۵

فرهنگ زمان

فصل‌نامه‌ی ادبیات، فرهنگ و هنر

شماره‌ی ۵، بهار ۱۳۸۹

فصل‌نامه‌ی فرهنگ، ادبیات و هنر
شماره‌ی ۵، بهار ۱۳۸۹

سردبیر: منصور کوشان
صفحه‌آرایی و جلد: بردیا کوشان

جُنگ زمان امکانی است برای دیدگاه‌ها و معرفت‌های گوناگون نویسندگان،
از این‌رو مسئولیت هر نوشته با نویسنده‌ی آن است.
جُنگ زمان در ویرایش ادبی و انتشار اثرها آزاد است و در موردهای ویژه با نویسندگان مشورت می‌کند.
جُنگ زمان از پذیرش متن‌های منتشر شده، معذور است.
شیوه‌ی واژه‌نگاریِ متن‌ها از جُنگ زمان است.

بهای تک شماره: ۱۲۵ کرون، ۱۲ یورو، ۱۵ دلار آمریکا، ۱۰ پوند یا برابر هر کدام

شیوه‌ی پرداخت: ارسال نقدی، چک یا از طریق بانک:

پرداخت از داخل نروژ:

Name of Beneficiary: **Mansour Koushan**

Acount number: **8389 35 97800**

پرداخت از بیرون از نروژ:

Name of Beneficiary: **Mansour Koushan**

Acount number: **2208389359700**

Sweiff Code: **DNBANOKK**

Iban account number: **NO 3783893597800**

Banks Name: **Bank: DnB Nor ASA**

Bank Adress: **Klaebuv, 194 .7483 Trondheim-Norway**

ارسال کپیِ فیش بانکی همراه با شماره‌های درخواستی و نشانیِ خود به یکی از نشانی‌های زیر:

Zaman, Jong-e

Nedre Storaberget 8 – 4034 Stavanger - Norway

یا نشانی الکترونیکی *جُنگ زمان*.

jong-zaman@hotmail.com

تلفن: ۰۷ ۶۹ ۳۳ ۴۱ ۰۰۴۷

www.jongezaman.com

نشر آرست

چاپ دوم

نشانی دفتر:

Nedre Storaberget 8, 4034 Stavanger, Nowvay

تلفن: ۰۰۴۷۴۱۳۳۶۹۰۷

jong-zaman@hotmail.com

چاپ و پخش: H&S Media

نشانی دفتر سردبیری:

Nedre Storaberget 8

4034 Stavanger, Norway

تلفن: ۶۶ ۷۷ ۱۱ ۵۱ ۰۰۴۷

mansourkoushan@hotmail.com

تمامی حق‌های این اثر محفوظ و مخصوص *جُنگ زمان* است. این اثر برابر با قانون‌های میان ملت‌ها به ثبت رسیده و تکثیر آن به هر گونه و هر شکل الکترونیک، فتوکپی، چاپ و بازچاپ به استثنای نقل قول به منظور نقد و بررسی، بدون اجازه‌ی کتبی سردبیر *جُنگ زمان* ممنوع است و پیگرد قانونی دارد.

ISSN:1920-0730

پیش‌خوانی

منصور کوشان:

ریشه‌های جنبش امروز در خرد کهن دیروز

... در همین راستا، انسان ایرانی، بنده یا موجودی بی‌اراده با سرنوشتی محتوم نیست. انسان استوره‌های ایرانی، با توجه به خرد شکل گرفته در استوره‌ها، موجودی است که می‌تواند در گذر حیات خود، از تجربه‌های عقل شهودی و عقل استدلالی یا تجربه‌های حسی و آموزشی به تکامل فرهیخته‌گی یا انسان کامل شدن دست یابد. انسان ایرانی، در این مرحله، انسانی است بی‌نیاز از بندگی در برابر هر گونه داد و ستد آیینی یا پرستش نیروهای فوق طبیعی. چنان که کیخسرو، این دوره‌ی تکامل را می‌گذراند یا بسیاری از قهرمانان و پادشاهان استوره‌ای دیگر ایران به نشانه‌هایی از این تکامل، که فر ایزدی نامیده می‌شود، دست می‌یابند. یعنی، فر ایزدی، امری است زمینی و اکتسابی و نه آسمانی و انتصابی.

جستار

پیرایه یغمایی:

خون چو می‌جوشد، من‌اش از شعر رنگی می‌دهم ...

... اما ذهن هنرمندی که متفاوت می‌اندیشد و همواره دنبال خلق معنی‌ها و مفهوم‌های تازه است، خود را به این چارچوب‌ها مقید نمی‌کند و در اصل حساسیت شاعر نسبت به واژگان و نشاندن آن‌ها در کنار کلمه‌های دیگر، نشانه‌ای از ژرفای ذهن او است. چنین هنرمندی گاه آن قدر از زمان خود پیش می‌تازد که مخاطبانش را از دست می‌دهد و مخاطبانش در آینده و زمانی که خودش دیگر وجود فیزیکی ندارد، پیدا می‌شوند. برای این که ترکیب‌ها و اصطلاح‌های او برای مردم هم زمانش گنگ و نامأنوس است.

آرتور کُلِمان دانتو – کوشیار پارسی:

سه دهه پس از پایانِ هنر

ایو میشو، فیلسوف فرانسوی – در نوشته‌ی **پایانِ آرمان‌شهر هنر**- همان شیوه‌ی دانتو پیش می‌گیرد تا به او پاسخ دهد: ُخلاصه‌ی کلام، حرف از بحرانِ هنر نیست، بحران در اندیشه‌ی ما از هنر است ُ و این بحران دو جنبه دارد: نخست خود مفهوم هنر و بعد انتظار ما از این مفهوم. نوشته‌ی میشو تحلیل بسیار درستی است از این‌که چه گونه ایده‌ی پایانِ هنر بی برو برگرد به دو آرمان‌شهر جامعه‌ی دموکراتیکِ کاپیتالیستی و جامعه‌ی شهروندیِ کار پیوند دارد.

۳۳

میشل فوکو – عباس شکری:

حقیقت و قدرت

... مدت زیادی روشنفکر بزرگ چپ‌گرای از حقیقت و عدالت سخن به میان آورد و این دو مورد را معطوف به حق و درستی کرد. سال‌ها گفته‌هایش نماد حقیقت بود و آرزوی‌اش این بود که به مثابه سخنگوی جهانی پذیرفته و باور شود. روشنفکر بودن اما ملزم به این معنی نیست که وجدان یا آگاهی همگانی به حساب بیاید. به درستی اگر بگویم، مارکسیسم خلع سلاح شده. درست همان گونه که پرولتاریا در ارتباط با موقعیت الزامی سیاسی‌اش جهان را به دوش می‌کشد و در پیوند با گزینه‌های اخلاقی، تئوریک و سیاسی از روشنفکران پیروی می‌کند تا به این ترتیب جهان را در آگاهی خویش به گُرده کشد.

۴۶

مارسل رایش رانیسک – علی صیامی:

لاس زدنِ سنجشگر با ادبیات

... چنین برداشتی از کارهای توخولسکی، دستِ کم در نگاه اول، تضادمند به نظر می‌آید. اما باید دانست که توخولسکی انسانی فوق‌العاده موسیقیایی بود. مسلم است که این خصلت در نقدهایش مشهود بود. ادیبی حرفه‌ای را مورد آزمون قرار دادن مایه‌ی تفریحش بود. متخصصی زیرک بود که در نقش آدمی عامی ظاهر می‌شد و در عین حال پنهان نمی‌کرد که وارد به کار و مصالح کارش است.

۵۴

داستان و نمایش‌نامه

نسیم خاکسار: مرغ سفید دریایی ۵۹
حسین رحمت: ماه ۶۹
شهروز رشید: عجایب‌های جناب اشکبوس ۷۳
نیلوفر شیدمهر: اسم ممه‌های مامان ۸۰
فرانتس کافکا - لطف‌علی سمینو: شغال‌ها و عرب‌ها ۸۸
علاءالدین اشمیت - ایرج زهری: نمایشگاه نقاشی ابستره ۹۱

شعر

مجید نفیسی: به کودکان زندگی و مرگ ۷
علی‌رضا زرین: در پگاه الف نی ۱۹
منصور کوشان: نه این مرگ نیست ۵۷
فریده نقش: آه - ستاره‌ی سهیل ۹۷
آویسا صادقی: من را لمس مکن ۹۹
علی طبیب‌زاده: ایستاده و بیدار ۱۱۱
باقر پرهام: تندیس شیر– هیچ و پوچ ۱۳۵

نقد

باقر پرهام:
درس‌هایی از "زندگی و مرگ دموکراسی"

... امروزه، بسیاری از فرهیختگان مردم، کم و بیش می‌دانند که منظور از دموکراسی به معنای مدرن کلمه چیست؛ می‌دانند که دموکراسی به نظام سیاسی‌یی گفته می‌شودکه از ابداعات کنش و اندیشهء بشری است، یعنی بنیاد آن بر احساس نیاز بشر بر خروج از وضع طبیعی و تاسیس دولت و جامعهء مدنی نهاده است. این نیاز، و تفکر و تلاش بشر برای پاسخگویی به آن، ربطی به

ماوراء طبیعت و کلیت آنچه به زبان فارسی هستی نامیده می‌شود ندارد، زیرا، به گفتهء درست فردوسی، *زهستی مر اندیشه را راه نیست.*

۱۱۳

حسین نوش‌آذر:

پس از پایانِ تاریخ

... مک‌کارتی در میان نویسندگان آمریکایی به انزوایی خودخواسته اشتهار دارد. شاید در گسترهی ادبیات داستانی آمریکا نویسندهای نتوانیم یافت که مانند مک-کارتی یک سر به «ادبیات آخر زمان» پرداخته باشد. نام مک‌کارتی همواره در کنار نام ویلیام فاکنر می‌آمد و منتقدان او را متأثر از فاکنر می‌دانستند. اکنون، مک‌کارتی در سن هفتاد و سه سالگی با نوشتن **جاده** نه تنها رمانی ماندگار از خود به یادگار گذاشت، بل‌که موفق شد اثری فراتاریخی بیافریند که با اثرهای جاودان ادبیات جهانی هم‌سان است.

۱۳۰

رویدادهای فرهنگی، ادبی و هنری

کوشیار پارسی: با آن نقطه ۱۳۷
قبل از رسیدن ۱۳۸
جنگ *زمان*: این جا حومه‌های کلاغ است ۱۳۹
سلام روسپیان، سلام ۱۴۰
حدیث نفس ۱۴۰
علی زرین: ترجمه‌ی عنوان متن‌ها به انگلیسی ۱۴۲

توضیح و سپاس:

به دلیل حجم بسیار اثرهای دریافتی قابل انتشار و کاستن ناگزیر از صفحه‌های جنگ *زمان*، به دلیل هزینه‌های سنگین چاپ و پست، اثر بسیاری از دوستان و همکاران امکان انتشار در این شماره را نیافت و برای شماره‌های آتی آماده شده است. از همراهی و همکاری همه و به ویژه دوست مهربانم، دکتر محمدرضا مشکات، به پاس کمک به انتشار این شماره سپاسگزارم.

م.ک

مجید نفیسی

به کودکان زندگی و مرگ

از میدان تیری که آتش آن
هنوز در دل‌های ما ست
از گور بی‌نشانی که مردگان آن
هنوز بر گرده‌های ما ست.

چه بسیار همراهان
که در این سال‌های شکست و تیرباران
آن را به نطفه‌ای جان دادند:
کودکان زندان و تبعید را می‌گویم
چشمه، رزا و سولماز

می‌خواهم از این مرگ، زندگی بسازم
تا چون کوزه‌ی آبی
از خنکای "چشمه" لبریز شود،
و چون گل سرخی
از لب‌های "رزا" بشکفد
و چون کلام "سولماز"
همیشه سبز بماند.

من این مرگ را
چندان می‌بیزم، می‌سایم و نرم می‌کنم
تا کودکان زندان و تبعید
از آن خمیر بازی بسازند.
با شما هستم
ای نوزادان سال‌های شکست!
سوسمارهای نقاشی‌هاتان
بی‌دندان‌اند
چرا که نام دوستانشان را
بر زبان نیاورده‌اند.

می‌خواهم از این مرگ، شعری بسازم
تا چون کلامی جادویی بر زبان آید
آن گاه که مورچگان
با کشیدن جسد پروانه‌ای بر زمین
یاد عزیزان از دست رفته را
در ذهن کودکانه‌ی شما زنده می‌کنند.

می‌خواهم از این مرگ، زندگی بسازم.

۱۵ فوریه ۱۹۸۶

پیش‌خوانی

در شماره‌های پیشین، در همین بخش می‌خوانید:

شماره‌ی ۱، بهار ۱۳۸۸:

منصور کوشان: حضور جمعی، ضامن حضور فردی

شماره‌ی ۲، تابستان ۱۳۸۸:

منصور کوشان: سنت دیرینه‌ی ادبی در بستر مدرنیته‌ی غربی

شماره‌ی ۳، پاییز ۱۳۸۸:

منصور کوشان: فرهنگ آزادی و بحران اندیشه

شماره‌ی ٤، زمستان ۱۳۸۸:

منصور کوشان: جهان مشخص آرمان‌ها و بازی‌ها

منصور کوشان

ریشه‌های تفکر جنبش امروز در خرد کهن دیروز

آیا می‌توان ریشه‌های تفکر جنبش امروز ایران را در خرد و فرهنگ گذشته‌ی ایران کهن جست و جو کرد؟

در این فرصت اندک، می‌خواهم به این پرسش پاسخ بدهم و تا حد ممکن به ساختار چند حکومت و ریشه‌های خرد ایرانی در اثرهای چند شاعر و نویسنده و متفکر فارسی زبان اشاره کنم؛ و نشان بدهم که جنبش امروز ایران، به رغم رویکردهای عقلی‌اش به اعلامیه‌ی جهانی حقوق بشر، بیش‌تر متکی به دریافت عقل شهودی است. دریافتی که حاصل ناگزیر مردم، به ویژه زنان و جوانان در دفاع و شناخت فرهنگ نیاکانی‌اشان است و آن‌ها را به سوی فرهنگ ملی سوق می‌دهد. فرهنگی برآمده‌ی اختیارها و شادمانی‌ها، نه انفعال‌ها و سوگواری‌ها.

استوره‌های کهن ایرانی به ما نشان می‌دهند خرد ایرانی، برآمده‌ی آیین‌هایی است که در ارتباط مستقیم با طبیعت شکل گرفته‌اند. به طور مشخص آیین‌هایی که محور اصلی آن‌ها مهر (یا میترا) و اَناهیتا هستند، نشان می‌دهند که خرد ایرانی، خردی است زمینی و نه آسمانی. خردی است چند فرهنگی یا چند صدایی. خردی است برآمده‌ی دریافت‌های عقل شهودی و عقل استدلالی. یعنی مردم هر قوم بر اساس کشف و شهودهایشان از واقعیت‌های زمانه و زندگی تنگاتنگشان با طبیعت، تابوهایی را برمی‌گزینند که در گذر زمان رشد می‌کنند و به ایزدها و الهه‌های متعدد تبدیل می‌شوند. چنان که مهر، ایزد نور و اَناهیتا، الهه‌ی آب، در گذر از همین کشف و شهودها یا اشراق‌ها، ویژگی ثابتی ندارند، در هر دوره خصلتی را نمایندگی می‌کنند.

نمایندگان این دو عنصر حیاتی، در تاریخی چند هزار ساله، حتا تا بعد از حضور زرتشت و تحمیل اندیشه‌های خود توسط شمشیر گرشاسب، در کنار ده‌ها ایزد و الهه‌ی دیگر، که هر کدام نمایندگی یکی از عنصرهای طبیعت را دارند، حضوری فعال، دست‌یافتنی و قابل تغییر دارند. مردم، با توجه به وضعیت‌های گوناگون، آن چنان که لازم است به این ایزدها و این الهه‌ها، توانایی‌هایی را نسبت می‌دهند که به آن‌ها نیاز دارند. چنان که توانایی‌های مهر و اَناهیتا یا صفت‌هایی که مردم به آن‌ها نسبت می‌دهند، در دوره‌ی جامعه‌ی چوپانی با دوره‌ی جامعه‌ی کشاورزی متفاوت است.

ایزدها و الهه‌های ایرانی، از آن جا که آفریده‌ی کل جهان نیستند، بر سرنوشت مردم هم حاکم نیستند. آن‌ها تنها نمادهای عنصرهای طبیعتند. مردم و به تعریف امروزی،

مؤمنان، پرستار آن‌ها هستند و نه ستایشگر آن‌ها. خواستاران و پرورندگان این ایزدها و الهه‌ها، همه فاعل بر کردار و گفتار و پندار خویشند. در برابر آن‌ها منفعل و بنده نگردیده‌اند. در واقع، همه‌ی این ایزدها، عامل گردهم آیی و همبستگی‌اند در برابر نا به سامانی‌ها و حادثه‌های طبیعی و انسانی.

ایزدهای ایرانی، هرگز آن چنان نبودند که خدایان یونان بودند یا بعدها یهوه و الله در فرهنگ سامی حضور می‌یابند. چنان که روشن است، یهوه یا الله، هر دو، هم خدایانی هستند قادر مطلق که از آسمان بر کل جهان و سرنوشت مردم حاکمند و هم باید مورد پرستش قرار گیرند. حضور ازلی و ابدی آن‌ها نیازمند پرستار نیست. آن‌ها به ضرورت زمان‌های گوناگون ساخته و پرورده نمی‌شوند. ازلی و ابدی و تغییر ناپذیرند. از همین رو فقط پرستش‌کننده می‌خواهند. کسانی را می‌خواهند که بنده و منفعل باشند و در برابر "باید"های آن‌ها بی چون و چرا تسلیم شوند.

در استوره‌های ایرانی، هستیِ گیتیانه، ناگهانی و به اراده‌ی خدای قادر مطلقی آفریده نشده است. در تمام متن‌های کهن، اعم از زروانی، زرتشتی، مانوی و مزدکی، جهان در یک دوره‌ی چندین هزارساله تکامل می‌یابد و انسان، موجودی برآمده از طبیعت است. چنان که در هر دو روایت آیینی و حماسی، نطفه‌ی انسان برآمده‌ی مش و مشیانه، دو شاخه‌ی گیاهی است به نام ریواس.

در همین راستا، انسان ایرانی، بنده یا موجودی بی‌اراده با سرنوشتی محتوم نیست. انسان استوره‌های ایرانی، با توجه به خرد شکل گرفته در استوره‌ها، موجودی است که می‌تواند در گذر حیات خود، از تجربه‌های عقل شهودی و عقل استدلالی یا تجربه‌های حسی و آموزشی به تکامل فرهیخته‌گی یا انسان کامل شدن دست یابد. انسان ایرانی، در این مرحله، انسانی است بی‌نیاز از بندگی در برابر هر گونه داد و ستد آیینی یا پرستش نیروهای فوق طبیعی. چنان که کیخسرو، این دوره‌ی تکامل را می‌گذراند یا بسیاری از قهرمانان و پادشاهان استوره‌ای دیگر ایران به نشانه‌هایی از این تکامل، که فر ایزدی نامیده می‌شود، دست می‌یابند. یعنی، فر ایزدی، امری است زمینی و اکتسابی و نه آسمانی و انتصابی.

در تفکر و منش کیخسرو، هیچ واسطه‌ای میان انسان و جهان هستی وجود ندارد. انسان با تکامل خود می‌تواند آن پیوند ناگسستنی میان خود و طبیعت را استوارتر گرداند و بدون هر گونه واسطه‌ای به آن من نخستین خود، من گیومرثی یا سپندارمذی بازگردد. یعنی به هویتی کامل و پالوده از هر گونه آلودگی یا تاریکی. آن هویتی که نماد کامل و آشکار آن، خورشید است. کلی در خود کامل و بخشنده و نه گیرنده. کلی با پرتویی برای همه‌گان، فارغ از هر رنگ و عقیده و قوم و نژاد، یک‌سان.

این پیشینه‌ی کوتاه، تا اندازه‌ای اعتراض‌های مردم را با دریافت‌های عقل شهودی و عقل استدلالی، در سده‌های گذشته، به ما نشان می‌دهد. به روشنی، می‌توان این گونه گرایش آگاهانه و ناآگاهانه به جامعه‌ی چند صدایی و گریز از جامعه‌ی تک صدایی را حتا در

جنبش امروز ایران که مشهور به جنبش سبز است، مشاهده کرد. درخواست آگاهانه یا استدلالی فرهیخته‌گان این جنبش و درخواست ناآگاهانه یا شهودی بدنه‌ی جنبش، یعنی آزادی با تضمین استقرار حکومت سکولار، گونه‌ای بازگشت به ریشه‌های فرهنگ نیاکانی است. آگاهی مردم از شکوفایی تمدن و فرهنگ در امپراتوری‌های هخامنشیان و اشکانیان این جنبش را به سوی یک جامعه‌ی سکولار پیش می‌برد و آگاهی از چه‌گونگی فروپاشی تمدن و فرهنگ در دوره‌ی ساسانیان و استقرار دولت‌های اسلامی بعد از آن، جنبش سبز را بر علیه تداوم حکومت‌های دینی و ایدئولوژیک برمی‌انگیزاند. اعتراض مردم در پیش از انقلاب اسلامی به دیکتاتوری پادشاه، که خود را ظل‌الله می‌نامید و در بعد از آن به استبداد رهبران و فقیهان، که خود را نمایندگان خدا می‌نامند، از همین رو است.

همین روند و شاه و فقیه در ۵۰ سال گذشته و جنبش‌های مردمی را می‌توان در فرهنگ و ادبیات دو هزار ساله‌ی مکتوب ایران، که سرشار از مبارزه‌ی شاعران و نویسندگان و متفکران علیه نظام‌های استبدادی و ایدئولوژیک است، مطالعه کرد. هر جا حکومت متکی به آرای روحانیان بوده است یا به فرمان‌های الهی متوسل شده، جنبش‌های مردمی را بر علیه دین پرورانده است. بدیهی است تفکر درون همه‌ی جنبش‌ها در طی تاریخ گذشته، دوره به دوره، متحول‌تر و زمینی‌تر گشته است. به این معنا که اگر کسانی چون مانی یا مزدک، کوشیدند به کمک آیین‌ها و استوره‌های شناخته شده در میان مردم، جامعه را به سوی وضعیت به‌تر هدایت کنند، در بعد از تجاوز عرب‌ها و استقرار حکومت اسلامی در ایران، متفکرانی چون زکریا رازی و حکیم عمر خیام و شمس‌الدین محمد حافظ تمامیت آرمان‌های آیینی را به سخره گرفتند و کسانی چون بایزید بسطامی، عین‌القضات همدانی و شهاب‌الدین سهروردی کوشیدند از راه دریافت عقل شهودی یا تفکر اشراقی و دریافت عقلی یا تفکر استدلالی، فاصله‌ی میان تفکر کیخسرو یا هِرمِسی و تفکر الهی یا افلاتونی را پر کنند و در گذر از آن حاکمیت خدای آفریننده‌ی قادر مطلق و دین‌هایی چون اسلام را منکر شوند.

با اشاره‌هایی به چند دوره‌ی تاریخی می‌توان دست‌آوردهای جامعه‌ی چند صدایی و دولت سکولار و جامعه‌ی تک صدایی و دولت دینی را به روشنی دریافت و زیربنای خواست جنبش امروز را به‌تر شناخت.

نشانه‌های بازمانده‌ی تاریخی، به دو دلیل، تهی از سندی دال بر اعتراض عمومی مردم در امپراتوری هخامنشیان است. دلیل نخست، از آن رو است که هنوز بسیاری از ایزدها و الهه‌های کهن در میان قوم‌های گوناگون چون ماد، سکا و پارس حضور فعال دارند و جامعه برخوردار از آزادی عقیده است. یعنی جامعه هنوز چند صدایی است. دلیل دیگر، که خود برآمده‌ی همین جامعه‌ی چند فرهنگی است، تأمل و مدارای ناگزیر پادشاهان هخامنشی نسبت به جامعه‌ی خود است.

ویرانی‌های اسکندر مقدونی و سرانجام برآمدن امپراتوری پارت‌ها بعد از دوره‌ی سلوکیان، و تداوم و رشد ایزدها و الهه‌های گذشته و تأثیرپذیری متقابل فرهنگ ایرانی و

یونانی، باز نشانه‌های دیگری است از دور بودن مردم از خرد آسمانی یا خرد بسته و حاکم بر سرنوشت سراسر ایران. گوناگونی سکه‌های دوران اشکانیان (پارت) از ایزدها، الهه‌ها و قهرمان‌های متفاوت، از نشانه‌های آشکار جامعه‌ی چند فرهنگی و آیین‌های زمینی است. در این دوره نیز هیچ اندیشه‌ای بر اندیشه‌ی دیگری تحمیل نمی‌شود و هیچ آیینی انعطاف ناپذیر یا ازلی و ابدی و آسمانی نیست. جامعه در این دوران برخوردار از خرد جمعی و تأمل و مدارا است و سرشار از نمادها و نشانه‌های شادزیستی.

از دوران ساسانیان، که دین زرتشتی به جامعه تحمیل می‌شود، تاریخ ایران دو چهره‌ی مشهور را به خاطر دارد: نخست مانی حیّا و سپس مزدک بامدادان. اعتراض مانی در دوره‌ی شاپور و بهرام ساسانی شکل می‌گیرد، یعنی سال‌های نخستین امپراتوری ساسانیان. جنبش مزدک در دوره‌ی قباد و انوشه‌روان، رشد می‌کند. یعنی در سال‌های میانی آخرین امپراتوری بزرگ ایران. در دورانی که هنوز خرد ایرانی و تنوع فرهنگ‌ها و عقیده‌ها تداوم دارند و جامعه به کلی ایدئولوژیک یا تک خردی نگشته است. در این دوره هنوز هم مردم می‌کوشند با برپایی جشن‌های ملی که بنیاد همه‌ی آن‌ها بر شادخواری، رقص، آواز و موسیقی گذاشته شده است، نشانه‌های خرد ایرانی را حفظ کنند.

از مانی و پیروان او، اثرهای بسیاری، به شعر و نثر و نقاشی به یادگار مانده است و از همین رو تأثیر بسیار عمیقی بر نسل‌های بعد از خود، به ویژه بر جنبش‌های آزادی‌بخش و تفکر عرفان ایرانی یا عقل شهودی بر جای گذاشته است. اما از مزدک، به رغم این که اندیشه‌ی او به تمامی اجتماعی است و امکان پویایی در بطن جامعه را دارد، جز اشاره‌های گذرا در اثرهای تاریخ‌نویسان و شاعران و نویسندگان و متفکران بعد از او، هیچ اثر مکتوب و مستقلی موجود نیست. چرا که اندیشه‌ی مزدک، اگر چه حامل بخشی از آیین‌ها و افسانه‌های گذشته است، اما به مرور زمان، تمام وجه‌های دینی یا زمینی – آسمانی‌اش را از دست می‌دهد و نامتحمل برای حاکمان دین و دولت می‌شود.

به بیان دیگر، مزدکیان، راهی به کلی متفاوت با راه مانویان را در پیش می‌گیرند. هر چه مانویان بیش‌تر بر مبارزه‌ی منفی علیه استبداد تکیه می‌کنند و با توسل به منسک‌ها و آیین‌ها درون‌گرایی و انزوای خود را تداوم می‌بخشند، مزدکیان می‌کوشند با مبارزه‌ی مثبت و دوری از هر گونه آیین و منسکی در برابر خودکامگی‌ها بایستند و از رسم‌های آیینی بپرهیزند.

از آن جا که حکومت‌ها، مردم را وادار به پذیرش وابسته‌گان خود به عنوان نزدیک‌ترین‌ها به ایزدها و الهه‌ها می‌کنند، و مردم ناگزیرند در پرستاری خود از نمادهای طبیعت، قدرتمندان را به عنوان واسطه بپذیرند، مزدکیان، به مرور زمان جنبه‌های آیینی را از جنبش مزدک حذف می‌کنند و مردم را به سوی جامعه‌ای سوق می‌دهند که در آن همه‌ی انسان‌ها برابر باشند و هیچ فردی بر فرد دیگری الویت نداشته باشد. از همین رو نیز، ابتدا مغان (یا موبدان و هیربدان) که نفوذ بسیاری در حکومت ساسانیان دارند، و بعد فقیهان، از آن جا که نقش خود را در حال فروپاشی و حذف شدن می‌بینند، با تمام قدرت در برابر این

گونه اندیشه ایستادگی می‌کنند و می‌کوشند تا آن جا که ممکن است ریشه‌ی آن را بخشکانند.

این سنت، به ویژه در دوره‌ی تجاوز عرب‌ها به ایران و استقرار حکومت‌های اسلامی در شهرها، از جانب حاکمان بیش‌تر حفظ می‌شود. جنبش شعوبیه، در سده‌های نخست حکومت اسلامی در ایران همانندی‌هایی با جنبش امروز دارد. به طور کلی حکومت‌های اسلامی در ایران، هر گاه، هر جا اندیشه‌ای به تمامی زمینی و در انکار نبوت و امامت شکل می‌گیرد، می‌کوشند با همه‌ی توان خود تمامی نشانه‌های آن را محو کنند یا تا حد ممکن با دگرگونی هویت آن‌ها را تغییر بدهند. چنان که اثرهای ضد دینی کسانی چون روزبه دادویه، زکریا رازی، عمر خیام، بایزید بسطامی و مانند آن‌ها را نابود می‌کنند و کسانی چون بوعلی سینا را وادار به دگرگونی در بینش خود می‌گردانند. از همین رو اگر نقل بخش‌هایی از نوشته‌های لاادریان ایرانی در کتاب‌های مخالفانشان نبود، به سختی می‌شد به تفکر روزبه، رازی و خیام، بسطامی و همانندانشان پی برد.

تاریخ فرهنگ ایران به ما نشان می‌دهد بوعلی سینا تا پیش از رفتن به زندان، دانشمندی است لاادری، معتقد به فلسفه‌ی عقلی و از حلقه‌ی متفکران ارسطویی یا مشّایی. او دانشمند جوانی است که به صراحت نبوت، امامت یا هر گونه فرماندهی و قانون‌گزاری دینی توسط حکومت‌ها را نفی می‌کند، اما آن چنان که دیکتاتوران امروز با مخالفانشان رفتار می‌کنند، حاکمان آن زمان نیز با بوعلی سینا همان می‌کنند. از او می‌خواهند که از اندیشه‌اش بگذرد و اثرهایی در راستای حاکمیت دین بنویسد. اگر چه حاصل این فشار، گرایش پنهان بوعلی سینا به خرد کهن ایرانی و نزدیکی به تفکر کیخسرو است، اما به دلیل رمز و رازهای بسیار رساله‌های او و حاکمیت دین بر تمام جنبه‌های جامعه، از متن‌هایش بیش‌تر تعبیر و تفسیرهای اسلامی و صوفی‌گری برداشت می‌شود تا عرفان ایرانی و تفکر اشراقی. در واقع تنها چند تن چون عین‌القضات متوجه‌ی تفکر اشراقی در رساله‌های بعد از دوره‌ی زندان بوعلی سینا می‌شوند. یعنی او از سویی هم زمینه‌ی رشد عقل شهودی و عقل استدلالی برای متفکران و عارفانی چون شهاب‌الدین سهروردی را ممکن می‌گرداند و هم زمینه‌ی رشد تفکر انفعالی تصوف را برای شاعران توانا و شگرفی چون فریدالدین عطار نیشابوری و جلال‌الدین محمد مولوی.

در چهارده سده حکومت استبدادی که اهرم قدرت همه‌ی آن‌ها آیه‌ها، حدیث‌ها و روایت‌های اسلامی است، ریشه‌های خرد ایرانی به سختی مقاومت می‌کنند و در فرصت‌های کوتاه با جوانه‌هایی در میان فرهیختگان جامعه تداوم خود را ممکن می‌گردانند. در گذر از همین ممکن‌ها است که بسیاری از نمادهای کهن آیین‌های ایرانی در ساختار مذهب تشیّع حفظ می‌شود. چنان که هنوز هم می‌توان در درون شکل‌های گوناگون کمی و کیفی رسم‌ها و منسک‌های مذهب تشیّع، چون مهراب، شبستان، تکیه، حسینیه یا روضه‌خوانی، تعزیه، سقاخانه و مانند این‌ها، نمادهای آشکار رسم‌های مهری، مانوی یا سیاوشان و همانندشان را دریافت.

یکی از نمونه‌های درخشانی که سه مرحله‌ی تفکر کیخسروی، اشراق عرفانی و عقیده‌ی اسلامی را پیش روی ما می‌گذارد و میراث خرد ایرانی را به نسل‌های بعد منتقل می‌کند، شهاب‌الدین سهروردی است.

سهروردی که نخست طلبه‌ای مسلمان است، پس از شناخت اندیشه‌ی بوعلی سینا، افلاتون و ارسطو به سوی عرفان ایرانی اسلامی سوق می‌یابد و با شناخت خرد ایران کهن، اندیشه‌ی کسانی چون زکریا رازی، هر گونه اندیشه‌ی جزمی یا استقرار هر گونه دینی را انکار می‌کند و همان راهی را برمی‌گزیند که نخست کیخسرو پیمود و بعد کسانی چون بایزید بسطامی و حلاج.

تحلیل اندیشه‌ی سهروردی در هر چهار مرحله را می‌توان در متن‌هایی که از او بر جای مانده، به سادگی مطالعه کرد. رساله‌های نخستینش بر محور دین، به ویژه اسلام نوشته می‌شود. رساله‌های دوره‌ی دوم او، تحلیل‌هایی است از فلسفه‌ی مشّا، اندیشه‌های بوعلی سینا، افلاتون، فارابی و ارسطو. اثرهای دوره‌ی سوم او که مجموعه‌ای از رساله‌ها و متن‌های شعری و داستانی‌اند، سرشار از نمادهای فرهنگ کهن ایران، تحلیل‌های نوین، نقدهای صریح بر اندیشه‌های گذشته و معاصر خود و تدوین پایه‌های فلسفه‌ی خود یا بازآفرینی خرد کهن ایرانی است. یعنی بازگشت به بینش کیخسرو، عقل شهودی توأم با عقل استدلالی. او که در این مرحله به قول نیچه پل میان انسان و ابر انسان را می‌گذراند، به مرحله‌ی چهارم زندگی خود وارد می‌شود، اندیشه‌ی خود را، به ضرورت، با نوشتن داستان بسط و گسترش می‌دهد. داستان‌هایی سرشار از نمادهای کهن در بستر خرد ایرانی.

(و جالب است بدانید که او در هشت صد سال پیش به شیوه‌ای داستان نوشته است که چند سده‌ی بعد، برای نخستین بار در غرب، ادگار آلن پو در آمریکا و فرانتس کافکا در چکسلواکی می‌نویسد.)

با این اشاره‌های گذرا چه درمی‌یابیم؟ ده‌ها متفکر ایرانی در طول تاریخ استبداد دینی ایران، چه گفته‌اند جز آن چه فیلسوفان و جامعه‌شناسان و سیاستمداران فرهیخته‌ی امروز جهان می‌گویند؟

به بیان ساده، آن‌ها همه و هر کدام به شیوه و زبان خود، با دست‌یابی به عقل شهودی و عقل استدلالی، بر این اعتقادند که انسان برای رسیدن به هویت فردی خویش، جز از راه‌های طبیعی، آیین‌ها و منسک‌هایی که در ارتباط مستقیم با طبیعت یا زندگی پیرامونی است، راه دیگری ندارد. آن‌ها حضور در جمع و رسم‌ها و منسک‌های اجتماعی و دینی را تنها با حفظ هویت فردی صلاح می‌دانند. همه‌ی آن‌ها مخالف دین‌ها و معترض بینان‌گزاران و گردانندگان آن هستند. چرا که همه‌ی دین‌ها، انسان‌ها را بنده‌هایی منفعل، فرمانبردار، گناه‌کار، فاقد هویت فردی و نهایت "بره‌های خدا" می‌خواهند تا بتوانند قدرت حاکمان روحانی و دولتی را حفظ کنند.

تاریخ فرهنگ و ادبیات ایران نشان می‌دهد فرهیختگان بزرگ، همه، معتقد به جدایی دین یا هر گونه ایمان جمعی از حکومت و دولت بوده‌اند و انسان را موجودی مختار و بری از

هر گونه خطا یا گناه ازلی می‌دانسته‌اند. یعنی انسان مجاز است هر گونه که می‌خواهد و دوست دارد زندگی کند. از نظر همه‌ی آن‌ها آزادی و اراده‌ی انتخاب جزو لاینفک وجود آدمی است و هیچ کس به هیچ بهانه‌ای اجازه ندارد سد یا تهدیدی در راه تحقق این امکان طبیعی و ذاتی بشر باشد.

برای شناخت بیش‌تر این اندیشه، اگر از گفته‌های صریح کسانی چون زکریا رازی و عمر خیام و شمس تبریزی و شمس‌الدین محمد حافظ بگذریم که هر گونه دینی و تفکر آسمانی را عامل اصلی عقب‌افتادگی مردم و اهرم سرکوب حاکمان می‌نامند، جا دارد که با اشاره به پایان زندگی کیخسرو، این سرشاخه‌ی اشراق ایرانی، سخن‌های پر رمز و راز چند نفر را بازخوانی کنیم. سخن کسانی را که متأسفانه از آن‌ها چهره‌های اسلامی و مدافعان دین ساخته‌اند و نه کسانی چون عطار و مولوی که همه‌ی توانایی‌هایشان را در خدمت دین گذاشته‌اند:

هنگام که کیخسرو تمام مراحل تکامل را طی می‌کند و به اوج قدرت و محبوبیت می‌رسد، همه‌ی امکان‌هایش را رها می‌کند و با محو یا گم کردن خود در طبیعت، ناپدید می‌شود. چرا؟ رمزها و نمادهای موجود استوره‌هایی که بر اساس شخصیت او پرورانده شده، نشان می‌دهند او هر گونه دلبستگی به قدرت و فرماندهی دیگران را نادرست و دور از آزادگی و هویت فردی انسان می‌داند. او، هویت کامل انسان را در یگانگی با طبیعت و رهایی از هر گونه وابستگی بیرون از آن می‌شناسد. کیخسرو با انتخاب راهش، نشان می‌دهد "فر ایزدی" تنها از طریق آموزش و تجربه یا کشف و شهود یا عقل شهودی و عقل استدلالی ممکن می‌شود. تکامل انسان ممکن نیست مگر با اراده‌ی انتخاب و تجربه‌ی آزمون و خطا.

اراده‌ی انتخاب و تجربه‌ی آزمون و خطا، بستر اصلی متفکران و عارفان فرهیخته‌ای چون رازی، خیام، سهروردی و بایزید بسطامی است و نه شاعران و صوفیانی چون عطار و مولوی که به بیراهه می‌روند و در بدترین لایه‌ی عرفان مانوی می‌افتند و منفعل تصوف اسلامی می‌شوند.

بایزید بسطامی می‌گوید: "هفتاد سال در خدای نگریستم، هیچ ندیدم، در آینه نگریستم خدای دیدم." یا "ستایش مرا باد که چنین بلند پایه‌ام" یا "به صحرا شدم عشق باریده بود و چنان که پای به برف فرو شود، به عشق فرو می‌شد."

بایزید با بیان این جمله‌ها چه می‌گوید؟ آیا هدفی جز رهایی انسان از وجود قیدهای دینی و حکومتی را دنبال می‌کند؟ او، با توجه به هویت انسان، هر بودی را تنها در وجود کامل خود ممکن می‌داند، چنان که وجود خدا را بدون وجود خود ناممکن می‌بیند. او اگر خود را خدای می‌نامد، نه از آن رو است که خدایی را باور دارد یا خدایی را منکر می‌شود. او، اصالت وجود انسان و ماهیت وجودی را اصل هر گونه باوری می‌داند و از این راه انسان را به هویت خویش، به آزادی ذاتی خویش و به رهایی از هر گونه جبر و استبداد تشویق می‌کند. او هویت انسان، انسانی را که می‌اندیشد، به این اندیشه از طریق دریافت عقل

شهودی و دریافت عقل استدلالی رسیده است، بلندپایه‌ترین موجود می‌شمارد و او را مختار در سرنوشت خویش و آزاد در انتخاب راه خویش می‌نامد. چنان که با جمله‌ی دیگرش نیز، نشان می‌دهد هیچ حقیقتی جز عشق به طبیعت یا هستیِ خود، وجود خارجی ندارد.

همین بیان بایزید را در جمله‌های مشهور حسین بن منصور حلاج هم می‌توان دنبال کرد. در سخن حلاج، "من خدا هستم" یا "ای وای بر من از من، و فسوسا که من خود اصل بلوایم" یا "عشق آن است که امروز بینی و فردا بینی و پس فردا"، بیانی جز انکار جبر دینی نیست. او، با این اعتقاد که اندیشه، محور وجود هستی است و هر آن چه رویت می‌یابد یا هر عملی که به "بلوا" و جنبش می‌انجامد، از اراده‌ی انسان بیرون نیست، مخاطبان خود را به سوی شناخت خویش و رسیدن به هویت انسانی فرامی‌خواند. او نیز، حیات و زندگی کامل انسان را بیرون از دسیسه‌ها و توطئه‌های دینی می‌بیند.

از نظر حلاج، هنگام که انسان آن خدایی باشد که همه‌ی اختیارها را و همه قدرت‌ها یا سرنوشت را به او حوالت می‌دهند، خود مسؤل خود می‌شود. اندیشه و اراده‌ی او است که حاکم بر انتخاب و سرنوشتی است که دنبال می‌کند. از همین رو نیز در اندیشه‌ی حلاج، عشق چیزی نیست جز گذر کردن از این سرنوشت خود برگزیده. زندگی کردن، به دار آویخته شدن، خاکستر گشتن و نهایت بازگشت به طبیعت. سرنوشتی که خود رقم زده است و نه خدای نشسته در آسمان دین‌ها.

در اندیشه‌ی عارفان متفکر دیگر نیز حقیقتی جز این نیست. هنگام که عین‌القضات می‌نویسد: "شعر چون آینه است. هر آن چه در آینه بینی در شعر نیز بینی" یا هنگام که می‌نویسد: "هر چه در طبیعت بینی، در خود بینی یا هر چه در خود بینی در طبیعت بینی."، همان فلسفه‌ی اصالت وجود یا بینش کیخسرو را دنبال می‌کند.

معنای جمله‌های مشهور دکارت و کامو: "می‌اندیشم، پس هستم."، "طغیان می‌کنم، پس هستم"، نه تنها در اندیشه‌ی بسیاری از عارفان متفکر و دانشمندان فرهیخته‌ی ایرانی دیده می‌شود، که تعبیر و تفسیر همه‌ی آن‌ها از کل جهان هستی و ماهیت وجود انسان، امری بیرون از تفکر عقلی (استدلالی) و تفکر شهودی (اشراقی) نیست. سرانجام هم همه‌ی آن‌ها ناگزیر می‌شوند درک خود از جهان هستی و معرفت وجودی انسان را فریاد بزنند و در برابر استبداد دینی و سرکوب تعقل، طغیان کنند.

کشته شدن حلاج یا عین‌القضات یا سهروردی و صدها تن دیگر، هیچ دلیلی مگر فریاد و طغیان آن‌ها در برابر استبداد دینی و حکومت عقیدتی نیست. از نظر عین القضات، شعر، وصف کامل انسان و نهایت وصف کامل هستی است. آن متنی شعر نامیده می‌شود که بیان زیبایی، بیان اندیشه، یا درهم آمیختگی احساس و شعور باشد. این تعریف، که هم تعریفی در هویت انسانی است هم تعریفی در شناخت شعر، بیان رمزآمیز عین‌القضات است در برابر همه‌ی آن چه فقیهان و حاکمان زمان از خدا و دین می‌گویند و از مردم اطاعت کورکورانه می‌خواهند. او انسان ساخته شده از زیبایی و اندیشه را، انسان سرشار از احساس و شعور را، اصل هستی هر آن چه می‌داند که در منظر او بود می‌یابد.

چنان که سهروردی نیز در نهایت همین فریاد را سر می‌دهد و با طغیان در برابر استبداد دینی، مرگ خود را رقم می‌زند. او نیز با بیان "هیچ وجودی نیست مگر وجود من" راهی را می‌رود که پیشینان او آن را طی کرده‌اند. سهروردی، در دوره‌ی سه گانه‌ی زندگی کوتاه خود، به چنان تجربه‌ای از آزمون و خطا می‌رسد که نهایت فریاد برمی‌آورد هر گونه حکم و هدایت مستقیمی از جانب دیگران، چه از جانب خدا باشد، چه پیامبر، چه امام، چه قطب، چه فقیه، چه شاه یا چه رهبر، امری گمراه‌کننده و مخالف اصالت و ماهیت وجودی انسان است.

از نظر سهروردی، انسان، من دیگر یا نیمه‌ی فرشته‌ای است که به این جهان هبوط کرده است و برای بازگشت به خویشتن خویش یا رسیدن هویت نخستین، ناگزیر است متکی به اراده و اختیار خویش باشد تا بتواند با آموزش و تجربه، با آزمون و خطا، نورهای محبوس در تن تاریک خود را رها گرداند و به اصل فرشته‌ای خویش بازگردد. از نظر او، انسان موجودی است بی‌گناه و بیرون از هر خطای اختیاری. بود انسان در این جهان جبری است اما بازگشت به هویت فرشته‌ای، تنها از طریق اراده‌ی اختیار و رسیدن به هویت کامل فردی ممکن می‌شود.

رسیدن به هویت فردی یا تکامل توأمان احساس و شعور، امری است که همیشه در تضاد با فقیهان و خودکامگان بوده است. در تاریخ ایران، هر گاه اندیشه‌هایی از این دست نطفه بسته، رشد کرده و خواسته گسترش بیابد، حکومت‌های استبدادی که پایگاهی چون دین و دین‌باوران داشته‌اند و دارند، به بهانه‌های گوناگون چون مرتد، رافضی، کافر و ملحد سد راه رشد تفکرها شده‌اند و کوشیده‌اند اندیشه‌های منفعل یا منش‌های ناپرسنده را گسترش بدهند. چنان که همین حادثه حتا در دوران آخرین پادشاهی ایران، در حکومت پهلوی هم ریشه می‌دواند و شاخسار نکبت خود را در بعد از انقلاب می‌گستراند.

یکی از شاخص‌ترین نویسندگان ایران که با عشق به خرد کهن ایرانی و تلاش برای احیای آن در دوران معاصر اثرهای بسیاری می‌نویسد، صادق هدایت است. از او اثرهایی بازمانده که مستقیم خواننده را با رابطه‌ی انسان و طبیعت، رسم‌ها و آیین‌های کهن ایرانی آشنا می‌کند. در این نوشته‌های او انسان موجودی است صاحب اختیار و صاحب اراده و نه بنده و منفعل. او در اثرهای داستانی‌اش نیز با آفرینش فضا و شخصیت‌ها و بهره بردن از نشانه‌ها و نمادهای کهن ایران، خواننده را با خرد کهن ایران آشنا می‌گرداند. هدایت، هم چون دیگر شاعران و متفکران ایرانی که با اندیشه‌اشان در برابر استبداد دینی و دیکتاتوری حکومتی طغیان می‌کنند، به ناگزیر مرگ خود را رقم می‌زند. در خودکشی او در پاریس، معنایی مگر فریاد طغیانش در برابر گوش‌های کر نیست. یأس یا پوچ‌گرایی ظاهر داستان‌های هدایت، نه تنها حاکی از ناتوانایی او در برابر جبر موجود و استبداد آشکار دینی و حکومتی نیست، که طغیانی است آشکارا ناشی از اراده و انتخابی آگاهانه.

شباهت‌های بسیار نوشته‌های صادق هدایت با نوشته‌های شهاب‌الدین سهروردی یا نزدیکی تفکر او به خرد خیام، یکی از بارزترین پیوندهای فکری نویسندگان فرهیخته و

علاقه‌اشان به خرد کهن ایران است. خردی که در آن انسان موجودی است آزاد، صاحب اراده و اختیار و به وجود آورنده و حاکم بر توانایی‌های همه‌ی ایزدها، الهه‌ها، آیین‌ها، رسم‌ها، استوره‌ها، قهرمان‌ها و هر نماد دیگری.

خرد ایرانی در تفکر فرهیخته‌گان آزاده‌ی ایران، آزادی اراده و انتخاب انسان، رهایی او از قید و بندهای بیرون از اختیار او است. در اندیشه‌ی اینان، هیچ خدا و پیامبر و فرمان ازلی و ابدی وجود ندارد و هیچ کس دارای چنین مرتبه‌ای نیست که بتواند بر سرنوشت دیگری حاکم شود. همین خرد، که نطفه‌ی آن زمینی است و نه آسمانی در تاریخ هفت هزار ساله‌ی خود، تا امروز ادامه یافته است و اگر چه نسل جوان یا بسیاری، به دلیل استبدادها، نتوانسته‌اند از ماهیت دقیق آن آگاه شوند، اما همانی است که از طریق دریافت عقل شهودی و عقل استدلالی در احساس و آرمان مبارزان جنبش سبز نشسته است:

آزادی بدون هر گونه قید و شرط. دولت جدا از دین. دین امری است خصوصی و نه عمومی. هیچ پیامبر و امام و فقیه و رهبر و پادشاهی نمی‌تواند و نباید به نام دین یا هر عقیده‌ی دیگری حاکم بر سرنوشت مردم باشد و سد اراده و اختیار انتخاب آزادانه‌ی آن‌ها گردد. یعنی همه‌ی آن چه فرهیخته‌گان تاریخ ایران، نزد نویسندگان امروز، به ویژه اعضای کانون نویسندگان ایران، به ارث گذاشته‌اند و همکاران خود را متعهد به ادامه‌ی آن کرده‌اند. چنان که طی سال‌های گذشته، بسیاری از آن‌ها به خاطر پاسداری از آزادی بیان اندیشه و نشر بدون حصر و استثنا و دفاع از حق‌های طبیعی انسان‌ها، نوشتن آزادانه و پذیرش مرگ را به سانسور و کُرنش به ننگ، ترجیح دادند و پایه‌های جنبش امروز ایران را بنیاد گذاشتند. جنبشی که به پشتوانه‌ی خرد کهن ایرانی، در زمانی اندک قربانی‌های بسیار داده، اما رشدی فراگیر داشته است.

یاد همه‌ی این بزرگوران و فرهیخته‌گان و ایثارگران آزادی‌خواه، همیشه پایدار باد.*

* این جستار، گفتاری است که در دانشگاه سانت همپتن انگلستان، برای ایرانیان و انگلیسیان (همراه متن انگلیسی) اجرا شد.

علی‌رضا زرین

در پگاهِ الفِ نی

سارها
در نیزار
می‌خوانند

در شامگاه
این نقطه‌های سیاه
بر الفِ نی

شعر غروب را
به تصویر می‌کشند
می‌نگارند

آمادگی‌شان را
برای سکوت
و خواب

نُت می‌پردازند
در گوش شبتاب‌ها
چند لحظه بعد

پرده‌ای سیاه
فرو می‌افتد
و قیقاج پرواز پرستوها

ادامه‌ی خود را
در چشم ذهن
می‌بینند

۲۰۰۷

جستار

در شماره‌های پیشین، در همین بخش می‌خوانید:

شماره‌ی ۱، بهار ۱۳۸۸:

نسیم خاکسار: حکایت شرحه شرحه شدن،
سعید هنرمند: دو نگرش بر عشق در ادبیات فارسی،
محمود فلکی: ماضی روایتی در داستان،
فرج سرکوهی: فرهنگ تک‌صدایی و روایت اقلیت،
علی‌رضا زرین: موقعیت ادبیات معاصر فارسی در جهان،
علی حصوری: شوخی، راه فرار، چهره‌ی دیگر غم و ...

شماره‌ی ۲، تابستان ۱۳۸۸:

نسیم خاکسار: پیش از رسیدن به آموی،
منصور کوشان: خرد مانی حیّا،
باقر پرهام: پدارشناسی جان یا روح – برونذات شدن خودآگاهی عقلانی به خویشتن خویش، *ژان ماری گوستاو کلزیو*: جنگل تناقض‌ها،
بیژن بیجاری: ققنوسی دیگر و ...

شماره‌ی ۳، پاییز ۱۳۸۸:

داریوش آشوری: پژواک معنایی سبک در کار نیچه،
یورگن هابرماس: انگیزه‌های تفکر مابعد متافیزیک،
فرج سرکوهی: چالش‌های جنبش ۸۸،
منصور کوشان: نقش واژه‌ها در هدایت جنبش‌ها، و ...

شماره‌ی ٤، زمستان ۱۳۸۸:

نسیم خاکسار: خوانش داستان ضحاک،
اسد سیف: مفهوم عشق در یک هزاره،
منصور کوشان: شهاب‌الدین سهروردی و خرد ایرانی،
ریموند کارور: نوشتن – نویسنده و ویراستار ، *گای اسکارپیتا*: کوندرا در آینه،
مجید نفیسی: متهم و حق خاموشی، و ...

پیرایه یغمایی

خون چو می‌جوشد،
من‌اش از شعر رنگی می‌دهم ...

در هیچ زبانی به اندازه‌ی زبان فارسی تعداد رنگ‌ها زیاد نیست و در هیچ زبانی به اندازه‌ی زبان فارسی رنگ‌ها این گونه توانمند و زنده در شعر و نثر به کار گرفته نشده‌اند.

شاید علت بسیاری رنگ در زبان فارسی این باشد که نام رنگ‌ها بیش‌تر با افزودن ی نسبی (= یای نسبت) در آخر اسم به دست می‌آید. بنابراین نسخه‌ی اصلی هر رنگی در طبیعت وجود دارد. به مثل وقتی در انگلیسی کلمه‌ی «brown» را به کار می‌بریم، فقط از یک واژه‌ی مستقل که در معنای رنگی است، استفاده کرده‌ایم. «براون»، «براون» است و به چیزی منسوب نیست. اما برای همین رنگ در فارسی کلمه‌ی «قهوه‌ای» به کار می‌رود. قهوه‌ای یک واژه‌ی مستقل نیست، بلکه از قهوه گرفته شده و ما هنگامی که آن را به کار می‌بریم، نه تنها رنگ قهوه در نظرمان می‌آید، بلکه تلخی آن را هم احساس می‌کنیم.

جهان پیرامون ما رنگی است و چون زبان فارسی رنگ‌ها را از این جهان وام می‌گیرد به غنای بسیار می‌رسد و این غنا زبان را از پرداختن به توضیح‌های اضافی حفظ می‌کند. به مثل در مورد رنگ «سبز» با داشتن چندین گونه سبز متفاوت از قبیل: سبز چمنی، سبز کاهویی، سبز مغز پسته‌ای، سبز ماشی، سنجدی، زیتونی، یشمی، سدری، خزه‌ای و چندین و چند نوع سبز دیگر، اگر ضمن گفت و گو بگوییم که پیراهن او زیتونی بود – بی آن که نیازی به شرح و بسط آن رنگ داشته باشیم– در یک کلمه منظور خود را به شنونده رسانده‌ایم. به همین نسبت در مورد رنگ‌های دیگر هم دست مان باز است.

در زبان فارسی به جز چند رنگ از جمله «سرخ»، «زرد»، «سبز»، «بنفش»، «سیاه» و «سفید» بقیه‌ی رنگ‌ها دارای ریشه‌ای هستند که به آن منسوب‌اند. این ریشه می‌تواند گیاهی، کانی، حیوانی و یا انسانی باشد. به مثل بعضی از رنگ‌ها دارای ریشه‌ی گیاهی‌اند از قبیل:

پرتقالی: رنگ زرد پرمایه منسوب به پوست بیرونی پرتقال.

پسته‌ای (مغز پسته‌ای): سبز کم رنگی که کمی به زردی بزند. منسوب به مغز پسته‌ی تازه.

پیازی: رنگ صورتی پر مایه منسوب به پوست بیرونی پیاز.

تریاکی: رنگ قهوه‌ای مایل به زرد منسوب به تریاک.

چمنی: سبز درخشان منسوب به چمن.

خردلی: قهوه‌ای با ته رنگ زرد. منسوب به گرد خردل که چاشنی غذا است.

روناسی: سرخ تیره‌ی مات منسوب به روناس.

زرشکی: سرخ تیره منسوب به دانه‌های تازه‌ی زرشک.

زعفرانی: زرد پر مایه منسوب به گیاه زعفران.
سدری (کُناری): سبز خفه منسوب به برگ‌های درخت سدر.
کاهی: زرد کم رنگ منسوب به کاه.

و به همین ترتیب رنگ‌های ارغوانی، نارنجی، خرمایی، عنابی، لیمویی، حنایی، بادمجانی، بلوطی که به ترتیب منسوب به گل ارغوان، نارنج، خرما، عناب، پوست بیرونی لیموی شیرین، حنا، بادنجان و بلوط هستند و انبوهی از این دست. ...

بعضی از رنگ‌ها دارای ریشه‌ی کانی و معدنی هستند از قبیل: فیروزه‌ای، عقیقی، یاقوتی، زمردی، مسی و ... غیره.

بعضی از رنگ‌ها از عنصرهای چهار گانه مایه می‌گیرند مثل آبی از آب، خاکی از خاک، آتشی(آتشین) از آتش.

بعضی از رنگ‌ها دارای ریشه‌ی حیوانی‌اند مثل شتری، منسوب به پشم شتر، موشی، رنگ پوست موش (خاکستری مایل به سبز)، مرجانی، منسوب به مرجان، جگری (سرخ تیره)، منسوب به جگر سیاه.

و دسته‌ای از رنگ‌ها هم ریشه‌های متفاوت دارند از قبیل: دودی، منسوب به دود، خاکستری، منسوب به خاکستر، مهتابی، منسوب به مهتاب، مدادی، منسوب به نوک مداد، سیاه و شرابی، منسوب به شراب.

پر واضح است که جایگاه «رنگ» بیش‌تر در نقاشی است. در اصل «رنگ»، زبان نقاشی است. زیرا نقاش با تکیه به هنر رنگ‌شناسی به بیان ذهنیت فلسفی یا گره‌های درونی خود می‌پردازد واز طریق انتقال آن‌ها به تابلو با مردمی – که در آن سوی ذهنیت او قرار گرفته‌اند – گفت و گو می‌کند و آن‌ها را در احساس خود شریک می‌گرداند.

چنان که درنده خویی‌ها و فجیعت‌های حاصل از جنگ فرانسه و اسپانیا آن چنان بر روح «فرانسیسکو گویا» نقاش اسپانیایی آوار گشت و با مصیبت‌های پیری و ضعف جسمانی او به خصوص ناشنوایی‌اش در هم آمیخت که یأس و بدبینی بر جهان‌نگری او مسلط شد و سبب گرایشش به «سبک تاریک» گردید. به طوری که او در رنگ‌های شوم شبانگاهی انبوهی از هیولاهای نیمه انسانی می‌آفرید که شیطان را می‌پرستند و هم چون کابوس در حرکت‌اند. تابلوی موفق «ساتورنوس فرزندانش را می‌درد» یکی از محصول‌های این سبک است.[۱]

ویلیام ترنر نقاش انگلیسی در تابلوی کشتی جنگی «تمرر»، افتخاری رو به مرگ را به وسیله‌ی نور سرخ آفتابی رو به غروب نمایش داد.[۲]

«ادوارد مونگ» نقاش نروژی دردوره ای کوتاه از زندگانی خود با زنی شرور که از او به نام زن دوزخی یاد می‌کند، هم زیستی کرد و این دوزخ را به تابلوهای خود راه داد. چنان که در بیش‌تر کارهای وی زنی با موهای بلند سرخ هم رنگ آتش دوزخ حضور دارد که ببیننده را ناخودآگاه به سوی دوزخ زندگی نقاش می‌کشاند.[۳]

«ونسان ونگوگ» با دانستن زبان رنگ‌ها به کمال هنر نقاشی پای می‌گذارد. او در یکی از موفق‌ترین کارهای خود به نام **کافه‌ی شبانه** برای به وجود آوردن فضای شرارت، از

توانمندی هر چه بیش‌تر رنگ‌ها بهره می‌گیرد.[۴]

بنابراین بدیهی است که هر رنگی باید از طریق نقاشی خود را به مفهوم و معنا برساند، اما علت این که رنگ‌ها در ایران به جای این که از نقاشی سردرآورند، از ادبیات رستاخیز می‌کنند، این است که در ایران هنر نقاشی آن طور که باید و شاید پیشرفتی نداشته است. بنابراین جا دارد که پیش از ورود به مطلب اصلی نگاهی گذرا به تاریخ نقاشی ایران داشته باشیم که اگر چه به ظاهر ارتباطی به موضوع نداشته باشد، اما دلیل حضور رنگ‌ها را در شعر و ادبیات فارسی و نیز فرش‌های ایرانی آشکار می‌کند.

تاریخ نقاشی ایران می‌گوید که نخستین اثرهای نقاشی در ایران مربوط به پیش از اسلام است و در دیوارنگاره‌ها و سنگ‌نگاره‌ها و سفال‌نگاره‌ها متجلی است که در بعضی از آن‌ها رد پای هوشیارانه‌ی رنگ را می‌توان مشاهده نمود. مانند دیوارنگاره‌ی یکی از کاخ‌های هخامنشیان در شوش، که سه رنگ پرچم ایران– سبز و سفید و سرخ – را به صورت نمادین به کار برده است.[۵]

بعد از اسلام هنر نقاشی و مجسمه‌سازی – و به طور کلی شبیه‌سازی – در ایران مردود شناخته شد و این رکود تا قرن ششم هجری ادامه داشت تا به نخستین مینیاتورهای ایرانی مثل مینیاتورهای کتاب **سمک عیّار** (قرن ششم۵۷۸)[۶]، مینیاتورهای کتاب **ورقه و گلشاه** (اوایل قرن هفتم)[۷] و مینیاتورهای کتاب **جامع التواریخ**[۸] بر می‌خوریم.

در این که نقاشان مینیاتور، رنگ‌کارانی بی نظیر بوده‌اند، بحثی نیست و در اصل باید گفت رنگ در مینیاتور دارای غنا و تنوع تحسین‌آمیزی است و درخشندگی عجیبی دارد و این امتیاز از آن جا حاصل می‌شود که رنگ‌پردازی در مینیاتور به وسیله‌ی سنگ‌های رنگی گرانبها مثل فیروزه و فلزهای درخشان مثل طلا حاصل می‌شده است.

موضوع دیگر این که هنرمندان مینیاتور با رنگ‌ها ارتباط ذهنی و حسی برقرار نمی‌کردند. آن‌ها ابتدا تمام شخصیت‌ها و عنصرهای یک تابلو را می‌کشیدند و بعد آن را رنگ‌آمیزی می‌کردند. حتا گاهی هر یک از بخش‌های یک مینیاتور به وسیله‌ی متخصص مربوط به خودش رنگ می‌شده. به مثل برای بخش‌های طلایی حتم تذهیب‌کاران دست به کار می‌شدند. چنان که از آن زمان‌ها کتاب‌های مصوّری باقی مانده که طرح کلی تصویرها زده شده. اما رنگ آن‌ها ناتمام مانده است و این شیوه اگر چه از نظر هنرمندان امروز قابل پذیرش نیست، اما وجود داشته و نمی‌توان انکارش کرد. این هنرمندان اغلب مدت یک ماه یا بیش‌تر برای یک نقاشی وقت صرف می‌کردند. آن هم نه به صورت تفننی، بلکه از بام تا شام و به طور منظم. آن ها مثل صنعتکاران خوبی که صنعت‌شان را در تمام جزءها می‌پرورانند، تا جایی که می‌توانستند، آن را به کمال خود نزدیک می‌کردند. به این ترتیب در پایان کار تابلویی سراسر رنگین و درخشان به دست می‌آمد که بدون داشتن خورشید درخشنده بود. در این تابلوها رنگ‌ها بی‌واسطه و متراکم در کنار یک دیگر قرار می‌گرفتند، چرا که هنرمند آگاهانه از به کار بردن «سایه روشن» پرهیز می‌کرد. از این جهت است که متخصصان فنّ هنر نقاشی، مینیاتور را هنر خالص نمی‌شناختند و آن را آمیزه‌ای از هنر و صنعت می‌دانستند.

