۸

بُنگاه زبان

فصل‌نامه ی ادبیات، فرهنگ و هنر
شماره‌ی ۸، زمستان ۱۳۸۹

فصل‌نامه‌ی فرهنگ، ادبیات و هنر
شماره‌ی ۸، زمستان 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: ۰۰۴۷ ۵۱ ۱۱ ۷۷ ۶۶

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

عباس شکری:
آزادی رایگان به دست نمی‌آید

... غمی که امروز بار دیگر بر دلم نشست غیبت هم وطنانم در فردای همان روز بود در سخنرانی کوشان که تعدادشان به پنجاه هم نمی‌رسید. اندوهی که هنوز هم می‌شود شاهد آن بود و تعداد اندک پنجاه آن روز به یک عدد تک رقمی تبدیل شده است. ایرانیان نبودند، اما سالن پر بود و نروژی‌ها، مبارزه‌ی پیگیر کوشان در راه آزادی بیان را ارج نهادند. گفت و گوهای رسانه‌ها و پوشش پُر رنگ آن، حکایت از قدرشناسی‌شان است در برابر بی‌اعتنایی ایرانیان.

۹

جستار

نسیم خاکسار:
حرمت حرم و ناموس سلطنت

... **راحة الصدور و آیة السرور**، کتابی است به نثر فارسی از محمد بن علی بن سلیمان راوندی در شرح خاندان آل سلجوق که در فاصله‌ی سال‌های ۵۹۹ هجری تا ۶۰۳ هجری قمری نوشته شده است. آل سلجوق در سیاستگزاری و فرهنگورزی و دولتمداری، که مورخان آنان را در قد و قامت با ساسانیان در یک ارتفاع می‌بینند، از بزرگ‌ترین و نیرومندترین سلسله‌هائی بودند که بعد از اسلام در بخش وسیعی از نجد ایران، صد و شصت سال فرمانروائی کردند

۱۷

کورت توخولسکی – محمد ربوبی
انتـقام ژنرال‌ها

... کارل فون اوسیتسکی به مدت هجده ماه روانه زندان می‌شود، چون حکومت می‌خواهد از مجله‌ی **دی ولت بونه** انتقام بگیرد، انتقام از همه‌ی آن چه که سال‌ها در این مجله نوشته شده است. اوسیتسکی روانه زندان می‌شود، نه فقط به خاطر همکارش که مقاله‌ای در این مجله نوشته و متهم شده است[۲]، بلکه به منظور انتقام گرفتن ازهمه همکارانش در این مجله. این حکم زندان، انتقام ژنرال‌ها ست.

۳۵

کوشیار پارسی:
ریشه و نقش رنگ‌ها در فرهنگ‌ها

... در پژوهش‌ها نشان داده‌اند که مردم جهان در دوران باستان همین شیوه داشته‌اند و این‌که نام‌گذاری رنگ‌ها روندی همراه با پیش‌رفت‌های فرهنگی بوده است. از دید آنان در همه‌ی زبان‌های باستان برای ‹سپید› و ‹سیاه› نام وجود داشت. اگر در زبانی واژه‌ی سومی برای رنگ وجود داشت، بی‌گمان رنگ ‹سرخ› بود. اگر واژه‌ی چهارم وجود داشت، ‹زرد› یا ‹سبز› بود، واژه‌ی پنجم ‹سبز›، واژه‌ی ششم ‹آبی›، واژه‌ی هفتم ‹قهوه‌ای›. پس از آن بود که نام‌هایی چون بنفش، صورتی، نارنجی یا ترکیبی از آن‌ها به وجود آمده است.
۳۹

س. سیفی:
کار ناتمام مهدی

... مذهب ایشان چنین است الا آن که چیزی بد نپسندند. چنان که آن چیزی که به چشم خردمندان زشت است آن نباید کردن جور و ستم کردن و بر مردمان دروغ و بهتان گفتن، و این چیزها که آن را زشت دارند آن نشاید کردن.
۵۲

شعر

شهاب مقربین: *چهار* شعر ۵۹

آزیتا قهرمان: *سه* شعر ۶۲

داستان و نمایش‌نامه

ناصر زراعتی: دختر و دریا ۶۷

حسین رحمت: زوار ۷۵

فرهاد فتوحی: سکانس‌های بی‌هدف ۷۹

مهری کاشانی: مادرم مرا لاله صدا می‌زند ۸۴

گفت و گو

عباس شکری:

شعر چونان شکلی از شناخت

... نقطه‌ی شروع اگزیستانسیالیسم است: تمدن بیرونی و درونی ما در وجه‌های بسیاری از جهان به نقطه‌ی پایان رسیده است. مادی‌گرایی، روشنفکرگرایی، مناسبت‌های انسانی، دشواری‌های الکلی‌ها، خودکشی، خشونت و افسردگی‌های روزافزون نشان می‌دهند ما اکنون در میانه‌ی زمستانی سرد و بی‌رحم قرار داریم.

۸۹

نقد

باقر پرهام:

غرب از راه شرق

... واقعیت این است که داستان آتن یا به طور کلی‌تر، داستان جهان یونانی، به عنوان مهد زایش و پرورش دموکراسی، فقط یک داستان نیست، بلکه به اسطوره‌ای بنیادگذار، به جزمی بی‌رقیب، تبدیل شده است که می‌خواهد به همه بقبولاند مردم همسایهٔ یونانیان در شرق، در توجه به دموکراسی تکانی به خود نداده‌اند. همین اعتقاد جزمی سبب شده که این مردمان را در خور دموکراسی نشمرند و مردمانی بدانند که فقط بعدها، مدت‌هائی بس مدید بعد، آن هم با ناپختگی بسیار و بدون نتیجه، کوشیده‌اند تا حاصلی را که بذر آن را ملت‌های متمدن غرب پاشیده وکاشته بوده‌اند درو و برداشت کنند

۱۰۵

سهراب رحیمی:

سایه‌ی لای پوست

... اگر به آهنگ این کلمه‌ها دقت کنید می‌بینید شبیه وردی است که جادوگران می‌خوانند. اما چه گونه می‌شود پوچی را دانه به دانه به نخ کرد و این سوالی است که خود راوی نیز می‌پرسد. شاعر می‌داند که نمی‌داند، اما از حیرت باز نمی‌ایستد.

۱۱۵

رجب بذرافشان:

بر بستر متنی تو در تو

... خُردانگاری و جزنگری در مطلع و ورودی اثر، بازتابنده‌ی فضای تنگ و بسته‌ای است که نمایی خیالی و رویاگون، اما رئال و پرتنشی از قاب‌بندی یک اتاق تو در تو، و هم‌چنین خیزش و خزیدن به جهان بیرون را تصور و نمایش می‌دهد.

۱۱۸

محبوبه موسوی:
روایتی موازی از آن چه هست
... راوی ***به سوی طبس*** گام در راهی گذاشته که برایش چندان آشنا نبوده، سفر به اعماق کویر، جایی ناشناخته و در عین حال آشنا؛ سرزمینی پُر رمز و راز و در عین حال ساده. کتاب نمایشِ شکوهِ سادگی است. چه چیز در آن خودنمایی می‌کند؟
۱۳۹

سپیده جدیری:
ساده، نه ساده‌انگارانه
... بگذریم از این درد دل‌ها که فقط نمکی خواهد شد بر زخمی کهنه که ریش‌سفیدانِ محافظه‌کار و تحجرگرا از روزگار نیما به این طرف – چه بسا پیش‌تر از آن – به ادبیات معاصر زده‌اند و می‌زنند و روز به روز هم بیش تر دهان باز می‌کند.
۱۴۲

ابراهیم هرندی:
شگرد در ادبیات
... سخن درباره‌ی کشاکشِ اندیشه و ایدئولوژی رشته‌ای است که سری دراز دارد و گستره‌ی دامنه‌داری را در روان‌شناسی اجتماعی دربر می‌گیرد. هدف من در این جا تنها بررسی برآیندی از این رشته با اشاره به دو نمونه از کارهای دو هنرمند ایرانی در این روزگار است.
۱۴۴

رویدادهای فرهنگی، ادبی و هنری

تماماً مخصوص ۱۵۱
از اغوا تا اغوا ۱۵۱
رأی من کجاست؟ ۱۵۲
توپ مرواری ۱۵۳
بر ایران چه گذشت؟ ۱۵۳
کلاغ و گل سرخ ۱۵۴
شبیه عطری در نسیم ۱۵۵
سرگذشت شعر پارسی ۱۵۵
سایه‌اش دیگر زمین را سیاه نخواهد کرد ۱۵۶
علی‌رضا زرین: ترجمه‌ی عنوان‌ها ۱۵۸

وضیح 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. امید که با افزون شدن اشتراک خوانندگان، **جنگ زمان** از معضل پخش رهایی یابد و هر شماره‌ی آن، چون گذشته، در آغاز هر فصل و در صفحه‌های بیش‌تر منتشر شود.

م.ک

این بحر وجود آمده بیرون ز نهفت
کس نیست که این گوهر تحقیق بسفت؛
هر کس سخنی از سر سودا گفته است،
زان روی که هست، کس نمی‌داند گفت.

عمر خیام

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

شماره‌ی ٥، بهار ۱۳۸۹:

منصور کوشان: ریشه‌های تفکر جنبش امروز، در خرد کهن دیروز

شماره‌ی ٦، تابستان ۱۳۸۹:

منصور کوشان: در چالشِ با مرگ

شماره‌ی ۷، تابستان ۱۳۸۹:

منصور کوشان: مردم، سیاست، قدرت

عباس شکری

آزادی رایگان به دست نمی‌آید

به روال هفت شماره‌ی گذشته‌ی **جنگ زمان**، بر آن بودم که برای بخش پیش‌خوانی جستاری بنویسم. اما به رغم گذشت چند روز هیچ اندیشه‌ی نویی یا حرف ناگفته‌ای نیافتم. نهایت به این نتیجه رسیدم که در گذر چند هفته‌ی گذشته، به مناسبت دریافت جایزه‌ی اوسیتسکی، بسیاری از حرف‌ها را زده‌ام و شاید به‌تر باشد به جای نوشتن جستاری، متن دوست و همکارم عباس شکری را، که در هفته‌نامه‌ی **شهروند** و چند جای دیگر منتشر شده است، در این جا بگذارم و از دوستان و همکارانی چون او، حسین نوش‌آذر، علی نگهبان، هادی ابراهیمی، فیروزه خطیبی، جمشید برزگر، مسعود فتحی، امیر مصدق کاتوزیان، بهرام رحمانی و ... که با نوشتن جستارها و انتشار گفت و گوهایی با من در رایانه‌ها، رادیوها و تلویزیون‌هایی چون **مداد**، **زمانه**، **شهرگان**، **بی‌بی‌سی**، **صدای آمریکا**، **عصر نو**، **رادیو فردا**، **بانگ** و ...، طی چند هفته‌ی گذشته جایزه‌ی اوسیتسکی را پوشش دادند و ارزش و اعتبار آزادی بیان را شناساندند، سپاسگزاری کنم.

پس، بار دیگر جستار و گفت و گوی عباس شکری: **آزادی رایگان به دست نمی‌آید** را می‌خوانیم:

منصور کوشان

کمتر از یک ماه مانده تا عدد سال‌های حضور منصور کوشان در نروژ به دوازده برسد. ماه دسامبر سال ۱۹۹۸ به دعوت کانون دفاع از آزادی بیان برای شرکت در یک سخنرانی به مناسبت جشن پنجاهمین سالگرد سازمان حقوق بشر به اسلو آمد. همان روز اول هنوز حتا عرق سفر بر تن داشت که اعلام شد زنده یاد محمد مختاری که از چند روز پیش ناپدید شده بود، کشته شده و جسدش را در بیابان‌های شهریار (محلی در حاشیه‌ی تهران) پیدا کرده‌اند. با تلفن به خانم کوشان این خبر تأیید شد. هنوز اشک‌های جاری بر گونه‌ی کوشان را فراموش نکرده‌ام. نیمه‌ی همان شب دوستم دکتر رضا براهنی خبر داد که می‌گویند محمد پوینده هم ناپدید شده است. با تلفن به نازنین دختر زنده یاد پوینده این خبر هم تأیید شد و من مانده بودم که این خبر را چه گونه به کوشان بدهم که همه‌ی شب را حتا در خواب گریه کرده بود. تلخ بود، اما پس از صبحانه‌ای که اشک چاشنی آن بود، خبر ناپدید شدن پوینده را به کوشان دادم و دیدم که نه تنها اشک بر گونه‌اش چون باران باریدن گرفت که زانوهایش سست شدند و بر زمین نشست.

غمی که امروز بار دیگر بر دلم نشست غیبت هم وطنانم در فردای همان روز بود در سخنرانی کوشان که تعدادشان به پنجاه هم نمی‌رسید. اندوهی که هنوز هم می‌شود شاهد آن بود و تعداد اندک پنجاه آن روز به یک عدد تک رقمی تبدیل شده است. ایرانیان نبودند، اما سالن پر بود و نروژی‌ها، مبارزه‌ی پیگیر کوشان در راه آزادی بیان را ارج نهادند. گفت و گوهای رسانه‌ها و پوشش پُر رنگ آن، حکایت از قدرشناسی‌شان است در برابر بی‌اعتنایی ایرانیان.

منصور کوشان بعد از دریافت جایزه‌ی اوسیتسکی[1] در سخنانی کوتاه برای سپاس از انجمن قلم که در خانه‌ی ادبیات شهر اسلو برگزار می‌شد، چنین گفت:

"از بنیانگذاران جایزه‌ی اوسیستکی سپاسگزارم. از رییس و شورای انجمن قلم نروژ که من را شایسته‌ی دریافت این جایزه دانستند، صمیمانه سپاسگزاری می‌کنم. من یقین دارم وجود چنین جایزه‌هایی، هم پشتوانه‌ی بزرگی برای نویسندگان و ناشران و کوشندگانی است که در راه آزادی بیان تلاش می‌کنند، هم شلیکی است کارا به سوی حکومت‌های دیکتاتوری و پوپولیستی.

بیش از هفتاد سال از مرگ اوسیتسکی بر اثر شکنجه‌ی دژخیمان نظام فاشیست هیتلری می‌گذرد، در این مدت به پشتوانه‌ی نویسندگان و نهادهای دموکراتیک، بسیاری از دیکتاتورها سرنگون شده‌اند، بسیاری از سرزمین‌ها، معنا و مفهوم آزادی بیان را دریافته‌اند، نهادهای بسیاری در کشورهای پیشرفته و آزاد در دفاع از آزادی بیان تأسیس شده‌اند، اما هنوز هم هزاران نویسنده به جرم آزادی بیان، به جرم اعتراض به سانسور و خفقان و جنگ، زندانیِ نظام‌های ضد آزادی و ضد صلح می‌شوند. هنوز هم نویسنده‌ها به جرم بیان اندیشه‌اشان محکوم به مرگ می‌گردند.

در سرزمین من، ایران، دیکتاتوری به بدترین شکل ممکن حاکم شده است. تاریخ هیچ نظام ایدئولوژیکی را مخوف‌تر از نظام‌های دینی به یاد ندارد. در حکومت اسلامی در ایران، تمام حقوق شهروندی سرکوب می‌شود؛ حقوق اقلیت‌های دینی، قومی و عقیدتی نادیده گرفته می‌شود. در حکومت اسلامی، مردم، به ویژه زنان، حتا در خانه‌هایشان نیز آزاد نیستند.

بیست سال از فتوای خمینی در مرگ سلمان رشدی می‌گذرد. به خاطر تلاش‌های بسیار آزادی‌خواهان و دولت‌های دموکراتیک، خوشبختانه، سلمان رشدی از مرگ نجات یافت، اما از همان تاریخ تا امروز، ده‌ها نویسنده‌ی ایرانی به جرم بیان اندیشه‌اشان در زندان‌ها شکنجه شده‌اند یا در خیابان‌ها ترور شده‌اند. بسیاری از دوستان و همکاران من، تنها به خاطر اندیشه و تلاششان در احیای کانون نویسندگان شکنجه و کشته شدند و نام من نیز، به خاطر انتشار نوشته‌هایم، فعالیت در کانون نویسندگان و دفاع از آزادی بیان و نشر، در صدر لیست ترور قرار گرفت.

از زمانی که برای سخنرانی در پنجاهمین سال اعلامیه‌ی حقوق بشر (دهم دسامبر ۱۹۹۸) به نروژ دعوت شدم و ناگزیر به زندگی در تبعید گشتم، لحظه‌ای نتوانسته‌ام شکنجه‌ی هم‌وطنانم و سرکوب انسان‌ها در نظام‌های دیکتاتوری را فراموش کنم. تنها از زمان زندگی در تبعید تا امروز، به استثنای نویسندگی، طراحی و کارگردانی هفت نمایش به زبان نروژی، بیش از سی کتاب (رمان، داستان، نمایش‌نامه، شعر و پژوهش) و بیش از صد جستار منتشر کرده‌ام، سردبیر هفت شماره‌ی فصل‌نامه‌ی جُنگ زمان بوده‌ام. همکارانم نیز صدها کتاب و هزاران جستار منتشر کرده‌اند. همه‌ی این تلاش‌ها انجام گرفته تا گامی هر چند کوچک در راه تحقق آزادی بیان و نابودی سانسور برداشته باشیم، اما یقین دارم تلاش من و همکارانم به تنهایی کافی نیست.

فراموش نکنیم که اگر چه نویسندگان، مسئول حفظ حلقه‌های به هم پیوسته‌ی اندیشه‌های آزاد برای تحقق ماده‌های اعلامیه‌ی حقوق بشرند، اما این زنجیر بدون پشتوانه‌ی نهادهای دموکراتیک و نهادهای مدافع آزادی بیان و نشر، کارکرد و استحکام لازم برای مقابله با سانسور را نمی‌یابد.

