را لمـس کـرده و حـس می‌کنـد، محصـول برخـورد انسـان بـا جهـان، بازتابـی از جهـان در ذهـن اوسـت. ایـن بازتـاب در ذهـن انسـان، همـان تصویـر ذهنـی اسـت کـه در ضمیـر آدمـی ایجـاد می‌شـود. ایـن تصویـر ذهنـی، آدمـی را بـه تفکـر وامـی‌دارد. بـه عبارتـی اندیشـه‌ی آدمـی محصـول تصاویـری اسـت کـه در ذهـن او شـکل می‌گیـرد. انسـان، تصاویـر منعکـس شـده از هسـتی را در ذهـن خـود می‌بینـد، آن‌هـا را تحلیـل می‌کنـد و بـه نتیجه‌گیـری از ایـن تحلیل‌هـا می‌پـردازد و در سـایه ایـن کنـدوکاو، بـه شـناخت از هسـتی و تحـولات آن دسـت می‌یابـد. امّـا آیـا همـه‌ی تصاویـری کـه در ذهـن آدمـی نقـش می‌بنـدد از یـک جنـس اسـت؟

تصاویـر ذهنـی از لحـاظ ماهیـت بـه دو نـوع متمایـز تقسـیم می‌شـوند: (تصاویـر بدیهـی یـا مفهـوم) و (تصاویـر بدیعـی یـا ایمـاژ). مفهـوم گونـه‌ای از تصاویـر ذهنـی اسـت کـه از راه تعمیـم اطلاعـات حسـی، حاصـل می‌شـوند و ویژگی‌هـای مشـترک بخشـی از پدیده‌هـای هسـتی را نمایـان می‌سـازد. مفهـوم از سـه ویژگـی عمـده برخـوردار اسـت:

۱-کلی است، به این صورت که بر بخشی از پدیده‌ها اطلاق می‌شود

۲- محصـول تجریـد اسـت، بـه این‌صـورت کـه محصـول انتخـاب جنبه‌هـای خاصـی از پدیده‌هـا اسـت کـه در عالـم بیرونـی موجودیـت نـدارد.

۳- ویژگـی «خارجـی» دارد، بـه ایـن صـورت کـه اشـیاء و پدیده‌هـا را جـدا از تمایـلات و عاطفـه‌ی آدمـی، نمایـان می‌سـازد.

در مقابـل مفهـوم کـه بازتـاب واقعیـت بیرونـی در ذهـن آدمـی اسـت، ایمـاژ قـرار دارد.

ایماژ نیز محصول بازتاب برخورد آدمی با جهان پیرامون است. اما ایماژ نوعی دیگری از تصاویر ذهنی است که واقعیت خارجی را با تأثیرپذیری عاطفی و اندیشگی بازتاب می‌دهد. به‌عبارتی می‌توان گفت:

«ایماژ واقعیات جهان هستی را نه آن چنان که هست، بل به گونه‌ای که که عاطفه و تفکر انسان آنها را درک می‌کند، نشان می‌دهد و نمایان می‌سازد. ایماژ نیز مثل مفهوم از چند خصیصه‌ی مشخصه و برجسته برخوردار است:

۱- جزئی است، به این صورت که مثل مفهوم کلی نیست و همواره بر یک پدیده‌ی خاص دلالت دارد.

۲- مشخص است، یعنی ایماژ به‌طور حتم خود را به صورت یک پدیده، رابطه، یا شی و یا یک شخصیت و ... نشان می‌دهد. به‌طوری که حتی پدیده‌های انتزاعی هم در قالب ایماژ، به‌شکل معینی، بروز و تجلی می‌یابند.

۳- درونی است، به این معنی که ایماژ واقعیات را در ارتباط با انسان نشان می‌دهد. خاطرنشان می‌شود که مرز ممیز میان ایماژ و مفهوم، همین مورد اخیر است. آن‌چه سبب تفاوت خصیصه‌ی ماهوی ایماژ می‌شود همین ویژگی درونی بودن آن است. می‌توان گفت ایماژ بیشتر واقعیت‌های درونی را نشان می‌دهد درحالی که مفهوم با واقعیات بیرونی سروکار دارد.