هنر نقاشی تا دوران سلجوقی به همین صورت ادامه داشت و در این دوره تکان محسوسی خورد اما هنوز جانی نگرفته بود که با حمله‌ی مغول و قتل عام شدن هنرمندان رونق خود را از دست داد. چند سال بعد از حمله‌ی مغول، سران مغول به فکر ترویج نقاشی افتادندو تعدادی نقاش چینی از راه مغولستان به ایران آوردند و کوشیدند تا نقاشی چینی را در ایران گسترش دهند. هنرمندان ایرانی اگر چه تحت تأثیر این مسأله قرار گرفتند، اما برخلاف نقاشان چینی هرگز از طبیعت به صورت مجرّد بهره نبردند و آن را هسته‌ی مرکزی هنر خود قرار ندادند، بلکه بیش‌تر به انسان و حالت‌های انسان پرداختند. از این رو به تصویرگری داستان‌های حماسی و اسطوره‌ای و عاشقانه که بر حول محور انسان یعنی قهرمانان و پهلوانان و عاشقان می‌چرخد، روی آوردند. به همین جهت است که از این دوره به بعد کم‌تر مینیاتوری را می‌توان یافت که از هیأت انسانی خالی باشد و نیز کتیبه‌ی شاعرانه‌ای در کناره‌اش نداشته باشد. و در اصل شاید خاستگاه درآمیختن شعر و نقاشی از همین زمان باشد.[۹]

این شیوه تا زمان ایلخانیان و تیموریان ادامه داشت تا به عصر صفویان رسید.

در دوره ی صفویان، کمال‌الدین بهزاد نه تنها انسان‌های مقوایی و پیکره‌های سنگین و مسخ شده‌ی نگاره‌های پیشین را تکان داد و انسان روحمند را جانشین آن‌ها کرد، بلکه نخستین تصویرگری بود که با کاربرد هوشیارانه‌ی رنگ از حساسیت عمیق خود نسبت به رنگ‌شناسی، سخن گفت و هر رنگی را در جایگاه نمادین خود به کار گرفت. چنان که در تابلوی **یوسف و زلیخا** (مجلس ششم از مجالس ششگانه‌ی بهزاد) جامه‌ی یوسف به رنگ سبزی درخشان است که در عرفان رنگ تقدس و پاکی شناخته شده و جامه‌ی زلیخا سرخ، که از حرارت و تمنای عشقی درونی حکایت می‌کند. بهزاد در نگاره‌ی **ساختن قصر خورنق** هم تابلو را در تسخیر رنگ‌های زمینی از قبیل اُخرایی، قهوه‌ای، خردلی، خاکی و زرد که رنگ‌های خاک و خشت و گِل است، در آورد و با رنگ‌آمیزی هدفمند رنج انسان را به تصویر کشید.[۱۰]

به جز حضور درخشان کمال الدین بهزاد – اتفاق دیگری که در زمان صفویه افتاد، این بود که از آخرهای این دوره نقاشان ایرانی با اقتباس از روش نقاشی اروپایی دست به «سایه – روشن» زدند. چنان که از آن زمان نقاشی‌هایی در دست است که نفوذ سایه روشن در آن‌ها جلوه‌گری می‌کند و این موضوع که از نظر رنگ‌شناسی خوشایند و امیدوار کننده است، نشان می‌دهد که از این به بعد اگر چه هنوز رنگ‌ها در معنای نمادین خود به کار نرفتند، اما بی‌واسطه هم روی تابلو نیامدند.

در دوره‌ی قاجار– که نقاشی از زمان فتحعلی‌شاه رونق گرفت، پرسپکتیو که به طور نسبی از نقاشی‌های اروپایی مایه گرفته بود، رایج شد و از همین دوره بود که نفوذ سبک اروپایی در نقاشی‌های ایران دیده شد و در آخرهای این دوره به اندازه‌ای بالا گرفت که هنرمندان با استفاده از گراورهای رنگی و کپی‌برداری اثرهای هنرمندان دوره‌ی رنسانس، به کلی اصالت ایرانی خود را از دست دادند به تمامی تابع سبک و سیاق نقاشی کلاسیک اروپا شدند و این نفوذ تا جایی پیش رفت که حتا «صنیع الملک» هم نتوانست از آن برکنار بماند.[۱۱]

در پیرامون همین زمان‌ها است که بعضی از هنرمندان به نقاشی‌های روایی روی آوردند و به اصطلاح سبک نقاشی «قهوه‌خانه‌ای» متداول شد و آن بیش‌تر شامل حال تصویرهایی بود که واقعه‌ای حماسی (از قبیل پهلوانی‌ها و جنگ‌های شاهنامه) و یا داستان‌های عاشقانه (مثل **لیلی و مجنون** و **شیرین و فرهاد**) و یا داستان‌های مذهبی (از قبیل واقعه‌ی عاشورا را واگویه می‌کرد. رنگ‌های نقاشی های قهوه‌خانه‌ای کم و بیش مانند هم و بیش‌تر در مایه‌ی رنگ‌های گرم از قبیل قهوه‌ای، اُخرایی، زرشکی، عنابی، سرخ و نارنجی و از این دست بود.

خوب ... به این ترتیب و با این بضاعت مختصر، زبان رنگ‌ها در نقاشی‌های ایرانی کوتاه شد، اما چون نتوانست خاموش بماند، عرصه‌ی قالیبافی و شعر را جولانگاه خود قرار داد.

شکی نیست که قالی‌های ایرانی از نظر نقشه و رنگ هر کدام کار یک تابلو را می‌کنند که این موضوع جایگاه جداگانه‌ای می‌طلبد و اکنون مورد نظر نیست.

می‌ماند کاربرد رنگ در شعر فارسی که دو صورت دارد: یکی به شکل متعارف و دیگر به صورت نمادین.

کاربرد متعارف این است که رنگ در جای خود نشسته باشد، مثل رنگ «ارغوانی» به رعایت رنگ ارغوانی شراب:

خوشا با رفیقان یکدل نشستن
به هم نوش کردن می «ارغوانی» (*فرخی*).

یا به رعایت رخساره و گونه‌ی سرخ که معیار زیبایی زمان‌های دور و دیر بوده است:

همه دل پر از شادی و می به دست
رخان «ارغوانی» بنابوده مست(*فروسی*).

یا رنگ «زرد» به کنایه از رنگ و روی عاشق و زار و نزاری او:

گواهی امین است بر درد من،
سرشک روان بر رخ «زرد» من (*سعدی*).

یا «سرخ» به کنایه از اشک خونین عاشق در هجر معشوق:

گذشتم از درت بر خاک صد جا چشم تر مانده
ببین کز اشک «سرخ»م صد نشان بر خاک در مانده (*وحشی بافقی*).

این نوع کاربرد که بیش‌تر وام گرفته از رنگ‌بندی طبیعت است، به بسیاری در شعر قدیم دیده می‌شود. زیرا که دامنه‌ی خیال‌های رنگی در شعر قدیم بسیار محدود بوده و در تصویرهای محدودتری به کار می‌رفته. معشوق شعر قدیم زیبارویی «سپید»اندام است، با غنچه‌ی دهان «سرخ»، گیسوان و ابروان و چشمان «سیاه»، خط «سبز» یا «زنگاری». عاشق هم «زرد» رویی است که همواره اشک «سرخ» بر گونه‌هایش جاری است.

در شعر قدیم آسمان شب، همیشه «نیلگون» است و آسمان روز «آبی». بهار «سبز» است و خزان «زرد». خورشید «زرین» است و ماه «سیمین» . شراب «ارغوانی» است و دشت و صحرا و جنگل و درخت «سبز». و گل یا گل سرخ است یا گل زرد و یا بنفشه که کبود و سوگوار است و بر اساس قاعده‌های قراردادی بخت گاهی «سپید» است و گاهی «سیاه »و

گاهی «سبز». شهادت «سرخ» است. (به طور کلی اصطلاح‌های عارفانه مرگ را به چهار رنگ دلیل می‌کند: مرگ سفید، مرگ سیاه، مرگ سبز و مرگ سرخ.[۱۲]

اما ذهن هنرمندی که متفاوت می‌اندیشد و همواره دنبال خلق معنی‌ها و مفهوم‌های تازه است، خود را به این چارچوب‌ها مقید نمی‌کند و در اصل حساسیت شاعر نسبت به واژگان و نشاندن آن‌ها در کنار کلمه‌های دیگر، نشانه‌ای از ژرفای ذهن او است. چنین هنرمندی گاه آن قدر از زمان خود پیش می‌تازد که مخاطبانش را از دست می‌دهد و مخاطبانش در آینده و زمانی که خودش دیگر وجود فیزیکی ندارد، پیدا می‌شوند. برای این که ترکیب‌ها و اصطلاح‌های او برای مردم هم زمانش گنگ و نامأنوس است. مثال زنده‌ی ما «هوشنگ ایرانی»[۱۳] است. وقتی هوشنگ ایرانی شعر **کبود** را می‌سراید، تا سال‌ها به خاطر اصطلاح‌های «غار کبود» و «جیغ بنفش» مورد بی‌مهری مخاطبان و ناقدان هم دوره‌اش قرار می‌گیرد، مسخره می‌شود و به سبک «داداییسم» محکوم می‌گردد. در حالی که پس از سال‌ها شعر نشان می‌دهد که شاعرش- به آگاه یا ناآگاه- به راز رنگ بنفش و رنگ کبود پی برده بوده و حتا می‌دانسته که اگر رنگ کبود، به ارغوانی یا بنفش مایل شود، حالت ارتعاش خواهد یافت و از این رو با اصطلاح «جیغ بنفش» ارتعاش حاصل از «جیغ» را از طریق گوش به خواننده منتقل کرده است.

اصطلاح «جیغ بنفش» هوشنگ ایرانی بی‌درنگ خواننده را به یاد تابلوی **جیغ** اثر «ادوارد مونک» نقاش نروژی می‌اندازد. تابلوی **جیغ** تصویر مضطربانه‌ای است که ارتعاش ناشی از جیغ با حرکت‌های چرخشی و گردابی قلم‌مو و در رنگ «کبود- بنفش» ادامه دار می‌شود . انگار این صدایی که دارد در فضایی خالی می‌پیچد، هرگز خاموش نخواهد شد.

پژواک بصری مونک را به تمامی می‌توان با پژواک سمعی هوشنگ ایرانی برابردانست.

هوشنگ ایرانی زمانی اصطلاح جیغ بنفش را روی کار می‌آورد که شاعران هم دوره‌اش هنوز دارند از میراث اصطلاح‌های قدیمی تغذیه می‌کنند و مسلم است که ترکیب‌های نوین را تاب نمی‌آورند. مهم‌ترین کتابی که در آن دوره (سال ۱۳۳۰) درمی‌آید و پر سر و صدا ترین می‌شود، **رها** از «فریدون توللی» است که هنوز دارد در جمله‌هایی از قبیل « قلب من طایری خسته بال است»، جان می‌کَند و کاربرد رنگ در آن فقط در حد ترکیب‌هایی از قبیل «خفته بر دشت‌های سرد و کبود» است.

و یا این که شعرهای نادر نادرپور که با فتح لقب شاعر تصویرگرا، فقط می‌تواند ترکیب‌های معقولانه‌ای از قبیل «شعله‌ی نارنجی شفق/ شعر **تک درخت**»[۱۵] را خلق کند یا با آوردن ترکیب «حیات زرد/ همانجا» فقط یک قدم از شاعران قرن هفت و هشت که «چهره‌ی زرد» را به کار گرفته بودند، جلو بزند.

پر واضح است که این ذهن‌های شاعرانه که به صورت محزونی محتاط هستند و جسارت‌شان فقط در شعرهای «تنی» است ، نمی‌توانند ساختارهای هوشیارانه‌ی متفاوت را هضم کنند و از آن روی شعر هوشنگ ایرانی«ضد شعر» قلمداد می‌شود.

تازه چرا راه دور برویم «سهراب سپهری» هم که با فاصله‌ای بعد از هوشنگ ایرانی روی

کار می‌آید و به آوازه‌ای ناموجه می‌رسد، با وجود این که نقاش هم هست و علی القاعده باید زبان رنگ‌ها را بداند، راز رنگ‌ها را – حتا رنگ «سبز» را که این همه بر شعرهایش مسلط است– درنمی‌یابد و همواره از آن استفاده‌ای یک سویه می‌کند و فقط نیمرخ مثبت آن را می‌بیند. در شعر سهراب سپهری همه چیزهای خوب سبز است؛ علف نوازش سبز است، خواب خدا سبز است، سجود محبت سبز است و از این دست «سبز»ها که در شعرش کم نیست. غافل از این که رنگ سبز پیچیده‌ترین رنگ ها است و این پیچیدگی به آن علت است که از سبزی جوانه تا رستن گیاهان تا سبزی پورمک و کپک و زنگار و پوسیدگی را شامل می‌شود. از این رو سبز که هم نمودار زندگی است و هم نمودار مرگ و ویرانی، چهره‌ای دو پهلو دارد و نماد سرنوشت انسان است. چنان که «صائب تبریزی» در قرن یازده با استناد به همین موضوع در مورد نان که در سفره‌ی خسیس کپک می‌زند، می‌گوید:

کی به درد آید دلش از رنگ زرد سائلان / روسیاهی را که نان شد در بغل ز امساک سبز؟

و در جای دیگر «خضر» شخصیت اسطوره‌ای را که سبز است و سبزپوش است و زندگی جاوید دارد، به آب‌های راکد و مرده‌ای که «سبز» می‌شوند، تشبیه می‌کند و می‌گوید:

آبی که ماند در ته جو سبز می‌شود
چون خضر – زینهار مکن– عمر اختیار[۱۶]

در میان شاعران معاصر تنها کسی که به چهره‌ی منفی رنگ «سبز» توجه کرده و آن را در شعر خود به کار گرفته فروغ فرخزاد است. او در شعر **در آب‌های سبز تابستان** با آرامشی محزون آن گونه به سوی سرزمین مرگ می‌راند که حتا فعل «راندن» هم نمی‌تواند روح مرگی را که در لا به لای کلمه‌ها بیتوته کرده، محو کند:

تنها تر از یک برگ / با بار شادی‌های مهجورم/ در آب‌های سبز تابستان/ آرام می‌رانم/ تا سرزمین مرگ/ تا ساحل غم‌های پاییزی.

در بند دیگری از این شعر باز هم فروغ فرخزاد هم آب‌های «سبز» را درونمایه‌ی ویرانی دانسته که تصویری قابل درنگ است:

خاموشی ویرانه‌ها زیبا ست/ این را زنی در آب‌ها می‌خواند/ در آب‌های سبز تابستان/ گویی که در ویرانه‌ها می‌زیست.

مسلم است که زبان شعر با زبان گفتار نه تنها فاصله دارد، بلکه بسیار ناسازگار است و اگر شاعر بخواهد آن چه را که با چشم می‌بیند، مستقیم وارد شعر کند، خون خیال‌های شاعرانه را به گردن گرفته است. مگر می‌شود در دوره‌ای که نیما رنگ «زرد» را به نمایشی سیاسی می‌خواند و فریاد بر می‌دارد که «زرد»ها بی‌خود «قرمز» نشدند[۱۷]، شاعری بسراید «یک عصر پاییزی ست/ من هستم و تقویم روی میز و نازی — گربه‌ی «زرد» م/ فرخ تمیمی»[۱۵] یا ناله سر دهد که «*زرد* اگر چون خزانم/ سیمین بهبهانی»؟ پس تکلیف خیال‌های شاعرانه‌ی بعد از این همه سال چه می‌شود ؟ «زرد اگر چون خزانم » را که سال‌های پیش سعدی و منوچهری سروده بودند. آیا شعر که برای دگرگونی‌اش این همه سال صبر کرده، هنوز باید خماری بکشد؟

یا وقتی شاعر معاصری می‌سراید «در زیر این رواق «آبی»/ علی باباچاهی» دامنه‌ی خیال شعر چه قدر از دوره‌ی نظامی که گفته است: «چو هندوی شب زین رواق *کبود*» گسترش یافته؟ و اگر بر این باور باشیم که سروده‌ی نظامی بسیار خیال‌انگیزتر است، باید بگوییم که بیچاره شعر فارسی که به جای پیشرفت، پسرفت کرده است!

نمادی کردن رنگ در شعر اگر در حکم سعی و صنعت نباشد، (جوششی باشد، نه کوششی) دامنه‌ی خیال را نه تنها تسخیر می‌کند، بلکه معنا می‌دهد. به مثل وقتی که «عرفی شیرازی» شاعر قرن دهم هجری رنگ «نیلگون» را متناسب با جوهره‌ی منفی رنگ به کار می‌برد و از آن برای نفس تنگ و حبس شده استفاده می‌کند، شعر از نظر تصویری معنا کرده است. (اگرچه توقع کاربرد نمادین رنگ در شعر قدیم انتظار نمی‌رفت، اما جای شکرش باقی است که پرسه‌های نگارنده به بن بست نرسید و فقط همین یک نمونه پیدا شد) که با ذات رنگ مورد نظر که «*نیلگون*» باشد، بسیار متناسب و با دمساز خاصی برای نفس حبس شده و تنگ نمادی شده بود:

ای سینه حبس این نفس «*نیلگون*» بس است
شد مست دود خرمن آتش کنون بس است[۱۸]

اما همین «*نیلگون*» از زاویه‌ی دید بسیار معمولی «هوشنگ ابتهاج» شاعر معاصر باز به جای اولش برمی‌گردد و صفت دریا می‌شود:

سنگی است زیر آب/ در گود شب گرفته‌ی«دریای *نیلگون*» (شعر **مرجان**)

البته چندی از شاعران معاصر بی آن که کوشش کرده باشند، به این زمینه توجه نشان داده‌اند و رنگ را از حصار معنای ساده و خطی خود بیرون آورده‌اند و نقش جذّاب‌تری به آن بخشیده‌اند. برای نمونه می‌توان به بخش کوتاهی از شعر منوچهر آتشی اشاره داشت:

اسب سفید وحشی،/مشکن مرا چنین،/ بر من مگیر خنجر خونین چشم خویش./
آتش مزن به ریشه‌ی خشم «*سیاه*» من/ بگذار تا بخوابد در خواب «*سرخ*»
خویش/گرگ غرور ...

در این جا دیگر «خشم سیاه» معنی یک خشم معمولی و متعارف را نمی‌دهد. «خشم سیاه»، خشمی است انبوه و فرو کوفته. خشمی که به ظاهر آرام است، اما در خشم بودن و در انبوه بودنش شکی نیست. همان طور که «خواب سرخ» هم آن خواب عمیق و آرام نیست، بلکه خوابی است پر تنش و نا آرام که سزاوار یک «خشم سیاه» است.[۱۹]

اما گاه (و بسیار به ندرت پیش می‌آید) که شاعر دیگراندیش پا را از این حد هم فراتر می‌گذارد و نماد در نماد می‌آورد. در بررسی نمادها، نمادگری رنگ یکی از جنبه‌های با ارزش است و اگر به درستی پی‌گیری شود در حکم کلیدی برای شناخت روح پنهان شعر خواهد بود. از شاعرانی که توانسته‌اند وارد این تنگنا بشوند و به زیبایی و شگفتی بیرون آیند، نخست حافظ است و دیگر احمد شاملو.

حافظ که در ادبیات و شعر فارسی یک معجزه است، در همه حال با شعر چالشی عاشقانه دارد. او به جای این که مثل شاعران کلاسیک دیگر خواننده‌اش را به یک ترکیب خطی و

خنک مثل «رخسار زرد» و «لب سرخ» دعوت کند، – بی آن که اسمی از رنگ مورد نظر بیاورد– خواننده را زیر چتری از آن می‌برد. همین ظرافت‌های شاعرانه است که او را به کمال دیگراندیشی رسانده و به او مقامی مقدس‌تر از یک پیامبر داده است. برای نمونه بیت زیر را با هم به تماشا می‌نشینیم که تماشایش شگفتی‌آور است:

دیشب گله ی *زلفش* با باد همی کردم
گفتا: غلطی بگذر زین فکرت *سودایی*

در این بیت بی آن که نامی از رنگ «سیاه» باشد، با ضرب کردن سه کلمه‌ی سیاه‌رنگ، خواننده در حجمی از رنگ سیاه قرار می‌گیرد: *دیشب* به کنایه از رنگ سیاه شب، *زلف* که در ادب فارسی زلف معشوقه همواره سیاه بوده و *سودایی* که به دو معنی هم سیاه و هم مالیخولیایی به کار رفته و تازه ایهام هم ایجاد کرده است.

نمونه‌ی دیگر در مورد رنگ سرخ است که بی هیچ نامی از رنگ سرخ، سه مورد سرخ رنگ را در بیت می آورد و چتر سرخی باز می کند و مای خواننده را به زیر آن می‌برد:

ز حسرت *لب* شیرین هنوز می‌بینم
که *لاله* می‌دمد از *خون* دیده‌ی فرهاد

«لب» و «لاله» و «خون» که هر سه سرخ هستند.

از این شگفتی‌ها در شعر حافظ کم نیست. نمونه‌ی دیگر:

حسن فروشی *گلم*، نیست تحمّل ای صبا،
دست زدم به *خون* دل، بهر خدا *نگار* کو؟

بازهم با در کنار هم قرار گرفتن «گل»، «خون» و «نگار» حجمی از رنگ سرخ به وجود آمده است.

باید در نظر داشت که در شعر کلاسیک فارسی مراد از «گل» همانا گل سرخ است و نه گل‌های دیگر، «خون» هم که رنگش مشخص است اما واژه‌ی «نگار» در ایهام قرار دارد و به دو معنا در شعر نشسته. نخست نگار به معنای معشوقه که رویی گلرنگ دارد و دیگر نگار به معنای نقش و نگاری که به وسیله‌ی حنا بر پا و دست می‌گذاشتند و آن سرخ بوده.

(شاعر از تکبر گل سرخ کاردش به استخوان رسیده (دست به خون دل زدن= جان به لب رسیدن/ کارد به استخوان رسیدن) و آرزو دارد که نگارش برسد و گل سرخ را سر جای خودش بنشاند).

بی *زلف* سرکشش، سر *سودایی* از ملال
هم چون *بنفشه* بر سر زانو نهاده‌ایم

معنای بیت به ظاهر بسیار ساده است و هیچ اشاره‌ای هم به رنگ «سیاه» ندارد. اما در باطن خیال‌های بالابلندی که در همین چند کلمه وجود دارد، شعر را شرمنده‌ی خویش می‌کند.

آوردن «زلف» که سیاه است و «سودایی» که معنای دیگرش سیاه است و «بنفشه» که در شعر کلاسیک آن را گلی سوگوار و سیاهپوش دانسته‌اند که همیشه به خاطر انحنای ساقه‌ی ظریفش سر به زانوی غم دارد، حجمی از رنگ سیاه را به وجود می‌آورد و می‌گوید در

فراق زلف سیاه تو هم چون بنفشه‌ی سوگوار سر سودازده به زانوی غم گذاشته‌ام. رنگ سیاهم دیگر هم پشت صحنه‌ی شعر قرار دارد و آن سر به زانوی غم نهادن است که بر اثر آن زانو سیاه و کبود می‌شود.

در میان شاعران معاصر فقط احمد شاملو توانسته است از این تنگنا بگذرد. برای نمونه او در بخشی از شعر بلند **ضیافت** از مجموعه ی **دشنه در دیس** می‌گوید:

میهمانان را/ غلامان/ از میناهای عتیق/ زهر در جام می‌کنند/ لبخندشان/ «*لاله*» و «*نزویر*» است.

در ای نجا بی آن که نامی از رنگ «سرخ» و «سیاه» آمده باشد، شاملو از هر دو رنگ بهره گرفته، به این معنا که غلامان از میهمانان پذیرایی می‌کنند و از میناهای عتیق در جام‌شان زهر می‌ریزند، با لبخندی که در ظاهر مثل گل *لاله* سرخ رنگ و زیبا است (سرخ به کنایه‌ی رنگ لب) اما در باطن مثل *سیاهی* پنهان در تَه گل لاله مزورانه است. (سیاه به کنایه از سیاهکاری و نیرنگ).

نمادینه کردن حجمی شعر فقط در شعر حافظ و شعر شاملو یافت می‌شود و بی‌گمان شاملو هم که ارادت خاصی به حافظ داشته است، از وی تأثیر گرفته و شکل نوتری به آن داده است.

در جای دیگری از همین شعر باز آمده است:

... که بر سفره فرودآیید؟/ زنان را به *زردابه‌ی* درد/ *مطلا* کرده‌اند!

کاربرد «زردابه‌ی درد» نشانگر آن است که بی‌گمان شاعر بر ادبیات کلاسیک (بر خلاف آن چه رایج شده) مسلط بوده است. واژه‌ی «زردابه» اشک خونینی است که از سرِ دردمندی بجوشد و بیش‌تر در **شاه‌نامه** به کار رفته:

چو بشنید گشتاسب شد پر ز درد
ز مژگان ببارید *خوناب زرد*.

ترکیب «خوناب زرد» قابل تأمل است. یعنی اشک خونینی که از شدت دردمندی زردابه شده است.

شاملو از کلمه‌ی زردابه و مطلا که هر دو رنگ زرد را تداعی می‌کنند، به سوگ نشستن دردانگیز مادران را منظور می‌کند. و در ضمن نیرنگ را با کلمه‌ی «مطلا کردن» به نمایش گذاشته است.*

ادامه دارد

پی‌نوشت جستار خون چو می‌جوشد، من‌اش از شعر رنگی می دهم ...:

۱ – در این تابلو شکل‌ها از هم گسسته و رنگ‌ها کبود و تیره‌اند و ساتورنوس (کنایه از زمان) در حالی که با جنونی دیوانه‌وار به جلو می‌نگرد پیکر یک انسان کوچک را از هم می‌درد و تکه‌ای از آن را می‌بلعد.
۲ – رنگ سرخ در این تابلو اگر چه قدرتمند و تند است اما میرنده و کوتاه به نظر می‌آید. درست مثل آخرین نیروی بیماری که در دقیقه‌های پایانی ناگهان جان می‌گیرد و بعد برای همیشه خاموش می‌شود.
۳ – این زن، مونک را تا مرزهای ویرانی پیش راند و روان او آن چنان آسیب دید که آن دوزخ موهای سرخ تمام زنان مدلش منتقل شد تا جایی که در یکی از کارهای خود مریم مقدس را هم با همان موهای سرخ تصویر می‌زند.
۴ – نقاشی **کافه‌ی شبانه** ،داخل کافه‌ای را در یک شهر ملال‌انگیز نشان می‌دهد. مشتریان به رنگ آبی– کبود اندوه‌آور یعنی همان حالتی که سراسر وجودشان را در کام خود فرو برده، بی‌حال در صندلی‌ها رها شده‌اند. رنگ سبز زَهری سقف با رنگ سرخ تب آلود دیوارها تضاد گیج‌کننده‌ای را به وجود می‌آورد. کف کافه به رنگ زرد اسیدی و سایه‌ی میز بیلیارد سبز است. هاله‌های زرد نور به نقاطی شباهت دارند که انگار گاز بد بو در آن‌ها انباشته می‌شود. صاحب کافه به رنگ زرد کم رنگ – رنگ یک روح بی رمق بر این مکان حکومت می‌کند. رنگ‌ها در این تابلو، دنیای سرگیجه‌آور و استفراغ‌کننده‌ای را به بیننده القاء می‌کنند.
۵ – در دیوار نگاره‌ای متعلق به یکی از کاخ‌های هخامنشیان در شوش، سه رنگ پرچم ایران– سبز و سفید و سرخ– به صورت نمادین به کار رفته: سبز نماد سرسبزی و آبادانی، سفید نماد آرامش و صلح و دوستی و سرخ نماد خون از دست رفتگان در جنگ. این دیوارنگاره هم اکنون در موزه ی «لوور» (پاریس، فرانسه) وجود دارد.
۶ – **سَمَک عیّار** یکی از داستان‌های بلند و عامیانه ی فارسی است که به دست «فرامرز بن خداداد بن عبدالله کاتب ارجانی» جمع آوری شده است.
۷ – **ورقه و گلشاه** از نخستین منظومه‌های داستانی فارسی در اوایل سده‌ی پنجم هجری است. از مشخصه‌های «عیوقی» سراینده‌ی این منظومه چیزی در دست نیست. به ظاهر معاصر سلطان محمود می‌زیسته و این داستان را از قصه‌های عربی از جمله داستان عاشقانه و کهن **عروه و عفرا** اقتباس نموده ، چرا که با آن نزدیکی ویژه‌ای دارد.
۸ – **جامع التواریخ** اثر ارزنده‌ی خواجه رشیدالدین فضل الله همدانی، سیاسی و دانشمند و پزشک و سیاستمدار آخر قرن هفتم.
۹ – این موضوع – حضور انسان در مینیاتور– از آن زمان امتیاز هنر نقاشی ایران با سایر مکتب‌های آسیایی، از جمله مکتب‌های هندی و چینی و ژاپنی گردید.
۱۰ – در مورد رنگ‌آمیزی بسیار چشمگیر کمال‌الدین بهزاد، علاقه‌مندان می‌توانند به مقاله‌ی «**خورنق و روایت رنج انسان**/ نوشته ی پیرایه یغمایی) مراجعه کنند.
۱۱ – صنیع‌الملک (میرزا ابوالحسن غفاری کاشانی) زاده ی ۱۲۲۹ ه.ق پس از گذراندن تحصیلات مقدماتی برای تعلیم نقاشی نزد استاد «مهرعلی اصفهانی» نقّاش دربار فتحعلی شاه فرستاده شد. و بعد نقاش مخصوص گردید. تصویرهایی که وی از رجال و بزرگان زمان خویش کشیده است، به شیوه ی نقاشی کلاسیک اروپا نزدیکی بسیار دارد.
۱۲ – «جرجانی» مُردن را از نظر عرفانی به چهار رنگ دلیل می کند:
مرگ سیاه (موت الاسود)، مرگ طولانی، تحمل آزار خلق. و آن فناء فی اللّه است.
مرگ سرخ (موت الاحمر)، شهادت که آن مخالفت نفس است. و موت سبز، و آن پاره دوختن مرگ سبز (موت الاخضر)، مرگ پیش از مردن، از هوای نفسانی مردن و به هدایت حق زنده شدن. مرگ سفید (موت الابیض)، مرگ به علت گرسنگی، زیرا آن باطن را نورانی می‌کند و روی قلب را سپید می‌گرداند. پس کسی که از حیث شکم بمیرد، از حیث فطنت زنده شود.

۱۳ - هوشنگ ایرانی یکی از درخشان‌ترین چهره‌های ناکام شعر فارسی است . او در سال ۱۳۲۷ در اسپانیا موفق به گرفتن دکترای ریاضی شد و تز او در مورد «فضا و زمان در تفکر هندی بود» و در این زمینه دانشی سر شار داشت. او به علت دانستن زبان یکی از نخستین استعدادهایی بود که در آن سال‌ها با شعر مدرن غرب (نماد گراها) تماس مستقیم پیدا کرد و جهت حرکتش با جریان مدرن شعر غرب هماهنگ شد. نخستین کتاب او **بنفش تند بر خاکستری** نام داشت که به علت اصطلاح‌هایی از قبیل کوه کبود و جیغ بنفش و غیره مورد تمسخر قرار گرفت و تا مدت‌ها جنجال برانگیخت. اساس کار هوشنگ ایرانی بر هم ریختن زبان معمولی در شعر و به کار گرفتن حساسیزی‌های چشم‌گیری بود که بعدها دستمایه ی شعر سهراب سپهری شد.

۱۴ - باید اشاره نمود که نمادگرایی در آخرهای قرن نوزده در شعر فرانسه به وجود آمد. مانیفست نمادگرایان در سال ۱۸۸۶ منتشر شد. در این بیانیه «رمبو»، «بودلر»، «مالارمه» و «ورلن» به عنوان پیشگامان این مکتب معرفی شدند. پیروان مکتب نمادگرایی معتقد بودند که شاعر پیغمبری است که می‌تواند درون و ماورای دنیای واقعی را ببیند و وظیفه دارد که به وسیله‌ی نمادهایی که به کار می برد، آن دنیا را بزرگ تر و جاودانه‌تر نشان دهد.

۱۵ – شعر **تک درخت**: بس روز ها که شعله‌ی نارنجی شفق/ سوزاندم در آتش رنگین خویشتن.

۱۶ – همان جا: در راه خود ز شاخه‌ی زرد حیات من/ عشق مرا چو برگ خزان دیده ریختی

۱۷ – شعر **برف** از نیما یوشیج: زردها بی‌خود قرمز نشدند/ قرمزی رنگ نیانداخته است/ بی‌خودی بر دیوار.

۱۸- تا آن جا که مشخص است نیلگون که با نام‌های دیگر مثل، نیلوفری، لاجوردی، کبود، نیلی و نیل‌فام و نیل‌رنگ وارد ادبیات فارسی شده، یکی از رنگ های سمبلیک است و آن چنان که بررسی نمادها نشان می‌دهد، از بار مثبت برخوردار نیست، اگر چه در دین یهود، از جمله رنگ‌هایی است که به دستور خداوند، در ساختن عبادتگاه‌های بنی‌اسرائیل و جامه‌های مقدس و دینی در تورات، به آن سفارش بسیار شده است، اما در فرهنگ ایران باستان نیلی بیش‌تر رنگ ماتم است و حتا هنگام سوگواری هم – به جای جامه‌ی سیاه که بعد از حمله‌ی عرب‌ها مرسوم شده –، جامه ی نیلی بر تن می‌کردند.

۱۹ – شعر **خنجرها، بوسه ها و پیمان‌ها**: اسب سفید وحشی/ بر آخور ایستاده گرانسر ...

منبع:

۱ - فرهنگ لغت‌نامه‌ی دهخدا

۲ – روشن تر از خاموشی/ برگزیده‌ی شعر امروز ایران/ به انتخاب مرتضی کاخی/ چاپ اول

۳ - شعر رهایی است/ انتخاب و مقدمه، دکتر تورج رهنما/چاپ دوم

۴ - تاریخ تحلیلی شعر نو(چهار جلد)/ شمس لنگرودی/چاپ سوم

۵ - طلا در می(سه جلد) رضا براهنی/ چاپ اول ۱۳۷۱

۶ - سیمین بهبهانی/ مجموعه اشعار/چاپ اول

۷ - خروس جنگی بی‌مانند/ زندگی و هنر هوشنگ ایرانی/ به کوشش سیروس طاهباز/چاپ اول

۸ - هنر در گذر زمان/ هلن گاردنر/ترجمه‌ی محمد تقی فرامرزی/چاپ اول

۹ - خوشه/ نخستین هفته شعر و هنر/ تهیه و تنظیم احمد شاملو/چاپ دوم ۱۳۶۳

۱۰ - سفر در مه/ تأملی در شعر احمد شاملو/ تقی پورنامداریان/۱۳۸۱

۱۱ - رمزهای زنده‌ی جان/ مونیک دو بوکور/ترجمه‌ی جلال ستاری

۱۳ - سبک شخصی حافظ در رنگ‌آمیزی تصاویر شعری / سیروس شمیسا و پرستو کریمی

۱۴ - مجله زبان و ادب/ پاییز ۱۳۸۴/شماره ی ۲۵

۱۵ – تاریخچه‌ی مینیاتور در ایران/ م. حسن بیگی/بانک اطلاعاتی مقالات

۱۶ – جادوی رنگ در مینیاتور/ تلخیصی از تحقیقات «الکساندر پاپادوپولو» درباره مینیاتور/ هنرهای تجسمی

۱۷ - Letters of the great artists , Richard Friedenthal ,

*برداشت از این مطلب بدون نام نگارنده «پیرایه یغمایی» و فصل‌نامه ی موجود «جنگ زمان» مجاز نیست.

آرتور کُلِمان دانتو – کوشیار پارسی

سه دهه پس از پایانِ هنر

گفتمان نخست

وقتی اندی وارهول به سال ۱۹۶۴ **جعبه‌های بریلو** *[Brillo Box] را در گالری Stable نیویورک به نمایش گذاشت، برداشت نوینی بود. جعبه‌ای پر از ابر (ظرف‌شویی) شبیه همان که از فروشگاه می‌خری، با این تفاوت که از زمینه‌ی فروشگاه برداشته و به موزه کشانده بود. فیلسوف و تاریخ هنرشناس امریکایی آرتور کُلمان دانتو از این برداشت سود جست تا پایان هنر را اعلام کند. این ادعای غریب اعتراضی است بر پس‌زمینه‌ی تئوری آکادمیکِ هنر که معنای هنر را همانی می‌داند که جهان هنر می‌پذیرد. دانتو می‌کوشد تا به عکس معنای درونی‌تری برای هنر بیابد. نتیجه آن‌که به ایده‌ی نوینی رسید: همه‌ی هنری که اکنون آفریده می‌شود هنر پساتاریخی است، زیرا تاریخ فلسفه‌ی هنر به پایان خود رسیده است. این فیلسوف هنر می‌کوشد تا فرجام‌شناسی هگل را با ماهیت باوری هنرمندانه‌ی خود (همراه با معنای فراتاریخی هنر) آشتی دهد. این‌که هر کار هنری در زمان خاص خود می‌گنجد. کاربرد دانتو از هگل گونه‌ای راه حل فوری برای مشکل است. و مشکل او این است که اهمیتی که برای تاریخ قایل می‌شود به هیچ روی هم‌سان با گرایش زیباشناسانه‌اش نیست. تنها می‌تواند به یاری هگل اندکی به ایده‌ی خود نزدیک شود.*

بریده‌ای از کتاب دانتو که برگردان‌اش را در زیر می‌خوانید، جنبه‌های قوی و همزمان ضعیف تحلیلِ دانتو را در بر دارد. جنبه‌ی قوی این که او مشکل هویتِ هنر مدرن و امروزین را به روشنی بازمی‌نمایاند. **جعبه‌های بریلو** *که در گوشه‌ی بالای چپ آن با افتخار نوشته شده بود "نو" منبع الهام دانتو برای بیان ایده‌اش بود: خیلی‌ها می‌گفتند و بازماندگانی از آن دوران هنوز هم می‌گویند که کار وارهول هنر نبود. اما من اطمینان داشتم که هنر بود، و برای من پرسش هیجان‌انگیز، پرسش عمیق واقعی این بود که تفاوت این جعبه‌ها با جعبه‌های بریلو که در خواربار فروشی وجود داشت چیست، در حالی‌که هیچ تفاوتی، قادر به بیان تفاوت میان واقعیت و هنر نبود. چنین استدلال می‌کردم که همه‌ی پرسش‌های فلسفی این شکل را دارند: دو چیز قابل جداسازی از نظر ظاهر می‌توانند جزیی از موضوع‌های مختلف فلسفی و البته به طور موقت باشند. اما این گفتاورد همزمان نقطه صعفی نیز به نمایش می‌گذارد: درست مثل حکم ساده‌ی دانتو که همه‌ی پرسش‌های فلسفی شکلی از* **زوج ناشناختنی** *[indiscernible pairs] دارند، این‌جا نیز نتیجه گرفته است که پس*

از وارهول دیگر کارِ هنر ساخته است. او آگاه است که هگل دویست سال پیش پایان هنر را اعلام کرده بود، او می‌داند که هنوز نیز بی‌شمار کار هنری آفریده می‌شود، با این همه (لجبازانه) بر حرف خود پافشاری می‌کند. این گفتمان مثل بسیاری از گفتمان‌های فرجام شناسیک محتوای ایدئولوژیک کاروزیِ امروزین را به گوشه‌های پنهان می‌کشاند. آخرین جمله‌ی نوشته‌ی او به گونه‌ی اغراق‌آمیزی دردناک است: "چه خوب خواهد بود باور به این‌که جهان کثرت‌باور هنریِ لحظه‌ی کنونی تاریخی نویدِ آنی باشد که در سیاست روی خواهد داد". *انگار تونی بلر به زمان جنگِ دوم با عراق دارد حرف می‌زند. انگار دانتو توجه زیادی به عواقب این ایده‌اش ندارد. با ژاک دریدا می‌توان هم‌نظر بود که هنر به مثابه‌ی کار بر واژه همیشه در جا به جایی و در نشانه‌ها وجود داشته است، زیرا زمانی کاری تبدیل به هنر می‌شود که به یاری استدلالی پایه‌ای در چارچوب شناخته‌هامان بگنجد. می‌توانیم در گفت و گویی ساده نیز بگوییم: "این هنر است".*

ایو میشو، فیلسوف فرانسوی – در نوشته‌ی **پایانِ آرمانشهر هنر**- *همان شیوه‌ی دانتو پیش می‌گیرد تا به او پاسخ دهد: خلاصه‌ی کلام، حرف از بحرانِ هنر نیست، بحران در اندیشه‌ی ما از هنر است و این بحران دو جنبه دارد: نخست خود مفهوم هنر و بعد انتظار ما از این مفهوم. نوشته‌ی میشو تحلیل بسیار درستی است از این‌که چگونه ایده‌ی پایانِ هنر بی برو برگرد به دو آرمانشهر جامعه‌ی دموکراتیکِ کاپیتالیستی و جامعه‌ی شهروندیِ کار پیوند دارد. وقتی هنر به فضای همگانی کشانده شود، جست و جویِ تجربه‌ی جمعی آغاز خواهد شد. زمانی که گفتمان بسیار درباره‌ی ارزش و معیار ارزش‌گذاری وجود داشته باشد، می‌توان به پرسش درباره‌ی معیارها توجه نشان داد. میشو با بازگشت به کانت در سنجش توان داوری و برابر گذاشتن آن با ایده‌های شیلر نشان می‌دهد که چگونه آرمانشهر در ناب‌ترین شکل خود جلوه‌ای از آرمانشهر ارتباط و تمدن به نمایش می‌گذارد. آن هر دو متفکر انتظار بیش از حدی از ارتباط داشتند، چه هنری و چه جز آن. برداشت میشو جنبه‌ی جامعه‌شناسانه دارد. این‌که آرمانشهر هنر به پایان خود می‌رسد ربطی به اساسِ زبان یا جعبه‌های ابر ظرف‌شویی یا چارپایه‌ی ساخته شده با چرخ دوچرخه ندارد بلکه به رشد درونی دموکراسی وابسته است. نمی‌توان نقد روشنگری سده‌ی هجدهم را از تاثیر پیشرفت کاپتالیستی و دموکراتیک جدا دانست. چنین است که فضای دیدگاه عمومی، فضایی برای اختلاف نظر میان گروه‌ها و طبقات اجتماع نیز می‌شود. هنر اصل ارتباط زیباشناسیک را پیش می‌کشد اما در واقعیت، همه هم‌نظر نیستند. تفاوت اساسی دیدگاه آرتور کلمان دانتو و ایو میشو در این است که دانتو تسلیم بحران شده است در حالی‌که میشو به جست و جوی ایده‌ی نوین درباره‌ی هنر (و اجتماع) است. هنر هنوز هم به عنوان چشمه‌ای برای اعتبار و هویت اجتماعی پیشنهاد می‌شود تا به انگیزش زیباشناسیک بپردازد.*

انتخاب این دو نوشته برای برگردان، توجه به شکل‌های گوناگون انگیزش هنری است. از دلِ بحران هنر می‌توان به جست و جوی مفاهیم تازه بر آمد.

ک. پ.

مالەویچ [Malevich] در فوریه ۱۹۱۳ ماتیوشین [Matiushin] را قانع کرد که "تنها جهت پرمعنای هنر نقاشی کوبو–فوتوریسم [kubo-futurism] است"[۱]. در ۱۹۲۲ داداییست‌های برلین پایان همه‌ی هنرها جز هنر ماشینی [Maschineart] تاتلین [Tatlin] را جشن گرفتند و به همان سال هنرمندان مسکو اعلام کردند که نقاشی کردن بر سه‌پایه‌ی نقاشی *به خودی خود*، چه تجریدی باشد و چه فیگوراتیو، به جامعه‌ی کهنه‌ی تاریخ پیوسته است. موندریان به سال ۱۹۳۷ نوشت که "هنر واقعی، مثل زندگی واقعی، یک راه می‌گزیند"[۲]. موندریان خود را در آن راه می‌دید، هم در هنر و هم در زندگی، زندگی برای هنر. و باور داشت که هنرمندان دیگر اگر در راهِ غیرواقعی هنر می‌آفرینند، زندگی غیرواقعی دارند.

کلمنت گرین‌برگ [Clement Greenberg] در جستار **به سوی لائوکوئون* نوین** [***Towards a Newer*** Laocoön] که آن را "پوزش‌خواهیِ تاریخی هنر تجریدی" خوانده، می‌نویسد که "وظیفه‌ی [ساختن هنر تجریدی] از دلِ تاریخ برمی‌آید" و این که هنرمند "در چنبره‌ای گرفتار آمده که از دل آن کسانی بتوانند از بلندپروازی دست کشیده و به گذشته‌ی نم‌کشیده بازگردند". در ۱۹۴۰، وقتی این نوشته چاپ شد، تجرید تنها "راه درست" پیش پای هنر بود. این حتا برای هنرمندانی نیز صدق می‌کرد که، به رغم مدرن بودن، به تمامی تجریدگرا نبودند. "منطق پیشرفت چنان بی چون و چرا بود که کار آنان در نهایت گامی به سوی تجرید برمی‌داشت[۳]". آد راینهارد [Ad Reinhardt] در ۱۹۶۲ نوشته که "تنها چیزی که درباره‌ی هنر می‌توان گفت" این است که آن را "چیز" بنامی. "تنها هدف پنجاه سال هنر تجریدی این است که هنر را به مثابه‌ی هنر، و نه چیز دیگر نشان دهد. ... هر چه ناب‌تر و خالی‌تر، دقیق‌تر و خاص‌تر[۴]". راینهارد هر بار تکرار می‌کرد که "تنها و تنها 'یک' هنر" وجود دارد، و باور داشت که نقاشی‌هاش "سیاه، مات، چارگوش" هستند که اساس هنر است.

ادعای این‌که هنر به آخر رسیده، به این معنا ست که چنین گونه‌ی نقدی دیگر پذیرفته نیست. هیچ هنری از نظر تاریخی در برابر هر گونه‌ی دیگرِ هنر حقانیت ندارد. اگر هنر حقیقی‌تر از هر چیز دیگری نباشد، پس به واقع هیچ نیست جز دروغی تاریخی. پس باور به این‌که هنر به انتهاش رسیده، ما را به گونه‌ای ناقد می‌رساند تا گفته شود که اگر انسانی بخواهد ناقد باشد، نمی‌تواند باشد: اکنون که همه چیز رنگ می‌بازد؛ هیچ شکل هنری با حقانیت تاریخی نمی‌تواند وجود داشته باشد. از سوی دیگر بودن آن گونه‌ی ناقد در همه‌ی گفته‌های مربوط به تاریخ هنر که در بالا نقد کردم باید غیر حقیقی باشد. می‌توان با دلیل‌های فلسفی گفت که این‌ها حقیقت نیست، اما توضیح هم باید داد. هر گفته‌ی مالەویچ، موندریان، راینهارد و دیگران "مانیفستی پنهانی است، و مانیفست‌ها جزیی از تولیدهای مهم هنری در

نیمه‌ی نخست سده‌ی بیستم‌اند، با پیشگامانی از سده‌ی نوزدهم"، و به ویژه جنبش ایدئولوژیک ارتجاعی پیش رافائلی و وابستگان به کلیسای نازار [Nazarene]. فیلیس فریمان [Phyllis Freeman]، تاریخ‌دانی که می‌شناسم، در پژوهش‌هاش تنها به مانیفست‌ها پرداخته است. نزدیک به پانصد مانیفست یافته و مورد پژوهش قرار داده. برخی از آنان چون "مانیفست سوررئالیسم و مانیفست فوتوریسم" به اندازه‌ی خود کارها شناخته شده‌اند. مانیفست به دیدگاهِ جنبش و شیوه‌ی خاصی می‌پردازد که می‌خواهد به عنوان تنها شکل هنری ترویج کند. اتفاقی نیست که بزرگ‌ترین جنبش‌های هنری سده‌ی بیستم مانیفست ندارند. برای مثال کوبیسم و فاویسم هر دو به پایه‌گزاری نظم تازه‌ای در هنر پرداختند و همه چیزی که حقیقت یا نظم پایه‌ای را به تاریکی می‌کشاند، حقیقت یا نظمی که هواداران فکر می‌کردند آن را شناخته (یا بازشناخته)اند کنار گذاشت. پیکاسو در پاسخ فرانسیسکو ژیلو [Francoise Gilot] می‌گفت:"این دلیلی بود که کوبیست‌ها رنگ، احساس، شور و همه چیزی که امپرسیونیست‌ها در هنر نقاشی مطرح کرده بود، کنار گذاشتند[۵]".هر جنبشی با گرایش پر شور فلسفی به حقیقت هنر بنا نهاده می‌شد؛ این‌که: هنر در اصل X است و هر چیزی که X نباشد "نیست و هنر هم نیست". هر جنبشی در واژه‌ی هنر مفهوم نوی از بازسازی، پرده برداری و ظهور حقیقتی می‌دید که گم شده بود و یا به رسمیت شناخته نمی‌شد. هر جنبشی از دیدگاه فلسفه‌ی تاریخ برمی‌خاست که تاریخ را در مفهوم نهایی – هنر حقیقی– معنا می‌کرد. وقتی این دیدگاه به سطح خودآگاهی رسانده شود، به شکل حقیقتی که در همه‌ی هنر حضور همیشگی داشته است، پدیدار خواهد شد. گرینسپان توضیح می‌دهد که "هنر تا این سطح تغییر ناپذیر می‌ماند."

پس تصویر این است: گونه‌ای اساس فراتاریخی در هنر هست، که همیشه و همه جا یکی است، اما تنها از درون تاریخ است که دیده می‌شود. تا این‌جا همه چیز درست می‌نماید. اما آن‌چه به نظرم نادرست می‌نماید، هویت بخشیدن به این اساس با شیوه‌ی خاص هنری است:"یک‌رنگ، تجریدی یا هر گونه‌ی دیگر" و ادعای این‌که هر شیوه‌ی هنری دیگر غیرواقعی است. این به خوانش غیرتاریخیِ تاریخ هنر نمی‌انجامد که هر هنری در اساس یکی است، "برای مثال، همه‌ی هنر در اساس تجرید است"، یعنی پوشش یا شرایط اتفاقی تاریخی را که جزیی از این اساس " هنر به مثابه‌ی هنر" نباشد، حذف می‌کنیم.

نکته در نفوذ داخل پوشش است، نفوذ در آن‌چه اساس نامیده می‌شود. افسوس که این در نقد هنری که به الهام اعتقاد نداشت نیز نهفته بود. هگل می‌گفت که هنر، فلسفه و دین "بر هر زمینه‌ای که باشند" جزیی از سه لحظه‌ی **جانِ مطلق** به شمار می‌آیند تا بازآفرینی یک‌دیگر باشند یا زیر و بم صدای یک‌دیگر به لحنی متفاوت از موضوعی یک‌سان. رفتار ناقد هنری در دوران نو به گونه‌ی وحشت‌ناکی این شیوه را تایید می‌کند، زیرا توصیه‌ها از دل گونه‌ای دادگاه تفتیش عقاید برمی‌خیزد که شاید معنای آلترناتیوی برای "مانیفست" باشد، با اشاره به این که هر کس به این وفادار نباشد، چونان کافر از دایره بیرون رانده خواهد شد. کافران مانع پیش‌رفت تاریخ هستند. در واژگان نقد هنری نتیجه این که اگر جنبش‌های

مختلف هنری مانیفست خود را ننویسند، وظیفه‌ی ناقدان است که چنین کنند. مهم‌ترین نشریات هنری "Artforum، October، The New Criterion"،خود مانیفست هستند که پشت سر هم منتشر می‌شوند و در آن‌ها جهان هنر تقسیم می‌شود به هنری که اهمیت دارد و باقی. جالب این که ناقد، به عنوان نویسنده‌ی مانیفست نمی‌تواند از هنرمندی که به آن باور ندارد – مثل کارول توامبلی[Carol Twombly]– تحسین کند بدون محکوم کردن هنرمند دیگر – مثل رابرت مادرول [Robert Motherwell]. دوران مدرنیسم، در مجموع، دوران مانیفست‌ها بود. لحظه‌ای از تاریخ هنر که در مانیفست‌ها پناه گرفته و از هر نظر به کار نقادانه نیاز دارد.

این‌جا نمی‌توانم بیش‌تر به این تصویر از مدرنیت بپردازم. آخرین دوران تاریخ هنر پیش از پایان هنر، دورانی که هنرمندان و متفکران با مشکل بسیار کوشیده‌اند حقیقت فلسفی هنر را استحکام بخشند. "مشکلی که در دوران هنری پیش از آن، که خیال بر آن بود که ذات هنر کم و بیش شناخته شده‌است، احساس نشده بود". فعالیتی که با فروریختن آن چه "از زمان کار درخشان توماس کون [Thomas Kuhn] که به تاریخ علمی نظم داده شد" ضروری شناخته شد و شکلی از اندیشه‌ی مدل‌واره گرفت. سنت بزرگ مدل‌واره‌ی هنر تصویری به واقع تقلید بود که در طول سده‌های گوناگون به شکل قابل توجهی از اهداف تئوریک هنر به شمار می‌آمد. این سنت به کار نقادانه‌ای معنا می‌بخشید که در واقع با آن چه در مدرنیت وجود داشت مغایر بود. مدرنیتی که باید مدل‌واره‌ی نوینی می‌یافت و همه‌ی مدل‌واره‌های رقیب را از سر راه کنار می‌زد. در مدل‌واره‌ی نوین فرض بر این بود که هنر آینده باید به تمامی در خدمت این اندیشه باشد، همان سان که در مدل‌واره‌ی تقلید در هنر گذشته به آن گردن نهاده می‌شد. در آغاز دهه‌ی پنجاه، مارک روتکو [Mark Rothko] به دیوید هار [David Hare] گفته بود که او و دوستان‌اش "هنری می‌آفرینند که هزار سال دوام خواهد یافت[۶]". نکته‌ی مهم بازشناختن جنبه‌ی تاریخی چنین برداشتی است: روتکو از تولید کارهایی که هزار سال دوام خواهد یافت و گذر زمان بر آن اثر نخواهد داشت، سخن نگفته بلکه از **شیوه**‌ای سخن گفته که به آفرینش هنری در هزارسال آینده معنا خواهد داد. دورانی به درازای همان مدل‌واره‌ی تقلیدی. از این جنبه بود که پیکاسو به ژیلو گفته بود که او و براک دارند می‌کوشند تا "نظم نوینی پی نهند"[۷]، نظمی که برای هنر همان کاری را بکند که دستورات هنر کلاسیک می‌کرد، کانونی که به نظر او از امپرسیونیست‌ها بریده بود. برای جهانی نشان دادن این نظم، نقاشی‌های کوبیسم اولیه بی امضا بودند تا بر ضد فردی بودن آن تاکید گذاشته شود. این کار البته دیر نپایید. در سده‌ی بیستم جنبش‌های مانیفستی چند سال و حتا چند ماه دوام داشتند، مثل فوویسم. تاثیر آن البته دیرپاتر بود، مثل تجریدگرایی امپرسیونیسم که حتا امروزه نیز هوادار دارد. اما اکنون کسی آمادگی ستایش آن به مثابه‌ی معنای تاریخ ندارد!

اساس دوران مانیفست این بود که هر آن‌چه در فلسفه می‌یافت به مرکز آفرینش هنری می‌کشاند. پذیرفتن هنر به مثابه‌ی هنر به معنای پذیرش فلسفه‌ای بود که به آن حقانیت می‌داد، در حالی‌که فلسفه معنای قاطع و دقیقی برای حقیقت هنر به دست نمی‌داد، و به گونه‌ای خوانشی مغایر با تاریخ هنر در مورد کشف حقیقتِ فلسفی داشت. از این نظر درک

من از شئی‌ها به این تئوری‌ها بسیار نزدیک است، اما تفاوت‌هایی نیز در مورد کار نقادانه وجود دارد. نزدیکی تئوری من با آن‌ها نخست این است که حرفِ من بر تئوری فلسفی هنر استوار است یا به کلام دیگر تئوری استوار بر این پرسش فلسفی که هنر چیست. تئوری من بر خوانش تاریخ هنر نیز استوار است و این‌که اندیشه‌ی فلسفی نسبت به تاریخ، زمانی امکان‌پذیر شد که خودِ تاریخ این امر را ممکن کرد؛ آن زمان که پرسش فلسفی در باره‌ی معنای هنر از درون خود تاریخ هنر مطرح شد. در این زمینه می‌توانم نمایه‌ای به دست دهم، اما *تفاوت* در این است که: ایده‌ی من در مورد پایان هنر بر آگاهیِ فلسفی از معنای هنر استوار است. این اندیشه به تمامی هگلی است و نوشته‌ی هگل در این زمینه شهرت دارد:

"هنر، با نگاه به چگونگی‌ش، چیزی مربوط به گذشته است و خواهد ماند. به این خاطر هنر برای ما حقیقت و هستی راستین‌اش را از دست داده است، و هنر در گام نخست به جای نیاز پیشین در نگهداری واقعیت و جانشینِ آن شدن، در *ایده‌ی* ما جای گرفته است. آن‌چه اکنون با کار هنری در ما انگیخته می‌شود در گام نخست لذت بی واسطه نیست، بلکه داوری ما ست، چرا که ما محتوای هنر و شیوه‌ی نمایش کار هنری، شایستگی یا عدم شایستگی این دو نسبت به هم را زیر ذره‌بین نگاهِ روشنفکرانه‌ی خودمان می‌گیریم. به این خاطر بیش از آن‌که هنر به تنهایی بتواند قانع‌مان کند، نیاز بیش‌تری به فلسفه‌ی هنر احساس می‌کنیم. هنر ما را به نگاه روشنفکرانه دعوت می‌کند و نیز به دانستنِ فلسفی این که هنر چیست، نه به آفرینش هنری نوین[۸]".

منظور هگل از "اکنون" روزهایی است که برای آخرین بار در برلین سال ۱۸۲۸ درباره‌ی هنرهای زیبا سخنرانی کرد. و این بی گمان بسی پیش‌تر از ۱۹۸۴ است که من به نتیجه‌ی خودم از برداشت هگل رسیدم.

به نظر می‌رسد که تاریخ هنر پیش‌بینی شده توسط هگل شکل دیگری گرفته است. ببینیم چه اندازه هنر پس از آن ساخته شده، چه اندازه هنرهای گوناگون به وجود آمده که پیش‌تر در باره‌ی رشد بی بند و بار کار هنری که ´دوران مانیفست‌ها´ نامیده شد، به آن اشاره کردم. اما از سوی دیگر "در چارچوب پرسش در مورد اعتبار پیش‌بینی من" هیچ دلیلی وجود دارد که بگوییم آن‌چه به سر نظر جدی هگل آمد، بر نظر من – به دلیل تکرار نظر هگل– نیز خواهد آمد؟ اعتبار نظر من چه خواهد بود اگر در صد و پنجاه سال آینده درست مثل دوران پس از هگل انبوهی روی‌داد هنری شکل بگیرد؟ پس چنین نظری به گونه‌ی شرم آوری نادرست نخواهد بود؟

خوب، راه‌های گوناگونی برای نگاه به تحریف نظر هگل در مورد رویدادهای هنری وجود دارد. یکی از راه‌ها پذیرفتن تفاوت تاریخ هنر در دوران بعد، یعنی از ۱۸۲۸ تا ۱۹۸۴ است. دورانی که دقیقن از آن نام بردم، دوران مدرنیت، زمانه‌ی مانیفست‌ها را نیز در برمی‌گیرد. اما با توجه به این که هر مانیفستی تلاش نوینی بود برای یافتن معنای فلسفی هنر، چه تفاوتی وجود دارد میان آن‌چه روی داد و آن‌چه هگل پیش‌بینی کرد که روی خواهد داد؟ آیا همه‌ی این هنرها به جای بخشیدن "لذت بی‌واسطه"، انگیزشِ آن‌چه هگل "نگاه" نامیده نیست؟

نه انگیزش حس‌ها که دیدگاه فلسفی درباره‌ی هنر؟ تا گفته شود که ساختار جهان هنر دیگر از "آفرینش نوین هنر" نیست، بلکه *آفرینش هنری با هدف خاص درک فلسفی است که هنر چیست؟* دوران پس از هگل، تا آن‌جا که به فلسفه‌ی هنر – چنان‌که فیلسوفان می‌نامند– مربوط می‌شود، دوران فقر اندیشگی بود، به استثنای نیچه و شاید هم هایدگر که در درآمد **سرآغاز کار هنری** (۱۹۵۰) نوشت که هنوز زود است برای داوری این که ایده‌ی هگل درست یا نادرست بوده است:

"داوری که هگل انجام داده با اشاره به این‌که کارهای هنری بسیاری آفریده شده و جنبش‌های هنری بسیاری سر برآورده‌اند قابل انکار نیست، زیرا زمانی که هگل برای آخرین بار در زمستان ۱۸۲۹–۱۸۲۸ درباره‌ی زیباشناسی سخنرانی کرد، قصد انکار نداشت. پرسش این است که آیا هنر هنوز هم اساسی و راه ضروری در شناخت حقیقت هستی تاریخی ما ست یا که دیگر چنین نیست؟[۹]"

فلسفه‌ی هنر پس از هگل می‌تواند فقیر باشد، اما هنر که به جست و جوی مفهوم فلسفی خود بود، بسیار غنی بوده است. غنای اندیشه‌ی فلسفی، به کلام دیگر، غنای تولیدِ کار هنری بود. در زمان پیش از هگل چنین رویدادی وجود نداشت. البته برخورد شیوه میان *طراحی* و *رنگ* [colorito/disegno]* در ایتالیای سده‌ی شانزدهم و نیز میان مکتب‌های انگر و دلاکروا در فرانسه‌ی زمان هگل وجود داشت. اما در پرتو جدل فلسفی که به نام ضرورت هنری در دوران مدرنیت در گرفته بود، این اختلاف‌ها خرد و کم اهمیت بودند. اختلاف در *چگونگی* نمایش تصویری بود و نه زیر سئوال بردن همه‌ی کار و شیوه‌ی کار. در نخستین سال‌های این سده (سده‌ی بیستم) در نیویورک اختلاف شدیدی میان **مستقل‌ها** [Independents] به رهبری رابرت هنری [Robert Henri] و آکادمی در مورد شیوه‌ی کار درگرفت. موضوع درگیری شیوه و محتوا بود، اما ناقد تیزهوشی در ۱۹۱۱ پس از دیدن نمایشگاه پیکاسو در گالری ۲۹۱ گفت که "**مستقل‌ها** باید مراقب باشند که به عقب رانده نشوند. همین حالا هم از زمان عقب افتاده‌اند و به زودی مومیایی‌شان کنار آکادمی کهنه‌ی ملی طراحی [National Academy of Design] گذاشته خواهد شد"[۱۰]. پیکاسو خیلی متفاوت‌تر از اختلافات درونی آنان بود. مثل تفاوت فلسفه با هنر. و با ماتیس و سوررئالیست‌ها نیز تفاوت داشت، مثل تفاوت دو دیدگاه فلسفی با هم. پس از هر جهت امکان دارد که تاریخ هنر پس از این بیان هگل را به جای تفاوت با پیش‌بینی او به مثابه‌ی تاییدی بر نظرش ببینیم.

نظر همسان با "پایان هنر" را می‌توان در استدلال الکساندر کویف [***Alexandre*** Kojève] یافت که تاریخ با پیروزی ناپلئون در ینا [Jena] به سال ۱۸۰۶ پایان گرفته است[۱۱]. منظور او از تاریخ البته همان سرگذشت بزرگ است که هگل در کتاب فلسفه‌ی تاریخ آورده است. بر اساس آن سرگذشت، تاریخ در اصل تاریخ آزادی است. و نشانه‌های روشنی نیز در پایان گرفتن تاریخی آن وجود دارد. منظور کویف این است که پیروزی ناپلئون، پیروزی ارزش‌های انقلاب فرانسه "آزادی، برابری، برادری" را در مرکز دولت اشرافی قرار داد، اما در همان حال برخی افراد را از رعایت قانون‌های دولتی معاف می‌کرد که تعیین‌کننده‌ی نابرابری

ساختار سیاسی اجتماعی نیز بود. نظر کویِف می‌تواند دیوانگی خوانده شود. پس از ´ینا´ اتفاق‌های تاریخی بسیاری افتاده است: جنگ داخلی آمریکا، دو جنگ جهانی، ظهور و سقوط کمونیسم. اما کویف اصرار داشت که تلاش مدام برای برقراری آزادی جهانی، روندی بوده است که حتا آفریقا را به درون تاریخ جهان کشاند. کویف آن‌چه را که دیگران به مثابه‌ی چشم‌پوشی نگران کننده می‌دیدند، تایید همگانی بر رسیدن به آزادی در مکتب‌های انسانی و به سان نیروی محرکه‌ی تاریخ می‌دید.