جایزه‌ی اوسیتسکی و جایزه‌های مانند آن، تنها دفاع از آزادی بیان نیست، تلاش مهمی است برای حفظ و آبروی بشر. چرا که وجود حکومت‌هایی چون نظام جمهوری اسلامی در ایران، آن هم در آستانه‌ی سده‌ی بیست و یکم، ننگی است بر تارک بشر، ننگ بزرگی است بر سیاست‌های نادرست دولت‌های دموکراتیک جهان.

از همت همه‌ی مدافعان آزادی و مخالفان سانسور در نروژ، به ویژه انجمن قلم نروژ، مرکز شهر نویسندگان آزاد و شبکه‌ی بین‌المللی نویسندگان شهرهای امن صمیمانه قدردانی می‌کنم.

هم چنین از خانواده‌ام، دوستان و همکارانم صمیمانه سپاسگزارم. چون بدون همراهی و همکاری آن‌ها بسیاری از تلاش‌های من جامه‌ی عمل نمی‌پوشید."

به دنبال سخنرانی منصور کوشان با او گفت وگویی داشتم که در زیر می‌خوانید:

- *جناب کوشان گرامی، ضمن تبریک می‌خواستم بپرسم علت انتخاب روز پانزدهم نوامبر هر سال برای اعطای این جایزه چیست؟*

ـ روز پانزدهم نوامبر روز جهانی نویسنده‌ی زندانی است. مراد از نویسنده هم همه‌ی کسانی هستند که می‌نویسند؛ نویسنده، شاعر، روزنامه‌نگار و مترجم. این روز را از شصت سال پیش به نام نویسنده‌ی زندانی نام نهاده‌اند و علت آن هم بزرگداشت "اوسیتسکی" نویسنده‌ی آلمانی است که به حکومت دهشتناک هیتلری اعتراض داشت و در زندان‌های رژیم فاشیستی کشته شد. انجمن قلم نروژ هم از بیست و چهار سال پیش برای بزرگداشت یاد این نویسنده‌ی مدافع آزادی و برنده‌ی جایزه‌ی صلح نوبل، ضمن برگزاری مراسم بزرگداشت، به یک نویسنده که در دفاع از آزادی بیان کوشش می‌کند، جایزه‌ای تعطا می‌کند که بیشتر سمبلیک است. البته من اولین نویسنده‌ی ایرانی هستم که این جایزه را دریافت می‌کنم. یادمان باشد که این روز ویژه‌ی انجمن قلم نروژ نیست بلکه در سراسر جهان همه‌ی کنشگران فرهنگی و ادبی این روز را بزرگ می‌دارند و با یا بدون جایزه آن را ارج می‌گذارند.

- *فکر می‌کنید که اعطای چنین جایزه‌هایی می‌تواند در تغییر منش و روش دولت‌های غیردموکراتیک مؤثر باشد؟*

ـ فکر می‌کنم که بیش‌ترین تأثیر را در خود دولت‌های دموکراتیک باید جست و جو کرد، چرا که در این کشورها مردم عادی متوجه می‌شوند که در سرزمین‌شان هستند کسانی که به این نوع آزادی‌ها که از اساسی‌ترین شعارهای اعلامیه‌ی جهانی حقوق بشر هم هست، اهمیت می‌دهند. می‌دانید که در این نوع حکومت‌ها، دولت‌ها بر اساس انتخابات آزاد و رقابت سالم حزب‌ها روی کار می‌آیند. بر این اساس، حزب‌های گوناگون در رقابت‌های انتخاباتی تلاش می‌کنند که برای به دست آوردن رأی مردم و به دست گرفتن قدرت سیاسی از ابزارهایی مثل همین جایزه‌ی "اوسیتسکی" که مورد اقبال مردم هم هست استفاده کنند. بدیهی است که با

به قدرت رسیدن، دولت‌ها بخشی از قول و قرارهایی را که نانوشته با مردم داشته‌اند فراموش می‌کنند. بنابراین حضور نهادهای مؤثر و پیگیری مثل انجمن قلم، خوشبختانه اجازه‌ی به فراموشی سپردن کارکردهای انسانی را به دولت‌ها و حزب‌ها نمی‌دهد. پس با پیگیری نهادهای مستقل و احترام به پرنسیپ‌های مورد اقبال مردم، دولت‌های غربی مجبور می‌شوند که نه تنها خود نیز چنین کنش‌هایی را بپذیرند، که حتا مجبور می‌شوند برای رعایت این اصل‌ها به دولت‌های دیکتاتوری مثل «جمهوری اسلامی» هم فشار بیاورند. این را می‌گویم تا روشن شود که حکومت‌هایی مثل «جمهوری اسلامی» از اساس آزادی و دموکراسی را درک نمی‌کنند که بخواهند به برآیندهای آن که چنین جایزه‌هایی است احترام بگذارند یا چنین روزهایی را نیز بزرگ بدارند. ولی چنین رویدادهایی بر حکومت‌های غربی اثر می‌گذارد و لاجرم این دولت‌ها مجبور می‌شوند تا بر حکومت‌های غیردموکراتیک و دیکتاتوری فشار بیاورند تا آزادی‌های حداقل در جامعه رعایت شود. به این خاطر هم هست که می‌گویم این جایزه‌ها بیش‌تر در جامعه‌های غربی مؤثرند تا در کشوری مثل سودان یا ایران امروز که اسلامی نیز اطلاقش می کنند.

- *موردی که بعداز انتخابات تقلبی ریاست جمهوری ایران بین ایرانیان چه در داخل و چه در خارج مدام بر زبان‌ها می‌گشت، وحدت بود و حمایت از یک دیگر برای رسیدن به دموکراسی. دریافت این جایزه را، هم رسانه‌های نروژی و هم رسانه‌های ایرانی به خوبی پوشش دادند، اما به رغم این پوشش خوب، تعداد اندکی ایرانی که کم‌تر از تعداد انگشت‌های دست بودند در سالن حضور داشتند، این غیبت را ناشی از چه می دانید؟*

ـ متأسفانه چنین است که ما همواره آن چه بر زبان می‌رانیم همانی نیست که در عمل به آن می‌رسیم. یعنی حتا حرف و اندیشه‌ی خودمان را هم دنبال نمی‌کنیم. برای رسیدن به آن چه بر زبان‌ها جاری می‌شود باید وقت گذاشت و ارج نهاد، اما در بین ما ایرانی‌ها به هزار و یک دلیل، به این گونه کنش‌ها بهایی داده نمی‌شود و به همین خاطر هم به وحدتی نمی‌رسیم که ورد زبان‌مان است. البته برای خودم گله نمی‌کنم که در این شهر زندگی کرده‌ام و می‌دانم که چه تعداد ایرانی در شهر اسلو زندگی می‌کنند، اما تأسف برانگیز است که نویسنده‌ی ایرانی قرار است جایزه‌ای بگیرد و سالن را نروژی‌ها و علاقه‌مندان سایر ملت‌ها پر می‌کنند. این نوع برخوردها، کمیت‌ها، اگر چه برای من و سایر همکارانم اهمیتی ندارد اما نبودن ایرانی‌ها در کنار کسانی مثل من نخست چهره‌ی زیبایی از ما را به نمایش نمی‌گذارد و دیگر آن که بازتاب زشتی برای میزبان ما دارد.

- *در تأیید حرف‌هایتان، چنان که شاهد بودید، گله و شکوه‌ی نویسنده‌ی اهل اریتره از هم‌وطنانش این بود که به بهانه‌ی حضور و زندگی دیگر اعضای خانواده‌اشان در اریتره در جمع‌های اریتره‌ای حضور ندارند. در پاسخ او هم نویسنده‌ی نروژی گفت: اگر نگاهی به حضور ایرانی‌ها بکنید تصدیق می‌کنید که از شما اریتره‌ای‌ها بدتر و*

منزوی‌تر ایرانی‌ها هستند که در حمایت از هم‌وطنانشان در هیچ کجا مگر به مصلحت عقیدتی حضور ندارند.

ـ خوب او واقعیت جامعه‌ی ایرانی را بیان کرد. واقعیتی که تلخ است و موجب تأسف که یک خارجی چنین در مورد ما داوری می‌کند و نادرست هم نمی‌گوید. جمعیت ایران بیش از هفتاد میلیون نفر است و تا آن جایی که من می‌دانم بیش از پنجاه درصد آن‌ها صد در صد با حکومت اسلامی در ایران مخالفند، اما همان طور که نویسنده‌ی نروژی هم به آن اشاره کرد، هر کس به دلیلی در مراسم دفاع از آزادی یا در کنفرانس‌ها و سمینارهایی که نهادهای سیاسی و فرهنگی برگزار می‌کنند شرکت نمی‌کند و موجب می‌شود که در بر همین پاشنه‌ای بچرخد که امروز نیز دچار آنیم.

- *در سرمقاله‌ی جدیدترین شماره‌ی* **جنگ زمان** *که دو سال از انتشار نخستین شماره‌ی آن می‌گذرد، نوشته‌اید که ما عادت داریم که مدام از دولت‌ها انتقاد کنیم و مردم را که باید مورد بررسی و تحلیل قرار گیرند فراموش می‌کنیم و هرگز مورد انتقاد قرار نمی‌دهیم. منظورتان از انتقاد از مردم چیست؟*

ـ مراد من از مردم را اگر به بخشی کوچک از جامعه نیز تعمیم دهیم که شامل نویسندگان، شاعرها، هنرمندان، روزنامه‌نگران و ... می‌شوند، شاید به‌تر و راحت‌تر بشود بیان کرد و این موضوع را بررسی کرد. این بخش از جامعه که موسوم‌اند به روشنفکران، به معنایی در سه حلقه‌ی ناپیوسته‌ی گذشته، حال و آینده گرفتار آمده‌اند و نتوانسته‌اند بین این سه حلقه رابطه‌ای منطقی برقرار کنند. البته طبیعی است در جامعه‌ای که سی سال است دچار چمبره‌ی دیکتاتوری فاشیستی دینی شده است، اولین نگاه روان‌شناسانه و جامعه‌شناسانه به خود جامعه برمی‌گردد. شناخت از مردم که در چه شرایطی‌اند و چه گونه می‌توانند این همه نامردمی را تحمل کنند رویکرد عمومی جامعه را نشان می‌دهد. ما در هیجده ماه گذشته شاهد جنبشی چشمگیر به ویژه در میان جوانان و زنان بوده‌ایم، اما این‌ها بدون پشتیبانی و هم‌گامی سایر مردم که نمی‌توانند چرخ رو به پیش دیکتاتوری را متوقف کنند. اگر فقط جوانان و زنان پا به میدان بگذارند مطمئن باشید که حکومت با کشتار ـ که تعدادشان زیاد هم نمی‌شود ـ موفق می‌شود که سدّ راه آن‌ها شود و متوقفشان کند. ولی هر گاه این جمعیت به عددی برسد که تعداد صفرهایش حداقل پنج تا می‌شود، حکومت دیگر قادر به سرکوب نیست. شاهد این مدعا هم حضور دو میلیونی مردم در روزهای بعداز انتخابات سال هشتاد و هشت است که دولت با همه‌ی پیش‌بینی‌هایش نتوانست کاری بکند، اما اگر این گروه به بیست یا سی هزار نفر کاهش بیابد، دولت و حکومت‌گران می‌توانند آن‌ها را زیر ماشین بگیرند، با باتوم کتک بزنند و یا دستگیر و زندانی کنند. بنابراین اگر حلقه‌ای درست شود که متحد و هم گام حرکت کنند ولو در کوتاه مدت کشته هم بدهند، وحدت حاصل می‌شود و پیروزی در دسترس خواهد بود، اما با کمال تأسف در بین ما چنین وحدتی که ضامن پیروزی است به علت سنگ "من"ام که هر کس به سینه می‌زند و دیگری را قبول ندارد، به وجود نمی‌آید و زورگویان هم این بداقبالی را دریافته‌اند و از آن سوءاستفاده می کنند.

- *به عنوان آخرین پرسش، ضمن تبریک دوباره و سپاس از شرکت‌تان در گفت و گو با هفته‌نامه‌ی* **شهروند** *می‌خواهم بپرسم؛ فکر می‌کنید جنبشی که موسوم شده است به «جنبش سبز» روزهای پُر فروغی پیش رو خواهد داشت یا چراغی که روشن شده است به آرامی می‌رود که خاموش شود؟*

ـ اگر روندی که تا امروز داشته است ادامه یابد، متأسفانه خاموش می‌شود، اما اگر بر تجربه‌های به دست آمده تکیه کند و طرحی نو براندازد امکان پیروزی وجود دارد. در ماه‌های گذشته این جنبش متوجه شده که یک دست نیست و تک صدا هم نمی‌تواند حرکت کند، بنابراین باید آستانه‌ی تحمل دیگری را در خود بالا ببرد و مصلحت‌اندیشی خودمحورانه را هم کنار بگذارد تا وحدت شکل بگیرد. این روزها بعضی‌ها مصلحت‌گرایی را به معنای حرکت ضدخشونت ترجمه کرده‌اند که اصلن درست نیست. باید مصلحت‌گرایی را کنار گذاشت و امیدوارم چنین شود که موفقیت امکان‌پذیر شود. این را می‌گویم چون سی سال مصلحت‌گرایی جامعه را به قهقرا رسانده به جایی که امروز شاهد آنیم. اگر نبود سی سال مصلحت گرایی، شاید حکومت تاریک‌اندیش و دیکتاتوری اسلامی هم امروز سر کار نبود. باید به این درک رسیده باشیم که برای به دست آوردن هر چیزی باید بهایی بپردازیم. این بها هم بستگی دارد به کیفیت آن چیزی که خواهان آن هستیم؛ برای خرید سیب درجه سه، دو و یک هر کدام باید بهایی متفاوت پرداخت کرد که حتم از بهای سیب گندیده بیش‌تر است. بر این اساس نمی‌دانم که چرا دوستان متوجه نیستند که برای دستیابی به آزادی باید بهای سنگینی پرداخت شود. آزادی بیان هم مفت و مجانی به دست نمی‌آید و برای رسیدن به آن باید بهایی سنگین پرداخت. کانون نویسندگان ایران با جمعیت اندکش برای دستیابی به آزادی بیان چندین کشته داده است. اعضایش مجبور به ترک وطن شده‌اند یا بعضی از آن‌ها در زندان‌اند. کانون نویسندگان برای این کشته و زندانی داده که از آزادی بیان بی‌حصر و استثنا دفاع کرده است و زیر بار ناحق نرفته و ضد سانسور بوده. بنابراین اعضایش کشته شده‌اند، شکنجه و زندانی شده‌اند، تبعید شده‌اند و از حق انتشار نیز محروم مانده‌اند. باید به این درک برسیم که آزادی به طور عموم را، که شامل؛ آزادی بیان، آزادی اجتماع‌ها، آزادی زنان، آزادی نشریه‌ها و ... می‌شود، رایگان به کسی نمی‌دهند. نه تنها جمهوری اسلامی که حتا در همین دولت‌های غربی هم اگر مبارزه‌ی پیگیر کنشگران فرهنگی و سیاسی نباشد، از چنین آزادی‌هایی خبری نیست.

۱– کمیته‌ی انجمن قلم نروژ، هر سال به یک نویسنده یا یک نهاد که در راستای آزادی بیان و تحقق حقوق بشر و صلح فعالیت قابل توجهی داشته است، جایزه‌ی اوسیتسکی را اهدا می‌کند. این کمیته، منصور کوشان را شایسته‌ی جایزه‌ی اوسیتسکی سال ۲۰۱۰ دانست و آن را در روز ۱۵ نوامبر، که برابر با روز جهانی نویسندگان در زندان است، طی مراسمی، به او اهدا کرد.

این جایزه که از سال ۱۹۹۴ بنیاد گذاشته شده است، هر سال به یک نویسنده یا نهاد مدافع آزادی بیان و صلح اهدا شده است. تا اکنون بیش از ۸۰ درصد برندگان این جایزه نویسندگانی از ملیت‌های گوناگون بوده‌اند و بقیه نهادهای فعال.

برای آگاهی از شخصیت کارل فون اوسیتسکی نگاه کنید به جستار **انتقام ژنرال‌ها** نوشته‌ی کورت توخولسکی و شرح محمد ربوبی در پی‌نوشت آن، در همین شماره‌ی ۸ جنگ زمان. صفحه‌ی ۳۵

اجرام که ساکنان این ایوانند،
اسباب تردد خردمندانند،
هان تا سر رشته‌ی خرد گم نکنی،
کانان که مدبرند سرگردانند.
عمر خیام

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: پدیدارشناسی 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، دیوید ریمنیک: نویسنده و ویراستار، *گای اسکارپیتا*: کوندرا در آینه، *مجید نفیسی*: متهم و حق خاموشی، و ...

شماره‌ی ٥، بهار ۱۳۸۹:

پیرایه یغمایی: خون چو می‌جوشد، من‌اش از شعر رنگی می‌دهم، *آرتور کلمان دانتو- کوشیار پارسی*: سه دهه پس از پایان هنر، *میشل فوکو- عباس شکری*: حقیقت و قدرت،
مارسل رایش رانیسک- علی صیامی: لاس زدن سنجشگر با ادبیات

شماره‌ی ٦، تابستان ۱۳۸۹:

خسرو دوامی: سه دست‌خط از منصور خاکسار/ ملیحه تیره‌گل: منصور خاکسار، *ناصر پاک‌دامن*: بودن از نبودن، *ناصر کاخساز*: دوئل در ادبیات/ *علی‌رضا زرین*: نقطه‌ی پایان: آسیب‌شناسی مفهوم مرگ،
بهروز شیدا: صدای متن را بشنویم/ *کوشیار پارسی*: مرد واژه‌های اندک و اندیشه‌ی روشن، *رضا علامه‌زاده*: در سکوت حرف زدن/ *نسیم خاکسار*: روییدن آن سوتر از فصول، *ناصر رحمانی‌نژاد*/ شبنم غمگین/ *عباس خاکسار*: در منشور شعر و زندگی، *ماشاالله خاکسار*: از برادرم منصور و مرگ باورنکردنی او/ *مریم آذر*: تراژدی زندگی، *عزیز عطایی*: دل‌سوختگی/ پرویژ قلیچ‌خانی: در سوگ منصور،
خسرو دوامی: سرگردان میان گور و ماه/ علی نگهبان: نخلی زیر سقف،
ملیحه تیره‌گل در گفت و گویی با منصور خاکسار: من به سکوت هرگز نیاندیشیده‌ام

شماره‌ی ۷، تابستان ۱۳۸۹:

س. سیفی: شراب و جاودانگی، *شهروز رشید*: دست‌های فورتنبراس، *ایو میشو- کوشیار پارسی*: پایان آرمان‌شهر، *مارسل رایش راینسکی- علی صارمی*: چیزهایی که میان سطرها قرار دارد،

نسیم خاکسار

حرمت حرم و ناموس سلطنت

تاملی در روایت راوندی از تاریخ آل سلجوق

«مسعود از پیل بر اسب نشست و حمله برد و گرز بر سر سواری زذ و او را و اسبش را بر جای خُرد بشکست. هر فوج لشکر که بذانجا می‌رسیذ و آن زخم می‌دیذ از آنجا نمی‌گذشت. شخصی در آن حال مسعود را گفت ای خداوند کسی را که این زخم بود هزیمت روذ؟ مسعود گفت زخم اینست امّا اقبال نیست.»