با مدنظر قراردادن مطالب فوق و باتوجه به برداشت های نقادان و صاحب‌نظران از ایماژ می‌توان معنای اصطلاحی ایماژ را در چند سطر زیر خلاصه کرد:

عطف به آن‌چه گذشت می‌توان ایماژ را مفهومی نزدیک به تصویرپردازی هنری در نظر گرفت که با عاطفه و اندیشه‌ی شاهد، ناظر، نگرنده یا نویسنده گره‌خورده است.

این تعریف می‌تواند تشبیه‌ها، استعارات، کنایات و به طور کلی شکل مجازی بیان را شامل شود. شاعران و نویسندگان با خلق ایماژها، قصد دارند این توانایی را به مخاطب القاء کنند تا بتواند موضوع مورد نظر را مجسّم و تصویر حالات درونی مولف را مشاهده کند. مهم‌ترین نقطه در این جا، گره‌خوردگی تصویر با عواطف و احساسات مولف است. می‌توان این گره‌خوردگی عاطفه و تصویر را در مؤلفه‌های علم بیان مشاهده کرد چون این مؤلفه‌ها بر پایه‌ی عنصر خیال شکل گرفته‌اند و خمیرمایه‌ی خیال، همان مؤلفه‌های علم بیان هستند که از ارکان اصلی شعر و داستان به شمار می‌روند.

و اما در بررسی معنا و مفهوم ایماژ و با تورق کتب نقد ادبی، ما با عبارتی تحت نام «ایماژیسم» روبه‌رو و مواجه می‌شویم. اصطلاحی که چنانچه از نامش پُرپیداست

در رابطه با واژه‌ی ایماژ و فراگرد مفهوم آن شکل گرفته است. ایماژیسم نام مکتبی در شعر و ادبیات غرب است که بین سال‌های ۱۹۱۲تا ۱۹۱۷ به‌وسیله‌ی گروهی از نویسندگان و شاعران انگلیسی و آمریکایی مطرح شد.
بن‌مایه‌ی اشعار این دسته از شاعران، مخالفت با رمانتیسیسم قرن نوزدهم میلادی بود. ازرا پاوند و امی لاول، پایه‌گذاران برجسته‌ی این مکتب به‌شمار می‌روند. این شاعران در اشعار خود در برابر شعر احساس‌گرایانه‌ی قرن نوزدهم به معارضه برخاستند. اینان از افکار شاعرانه‌ی تی.اس. هالم بسیار الهام گرفته بودند.
امی لاول در مقدمه‌ای که برگلچینی از چند ایماژیست نوشت(۱۹۱۷–۱۹۱۵) می‌گوید: «شاعران ایماژیست شعری می‌سرایند که ضمن احتراز از منظومه‌سرائی و کاربرد مطالب قراردادی شاعرانه، با آزادی هر مضمونی را برمی‌گزینند و برای یافتن آهنگ خاص خود بی‌هیچ قید وبندی عمل می‌کنند. زبان این شعر، زبان روزمره است و تصویری که ارائه می‌دهد محکم، صریح و فشرده است، این تصاویر حاصل واکنشی است که نویسنده یا شاعر نسبت به شئ یا منظره‌ای که می‌بینند، از خود نشان می‌دهد و برای چنین منظوری از استعاره یا از توصیف دو شئ کاملا متفاوت و مغایر، در کنار یکدیگر استفاده می‌کند.» اشعار ایماژیست‌ها معمولاً در قالب شعر آزاد سروده می‌شد.