البته همه‌ی هنر تصویری دوران پساهگلی که با مانیفست‌ها مطرح شده فلسفی نیست. خیلی از آن‌ها به گفته‌ی هگل "انگیزاننده‌ی بی‌واسطه‌ی لذت" بود و واسطه‌ی تئوری فلسفی نیز نداشت. بسیاری از هنرهای سده‌ی نوزدهم "به ویژه امپرسیونیست‌ها، به رغم سر و صدایی که ایجاد کردند" انگیزانند لذت بی واسطه است. برای ارج نهادن به امپرسیونیست‌ها به فلسفه نیاز نیست. باید فلسفه‌ی فریبنده را کنار گذاشت که بیننده را از دیدن آن‌چه که هست بازمی‌دارد. کار امپرسیونیست‌ها از نظر زیباشناسی دل‌پذیر است، که بخشی بیان همین است که چرا به آن اندازه توسط افرادی مورد تحسین قرار گرفت که هوادار هنر آوانگارد هم نبودند، و نیز چرا آن همه گران‌بهاست: یادی از زمانه‌ای در خود دارد که ناقدان آواز داده‌اند و همزمان آن‌قدر لذت‌بخش است که به گردآوری کنندگان کار هنری احساس روشنفکری و سزاواری نقد هنری می‌دهد. اما آن‌جا که باید از دید فلسفی تاکید شود دیگر نمی‌توان چارگوش‌های تیز و نقطه‌های برجسته را در تاریخ دید. نقاشان بسی دیرتر از پایان گرفتن جنبش اکسپرسیونیسم تجریدی هم آن شیوه را به کار گرفته‌اند، زیرا باور داشتند و احساس می‌کردند که آن شیوه هنوز نیز با ارزش است. کوبیسم حتا پس از پایان دوران خلاقیت کوبیستی، مهر خود را بر تعداد بی‌شماری از نقاشی‌های سده‌ی بیستم کوبیده است. تئوری‌های هنر به فعالیت‌های هنری در دوران مدرنیت معنا می‌دهند، حتا پس از آن‌که نقش تاریخی تئوری در گفتمان مانیفستی به پایان رسیده باشد. این نکته که کمونیسم به مثابه‌ی جنبش تاریخی جهانی به آخر رسیده به این معنا نیست که دیگر کمونیست در جهان وجود ندارد! هنوز هم سلطنت‌طلبان در فرانسه وجود دارند، و نازی‌ها دراسکوکی و ایلینوی و کمونیست‌ها در جنگل‌های امریکای جنوبی.

اما هنوز نیز به اندازه‌ی گذشته تجربه‌گری مدرن فلسفی در هنر پس از پایان هنر وجود دارد، انگار که مدرنیت به آخر نرسیده که البته در جان و کردار آنان که هنوز به آن باور دارند چنین است. اما حقیقت عمیق دورانِ تاریخی ما، از نگاهِ من، این است که دوران مانیفست‌ها به پایان رسیده، زیرا پیش‌گذارده‌های هنر که به یاری مانیفست‌ها مطرح می‌شد، از نظر فلسفی غیر قابل دفاع شده‌اند. مانیفست از هنری می‌گوید و دفاع می‌کند که تنها هنر راستین می‌شناسد، انگار که جنبش هنری مورد دفاعِ مانیفست، کشف فلسفی این نکته است که هنر در اساس چیست. اما به نظر من کشف راستین فلسفی این است که در واقع هیچ گونه‌ی هنر، راستین‌تر از گونه‌ی دیگر نیست و این‌که هیچ راهی نیز برای بیان این وجود ندارد که هنر چه باید باشد: همه‌ی هنرها بدون هیچ تفاوتی هنر هستند، بی تفاوت و ارجحیت نسبت به گونه و

شیوه‌ی دیگر. اندیشه‌ای که در مانیفست‌ها خود را بیان می‌کرد به جست و جوی جدا کردن هنر واقعی از شبه هنر بود، و آن‌چه که خود شیوه‌ی فلسفی می‌انگاشت، شباهت بسیاری به تلاش جنبش‌های فلسفی خاص داشت که سعی داشتند پرسش را از شبه پرسش جدا کنند. شبه پرسش‌ها به نظر جدی می‌آیند، اما تنها پرسش‌هایی به معنای واقعی کلمه سطحی‌اند.

برای مثال، لودویگ ویتگنشاین در رساله‌ی منطقی- فلسفی [TractatusLogico-Philosophicus] که به تراکتاتوس نیز شناخته شده نوشت: "بیش‌ترین گزاره‌ها و پرسش‌هایی که در مورد مسئله‌های فلسفی نوشته شده‌اند، نه غیر حقیقی که بی‌هوده‌اند. برای همین نمی‌توانیم جز رسیدن به شناخت بی‌هودگیِ چنین پرسش‌هایی، پاسخی به آن بدهیم[۱۲]". این تصویر توسط جنبش پوزیتیویست‌های منطقی تبدیل به شعار مبارزه شد که قصد از میان برداشتن متافیزیک از طریق افشای بی‌هودگی آن را داشت. پوزیتیویست‌ها (نه ویتگنشتاین) ادعا می‌کردند که این بی‌هوده است، زیرا قابل اثبات نیست. به پنداشت آنان تنها گزاره‌ی معنادار وابسته به دانش بود، زیرا اساسی‌ترین جنبه‌ی دانش قابل اثبات بودن آن است. این نکته البته انگیزاننده‌ی این پرسش است که خود فلسفه، بدون دست‌کاری چه باید می‌کرد، و حقیقت این بود که مرزهای قابل اثبات بودن بی چون و چرا در برابر مدافعان‌اش مقاومت می‌کرد، چرا که خود بی‌هودگی‌ش را می‌نمایاند. فلسفه برای ویتگنشتاین ناپدید شده و تنها فعالیت برای نشان دادن بی‌هودگی‌ش را بر جای گذاشت. موقعیتی همسان در هنر چنان‌که آد راینهارد می‌گفت باید تنها در پرده‌ای سیاه یا سفید، چهارگوش و مسطح و مات، هربار از نو، به عنوان هنر پر معنا خوانده شود، زیرا تنها هنری بود که اساسِ هنر به شمار می‌رفت. همه‌ی کارهای دیگر هنر نبود، گرچه مشکل است که دانسته شود اگر هنر نبود پس چه بوده است. اما در دوران مانیفست‌های رقیب اعلام این‌که چیزی "هنر واقعی" نبود، موضع‌گیری نقادانه‌ی معمول به شمار می‌رفت. این درست به سان اعلام فلسفه به زمان تحصیل‌ام در دانشگاه بود که "فلسفه‌ی واقعی" وجود ندارد. در به‌ترین شرایط چنان نقادانی می‌پذیرفتند که نیچه، افلاتون یا هگل شاید شاعر بوده‌اند. هم‌رای‌های آنان در هنر نیز می‌پذیرفتند که کاری که هنر واقعی نیست، شاید تصویرگری، تزیین یا چیزی کم‌تر از آن باشد. تصویرگری و تزیین برچسب نقادانه‌ی مربوط به دوران مانیفست‌ها بود.

به نظر من پرسش در مورد این‌که چه چیز هنر واقعی و اساسی است "در برابر آن‌چه بدیهی یا اساسی نیست" شکل نادرستی از پرسش فلسفی است و ایده‌هایی که من در جستارهای گوناگون درباره‌ی پایان هنر مطرح کرده‌ام، کوششی است برای طرح این نکته که چه چیزی می‌تواند اساس پرسش باشد. مثل اساسی که در این پرسش می‌بینم: تفاوت میان کار هنری و کار غیر هنری چیست اگر تفاوت جالب توجه و دیدنی میان آن دو نباشد؟

آن‌چه مرا به این مورد آگاه کرد، نمایشگاه جعبه‌های بریلو [Brillo Box] از اندی وارهول در آوریل ۱۹۶۴ در گالری استیبل [Stable Gallery] واقع در خیابان چهل و هفت شرقی منهاتان بود. این جعبه‌ها به زمانی که هنوز دوران مانیفست‌ها به شمار می‌رفت، ظهور کردند و در نهایت نقش بسیار مهمی در پشت سر گذاشتن این دوران داشتند. خیلی‌ها می‌گفتند و

بازماندگانی از آن دوران هنوز هم می‌گویند که کار وارهول هنر نبود. اما من اطمینان داشتم که هنر بود، و برای من پرسش هیجان‌انگیز، پرسش عمیق واقعی این بود که تفاوت این جعبه‌ها با جعبه‌های بریلو که در خواربار فروشی وجود داشت در چیست، در حالی‌که هیچ تفاوتی، قادر به بیان تفاوت میان واقعیت و هنر نبود. چنین استدلال می‌کردم که همه‌ی پرسش‌های فلسفی این شکل را دارند: دو چیز قابل جداسازی از نظر ظاهر می‌توانند جزیی از موضوع‌های مختلف فلسفی و البته به طور موقت باشند[۱۳]. معروف‌ترین مثال مربوط به زمان آغاز فلسفه‌ی مدرن است: رنه دکارت در تفکرات می‌گوید که نشانه‌ی درونی وجود ندارد تا تجربه‌ی در خواب و بیداری را از هم جدا کند. کانت می‌کوشد تفاوت میان رفتار خیالی و رفتاری که شباهت دقیق به آن دارد اما تنها بر اصل اخلاقی دلالت دارد را توضیح دهد. هایدگر، به گمان من، نشان می‌دهد که تفاوت ظاهری میان زندگی واقعی و غیر واقعی وجود ندارد و تنها می‌تواند تفاوتی زودگذر میان آن دو باشد. و می‌توان نمونه‌هایی از این دست تا مرز فلسفه به دست داد. تا سده‌ی بیستم در سکوت پذیرفته شده بود که کارهای هنری قابل تشخیص هستند. مشکل فلسفی کنونی این است که چگونه می‌توان بیان کرد که این‌ها کار هنری هستند. با وارهول روشن شد که هیچ نشانه‌ی خاصی برای وجود کار هنری نیست و این که می‌تواند به جعبه‌ی بریلو یا به قوطی سوپ هم شباهت داشته باشد. اما وارهول تنها یکی از گروه هنرمندانی است که به چنین کشف عمیقی دست یافته است. تفاوت میان موسیقی و سر و صدا، میان رقص و حرکت تن، میان ادبیات و نوشتن عادی، همزمان با وارهول به شیوه‌ی تیزبینانه‌ای مطرح شد.

این کشف‌های فلسفی در لحظه‌ی خاصی از تاریخ هنر به دست آمدند و برای من جالب توجه است که فلسفه‌ی هنر به شکل ویژه‌ای گروگان تاریخ هنر بود. با توجه به این‌که پرسش فلسفی درباره‌ی هستیِ هنر تا زمانی که از نظر تاریخی امکان پذیر شد، نمی‌توانست مطرح شود. یعنی تا زمانی که کارهای هنری چون جعبه‌های بریلو به وجود آمدند، غیر قابل پرسیدن بود. پیش از این امکانِ تاریخی، امکانِ فلسفی نیز وجود نداشت: حتا فیلسوفان نیز به امکان تاریخی محدود هستند. تا پرسش در لحظه‌ی خاصی از پیشرفت تاریخی هنر توجه را جلب کند، سطح خاصی از آگاهی فلسفی به دست خواهد آمد. و این دو معنا دارد. نخست این‌که، اکنون که هنر خود را به این سطحِ آگاهی رسانده، دیگر مسئولیتی در برابر معنای فلسفی خود ندارد. این دیگر وظیفه‌ی فیلسوفان هنر است. دوم این‌که کارهای هنری لازم نیست شکل ظاهری خاصی داشته باشند، چون معنای فلسفی هنر باید همسنگ هر گونه و شکلی از هنر باشد، همسنگ هنر ناب راینهارد، نیز تصویرگری و تزیینی، فیگوراتیو و تجریدی، کهنه و نو، شرقی و غربی، هنر ابتدایی و غیر ابتدایی، با همه‌ی تفاوت‌ها که می‌توانند داشته باشند. معنای فلسفی باید همه جانبه باشد و نمی‌تواند چیزی را کنار بگذارد. اما به این معنا نیز می‌تواند باشد که پس هیچ جهت تاریخی نمی‌تواند وجود داشته باشد که هنر رو به آن برود. در طول سده‌ی نوزدهم هنر سوی خودآگاهی فلسفی تکامل یافته است و در سکوت چنین درک شد که پس هنرمندان باید گونه‌ای کار تولید کنند تا به اساس فلسفی هنر جلوه ببخشد.

اکنون می‌توانیم ببینیم که این مفهومی نادرست بود و با درک روشن‌تر به این نکته می‌رسیم که برای تاریخ هنر راه دیگری برای پاگذاشتن در آن وجود ندارد. می‌تواند همه چیزی باشد که هنرمندان و حامیان‌شان می‌خواهند که باشد. بگذارید به ۱۹۸۴ و درس‌های آن سال بازگردیم[۱۴]. در چارچوب همانی که جرج اورول در رمان تکان دهنده‌اش پیش‌گویی کرده بود که آینده به کجا خواهد انجامید. دو حکومت از سه حکومت ترس‌ناک یک‌پارچه‌ای که اورول پیش‌گویی کرده بود، بر اساس یک مانیفست بود، و آن مانیفست مهم‌ترین و ستوده‌ترین مانیفست از میان مانیفست‌ها بود؛ به ویژه **مانیفست کمونیست** از مارکس و انگلس. آن‌چه در ۱۹۸۴ نشان داده می‌شد این بود که فلسفه‌ی تاریخ، که در آن متن از آن یاد شده بود، از هم پاشیده و این‌که تاریخ هر چه کم‌تر قانون‌های تاریخی را در بر خواهد داشت و که با نیاز سرسختانه به نتایج ناگزیر روی خواهد کرد. مارکس در درآمد چاپ نخست **سرمایه** به آن پرداخته بود. مارکس و انگلس به شرح "نتایج ناگزیر" تاریخ نپرداخته بودند، جز جنبه‌ی منفی آن و این که آزاد از جنگ طبقاتی خواهد بود. جنگ طبقاتی که نیروی محرکه‌ی تاریخ بود. آنان این احساس را داشتند که با حل مبارزه‌ی طبقاتی تاریخ به پایان خواهد رسید و این‌که دوران پس از تاریخ آرمان‌شهر خواهد بود. در *ایدئولوژی آلمانی* اندکی محتاطتر به نقش زندگی در دوران پس از تاریخ پرداخته بودند.

به جای نوشتن این‌که اگر افراد در "موقعیت و عرصه‌ی ویژه‌ای از فعالیت" مجبور بشوند، نوشته‌اند "هرکسی می‌تواند در هر زمینه‌ای که بخواهد به مهارت دست یابد". این برای من امکان‌پذیر می‌شود که امروز کاری بکنم و فردا کار دیگری، صبح‌ها بروم شکار، عصر بروم ماهی‌گیری، شب دامداری کنم و پس از شام نقد بنویسم، هر چه دلم می‌خواهد، بدون این‌که هرگز شکارچی، ماهی‌گیر، دامدار یا ناقد بشوم[۱۵]". اندی وارهول در گفت و گویی به سال ۱۹۶۳ جان این نکته را به خوبی بیان کرد:"چه طور می‌توانی بگویی که این شیوه از شیوه‌های دیگر به‌تر است؟ هفته‌ی دیگر می‌توانی اکسپرسیونیست تجریدی باشی یا هنرمند پاپ آرت، یا واقع‌گرا، بی آن‌که دمی احساس کنی چیزی را کنار می‌گذاری[۱۶]". این نکته خیلی زیبا بیان شده است. پاسخی است به هنری که تکیه به مانیفست‌ها داده است و اساس نقدش این است که شیوه‌های دیگر هنری درست نبوده‌اند. وارهول می‌گوید که چنین موضع‌گیری دیگر دوام ندارد: همه‌ی شیوه‌ها ارزش یک‌سان دارند، هیچ چیزی به‌تر از دیگری نیست. لازم به گفتن نیست که این نکته دست نقد را باز می‌گذارد. معناش این نیست که همه‌ی کارهای هنری ارزش یک‌سان دارند و بی چون و چرا خوب‌اند. معنای آن این است که خوبی و بدی ربطی به شیوه‌ی درست ندارند و زیر لوای مانیفست خاصی قرار نمی‌گیرند.

منظور من از پایان هنر این است. منظور من پایان داستان خاصی است که در طول سده‌ها میان تاریخ هنر رشد کرده و به پایان خود رسیده است، معاف از آن‌گونه درگیری‌ها که در دوران مانیفست‌ها ناگزیر بود. البته دو راه برای رهایی از درگیری وجود دارد. یک راه نابود کردن همه‌ی آن چیزی است که در مانیفست نمی‌گنجد. از نظر سیاسی شکلی از پاک‌سازی قومی است. اگر توتسی‌ها*** دیگر نباشند درگیری میان آنان با هوتوها**** نیز نخواهد بود.

اگر بوسنایی نباشد، درگیری میان آنان با صربی‌ها نخواهد بود. راه دیگر همزیستی بدون نیاز به پاک‌سازی است: چه تفاوتی دارد از چه قومی هستی، یا توتسی هستی یا هوتو، یا بوسنایی یا صربی. پرسش این است که چگونه آدمی هستی. نقد اخلاقی در دوران چندفرهنگی به زیست ادامه خواهد داد، همان‌سان که نقد هنری در دوران کثرت‌باوری [pluralism] دوام آورده است.

پیش‌گویی من تا چه اندازه‌ای با خودِ کار هنری تایید خواهد شد؟ خوب، به پیرامون خودتان نگاه کنید. چه خوب خواهد بود باور به این که جهان کثرت‌باور هنری لحظه‌ی کنونی تاریخی نویدِ آنی باشد که در سیاست روی خواهد داد.

پی‌نوشت جستار سه دهه پس از پایان هنر:

1 Malevich (Los Angeles: Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1990), 8.

2 Piet Mondriaen, “Essay, 1937”, in *Modern Arts Criticism* (Detroit: Gale Research Ic., 1994), 137.

3 Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, 1:37.

4 *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, ed. Barbara Rose (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991), 53.

5 Francoise Gilot and Carleton Lake, *Life with Picasso* (New York: Avon Books, 1964), 69.

6 James Breslin, *Mark Rothko: A Biography* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 431.

7 Gilot and Lake, *Life with Picasso*, 69.

8 Hegel, *Aesthetics*, 11.

9 Martin Heidegger, “The Origin of the Artwork”, trans. Albert Hofstadter, in Albert Hofstadter en Richard Kuhns, *Philosophies of Art and Beauty* (Chicago: University of Chicago Press, 1964), 701-703.

10 Steven Watson, *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde* (New York: Abbeville Press, 1991), 84.

11 Alexandre Kojéve, *Introduction la lecture de Hegel*, 2nd ed. (Paris : Gallimard, 1968), 436n ; trans. J.H. Nichols, Jr., *Introduction to the Reading of Hegel* (New York: Basic Books, 1969), 16off.

12 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (London: Routledge and Kegan Paul, 1933), proposition 4003.

"شبه پرسش" توهین‌آمیز در کاربرد زبان پوزیتیویست‌های منطقی درست مثل "شبه گزاره" معمول بود که در نوشته زیر بسیار به کار رفته است:

Rudolph Carnap “The Elimination of Metaphysics through Logical Analysis of Language” Arthur Pap in A.J. Ayer, *Logical Positivism* (Glencoe, Ill.: Free Press, 1959), 61. برگردان:

13 در جستار زیر به آن پرداخته شده است:

Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy (New York: Harper and Row, 1989).

دانتو در آغاز فصل مقایسه‌ای می‌کند میان مقاله‌اش "The End of Art" که در سال ۱۹۸۴ منتشر شده با کتاب ۱۹۸۴ از جرج اورول 14

15 Karl Marx and Friedrich Engels, "The German Ideology", in Robert C. Tucker, ed., *The Marx-Engels Reader* (New York: W.W. Norton, 1978), 160.

16 G. R. Swenson, "What is Pop Art?: Answers from 8 Painters, Part I", *Art News 64* (November 1963), 26

یادداشت‌های مترجم:

آرتور کلمان دانتو [Arthur Coleman Danto] به سال ۱۹۲۴ در میشیگان زاده شد. سال‌ها استاد فلسفه در دانشگاه کلمبیا (نیویورک) بود و از سال ۱۹۸۴ نویسنده‌ی نقد هنری نشریه‌ی *The Nation*. کتاب‌ها و جستارهای زیادی در فلسفه‌ی هنر نوشته است. از مشهورترین کارهای او

The philosophical / *The transfiguration of the commonplace* (1981)

disenfranchisement of art (1986)

After the end of art (1997) / *Beyond the brillo box* (1992)

به شمار می‌آیند.

این جستار **از** فصل دوم کتاب *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History* برگردانده شده است.

[Princeton: Princeton University Press, p. 26-39]

* لائوکوئون [Laocoön] از اساطیر یونان، روحانی تروا به زمان سقوط تروا. در کار هومر از او نام برده نشده، اما بعدها نویسندگان روم و یونان از او نوشته‌اند.

** تیسین یا تیسیانو و همکار جوان‌ترش تینتورتو در ونیز کار و زندگی می‌کردند. شیوه‌ی نقاشی معمول در این شهر با شیوه‌ی کار در ایتالیای مرکزی تفاوت داشت. این تفاوت را با واژگان disegno وcolorito بیان کرده‌اند. نقاشان اهل توسکان مثل میکل‌آنجلو ترکیب‌بندی کار را با طراحی دقیق بر پرده آغاز می‌کردند (disegno) و بعد با دقت رنگ در آن به کار می‌بردند. نقاشان ونیزی به عکس، کار را با استفاده از رنگ و بدون کاربرد طراحی زمینه آغاز می‌کردند. نقاشی را به همان زمان کشیدن و با رنگ گذاری لایه به لایه (colorito) می‌آفریدند. این را در کارهای نقاشان ونیزی به روشنی می‌توان دید. آنان شیوه‌ی آزادانه‌ای برای نقاشی داشتند و از رنگ اندکی خشک استفاده می‌کردند تا ساختار تار و پود بوم قابل دیدن باشد. نقاشان شمال اروپا و از جمله رمبراند در سده‌ی هفدهم این شیوه را دوباره به کار گرفتند.

*** / **** توتسی [Tutsi] و هوتو [Hutu] دو قوم در بوروندی و رواندا، افریقا. به سال ۱۹۹۴ بین پانصدهزار تا یک میلیون توتسی‌های رواندا توسط هوتوها و در فاصله صد روز قتل عام شدند.

با مشترک شدن
جنگ زمان
تداوم انتشار آن را ممکن‌تر می‌کنید
اشتراک آن را به دوستان و آشنایان خود توصیه کنید.

میشل فوکو – عباس شکری

حقیقت و قدرت*

مدت زیادی روشنفکر بزرگ چپ‌گرای از حقیقت و عدالت سخن به میان آورد و این دو مورد را معطوف به حق و درستی کرد. سال‌ها گفته‌هایش نماد حقیقت بود و آرزوی‌اش این بود که به مثابه سخنگوی جهانی پذیرفته و باور شود. روشنفکر بودن اما ملزم به این معنی نیست که وجدان یا آگاهی همگانی به حساب بیاید. به درستی اگر بگوییم، مارکسیسم خلع سلاح شده. درست همان گونه که پرولتاریا در ارتباط با موقعیت الزامی سیاسی‌اش جهان را به دوش می‌کشد و در پیوند با گزینه‌های اخلاقی، تئوریک و سیاسی از روشنفکران پیروی می‌کند تا به این ترتیب جهان را در آگاهی خویش به گُرده کشد.

با این توصیف روشنفکر شخصیتی فهمیده می‌شود؛ که اگر مخالفت عمومی در بدنه‌ی پرولتاریا متصور شود، آشکارا، معیین و منفرد جهان را به پیش خواهد برد.

سال‌های متمادی، از زمانی می‌گذرد که این نقش به روشنفکر داده شده است. اکنون شیوه‌های جدیدی برای پیوند با برنامه‌های "تئوریک و عملی" ایجاد شده است. روشنفکران عادت کرده‌اند که دیگر به عنوان "روشنفکر جهانی"، "وجدان عمومی"، "حقیقت و عدالت همگانی" و "روشنفکر نمونه" کار نکنند. اما در بخش‌های معینی: متفکرهای مشخصی در زندگی شخصی یا در شرایط کاری‌اشان کاری می‌کنند که باید. مثلن در حوزه‌های: زندگی، بیمارستان، پناهندگی، آزمایشگاه، دانشگاه، رابطه‌های خانوادگی و مناسبت‌های جنسیتی. بی تردید، موقعیت جدید، هوشمندی و آگاهی بیش‌تری در ارتباط با مبارزه‌ها به آن‌ها می‌دهد. به این ترتیب آن‌ها با دشواری‌هایی روبه رو می‌شوند که معین و مشخص است و نه "جهانی" و متفاوت است از مشکل‌های پرولتاریا یا توده‌ی مردم. اما با این وجود، به نظر من به دو دلیل روشنفکر بیش از پیش جذب مسئله‌های پرولتاریا یا توده‌ی مردم شده است. اول به این خاطر که این موضوع‌ها بیش‌تر در ارتباط است با مبارزه‌های واقعی، مادی و روزانه‌ی مردم و دوم آن که روشنفکر در موقعیت جدید خود مواجه است با همان چیزهایی که پرولتاریا با آن در جدال است؛ شرکت‌های چند ملیتی، پلیس و قانون، سود و سرمایه و مانند این‌ها. این است که من این نوع روشنفکر را "روشنفکر خاص یا متعین" می‌خوانم و در برابر "روشنفکر جهانی و همگانی" قرارش می‌دهم.

این موقعیت نو اهمیت سیاسی دیگری را هم پدید می‌آورد. در واقع این را ممکن ساخت که اگر ادغام شدن امکان ندارد، دست کم آن بخش از ویژگی‌ها که پیش از این منزوی مانده بودند، باز تعریف شوند و شکل‌بندی جدیدی پیدا کنند. روشنفکر برتر و شگرفی که عادت داشت نویسنده هم باشد؛ نویسنده‌ای که شعور و معرفت عمومی است، نویسنده‌ای که آزاد

است، اکنون در برابر روشنفکری قرار دارد که تنها در مقام شایسته‌ی خود به عنوان معلم، قاضی یا تکنسین در خدمت دولت یا سرمایه است. بعد از این که فعالیت‌های معین کسان، شروع گردید، پس‌زمینه‌ی سیاسی کردن امور آغاز شد و به تدریج قداست معیار نوشتار که نماد روشنفکری بود، ناپدید شد و در پناه و سایه قرار گرفت. به این ترتیب توسعه‌ی روابط دو جانبه به رغم اختلاف در گونه‌های علوم و تفاوت در این که تمرکز روی این یا آن موضوع برای سیاسی کردن وجود داشت، امکان‌پذیر شد. حقوق‌دان‌ها، روان‌شناس‌ها، دکترها و مددکارهای اجتماعی، تکنسین‌های دانشگاه‌ها و جامعه‌شناس‌ها در شرایطی قرار گرفتند که هم در حوزه‌ی کار خود دخیل بودند و هم از طریق مبادله‌های دو جانبه در سطح جهانی، در عمل کار روشنفکر را در روندی دیگر سیاسی می‌کرد. این پیشرفت به خودی خود توضیح این است که چرا در حالی که نویسندگان به نماد قدرتی که در عمل بی‌قدرت هم بود (مترسک) تمایلی نشان نمی‌دادند و مدام از آن فاصله می‌گرفتند، دانشگاه‌ها و حوزه‌های آکادمیک در حال رشد و ترقی بودند؛ اگر نه در سطح عالی‌ترین رکن‌ها که حد اقل به عنوان محلی برای تبادل آگاهی و دانش در معیار جهانی. به بیانی نزدیک‌تر، اگر حوزه‌ی سیاسی علوم در دانشگاه‌ها فوق‌العاده حساس شده‌اند، بی‌تردید همین پیشرفت ذکر شده، موجب آن است. بدیهی است که آن چه موسوم است به بحران دانشگاه‌ها، نباید به عنوان خسران قدرت تبیین شود؛ برعکس این خود نیز چند برابر کردن تأثیر قدرت آن‌ها است در مرکز تجمع گونه‌های گوناگون روشنفکرانی که از روند سابق دل کنده و به سیستم آکادمی پیوند خورده‌اند. همه‌ی آن چه که در حوزه‌ی تئوری نوشتار در دهه ی ۱۹۶۰ شاهد آن بودیم، بدون شک فقط روند وداع با گذشته بوده است. با کمک این پروسه نویسندگان تلاش کردند که امتیاز سیاسی خود را حفظ کنند، اما واقعیتی که در رابطه است با تئوری، که در رابطه است با شایستگی عملی، که در پیوند است با زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی و روان‌شناسی، و این که این تئوری ریشه در نگاه نوام چامسکی و هم فکران‌اش دارد. این که این تئوری منشأ تولیدهای ادبی با درجه‌ای کم‌تر از متوسط شد، همه نشان آن‌اند که دیگر فعالیت‌های نویسنده در مرکز همه‌ی چیزها و پدیده‌های جهانی نبوده است.

به نظر من روشنفکری خاص یا متعین از بعد از جنگ دوم جهانی رو به رشد بوده است. شاید پژوهشگر اتمی، در یک کلام یا به‌تر بگویم، "اوپن هایم" بود که برای گذار از روشنفکر جهانی به روشنفکر متعین یا خاص تأثیر فراوانی داشته است. او در ارتباط بود با نهادهای علمی و آموزشی که در آن جا کارشناسان اتمی، اختراع‌های خود را آزمایش می‌کردند. اما از زمانی که تهدیدهای اتمی نتوانست سرنوشت بشر و کره خاکی را تحت تأثیر قرار بدهد، گفتمان او ضمن خاص و مشخص بودن‌اش می‌توانست یک گفتمان جهانی نیز باشد. در لوای پرچم اعتراض خود که مربوط می‌شد به همه‌ی جهان، این کارشناس اتمی موقعیت متعین و خاص خود در سیستم علمی را به عرصه‌ی جهانی آورده بود. برای اولین بار من به این نظر رسیده‌ام که روشنفکر توسط نیروهای سیاسی دنبال می‌شد، آن هم دیگر نه به خاطر گفتمان عمومی و همگانی که پیشنهاد کرده بود، بلکه به سبب دسترسی داشتن او به علم و تکنیک.

در این سطح بود که حضور او تهدید سیاسی به حساب می‌آمد. توجه داشته باشید که آن چه من این جا می‌گویم در رابطه با تحول‌های غرب است و نه شوروی. اگر چه آن چه در شوروی روی داد هم در حوزه‌هایی قابل قیاس است با غرب، اما نیاز به پژوهش بیش‌تر و عمیق‌تر دارد که در موردهای بسیاری با هم متفاوت‌اند. به بیانی دیگر، بدون تردید، مطالعه‌ی مناسبت‌های علمی در شوروی و کشورهای موسوم به بلوک شرق در بعد از ۱۹۴۵ لازم است.

این امکان وجود دارد که نوع روشنفکر جهان شمولی که در سده‌ی نوزدهم و بیستم تأثیرگذار هم بوده‌اند، – چرا که آن روشنفکر، مرد عدالت و قانون بود و وجدان عمومی، و در موقعیت مخالفت با قدرت استبداد، سوءاستفاده از مال‌های عمومی و ملی، خواهان برقراری قانون‌های آرمانی عدالت‌گستر و برابری، – از جایگاه به نسبت سیاسی خود منحرف شده باشد. درگیری‌های سیاسی در سده‌ی هیجدهم بیش‌تر مبارزه‌هایی بود حول محور قانون، عدالت، حقوق و نظام‌نامه‌ای برای اجرایی کردن آن‌ها که می‌شود قانون اساسی‌اش نامید. نظام‌نامه‌ای برای اجرای عدالت در قالب قانون و منطق، یعنی آن چه امکان داشت می‌بایست در سطح جهانی آغاز و اجرا می‌شد. آن چه امروز ما "روشنفکر آن دوره" می‌نامیم، (ارجاع به مفهوم سیاسی روشنفکر است و نه جامعه‌شناسانه‌ی آن، به زبانی دیگر کسی که مبارزه‌ها، شایستگی‌ها و رابطه‌های‌اش با حقیقت را در جهت قوت بخشیدن به حوزه‌ی سیاسی صرف می‌کند) به باور من، دنباله‌رو حقوق قضایی و یا انسانی بود که در پی گسترش عدالت جهانی تلاش می‌کرد. (ولتر در فرانسه نمونه‌ی بارز این نوع از روشنفکران بود). اکنون روشنفکر "جهانی" از مسیر حقوق‌دانی و شخصیت مشهور و قابل توجه جدا شده و غنی‌ترین شکل بیان خویش را در نویسنده پیدا کرده است. کسی که حامل همه‌ی ارزش‌ها و نظرها و مفهوم‌هایی است که همه می‌توانند خود را در آینه‌ی او جست و جو کنند. روشنفکر "جهانی" نه تنها توسط حقوق‌دانان و مشهوران، منحرف شده بود که حتا کارشناسان و تحصیل‌کرده ها هم او را از مسیر درست دور می‌کردند. چند لحظه پیش گفتم که شخصیتی مثل کارشناس حرفه‌ای اتم بود که به مثابه پیش زمینه‌ی فکری حضور پیدا می‌کند و مؤثر واقع می‌شود. در حقیقت می‌شود گفت که این موضوع از سال‌ها پیش در شکل دکوراسیون‌های مؤثر مطرح و حتا از آخرهای سده‌ی نوزدهم در گوشه‌ای از صحنه هم جاسازی شده بود. بی‌تردید با حضور "داروین" و یا برای تکامل پسادارویینیسم است که شکل و فرم جدید به طور آشکارا مطرح می‌شود و پیشرفت هم می‌کند. رابطه‌ی متلاطم بین سوسیالیست‌ها و تکامل‌گراها نتیجه‌هایی به بار آورد که حاصل فوق‌العاده تردیدآمیز تکامل‌گرایی (به عنوان مثال در جامعه‌ی سیاسی، روان‌شناسی، ژن‌شناسی، دیرینه‌شناسی و جرم‌شناسی) نقطه‌ی عطفی را به وجود آورد که تحصیل کرده‌ها را ناگزیر به مداخله و میانجی‌گری کرد. آغاز میانجی‌گری در مبارزه‌های سیاسی معاصر با توجه به اقتدار دانش حقیقت بومی و منطقه‌ای بدون در نظر داشتن این که حقیقت مبارزه‌های سیاسی معاصر چه گونه می بایست باشد، از دیدگاه تاریخی، در این نقطه عطف زمانی، داروین، تاریخ روشنفکر غربی را نمایندگی می‌کند (از این منظر "زولا" اهمیت خاصی دارد. او از نوع روشنفکر "جهانی" است و قانون جهان شمول را به دوش می‌کشد. او

به جای مردم و برای برابری مبارزه‌ی سیاسی می‌کند، موردهایی از مبناشناسی و تکامل را به دوش می‌کشد) که به باور او علمی نیز هستند و در عین حال تأثیر تردیدآمیزی بر گفتمان خود او نیز دارند. اما گویا در کلاف این نوع گفتمان خود نیز اسیر باور خویش شده است.

اگر کسی بخواهد این موضوع را به دقت و طور اساسی مطالعه کند، باید وارد شدن مجدد فیزیک‌دان‌ها به حوزه‌ی پُر مخاطره و ستیزه‌جویانه‌ی سیاسی در نقطه‌ی زمانی گذار به قرن بیستم را به دقت بررسی نماید. بحث‌های میان سوسیالیست‌ها و هواداران خردگرایی هم نقش به سزایی در این تاریخ خواهند داشت.

در هر حال فیزیک و زیست‌شناسی در حد ویژه‌ای، پس زمینه‌ی خلق این شخصیت بوده‌اند، شخصیتی که "روشنفکر خاص یا متعین"اش می‌خوانیم. در هم بافته شدن علوم تکنیکی در امور اقتصادی و استراتژیکی گویا اهمیت خاصی را به او داده است. این شخصیت جدید که حالا حامل کارکردهای روشنفکری و پرستیژ آن است، دیگر "نویسنده‌ی نابغه" نیست که تنها "آموزش دیده‌ای مطلق" است. دیگر اویی نیست که همه‌ی ارزش‌های جهان را به دوش می‌کشد، دیگر آنی نیست که در تقابل است با همه چیز و همه کس، برای عدالت‌گستری جهانی، دیگر کسی نیست که خواهان بازپژواک صدای خویش است پس از مرگ حتا. اکنون این شخصیت جدید دست در دست دیگران از انرژی و نیروی به وجود آمده‌ی جمعی که یا در خدمت دولت‌اند یا در نقش مخالف دولت، یا در جهت تقویت زندگی‌اند یا در سوی نابودی کامل آن، استفاده می‌کند. او دیگر حماسه‌سرای رزمی جاودانگی نیست، اما استرتژیست مرگ و زندگی است. در عین حال ما شاهد آنیم که "نویسنده‌ی بزرگ" به مثابه شخصیت نابغه یا دانای کل و همه چیز دان به تدریج از صحنه خارج می شود.

پس اجازه دهید کمی به جزئیات بپردازیم. می‌پذیریم که "روشنفکر خاص یا متعین" در دهه‌های اخیر به موازات توسعه‌ی ساختار علوم فنی در جامعه از اهمیت بیش‌تری برخوردار شده است و این فرایند در سال ۱۹۶۰ سرعت بیش‌تری هم به خود گرفت. اما یادمان باشد که این روشنفکر متعین یا متخصص با مانع‌های زیادی رو به رو است و خطرهای بزرگی پیش روی دارد. این خطر که در چرخه‌ی مبارزه های دایره‌سان اسیر شود. این خطر که خواسته‌هایی طرح نماید که خود را در بخشی خاص و ویژه محدود کند. این خطر که حزب‌های سیاسی و سندیکاها که مبارزه‌های منطقه‌ای را تحت کنتر دارند او را بفریبند، پیش و بیش از هر خطری این تهدید که او در وضعیتی قرار گیرد که توسعه و پیشرفت مبارزه‌های منطقه‌ای را در غیاب یک استراتژی جهانی یا بدون کمک نتواند گسترش دهد. هم چنین این خطر که نتواند مردم را متقاعد کند که همراه و هم پای او باشند یا تعدادی کمی با او همدل شوند. به عنوان مثال به سیاست پلیس و زندان‌ها در فرانسه‌ی امروز نگاه کنید: مبارزه علیه سیاست امور زندان‌ها، سیستم مجازات و سیستم قانون و پلیس، در محدوده‌ی زندانیان سابق و مددکاران اجتماعی مانده و نتوانسته از نیروی عظیم عمومی که می‌خواست امکان توسعه در این امور را به وجود آورد، استفاده کند، یعنی که خود را در حد فزاینده‌ای منزوی کردن. بدیهی است که گاهی هم مجازات از طریق ایدئولوژی کهنه بر مسئله‌های امروز نفوذ کند؛ ایده‌ای

که هم زمان می‌توانست فرد زندانی را قربانیِ بی‌گناه و ناتوان جلوه دهد یا شورشی ناب – سیر پله‌ای جامعه – و یا گرگ جوان انقلاب آینده. رجعت به این انگیزه قدیمی آنارشیستی از سده‌ی نوزدهم به این دلیل امکان‌پذیر می‌شد که در پیشبرد استراتژی موفقیتی در چشم‌انداز نبوده است. در چنین حالتی نتیجه‌ی کار، انشعاب عمیق بین نیروهای عملیاتی بوده است. کمپین تک صدایی، به قاعده در باور گروه‌های کوچکی نفوذ می‌کند و شنیده می‌شود و توده‌ی مردم به حق از پذیرش اعتبار سیاسی چنین حرکتی سر باز می‌زنند. همین توده‌ی مردم در صورت حرکت جمعی حتا تحمل این را دارند که دستگاه سیاسی و حقوقی جاری را یا حفظ کنند و یا تقویت نمایند.

به نظرم اکنون چنان می‌آید که ما در شرایطی هستیم که باید کارکردهای روشنفکر متعین بار دیگر ارزیابی گردد. ارزیابی شود و نه این که حذف و به باد فراموشی سپرده شود. به رغم نوستالوژی بعضی از روشنفکران جهانی و تمایل به خلق فلسفه‌ای نوپا و با چهره‌ی دیگر جهانی، باید بار دیگر کارکرد روشنفکر متعین که در حوزه‌های خاصی تخصص دارد، بررسی شود. کافی است که نگاهی داشته باشیم به دستیابی انسان به نتیجه‌های حاصل در حوزه‌ی پزشکی: این نتایج نشان می‌دهد که مبارزه‌های منطقه‌ای و معین نه اشتباه بوده و نه بی‌حاصل به پایان رسیده‌اند. هم چنین می‌شود گفت که نقش روشنفکر متعین باید هر روز مهم‌تر و به‌تر از پیش شود، چرا که این نقش در تطابق با مسؤلیب سیاسی او، چه بخواهد و چه نخواهد به مثابه‌ی کارشناس اتمی، متخصص کامپیوتر و ... به عهده‌ی او گذاشته شده است. به جد اشتباه خطرناکی است که روشنفکر متعین را به علت رابطه‌اش با قدرت منطقه‌ای از لحاظ سیاسی کنار گذاشته شود. این برکناری می‌تواند یا بر این اساس باشد که مسئل‌های سیاسی نگرانی خاص‌ها است و به توده‌ها ربطی ندارد (چیزی که اشتباه دو چندانی است، چرا که آن‌ها تاکنون متوجه این موضوع شده‌اند که در هر حال بخشی از آن‌اند.) یا این که روشنفکران متعین در خدمت دولت و سرمایه‌اند (چیزی که حقیقت دارد اما از طرف دیگری نشان می‌دهد که روشنفکر متعین در موقعیت استراتژیکی است.) و یا باز بر این اساس که روشنفکر متعین، ایدئولوژی علمی را شکل می‌دهد (چیزی که همیشه درست نیست و در هر حال تابعی است از موارد بنیادی: تأثیرهایی که پاسخ گفتمان حقیقی است).

به بار من، آن چه اهمیت دارد این است که حقیقت، خارج از قدرت نیست یا این که فاقد قدرت است. برخلاف اسطوره، اگر تاریخ و کارکردهای آن شایستگی ادامه‌ی پژوهش در روزهای آینده داشته باشند، این حکایت طرح و جاری می‌شود که حقیقت، پاداش روح‌های آزاد نیست، حقیقت کودک تنهایی دراز مدت نیست و حتا امتیازی نیست برای همه آن‌هایی که موفق شوند تا خود را رها سازند. حقیقت چیزی است متعلق به همین جهان: حقیقت در پناه تنوع محدودیت‌ها تولید می‌شود و همین موقعیت راه برون‌رفت عادی را تولید می‌کند. هر جامعه‌ای "رژیم حقیقت" خود را دارد. هر جامعه "سیاست مشترک حقیقت" خود را دارد: می‌شود گفت، اشکال گفتمان که می‌پذیرد و موفق می‌شود که به مثابه‌ی یقین مؤثر باشد، با مکانیزم‌ها و موردهایی که تمایز بین حقیقت و غیرحقیقت را امکان پذیر می‌کند، ابزاری که

هر کدام‌اشان با کمک فن ها و روندهایی که نسبت داده شده‌اند به ارزش‌های تولید حقیقت، موقعیت آن‌هایی را که مسؤلیت‌های‌اشان اضافه شده تا بگویند چه چیز یقین و حقیت است دشوارتر اما مؤثرتر می‌کند.

در جامعه‌هایی مثل جامعه‌ی ما، "اقتصاد سیاسی" حقیقت، تحت تأثیر پنج ویژگی مهم است:

- حقیقت بر اساس شکل‌های گفتمان علمی و نهادهایی که آن را تولید می‌کنند، بنیاد نهاده شده است.
- حقیقت مدام در معرض فتنه‌انگیزی سیاسی و اقتصادی قرار دارد (به حقیقت همان قدر توجه می‌شود که به تولید اقتصادی و قدرت سیاسی).
- حقیقت در شکل‌های گوناگونی مورد اعتراض بوده که موجب فرسودگی از یک سو و شیوع کردارهای خونین از طرف دیگر است. (حقیقت در گردونه‌ی دانش و دستگاه‌های اطلاعاتی در سطح به نسبت بزرگی در گردش است و در بدنه‌ی اجتماعی نفوذ می‌کند که در مواجهه با محدودیت‌های شدید، تاب مقاومت ندارد).
- حقیقت توسط چند ارگان و نهاد سیاسی تولید شده و پس از فیلتر شدن به دیگران منتقل می‌شود. این نهادهای مسلط؛ دستگاه ارتش، نوشتار و رسانه‌ها هستند.
- آخرین ویژگی این که؛ حقیقت تولید شده تا کارپایه‌ی بحث‌های سیاسی و رو در رویی اجتماعی (مبارزه‌ی اجتماعی) باشد.

اکنون، چنین به نظرم می‌آید که ما باید در مقایسه با روشنفکر خاص یا متعین نظری به خود بیفکنیم، می‌بینیم که او دیگر "حامل ارزش‌های جهانی" نیست. بیش از این حتا فردی که موقعیت روشنفکر متعین یا خاص را به خود می‌گیرد – حتا اگر آن ویژه‌بودگی در جامعه‌ای مثل جامعه‌ی ما که خود در دستگاه‌های عمومی تأثیرگذار یافته شده، در پیوند باشد. به کلامی دیگر، آن روشنفکر از ویژگی برخوردار است که شامل سه مرحله یا سه بخش است:

- آن که در پیوند است با موقعیت طبقاتی او (یا چون یک شهروند ساده که در خدمت سرمایه است و یا چون روشنفکر ارگانیکی که در خدمت پرولتاریا است.)
- یا آنی که در پیوند است با شرایط کار و زندگی‌اش، در وحدت با شرایط او چون روشنفکر (محدوده پژوهشی او، جایگاه او در آزمایشگاه، درخواست‌های سیاسی و اقتصادی که او باید به آن‌ها گردن نهاده و در برابرشان تعهد دارد یا برعکس در دانشگاه یا بیمارستان و غیره علیه آن‌ها دست به شورش می‌زند.)
- و سرانجام آن ویژگی که "سیاست حقیقت در جامعه‌ی ما" نامیده‌اند.

در رابطه با فاکتور یا ویژگی آخری است که موقعیت او می‌تواند اهمیت عمومی داشته باشد و این که مبارزه‌های منطقه‌ای و خاص او می‌تواند تأثیرگذار باشد و دارای عوارضی که دیگر از حیطه‌ی حرفه‌ای‌گرایی خاص و محاط شده در گردونه‌ی سکتاریسم خارج می‌شود. این روشنفکر می‌تواند در سطح عمومی عمل و مبارزه بکند. سطحی که متعلق است به حاکمیت حقیقت و روش‌های حقیقت که خود نیز در این مورد که جامعه‌ی ما چه گونه برپا

شده و چه کارکردی دارد، تعیین‌کننده و مؤثر است. چالش و مبارزه‌ای برای دستیابی به "حقیقت" وجود دارد و یا حد اقل در "محدوده‌ی حقیقت". اما باید یادمان هم باشد که من (فوکو) درک‌ام از حقیقت، مجموعه‌ای از حقیقت‌ها که باید کشف بشوند و بعدها مورد قبول واقع شوند، نیست، بلکه مجموعه‌ای از قانون‌هایی است که بین درست و نادرست، حقیقی و غیرحقیقی، تمایز قایل می‌شود و گره‌خوردگی تأثیر قدرت و حقیقت را امکان پذیر می‌کند. هم چنین باید به یاد داشته باشیم که مبارزه، به جای و در راه حقیقت نیست که مبارزه، برای موقعیت حقیقت است و نقش سیاسی و اقتصادی‌یی که بازی می‌کند. به این ترتیب ضروری است که به مشکل‌های سیاسی روشنفکر نه بر اساس "علم" و "ایدئولوژی" توجه بشود که باید معیار "حقیقت" و "قدرت" باشد. بنابراین می‌شود پرسش اساسی در مورد حرفه‌ای‌گرایی روشنفکران و تمایز بین کار فکری روشنفکر و کار یدی را با سبکی نوین طرح کرد.

البته همه این‌ها مبهم، گیج‌کننده و نامطمئن به نظر می‌آیند. خیلی نامطمئن، آن چه اکنون این جا می‌گویم، پیش از هر چیز باید به عنوان یک فرضیه در نظر گرفته شود. برای این که این فرضیه کم‌تر در هاله‌ی ابهام و تیرگی باشد و کم‌تر گیج‌کننده، بلافاصله چند پیشنهاد مطرح می‌کنم. این پیشنهادها الزامن ادعاهای استوار و غیرقابل تغییر نیستند، تنها پیش بینی‌هایی‌اند که باید آزمایش شوند و در نهایت باز ارزیابی گردند.

"حقیقت" باید به عنوان سیستم تنظیم شده‌ی روش‌ها برای بیان نوع تولید، نظم، تقسیم کار، گردش کار و رفتار، فهمیده شود.

"حقیقت" به طور دایره‌وار با سیستم‌های قدرت که آن را تولید و حفظ می‌کنند و گسترش می‌دهند، در پیوند تنگانگ است. در واقع یک "رژیم" برای حقیقت.

این رژیم الزامن تنها ایدئولوژیک یا روبنایی نیست؛ که این رژیم فرضیه‌ی اصلی بنیان‌گذاری سرمایه‌داری و از آن پس، گسترش و توسعه‌ی آن بوده است. و با همین رژیم و سبک بوده که هم زمان، در حالی که هر نوع اصلاح و رفرم را به انقیاد کشیده می‌شده، در جهان سوسیالیستی در حال فعالیت بوده است. (البته من در مورد چین که در باره‌ی آن کم می‌دانم، ادعایی ندارم).

موضوع تعیین‌کننده و با اهمیت سیاسی برای روشنفکر این نیست که از محتوای ایدئولوژیکی سیاسی باور خویش که معتقد است در پیوند و وحدت با علم هست، انتقاد کند یا اطمینان دهد که نظر علمی خودش آمیخته و گره خورده با یک ایدئولوژی درست و منطقی است. اما وظیفه‌ی او که از اهمیت سیاسی هم برخوردار است، این است تا امکان‌هایی که موجب دستیابی به سیاست قدرت می‌شوند را به طور منطقی فراهم و امن کند. موضوع و مسأله این نیست که آگاهی و معرفت مردم را تغییر دهیم یا آن چه را در مغز و ذهن‌اشان می‌گذرد، بلکه باید سیستم و روش‌های سیاسی– اقتصادی، سیاسی و نهادی تولید حقیقت را تغییر داد.

مورد اصلی البته ربطی به این ندارد که حقیقت را از هر نوع سیستم قدرت جدا کنیم (چیزی که تنها موجب دردسر است، چرا که حقیقت اکنون خود نیز قدرت است)، بلکه

وظیفه‌ی روشنفکر جدا و تفکیک کردن قدرت حقیقت از عملکردهای هژمونی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی است که درون زندگی روزانه مردم جاری است. با نقل قولی از «نیچه» این بحث را جمع‌بندی می‌کنم و به پایان می‌رسانم که می‌گوید: «پرسش سیاسی در مورد اشتباه‌ها، تصورها، ذهنیت‌ها، آگاهی فراموش شده یا ایدئولوژی نیست، که پرسش خود حقیقت است.

* آن چه می‌خوانید، پاسخ میشل فوکو به این پرسش است: *"مکرر این پرسش شده که چه گونه می‌شود از کارهای شما، علاقه‌مندی‌های‌تان و نتیجه‌هایی که به دست آورده‌اید در مبارزه‌های روزانه‌ی سیاسی استفاده کرد؟ پیش از این شما در مورد مبارزهای منطقه‌ای به مثابه‌ی محدوده‌ی مکانی صحبت کرده‌اید که می‌تواند خارج و فراتر از موردهای عمومی و جهانی مثل حزب‌ها و طبقه‌ی اجتماعی مفید به فایده باشد. این موضوع با توجه به نقش روشنفکر، شامل چیست؟ اگر روشنفکر سازمان یافته نباشد و نقش سخنگوی یک نهاد جهانی را نداشته باشد، اگر روشنفکر حامل حقیقت به عنوان وظیفه نباشد، اگر روشنفکر پرچم‌دار حقیقت نباشد، پس نقش روشنفکر چیست؟"*

این آخرین پرسش از یک گفت و گوی طولانی است که «آلِساندرو فونتانا» Allesandro Fontrana و «پاسکال پاسکوینو» Pasqual Pasquino با «میشل فوکو» در رابطه با "قدرت و حقیقت" انجام داده‌اند. منهای این پرسش، که به گفته‌ی پرسش‌کنندگان، فوکو آن را به صورت نوشتار پاسخ داده است، سایر پرسش و پاسخ‌ها به صورت حضوری انجام شده،

این گفت و گو در ایتالیا انجام شده و من از روی متن نروژی که در گاه‌نامه‌ی "آگورا" شماره‌ی دسامبر ۲۰۰۹ چاپ شده است، آن را به فارسی برگردانده‌ام.

مترجم متن از ایتالیایی به نروژی «ماریا ایسالت سلویک» بوده است.

جُنگ زمان
را مشترک شوید!
تداوم انتشار آن را ممکن‌تر می‌کنید!
اشتراک آن را به دوستان و آشنایان خود توصیه کنید!

مارسل رایش رانیسک – علی صیامی

لاس زدنِ سنجشگر با ادبیات[۱]

کورت توخولسکی یکی از بزرگ‌ترین منتقدهای ادبی جمهوری وایمار بود. آیا واقعن منتقد ادبی بود؟ مسلمن، او صدها سخنرانی درباره‌ی کتاب تنظیم کرده است و ابژه‌های کارش را خیلی بیش‌تر از اکثرِ هم دوره‌هایش می‌فهمید. به نظرم این پرسش، پرسشِ بی‌هوده‌ای نیست.

رابطه‌ی توخولسکی با ادبیات، در آغازِ کارش، رابطه‌ای سوبژکتیو و آنی بود، اما این رابطه در سال‌های آخر عمرش بیش‌تر شکل شیفتگی به سوژه را به خود گرفت تا فاصله‌گیری از آن. نقدهایش؛ اعتراف‌هایش یک شگفت‌زده، ابراز عشقِ یک عاشق، و فوران نفرتِ یک زخم خورده است.

"یا زنی را می‌خوانی، یا کتابی را در آغوش می‌گیری ..." این گزین‌گونه، مبینِ بی‌کم و کاستِ دیدگاه توخولسکی به ادبیات است. همان طور که از این گزین‌گونه برمی‌آید، پروسه‌ی درگیری توخولسکی با کتاب یا همراه با چاشنی‌ای از تملک اروتیکی است یا توهم‌زدا و آگاهی‌دهنده (باز هم نه غیراروتیکی). گه گاه نقدهایش شیطنت و لاس‌زدنِ پر احساس، اما در اکثر موارد بیان رابطه‌ی عمیق عاشقانه با ادبیات است. به همین خاطر نقدهایش هیچ گاه شکل گزارشِ یک کارشناس را ندارند، بلکه چیزی شبیه اعترافاتِ یک کاتولیک نزدِ کشیش است، یا عاشقی که خود را فریب خورده یا خوشبخت حس می‌کند و می‌خواهد برای دوستش از سرخوردگی و یا خوشحالی‌اش صحبت کند. عامل جذابیت بی‌همتا در نوشته‌هایش؛ درهم تنیدگیِ دو فاکتورِ تاثیرپذیریِ قوی و استعدادِ بالایش بود، در نتیجه پرخواننده شدنشان.

او نابغه‌ی سخنرانی دورانش شد– به شرطی که یک سخنران بتواند نابغه باشد. نقدهایش از روحیه‌ی پر تب و تابش بهره‌ی فراوان دارند. در عین حال می‌توان شاهد عصبی‌ترین و خشمناک‌ترین نقدهای نوشته شده بر کتاب در قرن بیستم بود. او که این چنین به ادبیات چسبیده و با آن لاس می‌زد، کم‌تر علاقه‌ای به گفت و گوی طولانی مدت و عمیق درباره‌ی ادبیات داشت. بر حسب قاعده– با چند استثنای محدود– اصولن به شخصیت نویسنده کاری نداشت، بل درباره‌ی یک کتاب می‌نوشت. کتاب را به عنوان پدیده‌ای مستقل می‌دید، به عنوان عارضه‌ی اجتماعی، سیاسیِ روز ارزیابی و تفسیرش می‌کرد، نه به عنوان جریانی و اکتشافی ادبی و هنری.

چنین برداشتی از کارهای توخولسکی، دستِ کم در نگاه اول، تضادمند به نظر می‌آید. اما باید دانست که توخولسکی انسانی فوق‌العاده موسیقیایی بود. مسلم است که این خصلت در نقدهایش مشهود بود. ادیبی حرفه‌ای را مورد آزمون قرار دادن مایه‌ی تفریحش بود.

متخصصی زیرک بود که در نقش آدمی عامی ظاهر می‌شد و در عین حال پنهان نمی‌کرد که وارد به کار و مصالح کارش است.

با این روش، متخصص، فردِ غیرحرفه‌ای را با زبانی عامیانه مورد پرسش قرار می‌دهد، و فرد غیرحرفه‌ای زیرچشمی متخصص را کنترل می‌کند. این پرسپکتیوِ دو سویه شاخص مشخص نقدهای کورت توخولسکی است.

در اکثر نقدهایش می‌شود شاهد بود که؛ چه قدر با شتاب می‌نوشته و کم‌تر به خودش زحمت بازبینی دقیقی می‌داده، و چه قدر با دادن نظرِ کلی و استفاده از کلیشه‌های متداول از کارش لذت می‌برده. پس بیش‌تر منتقدی شلخته؟ بله، اما بی‌نظیرترینش. منتقدی که در نوع خودش بی‌همتا بود.

توخولسکی، اولین تاثیری را می‌نوشت که کتاب بر او می‌گذاشت، اما این کار را چیره‌دستانه می‌کرد. با زبانی ساده، زنده و تا به امروز آلمانیِ سلیس و بی نقصی، و تا حدودی با استیلی متوالی، بله لاقید، که مدام و بی‌پروا از زبان محاوره سود می‌جست. طوری یک رمان یا مجموعه‌ی داستانی را بازگویی می‌کرد و از آن نمونه می‌آورد که خواننده نه تنها تصویری از انگیزه‌ها و شخص‌های داستان برمی‌گرفت، بلکه حتا از فضا و صداها هم. چنین است که نقدهای توخولسکی با گذشت این همه زمان باقی مانده‌اند و هیچکدامشان کسل‌کننده نیستند.

در ضمن، توخولسکی شمِ قوی‌ای در شناختن کیفیتِ متن‌های هنری داشت. باعث تاسف زیاد است که اکثر دلیل‌هایش قضاوتش را روشن نمی‌کند، و به همین خاطر داوری‌هایش قابل تامل‌اند. رمانِ **کولونی مجازاتِ** کافکا را در ۱۹۲۰ " استادانه" می‌خواند و آن را نزدیک به داستانِ "میشائل کوهل هاوس" می‌داند. در سال ۱۹۲۶(!) **دادگاه** ار کافکا را به عنوانِ"پراسرارترین و قوی‌ترین کتاب سال‌های اخیر" می‌نامد. در سال ۱۹۲۸ درباره‌ی برشت می‌نویسد:" به نگاره‌ی من برشت و "گوتفرید بن"[۲] بزرگ‌ترین نابغه‌ی شعرند که امروزه در آلمان زندگی می‌کنند." او چند تایی از شعرهای برشت را تمجید می‌کند، "تاثیری که این شعرها به جا می‌گذارند، هیچ گاه مردانِ ماهاگونی[۳]، با داد –و–فریادهای زیاد و ویسکی آلمانی‌شان، به جا نخواهند گذاشت."

توخولسکی نمی‌گذاشت موفقیت یک کتاب گیجش کند. در همان حالی که از **شوایک، سرباز زیرک** تمجید می‌کرد، اما نویسنده‌اش؛ هاسک را "سروانتس چک" نخواند: "او پوسته‌ی واقعیِ یک نویسنده‌ی بومی است." در نقدهای توخولسکی تخفیف‌های ویژه جایی ندارند. نقدهایی که بر کارهای نویسنده‌ها نوشته، به خصوص آنانی که دیدگاه سیاسی‌اشان به او نزدیک بود– مثلن اریش کستنر– نشان می‌دهند که اهلِ رشوه دادن نبود. ابراز شادمانی‌اش از خواندن کتاب **دهقانان، جیره‌خواران و بمب‌ها**[۴] از فالاداس[۵] و دلیل شادمانی‌اش را پنهان نمی‌کند: " این اثر را در دو شب بلعیدم، چون سیاست به ما هم مربوط است." مرام و مسلک "پتن سینکلر" را "بر حق"[۶] می‌داند و درباره‌ی کتاب‌هایش می‌گوید: "اغلب حق با او ست، اما به خوابم می‌برند."

در مقایسه با نقدهای اولیه‌اش که اغلب شگفتیِ یک سویه‌نگری ساده‌ای داشتند، کارهای پایانی‌اش با چند سویه‌گیِ ادبی در میزان بسیار بالایی تنظیم شده‌اند. برجسته‌ترین مثال: نقد بر **اولیسه** در سال ۱۹۲۷. توخولسکی در این جا ریزترین نکته‌ها را هم بر می‌رسد: "شاید این اثر چیزی فراتر از ادبیات است– در هر صورت به‌ترینِ به‌ترین‌ها ست." اما در عین حال "موضوع کمی مصنوعی است، چیزی ساختگی". بیش‌تر بگویم: توخولسکی جرات کافی داشت که بگوید، شاه لخت است، مانندِ "اولیسه در مجموع کسل‌کننده است." این نتیجه‌گیری در بدترین حالتش بی‌نظیر است. این رمان مانند "عصاره‌ی گوشت" است: "که قابل خوردن نیست، اما می‌توان با آن سوپ فراوانی درست کرد."

اگر منتقدی وجود داشته باشد که توخولسکی آگاهانه و یا ناآگاهانه از او پیروی کرده باشد، فقط می‌تواند یک نفر باشد: فونتانه، آن هم به خاطرِ کتابِ **نظریه‌هایی درباره‌ی تئاتر**ش که توخولسکی عاشق و شگفت‌زده‌اش بود. اگر او اشتباه‌هایی هم مرتکب شده باشد، یک چیز را هیچ وقت فراموش نمی‌کرد: که نقد پیش از هر چیز و هر کس، برای کسی نوشته می‌شود که ادبیات برای او ست– برای خواننده[۷].

۱– از مارسل رایش رانیسک پرسیده می‌شود: توخولسکیِ سنجشگر را چه گونه داوری می‌کنید؟ و او پاسخی را می‌دهد که در این جا می‌خوانید.

[2] – Gottfried Benn

[3] Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, kurz Mahagonny genannt.
صعود و سقوط شهر ماهاگونی.. اپرایی در سه پرده. موزیک: Kurt Weill کورت وایل و متن از برشت. این ایرا در سال ۱۹۳۰ در لایپزیک به روی صحنه رفت. ۲/۵ ساعته است. موضوعِ آن ماجرای شهر فرضیِ ماهاگونی در آمریکای شمالی زمان حال است.

[4] – Bauern, Bonzen und Bomben

[5] – Falladas

[6] – untadelig: Upton Sinclair

[7]-

http://www.faz.net/s/RubB31053DF7CD04EB1AC6255608393AC68/Doc~E39A0C7A2ADC44F6BB048DFF62D595174~ATpl~Ecommon~Scontent.html

منصور کوشان

نه این مرگ نیست

به نسیم خاکسار و مجید نفیسی

نه این مرگ نیست
این جا به جا شدن ست
رخسار از خاک بر کشیدن و بر ماه نشستن ست
مگر نه این که من، تو، ما
این شب‌های هزار ساله را تنها به نور ماه به روز رسانده‌ایم

نگاه کن!
هنوز هم آن خنده‌ی خاموش کنار لب‌هایش به زندگی دیده می‌شود
هنوز هم فریادش از غبن سنگین سال‌های اسارت
صدای سکوت ست
هنوز هم "با دهان مرگ"[1]
از من، از تو ، از ما و از رهایی آیندگان سخن‌ها دارد.