حکایتی از آخرین نبرد سلطان مسعود غزنوی با سلجوقیان و شکست خوردن او از آنها، در "راحة الصدور و آیة السرور"*.

درآمد

راحة الصدور و آیة السرور، کتابی است به نثر فارسی از محمد بن علی بن سلیمان راوندی در شرح خاندان آل سلجوق که در فاصله‌ی سال‌های ۵۹۹ هجری تا ۶۰۳ هجری قمری نوشته شده است. آل سلجوق در سیاستگزاری و فرهنگورزی و دولتمداری، که مورخان آنان را در قد و قامت با ساسانیان در یک ارتفاع می‌بینند، از بزرگ‌ترین و نیرومندترین سلسله‌هائی بودند که بعد از اسلام در بخش وسیعی از نجد ایران، صد و شصت سال فرمانروائی کردند. از کشور گشائی و پهنای امپراطوریشان همین بس که نوشته شود سرزمین‌های زیر فرمانشان سرزمین کنونی ایران و افغانستان، بخش‌هایی از کشورهای آسیای مرکزی و ترکیه و سوریه و عراق و نیز سرزمین‌هائی از بالکان را شامل می‌شد. در همین دوره‌ی سلجوقیان، مهم‌ترین جنگ‌های بین عیسویان و مسلمانان در جهان که به جنگ‌های صلیبی معروف است رخ می‌دهد و بخشی از زندگی یکی از پادشاهان، آلب ارسلان سلجوقی، در همین جنگ‌ها سپری می‌شود. در همین کتاب می‌آید که قیصر روم، امپراطور ارمانوس، وقتی "با ششصد هزار سوار از روم به در آمذ و قصد اسلام کرد"، از سلجوقیان شکست خورد و اسیر شد و با درماندگی تمام، البته بعد از آن که دو حلقه غلامی در"هردو گوش او" فرو رفته بود، در برابر آزادیش "ملک الروم ارمانوس هزار دینار قرار داذ که هرروز به جزیت بفرستذ."[۱]

این آلب ارسلان قدر قدرت و فاتح جنگ‌های صلیبی فقط ۳۲ سال عمر می‌کند و دوازده سال، و به قولی دیگر و معتبرتر، نه سال و چند ماه، بگیر ده سال، پادشاهی. و بعد مقتول می‌شود. وزیرش هم نظام‌الملک طوسی بوده، که در سیاست‌مداری و نویسندگی، نامی بزرگ در تاریخ ایران دارد. و به گفته‌ی عبدالملک کندری دانشمند نامدار ایرانی که وزارت سلطان طغرل را داشته و نیز برای مدتی وزیر آلب ارسلان هم بوده، بدعت وزیرکشی را هم همو گذاشته است.

این نیز گفتنی است که بسیاری از بزرگان علم و ادب ایران در همین دوره‌ی صد و شصت ساله فرمانروائی سلجوقیان زندگی می‌کردند و بسیاری ازشاهکارهای کلاسیک ادب فارسی در این دوره نوشته شده است.[۲]

ویژگی نوشتاری راوندی

راوندی در صفحه‌های آغازین این کتاب، پس از حمد و ستایش خداوند، انبیا، محمد مصطفی، ابوبکر، عمر، عثمان، علی و مدح امام اعظم ابوحنیفه و ستایش از سلطان ابوالفتح کیخسرو بن قلج ارسلان از شاهان سلجوقیان روم که کتاب به او اهدا شده، در آخر می‌نویسد: "دعاگوی دولت، ابوبکر محمد بن علی سلیمان

الرّاوندی تاریخ‌های دولت سلاطین آل سلجوق می‌نویسد بر سبیل اختصار و صد هزار لعنت به جان و خان و مان و زن و فرزندان آن کس می‌فرستد که از این کتاب حرفی یا کلمه‌ای حذف کند یا زیادت و نقصانی نویسد".[۳]

در این چند سطر، جدا از لعن و نفرین‌های نویسنده به سانسورکنندگان و خرابکاران متن‌های ادبی، تاکیدی است که نویسنده بر شیوه‌ی تاریخ‌نویسی خود "بر سبیل اختصار" کرده است. این شیوه با شیوه‌ی تاریخ‌نویسی بیهقی که نهصد و پنجاه صفحه را در کتابش به سلطنت مسعود اختصاص داده است تا شرحی به کمال دهد از زندگی و زمانه‌ی او، بسیار فرق دارد. و تفاوت دیگر این که روایت بیهقی از دوره‌ی امیری مسعود روایتی چند خطی است و خرده‌روایت‌های فراوانی، روایت اصلی را خلق می‌کند، اما در کار راوندی ما با روایتی یک خطی روبروئیم. کتاب از چگونگی به قدرت رسیدن و به تخت نشستن طغرل نخستین سلطان این سلسله آغاز می‌شود و بعد از شرحی کوتاه از زندگی و کارهای او و چگونگی مرگ او، می‌رود سراغ شاه بعدی و به همین روال یکی یکی زندگی و مرگ آن‌ها را جلو می‌رود تا می‌رسد به آخرین شاه از سلسله‌ی آن‌ها در شرق که مقتول و مغلوب خوارزمشاهیان می‌شود.

زنان در عصر سلجوقیان

در مقایسه‌ی گزارش‌های بیهقی و راوندی از وضعیت زنان در دوره‌ی غزنویان و سلجوقیان، تفاوت‌هایی در وضعیت آنان از جنبه‌های فردی و اجتماعی در این دو دوره می‌توان دید. در تاریخ بیهقی هر جا از زنان نام برده می‌شود یا حرّه‌اند یا دختران سرپوشیده‌ی فلان یا بهمان امیر. یکی دو زن از آنان که خاتون نام دارند همه از زنان و دختران خانان ترکستان‌اند. و یکی‌شان خاتون ارسلان نامی است که به گزارش بیهقی در ترکستان فرمانروا بوده و خراج‌گزار سلطان محمود که هرساله همراه هدایای فراوان"امیر محمود را غلامی نادر و کنیزکی دوشیزه‌خیاره فرستادی بر سبیلِ هدیه"[۴]. در جای دیگری هم، به نقل خواجه عبدالغفار که از کودکی امیر مسعود شرحی می‌دهد، از شخصیت برجسته‌ی "جدّه"ی او یاد می‌کند که زنی بود "پارسا وخویشتن‌دار و قرآن‌خوان و نبشتن دانست و تفسیر قرآن و تعبیر، و اخبار پیغمبر صلیّ الله علیه وسلّم نیز بسیار یاد داشت."[۵] و با این که از یاد نمی‌برد از خوردنی‌های خوشمزه و "حلواها و شربت‌های بغایت نیکوئی که او ساختی" نیز بنویسد، اما از یاد می‌برد نام او را بپرسد و یادداشت کند. و نام این جدّه با سواد خواجه عبدالغفار که گاهی هم "پیرزن" خطابش می‌کند برای خواننده ناشناخته می ماند.

از حرّه‌های درباری دوره غزنوی تنها زنی که جرأت دخالت در امور سیاسی را داشته، خواهر سلطان محمود، حرّه عمه ختلی، بوده که در ترغیب و هی کردن مسعود برای گرفتن شاهی از امیر محمد، نقش موثری داشته است. و جائی هم بیهقی از میل عاطفی او به غلامی زیبا به نام "نوشتگین خاصه خادم" پرده بر می‌دارد. و می‌نویسد که "سوخته او بود."[۶]

اما در دوره‌ی سلجوقیان در بنیاد به هیچ زنی حرّه و سر پوشیده گفته نمی‌شود و بیش‌تر خاتون‌اند. و شماری از این خاتونان در طغیان و سرکشی هم دوش مردان بوده و مستقیم در امور سیاسی دخالت می‌کردند. سرکشی‌های برخی از آن‌ها تا بدان حد بوده است که یکی‌شان به نام اینانج خاتون که همسر اتابکی بود، پس از مرگ شوهر در برابر خواستگارانش که با ابراز عشق و علاقه به او، در طلب تاج و تخت نیز بودند، آشکارا از میل خود به سلطان سخن می‌گوید و بعد هم که با قزل ارسلان، رقیب پیروزمند سلطان که برادر شوهرش نیز بوده ناچار به زفاف می‌شود با همدستی امیران لشکر، او را می‌کشد و راه را برای امیری سلطان طغرل فراهم می‌کند و در این راه نیز سر به باد می‌دهد. با طناب خفه کردن یا به زبان راوندی، زه نهادن او آن هم مدتی کوتاه بعد از زفاف با سلطان در دارالملک همدان، داستان غم‌انگیزی است. یکی دیگر از این زنان سرکش، ترکان خاتون، یکی از زنان ملکشاه است. او در همان دوره‌ی اقتدار

نظام‌الملک که قدرتمندترین وزیر سلجوقیان بود با او درمی‌افتد و نظام‌الملک تا زنده بود از دخالت‌ها و رفتارهای او در رنج و عذاب بود. ترکان خاتون بعد از مرگ ملکشاه سر انتخاب شاه بعدی با برکیارق هم می‌ستیزد و اگر زود نمی‌مرد چه بسا با امیر یا اتابکی می‌ساخت و شاهی به برکیارق نمی‌رسید.

این دگرگونی چشمگیر در وضعیت زنان در دوره‌ی سلجوقیان، باید ریشه در ویژگی فرهنگ ایلی خانان ترکستان و نوع رفتار ویژه‌ی آن‌ها با زنان داشته باشد، فرهنگی که می‌توانست به بروز فردیت در زنان میدان دهد.

فرهنگ و ادبیات در عصر سلجوقیان

پس از حمله‌ی عرب‌ها به ایران تا دو قرن نویسندگان و شاعران و اندیشمندان ایرانی به عربی می‌نوشتند. برای نمونه به ترجمه‌های درخشان و تاثیرگذار عبداله بن المقفع از زبان پهلوی به عربی می‌توان اشاره کرد و شعر و متن‌های فلسفی و منثور منصور حلّاج که همه به زبان عربی نوشته شده است. آغاز فارسی‌نویسی در دوره‌ی صفاریان است و شکوفائی آن در دوره‌ی سامانیان و غزنویان با آثار جاودانی از رودکی، بلعمی، بیهقی، و فردوسی.

شاهان سلجوقی در تعصب‌ورزی در مذهبشان دست کمی از غزنویان نداشتند و به همان اندازه از هرگونه بدعت‌گزاری فرهنگی و دینی جلوگیری می‌کردند اما با توجه به شمار در خور توجه اندیشمندان و شاعران و نویسندگان ایرانی در این دوره می‌توان گفت فرهنگ و ادبیات فارسی در دوره‌ی سلجوقیان از رشد و عظمت بی‌سابقه‌ای برخوردار بوده است.

به نظر می‌آید وسعت چشمگیر خاک امپراطوری آنان که مرزهایش از مرز نجد ایران و سوریه و دمشق و انطاکیه گذشته و به یونان نزدیک می‌شده و نیز پخش مرکزهای قدرت و فرمانروائی در درون این امپراطوری که سبب می‌شد هر امیر و شاهزاده‌ای قلمرو مستقل خودش را داشته باشد، فضائی برای رشد و اعتلای فرهنگی در این دوره فراهم می‌کرده است.

آشنائی با فرهنگ و ادب سرزمین‌های دیگر، به ویژه فلسفه‌ی یونان در این دوره نیز سبب می‌شد که فضاهای فکری و فرهنگی گوناگون و متضاد، در جوار هم و در ستیز با هم و چه بسا دور از هم در پهنای این امپراطوری بزرگ زندگی و رشد کنند. نشانه‌های این آشنائی‌های فرهنگی و در آمیختگی آن‌ها را در اندیشه‌ی ایرانی، در نوع نگرش خیام به جهان، در همین اندک شعر و کارهائی که از او مانده می‌توان دید[۷] و هم در منطق الطیر عطار که از گسترش یافتن گفتمان و اندیشه‌های یونانی در آن دوران به صراحت یاد می‌شود.

این فضای گسترده و دگرگون و نیز پایه‌های استواری که در امر اندیشیدن و نوشتن بیباکانه از سوی ابن مقفع، حلاج، رودکی، بلعمی، فردوسی و بیهقی گذاشته شده بود، سبب شد، در این دوره، با این که تبر برافراشته‌ی تعصب‌ورزی‌های شاهان سلجوق و وزیرانشان در امر پایبندی به مذهب و عدم تحمل‌شان از بدعت‌گذاران فکری و دینی، فراز سر مردم و اندیشمندان سایه انداخته بود، تا آن جا که آلب ارسلان در مجلسی فرمان می‌داد چوب در دبیری باطنی نهند، فضائی چنان هراس‌آور که خواجه نظام‌الملک وزیری با همه‌ی قدرت از ترس آن که شایعه‌ی رافضی بودن او در سمرقند، به گوش شاه برسد، سفیری را که از سمرقند به دربار آمده بود و به خطا این گمان را در باره‌ی او برده بود، سی هزار دینار زر رشوه می‌دهد که از این ظن، دیگر جائی سخن نگوید[۸]، دوره‌ای که حضور ترسناک و سلطه‌ی تعصب ورزی‌های مذهبی در فرهنگ مردم آن چنان قوی است که در شیوه‌ی خطاب کردن‌های راوندی در همین کتاب از فرقه‌ی

اسماعیلیه تاثیر گذاشته است و هر جا که به آن‌ها می‌رسد از آن‌ها به "ملاحده مخاذیل" نام می‌برد و حکیم فقیهی چون امام محمد غزالی را وادار می‌کند در دربار سلطان سنجر حاضر شده و در برابر تهمت‌های کفر و زندقه و توهین به امام ابوحنیفه که به او نسبت می‌دادند پاسخگو باشد و بر آن‌ها ردیه بنویسد[۹]؛ شاعران و نویسندگان و اندیشمندان بیباکی نیز داشته باشیم چون فخرالدین اسعد گرگانی که بی‌توجه به همان حد و مرزهای عادت شده در جامعه و عرف‌های اخلاقی، ماجرای گستاخانه‌ای را برای خلق کارش در **ویس و رامین** بر می‌گزیند، یا خیام را که یک سره خدا و قیامت را افسانه و فریب می‌داند و به بیباکی می سراید:

اسرار ازل را نه تو دانی و نه من/ وین حرف معما نه تو خوانی و نه من
هست از پس پرده گفتگوی من و تو / چون پرده برافتد، نه تو مانی و نه من

و طرفه این جا ست که برخی از این شاعران و نویسندگان با همه‌ی بیباکی‌شان در بیان اندیشه، در جوار قدرت هم بودند. حکیم عمر خیام با نظام‌الملک پیوندهای دوستانه‌ای داشته و رصدخانه‌ی بزرگی را در اصفهان مدیریت می‌کرده و تقویم جلالی‌اش، نام ملکشاه را با خود دارد. و فخرالدین اسعد گرگانی، **ویس رامین** را به طغرل پایه‌گذار این سلسله تقدیم کرده است. برخی نیز چون ناصر خسرو که باطنی مذهب بودند، در آخر عمر از ترس تعصب‌ورزی‌های مردم و حکومت ناچار به ترک دیار می‌شدند. با توجه به این که بین آزاداندیشی خیام و تعبد و"طاعت"اندیشی ناصر خسرو با این که هرگز حاضر نشد لفظ دری را در پای خوکان بریزد، فرسنگ‌ها فاصله است.[۱۰]

تعصب ورزی‌های مذهبی در کار راوندی

راوندی حنفی مذهب بود و در کتابش هر جا سخن از رافضیان و اسماعیلیان می‌برد با لعن و نفرین از آن‌ها یاد می‌کند. او به دلیل علاقه‌ی فراوانش به خاندان سلجوق بیش‌تر بی‌رسمی و بی‌عدالتی‌های آن زمان را به کار و کردار خوارزمیان نسبت می‌دهد. و می‌نویسد "غُزّان در خراسان آن بی‌رسمی نکردند و آن بی‌رحمی ننمودند که خوارزمیان با عراقیان از خون به ناحق و ظلم و نهب و خرابی. اگر به شرح نوشته آید، ده کتاب چنین باشد. و رافضیان کاشان علیهم اللّعنةُ آن ظالمان را بر آن می‌داشتند که ولایت می‌کندند و به شهر می‌آوردند و بذیشان می‌فروختند و هفتاد و دو فرقه طوایف اسلام هیچ را ملحد نشاید خواند و لعنت نشاید کرد الّا رافضی را که ایشان اهل قبله ما نیستند."[۱۱] و برای پادشاهان، جنگ با کفار را سبب غنیمت دنیا و وسیله‌ی ثواب آخرت و جزیه‌ی سرانه بستن بر یهودیان و بددینان را از گوشت قربان برای آن‌ها مباح‌تر می‌داند. و یا جائی در آغاز همین کتاب از دبیران بددینی یاد می‌کند که برای اثبات نظریه‌هاشان از "کتب و زند و اوستا و کتب دهریان که پلیذ تر ست" مثال می‌آوردند. او از فتح ایران به دست مسلمانان با غرور یاد می‌کند و شاد است از این که عمر بن الخطاب "عجم را در عرب پیوست و بیخ شرک از زمین بگسست و کسر طاق کِسری کرد، قصر قیصر بستذ و خان خاقان و مُلک خان ببخشید، ملوک عجم را با شمشیر بُرّان و ناوک پرّان و گرز گران از جهان برکند.... و به جای تخت منبر نهاذ"[۱۲] و بر این باور بود که "برکت پرورش علما و علم‌دوستی و حرمت داشت سلاطین آل سلجوق بوذ که در روی زمین، خاصّه ممالک عراقین و بلاد خوراسان علما خاستند و کتب فقه تصنیف کردند و اخبار و احادیث جمع کردند، چندان کتب در محکم و متشابه قرآن و تفاسیر و صحیح اخبار با هم آوردند که بیخ دین در دل‌ها راسخ و ثابت گشت چنانک طمع‌های بذدینان منقطع شذ و طوعاً و کرهاً فلاسفه و اهل ملل منسوخ و تناسخیان و

دهریان به کلی سر بر فرمان شریعت و مفتیان محمد امت محمد نهادند، و جمله اقرار دادند که الطُرقُ کُلها مسدود الّا طریقَ محمد، و هر بزرگی از علما به تربیت سلطانی سلجوقی منظور جهانیان شد."[۱۳]

با این همه باید گفت راوندی با همه‌ی تعصب‌ورزی‌هائی که داشت تمام تلاشش را کرده است تا از واقعیت زندگی شاهان سلجوقی و زمانه‌ای که آنان در آن برخاستند و میدانداری کردند، "بر همان سبیل اختصار" چون راوی راستگو و امانتداری، سیمائی راستین برابر خواننده بگذارد[۱۴]. گوئی هنگام کار، ذات و گوهر نوشتن آن چنان بر تعصب‌ورزی او پیشی گرفته بود که تنگ‌نظری‌ها و علاقه‌مندی‌های او به خاندان سلجوق کم‌تر مجال یافته که در بنیاد گزارش‌دهی او تاثیر بگذارد.