ایماژ مستقیم و ایماژ غیر مستقیم

تقسیم‌بندی درخصوص ایماژ، کاری دشوار و گاه غیرممکن است. اما به‌طور نسبی می‌توان تاحدودی، مرز میان ایماژها را مشخص کرد. از این‌رو در این بخش از نوشتار به برخی از این دسته‌بندی‌ها اشاره می‌شود.
به آن دسته از ایماژهایی که محصول برخورد خالق ایماژ به طور مستقیم با واقعیت است، ایماژ مستقیم می‌گویند. تجارب حسی که ناشی از مشاهده، شنیدن وقایع و تجربه‌های عادی زندگی‌ست، اصلی‌ترین منبع برای آفرینش ایماژها است. این‌گونه برخوردهای مستقیم با زندگی که توأم با عاطفه خالق است، تأثیر فراوانی در مخاطب برجای می‌گذارد و بن‌مایه‌ی مهم و اصلی آثار هنری را تشکیل می‌دهد. هنرمند علاوه بر تجربه‌کردن و دریافت‌های مستقیم خود، از راه مطالعه‌ی آثار علمی و هنری، آموزش، رسانه‌ها، تجارب شنیداری و دیداری و... با جهان پیرامون خود روبه‌رو شده و ذهن و اندیشه‌ی او از احساسات و آگاهی‌های فراوان، سرشار می‌شود و به عبارتی تجربه‌ای برتجربه‌های پیشین او افزوده می‌گردد. حال جای این سؤال است که چگونه او ایماژ مستقیم یا غیرمستقیم را می‌آفریند؟

هنگامی که هنرمند، پدیده‌ای را به طورمستقیم می‌آزماید و خود در بوته‌ی تجربه قرار می‌گیرد، در حقیقت در آستانه‌ی آفرینش ایماژ مستقیم قرار دارد. امّا زمانی که تجربه‌های او، محصول تجارب عینی نیست بلکه از راه ابزارها و میانجی‌های گوناگون، بدان‌ها دست‌یافته، درحقیقت به تجربه‌ای ذهنی از آن‌ها رسیده است. از آنجا که این تجربه‌ی ذهنی از راه غیرمستقیم به‌دست آمده، ایماژ حاصل از آن نیز ایماژی غیرمستقیم خواهد بود. به‌عنوان مثال شاعری که درصدد است تصویری از زندگی پیشینیان یا اقوام دیگر ارائه دهد، از طریق تجربه‌ی ذهنی آن را خلق می‌کند. او هرگز نمی‌تواند به گذشته سفر کند و مسایل را به‌صورت عینی و به تعبیری به‌طور مستقیم تجربه نماید.

ایماژ ساده و ایماژ مرکب

در ابتدا باید موکد کرد که ایماژ ساده قابل تجزیه نیست، نمی‌توان آن را به ایماژهای دیگر تجزیه کرد. امّا ایماژ مرکب از ترکیب چند ایماژ ساده به‌وجود می‌آید و درصدد است امر بزرگ و پیچیده‌ای را بیان دارد. قسمتی از یک سمفونی، فصلی از یک کتاب یا پاره‌ای از یک منظومه و سکانسی از یک فیلم درزمره‌ی ایماژهای مرکب قرار می‌گیرند.

ایماژهای دیداری و شنیداری

جهان پیرامون ما و شناختی که ما از آن دریافت می‌کنیم، در گرو حواس ماست. درمیان حواس ما، حس بینایی و حس شنوایی از مهم‌ترین‌ها هستند که بخش اعظمی از درک ما از هستی را سبب می‌شوند و شکل می‌دهند. از این‌رو به این حواس، حواس فکری گفته می‌شود. ما با دیدن و شنیدن است که به اندیشه فرو می‌رویم، و از این دریای متلاطم، گوهر معرفت صید می‌کنیم. با توجه به این‌که هنر نیز بخشی از ابزار شناخت ما از هستی است، ما با به‌کارگیری و به‌واسطه‌ی حواس بینایی و شنوایی است که می‌توانیم به وادی هنر وارد شویم و به درک و دریافتی دیگرگونه از جهان هستی دست یابیم. از این‌جاست که هنرها را به سه گروه شنیداری (ادبیات و موسیقی)، دیداری (هنرهای تجسمی نظیر نقاشی و پیکرتراشی و ایضا ادبیات) و هنرهای ترکیبی (سینما وتئاتر) تقسیم می‌کنیم.