جمعه ۲۶ مارس ۲۰۱۰

۱- "با دهان مرگ" نام یکی از آخرین شعرهای منصور خاکسار است که در جنگ زمان شماره‌ی ۳، پاییز ۱۳۸۸ منتشر شده است.
همین جا لازم است یادآوری کنم منصور خاکسار در هر ۵ شعری که برای انتشار در جنگ زمان فرستاد و منتشر شد، از مرگ گفته است و مصیب‌هایی که به رغم همه‌ی تلاش‌ها وجود دارد و این که "هنوز هم زمین معلق است"، "آینه دو سو" است و ...

در شماره‌های پیشین، در همین بخش می‌خوانید:

شماره‌ی ۱، بهار ۱۳۸۸:
عباس معروفی: شاهزاده‌ی برهنه،
منیرو روانی‌پور: نخستین روز درس،
ناصر زراعتی: تله،

شماره‌ی ۲، تابستان ۱۳۸۸:
فرخنده نیکو: در پی باد دویدن،
حسین رحمت: حال چشمه،
فرشته مولوی: زرد خاکستری،
شاهرخ تندرصالح: فال آخر،
فیروزه خطیبی: بی‌ستاره،
فریبا صدیقیم: تکه‌ای از بهشت،
قاضی ربیحاوی: داستانی نه تازه،
محسن یلفانی: مرد متوسط

شماره‌ی ۳، پاییز ۱۳۸۸:
نسیم خاکسار: پیرمرد،
خسرو دوامی: Rest Area
حسین رحمت: فارنهایت شرجی،
کوشیار پارسی: یخ،
فردریش دورنمات: سوسیس

شماره‌ی ٤، زمستان ۱۳۸۸:
شهروز رشید: عجایب‌های جناب اشکبوس،
محمدهاشم اکبریانی: بوسیدن زخم،
قدسی قاضی‌نور: کله‌ی اسب،
حسین رحمت: رو به غروب،
مهدی استعدادی شاد: برگه‌هایی از مردم‌نامه،
محسن یلفانی: ستاره‌ی سحر.

نسیم خاکسار

مرغ سفید دریایی

ظهر داغ تابستان بود. رادیو ترانزیستوری بغل گوشم بعد از پخش ترانه‌های درخواستی، داشت از بیماری شبه وبا که در جنوب شایع شده بود خبر می‌داد که خواهرم، کنار من و دراز کشیده روی گلیم، دستش را دراز کرد و رادیو را خاموش کرد. همان وقت بود که صدای سرفه و آهِ پدر را از توی اتاقش شنیدم. من و خواهر به هم نگاه کردیم. صدا از لای دری می‌آمد که رو به حیاط باز می‌شد. توی اتاق نشیمن من و خواهر بودیم و برادر بزرگ و مرغ سفید دریایی بال کنده که از توی تاقچه جلو پنجره پریده بود روی نوک قالی که مادر لول کرده بود و خدنگی گوشه‌ی اتاق نزدیک پنجره تکیه داده بود به دیوار. برادر بزرگ کمی دورتر از ما، نزدیک به دیوار بعد از خواندن جزوه‌ای سیاسی با خطی ریز که سعی کرده بود از چشم ما پنهانش کند در خوابی عمیق فرورفته بود. بعد صدای مادر آمد: "باز چت شده؟"

این‌بار صدای پدر ضعیف بود: "هیچی!" و بعد از کمی سکوت، بلندتر: "یعنی نمی‌دونی!"

"خودت خواستی. حالا هم اگه می‌خوای می‌تونی عوضش کنی."

صدای پدر بلندتر شنیده شد: "یعنی می‌گی دندونای خودم را بم پس می‌دن!"

"دندونام! روت می‌شه بگی؟ خوبه که خودت می‌دونی چن تا بود!" صدای خش‌خشی و بعد از نو صدای مادر، "وای که حوصله‌ام را سر بردی. من که رفتم. خودت حالا بشین تو ئی اتاق هرچه دلت می‌خواد آه بکش." بعد صدای بلند شدن مادر را شنیدیم و صدای پوشیدن دمپایی‌اش را که می‌دانستیم سیاه است. بندهای رویشان ضربدری بودند و یکی از آن‌ها می‌رفت که بندهاش از جلو کنده شوند.

وقتی مادر سُر سُر پا می‌کشید روی زمین و حیاط را طی می‌کرد تا برسد به راهرو، پدر چند بار اوف اوف کرد و بعد مثل اسب شیهه کشید. خواهرم که جلو باد پنکه، پهلویم، روی قالی دراز کشیده بود خندید. از خنده فقط لب‌هایش را کشید و کمی دهانش را باز کرد. من به دو دندان سفیدش که پیدا شده بود نگاه کردم بعد به مرغ دریایی که بی‌حوصله نوکش را می‌زد به پاهایش و با قهر به ما نگاه می‌کرد. پدر دوباره شیهه کشید. وقتی صدایی مثل خش‌خش و خیسِ کشیده شدن پایه‌های کرسی آمد، فهمیدیم مادر رفته است توی حمام و روی چارپایه‌ی کوتاهی که به آن کرسی می‌گفتیم نشسته است. جایی که سه هفته پیش پدر نشسته بود و چهار دندان لقی را که برایش مانده بود کشیده بود. آخرینش را من و خواهرم به چشم خودمان دیده بودیم که در انتهای نخی با حرکتی پاندولی تکان می‌خورد.

آن روز با های های پدر ما دوتا پریده بودیم بیرون از اتاق. با این که هوای جلو حمام خنک بود اما هُرم گرما زد به صورتمان. پدر نشسته بود روی کرسی‌ی چوبی و صورتش را از یک‌بر گرفته بود توی دست و جلو ما های های می‌کرد اما چشمانش روی نخی بود که دیگر از حرکت افتاده بود. مادر نشسته بود توی راهرو و پشت به پدر. یعنی قهر کرده بود. پدر چشم به نخ، همچنان های های می‌کرد. من و خواهرم از خنده روده بر شده بودیم.

مادر پشت به ما گفت: "خنده هم دارد. هی گفتم دوتا را کشیدی، صبر کن، صبر نکرد. حالا نشسته های های می‌کنه."

خواهرم رفت جلو و به دندان و ریشه‌اش که در معرض دیدمان بود نگاه کرد اما چون ته ریشه‌اش خونی بود به آن دست نزد. من هم رفتم نزدیک نگاه کردم. آویزان به نخ، زرد و قهوه‌ای از دود سیگار و چای جرم گرفته بود. خواهرم رو به مادر پرسید: "چطور کشیدش؟"

مادر گفت: "از خودش بپرس. خودش هم مریضه هم دکتر."

خواستم با اشاره به آن‌چه برابرم بود بگویم این که معلوم است. اما فهمیدم سئوال خواهرم چیز دیگری است. مادر گفت: "سر نخ را بست به دندونش، سرِ دیگرشو گره زد به چفت در، بعد کله‌اش را با یه ضرب برد عقب."

خواهر صورتش را درهم کرد و گفت: "ای ی ی."

وقتی پدر باز شیهه کشید خواهرم با صدای بلند گفت: "پس چشه بابا؟"

مادر از توی حمام گفت:"از خودش بپرسین."

خواهرم که بلند شد، من هم پا شدم. مرغ دریایی با بلند شدنمان دور خودش چرخید و رو به دیوار سفید ایستاد. برادر بزرگ تکانی خورد وهراسان چشمش را باز کرد و تند دست برد زیر بالشش که ما می‌دانستیم جزوه را آن‌جا گذاشته است و بعد دوباره خوابید. ما از دری که توی راهرو باز می‌شد رفتیم بیرون. باز هُرم گرما زد به صورتمان.

مادر گفت: "می‌گه دندون مصنوعی خوب توی دهنش جا نمی‌افته."

پدر، پنج روز پیش، بعد از خلاص شدن از شرّ همان چهار دندان لقی که داشت، یک دست دندان مصنوعی با لثه صورتی رنگ گذاشته بود. همان روز، وقتی از بیرون آمده بود خانه، خوشحال و خندان، در آستانه‌ی همین راهرویی که به حیاط وصل می‌شد، ایستاده بود و تا آن جایی که توانسته بود دهانش را به دو طرف کشیده بود تا دندان‌های سفید و تمیزش را به یک یک ما نشان بدهد.

"ببینین چه لثه‌های صورتی رنگی داره!"

بعد درآورد و نشانمان داد.

"عین دندونای معصومه‌خانوم."

مادر به او گفته بود: "اگه رو همین خوشحالیت موندی، مُهمّه. تو نه معصومه خانمی نه حاج احمد که ما ندیدیمش."

پدر بعد از دیدن دندان‌های مصنوعی‌ی رفیقش حاج احمد و همسایه‌مان معصومه‌خانم که دندان‌هایش را تمام کشیده بود و مصنوعی گذاشته بود، عاشق دندان مصنوعی شده بود. شش ماه تمام، پیش از آن که به کله‌اش بزند چه‌طور از شر آن چهار دندان لقّش راحت شود، همان‌طور که گاهی از مواهب بهشتی برایمان می‌گفت از راحتی و قشنگی‌ی دندان‌های مصنوعی‌ی آن‌ها حرف می‌زد. یکی دوبار هم جلو ما به اصرار معصومه‌خانم را وادار کرد دندان‌های مصنوعی‌اش را دربیاورد و نشان ما بدهد. دندان‌هایی سفید روی لثه‌هایی صورتی‌رنگ. رنگی که پدر را شیفته آن‌ها کرده بود.

خوشحالی پدر بعد از گرفتن دندان مصنوعی‌اش فقط همان روز اول بود. روز دوم به مادر گفته بود اصلاً طعم غذا را نمی‌فهمد.

"پس ئی شد دندون! زنکه چرا خر شد و داد تموم دندون‌هاش را بکشن؟"

"مگه یادت رفته. دندون‌هاش زیادی زده بود از دهنش بیرون. خوشش نمی‌اومد از اونا."

" واله اون دندون گرازی‌ها صدبار می‌ارزید به ئی پلاستیک مرده."

مادر گفته بود: "از کی دندونای صورتی، شدن پلاستیک مرده."

پدر از توی اتاقش اوف اوفی کرد و بعد از چند لحظه من و خواهر دیدیمش، ایستاده در قاب در، به جستجوی گیوه‌اش. وقتی گیوه‌اش را پوشید و سر بالا کرد، من و خواهر را دید. دست برد به چانه‌اش: "درد می‌کنه بابا."

مادر با صدای آهسته گفت: ""بهش بگین عادت می‌کنه. یه کم صبر کنه."

پدر پرسید: "چه می‌گه ئی ننه‌تون؟"

تا من جواب بدهم خواهر گفت: "هیچی. می‌گه باید صبر کنی. هنوز یک هفته هم نشده." بقیه حرف را از خودش درآورد. از معصومه‌خانم شنیده بود عادت به آن یکی دو هفته‌ای طول می‌کشد.

پدر آمد نزدیک‌تر. زیر آفتاب سفیدی‌ی ریش‌های تنک فرفریش روی گونه و چانه‌ی قهوه‌ایش برق می‌زد. نگاهی کرد به باغچه‌ی کوچک وسط حیاط و طشت آبی که برای مرغ دریایی گذاشته بودیم، گفت: " پس این زبون بسته کجا ست؟"

خواهرم گفت: "تو اتاقه. رفته کله‌ی قالی نشسته."

"این بیچاره رو هم اسیر و ابیر کردین."

خواهرم به من نگاه کرد.

گفتم: "ما نکردیم. تو کوچه پیدایش کردیم. وقتی پرش درآد خودش نمی‌مونه این‌جا. می‌پره و می‌ره."

"خب می بردینش لب شط ولش می‌کردین."

خواستم بگویم این‌جا هم به آن بد نمی‌گذرد فهمیدم حرف پرتی است. دوباره گفتم: "بالش که دراومد می‌بریمش."

پدر گفت: "تا اون‌وقت برسه، چه ازش مونده." و دست گذاشت روی چانه‌اش: "پشیمون شدم. اصلن به درد نمی‌خورن بابا!"

مادر از توی حمام صداش را بلند کرد: "خب، درش بیار. انگار که نذاشته بودیش."

پدر سرش را از غیظ تکان داد و مثل وقت‌هایی که هنوز دندان‌هاش نریخته بود، آرواره‌هایش را محکم روی هم گذاشت و چانه اش را سفت کرد اما دندان قروچه نرفت.

مادر به ما گفت: "بی‌حساب می‌گم؟"

پدر گفت: "خیلی هم." و دست کرد توی دهانش و دندان مصنوعی‌ی توی فک بالایش را در آورد و گفت: "خب. ئی طور خوبه." و لثه‌ی خالی‌ی بالایش را نشانمان داد.

مادر انگار می‌دید گفت:"وای خدا یه جوری می‌گی انگار سی و دو تا دندونش سالم بوده."

پدر با زور دندانش را دوباره جا کرد توی دهانش و گفت:"نه. همون سه چهارتا هم که بود باز خوب بود."

مادر از روی کرسی بلند شد و گفت: "پس چرا کشیدی‌شون؟"

پدر گفت: "خریت." و خواست بخندد اما از زور دلخوری نخندید. بعد چمباتمه زد پای

پاشویه‌ی سیمانی و شیر آب را باز کرد.

مادر گفت: "نکن. برا خودت گفتم. این سنگا کثیفه مریضت می‌کنه. من رفتم که تو اتاق بخوابم. اما بازم می‌گم، نکن." و رفت توی همان اتاقی که من و خواهر بودیم دراز بکشد. پدر آب را باز کرد و سر شلنگ را گرفت روی دیواره‌های باریک و سیمانی‌ی پاشویه. آفتاب می‌تابید پشت گردن قهوه‌ایش. ما خط‌های گود و تیره‌ی پشت گردنش را می‌دیدیم.

خواهر گفت: "چه کار می‌خوای بکنی؟"

پدرهیچ نگفت. کف دستش را چند بار کشید روی لبه‌ی دیواره‌ها و آب ریخت رویشان تا آن‌ها را تمیز کند.

مادر از توی اتاق زیر لبی چیزی گفت که ما خوب نشنیدیم. من و خواهرم با پرسش به هم نگاه کردیم بعد زود برگشتیم رو به پدر که دست کشیده بود از شستن دیواره‌های پاشویه و نشسته بود روی یکی از آن‌ها و داشت ما را نگاه می‌کرد. یک جور منتظر.

مادر از توی اتاق بلند گفت :"چه کرد باباتون؟"

پدر گفت: "هیچ. رید به بختش. خوب شد." و پایش را از توی گیوه درآورد و سر پا نشست سر دیواره‌ی خیس.

گفت: "ئی طور خنک تره."

گفتم: "چرا نمی‌ری تو اتاق. زیر پنکه."

گفت: "پنکه. پنکه. ئی گرما را پنکه چاره‌ش می‌کنه؟ هی هی. تو ئی گرما فقط باید لخت شد و هی رو خودت آب ریخت."

این هم از عادت‌های پدر بود. آن وقت‌ها که توی خانه‌های شرکتی می‌نشستیم و آب و برقش مجانی بود، بعد از ظهرهای داغ تابستان شلنگ آب را می‌بست به شیر و بعد که دیوار و زمین را خوب خنک می‌کرد، لختِ مادرزاد سر شلنگ را با یک دست می‌گرفت روی سر و با دست دیگر خایه‌هاش را می‌پوشاند. می‌ترسید یک‌باره کسی از تو اتاق بزند بیرون. اما هیچ وقت به تمامی موفق نمی‌شد خودش را بپوشاند. ازمیان خانواده و از عمه و خاله‌ها، وقتی پیش‌مان بودند، خیلی‌ها تخم‌های گنده و آویزان و سیاهش را بارها وقت دوش گرفتن در آفتاب دیده بودند. یک‌بار یکی از عمه‌هایم که به تصادف دیده بود، با خنده سرش داد کشیده بود:

"مرد حسابی حالا که می‌پوشونی پس خودت را خوب بپوشون. ئی‌طور که تو پوشوندی همه که گندای سیات رو که مثل گُند اسب‌اند می‌بینن."

"تقصیر خودشونه. نگاه نکنن."

این‌ها را از خواهر و برادر بزرگ‌تر از خودم و مادرم شنیده بودم. آن‌قدر گفته بودند که می‌توانستم حالا که شانزده ساله بودم، پدر را در آن‌روزها ببینم.

پدر بیست سالش بود که از پاگچی زده بود بیرون و آمده بود آبادان و کارگر شرکت نفت شده بود. آن‌وقت‌ها به سربازی رفتن اجباری رفتن می‌گفتند. خویش و قوم‌های نزدیکش مخفی‌گاه او را در کوه به مأموران لو داده بودند. با این که مدت خدمت سربازیش به دو ماه هم نکشید و به خاطر بیماری حصبه که دچارش شده بود و ضعف ناشی از آن از خدمت معافش کرده بودند اما دیگر به ده برنگشت و خویشاوندان نزدیکش را هم هرگز نبخشید.

گاهی که یاد آن روزها می‌افتاد، می‌نشست و غریبی می‌خواند. در آوازش از سواری می‌گفت که در نبرد با قشون دولتی از پشت تیر خورده است. و محزون می‌خواند. از کاکل خونی‌ی سوار می‌گفت و اسبش. و من را یاد داستان مرگ سیاوش و سهراب و اسفندیار در شاهنامه می‌انداخت.

خواهرم گفت: "خوب حالا هم همین کار را بکن. آب که هست. تا می‌خوای آب رو خودت بریز."

گفتم: "بابا اگه می‌خوای برو پای باغچه لخت بشین. من با شلنگ آب روت می‌ریزم."

مادرم از توی اتاق گفت: "راست می‌گه. فکر دندونا هم از سرت می‌پره." و با صدای بلندتر گفت: "دختر توهم بیا تو. پدر و پسر را با هم بذار."

خواهرم رفت طرف در اتاق نشیمن. در را که باز کرد مرغ دریایی از لای در خودش را انداخت بیرون. و از توی راهرو خیز پریدن بلند برداشت رو به آسمان باز و روشن که یک‌دست آبی می‌زد. نتوانست. فقط توان خیزش و سبکی‌ی وجودش تا ارتفاعی کم کشاندش بعد انداختش توی حیاط، پای باغچه، و کمی هم دواندش به جلو. حیرت زده از کم توانی‌اش، نه انگار که پرش کنده شده بود و بالی نداشت برای پرواز. با قهر دوری دور خودش زد. پرهای سفیدش زیرآفتاب برق می‌زد.

رفتم کف دست گذاشتم روی آب طشت. گرم بود.

پدر گفت: "طشت رو خالی کن تو باغچه. براش آب تازه بریزیم."

گفتم: "فرق نمی‌کنه براش." روی حس گفته بودم. از چندبار دیدنش در آن با همان بازی‌ها و نشاطی که وقتی آب تازه بود و خنک.

گفت: "زبون بسته که نمی‌تونه چیزی بگه. شما هم هر چی دلتون می‌خواد جای او معنا می‌کنین."

رفتم و آب طشت را خالی کردم پای ختمی‌ها و زنبق‌ها و درخت توتی که وسط باغچه بود و هنوز توت نداده بود و قرار بود سال آینده توت بدهد. پدر بلند شد و شلنگ بلند را وصل کرد به شیر و سر شلنگ را کشید آورد گذاشت توی طشت و پایش نشست. بعد یک دستش را برد زیر دهنه‌ی شلنگ. آب جمع می‌شد توی مشتش و از لای انگشتان و دور کف دستش می‌ریخت توی طشت. چند بار آب پاشید به سر و سینه‌اش. پیژامه‌ای آبی تنش بود. پاچه‌ی شلوارش را بالا زده بود که خیس نشود. و یقه‌اش باز بود. آب از طشت که لبریز شد، پاشد، شلنگ به دست، شُرّه آب روی زمین، رفت شیر را بست و دوباره سر پاشویه نشست. کمی از باغچه فاصله گرفته بودم تا مرغ دریایی که رو به دیوار پشت آن و نزدیک به آجرهای داغ از این طرف حیاط می‌رفت به آن طرف و هی خیز پرواز می‌گرفت، بیاید به سوی طشت. پدر هم مثل من با چشم از لای بوته‌ها دنبالش می‌کرد.

پیش‌تر جای زمین باغچه چاه آب بود. چاه را که پر کردیم دیگر رویش را سیمان نکردیم. بوته‌ها را پدر خودش کاشته بود. بعد از بازنشستگی‌اش از شرکت نفت بیش‌تر وقتش را پای این باغچه کوچک می‌گذراند. گاهی هم می‌رفت پشت بام و ساعت‌ها لب دیوار می‌نشست یا می‌ایستاد و به دورها نگاه می‌کرد. بعد از چهل و پنج سال کار در پالایشگاه وقتی بازنشسته شد زد به سرش که برود رامهرمز و در پاگچی زندگی کند. به اصرار برادر بزرگ رفت، اما زود

برگشت. بعد از آن هر کس ازش می‌پرسید چه‌طوربود آن‌جا می‌گفت:

"پاگچی که مو تو خاطر داشتم این نبود. غریب بودم این‌باراون‌جا."

و بعد چشم‌هایش حالی به خود می‌گرفت که من یاد وقت‌هایی می‌افتادم که می‌ایستاد لبه‌ی بام و ساعت‌ها به دورها نگاه می‌کرد.

وقتی دیدم پدر کونه‌ی دستش را گذاشته روی گونه‌اش و فشار می‌دهد، گفتم: "هنوز درد می‌کنه؟"

آهسته گفت: "جا نمی‌افته تو دهنم." و بعد از مکثی: "پدر سگ."

"باید بری پهلو دندون ساز."

"فویده نداره. اونم حرف خواهرت رو می‌زنه." مکثی کرد: "خودم می‌دونم چشه. یه جاهایی‌ش بلند و کوتاهی داره."

"چرا همون وقت به دکترت نگفتی."

"فکر کردم رفع می‌شه." و سرش را کج کرد به سمت طشت. مرغ دریایی آمده بود نزدیک طشت و دورش می‌چرخید، "گشنه‌شه زبون بسته."

"بذار اول بازیش رو بکنه تو آب، بعد بهش نون می‌دم."

"نون به کجاش می‌رسه. اونم نون خیس. یعنی دندون‌های اینم رو کشیده‌ن. ئی زبون بسته ماهی می‌خواد." بعد چرخید به سمت شیر آب و شلنگ را باز کرد و شروع کرد بشستن لبه‌ی دیواره‌ها.

"چه می‌خوای بکنی؟"

آهسته گفت: "می‌خوام بلندی و کوتاهی‌شون را بگیرم."

گفتم: "نمال به این سیمانا. تمیز نیستن."

"همی‌طوری که تو دهنم نمی‌ذارم. با صابون می‌شورمشان و بعد می‌ذارم." و مکثی کرد: "هیچیم نمی‌شه."

خواهر آمد بیرون.

"چه کار می‌کنه!"

پدر مشغول کارش عصبانی گفت: "کسی حرف نزنه."

خواهر گفت: "کی بهت گفته که با این کارا درست می‌شه؟"

صدای مادر از توی اتاق آمد: "خودش. می‌گه معصومه خانم گفته حتمن بلند و کوتاه داره. اما اگه او گفته، این رو هم گفته که درست کردنش نه کار خودشه و نه کار او. کار دندون‌سازه."

پدر رو به ما گفت: "دیروزم ساییدم. هیچیم نشد."

خواهر گفت:"مادر دُرست می‌گه. هم کثیفه، هم کار تو نیست."

پدر گفت: "حالا که نکردم."

خواهر گفت: "پس چرا داری این‌جا را می‌شوری؟"

"یعنی شستنش عیبی داره؟" و پشت به ما عصبانی از جا بلند شد. مرغ دریایی که داشت توی آب می‌رفت با بلند شدن پدر دوباره کشید کنار و رفت توی باغچه و زیر بوته‌ها. می‌دانستم تاب نمی‌آورد توی تاریکی و سایه بماند و زود می‌زند بیرون. هرچند هم آن‌جا زیاد

تاریک نبود. مثل وقت‌هایی که به زور می‌بردیمش توی اتاق و می‌گذاشیتمش دم پنجره که بیرون را از پشت شیشه تماشا کند. و مرغ‌های دریایی و پرنده‌هایی را ببیند که نشسته بودند روی دیوار کوتاه نخلستان رو به خانه‌مان به هوای صید طعمه‌ای در باریکه‌ی آب پشت آن که از شط تا به آن‌جا می‌رسید عمق و پهنایی دیگر نداشت. و همان آب کم و بی‌جان، برکه کوچکی بود برای جان کندن ماهی‌های کوچک و بچه قورباغه‌ها و خرچنگ‌های کوچک.

صدای آژیر آمبولانسی از بیرون آمد. خواهرم رفت به سمت در. از صدای باز شدن در بیرون مرغ دریایی یک‌هو از جایی خودش را انداخت توی راهرو و دوید جلو. پدر به مرغ دریایی نگاهی کرد و سرش را تکان داد. خواهر در را بست و دست من را کشید: "نمی‌کنه. دیگه اذیتش نکنیم."

دوباره رفتیم توی اتاق. مادر جای من جلو پنکه دستی دراز کشیده بود و باد دسته‌ای از موهای سفید سیاهش را که پخش شده بود روی پیشانی‌اش تکان تکان می‌داد. چشمانش را روی هم گذاشته بود. اما معلوم بود حواسش به ما است. خواهر رفت پهلوش دراز کشید. من از روی مادر گذشتم و به جای دراز کشیدن رفتم تکیه دادم به دیوار که پایینش را تازه رنگ نخودی زده بودیم و به جای خالیِ مرغ دریایی سر قالی نگاه کردم. و بعد طوری که برادر بیدار نشود جزوه را از زیر بالشش کشیدم بیرون. جزوه با صفحه‌ی روزنامه‌ای معمولی جلد شده بود. روی صفحه‌ی اول آن با حروف ریز نوشته شده بود: متن آخرین دفاع دکترارانی دردادگاه. در صفحه‌ی آخر جزوه، عکس محوی بود سیاه و سفید از چند نفر که طناب پیچ به دیرک‌های چوبی بسته شده بودند برابرجوخه‌ی آتش. به عکس نگاه کردم، به آن چشم‌ها که حالت خاصی داشتند. بعد به مرگ فکر کردم و به زندگی که چند لحظه بعد از آن چشمان گویا و پر از راز می‌گریخت. جزوه را آرام دوباره برگرداندم زیر بالش.

مادر با چشمان بسته گفت: "لجبازه. وقتی چیزی بره تو کله‌اش تا انجامش نده دست نمی‌کشه." و عصبانی‌تر: "با همین ساییدنا بدترش کرده. نگفته که براتون. تموم لثه‌هاش زخم و زیلی شده."

خواهر گفت: "دیگه نمی‌کنه."

مادر گفت: "تا ببینیم."

باد پنکه از روی جفتشان سر می‌خورد و روی کله‌ی برادر کمی می‌ایستاد و باز می‌چرخید. خواهر عینهو که برای خودش لالایی بخواند پاهایش را تکان می‌داد. انگشتان پاش کوچک بود، با تازگی‌ی نمایان پوست. پای مادر پهلوی آن‌ها، مثل تصویر خط خطی شده و کم‌رنگی از آن‌ها بود. خودم را برای مدتی مشغول کردم به‌نگاه کردن به آن‌ها و شکل‌هایی که پیش چشمم می‌ساختند. بعد به زندگی و مرگ فکر کردم که مرزهایشان در عکسی که در جزوه دیده بودم نزدیک به هم شده بود.

صدای پدر از توی حیاط آمد: "ای روزگار، ای روزگار." بعد برای خودش بیتی را خواند که بارها از او شنیده بودم: "روزگار بی‌مروت مردم ناسازگار، گه زدست چرخ نالم گه ز دست روزگار." صداش این‌بار به گوشم انگار از دور می‌رسید. بریده و پخش در باد پنکه که موی مادر را روی پیشانی‌اش پریشان می‌کرد.

به خودم گفتم حق با خواهر بود. پشیمان شده دیگر. بعد کنجکاو شدم ببینم حدسم درست

بوده یا نه. از جا بلند شدم و دوباره از روی مادر گذشتم. رفتم بیرون. باز هُرم گرما خورد به صورتم. پای پاشویه کسی نبود. پا گذاشتم توی حیاط. مرغ دریایی داشت توی طشت آب بازی می‌کرد. دم و بال تکان می‌داد و سرش را هی می‌برد توی آب و درمی‌آورد. من را که دید پشتش را چرخاند به من. دور از طشت آب، نوک پا دوری توی حیاط زدم. بعد رفتم به اتاق پدر و اتاق مخصوص رختخواب‌ها و سایر خرت و پرت‌های خانه. هردو جا پدر نبود. صدای خش‌خشی از راه پله خورد به گوشم. رفتم آن‌جا. پدر روی پله‌ی چهارم نشسته بود و داشت دندان مصنوعی‌اش را به لبه‌ی سنگی و زبر پله می‌کشید. من را ندید. دو پله که بالا رفتم سر بلند کرد: "اومدی دنبالم چه کنی؟"

"هیچی می‌خواستم ببینم چه کار می‌کنی."

"اگه بذارین دُرستش می‌کنم."

دو پله رفتم بالاتر. دندان مصنوعی توی دستش را آورد جلو، نشانم داد.

"هر چی هست همین جا ست." جایی را که نشان می‌داد از مالیده شدن بر سنگ انحنا برداشته بود. با خطوط زبری بر آن. دوباره حرفش را تکرار کرد. حرف که می‌زد شین و سین‌هاش قاطی می‌شد.آن یکی دیگر هم را که گذاشته بود سر پله‌ها برداشت جلو من گرفت و خواست جفتشان را یکی یکی بگذارد برای امتحان در دهانش که گفتم: "توکه قول داده بودی بشوریشان."

گفت: "تقصیر خودتونه. دست پاچه می‌کنین آدم رو."

گفتم: "قول داده بودی نکنی."

"دیگه تموم شد."

"مطمئنی؟"

"باید امتحانشون کنم." و دست به کمر از جا پا شد. راه دادم به او که از بغلم برود پایین بعد رفتم بالا، سر پشت بام. می‌خواستم فکر نکند به سفارش مادر یا خواهر در تعقیب او آمده بودم.

زمین کاه گلی پشت بام داغ بود. و بالای آن ، یک فضای خالی‌ی آبی و روشن ، که می‌افتاد روی سرت و جست‌وجو را از تو می‌گرفت. هرچه پیش می‌رفتی آبی بود و بعد خالی. نگاه کردنم به آن، گریز از نگاه کردن به کُله[1] کبوترهایم بود که ماه پیش دزد به آن زده بود و خالی بود. برگشتم و در سایه زیر سرپله نشستم. فکر کردم برای آب پاشیدن سر پشت بام کمی زود است. باید منتظر می‌نشستم تا آفتاب که یک ساعتی به آن مانده بود، میل فروشدن کند. آب‌پاشی‌ی سر پشت بام کار من و خواهر بود. اگر کبوترها بودند خودم را با پاک کردن فضله‌های خشکشان که جزو کارمان بود، مشغول می‌کردم. خواهر هم خوشحال می‌شد. بعد از مدتی نشستن وقتی پایین رفتم پدر را دیدم که عرقچین بر سر و پیراهن سفید پوشیده، داشت از در بیرون می‌زد. حدس زدم می‌رود مسجد.

سایه‌ی توی حیاط از روی باغچه گذشته بود و آفتاب فقط به نیمه‌ی بالای دیوار رو به حیاط اتاق نشیمن می‌تابید. مرغ دریایی پیداش نبود. فکر کردم رفته است در اتاق پدر. نگاه کردم توی طشت. مقداری نان خیس روی آب شناور بود.

مادر خواب‌آلود آمد بیرون: "پس بابات کو؟"

به در اشاره کردم.

گفت: "به‌تر. بزنه بیرون از فکرش بیرون می‌آد."

رفتم سر شلنگ را گرفتم و کشیدم توی حیاط و بعد شیر آب را باز کردم. اول دیوارها را خوب خیس کردم. در آخرهای شستن حیاط بودم که خواهر آمد به کمکم. کارمان که توی حیاط تمام شد دوتایی آب‌پاش‌ها را پر کردیم و رفتیم سر پشت بام. بعد از خنک کردن زمین، داشتیم از عکسی که او هم در جزوه‌ی زیر بالش دیده بود، حرف می‌زدیم که صدای در را شنیدیم. از بالا سرک کشیدم توی حیاط. پدر برگشته بود.

خواهر گفت: "مطمئنم رفت یه جا پیدا کرد و دور از چشم ما افتاد به جان دندوناش." و از جا بلند شد و رفت پایین.

یک مدت تنها نشستم. و باز به آسمان و کُله خالی‌ی کبوترها نگاه کردم. رفتم پایین. پدر روی قالیچه‌ای کنار باغچه نشسته بود و از توی کاسه نانی را می‌خورد که ترید کرده بود. طشت آب به گوشه‌ی دیوار تکیه داده شده بود. با چشم لای بوته‌ها و گوشه‌های حیاط دنبال مرغ دریایی گشتم.

مادر داشت با سینی چای از توی آشپزخانه می‌آمد.

"دنبالش نگرد. بابات برده ولش کرده تو شط."

برگشتم سوی پدر: "آخرش کار خودت را کردی. صبر نکردی تا بالش دربیاد."

پدر با سر پایین گفت: "درمی‌آد."

مادر گفت: "بپرس ازش با دندوناش چه کرده؟"

خواهر که در آستانه در اتاق پذیرایی نشسته بود گفت: "باور می‌کنی! رفت انداختشون تو شط."

پدر گفت: "دادمش به کوسه‌ها."

خواهر زد زیر خنده.

پدر با دهان پر گفت: "به‌ترین جا بود براشون. جایی انداختمشون که دیگه نره به کله‌ام برم دنبالشون." و بعد که دهانش خالی شد رو به من گفت: "ندیدیش که؟ زبون بسته تو آب شط چه جونی پیدا کرد!"

مادر گفت : "تا شط زیر آفتاب چه‌طوری طاقت آوردی!"

"تو سایه درختا رفتم."

خواهر گفت: "گوش دادی به رادیو؟ گرما وآفتاب ئی روزا آدم می‌کشه."

مادر گفت: "بابات به حرف ما گوش نمی‌کنه، می‌خوای به رادیو گوش کنه."

پدرهیچ نگفت. شامش را که خورد رفت مسجد. وقتی برگشت من و خواهر سر پشت بام دراز کشیده بودیم. برادر بزرگ نبود. رفته بود پیش دوستاش. فقط مادر و پدر پایین بودند. هرچه منتظرشان شدیم نیامدند بالا. من به ستاره‌ها نگاه می‌کردم. و از گرما و فکر کردن به چشم‌هایی که در عکس دیده بودم خوابم نمی‌برد. دیر وقت شب بود که با صدای مادر برخاستیم. برادر بزرگ برگشته بود خانه. پدر حالش به هم خورده بود. وقتی پایین آمدیم مثل نعش افتاده بود روی زمین و سرش توی دامن مادر بود. بازویش را که گرفتم سرد بود. مادر چانه‌اش می‌لرزید. خیلی ترسیدیم. وقتی رساندیمش بیمارستان از اسهال و استفراغ زیاد به طور کامل از هوش رفته بود. سُرُم که به دستش وصل کردند، بعد از مدتی کمی جان گرفت.

دکتر که نبضش را امتحان می‌کرد گفت: "علایم بیماریش نشون می‌ده شبه وبا گرفته. و رو به مادر گفت: "نگرون نباشین."

بعد، من و برادر بزرگ زدیم بیرون که توی حیاط بیمارستان کمی قدم بزنیم. وقتی به ستاره‌ها در بیرون نگاه می‌کردم خواستم به برادر بزرگ بگویم که من و خواهر جزوه‌اش را دیده‌ایم، نگفتم. بعد که برگشتیم پدر تازه چشمش را باز کرده بود. یک به یک نگاهمان کرد و بعد با صدایی شکسته گفت: "می‌میرم."

برادر بزرگ دست گذاشت روی پیشانی‌اش و گفت: "خوب می‌شی."

مادر گفت: "دیدی گفتم اون کار رو نکن. دکترتم گفته مریضیت از همون مالیدن دندونا به پاشویه هم می‌تونه باشه."

پدر گفت: "اونا رو که انداختم دور تموم شد."

خواهر گفت: "از گرما زدگی هم هست. نباید تو اون هوای داغ می‌رفتی لب شط و برمی‌گشتی. می‌دونی چقد راهه؟"

پدر دوباره گفت :"دارم می میرم."

برادر بزرگ گفت: "چیزی نیست. شایدم مسموم شدی. زود خوب می‌شی."

روز دوم حالش کمی به‌تر شده بود. روی تختش می‌نشست. روز سوم تنها رفته بودم به دیدنش. صبح بود. وقتی داشت با من حرف می‌زد دکتر آمد توی اتاق و بعد ازآن که ضربان قلب و فشار خون و تبش را اندازه گرفت به او گفت می‌تواند به خانه برود. با رفتن دکتر، پدر تند و فرز از تختش پرید پایین و پیش از آن که لباس سفید بیمارستان را از تنش درآورد چند بار دست‌هایش را به هوای نرم کردن عضلاتش در دو طرف بدنش محکم تکان داد. اما زود خسته شد و با رنگ پریده افتاد روی تخت.

"کمکم کن لباسم روعوض کنم. انگار زیاد جون ندارم. مثل مرغابی بال کنده شدم."

گفتم: "دکتر گفته به‌تر می‌شی."

و کمکش کردم که لباسش را بپوشد. وقتی کفش‌هایش را پاش کرد کلافه از لاجونی خودش چند بار محکم پا کوبید روی کاشی‌ها، نگاهی کرد به دور و بر، بعد رو به در خروجی طوری روی پنجه پایش بلند شد که انگار می‌خواست از میان قاب آن بپرد بیرون و توی هوای آزاد بچرخد.

دستش را گرفتم و با هم آرام آرام از در بیمارستان زدیم بیرون. مواظبش بودم تند راه نرود و زمین بخورد.

مارس دوهزار و پنج، اوترخت

۱– گله به ضم ک و به تشدید ل، اتاقکی است طبقه‌بندی شده که با چوب و گاهی با آجر و گل برای کبوتران می‌سازند..

حسین رحمت

ماه

همه چیزخوب به یادم مانده. هر شب نزدیکای شروع اخبار با اشاره‌ی دست می‌خواست که تلویزیون را روشن کنم. اخبار که شروع می‌شد، می‌رفتم زیر سرش را بلند می‌کردم و کنار تخت‌اش می‌نشستم. اخبار جنگ نفس‌اش را تب‌آلود کرده بود. در سکوت به چهره‌های بی‌تاب و خاک‌گرفته‌ی بچه‌ها دقت می‌کردیم. خیلی‌هاشان روی دامنه‌ی تپه‌ها دور هم نشسته و روبان‌های سبز و قرمز به دور پیشانی بسته بودند. دقت می‌کردیم تا نشانی از رمیده‌ی خود بیابیم.

حین اخبار خاتون با صدای گرفته گفت: "خسروام گم شده ..."

گفتم: "خسرو که تنها نیس یه لشگر جوون بردن فاو." و بلند شدم تلویزیون را خاموش کردم رفتم برایش چای ریختم و بی‌آن که دل به سینه داشته باشم دستم را روی موهاش کشیدم.

شب‌ها فاو، پیدا و ناپیدا، از روی آبی آب نقشه‌ی روی دیوار بلند می‌شد می‌آمد و میان من و خاتون می‌نشست و تا خاتون خوابش ببرد، همه‌اش از امنیت فاو می‌گفتم بدون آن که بفهمم چی می‌گویم. فاو خاتون مرا زمین‌گیر کرده بود.

گفتم: "خاتون، بچه‌ها برای کمک به پاسدارها به اون جا رفته‌ان، جنگ اون جا تموم شده، فاو مال ایرانه، نگران نباش، قراره جهادی‌ها برن اون جا رو آباد کنن. می‌خوان خانه بسازن، مدرسه بسازن، پل بسازن، می‌گن قراره یک پل بزرگ هم بسازن که ته‌اش برسه به آبادان، همون جایی که پالایشگاه نفت‌شو زدن، چه دیدی شاید پستخونه هم دایر کردن. بذار یه کمی حالت جا بیاد، اگه خسرو موندگار فاو شد، پا می‌شیم می‌ریم فاو ...."

"مثل روز روشنه، فاو داغی به دلم می‌زاره که تا قیامت بسوزم."

و خیره به من، رد اشک روی گونه‌هاش را پاک کرد. خاتون آلوده‌ی فاو شده بود.

موقع رفتن خسرو به جبهه هم حرفی نزده بود. آن وقت‌ها هنوز سر پا بود، نیمه‌های شب بلند می‌شد و نماز شب می‌خواند و همچه که روی سجاده پیشانی به مهر داشت گریه می‌کرد و این روزگار ما بود تا نامه‌ی اول خسرو رسید.

نامه‌ی دوم را یکی از بچه‌های کمیته‌ی محل که برای ماموریتی به تهران آمده بود آورده بود و همو بود که خبر داد بچه‌ها به زودی جای‌اشان را به ارتشی‌ها خواهند داد.

خون زیادی به صورتش نمانده بود. درشتی چشم‌هاش که یک وقتی هزار معنا به کلام داشت، بی‌فروغ، زیر پلک‌هاش گم شده بود. شب‌ها بعد از اخبار بلند بلند آه می‌کشید و من سرگردان یک نگاه به او، یک نگاه به انحنای پایین سمت چپ نقشه‌ی روی دیوار، نشانی خسرو را از فاو می‌گرفتم. فاو زیارتگاه هر شبه‌ی ما شده بود.

روزها که زودتر از سرکار به خانه بر می‌گشتم می‌دیدم که زیر سرش را بلند کرده و کتاب □دعا می‌خواند. نزدیک که می‌شدم کتاب را می‌بست و نگاهم می‌کرد. موج پرسشی بی‌جواب از نگاهش بال می‌گرفت: "از خسرو چه خبر؟"

گفتم: "همین روزها پیداش می‌شه."

"خبر گرفتی؟"

"عصری سر راه رفتم کمیته سوال‌کردم. می‌گن اوضاع آرومه. می‌گن بچه‌ها روزها زیر درخت‌ها کشیک میدن تا گرما اذیت‌شون نکنه. تازه این جوری از تیررس هواپیماها هم در امان می‌مونن. می‌گن بچه‌ها وقت بی‌کاری سوار بلم می‌شن می‌رن ماهی‌گیری. خوش به حالشان." و تا این را می‌گفتم صدای باد توی ذهنم هوهو می‌کشید. آن وقت مات نگاهم می‌کرد، بعد زیر لب رو به نقشه‌ی روی دیوار می‌گفت: "فاو، تا عمر دارم لعنت می‌کنم." و دمی بعد دیگر صدایش را نمی‌شنیدم. مات و منگ به نقشه‌ی روی دیوار خیره می‌شد. می‌دانستم با آن تکه‌زمین سوخته، سوخته‌ی خاکستری رنگ، که زیر پای آبادان نشسته است، احوال‌پرس می‌شود. می‌دانستم دل در کجا دارد. از سر دل‌جویی گفتم: "نامه‌ی دوم خسرو تازه رسیده، فاو که پستخونه نداره، مگر بچه‌ها بیان که نامه بیارن، نگران نباش بر می‌گرده." و رو گرفتم رفتم توی حیاط سیگار دود کردم و ناخواسته، فاو، با نخل‌های برهنه و سوخته، توی ذهنم نقش بست.

چهار ماه بود که خسرو را به جبهه برده بودند. هنگام رفتن سه تایی روی نیمکت جلوی گاراژ، چشم به اتوبوسی داشتیم که بچه‌های بسیجی را به اهواز می‌برد. فضا آغشته به بوهای غریبی بود. صبح بود و آفتاب پهن شده بود. گریه‌زاری خاتون فایده‌ای نکرده بود. هر چه کردیم راضی نشد. جلسات شبانه‌ی کمیته‌ی محل یگانه‌ی مرا هوایی کرده بود.

اتوبوس که راه افتاد، صدای الله اکبر حاضران توی گاراژ پیچید و بعد هاله‌ای خاکستری جلوی دیدم را گرفت. دستم را توی هوا تکان دادم، برای همه‌اشان تکان‌دادم. اما بیش‌تر نگران حال خاتون بودم که همان جا، نشسته به لرزه افتاده بود. موقع سوار شدن خسرو، سر خسرو را توی سینه گرفته بود و دم به دم می‌گفت خسروجان، دعا می‌کنم مسافر دو روزه‌ی این دنیا نباشی.

آن شب، شب رفتن خسرو، تنها شبی بود که هر دومان بی‌آن که افسون خواب شویم، تسلیم مکان روشن مسجد محل شدیم و تا تن‌امان می‌کشید قرآن و دعا خواندیم. برگشتن به خاتون گفتم: "سر راه حاضری بگیریم. شامی بخوریم؟"

خاتون گفت: "با خسرو می‌خوریم." آن وقت‌ها، خاتون هنوز سر پا بود.

بارها گفتم: "اگه مریضی‌ات طول بکشه، خانه‌ی کلنگی‌امان را خرج مداوات می‌کنم. گور پدر مال دنیا." انگار تیشه به ریشه‌اش زده باشم، نگاه در نگاه، پریده‌رنگ گفت: «فردا خسرو بر می‌گرده، عروس‌دار می‌شیم. حاشا از ین حرفا بزنی." این را گفت و دستمال سفید توی دستش را مچاله کرد. من متحیر، مثل کسی که از فردای خود خبر نداشته باشد حرف در دهانم جان به سر شد.

هنوز فهم‌اش به جا بود. اما رنگ و رخش روز به روز خون‌مرده‌تر می‌شد و شکسته شکسته یاد گذشته‌ها می‌کرد. گفت: "چهل سال آزگار، خبری از فاو نبود، این چند وقت همه‌ی در و همسایه‌ها حرف فاو را می‌زنن."

دکتر را جواب کرده بود. به آسانی همراه نمی‌شد. اصرار می‌کردم، رضایت نمی‌داد. پایین تختش می‌نشستم و پشت دستش را توی دستم می‌گرفتم.

گفتم: "به خاطر خسرو" و به چشم‌هاش نگاه کردم.

گفت: "دو ماهه کاری نکرده، فایده نمی‌کنه، آرزوم اینه زنده باشم و برگشتن خسرو را ببینم."

پا شدم قرص آرام‌بخش آوردم، نخورد. گفت: "سرم می‌کنه".

کمک کردم قاشقی سوپ بخورد، میل نکرد. گفتم: "اگه دواها تو نخوری می‌برمت بیمارستان. اون جا به‌تر به‌ات می‌رسن." رضایت نداد.

گفتم: "به خاطر خسرو، لج نکن."

گفت: "نقل آمدن خسرو هم از آن نقل‌هاس." ناامید گفت.

گفتم: "تقدیر را چه دیدی؟ شاید همین فردا پیداش بشه، بی‌تابی نکن."

گفت: "اگه نیومد چی؟" و از زیر چشم نگاهی انداخت. هیچ نگفتم.

تشرزد: "کمیته که نزدیکه. چرا نمی‌ری سوال کنی؟"

ترسان، مثل کسی که از خود بی‌خود باشد، ساکت ماندم و بعد سر حرف را عوض کردم. آشنایی نداد. ورد خواند و پلک‌های چشم‌هایش را روی هم گذاشت. از لاعلاجی رفتم کنار پنجره و بیرون را نگاه کردم. ماه را از پشت قاب پنجره می‌دیدم که درشت و کامل بود و افتاده بود پایین. نزدیک به زمین.

دفتر کمیته چند صد متری آن طرف‌تر خانه‌امان بود. جلوی در ورودی دو نفری که لباس نظامی به تن داشتند، جلوی‌ام را گرفتند.

گفتم: "می‌خواهم رییس کمیته را ببینم."

"این موقع شب؟"

گفتم: "جویای احوال خسروام هستم. نامه‌اش نیامده، توی فاوه."

"پدرجان، اسم و آدرستان را بنویسید، پی‌گیری خواهیم کرد."

بی‌باور و ناچار، نام و نشانی‌ام را روی تکه‌ای کاغذ نوشتم و مچاله وخرد شده بیرون آمدم. رفتم توی خیابان اصلی نزدیک خانه‌امان و به حجله‌های چراغانی شده‌ی سر کوچه‌ها و چهره‌های به قاب گرفته، نگاه کردم. سهم محله‌ی ما هفت حجله بود. پای یکی دو حجله، عده‌ای سیاه‌پوش شمع‌های تازه را روی شمع‌های سوخته می‌نشاندند و خط گریه، گریه‌ای ریز، حجله به حجله می‌رفت. بی‌هوا، پای یکی‌اشان ایستادم. حجله‌ی بزرگ و پر نوری بود. آشنا می‌آمد. دورش گشتم تا صاحب حجله را پیدا کنم. روبان نازک سیاهی به دور قاب‌اش بود. نگاه کردم. چشم و ابروی خسرو ما را داشت. باز نگاه کردم. توی دلم خالی شده بود. دو رشته نور تراویده از چشم‌ها اشنا و نزدیک می‌زد. رمق از پاهام رفته بود. نشستم و شمع افتاده و نیم‌سوخته‌ای را روشن کردم. قاب عکس بالای سرم بود. پیرمردی آن طرف‌تر نشسته بود،

با نگاه ملتمسانه، حال سوخته‌ی خودش را وا می‌گفت. همچه که چشم به قاب داشتم، از ذهنم گذشت یا گفتم: "پس خسرو من به فاو نیست."

پیرمرد کناری پرسید: "چی پرسیدید آقا؟" جوانب دنیا را گم کردم. درمانده و بلاتکلیف گفتم: "به خاتون نگفتی؟ کی اومدی؟ چرا خبر نکردی بیام پیشبازت."

پیرمرد گفت: "اینا به آدم خبر نمی‌دن که. بعد از شش ماه بردن و آوردن. یک مشت استخوان تحویل آدم می‌دن."

دشت خاکی و کم نخل فاو پر از دود و آتش و خون بود. صدای انفجار مغزم را شیار می‌داد.

گفتم: "خسروجان، خاتون سفارش کرده روزا در حیاط رو باز بذارم که پشت در معطل نشی."

پیرمرد گفت: "معطل چی؟ برو ببین چه صف طولانی اون جا ست. خیلی‌ها یک ساله که می‌ان و می‌رن."

دهانم خشک شده بود. گفتم: "آفتاب خاتون رو به غروبه. اگر نامه فرستاده بودی ..."

پیرمرد گفت: "نامه؟ کدوم نامه؟ دریغ از یه خط. استخوان‌ها را که تحویل می‌دن، یک من کاغذم می‌ذارن جلوات. چی بگم. من خط‌شناس نیستم که."

گیج و منگ به اطراف نگاه کردم. گفتم: "خسروجان برم خونه به خاتون چی بگم؟"

پیرمرد گفت: "ما هم نمی‌دونستیم چی بگیم. در و همسایه‌ها کمک کردن. اونام بیش‌ترشون سیاه‌پوشن. چی بگم آقا من همین یه نوه را داشتم. هنوز سبیل سبز نکرده بود."

صدای تیراندازی نزدیک شده بود. گفتم: "خسرو، اگه اومدنت را خبر کرده بودی می‌رفتم سر گذر محله جار می‌زدم." نرمه بادی آمد و هاله‌ی روشن شمع را خاموش کرد.

پیرمرد پرسید: "شما با من حرف می‌زنید؟"

گفتم:"خسرو، خاتون هر روز، دور فاو طواف می‌کنه."

پیرمرد پرسید: "فاو؟ کدوم فاو؟"

رو به پیرمرد گفتم: "فاو، جزیره‌ی فاو، اون که زیر پای آبادانه. اون تکه‌ی خشک سوخته، سوخته‌ی جهنمی، توی خلیج فارس. مگه شما نقشه‌ی ایران ندارید؟"

پیرمرد به آرامی سر به زیر گرفت و گفت: "به گمانم شما هم مثل ما حجله دارین." و ترسان بلند شد و راست بالای سرم ایستاد. همهمه‌ای غریب و بوی نفس تب‌آلود خاتون توی سرم پیچید. سر بالا کردم. از بالای راسته یکی از شانه‌هاش، ما ه بد، پیدا بود.

لندن، بازنگری آبان ۸۸

شهروز رشید

عجایب‌های[1] جناب اشکبوس[2]

آنفولانزای هشترخانی

جناب اشکبوس گفت: ما آنفولانزای مرغی و خوکی داریم که بر همگان شناخته شده می‌باشد. گاهی هم برخی از آنفولانزاها به نام جغرافیایی خود مشهور جهان می‌گردند مثل آنفولانزای خوکی اخیر که به آنفولانزای مکزیکی مشهور گردید یا می‌توانست و معقول بود که مشهور گردد چرا که در مکزیک ظهور کرد و در آن جا رشد و گسترش یافت و در همان جا هم تا حدی ماند. پس به‌تر می‌بود که سازمان بهداشت جهانی این آنفولانزا را به نام مکزیکی‌ها به ثبت می‌رساند و یا خود مکزیکی‌ها قدم جلو می‌گذاشتند و این آنفولانزا را به نام خودشان می‌کردند چرا که این همه کشته به پای داده بودند حق‌شان بود که مال خودشان بکنند. اما آنفولانزای هشترخانی چه گونه آنفولانزایی ست؟ نخست باید بدانیم که آنفولانزا را چه طور تعریف کرده‌اند. یک تعریف علمی از آنفولانزا وجود دارد که بدین قرار است: "آنفولانزا یک بیماری ویروسی است که بخش‌های بالایی مجراهای تنفسی را درگیر می‌کند. این بیماری به ناگاه رخ می‌دهد و نشانه‌هایی مانند تب، کوفتگی و درد در بدن، سردرد، خستگی، از دست دادن اشتها، سرفه‌ی خشک و گلوی دردناک یا خشک را بروز می‌دهد. انفولانزا با سرماخوردگی تفاوت دارد؛ به طور معمول نشانه‌های آنفولانزا شدیدتر است و بیمار اغلب نسبت به سرماخوردگی زمان بیش‌تری از کار و مدرسه بازمی‌ماند. "خوب این یک تعریف عام علمی ست. آنفولانزای هشترخانی در درجه‌ی نخست عقیدتی-سیاسی‌ست. یعنی این بیماری در درجه اول در عقیده و طرز نگاه بروز می‌کند و بعد سرایت می‌کند به کل بدن. یعنی شما اول عقاید عجیب و غریبی در باره‌ی خود و دیگران و همه‌ی امورات پیدا می‌کنید و این عقاید آرام آرام در طول سالیان بر دستگاه گوارش و تنفس و غیره و ذالک تاثیر بی‌مهابای خود را می‌گذارد. اما چرا دیگر آنفولانزا؟ به خاطر درجه‌ی مسری بودنش و به خاطر خصلت‌های این بیماری. این بیماری به سرعت گسترش می‌یابد و لازم نیست که آدم‌ها در معرض هم‌دیگر قرار بگیرند و با هم مزاوجه و معامله و مذاکره و مصاحبه داشته باشند بلکه این بیماری قادر است از راه دور هم منتقل شود مثلا یک راست از قاره‌ی آمریکا به وجود شما سرایت کند. این بیماری با مدرن شدن رسانه‌ها بر سرعت خود افزوده است. مثلا یک نفر در قاره‌ی آمریکا مقاله‌ای در اینترنت منتشر می‌کند شما در ابرقو نشسته‌اید و چای قند پهلو دشلمه می‌کنید و آرام آرام مقاله را در تارنمای جمهوری‌خواهان ملی می‌خوانید و کم کم در وجودتان نوعی هوس و یا نوعی جیوه‌ی ملایم و متین را احساس می‌کنید که بالا و پائین می‌رود. به عبارتی دیگر در شما نوعی غرور ملی و ابرقویی ایجاد می‌کند. اولین نشانه‌ی بیماری این است که فردای آن روز درست در همان ساعت میل کشنده‌ای دارید مطلبی مشابه را بخوانید و در تارنماها می‌گردید این بار مقاله‌ای که مقوله‌شناسی در سیدنی استرالیا در باره‌ی رفتار شامگاهی زرتشت نوشته است. این هم این مقاله در

شما غیرت و همیت ابرقویی را بیشتر بیدار می‌کند. می‌بینید که آرام آرام شروع می‌کنید به دور و برتان با آن احساس ملی برخورد کنید فرزند ذکورتان اگر اسم‌اش محمد علی‌ست از فردا سعی می‌کنید ملی و و.طنی‌اش بکنید اسم‌اش را صدا می‌کنید محمد علی زرتشت. یا خانم که خدیجه نام دارد تبدیل می‌شود به خجه‌آناهیتا. و یواش یواش علائم بیماری ظهور می‌کند. کم اشتها می‌شوید نوعی خستگی و کوفتگی در پس گردن خود احساس می‌کنید اما نشانه بارز این آنفولانزا حرکت چشم‌هاست. چشم‌ها کمی رو به بالا تمایل پیدا می‌کنند انگار که دارید یک چنار را تماشا می‌کنید و یا دارید با رستم زابلی مصاحبه می‌نمائید. یک چیزی آنفولانزای هشترخانی را از آنفولانزاهای دیگر جدا می‌کند و آن خصلت ملی این آنفولانزاست. تنها هشترخانی را مبتلا می‌کند یعنی ادعای جهانی ندارد. مثل برخی مذاهب، قومی عمل می‌کند. مثل یهودیت که تنها برای قوم یهود است. این بیماری هم خاص هشترخانی‌هاست و هیچ عضوی از ملل دیگر نمی‌تواند این افتخار را نصیب خود کند. اما بپردازیم به ریشه‌ی این بیماری. یعنی این که به چه شکل در وجود شما نطفه می‌بندد. یعنی استدلال این نطفه چیست. این است که هشترخانی همیشه بوده یعنی حادث نیست. پس تمدن‌اش هم ازلی است. قبل از این که سومری و کلدانی از خواب سحرگاهی بیدار شود و دهن‌دره‌ای کند و دست به کار ساختن تمدن خود شود هشترخانی همه چیز تمدن خود را داشته است یعنی تاق و رواق را ساخته بوده و داشته چای می‌نوشیده و به ریش همه‌ی تمدن‌های احتمالی می‌خندیده و برای هیچ کتیبه‌ای هم تره خرد نمی‌کرده. اما هشترخانی یک اشتباه بزرگ را مرتکب شده. و آن این است که فکر نکرده دیگران بیایند و گل‌های سر سبد تمدن‌اش را بدزدند و ببرند به بابل مثلا و بگویند که نه این گل‌ها اصلا و اساسا تنها در بابل و در کنار دجله و فرات عمل می‌اید و آنچه هشترخانی‌ها دارند نسخه بدل است اسکن کرده‌اند. به این‌اش اصلا فکر نکرده این هشترخانی تمدن‌ساز. از بس که صادق و بی‌ریا بوده. چرا چون اولین تمدن بوده و کسی هم نبوده که باهاش مراوده و مزاوجه و مذاکره داشته باشد ساده بار آمده. این‌طوری اولین ضربه را به تمدن خودش زده که غیر قابل جبران است. و نتیجه این شده است که به هر جا نگاه می‌کنی می‌بینی براده و بریده‌های این تمدن است که اینجا و آنجا دارند ازش سودهای کلان می‌برند. اما عجیب این است که هشترخانی با هوش بی‌همتای خودش به عقل‌اش نرسیده که چپری دور تمدن خودش بکشد و یا کاسه‌ای بلورین روی تمدن خودش شب‌ها بگذارد که دشمن نتواند بیاید و تکه تکه این تمدن را بشکند و با خودش ببرد. این را تنها با پاکی فطرت و با شعار پندار نیک می‌توان توضیح داد که از بس پندار نیک کرده به عقل‌اش نرسیده که در جاهای دیگر ممکن است آدم و حواهایی پیدا بشوند که پندارشان اصلا نیک نیست و بد ذات و قرشمال نیز می‌باشند. این نقص عضو، یعنی نیک‌خواهی ذاتی، هشترخانی را به موجوداتی آه‌کش و افسوس‌کن تبدیل می‌کند. و آدمیانی که قرن‌ها آه بکشند و افسوس بخورد نوعی بیماری تنفسی پیدا می‌کنند اصلا نوعی آلرژی نسبت به هوا در وجودشان پیدا می‌شود و هوای تازه آزارشان می‌دهد و بیماری تنفسی‌شان عود پیدا می‌کند. این است که هشترخانی‌ها سردابه و محیط‌های بسته را بسیار دوست می‌دارند. و یا باغ‌های مخصوصی که خودشان درست کرده‌اند که هوای ملی را به آن باغ‌ها تزریق نموده‌اند که برای رگ‌های هشترخانی سودمند می‌باشد. و دیگر این که آدم آه‌کش و افسوس‌کن باید نشسته به کار خود که همان آه و افسوس باشد می‌پردازد به همین خاطر هشترخانیان در هنر

تشکچه‌پردازی و پشتی‌سازی سرآمد روزگار گردیده‌اند. انوع و اقسام‌اش را در هر خانه‌ای می‌توان یافت و یا هر هشترخانی آنقدر این هنر را درونی و ذاتی خودش کرده که می‌تواند از چهار تکه پارچه و بند کفش فوری یک بالشت و یا تشکچه بسازد این هنر مثل غزل نوشتن می‌باشد که هنر ملی هشترخانیان است. همه‌شان به این هنر آراسته‌اند. در هر مقامی که باشند چه شاعر باشند و چه ناظم. چه پرستار و چه شکنجه‌گر همه‌ی‌شان غزل‌سرا هستند. این دو هنر خاص هشترخانیان است و بازمانده‌ی تمدن کهن‌شان نیست اینها را بعدها که تمدن‌شان آسیب‌های جدی دیده ابداع کرده‌اند به اصطلاح روانکاوان و منتقدان ژرف‌اندیش این کارها جنبه‌ی جبرانی دارد. غزل در واقع همان آه و افسوس است که لباس ادبی به تن کرده و مجلس‌آرایی می‌کند و تشکچه برای نشستن و درست و حسابی بعد از استماع غزل آه کشیدن است. به این سبب هشترخانی‌ها گاهی از این دستاوردهای خودشان ناراضی به نظر می‌رسند و اینجا و آنجا هم این نارضایتی را بروز می‌دهند. خلاصه‌ی کلام این که توتم تشکچه و غزل، هشترخانی را از کارها و مدرسه باز می‌دارد. بچه‌ها که از فضای غزل‌گویی و تشکچه‌نشینی لذت وافر می‌برند همیشه دیر به مدرسه می‌رسند و معلم و ناظم هم همیشه تاخیر دارند چرا که از دسته‌ی بزرگ‌سالان هستند و خود به تولید تشکچه و غزل مشغول می‌گردند و به همین خاطر هم همیشه خسته و کوفته به نظر می‌رسند. می‌بینید اینها علائم نوعی آنفولانزاست که البته باید اذعان کرد که خاص می‌باشد و نمونه ندارد. اما سرعت این آنفولانزا بسیار زیاد است. مثل قطار سریع‌السیر ژاپنی عمل می‌کند. یعنی به سرعت برق و باد یعنی قطار سریع‌السیر ژاپنی خودش را از چاه‌بهار به نقده یا ماکوی هشترخان می‌رساند و برعکس. این پشتی‌گرایی و تشکچه‌سالاری و غزل محوری در مناطق کوهستانی شیوع کمتری دارد از برای این که حمل تشکچه و پشتی در سربالایی دشوار می‌باشد و ذوق غزل‌سرایی اصولا در بلندی‌ها افول می‌نماید برعکس جلگه و مناطق لم‌یزرع که مدینه فاضله‌ی غزل و تشکچه است.