با این مقدمه اکنون کتاب **تاریخ راوندی** را در نگاه و چشم‌انداز او به **تاریخ آل سلجوق** باهم ورق می‌زنیم.

طغرل

میان پادشاهان این سلسله که شمار کوچک و بزرگشان در اقصا نقاط گیتی آن قدر زیاد است که کار عبثی است دنبال همه رفتن، چهار پنج نفرشان از آن استخوان‌دارهایی بودند که نمی شود از آن‌ها به سادگی گذشت. زیرا پایه‌های این امپراطوری روی دوش همین‌ها سوار شده بود. یکی‌ش پایه‌گذار پادشاهی این سلسله، *السلطان المعظّم رکن الدّنیا و الدّین ابوطالب طغرلبک* بود که در سال ۴۲۹ هجری قمری در "نیشابور و به شادیاخ بر تخت مسعود نشست." به گزارش راوندی توقیع یا مُهر و امضای او شکل چماقی بود. راوندی توقیع چماقی شکلش را هم در کتابش آورده که جای هیچ شک برای کسی باقی نگذارد. این پادشاه که بیست و شش سال سلطنت کرد، از قرار معلوم تخم و ترکه نداشت. بیچاره بعد از آن همه فتح و فتوح برای خلیفه‌ی بغداد و قتل‌عام شورشیان بساسیری که معلوم شده رهبرشان ریشه‌ی ایرانی داشته و اهل فسا بوده، پیش از آن که دستی به سیدهٔ النسا، خواهر خلیفه بزند، در راه رفتن به ری، افتاد به "رعاف" یا خون دماغ و پیش از آن که عروس را به حجله‌ی زفاف ببرد فوت شد.[۱۵] باید دو نفرین پشت سرش بوده باشد که یک هو بیافتد به این عاقبت. یکی آن که سیده النسا را با این تهدید از خلیفه گرفته بود که اگر دو دستی خواهر را به او ندهد نان‌پاره‌اش قطع می‌شود و دوم این که معلوم شده قیام بساسیری‌ها علیه خلیفه، قیامی مردمی علیه جور و ظلم خلیفه و عمال او بوده است. اگر این نفرین‌ها پشت سرش نبود چه طور این سلطان قدر قدرت می‌زد به سرش عروسی را که به زور صاحب شده و در همان بغداد قاضی‌القضاهٔ شهر برای او خطبه‌ی نکاحش را خوانده، دیار به دیار با خودش بکشاند به تبریز و بعد به ری تا "زفاف بدارالملک باشد".

طغرل‌بک در سفرهائی که داشت وقتی گذرش به همدان افتاده بود، دیداری هم داشت با بابا طاهر معروف به عریان. به گزارش راوندی، شاعر لخت و پاپتی ما که پاره ای هم "شیفته‌گونه"بود، سر ابریقی شکسته را که در انگشت داشت در انگشت او کرده و گفته بود بدان و آگاه باش که "مملکت عالم چنین در دست تو کردم بر عدل باش."[۱۶]

در این که چه اندازه جناب سلطان، سخن شاعر را نیوشا بوده راوندی چیزی ننوشته اما ثبت کرده است که "سلطان پیوست آن در میان تعویذها داشتی و چون مصافی پیش آمدی آن در انگشت کردی".[۱۷]

البته آن طور که در روایت‌ها آمده شیخ ابوالسعید ابوالخیر هم "سلطنت خراسان و عراق را بدیشان بخشیده بود".[۱۸]

آلب ارسلان

طغرل که فوت شد، تاج و تخت رسید به پسر برادرش *السلطان الاعظم عضدالدّوله ابوشجاع آلب ارسلان*. او هم برای آن که حرمت عمو را نگهدارد، هنگام تاجگذاری، پسر طغرل را که هنوز کودک بود در بغلش نشاند. البته این پسر، آن چنان هم که راوندی نوشته است پسر طغرل نبوده چون از نام فامیلش معلوم شده در اصل برادر آلب ارسلان بوده، اما چون بعد از مرگ پدر آلب ارسلان، مادرشان را عمو به زنی گرفته بود، همین طوری او را به بیضه‌ی عمو پیوند زده بودند که اسم این پادشاه پایه‌گذار سلاجقه به غلط بی‌تخم و ترکه برده نشود. این آلب ارسلان در همان ابتدای کار به تحریک نظام‌الملک طوسی، و به پاس گرامیداشت عمو که تخت و تاج را بعد از خودش به او که جوان نوزده بیست ساله‌ای بود، سپرده بود، وزیر دانشمند عمویش را گرفت انداخت زندان و بعد دستور قتلش را داد. شاید هم فکر می‌کرد داشتن دو دانشمند در جوارش با حسادت‌ها و دعواهای دینی و عقیدتی که با هم دارند مایه‌ی درد سر است.[۱۹]

راوندی نوشته وقتی قرار شد در همان محبس سر بونصر کندری را گوش تا گوش ببرند، او مهلتی خواست و جلاد را سوگند داد که "چون فرمان پادشاه بجا آری از من پیغامی به سلطان گزاری و یکی به خواجه، سلطان را بگوی اینت خجسته خدمتی که بر من خدمت شما بود، عمت این جهان به من داذ تا بر آن حکم کردم و تو آن جهانم دادی و شهادتم روزی کردی. پس از خدمت شما دنیا و آخرت یافتم و وزیر را بگوی که بذ بدعتی و زشت قاعدتی در جهان آوردی به وزیر کشتن. ارجو(امید) که این سنت در حق خویشتن و اعقاب بازبینی."[۲۰] قبل از روایت راوندی از کندری، بخش اول همین حرف را به نقل از مادر حسنک وزیر، بیهقی نیز در کتابش آورده بود.[۲۱]

با خواندن آن معلوم می‌شود که وزیران ایرانی چون می‌دانستند بعد از مدتی خدمت صادقانه به دست همان شاهان یا شاهان بعدی مقتول می‌شوند از روی دست هم برای نوشتن وصیت‌نامه، نسخه برمی‌داشتند.

آلب ارسلان نظیر عمویش طغرل در مذهب خود که حنفی بود، سخت تعصب داشت. حتا ننگ داشت از این که وزیرش نظام‌الملک مذهب شافعی دارد.[۲۲] البته وقتی نظرهای این حضرت وزیر را در کتاب **سیاست‌نامه**‌اش می‌خوانی به خصوص آن جا که از زنان فرمایش می‌فرماید می‌بینی چندان آدم تحفه‌ای هم نبوده که کسی به او افتخار کند. خواجه در صفحه‌هایی از کتابش چنان از زنان حرف می‌زند که انگار از مشتی دام در مزرعه‌ی دامپروری سخن می‌گوید که همه‌ی کوشش آن است که نسلی با گوهر از آن‌ها پدید آید و تمام.[۲۳]

تعصب پادشاهان سلجوقی در مذهبشان، یک دلیل سیاسی مهم هم داشت. می‌ترسیدند ناراضیان از حکومتشان زیر لوای مذهب‌ها دیگر زیرآب حکومتشان را بزنند. ازجمله از نزدیک شدن به رافضی‌ها و باطنیان و به ویژه پیروان مذهب شیعه به این خاطر که دیالمه شیعی بودند، سخت پرهیز می‌کردند.

نظام‌الملک در **سیاست‌نامه** داستانی می‌آورد از شکنجه کردن دبیر یکی از ملازمان در دربار به نام دهخدا یحیی، که دبیری اردم یکی از ملازمان سلطان را داشت. می‌نویسد به گوش سلطان رسانده بودند که فلانی باطنی است. سلطان بعد از آن که فرمان داده بود "چوب در آن مردک نهادند و نیم مرده او را از سرای بیرون کردند"، اردم، خداوند آن دبیر را بخواند و روی به امرای لشکر کرد که: "گناه این مردک را نیست. گناه اردم راست که بدمذهب کافری را به خدمت خویش آرد. و من یک بار و دو بار و صد بار با شما گفتم که شما ترکان لشکر خراسان و ماوراء النهرید، و در این دیار بیگانه‌اید و این ولایت به شمشیر و قهر گرفته‌ایم. و ما همه مسلمان پاکیزه‌ایم. دیلم و اهل عراق اغلب بد مذهب و بد اعتقاد و بد دین باشند؛ و میان ترک و دیلم دشمنی و خلاف امروزینه نیست بلکه قدیم است."[۲۴]

آن طور که در کتاب راوندی آمده آلب ارسلان "قدی عظیم داشت و محاسنی دراز، چنانک به وقت تیر انداختن گره زذی و هرگز تیر خطا نکردی و کلاه دراز داشتی." و روزهای بارعام وقتی بر تخت می‌نشست "سخت مهیب بوذی و با شکوه و از سر محاسن تا سر کلاه او دو گز بوذی"[۲۵]. اما این هیبت و مهابت با آن همه فتح و فتوح که دارنده‌اش در شرق و غرب داشت نتوانست یوسف برزمی کوتوال قلعه‌ای را در حوالی جیحون بترساند که به اسیری به بارگاه او آورده بودند. این یوسف برزمی چون برابر سلطان رسید و طمع از جان برداشت "کاردی از ساق موزه بیرون آورد و آهنگ سلطان کرد. غلامان خاص و سلاح‌داران خواستند که او را بگیرند، سلطان بانگ بر زذ و بر گشاذِ تیر واثق بوذ، تیری بذو انداخت خطا شذ. مرد برسیذ و سلطان را زخم زذ."[۲۶]

سعد الدوله گهر آئین، شحنه بغداد، که نزدیک بود خودش را روی سلطان انداخت، یوسف برزمی او را هم زخم زد. سعدالدوله از این زخم بزیست اما سلطان نه. و به نقل از شاعر:

سر الب ارسلان دیدی ز رفعت رفته برگردون / به مرو آی تا به خاک اندر، تن آلب ارسلان بینی[۲۷]

این آلب ارسلان با این سن کم، خلاف عمویش تا بخواهی تخم و ترکه انداخته بود. شمار مشروع و قانونی پسرهاش که مورخان ثبت کرده‌اند، ده نفری می‌شود.

بعد از مرگ او شاهی می‌رسد به ملکشاه که آن وقت هیجده ساله بوده است. معلوم کسی هم نشد اگر قرار بود بعد از آلب ارسلان سلطنت برسد به پسرش ملکشاه، این بازی گذاشتن ابن سلیمنِ برادر، در دامن و او را پسر طغرل خواندن وقت به تخت نشستن، دیگر چه نمایشی بود.

تا این جا چگونگی مرگ این دو شاه شاهان سبب حیرت من شده است. اولی را که همراه عروس ترگل ورگلش سواره به ری می‌رفت، خون دماغ کُشت، دومی را کنار جیحون یک کوتوال قلعه؛ آن هم جلوی چشم حشم و خدم.

ملکشاه

پادشاه بعدی *السلطان معزّالدّنیا و الدّین ملکشاه سلجوقی* است. در تعریفی که راوندی از او می‌کند "صورتی خوب داشت و قدی تمام. بالی افراشته و بازوی قوی و... یک چشم اندک مایه شکسته داشتی از عادت نه از خلقت."[۲۸]

ملکشاه سی و هشت سال عمر می‌کند و مدت پادشاهی‌اش بیست سال است. وزیر او همان نظام‌الملک طوسی، وزیر پدرش است که خون عبدالملک کندری را به گردن داشت. در دوران همین پادشاه است که نظام‌الملک کتاب **سیاست‌نامه**اش را می‌نویسد. کتابی با اهمیت "درباب به‌ترین شیوه‌ی کشور داری و تدبیر امور دینی و دنیوی".[۲۹]

راوندی می‌نویسد که ملکشاه "پادشاهی جبار و کامگار بود".

در این جباریت، وزیر دانشمندش هم از او چیزی کم نمی‌آورد. در همان ابتدای سلطنت معظم له بعد از آن که قاورد، عموی سلطان، به هوای آن که برادر مرده و ولیعهد چندان قوّتی ندارد، "از کرمان با لشکری گران به قصد ملک روی به عراق" می‌آورد و و بعد از سه شبانه روز مصاف شکست می‌خورد و اسیر و درمانده با "چندان خزانه و سلاح‌خانه و آلت و عدت و متاع و کراع به دست لشکر ملکشاه" می‌افتد، جناب وزیر به این بهانه که سران لشکر از پیروزی بر دشمن زیاده‌خواهی کرده‌اند و گفته‌اند اگر سلطان نان‌پاره‌شان را زیادت نکند روی به سوی قاورد اسیر و محبوس خواهند آورد، بی‌خبر از سلطان دستور می‌دهد که قاورد را بکشند و هردو پسرش را میل به چشم بکشند.

این جناب وزیر که تا همین جا، یک توطئه در دانشمندکشی، شربت زهر خوراندن به زندانی، میل کشیدن در چشم اقربای سلطان و حرف‌های بی سر و ته درباره‌ی زنان در پرونده‌اش دارد، همان کسی است که در بیش‌تر کتاب‌ها و محفل‌های روشنفکری، پاسخ او را به پیغام ملکشاه در تحقیر و تنبیه او، وقت و بی‌وقت به قول راوندی "با زیادت‌هایی بر آن" چون سند ایستادگی یک عالم فرهنگی در برابر خودکامان مستبد سر دست گرفته‌ایم. راوندی داستان این ایستادگی را چنین آورده است: "چون سمع سلطان از عثرات (خطاها و لغزش‌ها) نظام‌الملک پر شذ یکروز کس فرستاذ و به نظام الملک پیغام داذ که تو با من در ملک شریکی و بی مشورت من هر تصرف که می خواهی می کنی و ولایت و اقطاع به فرزندان خود می دهی، ببینی که فرمایم تا دستار از سرت بردارند. او جواب داذ که آنک (آنکه) ترا تاج داذ دستار بر سر من نهاذ. هردو درهم بسته‌اند و با هم پیوسته."[۳۰]

از آن پس خواجه از حشمت افتاد تا آن که وقتی سنش به قولی از هشتاد و به قولی دیگر از هفتاد و هفت سال گذشته بود به دست یکی از اعضای فرقه‌ی اسماعیلیه به ضرب کاردی کشته شد. راوندی در قتل او دست وزیر بعدی خواجه تاج الملک را آلوده می‌داند.[۳۱] و می‌نویسد: "چو لشکر به نهاوند رسید به اغرای (تحریک) خواجه تاج‌الملک، ملاحده‌ی مخاذیل، نظام الملک را کارد زذند."[۳۲] البته در همان ابتدای وزارتش، عبدالملک کندری پیش از آن که جلاد کارد بر گلویش بگذارد، در پیغامی که برای خواجه فرستاده بود این را که وزیر بعدی حسابش را خواهد رسید، پیش‌بینی کرده بود.

بعد از مقتول شدن خواجه، به گزارش راوندی هیجده روز، به گزارش دیگری سی و سه روز و به گزارش ابن خلکان، سی و پنج روز بعد، ملکشاه هم تا پایش به بغداد رسید فوت شد.[۳۳]

ملکشاه در همین فاصله‌ی هیجده یا سی سه و یا سی و پنج روزه، هرچه وزیر و مستوفی و دبیر و حاجب را که فکر می‌کرد مطیع خواجه‌اند، با شتاب عوض کرد و جانشینانی برایشان برگزید که مبادا یکی‌شان نصفه‌شب کاردش بزند که دست اجل پیشقدم شد. البته وزیر و حاجب و مستوفیانی هم که برگزیده بود گویا زیاد مقبول آدم‌های معقول دربار و اطرافیان نبودند. زیرا در هجو مستوفی بعدی و تازه‌اش، مجدالملک ابوالفضل قمی، که به جای ابوسعد نشسته بود، شاعری فرموده بود:

می‌بنازذ به بُخل مجدالملک / چو به گاوَرس(توده‌ای از ارزن) گرسنه قمری
گر همه قمّیان چنین باشند / قم رفیقا و بر همه‌ی قم، ری[۳۴]

حکیم عمر خیام نیشابوری؛ منجم، ریاضی‌دان و شاعر بزرگ ایران نیز در زمان سلطنت این شاه می‌زیسته و تقویم جلالی که از ساخته‌های او ست به همین سلطان اهدا شده است. خیام اندیشمند بزرگ و بیباکی بود که در بیان اندیشه‌ورزی‌هایش از آفرینش جهان و هستی و انسان، نه اعتنائی به تعصب‌ورزی‌های تاجداران حنفی داشت و نه ترسی از خشک‌اندیشان و علمای مذهبی آن زمان.