متعاقب این تقسیم‌بندی می‌توان ایماژها را نیز طبق این الگو، طبقه‌بندی کرد. چون اساس هنر در ایماژ نهفته است. هنرمند به‌عنوان شاعر یا نقاش یا موسیقی‌دان و... با استفاده از ابزارهای دیداری و شنیداری ایماژها را خلق می‌کند

تـا از ایـن گـذر بتوانـد حـالات درونـی خـود را بـه صورتـی مملـوس، گویـا، زیبـا و احسـاس‌برانگیز آشـکار سـازد. ایماژهـای لفظـی درحـوزه ادبیـات مهم‌تریـن نقـش را ایفـا می‌کننـد. شـاعر یـا نویسـنده بـا تکیـه بـر ظرفیت‌هـای زبـان، بـه خلـق ایماژهایـی دسـت می‌زنـد کـه می‌توانـد از طریـق آن‌هـا، فـراز و فرودهـای روحـی انسـان و مسـایل و پدیده‌هـای اجتماعـی اطـراف او را نشـان دهـد.

در پایـان ذکـر ایـن نکتـه از نظـر راقـم ضـروری اسـت کـه نویسـنده و مخاطـب او در فراینـدی دیالکتیـک بـه واسـطه‌ی ایماژهـا و مشـارکت در فرآینـد شـکل‌دهی بـه آن‌هاسـت کـه می‌تواننـد پـا بـه دنیـای آرمانـی خیـال بگذارنـد و سـودای جهانـی جـز ایـن را در سـر بپرورنـد و روسـوی آفاقـی گشـوده بـر آزادی و آدمیـزادی گام زننـد و بـا بال‌هـای تخیـل و تصویـر بـر فـراز جهانـی عـاری از پلشـتی‌ها، تباهی‌هـا و سـیاه‌کاری‌های ارباب سـود و سـتم و سـلطه، برابـر و آزاد سـیر کننـد. هـم از این‌روسـت کـه سـارتر می‌گویـد: هنـر ارائـه‌ی مخیـل جهـان از منظـر آزادی اسـت و به‌قـول جیمسـون : ادبیـات بازتاب‌دهنـده‌ی تـلاش انسـان بـرای تحقـق جهانـی انسـانی‌تر اسـت و ایـن جهـان انسـانی؛ زیباسـت و روزی زیبایـی جهـان را نجـات خواهـد داد.

جامه‌ی آزادی آسان نیست بر خود دوختن
سرو را زاین آرزو در جمله اعضا سوزن است

(بیدل)

گیسوی رودابه، نام دیگر مهسا

رضا عابد

«ژینا دختر ایران» عنوان مجموعه‌ی شعر جنبش اعتراضی ایران است که به همت علی‌اکبر جانونـد شاعر، نویسنده و پژوهشگر معاصر در سال ۱۴۰۳ توسط نشر آفتاب نروژ روانه‌ی بازار کتاب شده است. در این مجموعه از ۴۷ شاعر نام‌آشنای مقیم ایران و خارج از کشور شعرهایی با تعداد و حجم متفاوت چاپ شده است که فصل مشترک غالب شعرها در این مجموعه دارا بودن «مضمون اعتراضی» است. شعر کلامی مخیل است و همواره به ساخت عمقی زبان نظر دارد که از زیست شاعرانه و انباشتگی‌اش در ذهن و زبان شاعر شکل می‌گیرد. تعبیر گره‌خوردگی اندیشه با عاطفه و خیال در کلامی آهنگین که توسط دکتر اسماعیل خویی برای تعریف شعر پیشنهاد داده شده است به نوعی می‌تواند کارآمد باشد برای پی‌بردن به دقایق حیات شعری و جلوه‌گری آن، که در این میان نقش پررنگ اندیشه همواره نمود خود را داشته است. این جوهر اندیشه‌ورزی و سامان دانایی است که شاعران را وادار می‌سازد تا نسبت به جهان پیرامون و جغرافیای زیست و محیط زندگی خود واکنش نشان دهند و در روند کار هم بحث ارجاعات شعری شکل بگیرد. شعر و هنر به‌عنوان زبانی جهانی، همواره محمل و ابزاری برای انعکاس واقعیت‌ها و چالش‌های موجود در جوامع انسانی بوده‌اند و نظر به جنبش‌های اعتراضی وسیعی که در سال‌های اخیر جامعه ما را دربرگرفته است، هنرمندان مردمی وارد کارزار در این عرصه شده‌اند و از این‌روست که شاعران حاضر در این مجموعه با توجه به پیوند و همبستگی اشاره رفته در شعرهای خود نسبت به جنبش اعتراضی رو به رشد موضع جانبدارانه داشته‌اند و جان و بیان شعری خود را با جهان و زبان این جنبش گره زده‌اند. در مربع تاریخ، شاعر، متن و خواننده، هر کدام از این شعرها می‌توانند سندی گویا باشند برای خون منتشر در خیابان‌ها و مبارزه‌ای که برای احقاق حقوق از کف‌رفته در وسعت سرزمینی انجام گرفته است. و باز از منظری هم این شعرهای منتخب می‌تواند یک شمای کلی به‌دست بدهد از آن‌چه که در حوزه‌ی ادبیات جدی این مرز و بوم جریان دارد و هرآینه تلاش می‌ورزد تا پیوند خود را با نبض پرتپش جامعه در گذار و