اما توجه به این مسئله را نباید از خاطر برد که خود هشترخانیان اعتقادی به آنفولانزای بومی ندارند و این‌حرف‌ها را توطئه و شایعه‌ی دشمنان می‌دانند. به نوعی بومی‌گرایی هشترخانی البته اذعان دارند که برای حفظ تمامیت ارضی واجب‌تر از نان شب است. و لیلا و نهارا در بوق هشترخان‌گرایی می‌دمند. اما هرگز آن را نوعی بیماری واگیر نمی‌دانند. پس امکان بهبود آنها وجود ندارد. و تلاش بشردوستانه و صلیب‌سرخانه در این مورد کاملا بیهوده و آب در هاون کوبیدن است. منتقدان این وضعیت را "امتناع بهبود در فرهنگ هشترخانی" نام‌گذاری کرده‌اند. این نکات ارزنده به این خاطر ذکر می‌گردد که اگر گذارتان به مملکت مصروحه‌ی هشترخان افتاد و یا با یک شهروند هشترخانی برخورد کردید و متوجه عجایب‌ها در رفتار و کردار آنها شدید بی خود و بی‌جهت خودتان را سبک نکنید. و از آنفولانزا و امثالهم سخن نگوئید که به درد سر می‌افتید. اما کدام گروه سنی بیشتر در معرض این آنفولانزای بومی هستند. بچه‌های مدرسه رو و بچه‌هایی که بیشتر اوقات‌شان با پدربزرگ می‌گذرد. و بزرگ‌سالان بالای ۶۵ سال، البته مذکر و کسانی که ناراحتی‌های تاریخی را بیشتر و بهتر به خاطر سپرده‌اند. یعنی حافظه‌ی‌شان محل تردد تمدن دزدان است. این بزرگ‌سالان دقیقا می دانند که اسکندر کی از هشترخان به قصد تسخیر هند عبور کرده و آثار باستانی‌شان را به آتش کشیده است و یا اقوام دیگر کی در هشترخان به ایاب و ذهاب پرداخته‌اند و قالی‌های گران‌بها را مثل جگر زلیخا تکه

تکه کرده و با خود برده‌اند. و دانشمندان هشترخانی را با خود به ولایت خود برده و آنهایی که حاضر به رفتن نشده‌اند سر سبز یا زبان سرخ خود را از دست داده‌اند. این بزرگ‌سالان اگر پدربزرگ بچه‌ای بشوند همه‌ی رخدادهای تاریخی را با فلسفه‌ی تمدن دزدی در کله‌ی بچه‌های بینوا تزریق کرده و آنها را به انفولانزای هشترخانی مبتلا می‌گردانند. بچه که مبتلا شد معلم سست اعتقاد را هم مبتلا می‌کند. معلم سست اعتقاد می بیند که بچه‌ی یک وجبی چه جور دارد از نیاکان باستانی با احترام یاد می‌کند و به یاد ایام طلایی تاریخ هشترخان آه می‌کشد شرمنده گردیده ایمان و اعتقادش را یک طرفه می‌کند. یا از نیاکان باستانی رویگردان می‌شود و به تمدن‌های نو پا روی می‌آورد و در باره‌ی صنعت چاپ و نفوذ رسانه‌ها سخن‌پراکنی می‌کند و یا به تاریخ طلایی و قالی‌های تکه تکه اعتقاد پیدا می‌کند و در خواب‌های هم دنبال تمدن دزدان می‌گردد. و با شور و حرارت بچه‌ها را با تمدن از دست رفته آشنا می‌کند. بچه‌ها خاصه اگر پسر باشند تا سنین یازده دوازده سالگی در این وضعیت تمدن‌ـشیدایی به سر می‌برند و بعد آنفولانزای‌شان بر تاثیرات جسمی و تبلیغات رسانه‌ای بهبود می‌یابد و تا ۶۵ سالگی بروز نمی‌نماید. و در این سن بزرگ‌سالی هم بستگی دارد به نوع زندگی که در پشت سر دارد. اگر این دوره را با موفقیت و با مدال‌های طلایی و نقره‌ای طی کرده باشد و یا کمر بند سیاه به کمر بستانده باشد احتمال بازگشت آنفولانزای هشترخانی خیلی کم است. اما اگر این دوره را با کاهلی و ریخت و پاش و یا با مدال‌های برنزی و یا با کمربندهای بشور و بپوش طی کرده باشد بازگشت آنفولانزا حتمی‌ست. آنفولانزای دوم بسیار خطرناک است و آنفولانزای ب نام دارد. و معالجه‌اش از محالات است. تمام سلول‌های فکر و ذکر آدم و یا حوای مبتلا را تسخیر می‌کند. و مبتلایان در خواب هم غزل‌سرایی می‌کنند و آه می‌کشند و بر همسر خود خواب را حرام می‌نمایند. اینها از آنجایی که مقدمات‌شان در کودکی پایه‌ریزی شده و در کودکی هم بچه‌ی آدم‌ها و حواها قدرت یادگیری‌شان بالاست در واقع آنفولانزای هشترخانی به توان دو می‌گیرند. در ذهن اینها هشترخان به گربه‌ی وحشت‌زده‌ای می‌ماند که از همه طرف در معرض حمله و هجوم است. و اینها باید شش دانگ حواس‌شان جمع باشد تا مبادا باقی‌مانده و براده‌های تمدن هشترخانی را هم در روز روشن در کیسه کنند و ببرند. در این وضعیت است که آنفولانزای هشترخانی قابل مطالعه‌ی میدانی می باشد. علائم این آنفولانزا در این مرحله‌ی حاد این است که مبتلا واقعیتی در ذهن خود می‌سازد که ربط چندانی با واقعیت بیرون از سر او ندارد. و هر دسته‌ای هم واقعیت مخصوص به خودش را دارد که هیچ ربطی به واقعیت دسته‌ی دیگر ندارد. اما فصل مشترک همه‌ی واقعیت‌ها، غیاب واقعیت است. یعنی مبتلا دیگر قادر نیست دور و برش را ببیند. نه گربه را زیر پای‌اش می‌بیند و نه ستاره را در بالای سرش، با این که مدام به بالا می‌نگرد. به همین علت است که چشمان مبتلایان بتدریج به بالا متمایل می‌گردد انگار دارند با رستم هشترخانی مکالمه و مصاحبه می‌کنند.

یکی دیگر از علائم آنفولانزای هشترخانی، زبان‌شیدایی‌ست. هشترخانیان زبان خود را مادر همه‌ی زبان‌ها می‌دانند. چنان که بر تنه‌ی درخت سرو کهن سال که عمر آن به بیش از ۴۰۰۰ سال بالغ می‌شود این جمله را کنده‌اند: "هشترخانی، زبان خداوند جان و خرد است."

هشترخانیان منشوری تدوین کرده و به در و دیوار مناطق خارجی‌نشین ابرقو که پایتخت هشترخان می‌باشد چسبانده‌اند تا خلایق دچار سرگردانی نشده و تکلیف خودشان را بدانند. و یا

در اقدام‌های زبانی[۳] مورد استفاده قرار دهند. ۱: استفاده از زبان مادری تنها برای این موارد بلامانع است: فحش‌های رکیک که فی‌الواقع غیر قابل ترجمه‌اند. و نباید گذاشت وارد زبان هشترخانی شوند. ۲. نوحه‌خوانی و عزاگزاری و مراسم خاکسپاری بهتر است به زبان مادری باشد. ۳. بر زبان آوردن نام برخی یدکی‌های ماشین‌آلات به زبان مادری که غیر قابل ترجمه به زبان هشترخانی‌ست مانعی ندارد. ۴. زبان سوسیس‌فروشان و فیلسوفان (در حین کار) اختیاری‌ست و حتی احوط است که مادری باشد.۵. زبان زنان بی برو برگرد باید هشترخانی باشد که اینان گسترنده‌ی واقعی زبان می‌باشند. هم مادرند و هم سخنگو می‌باشند و این دو خاصیت برای زبان البته حیاتی‌ست.۶. از التقاتی‌گری پرهیز کنید. به این معنا که اگر سوسیس‌فروش هستید و مجانا به زبان مادری تکلم می‌کنید وسط جمله کلمات هشترخانی نپرانید و یا در خلوتگاه‌ها اسیر دست هوا و هوس نگشته و یک دفعه به زبان مادری محبت‌ورزی نکنید.

۱. تبصره: زبان خلوتگاه‌ها باید وجدانا زبان هشترخانی باشد که الحق زبان عشق و محبت است.

۲. تبصره: بلامانع است اگر در اتوبان‌ها وقتی سرعت‌تان زیاد است و در حال سبقت *گرفتن مطالبی* به زبان مادری ابراز کنید.

۳. تبصره: بلامانع است اگر در حین استفاده از روغن گرچک احساساتی شده چند صوت و صدا را به زبان مادری ابراز کنید.

۴. تبصره: در برخورد با بیابان‌گردان اگر مکالمه‌ای پیش آمد اصلا و ابدا از زبان هشترخانی استفاده نکنید.

۵. تبصره: در نامه نوشتن به مادر در صورتی که مطمئن هستید که پست‌چی نامه را نمی‌خواند و مادرتان سخنگو نمی‌باشد مانعی ندارد که از زبان مادری استفاده کنید.

۶. تبصره: در حال آب دادن به باغچه اگر کسی دور و برتان نیست و همسایه‌ها سر کار و یا در خوابند، زمزمه کردن ترانه‌های بهار آمد بهار آمد به زبان مادری مانعی ندارد.

جمع‌بندی و چشم‌انداز

●چند نوع آنفولانزای هشترخانی داریم؟

ـ دو نوع، A و B . آنفولانزای آ. آنفولانزایی را می‌گوئیم که شخص برای اولین بار می‌گیرد که تا حدی قابل مداوا می‌باشد. آنفولانزای ب. آنفولانزایی را می گوئیم که شخص برای بار دوم می‌گیرد که تقریبا مداوای‌اش جنباندن حلقه‌ی اقبال ناممکن است. یعنی یک بار در کودکی می‌گیرد از طریق پدربزرگ بزرگ‌سال غزل‌محور و آموزگار مبرز با سابقه و بار دوم در بزرگ‌سالی یعنی وقتی که خود به پدر بزرگ و یا آموزگار و یا شاعر و شهردار ارتقاء مقام یافته است.

●نشانه‌های این آنفولانزا چیست؟

شخص مبتلا فکر می‌کند چیزی را گم کرده که برای‌اش عزیز و دردانه بوده است رادیو توشیبای قدیمی. ساعت زنجیردار. مهره‌ی شاه شطرنج. نسخه‌ی دست‌نویس ویس و رامین، و از این قبیل. و نشانه‌ی دوم که از اولی منتج می‌گردد این است که شخص مبتلا به همه‌ی تمدن‌های همسایه و آن طرف آب بدبین گردیده تهمت تمدن دزدی به ناف آنها می‌بندد. و چهار چنگولی به باقی‌مانده و

براده‌های تمدن هشترخانی می‌چسبد و آخر هفته‌ها به دیدن ستون‌های سوخته و کتیبه‌های ناخوانا می‌رود و فی‌المجلس در آن صحن به غزل‌خوانی و خاقان‌پرستی می‌پردازد.

و با زن و بچه دعوا و مرافعه راه می اندازد که نگذاشتید من عمرم را وقف احیای تمدن بومی کنم. و با تشکیل خانواده برایم توتم نوینی ایجاد کردید تا از فکر و ذکر نیاکان باستانی دور بیفتم.

مبتلا در آخر پائیز تقریبا تا حد ممکن از خانه خارج نمی‌شود و در خانه تشکچه‌سالاری و پشتی‌گرایی و غزل‌محوری را با دوستان‌اش باب می‌کند و زندگی را بر اهل خانه تا آخر زمستان حرام می گرداند. و گربه را با مشت و لگد از خود دور می‌کند و تمایلی به بازی با بچه‌ی قنداقی از خود نشان نمی‌دهد.

●درمان خانگی آنفولانزای هشترخانی چیست؟

اگر افراد خانواده خود مبتلا باشند "وضعیتِ امتناع بهبود" در خانه حاکم است و نمی‌توان کاری کرد چنان که شاعر گفته است: خفته را خفته کی کند بیدار. و بیشتر افراد خانواده هم به خاطر مماس زیستن با همدیگر کم و بیش مبتلا می‌گردند. بهبودی در حالتی ممکن است که دور و برها متوجه بیماری بیمار بشوند و ظاهرا و باطنن این امر در خود هشترخان مشکل است. گفته می‌شود چنان که قبلا اشاره شد، کوه نشینان کمتر به این آنفولانزا دچار می‌شود بنابراین آنها متوجه بیماری شده و در همه جا حرف‌اش را زده‌اند و در دهان‌ها انداخته‌اند اما برای مداوا از دست آنها کاری ساخته نیست که کوه‌نشینان را اتاق نشینان داخل آدم نمی دانند. اما دیده شده است و گزارشات‌اش موجود و مهیاست که هشترخانیانی بوده‌اند و متوجه آنفولانزای خود شده‌اند و تن به مداوا داده‌اند و آن هم بدین شکل بوده که هشترخانیانی که در خارج از ممالک مصروحه مدتی طولانی زندگی کرده‌اند متوجه شده‌اند که لنگی‌هایی در کارشان هست که آنها را مورد مسخره‌ی عام و خاص قرار می‌دهد. یعنی واقعا از کار و کاسبی می‌افتند و مردم دیگر برای حرف‌های‌شان تره هم خرد نمی‌کنند. یعنی خارجیان آنها را به یک واقعیت خیلی سفت و سخت بسته‌اند البته نه به یک درخت. بلکه به یک کار گل مثلا. همان کاری که فرنگی‌ها در حلب با سعدی شیرازی کردند. یعنی آنها را وقعیت درمانی کرده‌اند.

●چه کسانی بیشتر و چه کسانی کمتر در معرض آنفولانزای هشترخانی هستند؟

کسانی که بیشتر از همه در معرض خطرند عبارتند از:

۱. کودکان ۷ تا ۱۲ ساله.

۲. بزرگ‌سالان بالای ۵۰ سال.

۳ . آموزگاران با سابقه و مبرز در رشته‌های علوم انسانی. کدخداها، شهردارها و شاعران در هر سنی که باشند.

و کسانی که کمتر از همه در معرض خطرند عبارتند از:

۱. زنان باردار.(زیرنویس و توجه: اصولا زنان کمتر در معرض آنفولانزای هشترخانی می‌باشند. چرا که آنها هر روزه خود را واقعیت‌درمانی می‌نمایند.)

۲. جوانان در سنین ۲۰ تا سی سالگی.

۳. کارگران فصلی. کارگران معدن. رانندگان اتوبوس. ویراستاران.

●بیش‌تر بدانیم .

همه‌گیری گسترده‌ی آنفولانزای هشترخانی درپی تحولات بزرگ جهانی و ملی رخ می‌دهد این همه‌گیری حدود هر ۲۰ تا ۲۵ سال رخ می‌دهد. افرادی که قبلا به آنفولانزا مبتلا شده‌اند، با شدت بیش‌تری بیمار می‌شوند .

کافی ست بعد از ظهری در قهوه‌خانه‌ای سه بزرگسال بالای ۶۵ سال باشد و دو آموزگار مبرز با سابقه و یک کدخدای پیر غزل‌محور، همه‌ی افراد حاضر به آنفولانزای هشترخانی مبتلا می‌گردند.

افراد آلوده به آنفولانزای هشترخانی از نوع ب در طول یک ماه قادرند این ویروس عقیدتی_سیاسی را به دیگران منتقل کنند. آموزگاران مبرز و با سابقه حتی قادرند در طول یک هفته‌ی درسی پنج و نیم روزه، ویروس را به بچه‌ها منتقل کنند. و اگر پدر بزرگی هم دور و بر بچه‌ها باشد طول ابتلا کوتاه‌تر می‌شود و بر شدت آن افزوده می‌گردد.

دور نگه‌داشتن خود از بنی بشر هشترخانی در طول آخر هفته از واجبات است. و مهم‌تر از آن تراشیدن سرگرمی مناسب برای ایام آخر هفته است که بهترین‌شان بازی با بچه‌ی قنداقی و یا بچه گربه که بسیار شیرین می‌باشد و هشترخانی را کمی از تاریخ دردبار دور می‌کند و به اسکندر و چنگیز و عمر استراحت می‌دهد.

کوه‌نوردی و یوگای کوندالینی و اجتناب از غزل‌سرایی و بیت‌گویی و تشکچه‌نشینی به پیشگیری از این آنفولانزا کمک می کند و بیشتر از همه دوری کردن از تجمعات هشترخانی خاصه بعد از ظهرها که هیجان شامگاهی صفرای سیاه را تقویت کرده آدم را سودایی می‌کند بخصوص در ابرقو که از دریا دور نمی‌باشد.

مصرف ویتامین و مواد معدنی و آنتی‌بیوتیک و یا داروهای گیاهی به درمان و یا پیشگیری از آنفولانزای هشترخانی کمک نمی‌کنند و بهتر است به واقعیت‌درمانی روی آورده شود. مهم‌تر از همه این که برای درمان آنفولانزای هشترخانی نمی‌توان به پزشک مراجعه کرد چرا که این بیماری برای پزشکان حتی اگر حاذق باشند کاملا ناشناخته است.

۱- نویسنده با آگاهی از عجایب، جمع مکسر عجیب، به خاطر حفظ نوشتار شهاب‌الدین سهروردی، جمع را باز جمع بسته است، که اشتباهی معمول در شعر و نثر گذشته است. *جنگ زمان*.

۲- قسمت نخست داستان "عجایب‌های جناب اشکبوس" در شماره‌ی ۴، زمستان ۱۳۸۸ منتشر شده است.

۳- زیرنویس: اقدام زبانی یعنی محاصره‌ی منطقه‌ای شهری از طریق دهات جهت اشاعه‌ی زبان هشترخانی. با این شعار: ما با حکومت کاری نداریم؛ مسئله‌ی ما زبان است.

نیلوفر شیدمهر

اسم ممه‌های مامان

نه بارونیه، نه طوفانیه، نه آفتابیه. امروز یک روز خیلی معمولیه: روزی که از روزهای دیگه نمی‌تونی متمایزش کنی که بعدن بخوای به یادش بیاری. اما من بیدار می‌شم و همه چی رو به یاد می‌آرم: کوچک‌ترین جزئیات بی‌اهمیت زندگی‌ام و همه‌ی نام‌های بی‌مصرفی رو که یک زمانی در طول تاریخ زندگی‌ام می‌دونستم. منظورم اینه که بیدار می‌شم با آگاهی کامل از دنیای دور و برم، فقط این که اسم خودم رو به یاد نمی‌یارم = اسمی که حلقه‌ای است که منو و آگاهیم رو به همه چیزهایی که می دونم و همه کسایی که من رو می‌شناسن وصل می‌کنه. این طوریه که همه چیز و همه کس تو ذهنم فرو می‌ریزه. مدتی طول می‌کشه تا این نکته رو متوجه بشم. و درست وقتی که وضعیتم رو تشخیص می‌دم سرگیجه‌ای رو که باهاش از خواب پا شدم حس می‌کنم. انگار که یکی سینه مو ناغافل تو مشتش گرفته یک دفعه می‌لرزم و احساس حال به هم خوردگی به هم دست می‌ده. تعجب می‌کنم، چون کسی دور و برم نیست. پس دراز می‌کشم تو این وضعیت سرگیجه بین خواب و بیداری و فکر می‌کنم. شاید اسم من رو رو تکه‌ای پوست نوشتن، یا شاید رو یه دونه شن که میون دونه‌های شن دیگه تو یک کویر بی‌انتها با باد میچرخه = مثل سرگیجه. یا شاید هم تو قلب یک قطعه یخ منجمد شده نوشتنش که الان داره تو نوشیدنی مخصوص امروز که جلوی منه آب می‌شه. من الان تو یک بار نشستم و دارم به طرز دیوانه‌واری نوشیدنی‌ام رو هم می‌زنم و با وجود سردی هوا عرق می‌ریزم و با وجود سرگیجه‌ام دارم سعی می‌کنم اسمم رو به یاد بیارم. شایدم سعی می‌کنم تصویر اونی رو که در خواب ممه‌ام رو چلوند به یاد بیارم.

ولی به یاد نمی‌یارم. فرقی هم نمی‌کنه چه قدر نوشیدنی‌ام رو هم می‌زنم با این نی شیشه‌ای که شبیه بند نافی می‌مونه که توش خالیه. صدای کلیک کلیک حرکت نی تو لیوان هماهنگ با ریتم شقیقه‌های من می‌زنه. این صدای کلیک کلیک دل به هم خوردگی‌ام رو زیادتر می‌کنه و تو سرم می پیچه همین طور که قطعه‌ی یخ تو دهن کف کرده‌ی لیوان می‌چرخه.

نمی‌دونم پس فایده‌ی این هم زدن چیه؟ من دارم خودمو حروم می‌کنم – من همه چیز رو، هر چیزی که بتونی فکرش رو بکنی هم زدم = خیلی وقته و آخرش هم هیچ. هنوز هم سینه‌ام انگار یکی یک دفعه بی‌هوا گرفته باشدش تیر می‌کشه. سر خودم داد می‌زنم: بس کن این هم زدن رو الان و برای همیشه و بی‌خیال اسمت شو. بی‌خیال سینه و پستونت شو. حالا یکی تو قاپ دستش گرفته که گرفته. بی‌خیال شو، بی‌خیال.

ولی نمی‌شم. و با این سرگیجه فکر می‌کنم اگه فقط دستم به ذهنم می‌رسید و می‌تونستم همش بزنم یک چیزی از توش در می‌آمد. من باید تو ذهنم رو بجورم. من باید زیر این سرگیجه، این آگاهی حروم‌زاده رو بجورم. اما کجا راستی راستی می‌تونم این آگاهی دفن شده رو پیدا کنم. زیرزمین ذهنم؟ که خودش زیر یک زمین دیگه دفن شده؟ زمینی وسیع و خالی و پر آشغال، آن قدر که هیچ چی رو نمی‌تونی توش پیدا کنی، حتا چیزی آشنا مثل اسم خودت رو؟

این طوریه که داستان ادامه پیدا می‌کنه = و من با تمام توانم و با پریشانی حال به هم خوردگی‌ام رو هم می‌زنم.

شاید باید توی نافم رو بگردم تا اسمم رو پیدا کنم. توی این تکه‌ی بدبخت پر گره گمشده رو که اعضای بدن من رو کنار هم نگه داشته. نه نگه نداشته: این حروم‌زاده‌ی مجازی. بی‌خود نیست که این همه تکه تکه‌ام و دارم غرق می‌شم مثل دونه‌های شن وسط قطره‌های به هم پیوسته‌ی آب تو این نی ای که تو این لیوانه، لیوانی که با تکه‌های یخ و نوشیدنی روز پر شده و من هر چندی یک ذره ازش رو از سر نی می‌مکم. شاید بتونم دو باره به نافم وصل شم، به اون دهن دوخته‌ش. اما بند نافم خیلی وقته که افتاده. یک نفر بریده و انداخته تو آشغال انگاری که یه چیز کثیف و بی ارزش بوده - چیزی که بدون اون من می‌تونم جون سالم در ببرم. اما من نمی تونم – بدون اسمم. آخه شاید شما نمی دونین که بند ناف آدم رو به اسمش وصله. و اسمش به هویتش، و هویتش به بلاهایی که سرش اومده!

مامان مرده و اون تنها کسیه که می‌تونه اسمم رو به یاد بیاره. مامان بعد این که سینه‌شو بریدن مرد — سینه‌ای که من رو خیلی سال پیش ازش بریدن. انگاری که بدون سینه بدنش نمی‌تونست روحش رو تو خودش نگه داره. دکترها می‌گفتن بدون سینه هم می‌تونه زنده بمونه، ولی من می دونستم که مامان بدون اون مارپیچ اسرارآمیز که زیر پوستش پنهان شده بود و من همه‌ی آرزوم این بود که بهش وصل بشم نمی‌تونست جون سالم در ببره. ممه‌های مامان مثل فنر می‌جهیدند و شیر ازشون پرش می‌کرد– حتا زمانی که من زن بزرگی شده بودم و از خودم بچه داشتم. سینه‌های من زود خشک شدن و دخترم گرسنه موند. مامان می‌تونست دایه‌ش بشه ولی من نمی‌خواستم. نمی‌خواستم که دهن بچه‌م به اون انحنای اسرارآمیز که زمانی من بهش وصل بودم وصل بشه. مطمئنم که اگه دکترها پوست روی ممه رو بر می‌داشتن اون زیر یک چیزی شبیه ناف می‌دیدند — تکه‌ای بدبخت و پر گره و کوچک که اعضای بدن مادرم رو کنار هم نگه می‌داشت. نه، یک چیزی مثل سرگیجه می دیدن که آدم رو از بند نافش جدا می‌کنه و باعث می‌شه هویتش از یادش بره.

می‌تونستم اسمم رو از بابا بپرسم ولی بابا خیلی بی‌مصرفه. همه‌ی باباها این طوری‌ان در ارتباط با ناف و همین طور در ارتباط با اسم. با این که خودشون ناف دارن ولی بی‌مصرفن. ناف چیزی نیست که بتونن تو مشتشون بگیرند.

اون، منظورم بابا ست، آلزایمر داره، نه سر گیجه. سرگیجه چیزیه که من دارم. یک روز رفتم دیدنش تا اسمم رو ازش بپرسم. اگر چه از قبل می‌دونستم بی‌فایده ست. بی‌فایده مثل هم زدن این نوشیدنی هزار بار هم خورده‌ای که جلوی منه. بی‌فایده مثل بارها و بارها جوریدن این سرگیجه‌ی مجازی. بابا فقط اسم خودش رو یادش می‌آد، یک اسم مذهبی: عبدالرضا = عبد حضرت رضا - ولی انگار قبلن یه اسم دیگه هم داشت. یه اسمی شبیه بابا یا پدرجون. ولی بعد چیزی شد شبیه سایه. سایه نه، شاید چیزی مثل همزاد که گاهی سایه به سایه ست: می‌آد و یک دفعه ناپدید می‌شه.

من به مسئولین بیمارستان گفتم که به جای بابا اون‌ها باید من رو اون جا نگه دارن، برای این که بابا دستکم اسم خودش یادش می‌آمد ولی من نه. ولی اون‌ها به من خندیدند. همه‌شون. همه‌ی اون هایی که لباس‌های سفید پوشیده بودن و ماسک سبز زده بودن. همه‌ی اون‌هایی که چاقوی جراحی به دست داشتن. همه‌ی اون‌هایی که اسمشاون ثبت و بر اساس حروف الفبا مرتب شده بود – اسماشون اسماشون اسماشون –. همه طبقه‌ای که حافظه‌شون رو از دست داده بودن به هم خندیدن،

همه‌ی آلزایمری‌ها. اون‌ها اسماشون رو رو سینه‌هاشون سنجاق کرده بودن، بالای تخت‌های سفیدشون، به ویلچرهای سیاهشون، به پوشتشون، و به خنده‌های خالی و بی‌معناشون. به دهن‌هاشون که کف کرده بود از بس که به من می‌خندیدن — می‌خندید نمیخندید نمیخندیدن. اونا به انگشتای کشیده و دستای گوشتی بابا می‌خندیدن.

اون‌ها اصلن احتیاج نداشتن اسمشون رو به یاد بیارن چون که به اسماشون وصل بودن. یک نفر به یک شکل مجازی اون‌ها رو وصل نگه می‌داشت، همین طور که من رو به دل به هم خوردگی‌م به طور واقعی وصل نگه می‌داره. شاید این شخص همونی باشه که این قاچ لیمو رو به سر این لیوانی که جلوی منه وصل کرده. این شخص به طور مرتب یک اسمی رو به ذهن‌های پژمرده‌ی آلزایمری‌ها وصل می‌کنه. و با هر وصلی اون‌ها به ریش من می‌خندن – ها ها ها ها – و من سرگیجه‌م شدت می گیره. اونا به هر چیز گردی مثل گردو یا لیمو می‌خندن. انگشتهاش رو مثل توپ ماهوتی گرد می‌کنن و می‌خندن.

یکی از این سبکسرهای خندان‌دهن کف کرده بابای خودمه. اون هنوز زنده‌س و همان طور که بهتون گفتم اسم کوچکش رو به یاد می‌آره، اسم فامیلش رو هم به یاد می‌آره، حتا اسم فامیل سابقش رو که مدت‌ها پیش عوض کرده به یاد می‌آره: آخوندی – اسم فامیلی که آدم رو یاد آخوندها می‌اندازه. من یادم می‌آد هر روز که از مدرسه بر می‌گشتم گریه می‌کردم که بچه‌ها من رو به خاطر اسم فامیلم مسخره می‌کنن. این حکایت قبل از انقلابه وقتی بچه‌های مدرسه از آخوندها خوششون نمی‌آمد و هی می‌خندیدن: ها ها ها. و من گریه می‌کردم: مامان مامان مامان. برای همین بابا اسم خانوادگیمون رو عوض کرد و گذاشت شیدمهر. پس اسم فامیل من و مامان هم شد شیدمهر. به همین خاطر هم خانواده‌ی بابا که آخوند بودن اون رو طرد کردن. ولی اون اهمیت نداد. این هنوز دوره‌ی قبل از انقلاب بود. پدر بابا وقتی اون سه سالش بوده اون و مادرش رو ترک می‌کنه و می‌ره عراق. و بعد هم سال‌ها بعد عاقش می‌کنه چون می‌فهمه بابا بهش دروغ گفته بوده که دکتری می‌خونه و حقوق خونده و قاضی شده بوده. قاضی شدن رو هم که پدرش فقط برای آخوندها جایز می‌دونسته و اینه که اون رو عاق می‌کنه. اما بابا به این موضوع هم اهمیت زیادی نمی‌داد. اما مادرش اهمیت می‌داد و خیلی از این موضوع دلشکسته بود و فکر می‌کرد این در اصل تقصیر اون بوده که نگذاشته بود شوهرش بابا رو با خودش به عراق ببره. بابا هنوز اون روز رو به خاطر می‌آره. زمان رضا شاه. کاروان جلوی خونشون تو شیراز منتظر بود. پدرش اون رو بغل می‌کنه که بگذاره رو یکی از شترها. اما مادرش می‌پره و اون رو تو هوا می‌قاپه و تو بغلش سفت نگه می‌داره. مادرش سر بابا رو رو سینه‌ش می‌خوابونه و بین سینه هاش فشار می‌ده. پدرش که از آخوندهای سرشناس شیراز بوده باید قبل این که ژاندارم‌های رضا شاه برسن می‌رفته. اینه که بی‌خیال بابا می‌شه و می‌ره. بابا سر رو سینه‌ی مادرش می‌تونسته صدای قلب اون رو که تند تند می‌زده بشنوه و گردی سینه‌های عرق کرده‌ش رو حس کنه.

گفتم که بابا اسم خانوادگیمون رو به شیدمهر تغییر داد، اسم فامیلی که هیچ کس معنی‌ش رو نمی‌دونست. فقط بابا می‌دونست که به ما گفت – به من و مامان. شید می‌شه خورشید، مهرم می‌شه خورشید. ولی شیدمهر می‌شه شعاع آفتاب. با این که از تغییر نام فامیلی‌مون راضی بودم فکر می‌کردم کاش بابا پسوند فامیل قبلی مون رو – یعنی احمدی رو- نگه می‌داشت. آخه اسم خانوادگی ما در اصل احمد آخوندی بود. می‌دونستم که احمد می‌شه کسی که حمد و ستایش می‌شه. می‌گفتن این لقب حضرت محمد بوده چون به وسیله‌ی خدا حمد شده. ولی این دلیل من واسه دوست داشتن احمدی

نبود. من از آهنگی که احمدی داشت خوشم می‌آمد، به خصوص وقتی مادر بزرگم یعنی مادر مامان بابا رو به این اسم صدا می‌زد. اون تا آخر عمرش هم همیشه بابا رو به این اسم صدا می‌کرد: آقای احمدی. احمدی برای من مثل بند نافی بود که اسم کوچیک منو به اسم فامیلم وصل می‌کرد. باید بهتون بگم که بر عکس ناف، بند ناف اصلن چیز بی مصرفی نیست، با این که دور انداخته می‌شه. تو کتابی خوندم که بند ناف مثل شیلنگ بین این دنیا و اون دنیا ست. منظورم دنیای مادر و فرزنده. این آخری‌ها هم یه جایی خوندم از این به بعد قراره بند ناف آدم‌ها رو نگه دارند. می‌پرسین که چه کارش کنن. آهان فریزش می‌کنن برای روز مبادا که گرد و قلنبه‌ش می‌کنن می‌دن دست دکترها.

برای همینه که بدون احمدی شیدمهر بی‌مصرف می‌شه. اصلن این شیدمهر چه گلی به سرمن زده؟ چی کار واسه بابا کرده؟ بعد انقلاب بابا می‌خواست دوباره به خانوادش وصل بشه. زمانه زمانه‌ی مردهای خدا شده بود و اون می‌خواست به آغوش خانواده‌ی آخوندی برگرده. حتا شعاع خورشید هم می‌تونه تاریک بشه وقتی خدا حمدش نکنه!

اما همه‌ی این‌ها حاشیه ست. من دنبال اسم خودمم. نه نام بابا. بابا هم که اسم من یادش نمی‌آد. فراموشکاری‌ش سرگیجه‌ی مجازی و دل به هم خوردگی بی‌مصرفم رو تشدید می‌کنه. متعجبم که هر سوالی که ازش می‌کنم با هشیاری کامل جواب می‌ده ولی وقتی نوبت به اسم من یا اسم ممه‌های مامان می‌رسه آلزایمرش عود می‌کنه و خاموش می‌مونه. درست مثل فامیلی مامان: خاموش. بهتون نگفتم که بابا یک دفعه ناغافل یکی از ممه‌های من رو تو مشتش گرفت وقتی که از کنارش می گذشتم که برم تو اتاقم. همون طور که حتمن ممه‌های مامان رو می‌گرفت – ممه‌هایی که من رو ازش گرفته بود. پشتم رو چسبوندم به دیوار سرد پشت سرم و از وحشت سر جام خشکم زد. با وجودی که هوا سرده عرق می‌ریزم. من هنوز سنگینی دستهاش رو رو سینه‌هام احساس می‌کنم، مثل اون شب که با حالت دل به هم خوردگی رو تختم دراز کشیده بودم. همون شب شنیدم که بابا از مامان می پرسید آیا من هنوز بالغ شدم یا نه. این سوال اون باعث شد که باز تو جام خشکم بزنه و سر گیجه‌م بدتر بشه. و حالا این بابا ست رو به روی من تو بیمارستان و من می‌خوام ازش بپرسم که چرا اون شب این کارو کرد ولی در عوض اسمم رو ازش می‌پرسم که یک دفعه اون همه‌ی شادابی و تیزی ذهنش رو از دست می‌ده مثل این قاچ لیمو که به سر لیوان من بنده و خشک شده. بعد بابا بدنش به یک سمت خم می‌شه، گردنش می‌افته عقب، چشم‌هاش لوچ می‌شن و به سقف خیره می‌مونن. بلوزش که حالا بالا رفته نافش رو به نمایش می‌گذاره. و آخر هم کف بالا می‌آره انگاری که من یک چیز خیلی با اهمیت رو توش بد جوری به هم زدم. نکنه بابا گاهی من رو با مامان ...

اینم از بابا و مامانم که مرده.

پس برای پیدا کردن اسمم تو دفترچه‌های تلفن رو می‌گردم. خودم هم نمی‌دونم اسمم کدوم یکی از این‌ها ست: جنیفر، فاطمه، مینا، دنیس، احمد، و– و هیچ کدوم از این اسم‌ها احساسی درم ایجاد نمی‌کنن. اینه که می‌رم سراغ اینترنت که یک جورهایی من رو یاد نافم می‌اندازه چرا که وقتی یه روز خیلی معمولی از خواب بیدار می‌شی و یه سرگیجه‌ی مجازی داری یک دفعه خودت رو پیدا می کنی که پای اینترنت نشستی و داری اطلاعات بی‌مصرف می‌جوری از سوراخ اینترنت که تو خودش هزار تا تونل داره. و این جوریدن می‌تونه تمام روزهای معمولی دل به هم خوردگیت رو پر کنه. می جوری - می‌جوری - و می‌جوری.

به فکر می‌افتم که اگه اینترنت هم نمی‌تونه کمک کنه بلاخره مدارک و نامه‌هام که هستن. اون ها می‌تونن اسم لعنتی حروم‌زاده‌م رو بر ملا کنن. اما وقتی که صبح با این سرگیجه مجازی از خواب بیدار می‌شم می‌دونم که حتا مدارکم هم نمی‌تونن اسمم رو به هم بگن. این رو از این جا می‌دونم که امروز آن قدر عادی و بی‌واقعه و بلند و پر آشغاله که نشونه‌ی اینه که نقشه‌ای در کاره. و حق با منه چون اسم کوچیکم از روی همه‌ی مدارکم غیبش زده. نامه‌هام این طوری شروع می‌شن: به اونی که این موضوع بهش مربوط می‌شه – یا خانم شیدمهر شما حالا یک شهروند هستید – یا خانم آخوندی خوشحالیم که به اطلاعتون برسونیم که شما امتحان رو با موفقیت رد کردید - یا خانم شیدمهر با نام خانوادگی سابق آخوندی وام مسکن شما تصویب شده – یا شعاع خورشید موفقیت کاری شما رو تبریک می‌گیم – یا متاسفانه باید به شما دختر عبدالرضا، دختر حروم‌زاده‌ی ممه‌های مامان، دختر حقیقی و حقوقی عبد حضرت رضا بگیم که – این‌ها رو که می‌خونم پشتم رو می‌چسبونم به دیوار پشت سرم و از تعجب خشکم می‌زنه که اسمم چی شده.

به هیچ کدوم از این چیزهایی که نوشتن اهمیتی نمی‌دم. من فقط می‌خوام اسمم رو پیدا کنم که از نامه‌ها و مدارکم افتاده. درست مثل بند ناف که بعد از تولد خشک می‌شه و می‌افته و به جاش ناف می‌مونه – یه گره کوچیک که هیچ علامت خاصی نداره جز این که معمولن لاش کلی آشغال جمع می‌شه.

از خواب که بیدار می‌شم و تو جام می‌شینم یک دفعه چشمم به نافم می‌افته که توش یه عالمه آشغال جمع شده و من حالیم نبوده. اما امروز چون یه روز خیلی عادیه و من هم این سرگیجه‌ی مجازی رو دارم همین که از خواب بیدار می‌شم مشغول جوریدن نافم با ناخن انگشت سبابه‌م می‌شم و بعدشم می‌رم یک سنجاق سر می‌آرم و بعد هم یک خلال دندون و می‌افتم به جون اشغال‌های توی نافم تا این که آخر یادم می‌آد که دنبال اسم گمشده‌م می‌گردم و اینه که نافم رو ول می‌کنم، مثل این نی‌ای که تو لیوان نوشیدنی دست از سرش بر می‌دارم. نه بر نمی‌دارم چون اون من رو یاد بند نافم می اندازه. این لیموی بریده هم من رو یاد لیموی ممه‌م می‌اندازه. کی بود می‌گفت بوی لیمو، عطر لیمو، فقط و فقط مال شیرازه؟

شاید حالا که جوریدن آشغال از لایه‌های گره گره گوگول تو اینترنت کمکی به حالم نمی‌کنه، دوستام بتونن کمکم کنن. اسم‌هاشون هنوز خاطرم هست و شماره تلفناشون تو دفترم. حتا صدای چند تاییشون رو تو گوش مارپیچ ماشین پیغام گیرم ضبط کردم. کار سختی نیست. بهشون زنگ می‌زنم می‌گن الو و وقتی صدای من رو می‌شنون اسمم رو صدا می‌زنن. ولی این طوری نمی‌شه چون وقتی که زنگ می‌زنم و می‌گم الو می‌گن: اِ این تویی! درست جمله‌ای که نمی‌خواستم بگن. آره منم. ولی آخه من کیم؟ این تو گفتنشون مثل اینه که بگن تو شیدمهر – شعاع خورشید بعد از انقلاب – آخوندی دخت عبد حضرت رضا قبل از انقلاب. یکیشون هم یک دفعه بی‌مقدمه گفت هفته‌ی پیش تو فروشگاه ایرانی‌ها دنبال لیموی شیراز می‌گشته. از اون بزرگ بزرگ‌هاش.

فکر کنم همه‌ی این اتفاق‌ها واسه این می‌افته که امروز یک روز معمولیه و دوستای معمولی من یه تلفن معمولی از یک دوست معمولی دریافت کردن که نامی نداره و گوشش به مارپیچ گوشی تلفن وصله. بعد هم مکالمه بدون این که من نامم رو دست کم برای یک بار هم شنیده باشم تموم می‌شه. این هم از این دوست‌های حروم‌زاده‌ی دهن نافی من که هیچ فایده‌ای ندارن جز وصل من به گذشته ۰م

افرادی که تو بانک کار می‌کنند یا تو شعبه‌های کارت‌های اعتباری و یا اداره‌ی برق و غیره که بهشون زنگ می‌زنم به این امید که اسم من رو ببرند درست مثل دوست‌هام عمل می‌کنند. اون‌ها از من شماره‌ی کارت بانکی‌ام رو می پرسن، یا شماره‌ی دانشجوییم رو یا شماره‌های دیگه رو – خب از زمانی که روزها عادی و معمولی شدن شماره‌ها جای اسم‌ها رو گرفتن. دهن من کف کرده، لعنتی، از بس که شماره گفتم ولی هم‌چنان امیدوارم که ازم یک چیزی بپرسن که من بتونم اسم‌رو به زبون بیارم. ولی هنوز خبری نیست و دهنم کف کرده جوری که شاش کف می‌کنه وقتی خودت رو برای یک مدت طولانی نگه داشتی و بعد می‌ری توالت و خلاص می‌شی. آره کف می‌کنه. کف می‌کنه و پر از حباب می‌شه. حباب‌های روشن. مال زن و مرد هم نداره. من شاش کف کرده‌ی بابا رو دیدم. یک بویی می‌داد که نگو! مثل مال اسب‌های کنار خیابون که قدیم‌ها به درشکه می‌بستن.

بعضی آدم‌های اون طرف خط تلفن دوست دارن کمکم کنن. اون‌ها واسه این که بفهمن من کی هستم و هویتم را تایید کنن ازم می‌پرسن که آخرین خریدی که با کارت اعتباری‌ام کردم چی بوده. و لعنت به من که به روشنی به خاطر می‌آرم که آخرین آشغالی که خریدم چی بوده ولی نه اسم کسی که جنس رو خریده. من همه چی همه‌ی شاش و ان و گه‌هام یادم می‌آد ولی اسمم نه.

واقعن اون کی بود؟ دختر بچه‌ای که همیشه گرسنه‌ی ممه‌های مامان بود؟ و کی بود اون دختر حقیقی و حقوقی بابا که یک روز که از کنارش می‌گذشت بابا ممه‌اش رو دستمالی کرد و دختر بعدش به سرگیجه افتاد؟ و کیه زنی که همه‌ی کارهاش یادش می‌آد ولی کننده‌ش رو نمی‌شناسه — همه‌ی کارهاش که آن قدر معمولی هستن که قابل نام بردن نیستن؟ آره من می‌خوام اسم این فرد رو بدونم — می‌خوام فاعل این افعال رو بشناسم. آره من دنبال اسم کوچیک خودم می‌گردم. همون اسمی که اغلب دخترها یا پسرها رو با اون صدا می‌زنن مثل شهاب یا فرزانه یا حسن یا حسین. آره من دنبال اسم کوچیک دوره‌ی نوجوونیم می‌گردم که از ترس گمش کردم.

ولی پیداش نمی‌کنم و این موضوع من رو کلافه کرده. زنی که الان اون طرف خط تلفنه اسم منو نمی‌بره و بدون اسمم داستان زندگی من و تارهای به هم پیچیده‌ی اعمالم نمی‌تونن به من به عنوان فاعل اون اعمال وصل بشن. زنی که اون ور خطه که شاید الان اون طرف کره زمین نشسته باشه – و یکی از همه‌ی اون‌هایی است که لابد علیه من توطئه کردن — می‌گه: "یک لحظه صبر کنید خانم شیدمهر. بذارین من پرونده‌تون رو رو کامپیوترم بیارم." و بعد از مدتی سکوت می‌پرسه اسم فامیلی سابقتون چی بوده؟ اون از من اسم بابا رو نمی‌پرسه. این جا مثل ایران رسم نیست که اسم پدر رو بپرسن یا فامیلی مادر رو مخصوصن که فامیلی مادرت مثل مال من "خاموش" باشه! و بالاخره آخرین سوالی که می‌کنه اینه که اسم کوچیک مادرت قبل از ازدواج چیه؟ طفلک نمی‌دونه من اسم کوچیک خودمم فراموش کردم چه برسه به اسم کوچیک مادرم.

همین که این سوال پیش می‌آد، یک دفعه من هم زدن رو رها می‌کنم و به نوشابه‌م نگاه می‌کنم. همه‌ی نوشابه حالا به کف تبدیل شده. مثل کفی که یک نفر که داره می‌میره به دهن می‌آره. و یک دفعه من به خاطر می‌آرم. نه اسمم رو- بلکه خوابی رو که دیشب دیدم قبل از این که چشم‌هام رو به این روز معمولی باز کنم – روزی که لب پرتگاه مجازیش ایستادم و منتظر یک سقوط آنی هستم —

تو خواب مامان رو دیدم و خواستم ازش اسمم رو بپرسم ولی نپرسیدم. چون اولش تو خوابم دو تایی روی هوا بودیم. ما دو تا فرشته بودیم که دور و بر یک درخت لیمو بال بال می‌زدیم. بابا پای

درخت ایستاده بود و داد می‌زد. از اون سفت و درشت‌هاش که عطرش دل می‌بره بکنین بندازین پایین. همین رو که گفت من و مامان افتادیم رو زمین.

حالا اون، منظورم مامانه، روی زمین چهار زانو تو یک اتاق خالی از اثاثیه که پر از آشغال و خرت و پرته نشسته. مامان دامن سیاهی به تن داره. اتاق بزرگه و دیوارهاش سفیدن. مامان بلوز تنش نیست. حتی کرست هم نداره. من طرف دیگر اتاق خوابیدم. چشم‌هام رو باز می‌کنم. دوساله‌ام و دندون‌هام همه در اومدن و کاملن. ممه‌های مامان نگاهم رو به خودشون جذب می‌کنن. نوک‌هاشون بیرون زدن و پر از شیرن و من گرسنه‌ام – گرسنه‌تر از همه‌ی روزهایی که تو زندگیم گرسنه بودم. آماده‌ام که خودم رو رو ممه‌های مامان بندازم و شیر رو از نوک سینه‌هاش بمکم. یک اشتیاق پایان ناپذیر سر تا پام رو گرفته – اشتیاق معصومی که از نقشه‌هایی که بابا برام کشیده و مامان قراره اجراشون کنه خبر نداره.

تاتی تاتی طول اتاق رو طی می‌کنم و نزدیک مامان می‌رسم. این جا ست که می‌بینم سر سینه های مامان سیاهند – سر سینه‌هایی که اشتیاق وصل شدن بهشون رو دارم. از این هم بیش‌تر رو سینه‌های مامان دو تا دیو کشیدن با یک ماده سیاه مثل ذغال. مامان به سینه‌هاش اشاره می‌کنه و به زبونی که نمی‌فهمم صحبت می‌کنه و می‌گه: لولو خرخره.

من سعی می‌کنم از این زبون ناآشنا نترسم و باور نکنم که ممه‌های معصوم مامان دو تا دیو هستن. مامان ممه‌هاشو تو دستاش نگه می‌داره و صورتش رو یک جوری می‌کنه انگار که اون دیوها قراره من رو بخورن. اما من باورم نمی‌شه. می‌خوام برم و خودم رو رو ممه‌ها بندازم و شیر شیرنشون رو بمکم.

مامان عقبم نمی‌زنه. اون هم چنان سینه‌هاش رو تو دستاش گرفته و دیوها رو نشون می‌ده و از حلقش اون صدا رو در می‌آره: خرخرخرخره. من همش چند قدم از ممه‌هایی که دو تا دیو روشون چنبره زدن فاصله دارم. شاخ دیوها تیزه و دهن‌های سیاهشون که همون سر سینه‌های مامانن رو به من نشونه رفتن. با این حال نمی‌ترسم. من آماده‌ام که با دیوها بجنگم و مامان رو و ممه‌هاش رو از شر اونا نجات بدم با این که دیوها هر لحظه بزرگ و بزرگ‌تر می‌شن.

یک قدم نزدیک‌تر که می‌شم و با مامان چهره به چهره می‌شم می‌بینم که اون مرده – و این سینه‌هاشن که این صدای ته حلقی رو در می‌آرن:خر خر خر خره. ممه‌هاش تقریبن از تنش کنده شدن، واسه همین تا دست می‌زنم می‌افتن رو زمین مثل بند ناف که چند روز بعد تولد می‌افته.

با این همه خودم رو روی زمین روی سینه‌ها می‌اندازم. مامان من رو می‌گیره و به سمتشون هدایت می‌کنه. من شاخ دیوها رو با دست‌های کوچیکم می‌گیرم ولی دهنم هنوز توی هوا دنبال سر سینه‌ها می‌گرده. مامان با یک دست سر من رو به جلو فشار می‌ده و با دست دیگه ممه‌ش رو می‌گیره و سرش رو که همون دهن دیوه تو دهن من می‌گذاره. اون درست اون جور پستون به دهن من می ذاره که من یک روز پستون به دهن دخترم گذاشتم – زمانی که نوزاد بود و هنوز پستون گرفتن بلد نبود.

در این لحظه ست که لیموی پلاسیده رو می‌بینم و این که هنوز دارم نوشیدنیم رو هم می‌زنم. بعد دهنم از یک ماده‌ی تلخ و تند مثل فلفل پر می‌شه و صدای خراش‌دار خودم رو می‌شنوم که با همون صدایی رو در می‌آره که مامان با اون زبون مرده‌ش در می‌آورد: خر خر خر خره. شیر زهرآلوده رو قرقره می‌کنم و کف به لب می آرم. مامان من رو رو زمین می‌گذاره – تنها با دیوها تو

اون اتاق خالی از اثاثیه و پر از آشغال. من می‌ترسم. دیگه نمی‌خوام به ممه‌های مامان وصل باشم. مامان می‌خنده و می‌خنده و می‌خنده. صدای خنده‌ش از بیرون اتاق می‌آد. تو حالت خنده می‌گه مرد خجالت بکش. حالا چه وقت این کارها ست؟ نکن، نکن، آن قدر محکم نچلون.

بعدش تو اتاق خودم بیدار می‌شم. امروز یک روز معمولیه و به یاد می‌آرم که مادرم مرده – اون مرد وقتی که به خاطر سرطان سینه‌ش رو قطع کردن. اما تو خواب من مامان هم چنان زنده ست و من می‌خوام بگم: مامان مامان نجاتم بده. می‌خوام بغضی که تومه گریه کنم ولی نمی‌تونم. می‌خوام بگم: مامان مامان چرا تنهام گذاشتی. می‌خوام بهش بگم که من یه روز رفتم سر وقت ویلچر بابا. تو اتاقش تنها بود. از پشت بهش نزدیک شدم و چشم‌هاش رو گرفتم. گفتم من کی‌ام؟ خندید. بعد گفتم چرا دست زدی؟ این رو که گفتم خنده‌ش قطع شد و تو خودش جمع شد. چشم‌هاش رو ول کردم. اومدم نشستم رو پاش و دست انداختم دور گردنش. خودم رو فشار دادم بهش و از جیبم یک ماژیک آبی در آوردم و گفتم بیا رو سینه‌ی من دو تا فرشته بکش. با ماژیک دو تا فرشته بکش تا دختر من نترسه. آره می‌خوام این داستان رو به مامان بگم. اما دهنم پر از تلخیه و من تا حد مرگ می‌ترسم از مامان در مورد ممه‌هاش بپرسم ببینم اونم می‌ترسید– تا حد مرگ می‌ترسم که اسمم رو ازش بپرسم- می‌ترسم که مامانم یادش نیاد اسمم چیه.

تداوم انتشارِ
جُنگ زمان
به همت شما نیز بستگی دارد
جُنگ زمان را مشترک شوید
و اشتراک آن را
به دوستان و آشنایان خود سفارش کنید!

فرانتس کافکا - لطف‌علی سمینو

شغال‌ها و عرب‌ها

ما در واحه اردو زدیم. همراهان خوابیدند. مرد عربی، بلند و سفید، از جلوی من رد شد؛ به شترها رسیدگی کرده بود و به خوابگاه می‌رفت.

من روی علف‌ها دراز کشیدم؛ می‌خواستم بخوابم، اما نمی‌توانستم؛ زوزه‌ی شِکوه‌آمیز شغالی در دوردست؛ دوباره نشستم. و آن چه آن قدر دور بود، ناگهان نزدیک شد؛ ازدحام شغال‌ها دوروبَرم؛ چشم‌های طلاییِ کدرشان که می‌درخشد و خاموش می‌شود، اندام باریکشان، گویی زیر ضربه‌های شلاق، قانونمند وچالاک در حرکت است.

یکی از آن‌ها از پشت سرم آمد، خودش را به زیر بازوی من رساند، خیلی نزدیک به من، گویی به گرمای بدنم نیاز دارد، بعد جلوی من ایستاد و تقریبن رو در رو با من حرف زد:

«من پیرترین شغال تمام این اطرافم، خوشوقتم که می‌توانم بالاخره این جا به تو خوشامد بگویم. تقریبن ناامید شده بودم، زیرا زمان بی‌نهایت درازی است که منتظر تو هستیم؛ مادر من در انتظار تو بود و مادر او، و همین طور مادران همه‌ی آن‌ها، تا مادر مادران همه‌ی شغال‌ها، باور کن!»

گفتم: «تعجب می‌کنم»، و فراموش کردم تل هیزم آماده‌ای را آتش بزنم تا با دود آن شغال‌ها را دور نگاه دارم. گفتم: «شنیدن این حرف خیلی برایم عجیب ست. من تصادفن از دور دست‌های شمال برای سفر کوتاهی به این جا آمده‌ام. حالا شما شغال‌ها چه می‌خواهید؟»

گویی از لحن من که شاید خیلی دوستانه بود، جرأت یافتند، نفس نفس‌زنان و غران حلقه‌شان را دورم تنگتر کردند.

شغال سالخورده شروع به حرف زدن کرد: «ما می‌دانیم که تو از شمال می‌آیی، امیدمان هم به همین ست. شعور که میان عرب‌ها پیدا نمی‌شود، آن جا وجود دارد. می‌دانی، جرقه‌ای از شعور از تکبر سرد این‌ها برنمی‌خیزد. این‌ها حیوانات را می‌کشند و می‌خورند، اما مردار را تحقیر می‌کنند.»

گفتم: «این طور بلند حرف نزن، عرب‌ها همین نزدیکی خوابیده‌اند.»

شغال گفت: «واقعن معلوم ست که این جا غریبه‌ای، وگرنه می‌دانستی که در تاریخ جهان هرگز شغالی از یک عرب نترسیده است. چرا باید از این‌ها بترسیم؟ همین قدر بدبختی برایمان کافی نیست که به میان چنین مردمی تبعید شده‌ایم؟»

گفتم: «ممکن ست، ممکن ست. اما من به خودم اجازه نمی‌دهم در امری که این قدر برایم دور از ذهن ست، قضاوت کنم. به نظر می‌رسد که این دعوا خیلی قدیمی باشد؛ در واقع در خون شما ست و با خون پایان می‌پذیرد.»

شغال پیر گفت: «تو خیلی با هوشی.» و همه‌ی شغال‌ها تندتر نفس نفس زدند، با ریه‌های ملتهب، با وجود این آرام ایستاده بودند؛ فقط گاه گاه بویی از میان دهان‌های بازشان بیرون می‌زد که من فقط با دندان‌های برهم فشرده می‌توانستم تحملش کنم. «تو خیلی

باهوشی؛ چیزی که تو گفتی با آموزش‌های باستانی ما مطابقت دارد. ما خونشان را می‌گیریم و دعوا پایان خواهد یافت.»

با حرارتی بیش از آن چه که می‌خواستم گفتم: «اوه! آن‌ها مقاومت خواهند کرد؛ با تفنگ‌های شکاری‌شان همه‌تان را گَلّه گَلّه خواهند کشت.»

شغال گفت: «تو هم مثل همه‌ی آدم‌ها منظور ما را درست نمی‌فهمی، درک آدم‌ها حتا در آن دوردست‌های شمال هم همین طور ست. ما اصلن نمی‌خواهیم آن‌ها را بکشیم. آب نیل هم برای شستن این گناه کافی نخواهد بود. همین منظره‌ی بدن‌های زنده‌شان هم ما را به هوای پاک‌تر، به صحرا می‌گریزاند که به همین دلیل وطن ما ست.»

و همه‌ی شغال‌هایی که دُور تا دُور من بودند و بسیاری که در این بین از دوردست‌ها به آن‌ها پیوسته بودند، سرهایشان را میان پاهای جلویی‌شان خم کرده بودند و با پنجه‌هایشان آن را تمیز می‌کردند؛ گویی می‌خواهند نفرت خود را پنهان کنند. نفرتی چنان وحشتناک که دلم می‌خواست با خیز بلندی از محفلشان بگریزم.

پرسیدم: «بالاخره در نظر دارید چه کنید؟» همراه با این پرسش می‌خواستم از جایم بلند شوم؛ اما نتوانستم؛ دو شغال جوان دندان‌هایشان را از پشت سر در پیراهن و بالاپوش من محکم فرو کرده بودند؛ مجبور بودم همان جا بنشینم. شغال پیر با لحن توضیحی و جدی گفت: «این‌ها برای ادای احترام دامن لباست را نگه‌داشته‌اند.» من بلافاصله رو به شغال پیر و شغال‌های جوان فریاد زدم: «این‌ها باید مرا رها کنند!» شغال پیر گفت: «اگر تو بخواهی، طبعن این کار را خواهند کرد. اما کمی طول خواهد کشید، برای این‌که آن‌ها طبق عادت دندان‌هایشان را خیلی عمیق فرو کرده‌اند و باید آرام‌آرام آروارهایشان را شل کنند. تا آن موقع به خواهش ما گوش کن.» من گفتم: «رفتار شما رغبت زیادی برای این کار در من ایجاد نکرد.» در حالی که برای اولین بار حالت گله‌آمیزی را به لحن طبیعی صدایش اضافه می‌کرد گفت: «جواب ناشیگری ما را این طور نده. ما حیوان‌های بدبختی هستیم، جز دندان‌هایمان چیزی نداریم؛ برای هر کاری که بخواهیم بکنیم، هر کار خوب یا بدی، فقط همین دندان‌ها را داریم.» من در حالی که خیلی هم نرم نشده بودم، پرسیدم: «خوب، حالا چه می‌خواهی؟»

او فریاد زد: «ای سرور!» و همه‌ی شغال‌ها زوزه کشیدند؛ زوزه‌شان در آن دوردست مثل نغمه‌ای به گوشم رسید. «ای سرور، تو باید به این نزاعی که دنیا را دو پاره کرده پایان دهی. پیران قوم ما گفته‌اند که کسی با مشخصات تو این کار را خواهد کرد. ما باید از دست عرب‌ها آرامش داشته باشیم. هوای قابل تنفس؛ افقی که از وجود آن‌ها پاک باشد؛ بدون فریاد استغاثه‌آمیز گوسفندهایی که به دست آن‌ها سر بریده می‌شوند؛ همه‌ی جانوران باید در آرامش سقط شوند؛ و ما بدون مزاحمت خونشان را بمکیم و استخوان‌هایشان را پاک کنیم. پاکی! ما چیزی جز پاکی نمی‌خواهیم.» و اکنون همگی می‌گریستند و هق‌هق می‌کردند. «تو چطور در این دنیا تاب می‌آوری ای قلب پاک و ای باطن با صفا؟ سفیدی آن‌ها کثیف ست؛ سیاهی‌شان کثیف ست؛ ریششان وحشت‌انگیز ست؛ از دیدن منظره‌ی چشم‌هایشان باید تف انداخت؛ و اگر بازویشان را بلند کنند، جهنم زیر بغلشان ظاهر می‌شود. پس ای آقا، ای سرور گرامی، با دست‌های توانمند خود، با دست‌های توانمندت، گلوهایشان را با این قیچی ببر!» و با اشاره‌ی سر او شغالی که قیچی خیاطی کوچکی، پوشیده از زنگ‌های کهنه را با نیشش حمل می‌کرد،

جلو آمد.

کاروان‌سالار عرب که خود را آهسته در جهت خلاف باد به ما رسانده بود و حالا تازیانه‌ی عظیمش را در هوا تکان می‌داد فریاد زد: «بالاخره این هم قیچی و حالا دیگر کافی ست!»

همه به سرعت فرار کردند، اما در فاصله‌ای ایستادند، تنگ چسبیده به هم، آن همه جانور چنان تنگ به هم چسبیده و خیره شده بودند که گویی در آغل کوچکی، در احاطه‌ی ارواح مشتعل قرار گرفته‌اند.

«ارباب، پس تو هم این نمایش را دیدی و شنیدی!» مرد عرب این را گفت و تا جایی که آداب قبیله‌اش اجازه می‌داد با شادی خندید. من پرسیدم: «پس تو می‌دانی این جانوران چه می‌خواهند.» او گفت: «طبیعی ست که می‌دانم، ارباب. این موضوع را همه می‌دانند؛ تا وقتی که عربی وجود داشته باشد، این قیچی هم بیابان را درمی‌نوردد و همراه با ما تا روز قیامت این‌طرف و آن‌طرف می‌رود. این قیچی به هر اروپایی برای آن اقدام بزرگ ارائه می‌شود؛ هر اروپایی در نظرشان درست همانی ست که به آن‌ها وعده داده شده. این جانورها به امیدی واهی دل بسته‌اند؛ دلقک‌اند، دلقک واقعی‌اند این‌ها. به همین دلیل ما دوستشان داریم. آن‌ها سگ‌های ما هستند؛ زیباتر از سگ‌های شما. حالا نگاه کن، یک شتر دیشب سقط شد و من لاشه‌اش را به این جا آوردم.»

چهار حمال آمدند و لاشه‌ی سنگین شتر را جلوی ما انداختند. هنوز لاشه بر زمین نیفتاده بود که شغال‌ها آوای خود را سر دادند. در حالی که بدن خود را روی زمین می‌کشیدند، چنان تکه تکه و در چند صف جلو می‌آمدند که گویی نیرویی مقاومت‌ناپذیر هر یک را با ریسمانی می‌کشد. عرب‌ها را فراموش کردند، نفرت را فراموش کردند. بخار شدیدی که از آن لاشه برمی‌خاست و همه چیز را می‌زدود، آن‌ها را جادو کرد. لحظه‌ای بعد یکی از آن‌ها به گلوی شتر چسبید و با اولین ضربه شاهرگ حیوان را درید. مثل پمپ کوچک شتابانی که ناامیدانه اما به ناچار در تلاش برای فرونشاندن آتش عظیمی باشد، هر یک از عضلاتش در جای خود کشیده می‌شد و می‌جنبید. همه به سرعت و یک سان از بالای سروکله‌ی یک دیگر روی لاشه دست به کار شدند.

این جا بود که کاروان‌سالار با قدرت تمام ضربات سخت شلاق را از هر طرف بر آن‌ها فرود آورد؛ شغال‌ها سرهایشان را بلند کردند، نیمه‌نشئه و ناتوان؛ مرد عرب را دیدند که در برابرشان ایستاده؛ ضربات تازیانه را بر پوزه‌های خود احساس کردند؛ با جهشی خود را عقب کشیدند و مسافتی عقب‌عقب رفتند. اما خون شتر در گودال‌ها ریخته بود و مست‌شان می‌کرد. چندین جای لاشه دریده شده بود. نمی‌توانستند مقاومت کنند؛ دوباره جلو آمدند؛ کاروان‌سالار دوباره تازیانه را بالا برد؛ من بازویش را گرفتم.

مرد عرب گفت: «حق با تو ست، ارباب. این‌ها را به حال خودشان می‌گذاریم؛ موقع حرکت رسیده. تو آن‌ها را دیدی، حیوان‌های شگفت‌انگیزی هستند، درست ست؟ اما چه نفرتی از ما دارند!