نزاع‌های خانوادگی و پادشاهی برکیارق

بعد از مرگ سلطان ملکشاه سلجوقی، سر انتخاب پادشاه بعدی بین زنان سلطان اختلاف رای رخ داد. از بین زن‌های ملکشاه، زبیده خاتون دختر امیر یاقوتی و خواهر امیر اسماعیل، می‌خواست پسرش برکیارق را پادشاه کند، اما ترکان خاتون دختر طمغاج خان که از ملوکان خانیه ماوراء النهر بود، پا توی یک کفش کرده بود که بعد از ملکشاه وارث قانونی تاج و تخت شاهی، پسرش محمود است که به نقل از راوندی "سخت خرد" بود. وزیر اعظم و دانشمند و میل به چشم‌کش، نظام‌الملک، هم تا زنده بود و مرحوم نشده بود سر این اختلاف کم رنج نکشیده بود.

این ترکان خاتون غیر از اصل و نسب، به نظر می‌رسید هم زیباتر از زبیده خاتون بوده و هم سر و زبان‌دارتر و کاراتر. تا وقتی سلطان زنده بود با این که بر او سلطه داشت، به دلیل مخالفت‌های نظام‌الملک نتوانسته بود حکم محکمی برای ولایتعهدی پسرش بگیرد. بعد از مرگ شوی بر آن شد از راه همان دو نیروئی که خداوند در وجودش به ودیعه گذاشته بود خلیفه‌ی مسلمانان در بغداد را که به طور معمول خطبه‌ی سلطانی را ایشان انشاء می‌فرمود، از راه به در کند، اما "امیرالمومنین اجابت نمی‌کرد و(می)گفت پسر تو طفل ست پادشاهی را نشاید."[۳۵]

ترکان خاتون وقتی دید از اجاق خلیفه‌ی پدر، امیرالمومنین مقتدی، آبی گرم نمی‌شود، رفت سراغ پسرش امیر جعفر و با کمک زن خلیفه، البته یکی از بی‌شمار زن‌های ایشان، مه ملک خاتون، که خواهر ملکشاه بود و مادر امیر جعفر، تا با واسطه‌گری او کارش را پیش ببرد.

آن طور که راوندی نوشته است این ترکان خاتون از پیش از وفات ملکشاه روی این پسر حساب باز کرده بود، وگرنه پیشاپیش عزم نمی‌کرد که در اصفهان، به بازار لشکر، جائی که "امروز مدرسه ملکه خاتون است" برای پسر خلیفه "دارالخلافه و حرمی بسازند و او را آن جا بنشانند."[۳۶] و با وجود پدرش مقتدی، او را امیر المومنین بخواند.

به هرحال این بار با واسطه‌گری پسر، امیرالمومنین اجابت کرد و به نام پسر ترکان خاتون خطبه فرمود.

با گرفتن این خطبه از سوی خلیفه، ترکان خاتون فی‌الفور لشکری به فرماندهی امیر کربوغا بسیج کرد تا به هفته نکشیده به اصفهان بروند و برکیارق سیزده ساله را که نه ادعای شاهی داشت و نه با آن سن کم می‌توانست از پس ترکان خاتون و لشکریانش برآید دستگیر کنند. و بی‌تردید این بار تاج‌الملک به جای نظام‌الملک میل‌های داغ را آماده کرده بود که به چشم او بکشاند و برای همیشه او را در عزای سلطنت بنشاند. اما غلامان نظامی که در اصفهان بودند و از برکیارق حمایت می‌کردند پیشدستی کردند و در شب او را "از شهر بیرون بردند به جانب ساوه و آبه، پیش اتابک کمشتگین جاندار که اتابکی او کرده بود، تا او را به ری برد" و بر تخت بنشاند. ابو مسلم رئیس ولایت ری هم تا پای برکیارق و لشکریان به ری رسید بی درنگ " تاج مرصع بالای سر او آویخت و به درِ ری نزدیک بیست هزار مرد برایشان گرد آمد."

با این وضع برای ترکان خاتون که مقام ملکه مادری داشت هیچ راهی نمانده بود جز آن که طفلش را با اسباب‌بازی‌های که دور و برش ریخته بود مشغول کند و خودش به رتق و فتق اوضاع بپردازد. برکیارق سیزده ساله هم از آن طرف با پشت‌گرمی لشکریانش این بار از ری حرکت کرد برای فتح اصفهان و ترکان خاتون هم "خزانه می‌پرداخت و دفع او می‌ساخت و امیران و غلامان را زر بی دریغ می بخشید."

این ترکان خاتون زبر و زرنگ غیر از پرداختن به لشکر برای دفع حمله‌های لشکر برکیارق به یکی دو کار دیگر هم مشغول بود. اول برای گول زدن برکیارق سیزده ساله، مجدالملک قمی مستوفی، همان که از لج بی‌شخصیتی‌اش شاعری به او و همه‌ی قم ریده بود و وزیر سلطان مرحوم، تاج‌الملک ابوالغنایم پارسی را، که نفهمیدیم این ابواالغنایم دیگر چه نوع پارسی است که چنین اسمی دارد، فرستاده بود به واسطه‌گری به درگاه برکیارق که پانصد هزار دیناری بگیرد و از خیر سلطنت و محاصره‌ی اصفهان بگذرد. از سوی دیگر نیز، وقتی "مال بگزاردند و برکیارق به در همذان آمد،" ترکان خاتون، ملک اسمعیل را که دائی برکیارق بود، "وعده داد که به زن او باشد اگر" با او همراهی کند "و برکیارق را بشکنذ" و برای او"آلت و اسباب و خزانه فرستاذ و زراد خانه."

از بداقبالی ترکان خاتون، دائی ملک اسمعیل در این جنگ شکست خورد و اسیر وبیچاره افتاد دست لشکریان برکیارق و آن‌ها هم فی‌الفور او را کت بسته فرستادند پیش خواهرش زبیده خاتون که خودش

سزای برادرش را بدهد. خواهر هم که پرورده‌ی درباری بود که خوب کارشان را بلد بودند به سزای خیانت به خواهرزاده "او را بفرموذ کشتن" تا آرزوی همخوابگی با ترکان خاتون را نیز با خودش به گور ببرد.[۳۷]

دائی که مقتول شد، امیر تنش، عموی برکیارق با لشکری گران به کهستان آمد و به مخالفت با او برخاست. راوندی ننوشته است که ترکان خاتون قول همسری به تنش را هم داده بود یا نه، اما به هر حال با برخاستن او برای گرفتن تاج و تخت شاهی، برکیارق خودش را خیلی بی‌پناه دید. در سرنوشت تلخ دائی‌اش، عاقبت شکست خوردن و اسیر شدن خود را به دست عموش می‌توانست پیش‌بینی کند. پس، از ترس اسیری و مثل دائی مقتول شدن، هیچ راهی ندید که با همان اندک لشکری که برایش مانده است پرچم سفید بالا ببرد و خودش را تسلیم ترکان خاتون و برادرش محمود کند. و به همان معامله بسازد که پیمانش را با تاج‌الملک وزیر و مجدالملک مستوفی ترکان خاتون گذاشته بود و از خیر پادشاهی بگذرد.

راوندی نوشته برکیارق در این تصمیم‌گیری کمی تعجیل کرده بود چون ترکان خاتون در همین وقت‌ها ناگهانی فرمان یافت. راستش من یکی نفهمیدم چه طور می‌شود این اعضا خاندان شاهی هی زپرتی پشت سر هم فرمان می‌یابند. البته اگر هم نمی‌مُرد هر امیری او را می‌گرفت بعد از شب زفاف او را زه می‌نهاد یا خفه می‌کرد. چون سر این زفاف کردن، قول‌های زیادی به این و آن داده بود. کاری که طغرل بن ارسلان آخرین پادشاه سلجوقیان شرقی با اینانج خاتون کرد و مدتی بعد از زفاف در دارالملک همذان، به این خاطر که یکی دو سال پیش با رقیبش اتابک قزل ارسلان هم زفاف کرده بود و همکاری‌هائی با او داشت دستور داد او را زه نهادند.[۳۸]

با همه‌ی این حال‌ها برکیارق بدون آن که کله‌اش مثل کله‌ی راوندی در آن وقت به کار بیافتد، با پرچم سفید بر سر دست، به اصفهان رفت و برادر هم به استقبال او آمد و آن‌ها یک دیگر را در آغوش گرفتند. اما خوشحالی از این دیدار و تسلیم شدن، به یک روز هم نکشید. امیران لشکر خاتون، به نام‌های اُنَر و بلگابک، عرق راه بر تن برکیارق خشک نشده و هنوز از راه "نرسیده در کوشک میدان بازداشتند" و در این اتفاق بودند که چشم‌های او را بلافاصله میل بکشند که ناگاه از قضای آمده "محمود را آبله برآمذ." آن‌ها هم میل کشیدن چشم برکیارق را برای چند روزی عقب انداختند، ببینند عاقبت محمود چه می‌شود. اما به یک هفته نکشید که محمود پسر ترکان خاتون به مرض آبله مرد و به مادرش پیوست. اُنَرو بلگابک هم برای آن که مملکت بی‌پادشاه نماند فی‌الفور برکیارق، مقتول روی هوا را، از زندان" بیرون آوردند و بر تخت نشاندند".

بدین ترتیب، برکیارق بعد از آن همه توطئه‌چینی‌ها و بکُش بکُش‌های خانوادگی، تخمی تخمی شد السلط*ان المعظّم رکن الدّنیا و الدّین ابوالمظفّر برکیارق*، که وسعت امپراطوریش در آن وقت چشم جهان را خیره کرده بود.

"درین حال مؤیدالملک از خوراسان در رسیذ و به وقت کار وزیر شذ"[۳۹] برکیارق هم به شاهی ننشسته" آبله برآمذ که از او هم" مایوس شذند" ولی به خیر گذشت و شفا یافت.[۴۰] و بعد از شفا یافتن لشکری گرد کرد و به سمت همدان راند تا حالا که شاه شده حساب عمویش تنش را برسد که دعوی شاهی می‌کرد. به نقل از راوندی ملاحده مخازیل که همان پیروان اسماعیله باشند او را زخم زدند که از آن هم شفا یافت.[۴۱] و بعد از شفای دوباره با بیم و امید رفت به مصاف عموی دیگرش ارسلان ارغون که سپاهی مردی "سخت متهور و بیباک بوذ و لشکری بیشمار" داشت. در سایه‌ی همان نظرکردگی یا از نیک‌بختی برکیارق، هنوز جنگ آغاز نشده "قضا چنان بوذ که پیش از آنکه برکیارق بذو" رسد "ارسلان ارغون را در مرو غلامچه‌ای کارد زذ و بکشت"

سلطان برکیارق که دیگر سلطانی‌اش محرز و مسلّم شده بود، برادرش ملک سنجر را که بعدها پادشاهی با نام می‌شود، به امیری خراسان نشاند و روی به عراق آورد. در این میان مؤیدالملک که حالا معلوم ما شده باید کسی باشد که سر تاج‌الملک وزیر را همو زیر آب کرده، خودش هم معزول شد و چون این معزولی را بر نمی‌تابید و می‌دانست که برکیارق سیزده چهارده ساله هنوز دهنش بوی شیر می‌دهد از این گردنکشی‌ها کند، نشست زیر پای انُر، همان کسی که با کمک بلکابگ می‌خواستند هنور برکیارق به اصفهان نرسیده در کوشک میدان به چشم‌هایش میل بکشند، که:

"تو از محمود پسر ترکان خاتون چه کم‌تری، سلطان ملکشاه ترا از همه‌ی فرزندان عزیزتر داشتی و پسرخواندی و وقع و شکوه تو در دل‌ها بیش از ملک است و به هنر بیش از ایشانی و سپاه و رعیت دوستدار و هوا خواهان تواند. به سلطنت بنشین. چندانک یک فتح بکنی جهان ترا مسلّم شود."[۴۲]

انُر هم باد در پوستینش افتاد و لشکری فراهم کرد و روی به ری نهاد که باز دست غیبی از آستین باطنیان بیرون آمد و در نواحی ساوه او را کارد زدند.

مؤیدالملک با چنین گناهی چون می‌دانست مرگش حتمی است و در نواحی عراق و خراسان جائی ندارد، فی‌الفور برای خدمتگزاری به سعید محمد یکی از ده برادرهای سلطان به سمت گنجه راند، تا او را به طلب سلطنت ترغیب کند.

برکیارق سیزده چهارده ساله که شاهی را تا این جا با شصت من سریش به کونش چسبانده بودند و آشکار است که افسارش در دست حاجبان و لشکریان است، در گرماگرم جمع‌آوری سپاه برای نبرد با برادر یک گاف بزرگ می‌کند و مجدالملک قمی را شغل وزارت می‌دهد. اینانج بغو و پسران امیران سپه‌سالار که مجدالملک را قابل نمی‌دانستند سر به شورش برمی‌دارند و جز به کشتن او راضی نمی‌شوند. جالب این جا ست که حرف سر برکناری و خانه نشستن او نیست. سلطان که بعد از آن همه فتح و فتوحات چسکی ولی به هر حال مشعشعانه، فکر می‌کند وقتش شده کمی جبروت نشان دهد" اجابت نمی‌کرد. لشکر قصد خیمه مجدالملک کردند و او بگریخت و در نوبتی (چادر و خیمه‌ی بزرگ شاهی) سلطان آمذ. خیل (لشکریان) خانه او را بغارتیذند و به سلطان پیغام دادند که او را به دست ما باز ده. سلطان تن در نمی داذ، مجدالملک می‌گفت ای خداوند چون می‌دانی مصلحت مُلک تو درین است بگذار تا بنده بیرون شوذ." سلطان باز رخصت نداد تا آن که لشکر "حشمت برداشتند و در نوبتی شدنذ و مجدالملک را به ریش بیرون کشیدنذ و پاره پاره کردند. سلطان چون این حالت دیذ، برنجید واز شرج(راه عبور) سراپرده بیرون دویذ تا به خیمه آخُر بک رسیذ، آخُربک پیشباز آمذ و زمین ببوسیذ. سلطان گفت: این چه بی رسمی است. حرمت حرم برداشتند و ناموس سلطنت برفت. برنشین و بانگی برین ناکسان زن."[۴۳]

آشفتگی امور اما چنان ویران کن بود که از آخُربک هم کاری بر نمی‌آمد. به سلطان گفت: "بنده تدبیر آن می داند که سرخویش گیری و از جانبی به در روی."

سلطان هم پذیرفت و به التماس افتاد که "چندانی تسکین کن تا من با چند وشاقِ ایمن (غلام و برده مطمئن) بیرون روم." و با ده پانزده نفری از خاصگان به جانب ری مخفیانه از شهر بیرون زد. وقتی به ری رسید به کمک برادرش سنجر که امیر خراسان بود لشکری از خراسان و گرگان و ری فراهم کرد تا به جنگ سلطان محمد رود که سخن موید الملک را آویزه ی گوش کرده و پرچم سلطنت بلند کرده بود.

جالب است که شاهی بدین خفت و خواری از اصفهان می‌گریزد و به جست و جوی پناهگاهی به ری می‌رود، آن گاه در آن جا دوباره نیرو می‌گیرد و علم پادشاهی بلند می‌کند.

به هر حال در این جنگ، سلطان محمد شکست می‌خورد و می‌گریزد اما مؤیدالملک گرفتار می‌آید. در همان چند روزی که برای سیاست شدن در بند است پیغامی می‌فرستد برای سلطان" که اگر خداوند گناه بنده ببخشذ صذ هزار دینار بدهم تا خدمت وزارت به من ارزانی داری".[۴۴]

سلطان با این که مؤیدالملک دوبار به او خیانت کرده و آخرین بار وزیر برادرش شده بود و او را برای گرفتن سلطنت ترغیب کرده بود، با این درخواست موافقت می‌کند و قول می‌دهد اگر در طول یک هفته ترتیب صد هزار دینار بدهی‌اش را بدهد؛ فرمان می‌دهد "دوات وزارت را پیش او نهند".

این جناب وزیر هم شروع می‌کند به قرض و قوله و بی‌تردید فشار روی همان رعایا و در افتادن با اصحاب خزانه که طشت‌داری با این امید " که سلطان خفته است با قومی می‌گفت چه بی‌حمیت قومی‌اند این سلجوقیان، مردی این همه سختی به روی سلطان آورد یک بار بنده پدرش (انُر) را بر آن داشت که پادشاهی طلبذ و آلت سلطنت از سراپرده و چتر و غیر آن، جهت وی راست کرد و دیگر باره به گنجه رفت و برادرش را بیاورد و یک چند او را آواره داشت و بیچاره در جهان گردانیذ اکنون دیگر او را وزارت می دهد. و برو اعتماد می‌کنذ"[۴۵]

سلطان که غیرتش به جوش آمده بود از بستر برخاست و برای دفاع از ناموسی که باز بر باد می‌رفت مؤیدالملک را بخواند و "بفرمود تا چشمش ببستند و بر کرسی نشاندند و زخمی چنان زذ که گردن بگزارد و سر هنوز بر دوش بوذ که بجنبید سر بر زمین افتیذ. و گفت حمیت سلطان ببینید!"[۴۶]

بعد از آن پنج بار بین دو برادر جنگ و گریز بود تا عاقبت سلطان محمد به دست برکیارق اسیر شد و غائله بین آن‌ها خوابید.

یک سال بعد از پایان این نزاع‌های خونین بین دو برادر، سلطان برکیارق در بیست و پنج سالگی درگذشت و پادشاهی را به برادر خود سلطان محمد سپرد.