«شـدن» مسـتحکم‌تر سـازد.

جانونـد در فـرازی از پیش‌گفتـار منتشـر شـده در کتـاب آورده اسـت: ... پاییـز ایـران خونیـن شـد. جامعـه‌ی ایرانـی و جهـان متاثـر از جنبـش جـاری، واکنـش نشـان داده و هرکـس در قامـت و لباسـی و جایگاهـی، به‌شـکلی پیامـد را بـروز داده و بـا جنبـش اعتراضـی هـم‌راه و هم‌صـدا شـد. کارگـر و کارمنـد و کسـبه بـا اعتصـاب، سـینماگر بـا حضـور یـا عـدم حضـور، خواننـده بـا حنجـره‌اش، هنرمنـدان دیگـر رشـته‌ها، بـا هنرهـای فـردی خـود، هـر کسـی بـه شـکلی کنش‌گـری شـد تـا بتوانـد فریـاد بزنـد و اعتـراض خویـش را بیـان کنـد ... .

مولـف در همـان پاسـاژ بـه درسـتی اشـاره داشـته اسـت کـه ایـن جنبـش اخیـر و بی‌سـابقه کـه در ایـران بـا نـام و شـعار «زن، زندگـی، آزادی» شـکل گرفـت و خـود را عریـان سـاخت، یـک جریـان کنش‌گرانـه در جامعـه‌ی ایـران و برخاسـتن مـردم از پـس اختنـاق سـالیان در جامعـه بـود کـه به‌سـبب حقانیـت‌ش در کوتـاه مدتـی بسـط و گسـترش یافـت و پـس از بـروز جامعـه‌ی هنـری را هـم بـا خـود همـراه کـرد و در ایـن میـان زبـان شـعر کـه در طـول تاریـخ ایـن سـرزمین گره‌خوردگـی زیـادی بـا زبـان مـردم داشـته اسـت و همـواره بـا بیـان آمـال و آرزوهـا و خواسته‌هاشـان مددرسـان حرکت‌هـای اجتماعـی و سیاسـی شـده و بـرای تداوم‌بخشـی مبـارزه در کنـار دیگـر هنرهـا قـرار گرفتـه، بـه تعبیـر شـاملوی بـزرگ یـک بـار دیگـر «شـیپور» شـد بـرای بیـداری، نـه لالایـی بـرای خـواب. شـعر در مصـاف میـان جهـل و تاریکـی بـا روشـنگری و نـور، جانـب آن نیـروی پیش‌رونـده و موتـور محـرک تاریخـی را گرفـت. شـعر متعهـد ایـران زمیـن در همراهـی بـا جوانـان و مـردم زیـر سـتم نشـان داد کـه پویـا و سـرزنده اسـت و پذیرفـت کـه همه‌چیـز در گـذار و «شـدن» یـا صیـروت اسـت و لاجـرم بایـد در تقابـل بـا آن دسـته‌ای برخیـزد کـه می‌خواهنـد سـد راه شـوند تـا در وهـم خـود انسـان ایرانـی را ریشـه‌کن کننـد و یـا بـه تبعیـد تاریخـی بفرسـتند. زهـی خیـال باطـل بـرای تاریک‌اندیشـانی کـه هنـوز بـاور ندارنـد شـعر بنـا بـر جوهـره‌اش، خـود ریشـه اسـت و در «شـدن» خـود یـک بنیـان وجـودی می‌گـردد و در رژه‌ی کلامـی‌اش هـم چنـان حضـور محکمـی را بـه نمایـش می‌گـذارد تـا انسـان را از نیسـتی و محـو شـدن برهانـد. جریـان شـعر را می‌تـوان در کلیـت خـود شـن‌زار وسـیعی دانسـت بـرای ثبـت کـردن سـایه‌ها. همـگان در جنبـش اعتراضـی ایـن حضـور وسـیع را بـه مفهـوم زیباشناسـانه‌اش در کنـار بعـد جامعه‌شناسـانه شـاهد بودنـد.