ایرج زهری - علاءالدین اشمیت

نمایشگاه نقاشی ابستره

صحنه: یک نمایشگاه کوچک نقاشی. وسط صحنه یک نیمکت با دو صندلی.
نقش‌ها: خانم ۱، خانم ۲

نمایش که آغاز می‌شود خانم ۲ در گوشه‌ای روی صحنه ایستاده است. خانم ۱ وارد می‌شود. خانم ۲ به پیشبازِ او می‌رود.

خانم ۱ مثل این که نمایشگاه همین جا ست؟ ولی عجب سالن کوچیکی‌یه؟ مثل سوراخ موشه.

خانم ۲ بله، نمایشگاه همین جا ست. صبح شما به خیر، خانم. خیلی متأسفم که از این سالن خوشتون نیامده، ولی به نظر من سالن جمع و جور و گرمی‌یه.

خانم ۱ راستش نمی‌فهمم، چه طور ممکنه کسی از یه همچین دخمه‌ای خوشش بیاد. حالا کوچیکی سرشو بخوره، پله‌های کج و کوله و نفس‌گیرشو چی میگین؟ اجازه می‌دین بنشینم؟ دیگه زانوهام قدرت ایستادن ندارند. به‌تره شما هم چند دقیقه‌ای بنشینید. من خیلی دوست دارم با مردم صحبت کنم. فکر می‌کنم خودِ شما هم از این نقاشی‌های وحشت‌انگیز خسته شده باشید.

خانم ۲ *(می‌نشیند)* از کجا می‌دونید که نقاشی‌ها وحشت انگیزند؟ شما که هنوز درست نگاه‌شون نکردین؟

خانم ۱ احتیاجی به نگاه کردن ندارن. از همین جا که نشسته‌ام، به اندازه‌ی کافی وحشت کرده‌ام. به علاوه برام گفتن که نقاش این تابلوها زنی ست هوسباز.

خانم ۲ فکر نمی‌کنم این طور باشه. مردم از بدگویی پشت سر هنرمندان لذت می‌برند.

خانم ۱ مگه شما اونو می‌شناسین؟

خانم ۲ از دور.

خانم ۱ می‌گن هر روز با یکی دیگه ست.

خانم ۲ دیگه چی می‌گن؟

خانم ۱ می‌گن از هنر بویی نبرده، ولی می‌تونه تو تلویزیون یک ساعت در باره‌ی هنر پرت و پلا سرِ هم کنه.

خانم ۲ دیگه چی می‌گن؟

خانم ۱ می‌گن لباس پوشیدنش عالمی داره. چهل تیکه، مثل طاووس، یک عالمه هم زنگوله‌ی بز و خرمهره به خودش آویزون می‌کنه.

خانم ۲ دیگه چی می‌گن؟

خانم ۱ می‌گن مثل تون حموم دود سیگارش به هوا بلنده، تازه خانم حشیش هم بعله.

خانم ۲ *(عنان از دست رفته)* این مزخرفاتو کدوم آدم عامی کله‌پاچه خوری براتون تعریف کرده؟

خانم ۱ *(ترسیده)* وای، چرا عصبانی شدید، بشینین، بذارین فکر کنم، بهتون می‌گم. تازه از قدیم گفتن درِ دروازه رو می‌شه بست، درِ دهن مردم رو نمی‌شه بست. قضیه‌ی یک کلاغ و چهل کلاغه. خون تونو برا این حرف‌ها کثیف نکنید. *(سکوت کوتاه)* تا نباشد چیزکی، مردم نگویند چیزها!
به علاوه، شما چرا جوش آوردید؟ سرِ پیازید؟ ته پیازید؟

خانم ۲ *(کوتاه می‌آید)* بله، حق با شما ست.

خانم ۱ خُب مردم رو می‌گیم قضاوت‌شون مهم نیست، چون نه معنی زندگی رو می‌فهمن، نه معنای هنر رو. ولی منتقدین رو چی میگین؟ اون‌ها که عقل‌شون به چشم و شیکم‌شون نیست. اون‌ها هم گفتن، کارهای این زنیکه هشلهفه، حقه‌بازی‌یه. ...

خانم ۲ *(ازکوره درمی رود)* منتقدین غلط کردن. اگه هنرمند بخواد به حرف‌های منتقدان گوش بده، یا خودکشی می‌کنه، یا کارش به تیمارستان می‌کشه. منتقد هم آدم شد؟

خانم ۱ ولی من شنیدم که خیلی از هنرمندها حرف منتقدها رو گوش کرده‌اند و بدبختانه خودکشی نکرده‌اند.

خانم ۲ ببینم، نکنه، شما هم مثل بعضی از آدم‌های خیلی مهم مملکت معتقدید که هنرمندها یک جماعت مفتخور و زبون درازند که باید دسته‌جمعی انداختشون تو رود خونه که خفه شن؟

خانم ۱ اون‌هایی رو که به عنوان هنرمند شناخته شده‌اند، نه. ولی بعضی‌ها رو چرا. چرا راه دور می‌ریم؟ مثلن همین تابلو هارو نگاه کنین؟ تا حالا هیچ وقت همچین نقاشی‌های مفتضحی رو دیده بودید؟

خانم ۲ به نظرِ من بعضی از این تابلوها خیلی خوبند و یکی دو تا از اون‌ها در حد شاهکارند. این جا دیگه حاضر نیستم گذشت کنم.

خانم ۱ این طور که می‌بینم سلیقه‌ی شما با سلیقه‌ی من خیلی فرق داره. من قبل از این که بیام این جا می‌دونستم، تابلوهای این نقاش مزخرف‌اند. این که آمده‌ام این جا فقط به خاطر دختر عمومه. دختر عموی من یک هنرمند واقعی ست. اون با پوست و پشم چیزهای عالی درست می‌کنه، همه جا

نشون می‌ده، همه هم ازکارهاش خوششون می‌آد. اون معتقده که باید از نمایشگاه‌های نقاشی که کار خانوم‌ها رو نشون می‌دن حمایت کرد. می‌گه هزاران سال به زن‌ها ظلم شده، دیگه ما نباید خودمون به خودمون ظلم کنیم. من درحقیقت به خاطر اونه که آمده‌ام این جا. حالا این همه راه رو اومدم، که چی ببینم؟ یک تابلو تهوع‌آور از تابلوی دیگه. این یکی رو نگاه کنین، از اول تا آخرش عجیب غریبه.

خانم ۲ حیلی متأسفم، واقعن متأسفم، خانم محترم. باید خدمت مبارک‌تون عرض کنم، که با نظر شما در بست مخالفم. هیچ یک از تابلوهایی رو که این جا ملاحظه می‌فرمایید عجیب غریب نیستند. هر کدوم این‌ها فلسفه‌ی خودشون، ریتم خودشونو دارند.

خانم ۱ بعله ممکنه داشته باشند، بیش‌تر از این‌ها هم، ولی من چیزی ازشون سر در نمی‌آرم. فقط می‌بینم که یک نقاش کج‌سلیقه هر چه رنگ مفت و مجانی دم دستش بوده، همین جوری ریخته رو یه تیکه کتون. جدی می‌گم. خودتون نگاه کنین، رنگ‌های صورتی و زرد رو می‌بینید؟ *(سرش را به عقب برمی‌گرداند و تابلو را نگاه می‌کند. تابلو ها در تخیل خانم ۱ و خانم ۲ وجود دارد)* من می‌تونم مجسم کنم که چند تا گاو مردنی رو کشیده که جدا و دور از هم مشغول چریدن‌اند.

خانم ۲ *(از مجادله خسته)* جدن؟ جدی می‌گید؟

خانم ۱ شوخیم چی‌یه؟

خانم ۲ که چند تا گاو لاغرمردنی رو تو تابلو می‌بینید؟

خانم ۱ آره، چند تا گاو خسته و بی‌حال تو بیابونی سر به افق کشیده، پر از شن و ماسه‌ی زرد رنگ.

خانم ۲ *(متعجب)* ببخشید، اون ماسه‌ی زرد رنگ رو به من نشون بدید.

خانم ۱ *(می خندد)* شوخی می‌کنید، ها! یعنی تو این تابلو یک زمین وسیع چند هکتاری رو که پر از شن و ماسه‌ی زرد رنگه نمی‌بینید؟ دیگه من که نباید برای شما، یک جوان امروزیِ همه چیزدان یک تابلوی نقاشی مدرن رو تفسیر کنم. اگر حمل بر جسارت نکنید، باید بگم خوب نگاه نمی‌کنید. مثلن بالای تابلو رو نگاه کنید، اون جا که نقطه نقطه ست. به نظرم اون جا باید آب باشه. نه خیر. نقاشه صد در صد خواسته آب رو نشون بده. بفهمی نفهمی داره از تابلوهه خوشم می‌آد.

خانم ۲ *(به طعنه)* درک شما فوق العاده ست. عنوان این تابلو رو که می‌دونید چی‌یه؟

خانم ۱ نه نمی‌دونم. آخه من تا حالا هیچ وقت کاتالوگ نقاشی نخریده‌ام. شما عنوان این تابلو رو می‌دونید؟

خانم ۲ بله. سمفونی شکوفه‌ها در رنگ‌های ارغوانی.

خانم ۱ پناه برخدا، این هم اسم شد؟ چیزی که تو این تابلو، اگر با ذره بین هم دنبالش بگردی شکوفه است، اون هم در رنگ‌های ارغوانی. نکنه اون تیکه رنگ بنفش رو می‌گه که اون گوشه کشیده؟ اگه اون رو می‌گه، اون که نقش یک دختربچه ست.

خانم ۲ نه دیگه، دارید بی‌لطفی می‌کنید. اون بخش تابلو رو واقعن یک دختربچه می‌بینید؟

خانم ۱ تو رو به خدا بشینید. وول خوردن دایمی شما برام اعصاب نذاشته. *(خانم ۲ می‌نشیند)* دختری که بهتون نشون دادم داره به گاوها نگاه می‌کنه. دختره خیلی شبیه دختر عموی منه. عجیبه! می‌دونید، هر چه بیش‌تر تو بحر این تابلو می‌رم، چیزهای بیش‌تری کشف می‌کنم. ببینید، اون نقطه‌ها صد درصد رودخانه ست ... اونا هم گاوند. دختره .. *.(ناگهان هیجان‌زده از جای خود بلند می‌شود.)* پیداکردم.

خانم ۲ *(هیجان زده برمی خیزد)* خیلی مسخره ست، توهین‌آمیزه.

خانم ۱ حالیتون هست، چی می‌گید؟ کجای حرف من توهین‌آمیز بود؟ الآن من همه چیز تابلو رو فهمیده‌ام. این همون رودخانه‌ی معروفه، این‌ها شن و ماسه‌شه. اون شعر معروف با عنوان "برفرازِ کناره‌ی شنی رودخانه" یادتونه؟ من تا چند سال پیش همه‌ی شعر رو از حفظ بودم، ها. تو رو خدا خوب نگاه کنین: این گاوها عین گاوهایی هستند که هر روز می‌بینید، این هم دخترک "ماری" و قایق کوچیکش، که از اون برای فرار استفاده می‌کنه. شعره که یادتون آمد؟ "آن‌ها در آغوش امواج خروشان و جوشان رودخانه پارو زدند و از چنگال کف‌های وحشتناک رستند. " بفرمائید: این هم کف‌های رودخانه، همون طور سیری‌ناپذیر و وحشتزا! بابا، آفرین به این نقاش! جدّی جدّی داره ازش خوشم می‌آد. تابلو هه واقعن خوبه. فکرش رو بکنین: من، آدم عامی، چی گفتین؟ یک کله‌پاچه‌خور باید برای شما توضیح بده. دنیا رو می‌بینی؟ خنده دار نیست؟

خانم ۲ دیگه بسه! به اندازه‌ی کافی توضیح دادید. فریاد از درک و شعور و میل و ذوق مردم. وای که همه‌ش دنبال معنا می‌گردند، دنبال فهمیدنند. موقعی خوشحال می‌شن که یک داستانی، یک چیزی تو تابلوی نقاشی پیدا کنند. حالا اگر نقاش بیچاره نخواست تو کارش داستان تعریف کنه، چی؟ اون وقت بدا به حال خودش و تابلوش. خدا هنرمند مظلوم رو از دست مردم ساده‌پسند و مفت‌خَر نجات بده. شما، خانم عزیز، این تابلویی که ملاحظه می‌فرمائید، حالات و تحرک درونی نقاش رو نشون می‌ده. نقاش تو این کار حالات روحی‌شو از طریق برگ‌ها و شکوفه تو یک جنگل انبوه و تاریک فرانسوی نشون داده. اون چیزهایی که شما می‌بینید، مثل پل شنی روی

رودخونه، قایق و کف‌های وحشتناک، گاو و دختربچه، همه‌ی این‌ها، از اول تا آخر، زائیده‌ی تخیل خودتونه. شما، اگر دنبال تابلوی نقاشی‌ای می‌گردید که داستان داشته باشه، اگر خیال می‌کنید، تابلوی نقاشی حتمن باید داستان داشته باشه، داستانش هم باید صد در صد برای عوام الناس قابل فهم باشه، بدونید که عوضی آمده‌اید به این جا.

خانم ۱ واه، واه! عجب زبونی دارید شما؟ ماشاء الله چه قدر هم بد دهن تشریف دارید. نکنه با نقاش این تابلو قوم و خویشید؟ به هر حال، با این حرف‌هاتون، ذوق و شوق من رو خوب کور کردین. تازه رفته بودم تو این فکر که تابلو هه رو بخرم.

خانم ۲ چی گفتید؟ می‌خواستید تابلو رو بخرید؟

خانم ۱ آره می‌خواستم اون رو برا دختر عموم بخرمش، آخه اون پنجم همین ماه عروسی می‌کنه. ... ولی با این حرف‌هاتون رأی منو زدید.

خانم ۲ *(ناگهان لحن‌اش را عوض می‌کند)* نه، خانم جان، نظرِ شما در مورد تابلو کاملن درسته، حق با شما ست.

خانم ۱ ولی چه طور می‌شه با توضیحاتی که دادید ....

خانم ۲ چه توضیحاتی؟ البته که موضوع تابلو همون حکایت برگرداندن گاو ها به آغله. این دختره هم که دیدید، همون "ماری"یه، که گفتید.

خانم ۱ ولی شما که گفتین تابلو یک جنگل انبوه و تاریک فرانسوی ست؟

خانم ۲ خُب بی‌شعوری که شاخ و دم نداره. چه طور متوجه نشدید که من داشتم شوخی می‌کردم؟

خانم ۱ خیلی عجیبه! وقتی حرف می‌زدید، احساس می‌کردم، خیلی جدّی، حتا عصبانی بودید.

خانم ۲ نه، شوخیِ شوخی بود. من اصلن این فرمی هستم، همه‌ی کارهام برعکسه.

خانم ۱ می‌گن دیوها این جوری‌اند.

خانم ۲ *(می خندد)* مثلن. نه، شما باید این تابلو رو برای دخترعموتون بخرید. به‌ترین هدیه‌ی عروسی، به خصوص وقتی خود عروس هم اهل هنر باشه، یک تابلوی نقاشی است. فرصت رو از دست ندید. منِ خر رو بگو که خیال می‌کردم تو این مملکت کسی اهل خریدن تابلوی نقاشی نیست.

خانم ۱ ولی باید خدمت‌تون عرض کنم، که نه من و نه دخترعموی بسیار عزیزم، که گوش شیطون کر، پنج روز دیگه عروسی‌شه، هیچکدوم‌مون، تابلوهای نقاشی عجیب غریب رو دوست نداریم.

خانم ۲ از عجیب غریب، منظورتون بی‌معنی‌یه؟

خانم ۱ چه می‌دونم، منظورم کارهای به اصطلاح مُدرنه.

خانم ۲ حق با شما ست. شما از تابلوهایی خوشتون می‌آد، که شعر رو به زیباترین وجه به تصویر کشیده باشه. اشعارِ دوران جوانی‌تون رو، چی می‌گن دوران شباب ِتون رو به یادتون بندازه. من مطمئنم که این تابلو همونه که تا حالا دنبالش می‌گشتید. من همین الآن شعر دلخواه شما رو پشت تابلو می‌نویسم.

خانم ۱ ببینم، نکنه همه‌ی این تابلو ها کارِ شما ست؟

خانم ۲ بله. ... بیاید بریم طرف صندوق.

خانم ۱ پس وقتی گفتم، نقاش این تابلوها زنی ست هوسباز ...

خانم ۲ نظرِخودتون که نبود. ... هنوز که گاوها رو می‌بینید، مگه نه؟

خانم ۱ بله می‌بینم. وقتی می‌گفتم، لباس پوشیدنش عالمی داره. چهل تیکه، مثل طاووس ...؟

خانم ۲ معلوم بود که شوخی می‌کردید. ... آیا این لکه‌ها هنوز به نظرتون آبه؟

خانم ۱ بله، هنوز اون‌ها رو آب می‌بینم. ... ولی وقتی گفتم، همیشه‌ی خدا دود سیگارش مثل تون حموم به هوا بلنده ...؟

خانم ۲ من از همون اول فهمیدم که شما خانم شوخ‌طبعی هستید. به نظرتون اون لکه‌ی قرمز هنوز "ماری"ست؟

خانم ۱ البته که ماری ست.

خانم ۲ من هم همین‌ها رو می‌خواستم بدونم. حالا تشریف بیارید بریم طرف صندوق. *(در همان حال که خانم یک را به طرف صدوق می‌کشاند)* من تا به امروز نفهمیده بودم که چه کیفی داره، وقتی آدم یک نفر رو می‌بینه که واقعن معنا و ارزش کارِ هنری رو درک می‌کنه.

خوانندگان علاقه‌مند
به مطالعه‌ی تاریخ سیاسی
معاصر می‌توانند به تارنمای احمد رناسی
مراجعه کنند:

http://ahmadronnasi.blogspot.com

فریده نقش

ستاره‌ی سهیل

بیدار
بیدار شد ستاره صبح
ای خفته نیم قرنی
اندرون من
اب که مد باشد
زمین گم می‌شود
اندرون اب

بگذار ای مقدس‌ترین
من پای باشم
و تو راه من
بگذار ای بیدار شهرزاده‌ها
من چشم باشم
و تو
تو
آن ارمان عظیم
گزیده تجربه‌ی زیسته
پروازم باش در این واپسین صعود
ای ستاره صبح.

آه

هرگز سکوت را
از اتاق اعدام شنیده‌ای
مثل هراس اولین بوسه
یا بال‌های خیس پروانه‌ای که شکفت
یا مثل زایش نوازد

نه مثل این هم نه
مثل هیچ چیز نیست
نه حتا
رگبار آخرین روزهای پاییز
نه ... نه.

مثل صدای قلب تو ست
هنگامی که دیگر نمی‌تپد.

در شماره‌های پیشین، در همین بخش می‌خوانید:

شماره‌ی ۱، بهار ۱۳۸۸:

شمس‌الدین محمد حافظ: صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را
نیما یوشیج: می‌تراود مهتاب،
احمد شاملو: می‌خواهم خواب اقاقیا را بمیرم، *مهدی اخوان ثالث*: طرح،
فروغ فرخزاد: تنها صدا ست که می‌ماند،
منوچهر آتشی: بانوی گیلاس و گندم، *م. آزاد*: باران شیب تند،
عبید: وقت آن شد که کار دریابیم

شماره‌ی ۲، تابستان ۱۳۸۸:

خاقانی شروانی: گر مدعی نه‌ای غم جانان به جان طلب
هوشنگ ایرانی: ای تنهای جاودان، *نصرت رحمانی*: سحر کجا ست،
فرخ تمیمی: یک قناری بر دست، *بیژن جلالی*: من و تو،
منصور اوجی: نارنج با جلا، *بیژن نجدی*: کدام ساعت شنی بهار را زایید؟،
سهراب سپهری: آسمان آبی‌تر، *شمس‌الملوک مصاحب*: یاس‌های سپید دلاویز

شماره‌ی ۳، پاییز ۱۳۸۸:

احمد شاملو: رستاخیز، باقر پرهام: قمری — یلدا،
محمد مختاری: تا شام آخر، *مفتون امینی*: گران‌بخشی،
عمران صلاحی: من نیستم، *منصور خاکسار*: ۵ شعر،
علی‌رضا زرین: ۵ شعر، *چارلز بوکوفسکی*: شعری از سر نامهربانی،
حسین منزوی: با مشت و شتاب، *نازنین نظام‌شهیدی*: الو،
محمد حقوقی: زیبا ست با کلامی، *حمید مصدق*: بی‌تو، با تو،
مجید نفیسی: راه‌پیمایان سبز می‌شوند

شماره‌ی ٤، زمستان ۱۳۸۸:

محمود کویر: سه شعر، *مهرانگیز رساپور*: شاهد من روز بود،
حسن مهدوی‌منش: سه شعر، *شیدا محمدی*: سه شعر،
م. سحر: برای هم‌وطن عزیزم، حناجان

آویسا صادقی

من را لمس مکن

در این میان گمشده‌ام،
جایی در ناخودآگاه قبیله‌ها،
زیر پوسیدگی دندان آخرین دریوزه‌ها،
در تن عرق‌آلود کهنه‌سربازی که پوتین می‌مکید.
کفر من حس بی‌قواره‌ای ست که بر خود رانده‌ام،
بس کن ... چشمانم تحمل گسی شعرهایت را ندارد،
مگر نمی‌بینی خدا شده‌ام، از ایمان سیرم.
شبی آن را هم‌چون رسالتی دیوانه‌وار بر پاهای من سپردی تا خود آسوده به خواب روی،
از آسمان نیستم ای عرشیان،
وجود اشتباه من را بر ته‌سیگار خاموش شده‌ی پشت دستانتان ببخشید.
آخر پیر شده‌ام و ترک دیوار می‌مکم،
و در پشت کفش‌هایی که در امامزاده‌ی شهرمان هر شب جفت می‌شوند افول می‌کنم.
من را به اندام‌ها تبعید کرده‌ای و در پشت دیوار بکارت‌ها کاشته‌ای،
زبانم را جز به چشیدن‌ها نگشوده‌ای
و بر چشمانم جز حس مبهم میل به انحناها چیزی نیفروخته‌ای،
می‌بویمت از میان طره‌های آویخته‌ی روی گوش‌هایت تا ببینی
غیر از تعفن در رگ‌هایم بوی تو نیز جاری ست.
به استواری گردن‌ها محکومم کرده‌ای
و در مرداب دست‌ها تا لجن‌زارترین قلمرو ناخودآگاه‌ها فرو برده‌ای
مبادا خدایی دیگر علم کرده باشی
تا من خدا شده‌ام و همچون کودکی از پستان‌هایت می‌بالم،
و نگاه حسرت‌بارت را که بر ازلیت من خیره شده خاموش می‌کنم ...
بدان که امشب باز آمدم تا بنوشم پیمانه‌ی نیمه‌سوخته‌ی دست به دست گشته‌ی تو را
و بر تنهایی دلگیرت ساعت‌ها سکوت کنم، شاید در میان نفس‌های سردت مجالی یابم.
حنجره‌ی کشیده‌ات را می‌بویم ای سرخی مرگبار فلق‌گون
ای که بر شب‌های طرد شده‌ام همچون آماس پیرمردان مرحم می‌رانی
و بر ضمختی نگاهم گویی بدرود می‌گویی.
من سوخته‌ام، من گُر گرفته‌ام،
آن قدر که دیگر دعاهای مادرم نیز کارساز نیست،

من را میان خاکسترها یافته‌اند، میان ظرف‌های مسی خانه‌ی مادر بزرگم.
باز هم بر نرمی افق زبان می‌فشارم تا قبیله‌ی خاک‌گرفته‌ات را
که مردم هزار سال ست می‌جویند، من از دور دست‌ها، تنها از پشت حصارها بچشم.
رانده شده‌ام، من را از جمع حاضرانت تا آن سوی چراغ خیابان ها رانده‌اند،
جای من این جا نیست ... تو خوب می‌دانی
من را پشت آخرین خانه‌های مه به یغما برده‌اند تا برایت لودگی کنم.
من گوژ پشت حرمسرای خلوت زنان فاسد توام،
من سرخی گونه‌ی خواجه‌های پشت درهای بسته‌ام،
حرمت شکسته شده‌ی میان پرده‌هایم.
سکوت می‌کنی؟ پس بگذار بگویم ...
من ... من همان فرزند ناخلف به زنجیر کشیده‌ی در میدان به دارآویخته
دمی قبل از بستر تو برخاسته فاحشه شده از آسمان رانده شده
به تو دشنام داده در آغوش دیگران خفته فیل‌نما شده
تکفیر شده به صلیب کشیده شده به آه آخر رسیده
دنیا بلعیده‌ی برگزیده‌ی پس از توام.
تو من را جایی در پشت همه‌ی دیوارها جا گذاشته‌ای، جایی میان من و ابدیت
جایی که زمینش بوی خاک نمی‌دهد و آدم‌هایش بوی تن،
من را چند قدم مانده به ابدیت رها کرده‌ای تا زجر حضورت را تا انتها بر دوش کشم.
من مستم، من بی‌روحم، من بر خلوت به لجن کشیده‌ام
می‌گریم و در کوچه پس کوچه‌های شهر، جایی میان همه‌ی سکوت‌ها،
لمیده بر دیوار همه‌ی خانه‌ها کهکشان‌ها را می‌شمارم
جای من این جا نیست ...
من را بر همه‌ی درخت‌های این شهر بیخته‌اند و در کوره‌ها چالیده‌اند،
آهای زورق‌های به آب انداخته
من را در مرداب‌های عمیق، جایی که وزغ‌ها خورشید می‌بلعند بیابید،
جایی که زمان را به درون خود می‌کشند و بر بشریت قی می‌کنند جستجو کنید،
در پشت آخرین بادبان‌های کشیده‌ی آخرین کشتی‌های به افق رسیده.
من را روی آخرین سنگ جهان به تصویر کشیده‌اند،
من فریادم، من بانگم، من همه‌ی صداهایم،
من را در آوای ناقوس کلیساها تنیده‌اند و در شیپورهای جنگ دمیده‌اند،
با خنجرها دریده‌اند و زیر آوارها گم کرده‌اند.
من شهروند گمنام آخرین بند تاریخم.
اما دوباره می‌آیم ...
می‌چکم از پهنه‌ی نرم سر انگشتان لاغرت

تا تصویر لخت به آغوش کشیده‌ات را جاودانه کنم.
نگاهت می‌کنم از میان تمامی لاشه‌های به زمین چسبیده که اوج می‌گیری
و پایت را میان لب‌هایم می‌فشارم، ای گم‌شده میان دندان‌هایم،
تا بدانی هر روز تو را نقاشی می‌کنم.
تو را باید در گرگ و میش‌ها کشید، در اتاق‌های مالیخولیایی‌زده،
تا رنگ پریدگی خیس بدنت که هر روز لغزنده‌تر می‌گردد از من صنعتگری بسازد.
تو را بیرنگ می‌کشم تا در حیاط پشت خانه‌ام از میان سنگ‌ها به آغوشم پرتاب شوی.
به سرمه آویختمت و به بستر خودآزاری‌هایم دوختمت،
تا صبحگاهان روح نم‌زده‌ات را که در آواز تک تک گنبدها نیلگون می‌شد به تصویر کشم،
توآخرین قاصدک فصل‌های به هراج گذاشته‌ای که باید روی بند بند شعرها سنجاقت کنم،
مبادا هر روز نتوانم طلوع خمیده‌ات را از میان ملحفه‌های مچاله شده نظاره‌گر باشم
و شبانگاهان انحناهای نرم اندامت را زیر انگشتان پوسیده‌ام بجویم.
برخیز ای از زمین رانده‌ی شهرهای خاک‌گرفته‌ی کودکی‌ام،
تو تنهاترین سوگند به زبان رسیده‌ای هستی که روزی روی سنگفرش‌ها له شد.
با همین دست‌های در خلیج گمشده‌ام تورا از میان تک تک صفحه‌های خیابانها جمع کردم تا دوباره از نو بسازمت.
روزی دستانت را که همچون بیدهای مجنون در میان سردی نفس‌هایم میوزند
در تُنگ‌ها به شراب می‌کشم تا از کشیدگی بند بند انگشتانت بوی جنون برخیزد.
تو شهری دورافتاده روی نقشه‌ی همه‌ی دیوارها هستی که هنوز ندیده‌ام،
شاید روزی که سربازهای چوبی کوچک اتاقم اسبشان را زین کنند به ناگه به دیدارت شتابم.
از خواب بر می‌خیزم، چه می‌بینم؟
من بالای برج ایستاده‌ام و تو آن جا روی قبه‌ی یک کلیسای خاک‌آلود خفته‌ای
فروداً و در آغوش من جای گیر
خوب می‌دانی که آن‌جا جایگاه تو نیست
تو قدیسه‌ای هستی با چشمانی روشن
که من هر غروب از بالای برج شهر افول خورشید را میان دو بال ترک‌خورده‌اش می‌بینم
و شب‌ها تو را میان بازوانم می‌جویم
هم آغوشی سرد ما شهر را در مه فرو برده
من و تو از جنس مجسمه‌گانیم
پدر! بگذار بگویم من به بستر قدیسه‌ها رفته‌ام
بگذار اعتراف کنم اعتراف که لنگستون،
رویاهایم همچون مویز بر روی شاخه خشکیده‌اند،
وتو از درختان پارسال می‌گویی که با هم شرابشان کردیم؟
مگر همین دیشب نبود که بوی فاسد شدنشان را شنیدی؟

پس آسوده بخواب ...
چرا در تنهایی هم رویا نشخوار می‌کنم؟
مگر نمی‌دانم همچون آب دهان به کف خیابانی مجسم چسبیده‌ام؟
آه اگر لاستیک‌ها امانم دهند.
نا خودآگاه من از توده‌ی فشرده‌ی عقده‌های من گندیده، پس درود بر مرداب.
ای تضاد من از کدام سوی فضا به این قطب مغناطیسی جذب می‌شوی،
باز آ به غریبستان که من انفجار کیهانی می‌بینم،
چرا دیگر زمین هم تحمل کفر من را ندارد؟
یهودا! کاش طناب من هم امروز می‌گسست،
نوسان میان زمین و آسمان،
به گمانم در استپ بیدزده‌ای بودم که از دور دریا را دیدم ... میل شدید تن به آب ...
باز هم شکنجه‌ی نوسان میان زمین وآسمان،
در همین نزدیکی پاهایم به نمک نشست، چشمانم وانمود کرد
و دستانم فقط زبری توهم را لمس ... توهم دریا! ...
من را در میعادی کشتند که به رویای فانوس زل زده بودم، پس درود بر یهودا!
سلطان حسین، منم معمارباشی، بازگشته‌ام ...
چرا هنوز پیِ مسجد سست است؟ مگر نشست نکرده؟
نذر کرده بودم راهگشایی به خوابم آید ، طلبه‌ای آمد ، بر دوش سنگین بار من بوسه زد،
او در گود نشد و من هنوز هم چشم در راه قاطری صبورم ، لعنت بر همه‌ی طویله‌ها.
آیا من زنجیر بر سینه‌ی این یل بسته‌ام؟ اگر گنه‌کارم لعنت بر من اگر بر نامردی بگریم،
بگو مگر سیگار با زغال گرفته‌ی تو روشن کرده‌ام؟
مگر بطری شراب بر میز تو کوفته‌ام؟
مگر بر ناموس تو چشم درویش نکرده‌ام؟
مگر ...
بگو به چه جرمی کنار در کنار این گنداب تنها مد قدم‌هایم را می‌شکند ،
من فقط فکر می‌کنم از زمانی که خداوند من را از هیچ به وجود آورده ست
همه‌ی راه طی شده را در جهت عکس پیموده‌ام.
اما افسوس که خلیج من بی‌رگ‌تر از آن ست که با نوسان کلک‌ها و لنج‌های پوسیده فرسوده گردد و افسوس در زیر وزن سیگار انگشت من سست‌تر از لب‌هایم ست،
پس درود بر من که از نشئه‌ی حشیش
خیابان‌ها را با سر شخم زدم و تنها تف سنگین پیرمردی را درو کردم
و درود بر ورزایی که درکش کردم.
مگر هنوز هم قادرم بر پاهای چوبی خویش بایستم؟
مگر هنوز هم کوپید را هم پیکم؟

مگر هنوز هم می‌توانم با حقیقت فلس داری که از لای انگشتانم می‌لغزد عشق بازی کنم؟ آیا هنوز هم می‌گویی ساکتم؟
هی تخم خشخاش با توام! آیا هنوز هم از میان لب‌های کبود من
آسفالت‌های لاشه‌گرفته را می‌بینی؟ پس بگذار من بیش‌تر ببینم.
در ازل که مردم هیچ کس جسد سلاخی شده‌ی من را شاهد نبود
و دیروز غم سترگ کوچه‌ی سیاه‌پوش خانه‌امان را
و فردا ریه‌های من دیگر از حشیش هم انباشته می‌شود.
آه ... امشب پرتره‌ی ژکوندزده‌ی ماه کجا خط خورد؟
غبار زنانه من بر او نشسته؟
می‌دانم دست این هوهوی ممتد خراش‌دار به آن نمی‌رسد.
از پس مردانگی چه سربلند برخاستی ای روسپی مطهر محله‌ی ما ،
بر شکستگی من نفرین که در عمق خمیدم.
دیشب که در آغوش چندین گمنام جان می‌دادی مگر من را در بستر تو ندیدند؟
همه‌ی استعداد من در بستر من نهفته، ضعیفه‌ی مچاله شده‌ی میان ملحفه‌ها.
به نامردی سوگند دستانم پاک ست مثل غرور مثله شده‌ی آخرین روسپی شهر،
نمی‌دانستم او هم می‌شنود سکوت لجن گرفته‌ی پشت اتاق قفل شده‌ی خانه را.
مترسک‌ها همه با هم خندیدند ... میان طویله‌نشینان
عجوزه‌ی پیری دارم که مرد نشخوار می‌کند: نیچه.
چشمان من به عمق که می‌رسند کورند ، چرا دیگر او را نمی بینند؟
چرا تن من را بالای چوب تکفیر به آتش می‌کشند؟ ...
پدر! امشب روح تو بر بستر من ایستاده؟ ننگ تازه‌ی من می‌نگرد؟
پدر! تن من همان تن تاشده‌ی شب قدر ست، تو بیدار بودی باورم کردی.
من همان خلف ناخلف شده‌ی توام ... به گناه کشیده‌ی بعد از توام،
میل به دستان تو من را به آغوش دیگری افکند، گناه من چیست؟
او تابلویی از چهره‌ی خط خورده تو ست
گور تو بستر من شده؟ پس من به هم‌آغوشی خاک تن در می‌دهم،
بر بستر خود فاتحه می‌خوانم ، برسد به روح ...
امشب کلاه فرنگی‌ها چه دورند! به قبرستان رسیدم، چرا اموات نمی‌نالند؟
جواب هم‌آغوشی او چیست؟ زن مالیخولیازده از بستر برخاسته،
قدیسه‌ی طاس‌رانده از وجدان،
من به دنبال تجربه‌ی آغوش‌ها تا به این جا آمده‌ام.
خوب به یاد دارم اولین زوزه‌های پوسیده‌ی آخرین گرگ رنگ‌پریده‌ی هفت دریا را.
خوب به یاد دارم
پس‌لرزه‌های عمیق لایه‌های سبزی که بر هسته‌ی مذاب نگاه بومیان خیره شد.

من همیشه فکر می‌کردم "هرگز نبوده قلب من این‌گونه سرخ".
آسمان توتون می‌مکید و بر آسفالت‌های دستان خشک تو تف می‌کرد.
برکه‌ی زنگارگرفته‌ی پشت خانه‌ی آشر نور می‌بلعید و یورتمه‌ی الاغان طاس روستایمان زمین را متورم می‌کرد و هن هن نفس‌های کثیف آن‌ها هوا را متعفن.
بین نیزارهای داغ و نیمه غریق دشت مالاریا بیداد می‌کرد.
صورت پر لک و پیس زمین از جسد سیاهان یک دست شد.
نمسیس چرت می‌زد و پرچم‌ها به بی‌صبری کوهستان فحاشی می‌کردند،
گاو نر بر بوسفور آرام نمی‌گرفت و کشتی ماژلان در ته اقیانوس رویای شمال می‌دید.
خوب به یاد دارم شیارهای عمیق گونه‌ی نمدار کشاورز پیری که جریب‌های زمین وصله شده اش را می‌جوید و بر حاشیه هرز شده‌ی زمینش نماز بی‌سجده‌ی باران می خواند.
هنوز به یاد دارم طعم گس آخرین سیگار نیمه دود شده را ...
نه ... صورت کدر را از پشت عینکی دودگرفته
که سنگینی تمامی آن شب را به زور به من تلقین کرد،
شبی که نوسان‌های زمین جارو می‌کرد و بر سنگرهای حیاط خلوت ورسای لعنت می‌فرستاد بر خلوت حیات شهیدان درود در مقابل،
سکوت من سکوت من سکوت
سکته‌ی اول
چک چک مضحک شیر آبی که بر توده‌ی گل‌آلود جاده چنگ می‌زد،
صورت آش و لاش شده‌ی هسته‌ای که به لاستیک ساییده‌ی ماشینی می‌خندید،
ترسی گوتیک از تجاوز بدنی یک ناشناس و تیک عصبی طاقدیس‌های شب.
به یاد آوردم تمام آن چه باید به یاد می‌آوردم،
... اعتقاد .. کش کش دمپایی دختران چاقی که می‌خندیدند و حرف‌های بی سر و ته من،
یادم آمد، جوراب‌های پاره‌ی هجوم لاتین‌وار کلماتی پاره‌تر
و فکر جر خورده‌ی مغزی عاصی‌تر ... در صندلی رو به روی من.
یادم آمد ... میز چوبی خدای چهارگوش آیینه‌ی پلث،
سکوت و اضطراب من فحاشی برگه‌هایی سفید با خطوطی مورب و بی‌معنی،
شکل اشتباه پست مدرنیصم روی میز.
سکته‌ی دوم
اعتقاد! تو دفاع کردی و من آرام شدم
یادم آمد ... آن روز که دستانم دور میز چهارگوش می‌خزید تو خفته بودی
وقتی برخاستی خون قی کردی و من بر شرمی که از حضور داشتی تنها لبخند زدم
اعتقاد! با آوارگی که لاسیدی برای اولین بار لالایی سرودم
خنده‌ی دختران طبقه بالایی،
هوا چه سرد شد ...

لغزش آرامی از این صندلی به آن فضا.
به یاد آوردم ...
تو برخاستی بر پاهای چوبی خویش،
افول می‌کنیم با هم من و تو
همچون دو چهره‌ی در امتداد کشیده شده‌ی ژانوس
به زیر دستان ظریف پسرک شیر فروش یا شاید سیگار فروش
وقتی برآمدگی‌های نرم بدنش به ژرفای آغوش من و تو با هم می‌لغزد
وه که چه دنیایی ست دنیای این روزمره شده‌ها
چه آغوشی ست آغوش این تازه شکفته‌ها
و چه بستری ست بستر این استرک‌ها که تو را گاربو یا دیتریش نمی‌خوانند.
تا کنون پیش آمده با خود بیندیشی اگر مرگت به ناگه فرا رسد
کدامین روزنه‌های روزمرگی خالی خواهند ماند؟
کسی خلأ حضور من را حس نخواهد کرد ...
از فنجان من چه کسی خواهد نوشید؟
همان فنجانی که هنوز اثر نامریی لب‌های من را بر خود دارد
امروز چه کسی ندانسته لبانش را بر آن خواهد گذاشت؟
اشیا نیز حضور من را از یاد خواهند برد،
امروز که بمیرم افکار نیمه نیمه‌ی دیروزم ناتمام خواهند ماند،
وجودم در خلأ بی وزنی رها خواهد شد، بی‌هویت، بی‌مالک و بی‌پایان.
شب روزی که بمیرم رویاهایم نیز همچون افکارم در فضای نادیده اطراف معلق خواهند ماند
حتا آنانی که قرار بود امشب در خواب ببینمشان.
... و جای من در فردای روزی که دیگر وجود ندارم چه قدر خالی خواهد بود.
به گمانم این ذهن من ست که می‌سازد،
باورم نمی‌شود، این ذهن من ست که می‌سازد؟
مولکول‌های مغز من در محفظه‌ای فشرده می‌لولند و می‌اندیشند،
همانند کرم‌هایی کوچک میان لجن‌های فکر من،
در زیر لایه‌ها در هم فرومی‌روند،
روی سطح لزج آن اق می‌زنند و آن چه به اعصاب من می رسد
بوی ترش استفراغ تفکراتم است،
ذهنم بوی الکل هم می‌دهد، بوی تخمیر،
بخار آن در تمامی لایه‌ها نفوذ کرده و می‌وزد.
شاید فکر من همان ملاح بد مستی ست که بودلر به زنجیر کرد و به دریا افکند،
توّهم فکر من ست که رنج غرقاب من را تلخ‌تر کرده.
فکر من کولاژی ست از زمان‌های غبارگرفته و موماندود شدهای به نام خاطرات

که دیگر به یادشان نمی‌آورم، پس درود بر روح آنتوان رکانتن.
مغز من اجتماعی ست که هر ثانیه من را می‌اندیشد و هرگز به فرآیند قبل خود باز نمی‌گردد ...
شلپ شلپ آب ناودان‌ها، خش خش برگ‌های نیمه گلی، نیمه خاکی، نیمه ابری،
بوی خاک مرطوب، بوی استفراغ سگ‌های خیابانی و جوی‌های لجن‌آلود کنار پیاده روها.
کل خانه نفس می‌کشد، آروغ می‌زند و بوی گند آن من را مریض می‌کند،
گل‌های باغچه عرق کرده، زیر باران خمیده می‌شدند، پیرتر، لهیده‌تر، لمیده‌تر،
زیر پاهایم پر آب ست، گویی تمام آب‌های عالم در این مرکز جمع شده‌اند،
زیر پاهای من، زیر قدم‌های من.
به یقین مد آن‌ها را تا ای نجا کشیده،
امان از ماهیگیران بی‌خیال، امان از قایق‌های بی‌زنجیر ساحلی.
ردّ یک تشویش، یک اضطراب، بوی گند دهان یک الکلی، لب‌های لرزان یک عابر پیاده،
فضایی که بوی سیگار و الکل و ادبیات آن خفه‌ام می‌کرد.
گویی تو را می‌شناسم!
تو همان مگس‌پران مردمک چشمم نیستی که با آخرین پک سیگار دودش کردم؟
به گمانم همین دیروز تو را میان پره‌های بینی تندیس‌هایم جا گذاشتم،
نمی‌دانم اولین بار تو را کی دیدم،
شاید همان شب بود که قدیسه‌وار در انتهای خسته‌ی دستانم ایستاده
و به دور دست‌ها خیره شده بودی،
در آن روزگار پدید آمدی، مدتی ماندی و در شبی که یهودا را بر دار کردند ظهور کردی،
تو بودی، اما از آن شب بر من ظهور کردی ...
من ژرفایی ساختگی که نور زنانگیت را می‌بلعید آن شب دیدم.
زمان تسخیر ارواح رسیده، تو را می‌بینم، باریک اندام و لرزان در چهارچوب اتاقم،
محو و ظاهر می‌شوی، محو و ظاهر، محو و ....
مستحیل می‌شوی به درون سیاهچاله‌ها،
بیماری شاعران را داری ...،
زجر ماندنت من را دیوانه کرده و هر شب بی‌خواب،
تو همان تصویر خاک گرفته‌ی روی دیوار خانه‌ی مادربزرگم نیستی
که شبی میان همهمه‌ی مهمانان، گلوله‌وار از طپانچه‌ی نویسنده‌ای شلیک شد؟
آری تو همان جدال انسان و ابرانسانی،
که بال‌هایش در هم‌آغوشی ناگزیر سایه‌ها آتش گرفت.
از میان خرابه‌های آخرین معابد قرن به تاراج بردمت تا تنها برای من رقاصی کنی،
بگذار تنها برای تو بنوازم تارموهای بافته در گندم‌زارم را،
می‌خواهم از میان سوسوی سایه روشن‌ها

اندام به زوال کشیده‌ات را که روی میز افق کشیده می‌شود خرد کنم.
بگذار میان پاهای عاجزده‌ی از نفس‌افتاده‌ات دمی بگردم،
تو را از میان لب‌های درویش پیر دورترین خانقاه‌ها با نوک انگشتانم بیرون کشیده‌ام
تا برایم اغواگری کنی،
ضرب نوک پاهایت را روی سنگ‌های گل‌آلود دوست دارم،
برای من برقص ای لغزنده‌ی تن که هوا از میان چشمانت می‌گریزد،
به کجا می‌انجامی؟
شاید به تفکر لذتبخش دست کشیدن به روی ماشه‌ها،
یا آبتنی میان برکه‌های زنگارگرفته‌ای
که تصویر آن را از پشت پنجره‌ی دست‌ها می‌توان دید.
سیگار می‌کشم تا تو را بیندیشم ...
در میان گرگ و میش مه‌آلود آخرین پک‌های سیگار،
تا جایی که دگر شانه‌هایم هم از بوی تو آکنده گردد.
تو را از میان دندان‌های جرم‌گرفته‌ی خود می‌بویم
تا بدانی چارقدپوش پشت درهای بسته‌ی توام.
من را این جا رها کن،
من شبح چسبیده به زمین کوچه‌های لزج شهرم،
که شب‌ها صورتش را به پنجره‌ی همه‌ی خانه‌ها می‌فشارد
تا بوی تن مردمان را که در امتداد سر انگشتان نفس می‌کشند به تصویر کشد،
همچون سنگ‌های آسیاب که روی هم می‌لغزند و رگ‌ها را خرد می‌کنند.
رهایم کن،
من سرمای خیس بازارهای بی‌سقف ساحلی هستم
که در دستان کوچک دختربچه‌ای میان شیهه‌ی اسب‌ها حل شد،
از من چیزی برای بردن نمانده.
من ته مانده‌های جویده‌ی تمامی گدایان شهرم که پشت غروب از خورشید افتاد.
دنبال من نگرد ای رها شده از زخم کهنه‌ی سربازان،
من همان برگ پاییزی‌ام که روزی غریب کلاهش را میان همهمه‌ی جمعیت از سر راند.
من را در بسترت نگرد ...
من صبح همان روز که سیگارت را در آیینه‌ها دود کردی
از میان ملحفه ها به سمت خلیج پا گشودم،
من را از بالای صلیب به کنج آخرین پستوهای ده تبعید کرده‌اند
تا ذهن تارگرفته‌ات را که برای خدایان قربانی می‌کردند شاهد نباشم.
من را از کاهگل برج‌های غبارگرفته‌ای سرشته‌اند که
تا کنون ته رنگ انسانی به خود ندیده‌اند،

بگذار پوسیدنم که بوی ترشی روستایی موهایت را دارد
هر شامگاه از بالای شانه‌های به مشرق‌کشیده‌ی سپیدارها در شیشه بیندازم،
بگذار جاودانه‌ات کنم ...
و جایم را درمیان قامت‌هایی که پس از این به آغوش می‌کشی خالی کن،
من را در لبان نمدارت که روی لیوان‌ها می کشی به تصویر بکش
تا خط ممتد انحنای طاقدیس‌شده‌ات را روی همه‌ی بوم‌ها بیافرینم.
تو را باید سکوت کرد و کشید ...
دمی بایست تا آشفتگی لرزان موهایت را
که در چسبندگی نمور چشمان به صحرا گریخته‌ات به زمین می‌افتند
پشت همه‌ی ظرف‌ها ها کنم تا کودکان پس از این تصویر حل شده‌ات را با انگشت بیالایند،
"این گردباد نیست که بالا گرفته است
از خود رمیده‌ای ره صحرا گرفته است".
می‌بینی که هر روز همچون شبدری روی گونه‌های دشت رو به روی خانه‌امان
به پایین می‌لغزم، پس دمی روی زانوهایم که برای نذرهای تو تراشیده شده بایست تا غارت
یک کاروان را از میان پاهای در محراب خشک شده‌ات ببینم،
تو به من چسبیده‌ای، از همان جایی که لب‌ها در میان دوشیزگان شکوفا می‌شوند و من با
شانه‌هایی افراشته تو را از جایی که معصومیت پژمرده می‌گردد سخت در آغوش می‌کشم.
من تو را ای تندیس کارگاه‌های غبارآلود کوچه‌امان،
همچون شکننده‌ترین شاهکار قرن به آسمان برده‌ام
مبادا آنان که در پایین خفته‌اند انحنای نرم از شراب سرشته‌ات را تفسیر کنند.
همچون دود ازمیان لب‌های من پیچ و خم می‌خوری و بیرون می‌جهی
اما بدان من تو را تا وقتی آخرین آماس دستان پوستین‌دوزان التیام یابد
در سینه حبس خواهم کرد.
بخوان ای گرگ پیر دشت‌های سرمازده‌ام ...
دوست دارم آواز برف را از میان دندان‌های گداخته‌ات بچشم،
تو من را جایی در خواب یک سرخپوست به فراموشی سپرده‌ای
تا در امتداد دستان به سینه آویخته‌اش تا جایی که نقشه‌ها تا می‌خورند ...
تا بکرترین زمین دنیا بخزم.
تو را می‌بینم که در پشت پاهای من غرق می‌شوی،
به تمام بدنم دندان می‌زنی تا محو شدنت را میان ملحفه‌ها شاهد نباشم.
...
امروز روز دگری ست.
تو را پشت چند تار سپید بافته‌ام رها کرده‌ام.
دیگر در میان سنگ‌های چهارباغ نمی‌جویمت ...

گویی بوی نرم سینه‌هایت را باد با خود فوت کرده ست،
از چشمانت نوای تار برنمی‌خیزد واز بالای گلدسته‌های محفل استادم
به زیرزمین‌ها افول کرده‌ای،
تو را جایی میان تار و پود فرش اتاقم حل کرده‌ام.
از میان پاهایم بر نخیز و تا زانوهایم به بالا نلغز،
ای به مد کشیده‌ی اغواگر.
تو را به پیشانی مترسک‌ها پیوند زده‌ام تا از خاک دستانم دیگر نرویی،
مگر نمی‌دانی بکارت‌ها را حرس کرده‌ام؟
خدایی گشته‌ام و برای آدمیان به قربانگاه فراخواندمت.
تو را در ستون سنگی کف پاهایم به زیر آوارها کشیده‌ام،
تو را از نشیمنگاه جایی روی تپه‌ی جلجتا از درختی آویخته‌ام ،
تا دیگر همراه با دود سیگارم به عرش نروی.
تو را آن شب که سایه‌ات روی مکث اتاق پهن شد اخته کردم.
به بوسه‌ی یهودا آلودمت تا دیگر در کنارم نبینمت.
گویی به تصویرم بیش از حضورم عادت کرده‌ای،
پس از این دود سیگارم را که در تار و پود اتاقت رخنه کرده
به جای بوی سرمازده‌ی موهایم فرو ببر،
دیگر در کنارت نخواهم آرمید ای سایه پرست ...
بعد از این تنها غیبت حضورم را در آغوش بکش
تا بدانی من در تمام ثانیه‌ها جاودانگی طلبیده‌ام.
تصویر ماه گرفته‌ام را روی تمام دیوارهای خانه‌ات جا گذاشته‌ام،
گویی می‌دانستم روزی دلتنگ‌شان خواهم شد.
ای سکوت لمیده بر دیوانگی‌ها، من را در لبه‌ی دستانت به خاک بسپار
تا درآستانه‌ی به اوج رسیدن‌هایم دریده نشوم.
تو را لغت کردم،
به جمله کشاندم،
به شعرها پیچاندم و از سیاه‌قلم‌ها چلاندم،
نمی‌دانستم رقاص بوم همه‌ی شاعرانی ...
افسوس،آن روز که گونه‌هایت را با مداد من به سرخاب راندی
ندیدم تصویر ورم کرده‌ام در میان ورق‌ها گم شد.
وقتی از من آدم می‌سرشتند
تو را در میان فریاد عابران از بطن فاحشه‌ای سر چهارراه‌ها به دار آویختند.
به چه می‌بالی ای وز وز سرگردان میان آغوش به چاقو رانده‌ام؟
من خود را به تیغ‌ها آویخته‌ام،

تو از تریاک سر سوزن خفته‌ی بساط مادربزرگم به داخل همه‌ی توهمهایم باد شده‌ای،
تو همان گیاه ذهن کالریجی که لحظه‌ی وداع در شراب حل گشت ...
هر روز مردمک‌هایمان را به امید یافتن باورهایمان به روی انسان‌ها می‌گشاییم،
خورشید میلیون‌ها سال ست که از دست رفته ...
دیگر به نور حساس نیستیم،
باور ما پیکرهایی ست که از صبح تا شام می‌بوییم اما مگر می‌شود ازچشم خدا ساخت!
از زن عشق ساختیم و از مرد عاشق اما خود را میان همه‌ی لاشه‌ها به فراموشی سپردیم.
صبح غریبی ست برادر ...
امروز را برای مردن دوست دارم،
روزی که گنجشک‌ها آواز پدرم را می‌نوازند.
میل به نزول من را بر قلمه‌ها استوار نگه داشته،
میل مبهم خاموش کردن سیگار پشت همه‌ی دست‌ها
تا مرزی که دیگر عقل‌گرایی را بر تهوع زنجیر نمی‌کنند.
میل عمیق به سوختن ... به آتش کشیدن، به خاکستر شدن.
هوس بوسیدن دست‌های سوخته‌ات که کتاب‌ها را از شاخه می‌چید و برموهایم می‌بافت،
پدر تو هنوز همان مار عینکی منی که روزی دیگر در میان آغوشم نخزید ...
همان فیلسوفی هستی که روی تمام دفترها خط خطی کردمت
و بویت را بین گلبرگ‌های باغچه کودکی‌ام خاک.
تو دیگر نمی‌آیی ...
از وقتی سینه‌ام خفته‌گاهی شد فهمیدم که دیگر نمی‌آیی،
گریختم، از همه‌ی آسمان‌ها گریختم چون تو دیگر نیامدی ...
گوش‌هایم را به همه‌ی زمین‌ها چسباندم اما صدای خش خش اسب‌هایت را نچشیدم.
هرگز نخواهی آمد حتا اگر به اندازه‌ی کودکی‌ام کوچک شوم.

بهمن ۱۳۸۷

پی‌نوشت شعر "من را لمس کن":

من نخست پاره‌ای از شعر **من را لمس کن** را خواندم. چون شاعر آن، آویسا صادقی که خانم جوانی است ساکن اصفهان، تصور کرده بود تمامی یک شعر بلند امکان انتشار در جنگ زمان را ندارد. همان پاره سبب شد تا از او بخواهم شعر را به صورت کامل بفرستد و به او یقین دادم که اگر ادامه‌ی آن از همان توانایی‌های پاره‌ی نخست برخوردار باشد، تمامی آن را منتشر خواهم کرد. چرا که *جنگ زمان*، در کنار انتشار متن‌های جدی نویسندگان شناخته شده، امکانی است برای ارایه‌ی تجربه‌های نو و جسارت‌های ادبی و اثرهایی که امکان انتشارشان بسیار کم است.

امید که آویسا صادقی ببالد و چهره‌ی ماندگاری در ادبیات فارسی شود. سردبیر

علی طبیب‌زاده

ایستاده و بیدار

به منصور خاکسار

دستان‌اش را که فراخ می گشاید،
بر سُرب اعتماد حک می‌شوند، کلمات
و ماندگار،
با نرم- ضربه‌ی هر احساس

سرنیزه‌ای ست برّنده وبیدار
برای گشودن دمل‌های سالیان
و سقف‌واره‌ای که
رویش در خاک ، بی‌قرارش کرده

مَرامِ نگاهش نیست،
آهنگ شب‌مانده‌ی سبیل‌زردانِ خمود
و هوهوی کولیان چشم‌دریده

دو دست زمینی‌اش
بر خاک و ابر می‌سایند،
سفید

تا صبح بخرامد آرام

و بنشاند بر شانه‌اش
لب‌های زندگی را

شبانگاه که خستگی‌اش را لای پتویِ انسانیت پیچید
سرباز- گونه به دیدار شفقی دیگر،
خواب می‌رود
ایستاده و
خیره به این نرده‌های بلند.

نقد

در شماره‌های پیشین، در همین بخش می‌خوانید:

شماره‌ی ۱، بهار ۱۳۸۸:
علی نگهبان: تجدد یا جخ – اکنون مدرن
رضا اغنمی: گرته‌هایی از عشق در گذر هفت دفتر

شماره‌ی ۲، تابستان ۱۳۸۸:
مهدی استعدادی شاد: مفهوم سوکواری و فهم مالخولیا
اسد سیف: آن جا که تاریخ تکرار می‌شود

شماره‌ی ۳، پاییز ۱۳۸۸:
علی نگهبان: سانسور به مثابه‌ی یک شگرد،
رضا اغنمی: پژواک هنجارها و ناهنجارها،
جیمز وود: کنوت هامسون، عادت به نامنتظره‌ها

شماره‌ی ٤، زمستان ۱۳۸۸:
مهرانگیز رساپور: روحیه‌ی شعر،
علی زرین: چیستی شعر نمایی و نوگرایی

باقر پرهام

درس هایی از"زندگی و مرگ دموکراسی"

مقدماتی ضروری برای بازخوانی تاریخ، تمدن و فرهنگ ایران

درآمد

امروزه، بسیاری از فرهیختگان مردم، کم و بیش می‌دانند که منظور از دموکراسی به معنای مدرن کلمه چیست؛ می‌دانند که دموکراسی به نظام سیاسی‌یی گفته می‌شودکه از ابداعات کنش و اندیشهء بشری است، یعنی بنیاد آن بر احساس نیاز بشر بر خروج از وضع طبیعی و تاسیس دولت و جامعهء مدنی نهاده است. این نیاز، و تفکر و تلاش بشر برای پاسخگویی به آن، ربطی به ماوراء طبیعت و کلیت آنچه به زبان فارسی *هستی* نامیده می‌شود ندارد، زیرا، به گفتهء درست فردوسی، *زهستی مر اندیشه را راه نیست*. بشر در دامان طبیعت و کرهء خاکی‌یی زاده شده که در حکم ذرهای از هستی در معنای مطلق کلمه است. جهان برونذات بشر، جهان *باشندگی* یا جهان بود (Être = Sein) است، و در همین جهان *باشندگی است که* بشریت به *وجود*(=Existence) دست می‌یابد. همهء سازوکارهایی که بشر برای زندگی پدید آورده، محصول کنش و اندیشهء نسل‌های پیاپی بشریت در جهان خاکی خویش، و محدود به مرزها و امکانات همین جهان خاکی است و بس.

با این تلقی از جهان و جامعهء بشری است که در دموکراسی‌های امروزی، افراد بالغ جامعه– صرف نظر از تفاوت‌هایی چون رنگ، جنسیت، نژاد، مذهب، قومیت، و پایگاه اقتصادی و فرهنگی ِخویش– به عنوان شهروندان یک کشور– دولت، در تعیین نوع نظام سیاسی(رژیم) و ساختار حکومت حاکم بر جامعه، و گزینش نمایندگان خود برای تدوین و اجرای قوانین لازم برای این امور، *با هم برابراند*. ضابطهء رسمی ِاین *برابری*، مشارکت آزادانهء مردم دارای حق رای در انتخابات برای برگماری یا برکناری ِمتصدیان ترازاول امر دولت و حکومت، ومعتبر بودن قانونی نتیجهء آرای مردم است.

اما، شاید فقط معدودی از فرهیختگان بشری بدرستی آگاه باشند که این تلقی از *برابری افراد بشر*، و بازتاب بعدی آن در اعتبار آراء دارندگان حق رای در یک جامعه برای حاکمیت سیاسی بر خویش، فکری نیست که امروزه در قالب نظام‌های دموکراتیک کنونی به ذهن بشر رسیده باشد، بلکه اندیشه‌ای است دیرینه و بسیار کهن که مضمون آن را برخی از متفکران بشر حتی در سپیده‌دم‌های تاریخ بشری– یا قرن‌ها پیش از استقرار فکر دموکراسی ِنوین در ذهنیت بشر امروزی – بر زبان آورده‌اند؛ و مهمتر از این، حتی در بین فرهیختگان بشری، شاید فقط معدودی بدرستی به این نکته آگاه باشند که حقیقت، *به عنوان اندیشه‌ای بشری که به ذهن فرد یا افرادی از ابناء بشری رسیده یا به زبان آنان بیان شده است*، یک چیز است، و مشاهدهء همان حقیقت *به عنوان امری تاریخاً عام بِرونذات شده*، چیزی دیگر؛ بشریت برای

تحقق بخشیدن به حقایق ذهنی و آگاهی‌های شخصی، و تبدیل آن‌ها به امرعام در عرصهء تاریخ، خون دل‌ها خورده و راه پر فراز و نشیبی از مصیبت‌ها و رنج‌های هولناک را در سپرده است.

به عنوان مثال، نخست، به شعری از سعدی شیرازیِ خودمان اشاره می‌کنم که حدود هفتصد سال پیش از این گفته است: بنی آدم اعضای یک پیکر[۱] اند| که در آفرینش ز یک گوهراند| چو عضوی بدرد آورد روزگار | دگر عضوها را نماند قرار | تو کز محنت دیگران بیغمی| نشاید که نامت نهند آدمی.

این شعر – که بشریت امروزین آن را چون سر مشقی فکری بر پیشانیِ ساختمانِ (Hall of Nations) در مقر سازمان ملل متحد در نیویورک نگاشته است — از شاعری است که در کشور خود او، چه پیش از وی و چه قرن‌ها پس از وی ، *برابری اِفراد در ایجاد قانون و در پیروی از قانون، در عمل ناشناخته بود و همچنان ناشناخته است.* هفتصد سال پس از سعدی، ایران، گرفتار نظام سیاسی‌یی است که حاکمان آن خود را تافته‌ای جدا بافته از نه تنها مردمان کشور خویش، بلکه از مردمان سراسر جهان می‌دانند، و در قانون اساسی نظام خویش رسماً نوشته‌اند که حاکمیت از آن خدا ست و در انحصار یک تن از ایشان که خود را جانشین خدا در روی زمین می‌پندارد.

و برای مثال تاریخیِ بسیار دیرینه‌تری از سخن سعدی، به سخنی از متفکری یونانی اشاره می‌کنم که جان کین[۲]، نویسندهء کتاب **زندگی و مرگ دموکراسی**- که نام آن در عنوان این گفتار آمده است — آن را در سرلوحهء بخش نخست کتاب خویش آورده است. از آنتیفون (Antiphon)،سخنور و متفکر آتنی(۴۱۱– ۴۷۹ پ.م.)، پاره‌ای از "پاپیروس" با عنوان "*دربارهءحقیقت*" ،به جا مانده که در آن گفته است:

"چون همهء ما، غیریونانیان و یونانیان، که به طبیعت برابریم، خاستگاه کاملاً مشابهی داریم: چون این خاستگاه مشابه درخورِبرآورده شدن خشنودی‌های طبیعی یی است که برای همهء مردمان ضروری‌اند: همهء مردمان قابلیت برآوردن این خشنودی‌ها را به شیوه‌ای همانند دارند، و در اینهمه، هیچ یک از ما، غیر یونانی و یونانی، با دیگری فرقی ندارد؛ همهء ما با دهان و سوراخ‌های بینی نفس می‌کشیم".

آنتیفون آتنی، این سخن را در زمانی گفته است که هنوز پایه‌های استواری برای دمکراسی به شیوهء آتنی بر پا نشده بود، و اگر چه اندیشهء او در قرن‌های پنجم و چهارم پیش از میلاد مسیح، در شهر آتن وَ شهرهای مجاور آن، تا حدودی به حقیقت تاریخاً عام تبدیل شد، اما دیری نپایید که زمانه و زیر و بم‌های آن، کار خودش را کرد، و دموکراسیِ نو پای آتنی جای خود را به جباریت خاندان فیلیپ مقدونی و پسر او اسکندر داد و به تاریخ سپرده شد.