سلطان محمد را باید از خوش‌اقبال‌ترین شاهان سلجوق دانست چون بعد از آن همه جنگ با برادر و اسیر شدن به دست او، نه به قتلش رساندند و نه چشمانش را کور کردند. او ماند تا به نقل از راوندی بتواند در برابر فرقه‌ی اسماعیلیه که در زمان جنگ بین دو برادر قدرت گرفته و شهرها و دژهائی را تسخیر کرده بود بیضه‌ی اسلام را از نابودی نجات دهد.

سلطان محمد، حافظ بیضه اسلام

السلطان غیاث الدّنیا و الدّین ابو شجاع محمّد بن ملکشاه، قسیم امیر المومنین بلافاصله بعد از مرگ برادرش برکیارق بر تخت سلطنت نشست. و مدت سیزده سال پادشاهی کرد. این پادشاه در تعصب در دین چیزی از اسلافش کم نداشت و اگر از کسی بوی بدعت می‌شنید "کدوی سرش از بار" می‌افکند و "جرثومه کفرش را از بیخ" می‌کند. راوندی در کوشش او برای قلع و قمع اسماعیلیان می‌نویسد:

"هرک (که) دژکوه بر در اصفهان دیذ، داند که آن پادشاه در فتح آن قلعه و قمع آن طایفه چه رنج دیذه باشد و چه سختی کشیذه و به حقیقت اگر آن فتح به دست او برنیامذی از دین رمقی مانده بوذی."[۴۷]

اگر در گذشته "مدد آسمانی و نصرت ربانی" پنهانی جان برکیارق را از خطر مرگ مسلم نجات می‌دادند و در جنگ‌های خانوادگی در جلد غلام‌بچه و مخاذیل باطنی می‌رفتند و دشمنانش را کارد می‌زدند یا از طریق بیماری آبله کلک رقیب شاهزاده‌اش را می‌کندند، در وقت پادشاهی سلطان محمد، چون غیاث‌الدّین بود، این امدادهای آسمانی آشکارا رو نشان می‌دادند. و یکی از این دخالت‌های ربانی و آسمانی وقتی رخ داد که سلطان در همان ابتدای به تخت نشستنش رفته بود به جنگ دوتن از بنده‌زاده‌های برادرش که در بغداد عاصی شده بودند.

راوندی می‌نویسد: "گویند در آسمان بالای سر خصمان ابری سیاه و علاماتی چند بادید آمذ شکل اژدرهای عیان آتشی از دهان دمان که از هیبت آن بیش‌تر (قشون صدقه و ایاز) سلاح بینداختند و مرگ را بساختند. و هول قیامت معاینه بدیدند. و خذلانی بریشان افتاذ که یک با یک نیستاذ. صدقه در مصاف کشته شذ و ایاز گرفتار آمذ"[۴۸] که او را هم سلطان سیاست فرمود و سر هر دو را به نشانه‌ی فتح به خراسان نزد برادرش سنجر فرستاد که هیبت و شکوه سلطانی و آثار "مدد آسمانی و نصرت ربانی" را در قلع و قمع کفار به عینه ببیند.

بعد از این فتح بزرگ، سلطان رفت به کاری بزرگ‌تر تا دژی از اسماعیلیان را در اصفهان فتح کند. و بعد از مصافی هفت ساله بالاخره موفق شد کلک آن دژ را هم بکند. اگر جنگ این قدر طولانی شد به این دلیل بود که وزیر سلطان محمد غیاث‌الدین، جناب سعدالملک و سرکرده‌ی دژ که اسمش احمد عطاش بود هم‌دست و هم‌اندیشه بودند. چون بعد از لو رفتن سعدالملک "به دو روز قلعه بسپردند و احمد عطاش را به زیر آوردند"

در باره‌ی این احمد عطاش، راوندی داستانی جالب تعریف می‌کند که وقتی او را گرفتار و دست‌بسته بر اشتری نشانده و گرد شهر می‌چرخاندند تا بعد بسوزانند کسی از او پرسید "تو علوم نجوم دعوی کنی. در طالع خویش این روز نیافتی؟ جواب داذ که در احکام طالع خویش دیذه بوذم که به عظمتی جلالی در اصفهان روم که هیچ پادشاه مثل آن ندیذه بوذ اما بذین صفت ندانستم".[۴۹]

آدم‌فروشی این سلطان اسلام‌پناه

سلطان محمّد غیاث‌الدّین که "خدای ترس و عادل و سایس و عالم دوست" بود و در دوران حکومتش بیرق اسلام را بلند تر از اسلافیانش برافراشته بود، به بیان راوندی فقط یک عیب داشت که "به ادّخار مال، عظیم میل داشت". این زر و دینار یا مال‌دوستی چنان در او عظیم بود که حاضر شد به پیشنهاد وزیر وقتش احمد بن نظام‌الملک که با ابوهاشم رئیس همدان دشمنی داشت این "فرزند زاده پیغمبر" را به مبلغ پانصد هزار دینار به نظام الملک بفروشد. به هر حال بعد از آن که پیمان گذاشته شد، خبر این معامله به گوش ابو هاشم رسید. او هم که دید دیر بجنبد یا به چشمش میل کشیده‌اند یا گردنش را زده‌اند، پیش از گرفتار شدن به دست ماموران نظام الملک، مخفیانه از همدان می‌گریزد و به اصفهان می‌آید.

راوندی می نویسد پای ابو هاشم که به اصفهان رسید بی‌درنگ "از خواص سلطان خادمی را طلبید" که او را به شب در پیش سلطان برد. لالا قرانگین تعیین کردند "او را بخواند و ده هزار دینار در صُرّه(کیسه) حاضر کرد و گفت این خدمت تست امشب مرا به خلوت به خدمت سلطان بر. خواجه لالا هرگز چندین مال ندیذه بوذ متحیر شد و گفت: این به سلطان باید رسانیذ؟ سید گفت این خاص تست.[۵۰]

خواجه خدمت او را کمر بست و همان شب او را به حضرت بُرد. و سید چشم پوشیذه بود و نورانی قتلغ خاتون، زن سلطان حاضر بوذ. سید ابوهاشم سلطانرا دعا گفت و درّی یتیم آورده بوذ که سلطان مثل آن نداشت. سید بگریست و گفت خواجه احمد مدتهاست که قصد خانه‌ی بنده می‌کنذ. شنیدم که بنده را به پانصد هزار(دینار)خریذه است. خداوند عالم روا ندارذ که فرزند زاده پیغمبر علیه السلام را فروشذ."[۵۱]

سپس به سلطان عرض می‌کند که حاضر است این پانصد هزار دینار را به هشتصد هزار کند و دو دستی به سلطان تقدیم کند به این شرط که نظام الملک را به دست او باز دهد.

"سلطان را حب مال بر حفظ وزیر غالب آمذ" و بی‌درنگ معامله بسته شد. سید ابو هاشم هم بازگشت و در همراهی غلامی که شاه فرستاده بود هشت صد هزار دینار را که میان ساق‌های میان تهی درخت مخفی کرده بود بار چهل استر روانه دربار شاه کرد. و شاه هم وزیرش را سپرد به فرزند زاده پیغمبر

تا از او انتقام بخواهد. این که چه بلایی سر این وزیر آمد، راوندی به روشنی چیزی ننوشته است ولی وقتی خواننده در فهرست وزیران سلطان سنجر پادشاه بعدی اسمی از او نمی بیند، می‌تواند حدس بزند که بر سر او چه آمده است.

با پایان یافتن پادشاهی سلطان محمد و به تخت نشستن سلطان سنجر امپراطوری بزرگ سلاجقه دوپاره شد. و شدند سلاجقه‌ی شرق و سلاجقه‌ی غرب. سلطان سنجر هم مقر پایتخت را از اصفهان برد به خراسان جائی که برای سال‌ها آن منطقه‌ی بزرگ را به امیری زیر فرمان داشت.

سلطان سنجر

نخستین سلطان سلاجقه‌ی شرق، *السلطان الاعظم معزّالدّنیا و الدّین ابوالحارث سنجر بن ملکشاه برهان امیر المؤمنین*، بود و "از آل سلجوق به طول عمر ازو ممّتع تر کس نبوذ". مدت عمرش هفتاد و دو سال و مدت پادشاهی اش شصت و یک سال بود. و به روایت راوندی، بیست سال امیری خراسان و "چهل و یک سال سلطنت جهان" را داشت.

سلطان سنجر بعد از به تخت نشستن، اول کاری که کرد رفت غزنین را به تمامی گرفت. کاری که بقیه‌ی پادشاهان قبلی به احترام پادشاهان گذشته غزنوی نکرده بودند. و بعد از تسخیر آن، از همان دودمان غزنوی بهرام شاه را از سوی خودش به امیری آن جا نشاند و "هرروز قرار افتاذ که هزار دینار از فرضه شهر به خزانه او رسذ و عاملی از دیوان خویش جهت تحصیل این مال آنجا بنشاند"[۵۲]

بهرام شاه همان امیری است که در زمان او ابوالمعالی نظام‌الملک نصرالله منشی، **کلیله و دمنه** ترجمه‌ی ابن مقفع را از عربی به فارسی ترجمه کرده است.

سلطان سنجر در همان ابتدا جنگی هم داشت با ملک محمود، پسر برادرش، که بعد از مرگ پدر تاج و تخت را از آن خود می‌دانست. در این مصاف بین عمو و برادرزاده، چون برادرزاده شکست خورد، افتاد به الحاح که عمو او را ببخشد. سنجر او را مدتی تنبیه کرد که به وقت بر نشستن و فرود آمدن عمو، پیاده در رکاب برود یا بدود و بعد که در این مدت توبیخ و تنبیه، بندگی و طاعت او را آزمود، او را به نیابت خود سلطنت عراق داد که از مواهب سلطانی آن بهره ببرد. راوندی می نویسد که وسعت امپراطوری سلاجقه در زمان او گسترش یافته بود و "خطبه او از حد کاشغر تا اقصی بلاد یمن و مکّه و طایف و مُکران و عمّان و آذربایجان تا حد روم برسید." البته این‌ها که راوندی برشمرده جدا از ولایات سیستان و غزنین و خوارزم است که همه را یکی یکی فتح کرده بود و امیری از جانب خود آنجاها نشانده بود.

راوندی که در خدمت *السلطان المعظّم ابوالفتح کیخسرو بن قلج ارسلان* یکی از سلاجقه‌ی غربی یا رومی زندگی می‌کرده و در آخرهای عمر این سلسله این کتاب را به تحریر آورده است، کم‌تر به ظلم‌ها و فشارهائی که از جانب این امیران و لشکریان و اقطاع‌داران وابسته به آن‌ها بر رعیت آمده گزارشی آورده است. تنها وقتی به آخرهای این دوره و انشعاب در فرمانروائی آن‌ها می‌رسد و ظهور کم کم خوارزمشاهیان برای گرفتن قدرت از دست سلاجقه، قلم راوندی هم آغاز می‌کند به ثبت وقایعی مثل بیداد بر رعیت که مثل همیشه علت اساسی سقوط سلسله‌های شاهی در ایران بوده است. و برای نمونه وقتی از همین دوره سلطنت سلطان سنجرگزارش می‌دهد، می‌نویسد: "و چون جمله جهان او را مسلّم شذ و ملوک اطراف مسخّر گشتند و فرمان او در شرق و غرب نفاذ یافت، امرای دولت و حشم او در مهلت ایام دولت و فسحت اسباب، طاغی و باغی شذند و چون دستی بالای دست خود ندیذند دست تطاول از آستین بیرون کشیذند و بر رعایا ستم آغاز نهاذند"[۵۳]

با بالا گرفتن نارضایتی‌های مردم و بیداد سرداران و رشوه‌خواری و زورگوئی خوانسالاران و نایبان سلطان، قبایل و نزدیکان سلطان هم سر به شورش و نافرمانی برداشتند.[۵۴] و در مصاف‌هایی که با آن‌ها رخ می‌داد شکست پشت شکست برای سلطان پیش می‌آمد که در یکی و آخرین آن‌ها سلطان اسیر قبایل غز شد و به مدت دو سال در اسارت آن‌ها بود. و این "غُزّان خیلی بودند از ترکمانان (که) مقام و چراخورشان به ختلان بود" و " هرسال بیست و چهار هزار گوسفند وظیفه بوذ که به مطبخ سلطان دادندی"[۵۵]

وقتی سلطان بعد از دو سال حبس، با کمک یکی از بندگانش از بند گریخت و به مرو رسید، به نوشته ی راوندی چنان "فکرت بی‌نوائی برو مستولی شده بود که خزاین خالی می‌دید و ممالک خراب و رعیت متشرد(گریزان) و لشکر متمرد" و همین‌ها سبب افسرده‌حالی او شد و حضرت سلطان بعد از دو سه ماهی از دنیا برفت و به دولت‌خانه‌ای که به مرو ساخته بود او را دفن کردند.

پایان دوره سلجوقیان و برخاستن خوارزمشاهیان

بعد از سلطان سنجر، چند شاهک دیگر نیز شاهی کردند که قدرت چندانی نداشتند. برای نمونه و آخرین آن‌ها السلطان رُکن الدّنیا والدّین طغرل بن ارسلان بود که وقتی به شاهی رسید هفت ساله بود. سن کم این شاهزاده‌ها باعث می‌شد که فرمامروائی در دست اتابکانی باشد که در واقع سرپرستان آن‌ها بودند.

طغرل بن ارسلان همان شاهی است که نظامی گنجوی، **خسرو شیرین**‌اش را به او و اتابک اعظم ابو جعفر که این پادشاه را اتابکی می‌کرده هدیه کرده است. راوندی می‌نویسد شاه "در بزم و طرب" بود و "اتابک در رزم و تعب."

این اتابکان برای حفظ قدرت شخصی‌شان، اقطاع‌داری نواحی دور و اطراف را به بندگان خود می‌بخشیدند که برابر سرکشی مردم و احتمال نافرمانی شاهان بتوانند سپری دفاعی برای حفظ موقعیت خود داشته باشند. بندگان هم برای حفظ خزانه‌ی خود و اتابک تا می‌توانستند به مردم ظلم و جور می‌کردند. از این ظلم و جورها راوندی داستانی بسیار غم‌انگیز می‌آورد و می‌نویسد که همین بندگان به بهانه‌ی شورش خوارزمیان با مردم "چنان کردند که سرهای خویش و خان و مان را به دست خود بر باذ دادند." و در گزارشی از حمله‌های همین بندگان سلطان و اتابک به فارس می‌آورد: "شنیذم که در میان نهب‌ها و آنچ از غارت پارس آورده بوذند جامه خوابی با اصفهان از بار برگرفتند (و) کودکی دو سه ماه مرده از میان جامه خواب بدر افتاذ"[۵۶]

وضعیت پادشاهی در زمان طغرل بن ارسلان و دو سه شاه دیگر پیش ازاو نشانه کامل زوال خاندانی است که با قدرت و اتحاد خانوادگی آغاز به سلطنت کردند و در ضعف قدرت فرماندهی، فساد درباری، اختلاف خانوادگی و بیداد بر رعیت از میانه میدان بیرون رفتند.

راوندی که خود در زمان طغرل می‌زیسته گفت و گویی می‌آورد که بین طغرل با یکی از خزانه‌دارانش گذشته است، آن هم وقتی خزانه‌دار در زندان او ست، و می‌نویسد: "روزی سلطان به تماشای قلعه بوذ و ایشان را زجری می‌فرموذ. قتلغ دار تشت‌دار (خزانه‌دار) را اجل شتاب کرد و سفاهت آغازیذ و با سلطان مواجهه و ناسزا گفتن پیش گرفت که این سرها ببر و در فلان نِه، که من سر تو چون سر پذرت در فلان خواستم نهاذن، دولت ترا یارتر بوذ."[۵۷] خواننده خودش باید که به جای این فلان فلان‌ها کلمه‌های مناسب را بگذارد تا اوج گستاخی را در زبان تشت‌دار به چشم ببیند.

این پادشاه معظم و به نقل از راوندی "سبلت تا بن گوش مالیده تمام قد فراخ بر و سینه افراشته یال" که "عمود او برکس برنگرفتی و کمانش نکشیدی"بعد از شکست و پیروزی‌های کوتاه مدت و

آوارگی‌های فراوان که در طی مصاف‌هایی با سرداران ترک و بندگان شورشی‌اش علیه حکومت خود و نیز با اتابک قزل ارسلان از پسران اتابک اعظم ابو جعفر، متحمل شده بود، در پایان سلطنتش، هنگام جنگ با خوارزمشاهیان به دست یکی از لشکریان خود مقتول می‌شود.

راوندی در شرح این حادثه می‌نویسد: "سلطان از شهر بیرون آمد و جنگ را بساخت و میمنه و میسره راست کرد و قلب بیاراست، یک حمله از جانبین برفت، به دوم حمله به ذات مبارک خویش بتاخت و خود را در میان انداخت" و به گفته ی راوندی چون اجل رسیده بود " لشکر به یک بار از سلطان بازگشتند. در میان ایشان سلطان با چتردار بماند. دست به دیشان نمی‌داذ و ایشان نیز قصد کشتن سلطان می‌کردند که ازو رنجیده بوذند و محنت‌ها دیذه، یک سواره چنان آسان به دست خصمان نیفتذ که چنان پادشاهی به دست ایشان افتاذ، از اسبش بیفگندند و سرش برداشتند و حرمت سلطنت فروگذاشتند."[۵۸]

با مقتول شدن *طغرل بن ارسلان* سلسله سلجوقیان هم دوره اقتدار امپراطوریشان به آخر رسید.