جانونـد در همـان پیش‌گفتـار بـه مراسـم شـعرخوانی «همـگام بـا جنبـش جهانـی شـعر»

که در ۲۳ تیر ماه ۱۴۰۲ به همت او و محمد زندی و رضا عابد برگزار شد هم اشاره دارد و در آن به چگونگی مراسم پرداخته و به جریان شعرخوانی‌ها اشاره کرده و می‌نویسد: «در آن مراسم، شاعرها با گلویی گرفته و صدایی بغض‌آلود تا پاسی از شب شعر خواندند ...» و در دنباله هم می‌آورد: «... اتفاق درخور تامل آن‌که مضمون اکثر شعرها، بدون آن‌که از پیش تعیین یا هماهنگی شده باشد، جنبش زن زندگی آزادی بود! شاعرها با شعر اعتراضی خود با جنبش، هم‌درد و هم‌صدا شده بودند.»

از همین‌جا می‌توان دریافت که آبشخور این اقدام کجاست و ایده‌ی گردآوری کتاب چگونه شکل گرفته است و چه نیت و خواسته‌ای هم در پس و پشت آن جریان داشته است تا بر آن اساس به‌همت والای جانوند درود فرستاد و در ضمن ستایشی هم کرد از اقدام آن دسته از عزیرانی که دست یاری دادند و با ارسال شعر به شکل‌گیری این مجموعه مدد رساندند تا دفتری پروپیمان از شعرهای خواندنی فراهم آید با مولفه‌هایی بارز و به‌یادماندنی و ویژگی‌های درخور که به ادبیت رسیده‌اند.

در تقطیع شعرها به مفردات‌شان ما با بسامد واژه‌گانی مشترک زیادی هم روبه‌رو هستیم که این رویدادهای تکراری در کتاب که از همان مضمون مشترک در شعرها نشات گرفته است، قابل مکث می‌باشند که در ارتباط جزءبه‌جزء با یکدیگر مجموعه‌ی بی‌پایانی از کلیت‌های شعری را شکل داده‌اند که حضور هر کدام‌شان، شعرهای مجموعه را قادر می‌سازند تا به‌سبب جست‌وجوی معنای تازه و دور از کارکرد متداول توان و ظرفیت برای ورود به «قلمرو زدایی» را انجام دهند. چنان‌که می‌دانیم این اصطلاح «قلمرو زدایی» از ژیل دلوز فیلسوف فرانسوی است و اشعار دارد که خارج شدن از کارکردهای عادی و پرتاب دال‌ها به دال‌های دیگر برای گشودگی متن است تا بیان و معنایی نو را با «شدن» و تغییر رصد کنیم. بسامدهایی چون: خون، خیابان، مرگ، پیروزی، اتحاد، سرزمین، فریاد، گلوله، رقص، گور، تیر، ایران، ممنوع، گیسو، مبارزه، آزادی، زن، زندگی و ... که درکل کتاب تلالو دارند در کنار ترکیب «زن زندگی آزادی» یک «غیریت» یا «تفاوت» را برای کل کتاب جهت شاخص شدن در آفرینش ادبی فراهم آورده‌اند که دستاورد خوبی است.

در پایان این مقال بد نیست شعری را از هرمز علیپور، یکی از پیش‌کسوت‌های شعر و شاعری ایران، به سبب همان شاخصه‌های برشمرده به دیدار آوریم.

تنها به شناسنامه‌های‌تان
فرمان ایست داده
خون شما اما
و گیسوان به اهتزاز و در فرازتان
جهان را دارد به
به تسلیم وامی‌دارد
و تحسین سرزمین‌مان