***

موضوع دموکراسی و بیان زیر و بم‌های سرگذشت تاریخی آن، و تحولات مفهوم دموکراسی در درازنای تاریخ بشری، مضمون دلنشین کتابی است که با نام ***زندگی و مرگ***

دموکراسی به قلم جان کین، در یک مقدمه و سه بخش، با یادداشت‌ها و فهرست مضمون‌ها، مفهوم‌ها و نام ها، در ۹۵۸ صفحه، در قطع وزیری، تنظیم ودر آمریکا منتشر شده است. درشرح کوتاهی از ناشر– درباب کتاب و احوال و آثار مولف آن– در پوشش روی جلد، از جمله می‌خوانیم:

" **زندگی و مرگ دموکراسی**، برای خوانندگان، *الهامبخش و تکاندهنده خواهد بود، چون بسیاری از دیدگاه های متعارف دربارهء خاستگاه‌ها، مفهوم و معنای معاصر دموکراسی را به چالش می‌کشد* (تاکیدها همه جا از من است).به رغم همهء هیاهویی که در باب ارتقاء و پیشرفت دموکراسی به راه افتاده، چرا بسیاری از مردم اکنون دچار این احساس‌اند که طالع دموکراسی در همهء دموکراسی‌های جهان بیش از پیش به تیرگی می‌گراید؟ آیا دموکراسی‌های موجود آینده‌ای دارند؟ یا سرنوشت‌شان این است که به سان پوشش یخیِ قطبی زمین ما،سرانجام ذوب شوند و از بین بروند؟ *"*.

زندگی و مرگ دموکراسی، دربردارندهء داده‌ها و تحلیل‌های آموزنده و الهامبخش و، در مواردی نیز، براستی تکاندهنده است. چنان که در جای خود نشان خواهیم داد، تحلیل‌های این کتاب، در مواردی، با دانسته‌ها و تجربه های وجودیِ بسیاری از خوانندگان– از جمله ما ایرانیان — در تعارض‌اند،چندان که خواننده از خود می‌پرسد آنچه مولف می‌گوید– مثلاً درباب شرق و اسلام– آیا به روال داده‌ها و تحلیل‌های وی در بارهء تاریخ غرب از یونان و رم تا امروز، مستند به شناختی عمیق از داده‌های تاریخ سیاسی و مذهبیِ جوامع شرقی است یا ملاحظات ساده‌انگارانه‌ای که از اینجا و آنجا به گوش وی رسیده است؟ نگاهی به فهرست کتاب‌هایی که در معرفی آثار مولف آمده است، تا حدی تایید کنندهء نگرانی‌یی است که بدان اشاره شد. از آثار جان کین، عنوان‌های زیر یادشده است:

-Global Civil Society? ;Vaclav Havel : A Political Tragedy in Six Acts ; Violence and Democracy;Whatever happened to Democracy?; Civil Society: Old Image , New Vision ; The Media and Democracy ; Reflections on Violence ; Democracy and Civil Society ;Tom Paine: A Political Life.

کتاب آخری برندهء جایزه شده است. پیدا ست که تخصص مطالعاتی و نویسندگیِ جان کین، جهان غرب و متفکران و چهره‌های سیاسی غربی بوده. جان کین، زاده شده در استرالیا ولی استاد دانشگاه وست مینستر و ساکن انگلستان است. وی، در دورهء جمهوری اسلامی، سفری به ایران نیز کرده است.

کتاب **زندگی و مرگ دموکراسی**، چنان که گفتیم، یک مقدمه و سه بخش دارد. در مقدمه، نویسنده، تزها یا برنهادهای اصلی خویش را مطرح می‌کند. یکی از این بر نهادها این است که می‌گوید دموکراسی و استفاده از مجامع مردمی برای حکومت برخویش از ابداع‌های آتن نبوده، چراغ *"دموکراسی بر مبنای مجمع شهروندان ،نخست، در شرق، در سرزمین‌هایی که سوریه، عراق، و ایران کنونی را تشکیل می‌دهند، روشن شده است"* (مقدمه، ص Xi). ما، در بررسی بخش دوم فصل نخست کتاب جان کین، به این بحث خواهیم پرداخت که این نظر تا چه حد با واقعیات تاریخی تطبیق می‌کند. بخش یکم کتاب، دربارهء دموکراسی بر پایهء

مجمع شهروندان(assembly democracy) است که خود به دو بخش تقسیم شده است: آتن، و غرب از راه شرق (West by East). بخش دوم کتاب دموکراسی بر پایهء نظام نمایندگی یا (representative democracy)، نام دارد که خود به فصولی چند تقسیم شده است. سرانجام، بخش آخر کتاب را داریم با عنوان دموکراسی ِنظارت شده (monitoring) که آن نیز چند فصل دارد.

هدف ما از بررسی این کتاب، تمرکز برداده‌های پایه‌ای و نتایج تحلیلی ِهر بخش برای استخراج اصول کلی ِمتناسب با نتیجه‌گیری‌های مولف در همان بخش است، اعم از اصول مساعد یا نا مساعد با دموکراسی. می‌کوشیم تا این هدف را با دیدی نقادانه دنبال کنیم، چندان که، در پایان این گشت و گذار تحلیلی – انتقادی، بتوان به اصولی نظری برای مطالعهء نقادانهء اساطیر، حماسه‌ها، تاریخ، تمدن، و فرهنگ ایران دست یافت، و، بر کنار از تعصب، با نگاهی سنجشگر بتوان گفت چه عوامل نامساعدی باعث شده که جامعهء ما به بازشناسی حق شهروندی برابر برای تمامی آحاد و افراد خود تا کنون دست نیابد، و چرا به رغم فداکاری‌هایی که مردم ایران– دست کم از زمان آشنایی با تجدد و ماجراهای مشروطیت تا امروز– برای تبدیل شدن به یک ملت در معنای نوین کلمه و بنیادگذاری ِنهادهای دموکراتیک و نهادینه کردن آنها از خود نشان داده‌اند ، ما همچنان درخم یک کوچه‌ایم، و در "اول وصف" یک موضوع مانده‌ایم.

***

آتن و مجمع شهروندان

جان کین، در آغاز فصل مربوط به آتن می‌گوید: "امروزه، بیشتر مردم از {چند و چون}افسانه‌ای که می‌گوید روز و روزگاری در شهر مدیترانه‌ای ِکوچکی با نام آتن، راه و رسم نوینی از حکومت توسط مردم این شهر ابداع شد، آگاه نیستند"(۲، ص ۳). و به دنبال آن، بحث کوتاهی را آغاز می‌کند و به این نتیجه می رسد که: "دموکراسی، زادهء نبوغ آتن، توان روحی نظامیگری، یا فقط بخت فرخنده نبود. آغاز دموکراسی در آن شهر، بیانگر حقیقتی ناخوشایند است، بدین معنا که *به استثنای مواردی انگشت شمار، دموکراسی هرگز به شیوه‌های دموکراتیکی بنا نشده است*" (۲، ص ۴).

می‌گوید که دموکراسی، ۲۶۰۰ سال، با رشته‌ای از رویدادهای عجیب زاده شد که یک قتل سرسری عامل درگیری آنها بود. جان کین، در این باره، به موضوع به قدرت رسیدن یک آریستوکرات آتنی با نام پیزیستراتوس (Pisistratus)، در سال‌های میانی قرن ششم پیش از میلاد، در آتن اشاره می‌کند که بحث در بارهء "ناعادلانه بودن جباریت وی همچنان باز است و به نتیجهء قطعی نرسیده است". زیرا، به نظر می‌رسد که پیزیستراتوس، با اقدام‌هایی که در جهت بهتر کردن راه‌های ارتباطی و مشارکت در ایجاد ساختمان‌های عمومی (مانند آکروپولیس، مدرسه و معبدی به افتخار زئوس و آپوللون) انجام داده بود، مورد ستایش مردم محل بود. برخی از مردم آتن نیز زیر تاثیر اصلاحات قانونی‌یی بودند که وی در زمینهء چه

گونگیِ وظائف و عملکرد قاضیان در آتن تجویز کرده بود (۲، ص ۴). ولی، جان کین می‌افزاید که تمرکز اداره‌ها و مراکز عمومی در دست افراد یک خاندان که کم و بیش بر جباریت خویش می‌افزوده‌اند ،از نظر مردم آتن، امری استثنایی و آزارنده می‌نمود.

به روایت جان کین، نخستین ضربه‌ای که خاندان پیزیستراتوس بر جباریت خود وارد آورد، در حوالیِ سال ۵۶۱ پ.م. بود؛ زیرا، وی ادعا کرد که جانش در خطر است و به مدافعانی که از وی حفاظت کنند نیاز دارد. یکی، دو اقدام بعدی وی شهرت آتن را به عنوانِ شهری که از وجود جباران بر کنار بوده ، به کلی پایمال کرد.

پیزیستراتوس، در ۵۲۷– ۵۲۸ پ.م. به مرگ طبیعی می‌میرد، و مردن او عامل بروز همچشمی و نفاق در بین افراد خانوادهء وی می‌شود. دو پسر پیزستراتوس، با نام‌های هیپارکوس (Hipparchus) و هیپیاس (Hippias)، به قدرت می‌رسند، در حالی که برادر کوچکترشان، با نام تسالوس (Thessalus)، نیزگوش به زنگ دخالت در مسائل سیاسی بوده. در جریان جشن‌هایی به افتخار ایزد بانوی آتنا (panathenaic festival)، که هر چهار سال یک بار برگزار می‌شده، یکی از سه جبار خاندان پیزیستراتوس، یعنی هیپارکوس، قربانیِ توطئهء تنی چند از اشرافی که مورد بی مهریِ او قرار گرفته بودند، می‌شود. دسیسه‌گران، که خنجرهای‌شان را در زیر لباس پنهان کرده بودند، روز روشن، در وسط میدان اصلی آتن، بر سر وی ریختند، و با ضربه‌هایی که بر قلب وی وارد کردند، او را از پای در آوردند. جسارت قاتلان و تند مزاجی و خلق و خوی ناپایدارشان {که برای مردم آتن آشنا بوده}، سبب شد تا هیچ یک از تماشاگران این صحنه دخالتی نکند، چون همه می‌دانسته‌اند که قاتلان، روابط خوبی با برادران جبار دارند وهمدستی آنها در کشتن هیپارکوس، به انتقام این بوده که وی مانع شده بود که خواهر یکی از قاتلان در فستیوال آتن جایی داشته باشد. اما، بزودی آشکار می‌شود که گناه اصلی توطئه، به گردن برادر کو چک‌تر، تسالوس، بوده. زیرا وی، از یکی از قاتلان، چشمداشت همجنس‌گرایانه‌ای داشته که بی پاسخ مانده بوده است. تسالوس، به همین دلیل، از مشارکت خواهر فرد مورد علاقه‌اش در فستیوال جلوگیری کرده بود. باری، برادر بزرگ بازمانده، هیپیاس، به محافظان خود دستور داد تا به دو قاتل برادرش – که نام‌های‌شان هارمودیوس (Harmodius) و آریستوگیتون (Aristogeiton) بود – حمله کنند: اولی به ضرب شمشیر محافظان هیپیاس پاره پاره شد، دومی دستگیر گردید و در زندان – همراه با تعدادی از حامیان – در زیر شکنجه به مرگی هولناک گرفتار آمد(۲، صص ۷ و ۸).

جان کین ، نتیجه می‌گیرد که این حادثه، که فساد خاندان پیزیستراتوس را آشکار کرد، سبب شد تا خاندان اشرافی د یگری در ساقط کردن آن از حکومت بر آتن – که مردم‌اش، پس از حملهء سپارت‌ها به رهبری کلئومنس (Cleomenes)، طعم عواقبی خشونت‌بارتر را چشیده و سر به شورش برداشته بودند – در سال ۵۱۰ پ.م. با پیروزی قرین گردد.

به عقیدهء جان کین، ادامهء این آشوب‌ها و برخوردهای خاندان‌های ثروتمند با یکدیگر به رهبری آلکمائونیدس(Alcmaeonids)، به نیرو گرفتن مردی با نام کلیس ته

نس(Cleisthenes) انجامید که "دریافته بود جباریت بر پایهء ایجاد ترس و وحشت هرگز نمی‌تواند به حکومت پایداری بینجامد." (۲، ص ۸).

جان کین، سپس به اصلاحات کلیس ته نس می‌پردازد که در سال ۵۰۷– ۵۰۸ پ.م.، قانون اساسی جدیدی وضع کرد. بنا به این قانون، جمعیت پراکندهء آتن و نقاط پیرامون آن، به ده" قبیله" و سه واحد اداری ِمنطقه‌ای جدید تقسیم شدند. ارتشی بسیار مجهز، با سربازان پیاده‌ای در برگیرندهء غیر نخبگان با نام هوپلیت (hoplites)در محدودهء شهری بر پا شد، همراه با دستگاه قانون‌گزاری و اداری‌یی با نام شورای پانصد نفری از شهروندان در آتن که در سال ۵۰۶ پ.م. نخستین فرمان (decree) خود را صادر کرد (۲، ص۸).

جان کین، می‌گوید این تغییر ها هر کدام دو تاثیر داشت: هم رابطهء خاندان‌های کهن شهر را با هم برید، و هم نقطهء پایانی بود بر خشونت و توطئه‌گری ِدسته‌بندی‌ها. و می‌افزاید که این اصلاحات، تاثیر تکاندهنده و لرزانندهء دیگری هم داشت: اعلام قدرت بی‌قدرتان یا مردمی که دستشان از قدرت کوتاه بود. کلیس ته نس، نخستین حاکم آتنی بود که پی برد تعداد کثیر مردم قادراند با همکاری یکدیگر دست به اقدام بزنند، و دریافت که دموس (démos) می‌تواند ابتکار عمل را در دست گیرد بی آن که به رهبری اشراف نیازی داشته باشد، و می‌گوید نتیجهء همهء این رویدادها این بود که "از این تاریخ به بعد، پولیتی (polity) یا دولتشهر آتن، اگر بخواهد زنده و پایدار بماند، ناگزیر است بنای کار خود را بکلی بر این اصل بگذارد که *مردم = دموس لایق حکومت بر خویش هستند.*" (۲، ص۹).

جان کین، به نظر می‌رسد از آن رو به بیان تفصیلی ِماجرای رابطهء همجنس‌گرایانهء فرزندان پیزیستراتوس با دو تن آتنی که سر انجام به کشته شدن هیپارکوس، و دو قاتل وی و آشوب‌های پس از آن ختم شد در رابطه با موضوع دموکراسی پرداخته است، که معتقد بوده که چنین رویدادی، یعنی توطئه ودسیسهء دو قاتل برای کشتن هیپارکوس وآشوب حاصل از این اقدام *"این بار به عواقبی تاریخی انجامیده است"* (۲، ص ۷) . او، حتی، بر نکتهء اخیر، در جای دیگری از کتابش، با حدت بیشتری تاکید می‌کند و می‌گوید: "*دموکراسی، با قتل سرسریی که انگیزه‌های شهوانی مغرضانه‌اش آثار سیاسی دگرگونساز جهانی داشت، آغاز شد.*"(۲، ص ۱۰). نتیجه‌گیری ِقبلی وی در این باره را نیز پیش از این آوردیم که گفته بود "*به استثنای مواردی انگشت شمار، دموکراسی هر گز به روش‌هایی دموکراتیک بنا نشده است*".

در *"تاریخی"* بودن سرانجام روابط غیر عادیِ قاتلان هیپارکوس و عواقب بعدی ِدسیسهء آن دو البته بحثی نیست، بحث بر سر ماهیت و چه گونگی عواقبی است که پس از این گونه دسیسه‌ها و خشونت حاصل از آن‌ها، در تاریخ پیش می‌آیند. *این گونه پیشامدها همواره در جهت عواقبی دموکراتیک وبر قراری ِحکومت مردم بر مردم نبوده است.* کافی است به آنچه هرودوت، مورخ یونانی، در باب دسیسهء پاتزیتس (Patzites) مغ و برادرش سمردیس یا بردیای دروغین در دورهء کمبوجیه، کشته شدن گوماتا یا بردیای دروغین– که به روایت هرودوت، حتی "تمام زنان کمبوجیه را نیز در اختیار گرفت که فیدیما، دختر اتانس هم یکی از

ایشان بود " (۳، ص۲۱۲) – به همت داریوش و شش تن هم پیمانانش و آزاد گذاشتن مردم درکشتار "مغ"ها به مدت هفت روز، و سرانجام، مجلس مشورتی داریوش و یارانش برای تصمیم‌گیری در باب نوع حکومت لازم برای ایران آن روز توجه کنیم تا به این نتیجه برسیم که کسب قدرت از راه کاربرد دسیسه و قتل و خشونت – چه در سپیده‌دم‌های تاریخ، چه درزمان‌هایی نزدیک‌تر به ما، مانند انقلاب بلشویکی و انقلاب چین، یا از همه نزدیک‌تر به ما، یعنی انقلاب اسلامی ایران – نه تنها به دموکراسی راه نبرده، بلکه به خونریزترین و فاسدترین نظام‌های استبدادی انجامیده است. در جلسهء مشورتی داریوش و هم پیمانانش پس از کشته شدن گوماتای غاصب و کشتار یک هفته‌ای " مغ"ها ، برای گزینش نوع نظام حاکم بر ایران، به روایت هرودوت، از هفت تن حاضر در جلسه،تنها اوتا نس پیشنهاد بر قراری ِدموکراسی به شیوهء آتن را ارائه می‌دهد که با مخالفت داریوش روبرو می‌شود. پنج تن دیگر از هم پیمانان با داریوش موافقت می‌کنند و در نتیجه، اکثریت به ادامهء نظام امپراتوری‌یی که کوروش بنیاد گذاشته بود همرای می‌شوند و داریوش در راس این نظام قرار می‌گیرد(۳، صص ۲۲۲– ۲۱۸). این تصمیم با توجه شرائط آن روز امپراتوری ِایران، پرهیزناپذیر بوده زیرا مسلم بود که قالب امپراتوری در سپیده دم تاریخ توسعهء بشری، برای بر قراری دموکراسی بر پایهء مجامع شهروندی، چنان که خود جان کین نیز بدرستی اشاره کرده است و ما بدان خواهیم پرداخت، از عوامل نامساعد بود ؛ گفتیم که با تاسیس امپراتوری ِاسکندر مقدونی در مقدونیه و یونان، فاتحهء دموکراسی ِ آتن خوانده شد. دموکراسی در جهان باستان، زاییدهء عوامل متعددی از نظر جغرافیایی، وسعت محدودهء شهری، اعتقاد به فرهنگ هومانیستی، و از همه مهمتر، جوهرهء باورهای دینی مردمان بود. همین جا این سوء تفاهم احتمالی را بر طرف کنیم که مقصود ما از "جوهرهء باورهای دینی مردمان"، این نیست که دموکراسی باید بر مبنای حکومت دینی بر پا شود. تلقی اخیر از باورهای دینی، همواره دستاویزی برای به قد رت رسیدن انواع روحانیت سلطه‌جو و قدرت‌طلب در طول تاریخ بوده که به برابری افراد بشر و قابلیت آنان برای حکومت برخود باور ندارند، و از باورهای مذهبی ِمردم ابزاری برای رسیدن به قدرت و استبداد مذهبی به سود خود می‌سازند. منظور من از "جوهرهء باورهای دینی مردم"، توجه به تفاوت ماهوی ادیان و باورهای مذهبی و تاکید بر ماهیت هومانیستی یا غیر هومانیستی آن‌ها ست که می‌تواند به عاملی مساعد یا نا مساعد در پاگیری و نهادینه شدن دموکراسی تبدیل شود. اما ، بهتر است پیش نیفتیم و به بررسی تحلیل‌های جان کین ادامه بدهیم.

به روایت جان کین، کلیس ته نس، طبقهء متوسطی از کشاورزان، پیشه وران، بازرگانان، و خرده مالکان دیگر، که به عنوان شهروند، از وقت و فرصت کافی برای پرداختن به مسائل عمومی برخوردار بودند، تشکیل داد. او، گرچه در نگرانی‌های افراد هم طبقه‌اش در مورد عواقب میدان دادن به فقرا و بی قدرتان در کار حاکمیت، شریک بود، ولی این بصیرت را داشت که ببیند که برداشتن موانع از پیش پای این گروه – یعنی دست پایین‌ترین آحاد مردم را گرفتن و از نیروی آنان برای پیشبرد اصلاحات اساسی استفاده کردن – می‌تواند سلاح

کارآمدی در برابر قدرت کور متمرکز باشد. مدارک و شواهد این گونه نگرش وی به امر سیاست،در وصایا و کتیبه‌های بازمانده از دورهء تاریخی وی به یادگار مانده است. از این شواهد ، چنین بر می‌آید که، برای نخستین بار در شهر آتن، مجمعی ازشهروندان در عمل و به صورت فعال اقتدار یافته است.

افراد این مجمع، در اِعمال قدرت قانون‌گزاری، با شورای پانصد نفری (Council of Five Hundred) شریک بودند، و کشاورز، برزگر، و دیگر مردم پایین‌دست، در کنار ثروتمندان می‌نشستند، و این عامل موثری در ایجاد تغییرهای عمیق در شکل و معنای حکومت بود. زیرا این مردم، اکنون، خواستار برقراری نظامی از حکومت بودند که در آن، چنان که بعدها ارسطو در کتاب **سیاست** خود بیان کرد démos is kyrios - پایین‌ترین افراد مردم بتوانند صاحب منصبی در دستگاه حکومت شوند (۲، صص ۹ و ۱۰).

به روایت جان کین، "هر شهروندی می‌توانست به عضویت شورای پانصد نفری بر گزیده شود. وظیفهء این شورا، تهیهء لوایح قانونی (to prepare legislation) برای مجمع شهروندان بود، و کمک به انتخاب روئسای کل دستگاه اداری (the chief executive officers of the administration) از راه قرعه‌کشی. این شورا همچنین در زمینه‌هایی چون به اجاره دادن معادن یا فروش اموال و املاک مصادره شده، با مسئولان و صاحبان مناصب عمومی همکاری می‌کرد" (۲، ص ۴۵).

جان کین، در مورد ترکیب شورای پانصد نفری و وظائف آن، در یادداشت‌های پایان کتاب خود می‌گوید:

"این شورا، در دورهء دموکراسی، هیاتی بود دربردارندهء بدنه‌ای از شهروندان سناتور، که محل نشست‌های‌شان، در جبههء غربی آگورا، در اتاق شورایی بود که به شکل مستطیل ساخته شده بود. این اتاق که باستان‌شناسان اکنون آن را bouleuterion می‌نامند، در فاصلهء سال‌های ۴۱۵ و ۴۰۶ پ. م. به جای اتاق شورای قدیمی ساخته شده بود، و آن اتاق قدیمی به مرکز بایگانی اسناد شهر اختصاص یافت. هستهء درونی سناتورها، پنجاه شهروند سی ساله به بالا، همه از اعضای یک قبیله بودند که در برابر خدمت‌شان حقوق می‌گرفتند. مدت خدمت این گروه از سناتورها، یکدهم از روزهای سال، یعنی ۳۵ یا ۳۶ روز، بود و حدود یک سوم‌شان در ساعات شب کار می‌کردند. وظیفهء این سناتورها، همفکری و توافق بر سر پیشنهادهایی برای قانونگزاری بود. شهروندان سناتور، نمایندهء پارلمان به معنای مدرن کلمه نبودند، زیرا اختیار قانونگزاری یا لغو قانون‌ها را نداشتند. از نظر امور حکومتی، سناتورها در واقع یک گروه نظارتی اجرایی بودند. مدت ماموریت‌شان یک سال بود و در پایان سال عوض می‌شدند"(۲، صص ۸۹۱– ۸۹۰).

مجمع شهروندان، نهاد دیگری بود با وظائف دیگر که جلسه‌های خود را در محل دیگری از آگورا، به نام Pnyx برگزار می‌کرد. آگورا یا Agorias، در واقع هستهء مرکزی شهر، محل تجمع و گردش مردم ،و استقرار مراکز حکومتی، اداری و مذهبی آتن بود. به روایت جان کین، قاعدهء اساسی در آتن این بود که سیاست بر همه چیز مقدم است. به گفتهء او، مردم آتن از

ماجرایی که در مورد رفتار عجیب سولون (۵۵۸– ۶۳۸پ.م.)، قهرمان آتنی‌ها، در آگورا سینه به سینه نقل می‌شده، آگاه بوده‌اند. سولون، گویا روزی با نوشتن و از برکردن قطعه شعر بلندی در ستایش تسخیر نظامی جزیرهء سالامیس توسط آتن، سپس با گذاشتن کلاهی نمدی بر سر برای تغییر چهره، و در پیش گرفتن رفتاری دیوانه‌وار، وارد آگورا شده و شعر سیاسی‌اش را برای انبوه مردم که تشویق‌اش می‌کرده‌اند خوانده و هنگامه‌ای به پاکرده بود . از این رو، به گفتهء جان کین، "در دوران دموکراسی، سخنرانی در آگورا اکیداً ممنوع بود، زیرا مردم معتقد بودند که امر سیاست و کارهای شخصی و تجاری نسبت به هم مانند آب و روغن‌اند و با هم نمی‌آمیزند. در نتیجه، بحث در باب امور سیاسی باید در محلی که با آگورا فاصله‌ای داشته باشد، در جایی که Pnyx نامیده می‌شد، صورت گیرد" (۲، ص ۳۱).

پنیکس یا مقر تشکیل مجمع شهروندان، در پشته و دامنهء طبیعی بلندی، پوشیده از بیشه‌زارهای اوکالیپتوس و درختان زیتون، چهار صد متر بلندتر از آگورا قرار داشت. کل شهروندان آتن و شهرهای مجاورش درسرزمین "آتیک"، که اعضای مجمع قانون‌گزاری با نام *ekklesia بودند*،در این مجمع گرد می‌آمدند تا در بارهء قانون‌های لازم برای زندگانی اجتماعی خود تصمیم بگیرند. بنا بر این، اندازه و گنجایش این محل به یقین چشمگیر بوده. مشارکت بالای اعضا، به ویژه، در خور ملاحظه بود، چون دو سوم شهروندان سرزمین آتیکا در خارج از آتن می‌زیستند، برای آن که بتوانند در جلسه‌های مجمع شرکت کنند، شب‌ها در آتن اتراق می‌کردند تا به محض روشن شدن روز خود را به پنیکس برسانند. در تاریخی که رای دادن اجباری هنوز به قاعدهء بشری تبدیل نشده بود، در آتن، حتی از بردگان برای گردآوری اجباری شهروندان عقب مانده یا تاخیردار به منظور شرکت در جلسه‌ای که در حال تشکیل شدن بود استفاده می‌شد. همهء راه‌های خروجی آگورا، جز راهی که به محل مجمع ختم می‌شد، را می‌بستند. ناظم‌های مجلس آن زمان، حتی، با طناب‌های بلندی، بافته شده از برگ‌ها و رشته‌های خیزران و آغشته به رنگ قرمز، به دنبال شهروندان شرکت نکرده در جلسه می‌گشتند، و اگر به چنگ‌شان می‌آوردند، لباس‌ها یا تن‌شان، شاید هم حتی صورت‌شان را، به جرم این که کوشیده بودند از زیر بار انجام وظیفه‌شان شانه خالی کنند، رنگین می‌کردند (۲، ص ۳۲).

جان کین می‌گوید: درحوالی ۴۰۴ تا ۴۰۳ پ.م.، یک آمفی تئاتر مصنوعی با فضایی به صورت طبیعی با استفاده از سنگ صخره‌های گرانیت محل به نحوی چنان عالی ساخته شد که صدا را بازتاب نمی‌داد. صفه‌ای که گویندگان بر آن می‌ایستادند، وضع تازه‌ای پیداکرد، چندان که شنوندگان رو به دریا داشتند و رئیس مجمع (speaker) رو به خشکی سخن می‌گفت. سپس، با نقل قولی از پلوتارک، می‌گوید دلیل این تمهید این بود که: "آتنیان فکر می‌کردند *برتری در دریا در خاستگاه دموکراسی نهفته بود، و ساکنان خشکی بیشتر گرایش بیمارگونی به اولیگارشی، یعنی به حاکمیت گروهی از خاندان‌های ممتا ز، دارند*. بعدها، آمفی تئاتر دو باره چنان گسترده‌تر شد که پنیکس بتواند تا سیزده هزار تن را در خود جا دهد. زنان، بردگان، بیگانگان ساکن در آتن، در هیچ جا و هرگز حق رای نداشتند"(۲، ص۳۳).

به روایت جان کین، مجمع شهروندان، چهل بار در سال، یعنی هر ده روز یک بار، یا به تقریب چهار بار در ماه بنا به تقویم سال ده ماههء آتن، به مدت یک روز تشکیل می‌شد، گاهی نیز به مناسبت ایام و فرصت‌های خاص. هدف مقررش، بحث در بارهء قانون‌ها و تصویب آنها بود. پذیرش سفیران واحدهای سیاسی همسایه و شنیدن پیام آنان، پرداختن به مسائلی چون تامین خوراک و تضمین سلامت مردم یا دفاع نظامی از شهر نیز از جمله کارهای مجمع بود. بحث‌های مجمع بر پایهء پیشنهادها و لوایحی انجام می‌گرفت که از سوی شورای پانصد نفری به مجمع ارائه می‌شد. اعضای مامور وقت از این شورا، به هنگام بحث و گفت و گوهای مجمع، روی نیمکت‌های چوبی، روبروی مجمع می‌نشستند. بحث‌ها با صحبت ناظم روز جلسه، که می‌گفت: همشهریان! چه کسی از شما فکر یا پیشنهاد مفیدی برای *پولیس* دارد؟ آغاز می‌شد. برای آن که شهروندان صدای‌شان بهتر به گوش همگان برسد، گوینده بالای صفهء کوچکی که (*bema*) نامیده می‌شد می‌رفت و هر نظر یا پیشنهادی را که داشت به روش معمول با گفتن "همشهریان من" یا فقط "همشهریان" ضمن صحبت ارائه می‌داد. اعضای مجمع، با بلند کردن دست یا با انداختن سنگریزه‌ای در صندوق موافقت خود را با پیشنهاد یا لایحه‌ای اعلام می‌داشتند. جارچی‌هایی نتیجهء تصمیم‌های مجمع را با پای پیاده یا سوار بر خر به گوش بقیهء افراد در شهر می‌رساندند.

قانون یا فرمان تصویب شده در مجمع شهروندان، سپس بر اوراقی از پوست یا پاپیروس نوشته می‌شد، و این گونه اسناد را در مرکز بایگانی شهر در آگورا نگاهداری می‌کردند. به روایت جان کین، همهء این اسناد از بین رفته‌اند، ولی، خوشبختانه، در قانون‌ها و فرمان‌ها، گاه سفارش می‌شد که رونوشتی از آن‌ها بر ستون‌های سنگی کنده و در آگورا گذاشته شود. در این گونه سنگنبشته‌ها ، به نکات بسیار جالبی بر می خوریم. به عنوان مثال، در مورد توافق‌ها یا پیمان‌ها با قدرت‌های دیگر، یا در ستایش و تشویق شهروندان دولتشهرهای دیگری که از آتن حمایت کرده‌اند. در یکی از این سنگنوشته‌ها چنین می خوانیم: "به نظر مردم، بهترین کار این آمده که از میکالیون (Mikalion)، پسر فیلون ِآلکساندریا (Philon of Alexandria)، ستایش کنند و، به خاطر فضیلت و نیک‌اندیشی ِوی نسبت به آتنیان، تاجی از طلا به وی داده شود"[۴].

شاید مهمترین لوحه‌ای که به یادگار مانده، رونوشت قانونی است که بر ضد جباریت وضع شده بود. در این قانون، که در ۳۳۶ پ.م. به تصویب رسیده، گفته می‌شود: "اگر کسی بر ضد مردم با این هدف که جباریت را حاکم سازد، قیام کند، یا در اقدامی برای استقرار جباریت یا بر افکندن حاکمیت مردم آتن و دموکراسی آن، شرکت داشته باشد، هرکس که چنین فردی را که یکی از این کارها را کرده باشد به قتل برساند، سزاوار هیچ سرزنشی نیست". همین قانون، سپس می‌گوید: "منشی شورا موظف است متن این فرمان را در دوستون سنگی نقر کند، و یکی از آنها را در مدخل ورود به آرئوپاگوس (Areopagus) {در نزدیکی پنیکس}و دیگری را داخل مجمع شهروندان بر پا دارد. برای نوشتن متن بر بدنهء ستون‌ها، خزانه‌داری مردم مجاز است سی درهم از پول‌هایی که مردم پرداخته‌اند بپردازد".

یکی دیگر از تدابیر آتنیان برای تحکیم دموکراسی، روشی بود که با عنوان اوستراسیسم یا به یونانی ostrakismos، در مجمع شهروندان بدان عمل می‌شد. خود این واژه از واژهء ostraka به معنای قطعه سفالین کوچکی گرفته شده که شهروندان در هنگام رای‌گیری در مجمع بر ضد کسی که باید از آتن به مدت معلومی تبعید می شد، نام وی را بر آن می‌نوشتند و آن را در صندوق رای‌گیری می‌انداختند. به روایت جان کین، "این تاکتیکی بود برای جلوگیری از برآمد عوامفریبان، توطئه‌گران، و جباران که به وسیلهء آن، رهبران سیاسی‌یی که بناحق شهرتی یافته بودند، برای مدت ده سال از شهر تبعید می‌شدند، به شرط آن که حد اقلی از رای‌دهندگان با این کار موافق می‌بودند. به این گونه تبعیدشدگان، ده روز مهلت داده می‌شد که شهر را ترک کنند"(۲، ص ۳۸).

جان کین می‌گوید استفاده از این تاکتیک محدود بود و، حد اکثر، یک بار در سال صورت می‌گرفت. تبعیدشدگان دارائی‌های‌شان را از دست نمی‌دادند، و بدینسان به برخی از آنان فرصت داده می‌شد که آیندهء سیاسی‌یی در شهر داشته باشند. روش اوستراسیسم، به روایت جان کین، نخست توسط کلیس ته نس، پس از تقویت روحیهء نظامی آتن در پیروزی یافتن بر پارسیان در ماراتن در سال ۴۹۰ پ.م.، پیشنهاد شده بود. "یک بار در سال، مجمع تشکیل جلسه می‌داد تا ببیند آیا افرادی از نوع اولیگارک‌ها، در بین شهروندان هست یا نه. کاربرد این روش در چشم مردم چندان پسندیده نبود. اگر اکثریت ساده‌ای از ۶۰۰۰ شهروند رای‌دهنده درخواست چنین اقدامی را عنوان می‌کرد، روز و تاریخی، معمولاً دو ماه بعد، برای رسیدگی به موضوع در مجمع تعیین می‌شد. به منظور تامین منافع دوستان و دشمنان فرد مورد نظر برای تبعید شدن، اگر کسی بالاترین آراء منفی را می‌آورد، لزوم توسل به رای‌گیری دوم معمولاً بالا و طپش قلب شهروندان با اعصاب ناراحت، شدید بود ... نامقبول بودن روش باعث شده بود که محوطهء وسیعی از آگورا را، که رای‌گیری قطعی در سکوت در آن صورت می‌گرفت، نرده‌کشی کنند. برای ورود اعضای هر یک از شهروندان قبائل به این محوطهء محصور، مدخل ورودی ویژه‌ای در نظر گرفته و تعیین می‌شد. هر رای‌دهنده قطعه سفالینی را که نام فرد مورد نظر برای تبعید شدن بر آن نوشته شده بود، در صندوق می‌انداخت، و برای پیشگیری از تقلب، شهروندان رای‌دهندهء هر قبیله، مجبور بودند در محوطه‌ای که برای‌شان تعیین شده بود، تا پایان شمارش آرا و اعلام نام فرد تبعید شونده، باقی بمانند. رسمی بود بر اساس یک تن، یک رای، یک متهم یا قربانی"(۲، صص ۳۹).

جان کین در پایان موضوع می‌گوید شواهد قطعی و مسلمی وجود دارد که روش اوستراسیسم باعث انتقام جوئی‌های سیاسی هم شد. در سال ۴۴۳پ.م، بر اثر منازعات تلخی که در باب برپاکردن ساختمانی در آکروپولیس در گرفت، پریکلس (Pericles) تمهیدی چید که یکی از مهمترین منتقدانش، یعنی توکیدیدس (Thucydides)، پسر مله زیاس (Melesias) را کنار بزند. در پردهء دیگری از همچشمی‌های سیاسی، درسال ۴۱۷ پ.م.، آلکیبیادس (Alcibiades) و نیکیاس (Nicias)، اگر چه سوگند خورده بودند که مخالف هم باشند، اما از اوستراسیسم برای بیرون کردن دشمن متقابل خودشان، هیپربولوس (Hyperbolus)، استفاده

کردند. سوءاستفاده‌هایی از این دست، که پیش‌بینی شدنی نیز بودند، باعث شدند که این روش در اواخر قرن پنجم پ.م. متروک شود(۲،ص ۴۱).

جان کین، در مورد شرایط جغرافیایی و جمعیتی منطقهء آتیکا، که آتن از شهرهای مهم آن بود و دموکراسی بر پایهء مجمع شهروندان در آن منطقه بهتر پا گرفته بود، می‌گوید بیشتر این گونه مناطق،"به عنوان مثال، مان تینه آ (Mantinea) و آرگوس (Argos)، بیش از چند کیلومترمربع وسعت نداشتند" (۲، ص XX). وی، در مورد خود منطقهء آتیکا می‌گوید "از نظر جغرافیایی، آتیکا دربرگیرندهء وسیع‌ترین دولتشهرها در جهان یونانی بود. این منطقه، که از جهت شمال و غرب، با رشته کوه‌هایی در عمل ناگذشتنی، در پناه قرار گرفته بود، کل مساحت‌اش حدود ۲۵۰۰کیلومتر مربع – مساحت لوگزامبورگ کنونی – بیش نبود. از آتن می‌شد، در عرض یک روز بلند تابستانی، با پای پیاده یا سوار بر خر، به کناره‌های این منطقه رسید. تازه، چنین فاصله‌هایی، با معیارهای یونان باستان، غیر عادی می‌نمود، چرا که بیشتر دولتشهرهای دیگر در عرض چند ساعت پیمودنی بودند. اندازه و مساحت، از عواملی بودند که در مورد آتن به حساب می‌آمدند"(۲، ص ۶).

در مورد خود آتن، می‌نویسد: "آتنیان از آن رو از جباریت بر کنار ماندند که تا حدود نه چندان اندک، شرایط جغرافیایی و انفراد سیاسی‌شان دخالت داشت. این مردم ترجیح دادند که در خود و در شرایط خویش باقی بمانند. تا مدت‌های مدیدی که به ابداع دموکراسی انجامید، شهر آنان، یعنی آتن، به قورباغه‌ای می‌مانست که آرام بر صخره‌ای نشسته و محو تماشای حوضهء خویش است. این شهر، نیازی به دفاع نظامی از خود نداشت، یا موردی پیش نیامد که تسلیم حکومت بیگانه شود یا به نظمی بیگانه گردن نهد. آتن همچنین از پیوستن به هجوم شهرهای یونان برای مستعمره کردن سواحل مدیترانه و دریای سیاه از میانه‌های قرن هشتم پیش از میلاد، سر باززد؛ و در قرن بعدی، شاید به خاطر این که به سبب بروز یک بیماری واگیرنده در حوالی سال ۷۰۰ پ.م.، جمعیت شهر تارومار شده بود، آتن از دخالت در جنگ طولانی و پر آسیب میان شهرهای نزدیک ارتریا (Eretria) و کالخیس (Chacis)، با درایت تمام پرهیز کرد"(۲، ص ۵).

به روایت جان کین، در لحظهء تولد دموکراسی، "جمعیت منطقه موسوم به اتیکا حدود ۲۰۰۰۰۰ تن بود. خود آتن به زحمت وسیع‌ترین شهر منطقه به شمار می‌رفت. جمعیت ساکن در این شهر حدود سیزده هزار مرد ، با بردگان، زنان و کودکان، بود. با پا گرفتن دموکراسی، این تعداد دو برابر شد"(۲، صص ۱۱و ۱۲).

***

جان کین، در مورد باورهای دینی مردم آتن، در جا به جای کتاب‌اش، داده‌ها و نظرهایی ارائه داده است که متفاوت و، گاه حتی متناقض، به نظر می‌رسند. از جمله، می‌گوید "از آنجا که حکومت در آتن دموکراسی شمرده می‌شد، *امر حکومت، امری بشری – یکسره بشری – می‌نمود*. موارد استناد به خدایان فراوان بود، و این ملاحظه همیشه مهم بود که بشر خدایان را با خود ودر کنار خود داشته باشد. جلسات مجمع، به رسم معمول، با خواندن دعاهایی به درگاه

خدایان نیاگانی و قربانی کردن بره یا خوکچه‌ای آغاز می‌شد. این گونه ادای مراسم تطهیر را، وسیله‌ای برای نیرومندتر کردن مجمع می‌انگاشتند، و به همین دلیل، *کار مجمع هرگز به هاتفان معابد و غیبگویان احاله نمی‌شد مردم، گروه‌های اخیر را "متخصصان" خصوصی‌یی می‌دانستند که اقتدار و پیشگوئی‌های‌شان را می‌توان به چالش کشید یا به صراحت نادیده گرفت*" (۲، صص ۳۳ و ۳۴).

مولف در جای دیگری از کتابش می‌گوید: "ایزدان و ایزد بانوان متعددی داشتند، در حالی که نه وحی مستقیم داده شده‌ای در کار بود، نه کتاب مقدس و ایمانی رسمی. از این گذشته، خود خدایان نیز اهل هواداری یا جانبداری(partisan types) بودند. با هم توطئه می‌کردند و جبهه‌گیری نشان می‌دادند. اما، اغلب می‌شد دل‌شان را به دست آورد. حتی اتاقی وجود داشت که مردم در آن با خدایان به نوعی بازی موسوم به noughts and crosses می‌پرداختند. خدایان را می‌شد قانع کرد، وعقاید و نظرهای‌شان تغییر پذیر بود (۲، ص۱۷).

جان کین، به جای این که از این داده‌های روشن این نتیجهء از نظر دموکراسی مهم را بگیرد که *باورهای دینی آتنیان باورهایی عمیقاً هومانیستی بود که ربطی به باورهای وحیانی ادیان دیگر مردمان – با ایمانی رسمی و روحانیتی رسمی – نداشت*، در کمال حیرت خواننده چنین نتیجه می‌گیرد: "*درست همین فکرت جدائی دین از سیاست، فکرت وجود تمایز میان ارادهء خدایی و ارادهء عرفی(secular) مردم، بود که با ذهنیت آتنی بسیار بیگانه بود.* دموکراسی از نظر آتنیان مستلزم غیبگویی وپیشگویی (divination) بود، و نمی‌توانست بدون آن زنده بماند. به همین دلیل بود که پرستش‌ها و قربانی کردن‌ها، چنان نقش حیاتی را در زندگانیِ آنان بازی می‌کرد، و به همین دلیل بود که آتن دموکراتیک کاهنان خود را داشت که به قید قرعه برگزیده می‌شدند، و آتن در هزینه کردن پول و صرف وقت در امر فستیوال‌ها و تولید نمایش‌ها، بسی بیش از هر منطقهء دیگر آوازه داشت"(۲، ص ۱۸).

جان کین، از خود نپرسیده است که اگر "کار مجمع شهروندان"– چنان که خود وی در سطور پیشین تاکید کرده است – " *هرگز به کاهنان معابد و غیبگویان احاله نمی‌شد*"، چه گونه می‌توان مدعی شد که "*دموکراسی از نظر آتنیان مستلزم غیبگویی وپیشگویی بود و نمی‌توانست بدون آن زنده بماند*"؟ خود وی – چنان که دیدیم – یاد آوری کرده که مردم آتن "غیبگویی" و "پیشگویی" را از زمرهء کارهای "خصوصی" گروهی می‌دانستند که اقتدار و مرجعیت‌شان را می‌شد به چالش کشید یا به صراحت نادیده گرفت، و در مورد آخوند (priests)های‌شان نیز گفته است: "آتن دموکرات، آخوندهایش را به قید قرعه برمی‌گزید"(۲، ص ۱۸). موضوع جداییِ نهاد دین از نهاد دولت، فکری امروزی است که پس از پیدایش مذاهب وحیانی، شکل‌گیری ایمان رسمی بر پایهء وجود قشر یا "کاست" روحانیت، و به قدرت رسیدن‌اش در کنار شاهان و شهریاران، یا به چنگ آوردن مستقیم قدرت سیاسی با تاسیس حکومت مذهبی توسط کشیشان، به تدریج به ذهن بشر رسیده و، پس از انقلاب فرانسه بیش از پییش قوت گرفته و امروزه به مطرح شدن بحث "سکولاریته" انجامیده است. باورهای دینیِ مردم آتن، ربطی به ادیان و مذاهب وحیانی با کتاب مقدس و روحانیت رسمی

نداشت. "*بیگانه*" بودن فکرت "*جدائی ِ دین از سیاست با ذهنیت آتن*" را باید درست در همین چشم‌انداز دید چرا که باورهای دینی مردم آتن و مناطق مجاور آن، اساساً خاستگاه بشری داشت و مدعی الهام گرفتن از ماوراء طبیعت یا سرچشمه‌ای "الاهی"، برون از جهان باشندگی بشر، نبود. همین گونه باورها بود که مایهء رشد و رونق حماسه‌های اساساً فردی، هنرها، بویژه پیکرتراشی – چه از چهره‌های بشری، چه از چهره‌های خدایان – تراژدی، تاریخ‌نویسی و فلسفه در یونان شد.

***

پایان کار دموکراسی در آتن

جان کین، در پایان فصل مجمع شهروندان در آتن، به روندهایی اشاره می‌کند که در نتیجهء آنها به تدریج انحرافی در تلقی "دموکراسیا" توسط زمینداران و اشراف آتن آغاز شد و اندک اندک پا گرفت. می‌گوید "عمیق‌تر شدن حمله‌های این گروه از مردم آتن به مفهوم دموکراسی را نباید از نظر دور داشت. زیرا، از نظر بسیاری از اشراف آتن، دموکراسی، همین دولتشهر افسارگسیخته ء درب و داغان و ویران بر اثر اعمال قدرت از خود راضی ِبخشی از مردم بر دیگران نیست. آنان بر این نکته انگشت گذاشتند که واژهء *دموکراسیا*، در خودش در بر دارندهء دلالت‌های ضمنی عمیق و منفی است – چون آلت دست کردن و بازی با واژه‌ها، نیرنگ زدن و کاربرد خشونت – و به همین دلیل، هر گاه که صحبت بر سر *دموکراسیا* هست، خیلی حرف‌ها هست که باید در میان گذاشته شود، و این که چرا باید نام بدی به این واژه داد"(، ص ۵۹).

به عقیدهء جان کین، این دسته از مردم با نفوذ، به تدریج آغاز کردند تلقی دیگری از مفهوم "کراسیا" را رواج دادن که از نمایش‌ها و فتوحات نظامی حکایت داشت: واژهء (Kratein) در معنای سروری، فتح سرزمین‌ها، آقائی کردن بر دیگران، مالک شدن و مانند این‌ها، هر چه بیشتر جابازکرد. می‌گوید "نام kratos، که واژهء ترکیبی dēmokratia از آن ساخته شده بود، بدینسان به توان شخصی، قدرت نیرومند و پیروز، و فتح و غلبه بر دیگران، بویژه از راه کاربرد زور (force)، تحول یافت ... و معنای آن به در چنگ گرفتن قدرت، یا اعمال نظارت بر دیگران و محدود کردن آنان تبدیل گردید" (ایضاً).

جان کین، سپس می‌گوید از نظر سخنوران، شاعران، نمایشنامه‌نویسان، و متفکرانی که به این شیوه‌های برتری خواهانه واکنش نشان دادند "بلندپروازی در جهت دست یافتن به بیش از سهم منصفانهء خود از قدرت، چندان که دارنده‌اش بتواند به شرف دیگران تجاوز کند، همانا hubris است که از ویژگی‌های مزمن زندگانی سیاسی است. ... هوبریس، علت و معلول عقدهء برتری‌جوئی است. تشنگان اعمال قدرت بر دیگران، با کرداری که نشان می‌دهد گویا آنان در حکم خدایان‌اند و یا در حال رقابت با خدایان، حیثیت رقیبان سیاسی خود را پایمال می‌کنند" (۲ ، ص ۶۳).

به نظر می‌رسد آنچه مولف با عنوان *هوبریس* ازآن یاد می‌کند، همان مفهوم *آز* در **شاهنامه**ء فردوسی باشد که پای آتنیان را بیش از پیش به ماجراهای نظامی، دست اندازی به مناطق دیگر و کوشش برای ایجاد امپراتوری کشانده است. به نوشتهء جان کین، دو سال پس از اصلاحات کلیس ته نس در قانون اساسی، که حاکمیت دموکراتیک را در آتن بنیاد نهاد، مردمان ساکن در مناطق بوئسی (Boeotia) و کالخیس، که از دشمنان سنتی آتن بودند، با هم به آتن حمله کردند و هر دو نیز در عرض یک روز شکست خوردند. پیروزی آتنیان، بسیاری از ناظران را تحت تاثیر قرارداد. ولی، ستایش از آتن هنگامی به اوج خود رسید که مردم این شهر، در حمایت از یونانیان ایونی (Ionian) درشورش بد فرجام‌شان بر ضد پارس، ارتش پارس به فرماندهی داریوش را، در ۴۹۰ پ.م. در دشت ماراتن شکست دادند. پیروزی داوود (David) آتنی بر گولیاتِ (Goliath) پارسی، درسال‌های ۴۷۹– ۴۸۰پ.م.، بویژه در نبرد دریائی سالامیس تکمیل شد، و با این پیروزی‌ها، تعادل قدرت در تمامی منطقه به سود آتن بر هم خورد، ضمن این که داو بازی نیز فزونی گرفت. برای توسعهء قدرت نظامی، دویست فروند کشتی نظامی ساخته و به آب انداخته شد، و بخشی از درآمدها به ساختن قلعه‌ها و استحکامات برای دفاع از شهر اختصاص یافت. به گفتهء جان کین، سپس "شاهد نخستین کوشش‌ها برای تحکیم رهبری آتن بر به تقریب چند صد سرزمین یونانی در قالب یک کنفدراسیون به نام اتحادیهء دلیان (Delian Lrague)، هستیم و پیشرفت گام به گامِ – سرزمینی پس از سرزمین دیگر، و نبردی پس از نبرد دیگر – آتن به سوی قدرت امپراتوری ..."(۲، ص ۶۵).

شکی نیست که اشتهای تسخیر سرزمین‌های دیگر برای گسترش هر چه بیشتر امپراتوری نیز جز با به راه انداختن جنگ پشت سر جنگ میسر نیست، و برای به راه انداختن جنگ هم، به کسانی که بتوانند بجنگند، یعنی به توسعهء بدنهء نظامیان و دادن امتیازهای بیشتر به نظامیان نیاز هست که سرانجام به گفتهء جان کین،"به دخالت روزانهء هر چه بیشتر نظامیان در امور دولتشهر می‌انجامد. پول مردم هر چه بیشتر صرف جنگ و تدارک مقدمات جنگ تا هر فعالیت دیگر می‌شد، چرا که درآمدهای امپراتوری می‌بایست صرف هزینه شدن برای بالا بردن و تقویت روش‌های جنگی شود"(۲، ص۶۹). و به همین دلیل است که جان کین، بدرستی می‌گوید: "بویژه، با رسمیت یافتن پرداخت دستمزد به خدمهء نظامی در ۴۵۰پ.م.، جنگ بر زندگانیِ روزانهء مردم آتن، بر هنرهای بصری، و بر قواعد و شیوه‌های تشکیل جلسات مجمع *شهروندان، مسلط شد. بر تعداد* شهروندان و خدمهء نظامی، بدون هیچ تمایزی افزوده شد، و روح و نهادهای دموکراسی، عمیقاً رو به *جنگی شدن* نهاد. به عنوان مثال، پس از جنگ پلوپونز، به تقریب یک سوم آتنی‌های شهروند از زمرهء سربازان موسوم به *هیپولیت بودند ... جوانان بسیج شده دو سال خدمت می‌کردند و سپس این حق را داشتند که نام‌شان بر ستون‌های سنگیِ که با عظمت تمام، جا به جا، در آگورا بر افراشته بودند، ثبت گردد*" (۲، ص ۶۹).

خلاصه کنیم: به عقیدهء جان کین، "آتن مجبور شد راه را برای ارتش بسیار مجهز مقدونیه بگشاید. عروج تماشائی ِفیلیپ دوم مقدونی در ۳۵۹پ.م.، نشانه‌ای بر آغاز پایان دموکراسی بود"(۲، ص ۷۴).

نتیجه‌گیری

پیدایش و ادامهء دموکراسی در آتن در طول دو و نیم قرن، در آغازه‌های تاریخ تمدن بشری، موکول به وجود شرایطی مساعد بوده. یکی از مهم‌ترین این شرایط از مقولهء جغرافیائی است. آتن، شهری دریائی بود، و به نقل جان کین از مورخی یونانی، "دریا و دموکراسی، به نظر می‌رسد دو همزاد توامان باشند. سکانداران و سر ملوانان، نایبان و مراقبان گشت‌زن، استادکاران و کارگران کشتی‌سازی، مردمانی‌اند که بیش از کسانی که به امتیازات خونی و شخصی خود متکی هستند، امکان تصدی قدرت را برای دیگران فراهم می‌کنند".

موضوع دوم، که آن نیز از مقولهء جغرافیائی است، وسعت نقطه‌ای است که دموکراسی در آن پا گرفته است: کل منطقهء آتیکا، که آتن مهمترین شهرش بود، چنان که دیدیم از ۲۵۰۰ کیلومتر مربع بیشتر نبود، و این در مقایسه با تمدن‌های همزمان با آتن، اگر بگوئیم که در حکم مقایسهء کف دست با سطح تمامی تن بود، گمان نمی‌کنم سخنی به گزاف گفته شده باشد.

موضوع سوم، به جمعیت بر می‌گردد: چنان که گفته شد، جمعیت منطقهء آتیکا، در آن روزگار، دویست هزار تن، و جمعیت بزرگترین شهر – دولت آن، یعنی آتن، چیزی در حدود سیزده هزار تن بود. نه موقعیت جغرافیائی، نه وسعت خاک، و نه جمعیت آتیکا و آتن، هیچکدام در خور مقایسه با، فی المثل، فلات پهناور ایران آن روزگاران و سرزمین‌های وابسته به آن نبودند.

موضوع چهارم: تمدن منطقهء آتیکا اساساً تمدنی شهری بود، نه در سایهء تمدنی مبتنی بر گله‌داری و روستانشینی.

موضوع پنجم، به باورهای دینی مردمان منطقهء آتیکا و دولتشهرهای آن، بویژه آتن، برمی‌گردد: چنان که نشان داده شد، باورهای دینی این مردمان، باورهائی مقدم بر پیدایش مذاهب وحیانی، و به شدت زیر نفوذ نگاه و بینشی هومانیستی بود، بدون ایمان وحیانی ِرسمی و وجود کتاب مقدس ِرسمی و شکل گرفته بودن قشر یا "کاستی" از روحانیت رسمی با وظایف و امتیازهای شناخته ورسمی.

موضوع ششم: به تمامی این دلائل، نه آتن، نه منطقهء آتیکا، هیچ کدام، *کشور*، در معنایی که بعدها در غرب شکل گرفت، نبودند.

موضوع هفتم: طبع امپراتوری – و به طور کلی *کشور* در مفهوم بسیار پهناور آن – با طبع دموکراسی سازگار نبوده، بلکه، برعکس، با گرایش آتن به تشکیل امپراتوری، شرایط نابودی ِدموکراسی آن فراهم شده است.

پی‌نوشت و منبع جستار درس‌هایی از "زندگی و مرگ دموکراسی":

۱- شادروان غلامحسین یوسفی، یکی از آخرین تصحیح‌کنندگان **گلستان** *سعدی*، این مصراع را به صورت زیر ضبط کرده است: بنی آدم اعضای یکدیگر اند . ودر صفحهء ۲۶۴، در بخش توضیحات، نوشته‌اند: "چنین است در همهء نسخه‌ها". اگر "همهء نسخه‌ها" که با دست نوشته شده‌اند و امکان هر گونه سهو نا آگاهانه، یا دخالت از روی غرض خاص، در آنها وجود دارد، حجت بود، دیگر چه لزومی داشت که نسخه‌شناسان و مصححان به خود زحمت تصحیح دستنوشته‌ها را بدهند؟ آخر چه گونه می‌شود تصور یا تجسم بنی آدم غول عجیب الخلقه‌ای را کرد که همهء اعضای وی از بنی آدم‌های دیگر ساخته شده باشد؟ ما، با شادروان دکتر محمد خزائلی هم عقیده‌ایم و می‌گوییم بنی آدم، از هر شکل و رنگ و نژاد و ملیت و مذهب، *اعضای پیکر واحد آدمیت یا بشریت هستند، چرا؟ برای این که خود سعدی فرموده است: که در آفرینش ز یک گوهر اند.*

۲ - کتاب جان کین ، این است:

John Keane,The Life and Death of Democracy,W.W. Norton and Company, New York , 2009

۳- هرودوت، تواریخ، ترجمهء غ. وحید مازندرانی، فرهنگستان ادب و هنر ایران، شمارهء ۱۱، چاپخانهء وزارت فرهنگ و هنر ، بدون تاریخ.

۴- مولف، مطلب را از منبع زیر آورده است :

Mabel Lang , The Athenian Citizen (Princeton , NJ , 1987) , P .12 .

مشترکان، دوستان و همکاران عزیز

دریافت هر شماره

جنگ زمان

را به نشانی زیر اعلام کنید!

jongzaman@hotmail.com

0047 511 177 66

حسین نوش‌آذر

پس از پایانِ تاریخ*

مک‌کارتی در میان نویسندگان آمریکایی به انزوایی خودخواسته اشتهار دارد. شاید در گستره‌ی ادبیات داستانی آمریکا نویسنده‌ای نتوانیم یافت که مانند مک‌کارتی یک سر به «ادبیات آخر زمان» پرداخته باشد. نام مک‌کارتی همواره در کنار نام ویلیام فاکنر می‌آمد و منتقدان او را متأثر از فاکنر می‌دانستند. اکنون، مک‌کارتی در سن هفتاد و سه سالگی با نوشتن **جاده** نه تنها رمانی ماندگار از خود به یادگار گذاشت، بل‌که موفق شد اثری فراتاریخی بیافریند که با اثرهای جاودان ادبیات جهانی هم‌سان است.

مک کارتی در سال ۱۹۳۳ در ساحل شرقی آمریکا، در رودآیلند Rhode Island در خانواده‌ای مرفه به دنیا آمد. در جوانی از زندگی خانوادگی مرفه چشم پوشید و مانند بسیاری از ولگردان آمریکایی، پای پیاده از ساحل شرقی به جنوب غربی آمریکا کوچید. او مانند کارگران روزمزد، قهرمانان بی‌نام و نشان اثرهای فاکنر و جان اشتاین‌بک، از دست به دهان زندگی می‌کرد و زیر پل‌ها می‌خوابید. می‌گویند هفت هزار جلد کتاب به همراه داشت که آن‌ها را در صندوق امانت‌های ایستگاه‌های راه‌آهن شهرهای سر راه می‌گذاشت. مانند عارفی مردم-گریز چهار سال در آلاسکا، با مطالعه اثرهای ادبیات داستانی در انزوا به‌سر برد و آن گاه به نوشتن روی آورد. البرت اسکین، ناشر اثرهای فاکنر، در سال ۱۹۶۵ نخستین رمان مک‌کارتی را با عنوان The Orchard Keeper انتشار داد. از آن زمان تاکنون ده رمان از این نویسنده‌ی آمریکایی منتشر شده است.

اثرهای مک‌کارتی مشحون از خشونت و زنا ست. در رمان **از دست‌رفتگان** نویسنده به زندگیِ ولگردان و بیچارگانی می‌پردازد که در تنسی، در فراسوی نیک و بد تنها برای بقاء می‌جنگند و از هیچ‌گونه سیاهکاری رویگردان نیستند. در رمان دیگری به نام **سرخی غروب در غرب**، داستان گاوچران‌هایی را روایت می‌کند که در وسطهای قرن نوزدهم، در غربِ وحشی در بی‌قانونی و بی‌نظمی محض به سرمی‌برند. سرخپوستان، قاتلانِ مزدور و مکزیکی‌ها و آمریکایی‌های گاوچران در چنین جهانی دست به کشتار هم می‌زنند. **همه‌ی آن اسب‌های زیبا** داستان گاوچران‌هایی است که در وسطهای قرن بیستم به جست و جوی آزادی و یگانگی با طبیعتی هستند که محکوم به نابودی است.

مهم‌ترین موضوع اثرهای مک‌کارتی تنهایی و خشونتی است که انسان از آغاز خلقت به آن مبتلا و با آن درگیر بوده. به نظر او انسان از جنس گرگ است. انسان نیز مانند گرگ حریم‌ها و مرزها را برنمی‌تابد. مک‌کارتی اعتقاد دارد در زندگی انسان هیچ نظمی، جز مرگ نمی‌تواند پایدار باشد. طبیعت در اثرهای او به رغم زیبایی و عظمتش نشانه‌ای از نابودی است. انسان در اثرهای مک‌کارتی در مقابل طبیعت بسیار ناچیز، حقیر و درمانده جلوه می‌کند. درماندگی و گمگشتگی انسان در داستان‌های مک‌کارتی از نوع درماندگی و گمگشتگی انسان در روایت‌های استوره‌ای و عرفانی است. **جاده** اما مهم‌ترین اثر این نویسنده، شاهکاری در گستره‌ی ادبیات جهان و یک حادثه‌ی ادبی است. مک‌کارتی در این اثر چنان‌که خواهیم دید

موفق می‌شود ادبیاتی در حد روایت‌های **عهد عتیق** به دست دهد. این اثر تا آن حد با شکوه و زیبا ست که هر نقدی بر آن خیانتی به جهانِ داستانش است.

ده سال از پایانِ تاریخ گذشته است. در اثر حادثه‌ای شهرها ویران شده‌اند، طبیعت مرده و همه جا را خاکستر پوشانده است. نورِ خورشید: بی‌رمق؛ هوا: سرد؛ و زمستان: یگانه فصلِ زمین است. نمی‌دانیم، و تا پایان داستان هم پی نخواهیم برد که آیا طبیعت در کُلّ کره‌ی خاکی، یا تنها در گستره‌ی ساحل اقیانوس اطلس تا اقیانوس آرام نابود شده است. پدر و پسر خردسالش در چنین شرایطی عزم سفر می‌کنند، با این امید که خود را از ساحل شرقی به ساحل جنوب غربی آمریکا برسانند. پس از پایان تاریخ گویی به آغاز تاریخ راه برده‌ایم: حد توانایی آدمی همین قدر است که با چشم‌هایش محیط را ببیند و با پاهایش سفر کند. همسرِ مرد و مادر فرزندش که پس از وقوع فاجعه باورش به همه چیز را از دست داده بود، مرگ را به زندگی برای بقاء ترجیح داد. سفر، پس از پایانِ تاریخ با خودکشی همسرِ قهرمانِ داستان آغاز می‌شود. در جاده‌ها جز خاکستر و خانه‌های نیمه‌ویران و جنگل‌های مرده، گاه انسان‌هایی دیده می‌شوند که با لباس‌های مندرس، لاغر، گرسنه و درمانده به سوی مقصدی نامعلوم حرکت می‌کنند. آن‌ها همه از هم وحشت دارند. هر کس در پی لقمه نانی، ته‌مانده غذایی، مانند حیوان‌های ولگرد به جست و جوی چیزی است که بشود خورد و زنده ماند. در این میان هستند کسانی که همنوعان‌شان را می‌کشند، دار و ندار آن‌ها را می‌دزدند و از گوشتِ تن قربانی خود را سیر می‌کنند که در گمراهی و سرگشتگی امروزشان را به فردا برسانند. در یکی از تکان‌دهنده‌ترین صحنه‌های رمان، نزدیک است که پدر و پسر از گرسنگی تلف شوند. در این حال به جایی می‌رسند. کسانی آتش افروخته‌اند. پدر می‌خواهد منطقه را دقیق بررسی کند. پسرک وحشت کرده است. می‌گوید: می‌تونم دستت رو بگیرم؟

– معلومه.

از جنگل تنها ساقه‌ی درختان سوخته باقی مانده است. مرد می‌گوید: فکر می‌کنم ما رو دیده‌ن و فرار کرده‌ن. دیده‌ن که ما اسلحه داریم. غذاشون رو جا گذاشته‌ن. آره. همینه. بریم ببینیم چی گیرمون می‌آد.