بی‌دادی بر رعیت، بی‌تدبیری حاکمان و فساد درباری همان سه عاملی که سبب‌ساز سقوط غزنویان در زمان سلطنت مسعود شده بودند سلجوقیان را نیزبه تباهی کشاندند و این همسانی در لحظه‌ی تباهی تا بدان جا ست که همان سرنوشتی که برای سلطان مسعود رقم خورده بود و به دست غلامانش مقتول شده بود نصیب طغرل بن ارسلان هم می شود. راوندی بی‌آن که همسانی تقدیری و تکراری این دایره‌ی بسته را جار بزند، در همان آغاز سلطنت طغرل بن ارسلان، با آگاهی از پایان عمر این سلطان، به همان شیوه‌ی تاریخی‌نویسی بیهقی از زندگی سلطان مسعود و در همان راستا، طغرل را "سلطان شهید"[۵۹] می‌نامد و یک صفحه پیش از کشته شدن او در زاری کشته شدنش می‌نویسد: او را که "گرز او سی من بوذ چنانک به یک زخم مرد و اسب را بکوفتی" خصمان سر نازنینش "بردار کردند و علم دولتش نگوسار کردند."

بعد از این پیروزی، خوارزمشاهیان که در دستگاه سلطنتی خاندان سلجوقی از بندگی به امیری رسیده بودند، علم شاهی بلند کردند و به میانه آمدند تا در چند دهه بعد تاریخ شاهنشاهی ایران را پس از غزنویان و سلجوقیان، ادامه دهند. البته سلجوقیان نیز نظیر غزنویان، به صورت پراکنده در شرق و غرب و در فرمانروائی امیر یا سلطانی از دودمان سلاجقه یا اتابکانی که در سایه‌ی خاندان آن‌ها به قدرت رسیده بودند حکومت‌های خودشان را تا سال‌ها بعد از مرگ طغرل بن ارسلان و بعد از دوره‌ی خوارزمشاهیان ادامه دادند. از جمله این امیران سلجوق، *غیاث الدین کیخسرو بن قلج ارسلان* از سلطان‌های سلجوقی روم بود که مولف کتاب **الراحة الصدور و آیة السرور**، در خدمت او عمر می‌گذرانده و کتابش را به او تقدیم کرده است. شاهی که در دعا و ستایش او می‌نویسد "در حساب غالب مغلوب با اسکندر برابرست " و در ادامه سخن، حمد و ستایشش را از این پادشاه "جهانگیر و جهاندار" و حافظ ناموس سلطنت سلاجقه، با آوردن عذری با این "دو بیتک" پایان می دهد:

"اگرچه در معرض فحش تقریر افتاد ست، این دو بیتک عجب وصف الحالی نیکو ست دشمن دولت و حسود سلطنت غیاث‌الدین مدالله ظله را، شعر:

خسروا بنده را اجازت ده
تا بگویم که دشمنت چون باذ
سیخ در چشم و میخ در ناخن
تیز در ریش و کیر در کون باذ[۶۰]

پایان

فوریه ۲۰۱۰ ، اوترخت.

پی‌نوشت جستار حرمت حرم و ناموس سلطنت:

* ص ۱۰۱

[۱]– راحهٔ الصدور و آیهٔ السرور تالیف راوندی، به سعی و تصحیح محمد اقبال. ص ۱۲۰

[۲]– برای نمونه این نام‌ها که می‌آورم همه نویسندگان و شاعرانی‌اند که در این دوره‌ی ۱۶۰ ساله‌ی حکومت سلجوقیان در شرق و غرب زیسته و دارای آثاری مهم در ادبیات کلاسیک فارسی هستند: ۱– فخرالدین اسعد گرگانی مولف کتاب **ویس و رامین** که در زمان طغرل اول می‌زیسته و کتابش را به او تقدیم کرده است. ۲– بابا طاعر عریان که دو بیتی‌های او از گنجینه‌های ادبیات فارسی است و با طغرل نخستین شاه سلجوق ملاقاتی نیز داشته است ۳– شیخ ابوالسعید ابوالخیر که **مقامات** او مشهور است. ۴– خواجه نظام الملک طوسی که **سیاست‌نامه**اش را در زمان آلب ارسلان سلجوقی نوشته است. ۵– شاعر و حکیم، عمر خیام نیشابوری که در دوره‌ی ملکشاه سلجوقی می‌زیسته. ۶– محمد بن عبداله البخاری که کتاب **کلیله و دمنه** را که ابن مقفع به عربی ترجمه کرده بود با نام داستان‌های **بیدپای** به فارسی ترجمه کرد. او این ترجمه را به یکی از امیران اتابک در مغرب که از امیران سلطان محمود ملکشاه سلجوقی بود تقدیم کرده است. ۷– نظامی عروضی مولف **چهار مقاله** که با خیام نیز ملاقاتی داشته است. ۸– نظامی گنجه ای که منظومه‌ی **خسرو شیرین**اش را به طغرل بن ارسلان و اتابک اعظم شمس‌الدین تقدیم کرده است. ۹– خداداد فرامرز ارجانی مولف کتاب **سمک عیار** که به سخن خانلری در مقدمه این کتاب، این نویسنده به احتمال قوی در اواخر دوره‌ی سلجوقیان می‌زیسته.۱۰– شیخ شهاب الدین سهروردی. و ....

[۳] – راحهٔ الصدور و .. ص ۶۴

۴– تاریخ بیهقی. به تصحیح دکتر علی اکبر فیاض. ص ۳۲۹

[۵] همان. ص ۱۳۳ [۶] – همان. ص ۱۴۶

۷– نگاه کنید به مقدمه صادق هدایت در کتاب رباعیات حکیم عمر خیام. به اهتمام صادق هدایت. بررسی و پژوهش. ناصر پاکدامن.انتشار افسانه. سال انتشار ۱۳۷۶ سوئد.

[۸] – مراجعه شود به سیاستنامه. خواجه نظام الملک طوسی. به کوشش دکتر جعفر شعار. انتشارات شرکت سهامی کتاب. ص ۱۱۵

[۹]– مراجعه شود به مقدمه مترجم در"کتاب اعترافات غزالی، ترجمه کتاب المنقذ من الضلال. ترجمه زین الدین کیائی نژاد"

[۱۰]– طاعت را در اندیشه ورزی ناصر خسرو از این بیت از شعر او گرفته‌ام: "آب تیره است این جهان، کشتی ات را/ بادبان کن، دانش و طاعت خله." فرهنگ بزرگ سخن. ص ۲۸۱۹ بخش خ.

[۱۱]– راحهٔ الصدور و آیهٔ السرور. راوندی. ص ۳۹۴

[۱۲]– همان. ص ۱۰ [۱۳]– همان ص ۳۰

[۱۴]–، برای نمونه گزارش دقیق و روشن او از مال دوستی و آدم فروشی غیاث الدین سلطان محمد بن ملکشاه

[۱۵] – البته در گزارشهای دیگر به تصریح مذکور است که زفاف در بغداد واقع شد و طغرلبک بعد از آن هفت ماه دیگر بزیست و در هشتم ماه رمضان به روز جمعه فرمان یافت، ولی ما چون قول راوندی را که قرار بوده زفاف در ری و دارالملک باشد و پس از آن سیّده را همچنان با مهر به بغداد فرستادند، صحیح تر می دانیم

[۱۶]– راحهٔ الصدور و آیهٔ السرور در تاریخ آل سلجوق. تالیف محمدبن علی بن سلیمان راوندی. به سعی و تصحیح محمد اقبال ص ۹۹

[۱۷] –همان.. ص ۹۹

۱۸– اسرار التوحید. فی مقامات الشیخ ابی سعید. به تصحیح دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی. انتشارات آگاه. مقدمه مصحح. ص شصت و سه.

۱۹ –ابو نصر عبدالملک کندری مذهب حنفی داشت و متعصب بود به آن و نظام الملک شافعی بود.

[۲۰]– راحهٔ الصدور و آیهٔ السرور، تالیف راوندی، به سعی و تصحیح محمد اقبال ص ۱۱۸.

۲۱– و مادر حسنک زنی بود سخت جگرآور، چنان شنودم که دوسه ماه ازو این حدیث نهان داشتند، چون بشنید جزعی نکرد چنانکه زنان کنند، بلکه بگریست به درد، چنانکه حاضران از درد وی خون گریستند، پس گفت: بزرگا مردا که این پسرم بود که پادشاهی چون محمود این جهان بدو داد و پادشاهی چون مسعود آن جهان. تاریخ بیهقی. تصحیح دکتر علی اکبر فیاض. ص ۲۳۶

۲۲ – اینکه شاه شاهان با اینهمه تعصب، هم مذهب خود عبدالملک کندری حنفی را مقتول کرده و نظام الملک شافعی را برافراشته سر در نیاوردم جز اینکه قبول کنیم پرونده نظام الملک در مقتول شدن این وزیر خیلی خیلی سنگین است.

۲۳ – نباید که زیردستان پادشاه زبردست گردند، که از آن، خلل هائی بزرگ تولد کند. و پادشاه بی فر و شکوه شود. خاصه زنان که اهل سترند و کامل عقل نباشند و غرض از ایشان گوهر نسل است که برجای بماند. و هرچه از ایشان اصیل تر، بهتر و شایسته تر و هرچه مستوره تر و پارسا تر، ستوده و پسندیده تر. سیاست نامه. به کوشش دکترجعفر شعار، ص ۲۱۷

[۲۴] – سیاست نامه. به کوشش دکتر جعفر شعار. ص ۱۹۵

[۲۵] – اگر گز را به مقیاس امروز هم بگیریم که معادل یک متر است، تصور آدمی که فاصله از نوک ریشش تا سر کلاه دو متر باشد واقعا مهیب است.

[۲۶] – راحهٔ الصدور و آیهٔ السرور، تالیف راوندی. ص ۱۲۱

[۲۷] – همان. ص ۱۲۱ [۲۸] – همان. ص ۱۳۵

[۲۹] – گفته ای از عباس اقبال در مقدمه کتاب سیاستنامه ص پانزده، به کوشش دکتر جعفر شعار

[۳۰] – راحهٔ الصدور و آیهٔ السرور. تالیف محمد بن علی بن سلیمان راوندی. به تصحیح محمد اقبال، ص ۱۳۴

[۳۱] – این حضرت تاج الملک، از وقتی وزیر و مشاور ترکان خاتون زن سوگلی شاه شده بود، با خصومتی که خاتونش با خواجه طوسی داشت می دانست روزی به جانشینی خواجه می رسید. البته اینطور که راوندی گزارش کرده، خودش هم معطل ننشسته و زودتر از وقت وارد عمل شده. چگونگی اش را راوندی نتواسته است بنویسد چون نه حرفهای بین او و خاتون بگوشش و نه مکاتبات و پیغام و پسغامهای محرمانه شان به دستش رسیده بود

[۳۲] – همان کتاب. ص ۱۳۵

[۳۳] – همان کتاب. ص ۱۳۵. البته آنطور که راوندی در کتابش آورده، انگار که خواجه در هنگام مرگ او را نفرین کرده بود.

[۳۴] – ما این "ری" آخر را اگر نسخه خوانان مخالفت نکنند ریدن معنا کرده ایم.

[۳۵] – راحهٔ الصدور و .... راوندی. ص ۱۳۹

[۳۶] – همان. ص ۱۴۰

[۳۷] – معلوم می شود زبیده خاتون هم بیکار ننشسته بود که ترکان خاتون بی دردسر سلطنت را از پسرش بگیرد.

[۳۸] – راحهٔ الصدور و آیهٔ السرور در تاریخ آل سلجوق. تالیف راوندی. ص ۳۶۷

[۳۹] – من سر درنیاوردم سر تاج الملک ابوالغنائم پارسی چه بلائی آمد. به یقین بعد از مرگ خاتونش برای او هم قبری کندند و زنده زنده فرستادنش آن دنیا که خاتون بی مشاور نباشد.

[۴۰] – از آبله گرفتن برکیارق بلافاصله بعد از مرگ محمود، می شودحدس زد این دو برادر در همان وقت دیدار اولشان و در آغوش گرفتن هم از غصه آنهمه دوری خیلی با هم ماچ مالی کرده بودند.

[۴۱] – به نظر میرسد برکیارق نظر کرده بوده که از این همه بلا سالم جسته است.

[۴۲] – راحهٔ الصدور و آیهٔ السرور. ص ۱۴۴

[۴۳] – همان. ص ۱۴۶

[۴۴] – اگر یکوقت دنبال سند و دلیلی تاریخی بودی که بدانی چرا مردم می گویند در این مملکت شغل وزارت و وکالت کاسبی است این هم دلیل.

[۴۵] – راحهٔ الصدور و آیهٔ السرور. راوندی. ص ۱۴۸

[۴۶] – همان. ص ۱۴۸ [۴۷] – همان ص ۱۵۳ [۴۸] – همان. ص ۱۵۴ [۴۹] – همان. ص ۱۶۱

[۵۰] – طفلکی خواجه لالا با این پادشاهی که مملکت داشت حق داشت گیج شود که این رشوه مال اوست یا مال پادشاه.

[۵۱] – راحهٔ الصدور و .... ص ۱۶۳

[۵۲] – راحهٔ الصدور و آیهٔ السرور. راوندی. ص ۱۶۸

[۵۳] – همان. ص ۱۷۱

[۵۴] – راوندی می نویسد یکی از این عاصیان به نام علی چتری از دلقکهای دربار بود و به خاطر محبتی که سلطان به وی داشت او را به مقام حاجبی رسانده بود . بعد از پیوستن او به ملک حسین یکی از دشمنان سلطان و اسیر شدنش در جنگی که سلطان داشتند،" سلطان فرمود تا علی چتری را زیر علم به دو نیم کردند".

[۵۵] – راحهٔ الصدور و ... ص ۱۷۷

[۵۶] – راحهٔ الصدور و آیهٔ السرور. تالیف راوندی. به سعی و تصحیح محمد اقبال . ص ۳۳۶

[۵۷] – همان. ص ۳۵۱ [۵۸] – همان. ص ۳۷۱

[۵۹] – و سلطان شهید به جهت اعتقاد نیکو و عالم دوستی با ظهیرالدین بلخی ارادت داشت... همان. ص ۳۴۸

[۶۰] – همان. ص ۲۲۱

کورت توخولسکی – محمد ربوبی

انتـقام ژنرال‌ها

برای کورت فون اوسیتسکی[1]

کارل فون اوسیتسکی به مدت هجده ماه روانه زندان می‌شود، چون حکومت می‌خواهد از مجله‌ی **دی ولت بونه** انتقام بگیرد، انتقام از همه‌ی آن چه که سال‌ها در این مجله نوشته شده است. اوسیتسکی روانه زندان می‌شود، نه فقط به خاطر همکارش که مقاله‌ای در این مجله نوشته و متهم شده است[2]، بلکه به منظور انتقام گرفتن ازهمه همکارانش در این مجله. این حکم زندان، انتقام ژنرال‌ها ست.

دادگاه فرمایشی قرون وسطایی در شرایط بسیار دشوار برگزارشد.

به منظور جلوگیری اوسیتسکی از دفاع علنی در دادگاه، جاسوسی اسرار نظامی نیز بر اتهام افزوده شد، جرمی که قبلا مطرح نبود. طبق مقررات، اتهام چنین جرمی ـ مانند دادگاه‌های تفتیش عقاید ـ در دادگاه غیرعلنی و بدون اطلاع افکارعمومی انجام گرفت. از این رو اوسیتسکی نمی‌توانست پیش از تشکیل دادگاه از خودش دفاع کند.

این دادگاه در پشت درهای بسته تشکیل شد. البته شاکیان او از تشکیل دادگاه علنی و افکار عمومی هراسناک نبودند، اما حکومت چنین نبود. وجدان شاکیان راحت بود، اما حکومت چنین نبود.

از این رو متهم و وکلای مدافع وادار شدند درمورد آن چه در این دادگاه گذشته مطلقا سکوت اختیارکرده و آن چه در این دادگاه گذشت را منتشر نکنند ـ حتا پس از صدور رای دادگاه. تبعیت از این حکم به تاکتیک و روحیه شخص بستگی دارد. اوسیتسکی نه تنها از این دستور پیروی کرد، بلکه این مرد از آن موقع تا کنون دلیرانه در مورد جریان دادگاه نه چیزی نوشت و نه سخنی گفت که نشانه‌ای از شکایت‌اش، افتخارش و شهرتش بشود. اوسیتسکی موقعی که رای دادگاه صادر شد از من دوستانه و درعین حال جدی درخواست کرد که از "تحسین" او اکیدا خود داری شود. درآن موقع من نمی‌توانستم آن چه را که همه همکاران و دست‌اندرکاران مدتی است می‌دانند بگویم: بگویم که چه گونه او در جریان محاکمه کوشید از نویسنده‌ی مقاله دفاع کند. بگویم که چه گونه او کوشید اتهام‌ها را خودش به گردن بگیرد. بگویم چه گونه او این مدت انتظار توانفرسا را آرام و شکیبا تحمل کرد: بی‌اطلاعی از این که فردا چه خواهد شد و از این پس چه باید کرد ، سهل و ساده نیست. اوسیتسکی دوسال و نیم است که چنین کرده است.

اوسیتسکی در تمام مدتی که دوستان و وکلایش کوشش می‌کردند نقاضای عفو او را پی گیرند، نه تنها به *گرونر* [وزیرامور داخلی] بلکه به مقامی که در نهایت امر در مورد تقاضای عفو او تصمیم می‌گرفت پیوسته حمله کرد. او علیه هیند نبورگ [پرزیدنت] مطلب نوشت. بنابراین، برخلاف آن چه که بتوان او را اپورتونیست نامید به کارش ادامه داد.

همین کار کافی بود که بنا بر اصطلاح خاص شهسواری آلمانی[3] استدلال شود: "او هنوزهم به ما حمله می‌کند، بنا براین چرا بایستی او را عفو کرد؟."

شاید می‌شد ذره‌ای شرافت شهسواری آلمانی از مقامات انتظار داشت. اما من هرگز چنین انتظاری نداشتم و دیدیم که انتظار بیهوده‌ای بود. "پیرمرد" [هیندنبورگ] در مورد ارتش و نظامیان شوخی سرش

نمی‌شود، مجله‌ی **دی ولت بونه** هم چنین است، این مجله هم شوخی سرش نمی‌شود. سرانجام اوسیتسکی روانه زندان شد. برخی از در خواست‌های عفو اصولا به اطلاع پرزیدنت هم نرسیده بود.