می‌ترسم، بابا.

نترس. اون جا کسی نیست.

از خاکریز کوچکی بالا می‌روند. پسرک دست پدر را در دستش می‌فشارد. غریبه‌ها به جز چیزی که به سیخ کشیده بودند و روی آتش کباب می‌شد، همه چیز را با خود برده‌اند. مرد می‌ایستد و به اطراف نگاهی می‌اندازد. در همان حال پسرک از آتش روی برمی‌گرداند و سرش را در دامن پدر پنهان می‌کند. مرد تلاش می‌کند ببیند چه اتفاقی افتاده است.

چی شده، چی شده پسرم؟

پسرک به تأسف سر تکان می‌دهد. می‌گوید: بابا، بابا ..

مرد با دقت نگاه می‌کند. پسرک جسم بچه‌ای را دیده بدون سر که دل و روده‌اش را بیرون آورده و او را به سیخ کشیده‌اند و حالا روی آتش جزغاله می‌شود. مرد خم می‌شود، پسرش را محکم بغل می‌کند و شروع می‌کند به دویدن. به سوی جاده می‌دود و در همان حال پسرش را محکم در آغوش می‌فشرد.

رمان، در واقع تنها همین یک تصویرِ نفس‌گیر است. برخلاف **پایانِ بازی** بکت این تنها تصویر در تاریکی، و سرما، در جهانی فرورفته در خاکستر مکرر می‌شود، بی‌آن‌که حتا یک لحظه خواننده احساس کسالت کند. هنرِ مک‌کارتی و آن چه که از این اثر یک رویداد منحصر به فرد می‌سازد این است که نویسنده کُلّ جهان را به یک تصویرِ سیاه فرومی‌کاهد و با این حال داستانی مهیج می‌آفریند که حتا از رمان‌های جنایی، از ادبیات عامه‌پسند و از مهیج‌ترین فیلمی که بر پرده‌ی سینماها دیده‌اید مهیج‌تر است. لحظه‌ای نیست که خواننده از تکرار صحنه‌های فجیع رنج نبرد و با این حال بتواند کتاب را ببندد. مک‌کارتی با زندگی در بیابان و با هنر زنده‌ماندن آشنا ست. در برخی صحنه‌های رمان با دقت شرح می‌دهد که برای مثال چه گونه می‌توانیم از یک قوطی حلبی و یک تکه پارچه و مقداری روغن سوخته یک چراغ گردسوز بسازیم. کلمه‌هایی که مک‌کارتی در وصف جزء به جزء پدیده‌ها به کار می‌برد، کلمه‌هایی هستند غیرداستانی. او در وصف پدیده‌ها، رویدادها، اشیءها و طبیعت سوخته، این کلمه‌های غیرداستانی را در یک متن بسیار شاعرانه می‌آورد و از آن یک کلّیت یک‌دست می‌سازد. جهان ویران‌شده‌ای که نویسنده وصف می‌کند با فروشگاه‌هایی که غارت شده‌اند، جاده‌هایی که ویران‌اند، با دریایی که بوی دریا نمی‌دهد، به زندگی روزانه‌ی ما آن قدر نزدیک است که ما هم همراه با قهرمانان داستان تلاش می‌کنیم از یک قوطی حلبی و یک تکه پارچه و مقداری روغن سوخته چراغی بسازیم. آیا امشب را هم باید در تاریکی به سر ببریم؟ آیا فردا چیزی برای خوردن پیدا می‌کنیم؟ نکند از نوشیدن این آبِ آلوده بیمار شویم و دیگر نتوانیم به انتهای این جاده برسیم.

هر چه تضاد بین شخصیت‌ها و موقعیت‌ها بزرگ‌تر باشد، کششِ داستان، یا «تعلیق» بیش‌تر است. مک‌کارتی استادِ خلق موقعیت‌ها و شخصیت‌های متضاد است. پدر و پسر از هر نظر به هم وابسته‌اند. در نظرِ پدر بشریت در وجود پسرش و در نظر پسر، بشریت در وجود پدرش خلاصه شده است. فداکاریِ این دو نسبت به هم در تضاد با قهرِ طبیعتِ سوخته قرار دارد. پدر و پسر و خداوند در یک سو، و دیگران، همه‌ی آن تبه‌کاران آدمخوار در سوی دیگر ایستاده‌اند. پدر: روح‌القدس، پسر: مسیح و خداوند: پدری است که به آن‌ها نظرِ مساعد دارد. به این لحاظ، **جاده** یک تمثیل مسیحی – عرفانی است. «سفر»، محور داستان و از نوع سفر زائر در ادبیات اعترافی است. هدف از سفر تنها بقاء نیست. هنگامی که جهان سوخته است، هدف پدر و پسر از سفرشان رسیدن به گوهر نیکی و یکی شدن با ذاتِ خداوند است. پدر می‌میرد. پسر می‌ماند. پس هنوز امیدی هست.

با توجه به گرمایش زمین و تهدید اتمی، **جاده** یک اثر واقع‌گرایانه به نظر می‌رسد. فاجعه‌ی جهانی در روزگار ما مانند تیری است در سلاحی که هر آن ممکن است شلیک شود. از این لحاظ **جاده** را می‌توانیم به شکل یک هشدار بخوانیم. دقت نویسنده در وصف و آشنایی او با هنر زنده ماندن در شرایط دشوار زیستی این کتاب را به یک دستورالعمل برای بقاء تبدیل می‌کند. با این حال، و به رغم سویه‌های واقع‌گرایانه‌ی داستان، **جاده** بیش از آن که یک رمان واقع‌گرایانه باشد یک اثر تمثیلی است. به دیگر سخن عامل‌ها و عمل‌های داستان و محیطی که در آن داستان اتفاق می‌افتد هم به مفهوم خودشان حاضراند و هم به مفهومی از واقعیت که خارج از حوزه‌ی روایت قرار دارد. «فاجعه» هم در جهانِ این داستان

دومعنایی است. فاجعه، تنها یک تهدید از نوع تهدید سلاح اتمی در دهه‌ی هفتاد یا گرمایش زمین در سال‌های اخیر نیست؛ رویدادی است که اتفاق افتاده و پایان یک بازی است به نام تاریخِ تمدن. اما پایان این بازی، آغاز بازی دیگری است که این بار شاید امیدبخش باشد. در یکی از صحنه‌ها، پدر از چوب، نیلبکی برای پسرش می‌سازد. پسر از پی پدر می‌رود و در همان حال نی می‌نوازد: نوعی موسیقی بدوی و بی‌شکل برای دوران‌هایی که خواهند آمد، یا آخرین نوای موسیقی در کره‌ی خاکی از پس آن دوران‌هایی که سپری شده‌اند؟ پشت هر تصویر دو معنا نهفته است. آغاز هر راه، پایان همان راه می‌تواند بود. در پس هر درماندگی، نوعی توانایی و در پس هر توانایی، نوعی درماندگی نهفته است. تنها مرگ قطعیت دارد. تنها مرگ است که در این رمان از یک معنا و فقط از یک معنا برخوردار است. مک‌کارتی می‌گوید: نویسنده‌ای که نمی‌خواهد یا نمی‌تواند از مرگ سخن بگوید، نویسنده نیست.

پدر امید دارد که ساحل اقیانوس آرام اندکی گرم‌تر باشد. امید دارد که در انتهای راه به انسان‌هایی برخورد که هنوز شأن و منزلت انسانی‌شان را حفظ کرده‌اند. همه‌ی رویدادها و حتا گفت و گو میان پدر و پسر به حداقل کلمه‌ها کاهش پیدا می‌کند تا مفهوم «خیر» و «باور به پروردگار» برجسته‌تر شود. در یکایک صفحه‌های این کتاب دست‌کم یک بار از خداوند یاد شده است. خداوند در این داستان به آن چه که باید باشد و در روزگار ما فراموش شده است، به یک مفهوم فرامذهبی و عام فرازمی‌آید. انگار وقتی انسان می‌تواند با ذاتِ پروردگار آشنا شود که جهان ویران شده باشد. در جهانِ داستانِ مک‌کارتی چیزی نیست که بتوانیم به آن دل ببندیم. همه چیز به حداقل و حتا کم‌تر از آن فروکاسته است. در چنین فضایی گفت و گو پدر و پسر از فداکاری و عشق، و از اعتماد به یک دیگر و امید به نیکی سرشار است. آن‌ها مجبوراند به نیکی اعتقاد داشته باشند. در غیر این صورت از بین می‌روند و با مرگ آن‌ها انسانیت نیز از دست می‌رود. پسر اگر در آغاز داستان از هر نظر به پدر وابسته است، به تدریج، بر خط سفر در **جاده** رشد می‌کند و به درکِ مستقل از مفهومِ «خیر» می‌رسد. در پایان داستان، پسر تا حد ندای درونیِ پدر، به آن چه که به آن وجدان می‌گوییم تعالی می‌یابد. در یکی از صحنه‌های پایانیِ داستان وقتی مردی تبهکار در ساحلِ دریا لباس و کفش آن‌ها را می‌دزدد و پدر موفق می‌شود با تحمل سختی‌های بسیار دارایی‌اش را از چنگ دزد درآورد، از خشم او را برهنه می‌کند و در سرمایی استخوان‌سوز به حال خود وامی‌گذارد. در آن سرما دزد محکوم است به مرگ، اما نویسنده، پسر را در نقش ندای درونی پدر روی صحنه می‌آورد. آن‌ها برمی‌گردند و لباس و پاپوش دزد را که از ترس، جایی، دور از چشم آن‌ها پنهان شده است، در ساحل، روی ماسه می‌گذارند و به راه خود ادامه می‌دهند. پسر بیانگر مفهوم نیکی، بخشش و مدارا و نمایانگر آن «کودک درونی» است که او را در وجودمان از یاد برده‌ایم. مک‌کارتی می‌تواند از خودش جدا شود و جهان را بیرون از خودش تماشا کند. دستاورد سیر و سلوک نویسنده در کارِ هستی، دستاورد مکاشفه‌ی او در حال‌های آدمی و آشتی خواننده با «کودکِ درون»اش است.

* این جستار نگاهی است به رمان جاده اثر کورمک مک‌کارتی که انتشارات مروارید، با ترجمه‌ی حسین نوش‌آذر آن را در سال ۱۳۸۸ منتشر کرده است.

منتشر شده است:

زنان فراموش شده

رمان

منصور کوشان

تهران، نشر ققنوس، زمستان ۱۳۸۸، ۲۰۰۰ تومان

استکهلم، نشر آرش، بهار ۲۰۰۶، ۸۰ کرون

... وقتی هنوز زنِ پدر یا مرد اولش بود، خواهرش در یک شب طوفانی سرِ مردش را می‌بُرد و به پشت چادر او می‌آید، صدایش می‌زند. مادرش که بیرون می‌رود دست‌ها و صورت خون‌آلود خواهرش را که می‌بیند، می‌خواهد جیغ بکشد. خاله به سرعت دستش را روی دهان مادرش می‌گذارد و بعد گریان در آغوشش می‌گیرد و چند لحظه که می‌گذرد، خاله، وقتی هنوز مادرش گیج رفتار خواهرش بوده است، می‌گریزد و دیگر هیچ وقت دیده نمی‌شود. می‌دانسته است اگر بماند، صبح همین که مردها متوجه شوند سر مردش را گوش تا گوش بریده است، دست‌ها و پاهای او را به دو اسب می‌بندند و آن‌ها را هی می‌کنند تا تنش دو شقه شود.

پاره‌ای از صفحه‌ی ۴۷

... چشم که باز می‌کند خود را روی ساقه‌های کلفت گَوَن بر بالای دره می‌بیند. احساس می‌کند صدای نفس‌هایی را می‌شنود. به سختی می‌چرخد تا از بالای سرش شیب صخره را نگاه کند. پلنگ را می‌بیند در چند قدمی‌اش ایستاده است و انگار که واهمه دارد جلوتر بیاید، پنجه‌هایش را در لبهٔ شکاف باریک صخره گذاشته است و او را می‌نگرد. خوشحال لبخند می‌زند، پوستینش را بیرون می‌آورد، آستینی را به دست می‌گیرد و آن را به طرف پلنگ پرتاب می‌کند. در سومین تلاشش پلنگ گوشهٔ پوستین را به دندان می‌گیرد و آن را می‌کشد. مادر امیدوار به کمک پلنگ به سرعت پاهایش را روی تنهٔ گون‌ها می‌گذارد، هیکلش را بالا می‌کشد و با یک خیزش بلند به طرف پلنگ می‌پرد..

پاره‌ای از صفحه‌ی ۹۰

باقر پرهام

تندیس شیر

شیری نشسته بود
مغرور و خشمناک
با گردنی کشیده، نگاهی شررفشان،
در آفتاب نرم بهاری، کنار "سن".
سلطان جنگل، ،با همه زور و صلابت‌اش،
در شهر اما
تندیس عجز و خواری بود
در چشم مردمان،
چندان که کفتری
شنگول و بی‌خیال،
بر فرق وی نشسته و می‌رید بر سرش

۵ آوریل ۲۰۰۲

هیچ و پیچ

تو را چه کار که پایان زندگی هیچ است
بریز باده که این قصه پیچ در پیچ است.
نظر به هیچ‌ات از آن روی در خیال آید
که هیچ خود نگری از نگاهِ ناهیچ است.
بگیر کام ز ناهیچ و شادمان می باش
فروگذار نبودی که خود به خود هیچ است.
بپیچ در گذر زندگی ز هر پیچی
اگر چه در پیِ هر پیچ باز هم پیچ است.
ولی به پیچِ خوشایند دل نبستن به
که عین بی‌خبری از کمین واپیچ است.

۱۸ اوت

رویدادهای فرهنگی، ادبی و هنری

در شماره‌های پیشین، در همین بخش می‌خوانید:

شماره‌ی ۱، بهار ۱۳۸۸:

جنگ زمان:

ویرانگران، فراز مسند خورشید، کتاب من، پنجاه گفتگو، دهان خاموش، متن ریشه‌کن شده، چند جستار در باره‌ی ادبیات داستانی

شماره‌ی ۲، تابستان ۱۳۸۸:

جنگ زمان:

ناخشنودی آگاهی در فلسفه‌ی هگل، اندیشیدن ... هنوز، خواب مگس، مجموعه‌ی اسناد احمد متین دفتری، هستی‌شناسی شعر

شماره‌ی ۳، پاییز ۱۳۸۸:

فرج سرکوهی: هستی‌شناسی شعر،

جنگ زمان: اوآ، قبل از رسیدن، با آن نقطه

شماره‌ی ٤، زمستان ۱۳۸۸:

حسین نوش‌آذر: هفت دات کام، یک وبلاگ فرضی،

اسد سیف: روزهای نفریده، بر خاک نفریده

نگاه به ´با آن نقطه´
منصور خاکسار
نشر هزاره - سیاتل، مارس ۲۰۰۹

به عکس عنوان آرام دفتر با توفان احساس سر و کار داریم. بیست و سه شعر به فارسی و دوازده شعر با برگردان انگلیسی.

به بیست و سه شعر که فرشته ´انسان´ را وحشی و نفوذناپذیر می‌بوسد و بی آسیب پرواز می‌کند و می‌رود.

دفتری آکنده از رابطه‌های پیچیده، با آگاهی به کمبودها و کوتاهی‌ها میانِ انسان و زندگی با هر چه در آن هست: شادیِ دوزخی و اندوهِ پردیسی.

بکر شاید نباشد، اما لحنِ شعرها بر لبه‌ی همانی می‌گذرد که از آن می‌گوید؛ مرگ، عبور، کابوس و ...

شعری که روایت می‌کند، به یاری وزنی آشنا. نمایش آغاز می‌شود آن‌گاه که لازم باشد: **دسته گلی برایش آورده‌ام / و شادباشم را / با اخمی شیرین / بی جواب می‌گذارد. ...**

ابزاری به کار می‌گیرد که به لحظه‌هایی بیانگیزاند، گاهی ساده: ... **از چند برگ کوتاه گذشته‌ام/ از سایه تا ماه / و انگشتی تازه/ که گلها را می‌آراید.**

شعری بی رازواره‌گی، از سرِ آسان نوشتن که موضوع را به خواننده نزدیک می‌کند. خواستِ انسانی در برابرِ آزادی. سبک‌پایی که در نگارش منصور خاکسار وجود دارد، می‌گذارد تا موضوع شرح داده نشود و خواننده این احساس را دارد که شاعر در نزدیکی، روی صندلی راحتی نشسته و می‌خواند. خیالی خوش که جهانِ او را با آواهاش در برابرت می‌گشاید.

خونی بر برگ‌های دفتر جاری است از انسان که نمی‌گذارد تنها برگ کاغذ به دست داشته باشی.

انسان، شاد یا زخم خورده، با زندگی برمی‌خیزد و بر میز می‌کوبد: ´**گر نگرفته‌ام هنوز از آفتاب**´ و خاکسار نرم، با خودش می‌گوید: ´**در آستانه‌ی توقف / مانده‌ام که باور کنم / آیا رانده‌ام / وقتی جهان گذرگاهم / بین دو ایستگاه / پایان می‌یابد**.´

نه با موقعیتِ پیچیده سر و کار داریم و نه با تجربه‌های شگفتِ زیباشناسی. نرم، با زمزمه‌ای از گوشه‌ی لب.

میانِ انسان و خواسته‌ی او همیشه همانی روی نداده که در ذهن بوده. باید تجربه‌ای پشت سر نهاده باشی تا بتوانی حرف و صحنه‌های متفاوت را در یک دفتر گرد بیاوری. به بازتابِ تنش انسان بپردازی که با پیرامون‌اش، با مشکلاتِ درونی‌اش رابطه‌ای استوار بر منطق ایجاد می‌کند: **دیوار**

از فراموشی نبود / اگر از دیوار به دیوار برخوردم / و دل به بازی نسپردم / از آینه بود / با زخم دو سویه / از دیر و زود / و نقشی که در بازی می‌نمود.

کارگردانی مسئولانه‌ی نقش هر آنچه می‌زید.

مجموعه‌ای آکنده از درگیریِ درون. انسان از کجا آغاز می‌شود؟ انسانی چیست و چه چیزی انسانی نیست؟ معنای انسانیت چه می‌تواند باشد. و معنای هستی؟ و شعر مگر شکلِ طرحِ پرسش نیست؟

شعرهای این دفتر نگاهی‌اند به چشم‌اندازی، اما روایت شخصی‌اند. احساس زندگی با تصویری نافذ که جهانی از تصویر در برابرت می‌گشاید:

بر تنه‌ی بیدِ پشتِ خانه / نامم را می‌نویسم / ...

دمی که نگاه رشد می‌کند:

با اینکه درد / چوبِ غرور و غریزه‌ام شده‌ست / ...

تا نقشِ نگاره‌ای – که از خود می‌پرسی حقِ هستی دارد؟ =

اما ستون ویران / و تندبادی که به اخم آلوده‌ست / وامی‌داردم تا بازگردم / به اتاقی / انباشته از کتاب / با دریچه‌ی سردی که / پشت‌اش را / به آفتاب / گشوده ست.

در چشم‌انداز شعر شاید روی‌داد بزرگی نباشد این، اما دفتری است از شعرهایی که می‌توان به دشتی وسیع‌تر و بازتر پانهاد و حتا گم شد در آن.

این کتاب، شوربختانه آرایش درونی و بیرونی خوبی ندارد. شتاب در کار بوده است انگار. حتا اندازه‌ی حروف عنوانِ شعرها یک‌سان نیست. صفحه‌بندی بخش برگردان انگلیسی شعرها در کج سلیقگی نظیر ندارد. و طرح روی جلد کتاب، شایسته‌ی هیچ دفتر شعری نیست و تنها به کار صفحه‌ی شعر هفتگی‌های آشپزخانه‌ای می‌آید، شوربختانه.

کوشیار پارسی / دسامبر ۲۰۰۹

نگاه به ´**قبل از رسیدن**´ (شعرهای ۲۰۰۲ تا ۲۰۰۸) روشنک بیگناه انتشارات آلفابت ماکسیما- استکهلم، زمستان ۱۳۸۷

شاعری چون روشنک بیگناه می‌کوشد تا هر مجموعه شعرش نمایه‌ی روشنی باشد از گام‌ها که برداشته در سرزمینِ شعر. شاعرانی که هر بار و از نو به جست و جوی شکلِ شعر هستند، کمیاب‌اند.

در شعر روشنک بیگناه، جدا از غنای تصویر – که در نگاه به دفتر پیشین به آن پرداخته‌ام- پرسشی شکل می‌گیرد: گوهرِ **من** کدام است؟ تا بخواهی به جست و جو برآیی، پرسش دیگر می‌آید که گوهرِ **شعر** کدام است؟

از **من** با حضور پر رنگ غنایی در شعر او نشانی نیست. ´**من**´ آمیزه‌ای است از سوبژه‌ی گویا و اُبژه‌ی غنایی. از تصویرگری مردم‌شناسانه می‌آغازد. نه چون کالبدشناس که با اجزای نرمِ تن انسان سر و کار دارد؛ که چون مردم‌شناس نیشتر به مجموعه‌ی سختِ تنِ انسانی می‌گذارد.

´**قبل از رسیدن**´ کتابی چند چهره است: نگاهی فراگیر به جزییاتِ خشونتِ انسانی، ستیز مدام احساس با نگاهِ حرفه‌ای تا ایستادن به تماشای زیبایی طبیعت و نگاره‌های زیبای آفریده‌ی انسان. این‌جا شکنندگی فرد در برابرِ هستیِ بی انتها قرار گرفته است.

شعر نخست دفتر: ***یازده سپتامبر***

گریستیم میان دو آگهی / شهر فرود آمد / فرو شد به گودال / روزی خیلی طولانی / و شب / نقطه‌ای تاریک که بوی پلاستیک / و فلز ذوب شده را / با هم / در خود داشت
دهانم پُر از خاک / چشمانم پُر از خاک / نگاهم را پوشانده خاک
میان دو آگهی / سفره‌ای پهن کردیم / روی میز
و شام مفصلی خوردیم.

از گریستنِ آغاز، فرو شدن شهر به گودال ... تا پهن کردن سفره و خوردن شامِ مفصل. دیدن مرگ، برآمدن مرگ که شسته می‌شود با اشک از چشمان خاک گرفته تا انکارِ آن با نشستن بر سفره و خوردن ´شام مفصل´ که انکار سقوط و شکستن خود و تبدیل شدنِ ´من´ به ضد قهرمان نیز هست. درد و خطر با هم، رندانه چون دانه به آسیاب ریخته می‌شوند تا احساسِ شکنندگی در خواننده قوت بگیرد.

´**چه کار برمی‌آید از این دست‌ها؟**´ (بغداد ۱- ص ۸۷) سطر نخست شعری است نوشته شده در ساعت ۱۱ شب ۱۹ مارچ ۲۰۰۳ و اشاره دارد به ناتوانی انسان در لحظه‌ای که جنگی کثیف آغاز می‌شود؛ جست و جویی در تاریکی: ... **تو می‌میری / چهره در هم کشیم کافیست؟ / زنده باد مرگی سریع / بی درد** ...

تا برسد به گونه‌ای پاسخ از سر مسئولیت: **انگار اشتباه کرده بودم / از دست شعر / هر کاری ساخته است.**

در سطرهای دوم تا چهارم همین شعر آورده است که: **کلمات زشت و کج / که می‌گذرند از برابر / نواری از شعرند.** ...

اما در روند شکل‌گیری شعر، ´نوار شعر´ می‌شود نواری از اندیشه تا از درون مرگ برسد به زندگی و هستی.

´**قبل از رسیدن**´ با همه‌ی سادگی زبان در آفرینشِ واقعه – نه تنها تصویر- به گوهرِ شعر توجه دارد. با یاری گرفتن از واقعیت، با همه‌ی آشنایی و یک‌نواختی، تصویری تخیلی می‌پردازد که بکر است:

ترا آوردند / میان دیوارهای خیس / خطوط آب جاری بود / از شکاف‌های دیوار / می‌گویند هرگز اینجا مدفون نشدی / شاید نفسهای توست که شهر را ویران کرد / ترا نگاه داشتند بر چوبه‌ای / ماندی و هیچکس / از شرافت مردگان دفاع نکرد / ....

بیانی قوی با ویژگی‌های زبان نمایش. زیر ذره بین گذاشتنِ بیان و درگیر شدن با شکل‌های شعری.

نه ساختارِ هم‌پایه، که از دلِ شعر به هر سو و گوشه‌ای سر کشیدن. هنر، همیشه دیدنِ سببی در همه چیزی است.

در این مجموعه شعر تازه‌ی روشنک بیگناه، تصویرهای اشاره در ستیزند با پژواک واقعیت. شگفت این که سادگی زبان توانایی آفرینش راز شاعرانه‌ای دارد که در دوباره خوانی نیز به همان استواری

می‌ماند. کار ساده‌ای انجام می‌شود، اما چنان استوار بیان می‌شود که معناهای بسیار بازمی‌تاباند.

نگاه ژرف و کنجکاو شاعر، نگاه بیننده به هر سو می‌کشاند تا کُلاژی بر جای بگذارد از ساده‌ترین ایده‌ها. این چیزی است که از شعر انتظار می‌رود.

پرندگان به پرواز، درست مثل شاعران، راز را نگاه می‌دارند.

شعر در ´**قبل از رسیدن**´ نه بال پرندگان، که پره‌های آسیاب دارد در چرخشِ مدام از باد، تا نگاه‌داریِ گوهر شعر، مثلِ **خداحافظی**:

۱
در باز مانده
من رفته‌ام
زمستان سنگریزه بهار
جست و خیز سنجاب‌ها دور پرچین

دست تکان داده‌ام
چند بار برای خداحافظی

زود بیدار نشوم تابستان
برای خواندن روزنامه
وقت زیادی هست
بهار که من نیستم
تنهاییِ کوکبها را تا کجا خواهید برد؟

۲
لبهای یخ زده‌ی جاده
به هم می‌چسبد
پشت سفری نرفته
سوار اتوبوس می‌شوی
باز می‌گردم
کفشهایم
زمین را می‌بوسند
رسیدنم را
زمستان جشن گرفته است
انگار خودم هم
کمی خوشحالم.

کوشیار پارسی، ۱۳ دسامبر ۲۰۰۹

اینجا حومه‌های کلاغ است

آزیتا قهرمان
انتشارت اسموکادول، سوئد، ۱۳۸۷
۶۸ صفحه، قطع وزیری

آخرین دفتر شعر آزیتا قهرمان ۴۵ شعر به نسبت بلند را شامل می شود. شعرهایی ساخته شده از واژه‌هایی سرشار از دلتنگی و دوری از زادگاه و موطن خویش. آزیتا قهرمان که سال‌های بسیاری است با شعر و ادبیات به چالشی جدی نشسته، در این دفتر تجربه‌های تازه ی زبانی خود را به عرصه‌ی داوری می‌گذارد:

اینجا حومه‌های کلاغ است، با شعر کوتاه **از نام‌ها تو مانده‌ای** آغاز می‌شود و با شعر کوتاه **تمام** پایان می‌یابد. گویی شاعر دو حلال () باز کرده است تا میان آن را از غم‌ریخته‌های پر کند:
شعر آغازین را با هم بخوانیم:

از دریاها تو مانده‌ای
توکایی سیاه که ابرهای ما
را نوک می‌زند
از نام‌ها تو مانده‌ای
و فراموشی آن قدر که نو می‌شوی با هر چیزی
و نیستی مگر همان
از قدیسان تو مانده‌ای
برهنه‌ای شعله‌ور زیر درخت
که رو به کرم‌های خاکی اشاره می‌کند
و شعر پایانی:
همه چیز تمام شد
تابستان چیده میوه‌هایی بی‌شاخه
شب‌های تا شده کنار بشقاب‌های خالی

و مرا ببخش عزیزم!

چیزی نداشتم
جز این حفره‌ی تهی در سینه‌ام
و انگشتانی دراز و لاغر
و مداد شکسته‌ای که نوک ندارد
بس که هاشور زده
صدای چکه‌های آب را در خانه‌ای خیالی ...

سلام روسپیان، سلام

ابوالفضل تردوخانی
نشر نیما، آلمان
۱۷۶ صفحه، قطع وزیری

ابوالفضل اردوخانی با انتشار چند رمان‌واره و داستان‌واره، تا امروز نشان داده است که طنزنویسی است هوشیار زمانه‌ی خود، که به دور از دغدغه‌های شیوه و سبک و ماندن در ساختاری ویژه، می‌کوشد روان و بدون هر گونه بازی کلامی، خواننده‌اش را با واقعیت‌های زمانه‌ی خود آشنا کند و بر جان و تن او شادی بیفزاید.

سلام روسپیان، سلام مجموعه‌ی یک پیش‌درآمد و ۷۳ داستان، خاطره، یادداشت و نقل تاریخی است با مضمون‌های مشترک: واقعیت‌های خصوصی و عمومی جامعه. مضمون‌هایی که گاه برگرفته از زندگی واقعی نویسنده‌اند، گاه برآمده‌ی خیال‌های او و گاه ساخته و پرداخته‌ی یک خبر و گاه روایتی تاریخی.

اردوخانی خود در پیش‌درآمد کتاب به نام **این را هم بگویم** می‌نویسد:

"با آشنایی جزیی‌ام با تاریخ احساس می‌کنم که در مقابل آن هیچ. این احساس هیچ بودن به من آزادی‌ای داده که قابل وصف نیست، هیچ از هیچ چیزی از هیچ کسی بزرگ‌تر نیست، و از هیچ کس و هیچ چیزی کوچک‌تر نیست، این احساس خردی در مقابل انسان‌ها نیست، این احساس هیچ بودن در برابر هستی و تاریخ هستی است که ما اطلاع ناقصی از آن داریم، و این هیچ بودن به من اجازه می‌دهد به اطرافیانم نزدیک شوم و اغلب را آن چنان که هستند دوستشان بدارم. به این جهت دو مظهر در نوشته‌هایم زیاد می‌بینید. خر که مظهر نادانی است، تیز که مظهر پوچی. من می‌دانم که به اندازه‌ی خری نمی‌دانم و به تیزی هم نمی‌ارزم. این خود هیچ بینی دلیلی برای دست کشیدن از کوشش برای پیشرفت نمی‌شود."

این هم چند جمله از نخستین داستان‌خطره‌ی **سلام روسپیان، سلام**:

"منت خدای را عز و جل که شکم‌ام سیر است و زیر شکم هم به هم چنین، و به هیچ کس بدهکار نیستم (جز به بانک)، برای مال و مقام و شهرت، با فرقه و حزب و مسلکی قلم نمی‌زنم، در مقابل هیچ کس احساس مسؤلیت نمی‌کنم جز در مقابل وجدانم."

حدیث نفس

حسن کامشاد
نشر نی
۳۳۰ صفحه، قطع رقعی

متن‌های گوناگونی بازگوی واقعیت‌های تاریخی هر جامعه‌اند: متن تاریخی، متن ادبی و متن خاطره یا یادداشت‌های روزانه که زندگی‌نامه نامیده می‌شود و حسن کامشاد، ترکیب آشنا و پرکشش **حدیث نفس** برای آن برگزیده است.

زمانی که حدیث نفسی به قلم کسی نوشته شده باشد که هم دل‌سوخته‌ی سیاست باشد، هم برآمده‌ی جامعه‌ای فرودست و آزموده‌ی جامعه‌ی فرادست و سوته دل فرهنگ و ادبیات سرزمین خود باشد، حاصل اثری است دل‌نشین، آموزنده و ره‌گشای بسیاری از سایه روشن‌های یک دوره‌ی تاریخی.

حدیث نفس یا خاطرات حسن کامشاد، به ویژه که با نثری روان و سیال نوشته شده، از آن جا که هم زمان است با رشد ایران توأم با دگرگونی‌های بسیار آشکار و پنهان، خواننده را به لایه‌ها و آن گوشه و کنارهای جامعه ایران می‌برد که در کم‌تر اثر دیگری چنین زیر و بم‌های آن دیده می‌شود.

حسن کامشاد بر پیشانی کتاب خود، سطرهایی از مصلح بزرگ فرانسوی، ژان ژاک روسو را می‌نویسد:

"من کاملا از حافظه می‌نویسم، بدون یادداشت، بدون ابزاری که به یادآوریم یاری رساند. پاره‌ای رویدادهای زندگی من چنان در ذهنم زنده مانده که گویی تازه روی داده‌اند، اما خلأ و شکاف‌هایی نیز وجود دارد که فقط با روایت می‌توان پر کرد، روایت‌هایی که مانند خود خاطره‌ها آشفته در ذهن من بر جای مانده‌اند. از این رو، چه بسا که گاه خطا کرده باشم ... ولی در ارایه آن چه در واقع اهمیت اساسی دارد، نگارنده‌ای به یقین صدیق و دقیق بوده‌ام."

اگر چه **حدیث نفس**، در پاسخ‌گویی به پاره‌هایی از تاریخ ایران که نویسنده در آن نقش فعالی به عنوان دانشجو، سیاستمدار، کارشناس، معلم و رایزن فرهنگی داشته، کم و کاستی ندارد، اما گویی نبود یادداشت یا بهره بردن از خاطره، خود امتیاز عمومی شدن شخصیت محوری یا راوی گشته است. به گونه‌ای که **حدیث نفس** را در مرز تاریخ و داستان نگه می‌دارد و به خواننده‌اش لذتی را می‌دهد که یک اثر داستانی واقگرایانه‌ی موفق.

از حسن کامشاد که بیش‌تر به عنوان مترجم شناخته شده است، اثرهای تألیف دیگری نیز در این سال‌ها منتشر شده است. مانند: **پایه‌گذاران نثر پارسی**

Det som er i ferd med å bygge seg opp i dagens Iran, savner historisk sidestykke. Det å ødelegge sannheten og stabilisere løgn. Den islamske republikken, og landene som støtter dem er i ferd med å gi et falskt ansikt av frihet til folket. De bruker alle midler for å drepe den drøm og forestilling som folket har av frihet. De gir en falsk definisjon av frihet. Og dette er et forræderi mot menneskets verdighet. Et innsiktsfullt og humanistiske menneske, har som sin plikt å stoppe en slik grov forbrytelse.

Mennesker lever i vennskap og fiendskap. Men er dødt i passiv likegyldighet. Vi som ønsker å leve uten å være fiendtlige, mener det må være bedre å vise solidaritet og kjærlighet i vennskap?

Jeg og mine venners erfaringer - vår reise til en idealverden, en reise som alle fri mennesker har mulighet til å forestille seg, har kostet mange menneskeliv. Om mine venner er blitt drept, eller jeg selv eller andre i dette landet eller andre steder har vært tvunget til å velge livet i eksil, er dette bare på grunn av våre subjektive reiser til frihetens objektive verden.

Hva ville mine venner? De som måtte bøte med livet for dette. En grusom og heslig død. De hadde et ønske for lederen, presidenten, for alle myndighetene i den islamske republikken og liknende stater, som snakker om frihet, likhet og rettferdighet, og også for alle land slik som Norge som teoretisk sett støtter disse rettighetene. Mine venner ønsket at alle skulle tillate at menneskene dypest sett har tilgang til sine naturlige rettigheter og at hver person skal få tenke slik de ønsker det. At hvert menneske kan leve slik det ønsker.

Omtrent 60 millioner mennesker innenfor Irans grenser, kan i dag bare via sine subjektive reiser, oppleve den frihetens verden som ethvert menneske har rett til å ha. Slik vet vi at jødene levde under Gestapo. Folket speider utålmodig etter de minste tegn på at friheten nærmer seg. Og de ansvarlige myndigheter i den islamske republikken lager av og til et overraskelsesangrep som skaper frykt. Dette rammer i særlig grad rammer kvinner og barns muligheter til å foreta en subjektiv reise. Om den islamske republikken inntil nylig tok livet av mennesker, og frihetsforkjempere verden over, slik at deres rop ikke skulle få gjenklang i Iran, vil de i dag med de såkalt reformvennlige i spissen, ta livet av menneskenes ånd, så det ikke skal finnes noe rop mot dem. Om menneskene ser samme rettigheter for alle mennesker på jorden på bakgrunn av Menneskerettighetserklæringen, og tillater at land som følge av sine politiske og økonomiske interesser lukker øynene for det iranske folkets rettigheter, vil det ikke ta så lang tid før forestillingen om frihet og folkets subjektive reiser vil bli lagt i grus og forsvinne. Menneskene vil være medskyldige i en av de største mord i historisk tid. Det vil si å drepe frihetens ånd. Og å gi et objektivt bilde av den.

denne frukten, og begynner livet sammen med vår elskede, blir vi en Armstrong. Vi kan ikke lenger forfølge tusenvis av mulige og umulige fantasier, og være fri og ubundet i vår subjektive reise.

Når mine venner fortalte meg at jeg var invitert til å snakke om reise her i dag, har jeg hatt titalls subjektive reiser hit. Og om alt som skulle skje i dag, har mine forestillinger vært objektive. Men nå er jeg her. Og min subjektive reise er blitt begrenset. Slik som hver og en av dere foran dette møtet her hatt subjektive reiser og forestilt dere en objektivitet. Men nå opplever dere det hele på en annen måte.

Vi har sett hverandre nå. Og til dels blir vi kjent med hverandre. Et slags forhold og vennskap er skapt mellom oss. Og hver av oss har laget sin egen ramme og har fått en begrensning. Dette tvinger oss til å tenke videre. Denne begivenheten minner oss om Evas reise. Vi føler hver og en at det er nødvendig å føle Evas mot. Og vi strekker oss ut av den passive holdningen for å begynne en annen reise til et eksil, eller mot ukjente verdener.

Jeg tror at i hver av oss befinner det seg en Odyssevs i sitt hjemland. I en ubegrenset verden. Han hadde gått seg vill, slik vi har i vår verden. Murene som omgir oss er synlige overalt. Jeg tror også at det i hver og en av oss finnes en Eva. Hun vendte ryggen til vårt paradis´ subjektive reise. Til vår idealverden. Og foretrakk eksilet eller reisen mot det ukjente.

Vi er samlet her. Og har gitt vår oppmerksomhet til temaet reise. For vi vil ikke ha det paradiset vi kjenner. Vi ønsker å gå lenger enn det. Vi vil rømme ut av passiviteten og være aktive deltagere i vår egen skjebne. Hver av oss gir mening til vår gjerning gjennom livet. Vi prøver å oppnå nye tanker og reise til den fjerne fjelltoppen som er menneskets ukjente identitet og liv. Vi vil skaffe oss nye erfaringer. Erfaringer som av og til kan være dyrekjøpte og tunge å oppnå.

Om miljø og forutsetninger ikke kunne tålt vår subjektive reise eller ikke være tålmodig med vårt mot og kunnskap, vil en reise være risikofylt. Da kan vi ikke forestille oss hva fremtiden og enden vil innebære.

Armstrong er den objektive representanten for menneskets subjektive reise. Og den lille prinsen er den subjektive representanten for menneskets objektive reise. Saint Expiry var pilot, og hadde reist mye. Ut av sine objektive reiser skapte han vår mulighet til å oppleve reisen. Det er selvfølgelig at hans egne minner og notater fra reisene hans ikke kunne formidle til oss noe på langt nær tilsvarende som vi opplever ved å lese om den lille prinsens reise. Ved å lese om den lille prinsen får vi en ellers uoppnåelig subjektiv reiseerfaring. Ved å ta den lille prinsens plass, får vi muligheten til å kunne oppleve hans reise. Men Armstrong gir oss den motsatte muligheten.

Expiry og Armstrong gjør oss via en type subjektivitet kjent med to typer objektivitet. Begge to begynner med menneskets subjektivitet. Ideen om å reise til ukjente steder har alltid fulgt mennesket og har alltid vært fristende. Via dette menneskelige ideal setter Armstrong beina på månen, og begrenser våre drømmers mulighet.

I over to decennier har vi ikke lenger kunnet som tidligere, ha fantasiens spillerom rundt månereiser. Armstrongs oppdagelser kommer samtidig med vår nye subjektivitet når det gjelder reiser til månen. Om det finnes noen tilbakevending fra dødsriket til verden, og det gir en objektiv fortelling fra det hinsidige, ville all vår subjektivitet når det gjelder døden bli forandret og Dantes subjektive reise til denne verdenen i ”Divina Comedia” ville ikke lenger kunne gi oss den erfaringen som de før oss har fått av dette verket. Dagens leser av ”En verdensomseiling under havet” vil altså heller ikke få den opplevelsen som de kunne få som levde før u-båtene ble oppdaget.

I vår hverdag er det fullt opp av subjektive og objektive reiser. Når vi blir forelsket, blir vi uunngåelig sendt ut på en subjektiv reise. Alle våre forestillinger om et objektivt liv som vi ikke har opplevd selv, strekker seg lenger enn virkeligheten. Vi blir tatt med til fjerne strøk som kan være uoppnåelige. Når vi gifter oss, eller vi får tak i den vi elsker, opplever vi en objektiv reise og beveger oss fra en subjektiv verden til den objektive. Før vi har smakt denne frukten, vil hver og en av oss fly vidstrakt omkring som den lille prinsen på fantasiens vinger. Når vi smaker

5- Den indigo hvelving, vestkongens datters Azariun forteller.
6- Den dypbrune hvelving, den kinesiske dronning Jæghmanaz forteller.
7- Den hvite hvelvingen, Sasani dronning Nazperi forteller

Begivenhetene i disse fortellingene, som man kan se av deres tittel, er subjektive. Menneskets idealer, behov og ønsker blir tydeliggjort. Men steder og navn er objektive. For forfatterens mål er hele tiden å reise for å innhente erfaringer. Han ønsker at leseren skal gå gjennom en tankegang på et uspesifisert, objektivt sted og tid, gjennom menneskehetens eksistens fra begynnelsen av. Store forfattere som Joyce, Proust, Cervantes eller andre har skapt verker som inneholder reisens elementer der hverdagens håp oppfylles. Nezami Gænjei har skrevet Hæft Gonbads fabler med samme formål. Han ønsker å gi oss forståelsen av menneskets reise ved gjennom de subjektive erfaringer å gi oss objektive erfaringer.

Alt som er sagt til nå, er mine egne oppfatninger av reiser i skrevne verker. Nå som tiden renner ut, er det kanskje en ide å peke på objektive og subjektive reiser som skjer utenom historiene. Jeg vil altså vende tilbake hit til jorden i dag. Til mine egne og deres subjektive og objektive reiser. Med objektive eksempler vil jeg, snakke om virkeliggjøringen av menneskenes subjektivitet. Hvordan en virkelighet formidles via objektivitet til subjektivitet.

Månefareren Armstrong på Apollo 14, virkeliggjorde en av menneskehetens subjektive reiser. Han gjennomførte en objektiv reise, og vi var vitne til det gjennom våre mottak av bilder fra turen. I mange år hadde menneskene vært opptatt av å reis til månen og andre planeter. Og med dette som mål, hadde menneskene begynt på en subjektiv reise. Dette skapte et grenseløst landskap av forestillinger. Mennesket hadde ingen entydige forestillinger om månen. Den imaginære, subjektive reisen hadde ubegrenset frihet. Alt og alle kunne få plass i denne reisen, og den var uendelige muligheter i tid og rom. ”Den lille prinsen” av Saint Expiry var for eksempel helt fri i sin reise.

muligheten til å gi en liknende erfaring til leseren. Disse verkene formidler bare objektivt. De rommer ikke reisens muligheter, det vil si den subjektive reisen som skaper en komplett individuell forståelse. Reises tanke eller dens dypere mening gir i disse historiske verkene bare en utvendig forståelse. De beveger seg adskilt fra leseren og på utsiden av ham. Men de subjektiv/objektive eller de objektiv/subjektive verkene gir en mulighet til å foreta en reise via leseren, og leseren får muligheten til å oppleve reisen innenfra. Leseren er med på å få erfaringen og oppnår altså sin egen individuelle erfaring. Vi får tak i en sammenhengende kjede. Forfatteren eller fortelleren omskaper med sine kunnskaper og sin dyktighet som redskaper, sin subjektive erfaring til en objektiv erfaring. Og via forfatteren får dermed leseren en subjektiv erfaring.

En av de mest verdifulle verkene er Hæft Gonbads fabler. De er skrevet av Nezami Gænjei. Dernest følger Manthegholtæi – eller ”Fuglenes språk”, skrevet av Æthar Neijabouri. Så langt finnes denne boken ikke på norsk og er utilgjengelige for de fleste av dere. Den siste boken, ”Fuglenes Språk”, er preget av gnostisisme. En type gnostisk reise er sentralt. Dette gir mindre mulighet for leseren til å erfare reisen gjennom en subjektiv/objektiv tanke. I stedet for subjekter står himmelen eller religionsvalg. Som erstatning for objekt er jorden og den foraktelige verden som ikke er foretrukket av religionen. Men boken Hæft Gonbad fablene, kan virkelig være noe vi kan ønske oss på reisen. I denne poetiske boken, finner vi syv subjektiv/objektive reiseberetninger. Og hver historie fortelles av syv av bokens skikkelser. Som helhet er alle reisens muligheter beskrevet ved subjektive og objektive elementer som menneskene har erfart og kjenner. For at dere skal få et lite innblikk i denne boken vil jeg navngi de syv fablene jeg sikter til. De finner sted på syv subjektiv/objektive steder. Med deres referanser, vil dere kunne forstå hva for en betydningsfull bok dette er.

1- Den svarte hvelving, den indiske dronning Nouræk forteller.
2- Den gule hvelving, den romerske dronning Houmai forteller.
3- Den grønne hvelving, den persiske dronningen Dorosti forteller.
4- Den røde hvelving, Shah Sæghlabs datters Næsrinouj forteller.

reise fra en objektiv erfaring omdannet til en subjektiv erfaring. Don Quiotes subjektivitet opstått i ham som objektive hendelser (et resultat av to produkter, subjektivitet/objektivitet og objektivitet/subjektivitet) før hans tid, danner hans motivasjon for å foreta en objektiv/subjektiv reise.

Det er selvfølgelig at en reise kan være et produkt av begge disse. En subjektiv og objektiv reise kan inntreffe på samme tid. For eksempel romanen ”Ulysses” av James Joyce, eller ”Den fortapte tid” av Marcel Proust. I begge disse storverkene og lignende bøker, vil leseren først stå overfor en avstandsmessig stor reise. Det at romanene har kvantitet og lesingens varighet forsyner seg av mye tid, vil skape en objektiv reise hos leseren. Den objektive reisen er et produkt av subjektiviteten til forfatteren eller historiefortelleren. De observerer leserens subjektivitet på en slik måte at leseren vil befinne seg utenfor tid og rom og oppleve at han er underveis mens han leser. Dernest vil leseren oppleve en vertikal, dyptpløyende reise. Ikke bare har leseren tatt av gårde fra sitt hjemsted og kommet seg til tider og steder som enten fortelleren eller romanens skikkelser lever i. Det oppstår dessuten en subjektiv reise sammen med romanens skikkelser. Denne gevinsten som visker ut og gjør ugjenkjennelig grensene mellom det subjektive og det objektive, tar leseren med seg inn i en labyrint. Leseren kan oppleve å være våken i søvnen eller sovende i våken tilstand. Denne følelsen vil de fleste av oss kjenne igjen i forberedelsene i forkant av en reise.

Det er nok av eksempler, men jeg vil forsøke å nevne mer allment kjente verk. Mange av Shakespeares verk er produkt av denne tenkemåten. Vi vet at William Shakespeare brukte historiske objektive/subjektiv erfaringer, på veien for å prøve å utforske subjektive erfaringer. Derved forsøkte han å formidle en tanke til oss. Det er mange historisk subjektive fortellinger vi kan vise til, så som Hamlet, Richard og Henry. Å lese disse fortellingene kan likevel ikke egentlig formidle en bred reiseerfaring til leseren. Når man leser disse og liknende verk som Plotarks historie eller sivilisasjonens historie av Willy Durant, vil leseren få kunnskap bare gjennom andres erfaring eller historie. Denne viten har ikke den -

Vi har beretninger fra objektive reiser. De mest berømte er Marc O Polos reiser. Hans objektive reiser gjennom silkeveien, er et utmerket eksempel på hvordan erfaringer kan oppnåes gjennom menneskers objektive reiser. Og også Americo Vespuci`s reise til indianernes land og oppdagelse eller okkupasjon av det landet som Columbus senere fikk æren av å oppdage.

Hver av oss vil kunne komme på mange reiseskildringer. Hver av disse reisene har hatt som formål å oppnå bedre forståelse for menneskenes utvikling. Vi vet også at Alladin med sin magiske lampe reiste til mange forskjellige steder. Og Marc O Polo ble drevet av sitt modige vitebegjær. I praksis vil reisene og de derpå følgende reiseskildringer, være en objektiv fortelling fra den subjektive verden. Og en subjektiv fortelling fra en objektiv verden vil forteller oss om fortiden. Vi prøver å fortelle om samtidens egenart til dem som lever etter oss. Alt dette er for å holde en kontinuitet i historiens gang. I realiteten vil reiser dypest sett være et ledd som forbinder tanker fra en epoke til den neste. Om jeg skal gi en relativ definisjon av reiser, vil det vær nødvendig å ta hensyn til begrepsinnholdet:

Reise betyr formidling av tanker fra en periode til den neste. Selve denne ideen har oppstått i det individuelle ”jeg” eller gjennom et kollektivt ”jeg”. Også om den reisen må kunne kalles objektiv eller subjektiv. Faren for Sheherazades død eller reisens hendelse er objektiv. Om kongens vilje ble oppfylt, ville Sheherazade reise fra livet til døden. Om hennes vilje ble oppfylt ville hun kunne reise fra døden til livet. Disse to begivenheter innehar både subjektive og objektive muligheter. Og de muliggjør at vi kan oppleve en reise fra ett punkt til ett annet. Slik kongens handlinger og Sheherazades fortellinger både kan være en begivenhet og en subjektiv reise.

En reise kan være subjektiv. Men i den kan objektive tanker være utprøvd i erfaringer. Slik mange av Jules Vernes bøker, f. eks. ”En verdensomseiling under havet” eller ”Reisen til Jordens indre” gir oss en reise i seg selv fra en subjektiv reiseerfaring til objektive erfaringer. Det er mulig at også reisen er objektiv og inneholde subjektive tanker som dyrker frem en objektiv tankeerfaring. Hos Cervantes ”Don Quiote” kan man oppfatte en

seg i kvinneklær, men han har altså ikke noe valg om han vil ha hammeren sin tilbake. Hans motvillighet er en objektiv reise og det at han tvinges inn i brudekjolen er en begivenhet som må kalles en subjektiv reise. Hans mislykkede forsøk på å få Frøya til å gifte seg med Trym blir på samme tid objektiv/subjetiv. All min tid kunne brukes opp på disse eksemplene av denne konstellasjonen objektiv/subjektiv.

Om Homer, Edda eller andre historiske skrifter bare hadde tatt for seg gudeverdenen, ville de være ubegripelige for oss. Vi som lesere hadde ikke fått noen direkte forståelse. Men ved hjelp av stedfortredere får vi her en indirekte innsikt i hendelser og reiser. I fortellingene fra "Tusen og en natt", har det seg annerledes. De sammenvevede fortellingene med sin rene subjektivitet, blir enkle å forstå for oss. På denne måten formidler de lett livets og dødens objektive erfaringer.

"Tusen og en natt" er heldigvis oversatt til norsk. Og dere har kanskje lest den, eller kan lese den senere. Det paralelle ved reisens objektive og subjektive elementer blir tydelig. Det er kongens befaling at en kvinne skal ofres etter en natt med ham. Men Sheherazade forteller hver kveld en fortelling for å redde sitt eget og de andre jentenes liv. Når morgenen kommer har hun ennå ikke kommet til slutten, den venter neste natt. Og kongen venter derfor med å ta livet av henne til han har hørt hvordan fortellingen ender. Han vil vite reisene og hendelsenes avslutning. Og der forrige natts fortelling ender, begynner en ny. Tusen og en natt og dens sammenvevede fortellingsverden inneholder reiser med subjektive ønsker og deltakernes objektive handlinger. Vi er stadig vitne til menneskenes reise fra døden til livet og fra livet til døden. Og på den måten formidler denne gamle fortellingssamlingen erfaring som ikke uten videre kan oppleves til leseren. Derved kan vi gjennom boken oppleve en subjektiv og objektiv reise full av hemmeligheter og Østens magi.

Vi kan tenke oss at Alladin, kan representere mennesker i Østens subjektive reiser. Og tilsvarende oppgave har Gulliver i Vesten. En reise i Østen og Vesten på en subjektiv/objektivt måte, er lett tilgjenglig i de to bøkene.

Og uten valg finnes ingen individualitet, ingen særpreg og ingen humanisme. Friheten blir som sådan meningsløs.
En reise kan være et tegn på menneskehetens identitet og individualitet som følger av bevissthet, kunnskap, vitenskap, erfaring og valg. Skulle ikke disse motivasjoner forklare menneskenes reiser, viskes forskjellen mellom mennesker og dyr ut.

Menneskenes reiser skiller seg fra dyrene flykt fordi den er grunnlagt på et valg. Ingen av oss har oppfatningen av at dyrenes flykt fra et sted til et annet er en reise. Dyrenes mål med sin flukt er ikke å skaffe seg erfaring som utvikler tanken. Det er ingen reise.

De fleste av oss har hørt om ”Odyseen” av Homer. Odyssevs og hans reiser fra Troja til Athen etter krigen, formidler til oss et gudommelig verdensbillede, og Alladins reiser viser oss et fantasiens verdensbillede med ikke-jordiske ideer. Begge disse reisene, menneskelige, subjektive reiser, kan fortelle oss mye av sin tids historikk og vise oss sin spesielle verden. Fortellingenes mål er å formidle personlige erfaringer. Det er mange slike eksempler. Gullivers reiser er en annen versjon av menneskelig forestillingsevne.

I norrøn litteratur formidler Edda gudenes reiser og fortellinger fra Norden og Nord-Europa. Jeg vil fordype meg litt i denne fortellingens beretning om Tor som mistet hammeren sin. På den måten ønsker jeg å beskrive hva jeg mener med en subjektiv og objektiv reise. De fleste av dere kjenner vel denne historien bedre enn jeg.

For å få tilbake sin forsvunne hammer, blir Tor nødt til å dra til jotnen Tryms hjem. Dette er en subjektiv /objektiv reise. Tor ønsker å få tilbake hammeren som Trym har tatt. Hans ønske er subjektiv og hans forflytning er objektivt. Loke foreslår at han kler seg ut som Frøya. Tryms betingelse for å gi fra seg hammeren er at Frøya blir hans kone. Her har vi igjen et sammensatt innhold. Ekteskapet Trym ønsker seg er subjektivt, og det å levere fra seg hammeren er objektivt. På denne måten gjentar forholdet mellom det subjektive og det objektive seg gjennom hele fortellingen. Tor har ikke mye lyst til å bryte med sin mandige autoritet ved å kle

og ”subjektiv reise”. Snakke med dere om ”subjektiv/objektiv reise” og ”objektiv/subjektiv reise”.

Det er mangfoldig beskrivelser av reiser, og det er mange årsaker som motiverer reisen. Alle beskrivelsene inneholder forflytning fra et sted til et annet. Men ikke alle er like interessante for dagens seminar.

I sin hukommelse har den enkelte av oss spor av uviljen mot å reise; å reise fra morens trygge livmor til den utrygge verdens vugge. Alle har opplevd dette, men beklageligvis har vi ikke noe klart minne av det. De spørsmålene vi har hatt om fødselsøyeblikket, har kunne bli besvart av dem som var til stede, og vår protest ble tydelig i spedbarnets første skrik. Som en lengsel etter minnet om vår første reise forsøker vi stadig å skape oss en lignende erfaring. Vi kan komme nokså nært, men ingen erfaring vi senere gjør kan likne på turen fra livmoren og inn i den jordiske virkelighet. Den eneste reisen som kan oppleves fullt ut av hver av oss som ligner denne første, er reisen fra denne verden og til dødsriket. Men der står vi igjen uten noen erfaringsbakgrunn, dessverre.

Vårt eldste kollektive minne om en reise ligger i beretningen om Adam og Evas forvisning fra paradiset. En dypt alvorlig fortelling med mange undertoner. Men vi kan forstå at reisen har sitt utspring i menneskets drift etter mer kunnskap og innsikt. Eva ønsker å vite mer om seg og sine omgivelser, og velger en ferd fra uvitenhet til det motsatte. Hun bryter påbudet fra den Allmektige, hun går mot despotismen, og inn i det forbudte. Hun aksepterer ikke sin situasjon, og sprenger rammene hun er satt inn i. Hennes utvikling og liv blir å gå fra en tilstand til en annen. Og for å oppfylle sitt ønske, spiser hun av kunnskapens tre. Det blir begynnelsen på hennes reise. En flukt fra en verden med strenge grenser og inn til den åpne verden med fritt tilgjengelige kunnskaper og erfaringer. Hun foretrekker et aktivt liv i stedet for et passivt. Hun akseptere sin drift til å ta av sted mot et liv i kunnskap. Denne erfaringen i samspill med hukommelsen skaper valgmuligheter. Uten hukommelse er det intet valg. Når et menneske beveger seg i en egen passivitet,er det ingen valg i det.

Mansour Koushan

Objektiv reise – subjektiv reise

Mennesket har til alle tider vært opptatt av temaet reise, på en gang forlokkende og livsviktig. Uten reiser hadde våre forestillinger om verden vært tillærte og det utenfor oss ville ikke vært realiteter for oss. Uten reiser ville menneskene ikke hatt nærvær. Vi ville ha eksistert, men med en annen berettigelse. Vi ville ha eksistert, men i en annen reinkarnasjon. Vi ville ha eksistert, men uten begreper om en begynnelse og slutt. Uvitende om hvordan og hvorledes.

Våre dagers eksistens står i gjeld til reisen som vi har to hovedfortellinger og mange forskjellige fortolkninger av. Den ene av de to er oppstått som frukt av menneskets kreative forestillingsevne, den historisk-satiriske reisen vi har fått tilgang til i de hellige bøker og gamle skrifter. Den andre har sin vitenskapelig-historiske bakgrunn og vi kjenner den gjennom Darwin. Hver av disse reisefortellingene står i hvert sitt historiske perspektiv. Og avhengig av vår egen bakgrunn, vår kunnskap og vår innstilling, forholder oss til en eller flere av dem.

I dagen samfunn, hva blir vårt mål med å reise? Hvilken reise skal vi velge å beskrive eller analysere? Kan vi definere enhver forflytning fra ett sted til et annet som en reise? Hva er vår kjennskap til og vår historiske hukommelse om reiser? Kanskje ingen av oss kan beskrive en reise helt presist. For hver og en av oss har sin subjektive og objektive erfaring og oppfatning av den.

Jeg vil forsøke etter beste evne å gi min versjon av reise. Og jeg prøver som tittelen på foredaget lyder. Ta for meg ”objektiv reise”

Jong-e Zaman جُنگ زمان

را می‌توانید از راه پست، همکاران و از کتاب‌فروشی‌های معتبر دریافت کنید:

مکیک/ کتاب ایران، مونترال، کانادا

4438 Rue de la Roche, Montréal, H2J, 3JL. Tel:5143735777 www.mekic.com

خانه هدایت، برلین، آلمان

Kant Str. 76, 10627, Berlin, Tel: 3045086674 www.maroufi.malakut.org

کتاب‌سرا، هامبورگ، آلمان

Wandsbeker Chaussee 327, Hanburg, Tel: 4020913532, ketabsara@ketabasara.de

خاوران، پاریس، فرانسه

Librairie Khavaran:14, Cours de Vincennes , 75012 Paris, Tél: 0143437696

خانه کتاب، گوتنبرگ، سوئد

Plantagegatan 13, 41305 Göteborg, Tel & fax: +46-31-152277, bokarthus@hotmail.com

فردوسی، استکهلم، سوئد

Tegnérgatan 32, Box 45095, S-104 30 Stockholm, Tel:(8)323080, www.ferdosi.com.

رنگین کمان، اسلو، نروژ

Torggate 34. 0183 Oslo. Tel: 22361084, kundeservice@ranginkaman.no

کتاب‌سرا، لس‌آنجلس، آمریکا

Ketabsara, 1441 Westwood Blvd.Los Angeles- Ca 90024 Tel: 310 477-4700

شرکت کتاب، لس‌آنجلس، آمریکا

Sherkate Ketab, 1419 Westwood Blvd, Los Angeles-Ca 90024 Tel: 310 477-7477 www.ketab.com

همکاران:

رضا اغنمی، لندن، انگلستان

Tel: 208 882- 4928 r2aghnami@hotmail.com

علی نگهبان، ونکور، کانادا

Tel: 604 9362-266 alinegahban@gmail.com

خسرو دوامی، کالیفرنیا، آمریکا

Tel: 310 528-1108 kdavami@yahoo.com

علی زرین، آمریکا

Tel: 303 792-0900 dr.ali.zarrin@comcast.net

پیرایه یغمایی، استرالیا

Tel: 310 477-7477 pirayeh163@hotmail.com

جُنگ زمان، نماینده می‌پذیرد.

Table of Content

Introduction

• Mansour Koushan
The Roots of Today's Movement in the Ancient Wisdom of Yesterday *9*

Essays

• Piraye Yaghmae
As the Blood boils, I Give It Color with My Poetry 21
• Arthur Coleman Danto
Three Decades after the End of Art 33
• Michel Folco
Truth and Power 46
• M. Reich Ranicki
Comparative Flirting with Literature 54

Story

• Nasim Khaksar: ***The White Bird of the Sea*** *59*
• Hossein Rahmat:***Month*** 69
• Sharooz Rashid: ***The Marvels of Mr. Ashkbus*** 73
• Nilofar Shidmehr: ***The Name of Mother's Aunts*** *80*
• Frants Kafka: ***Jackals and the Arabs*** 88

Drama

• Ala-eldin Smith: ***The Exhibition of Abstract Art*** 91

Poem

• Majid Nafici: ***To the Children of Life and Death*** 7
• Ali Reza Zarin: ***In the Dawn of the Reed's Alef*** 19
• Mansour Koushan: ***No, This Is Not Death*** 57
• Farideh Naghsh: ***Ah, The Star of Canopus*** 97
• Avisa Sadeghi: ***Do Not Touch Me!*** 99
• Ali Tabibzadeh: ***Standing ad Awake*** 111
• Bagher Parham: ***The Lion's Sculpture—Nothing & Absurd*** 135

Criticism

• Bagher Parham
Some Lessons of "The Life and Death of Democracy" 113
• Hossein Noushazar
After the End of History 130

Cultural News

• Koushiar Parsi, Jong-e Zamān: ***Book Review*** 137

Text in Norwegian

• Mansour Koushan: ***Subjective Journey, Objective Journey*** 143

ABONNEMENT:

Retail Price:
Kr 125 (Nord Eroupe), € 12.00 (Europe), $ 15 (Canada & USA), £ 10 (UK)

By Check, Credit Card or Bank

Bank:
Payment from Norway:
Name of Beneficiary: **Mansour Koushan**
Acount number: **8389 35 97800**

Payment from outside of Norway:
Name of Beneficiary: **Mansour Koushan**
Acount number: **2208389359700**
Sweiff Code: **DNBANOKK**
Iban account number: **NO 3783893597800**
Banks Name: **Bank: DnB Nor ASA**
Bank Adress: **Klaebuv, 194 .7483 Trondheim-Norway**

Published:

Office address:
Nedre Storaberget 8
4034 Stavanger-Norway –
Phone: 0047- 41336907
jong-zaman@hotmail.com
www.jongezaman.com

Print & Distribution by H&S Media Ldt

First Print, Copyright © February 2009 by JONG PUBLICATION
All rights reserved, except for the quotation of short passages for the purpose of criticism and review. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of publisher.

JONG-E ZAMĀN (READER)
Text in Persian (Farsi), Norwegian, English

ISSN: 1891-2559

JONG-E ZAMĀN

Persian quarterly on literature, Culture and Art
No. **5**, Spring 2010

Editor in Chief:
Mansour Koushan
Illustrations & Cover: Bardia Koushan

Second Print Published by:
Arast

Office address:
Nedre Storaberget 8. 4034 Stavanger-Norway
Tel: 0047 41336907
jong-zaman@hotmail.com