اطلاعات و گزارش‌های مطبوعات خارجی را چنین خلاصه می‌کنم:

واقعیت‌هایی که [در مقاله] ادعا شده حقیقت دارند. وزارت جنگ کله پوک است.

هیچ خیانتی نشده است، چون واقعیت‌هایی که ادعا شده به خصوص برای فرانسوی‌ها آشکار بودند. بنابراین، از دیدگاه ارتش جمهوری آلمان هم این ادعا زیان‌آور نیست. افشای این واقعیت‌ها زیان‌آور نیست، بلکه خود واقعیت‌ها زیان رسانده‌اند.

رسانه‌های مخالف چنین وانمود می‌کنند که کارل فون اوسیتسکی می‌خواست برای او امتیازی قابل شوند. این ادعا نادرست است.

درخواست عفو می‌خواهد حکم غیرعادلانه‌ای که صادر شده تخفیف داده شود. چون در این جا حکم به غایت غیرعادلانه صادر شده است. جرمی که اصولا جرم نیست. اعلام این مجازات برای شخصیتی مانند کارل فون اوسیتسکی ننگ آور است.

این مجازات چیزی نبوده و نخواهد بود جز استفاده از موقعیت که جمعی از نویسندگان که برای حکومت بسیار ناراحت کننده هستند از سر راه برداشته شوند. اما و در واقع، همکاران و خوانندگان ***دی ولت بونه*** کاری کردند که فاشیست‌ها را که دشمن این مجله هستند به شدت کلافه کرده است: رای دادگاه را همگان مسخره کردند. آری، در حالی که آن‌ها می‌خروشند، همه آن را مسخره کردند و این رای دادگاه را جدی نگرفتد. از این فاشیست‌ها کارهای زیادی بر می‌آید. اما توانایی یک چیز را ندارند: آن‌ها نمی‌توانند مجبور کنند که به آن‌ها نگویند: همه شما، از بالاترین‌ها تا پایین‌ترین‌ها مضحک هستید. در مبارزه‌ی فکری و معنوی، اینان باز هم همان طور که سزاوارشان است از پا درخواهند آمد.

برای من غیر ممکن است به هنگام وداع با انسان متینی چون دوستم اوسیتسکی، واژگان پر آب و تاب تودیع نثارش کنم. ما دبیران هیچ محفل و اتحادیه‌ای نیستیم: من به نام همه‌ی دوستانش امیدوارم این زندان را به سلامت سپری کند.

همه‌ی انسان‌های شرافتمند عفو او را درخواست می‌کنند[۴]. چماق، استدلال نیست و این رای دادگاه چیزی جز چماق نیست.

اما این مجله، ازاین پس نیز با انگیزه‌ی بس نیرومندتری که مرهون کارل فون اوسیتسکی است همان خواهد ماند که همواره بوده است.

پی‌نوشت جستار انتقام ژنرال‌ها:

۱- کارل فون اوسیتسگی در سوم اکتبر سال ۱۸۸۹ در هامبورگ متولد شد، در سه سالگی پدرش در گذشت، مادر و خواهرش سرپرستی او را برعهده گرفتند. در ده سالگی مادرش با یک سوسیال دمکرات ازدواج کرد و او سرپرستی‌اش را برعهده گرفت. از طریق او به سیاست علامند شد.

او در طول تحصیل در آموزشگاه خصوصی و کلاس‌های شبانه، در جلسه‌های سخنرانی سوسیال دمکرات‌ها شرکت می‌کرد و تحت تاثیر آگوست ببل، دبیر اول این حزب قرارگرفت.

پس از پایان تحصیل، کارمند دادگستری شد و شب‌ها در جلسه‌های سیاسی و ادبی شرکت می‌کرد. در ضمن به سرودن شعر و نوشتن نمایش‌نامه می‌پرداخت.

در سال ۱۹۰۸ عضو "اتحادیه دمکراتیک" شد، چون معتقد شده بود پیشرفت و ترقی هنگامی ممکن است که از تاثیر کلیسا بر نظام آموزشی کاسته شود . مقالاتش در نشریه‌ی "خلق آزاد" ارگان رسمی این اتحادیه منتشر می‌شدند.

در اوت ۱۹۱۳ با دختر یک افسر انگلیسی که در هامبورگ با او آشنا شده بود و در جنبش زنان انگلستان فعال بود ازدواج کرد. به توصیه‌ی او از کارمندی دادگستری استعفا داد و فقط به روزنامه‌نگاری پرداخت.

در سال ۱۹۱۴ نخستین بار سروکارش به دادگاه افتاد. او به خاطر نوشتن مقاله‌ای که به روش محاکمه‌های دادگاه های نظامی انتقاد کرده بود به پرداخت دویست مارک طلا محکوم شد.

در ۱۹۱۴ آغاز جنگ جهانی اول، اوسیتسکی از خدمت در نظام معاف شد. چون در طول جنگ امرار معاش از طریق نوشتن مقاله‌های صلح‌طلبانه در مطبوعات امکان نداشت، دوباره کارمند دادگستری شد.

۱۹۱۷ اعلام بسیج عمومی، فراخواندن به ارتش و اعزام او به جبهه غرب.

۱۹۱۸ پایان جنگ،

انتشار نخستین شماره نشریه‌ی Die Laterne

چون ادامه‌ی انتشار این نشریه امکان نداشت، در یک بنگاه انتشاراتی به عنوان ویراستار مشغول به کارشد.

در سال ۱۹۱۹ به سمت دبیر اول شاخه‌ی هامبورگ جامعه‌ی صلح آلمان (DFG) و چندی بعد به سمت منشی شاخه‌ی برلین نیا جامعه انتخاب شد و با همسرش در برلین ساکن شدند.

اوسیتسکی در اکتبر همان سال با کورت توخولسکی «اتحادیه صلح‌طلبان شرکت‌کنندگان در جنگ» را تشکیل دادند.

اوسیتسکی با نام‌های مستعار مقاله‌هایی در نشریه‌های مختلف منتشر کرد و «جنبش هرگز جنگ» را سازمان داد.

به مناسبت فرا رسیدن سالروز آغاز جنگ اول، این جنبش، تظاهرات وسیعی در شهرها به خصوص در برلین سازمان داد.

انتشار مقاله‌هایی که هدفش تحکیم دمکراسی و جمهوری‌خواهی بود به نظر اوسیتسکی کافی نبود و بنابراین در مارس ۱۹۲۴ با مدیر هفته‌نامه‌ی **فولکس تسایتونگ**، حزب جمهوری‌خواهان را تاسیس کردند. اوسیتسکی برنامه‌ی جزب را بر مبنای ایدال‌های انقلاب سال ۱۸۴۸ و انقلاب نوامبر سال ۱۹۱۷ که نظام امپراتوی سرنگون شد تنظیم کرد. این حزب در انتخابات پارلمان رای کافی برای ورود به پارلمان به دست نیاورد و ناگزیر منحل اعلام شد.

در تابستان ۱۹۲۴ به پیشنهاد توخولسکی مجله‌ی ***دی شاو بونه*** که از سال ۱۹۰۵ تاسیس شده بود و در ابتدا ویژه تاتر بود اما چندی بعد به مسایل سیاسی و اقتصادی نیز می‌پرداخت با عنوان ***دی ولت بونه*** منتشر و او سردبیرش شد. در این مجله مقاله‌ای از والتر کرایزر پژوهشگر امور نظامی در باره‌ی تجیزات جنگی که طبق معاهده

ورسای برای آلمان ممنوع شده بود منتشر شد. اوسیتسکی به عنوان مدیر مجله و نویسنده‌ی مقاله به دادگاه فراخوانده شدند. سرانجام، دادگاه این دو را به جرم خیانت به هجده ماه زندان محکوم کرد. نویسنده‌ی مقاله پیش از اعلام رای دادگاه به سویس فرارکرد. اما اوسیتسکی حاضر نشد کشور را ترک کند و روانه زندان شد.

در ۲۲ دسامبر ۱۹۳۲عفو عمومی اعلام و اوسیتسکی از زندان آزاد شد.

در بیست و هفتم فوریه ۱۹۳۳ ناسیونال سوسیالیست‌ها بر سر کارآمدند و اوسیتسکی با بسیاری از مخالفین سیاسی روانه اردوگاه شدند. در این اردوگاه زندانیان به شدت شکنجه شدند . سپس اوسیتسکی را به اردوگاه دیگری که هیملر برپا کرده بود به کارهای شاق اجباری گماشتند.

در سال ۱۹۳۵ جایزه صلح نوبل به او اعطا شد، اما نازی‌ها اجازه دریافت این جایزه را به او ندادند.

در هفتم نوامبر ۱۹۳۵ از اردوگاه به زندان پلیس برلین زیر نظر گشتاپو منتقل شد. بنا به گزارش یک زندانی، اوسیتسکی در اثر تزریق با سیل سل به این بیماری دچار شد. یک دیپلمات سویسی که به درمانگاه به ملاقات او رفته بود گفته است دندان‌هایش شکسته شده بود و در حال مرگ به سر می‌برد. اوسیتسکی به او گفته بود که همسرش به دیدارش آمده و حال آخرین روزها را می‌گذراند. اوسیتسگی در چهارم مه ۱۹۳۶ در زندان درگذشت.

از سال ۱۹۶۳ مدال‌ها و جایزه‌های متعددی در آلمان و سایر کشورها به نام او به کوشندگان صلح و تفاهم بین ملت‌ها و مدافعان آزادی بیان اعطا می‌شود. در آلمان برخی آموزشگاه‌ها و دانشگاه‌ها و کتابخانه‌ها و خیابان‌ها به نام او نامیده شدند.

در سال ۱۹۷۸، مجموعه‌ی مجله ***دی ولت بونه*** در بیست و هشت جلد تجدید چاپ شد.

در سال ۱۹۹۴ مجموعه‌ی آثار اوسیتسکی در هشت جلد از سوی بنگاه انتشاراتی روزولت در آلمان منتشر شد.

۲- نویسنده‌ی مقاله والتر کایزر پژوهشگر امور نظامی بود .او ساختن برخی تسلیحات و تجهیزات نظامی را که بنا بر معاهده‌ی ورسای برای آلمان ممنوع شده بود افشا کرد. کایزر، پس از شنیدن اتهام و تشکیل دادگاه از آلمان به سویس رفت.

۳- شهسواری آلمانی، کنایه‌ای است به اصل و نسب ژنرال‌های آلمان که با یدک کشیدن عنوان « von / فون» ، خود را از دودمان «*نجیب زادگان*» آلمانی یا شهسواران آلمانی تلقی می‌کنند.

۴- نه تنها وکلای اوسیتسکی بنا بر وظیفه‌ی خود درخواست عفو او را کردند، بلکه سی و سه هزار نفر از اقشار مختلف در آلمان و خارج از آلمان فراخوان مشترک Deutsche Liga für Menschenrechte «کانون آلمانی دفاع از حقوق بشر» و انجمن قلم آلمان PEN، دایر بر درخواست عفو کارل فون اوسیتسکی را امضا کردند. نگاهی به پوشه‌های جمع آوری شده ، نام و نشان اشخاص مختلف از طبقات و اقشار متنوع مشاهده می‌شود: بیکاران، مقامات اداری بازنشسته، کارگران معادن، روسای پلیس، کارگران صنایع فلزی، نویسندگان، زنان خانه‌دار، اهل تاتر، پیشه‌وران، مدیران کارخانه، کارگران، مدیران بانک، کارمندان بانک، فروشندگان، دانشجویان، کارگران چاپخانه و دبیران نشریات و مجله ها و .... . نه فقط اشخاصی که همفکر ما هستند علیه این حکم دادگاه اعتراض کرده‌اند، بلکه بسیاری از مخالفان نیز این رای دادگاه را غیرعادلانه اعلام کردند. (نوشته والتر کارش: سی و سه هزار برای کارل فن اوسیتسکی).

۵- ترجمه از متن آلمانی در مجله‌ی Die Weltbühne,26.Jahrgang, 1932

کوشیار پارسی

ریشه و نقش رنگ‌ها در فرهنگ‌ها

گلادستون [Gladstone] اندیش‌مند کلاسیک‌شناس و سیاست‌مدار سده‌ی نوزدهم انگلستان نوشته است که:"یونانی‌ها کورْرنگ بوده‌اند" و دانش‌آموختگان دیگر نیز با او هم‌نظر بودند. ایده‌شان بر این واقعیت استوار بود که هومر در شرحِ دریا و گزنفون در شرح رنگین‌کمان از رنگ آبی نام نبرده‌اند و این‌که رنگ آبی در یونان باستان از چهار رنگ اصلی به شمار نمی‌رفته است. در نگاره‌های یونانی و نیز در انگاره‌های ٔفیلسوف خندان ٔ– دِموکریت یا ذیمقراطیس یا دموکریتوس (Democritus)– این را دیده‌ایم. این اندیش‌مندان در اثبات دیدگاه‌شان از نوشته‌های دموکریت و افلاتون در باره‌ی ترکیب رنگ شاهد می‌آوردند.

پژوهش‌های بعد نشان داده است که یونانی‌ها به هیچ روی ٔکورْرنگ ٔ نبوده‌اند. کورْرنگی نام یک بیماری است که شاید تعدادی کسان به آن دچار باشند، نه همه‌ی مردم یک کشور. اسم رنگ‌ها در متون یونان باستان با واژگانی که بعدها به کار برده شد، تفاوت داشته است. مردم‌شناسان در پژوهش‌ها نشان داده‌اند که مردم جهان در دوران باستان همین شیوه داشته‌اند و این‌که نام‌گذاری رنگ‌ها روندی همراه با پیش‌رفت‌های فرهنگی بوده است. از دید آنان در همه‌ی زبان‌های باستان برای ٔسپید ٔ و ٔسیاه ٔ نام وجود داشت. اگر در زبانی واژه‌ی سومی برای رنگ وجود داشت، بی‌گمان رنگ ٔسرخ ٔ بود. اگر واژه‌ی چهارم وجود داشت، ٔزرد ٔ یا ٔسبز ٔ بود، واژه‌ی پنجم ٔسبز ٔ، واژه‌ی ششم ٔآبی ٔ، واژه‌ی هفتم ٔقهوه‌ای ٔ. پس از آن بود که نام‌هایی چون بنفش، صورتی، نارنجی یا ترکیبی از آن‌ها به وجود آمده است. پژوهش‌های مردم‌شناسان در هیچ مردمی کورْرنگی نیافته است. همه با تفاوت رنگ‌ها آشنا بودند و در مغزشان امکان شناخت آن‌چه مشاهده می‌کردند نیز داشتند، اما هنوز توانایی یافتن واژه برای آن نداشتند. پس از کاربردِ زیاد یک آوا برای رنگی که می‌دیدند، واژه یا نامی برای آن به وجود می‌آمد. مگنوس [Magnus] حدود یک سده پیش این ایده را پرداخت که دیدنِ رنگ با نامیدنِ آن ارتباطی ندارد. ساندرز [Saunders]، مردم‌شناس و فرهنگ‌شناس اما انگاره‌ی ارتباط تکامل با نام‌گزاری رنگ را به نقد کشیده است. از دیدِ او رنگ نام‌ها به هیچ روی نمی‌تواند بدون توجه به نظمِ زبانی، شکل جهانی داشته باشد. نمی‌توان گفت که مردم دیگر، چون برای رنگ خاصی نام یا واژه ندارند، پس آن رنگ را ندیده‌اند/ نمی‌بینند. درست مثلِ مفهوم‌های فرهنگی یا اخلاقی. به دلیلِ وجود یا عدم وجود واژه‌ای برای مفهومی نمی‌توان ادعا کرد در جامعه‌ای فرهنگ یا اخلاق وجود دارد یا ندارد.

با توجه به این مشکل نام‌گزاری رنگ‌ها، صادر کردن حکم در باره‌ی کاربرد بیش یا کم رنگ در فرهنگی نسبت به فرهنگ و فرهنگ‌های دیگر نه آسان که اشتباه است. پژوهش‌های مردم‌شناسی نشان داده است که برخی نام‌های رنگ در جامعه‌هایی همان نام اشیاء بوده است و تنها در مورد ویژه‌ای به شکل استعاری برای رنگ به کار برده شده است. این واژه‌ها معنای گسترده‌تری از تنها اشاره به یک رنگ داشته‌اند. جامعه‌هایی می‌توانستند رنگ‌ها را از هم تشخیص دهند، اما هنوز واژه‌ای برای آن نداشتند. این در مورد هومر نیز صادق است.

باری، در کهن‌ترین شعرِ شاعر باستانی یونان، هومر، واژه‌ای به معنای ٔرنگ ٔ وجود ندارد. واژگانی چون Chroia، chroos و chrooma که بعدها برای رنگ به کار رفته‌اند، این‌جا هنوز به معنای

ٔپوست ٔ هستند. در شعر هومر به واژگان melas، leukos و chlooros یا kuaneos برمی‌خوریم که بیش‌تر به معنای ٔتیره ٔ، ٔدرخشان ٔ، ٔجوان، تازه، آب‌دار ٔ هستند که می‌توانند بعدها به معنای ٔسیاه ٔ، ٔسپید ٔ، ٔزرد سبز ٔ یا ٔآبی ٔ دیده/ خوانده شوند. او برای ارغوانی و سرخ از واژگان porphurous و phoinikous استفاده کرده است که برگرفته از porphura هستند. این واژه خود نامی برای صدفی است که در فنیقیه یافته شده بود و نام phonos یا خون داشت. این‌ها نامِ رنگ نیستند. اشاره‌ای هستند به جسمی با رنگ خاص یا کشوری که در آن حیوانی با رنگ خاصی دیده یا یافته شده است. ٔبلوند / بور ٔ که برگردان واژه‌ی یونانی xanthos باشد برای هومر رنگِ موی درخشان است. این نام نبردن از رنگ به معنای آن نیست که او رنگ‌ها را ندیده است (هومر، نابینا بود)، بلکه بیش‌تر مجذوب تضاد ٔتیره — روشن ٔ و ٔمات — شفاف ٔ در اشیاء بوده است. هم‌این را در شکل‌های هنری هندسی سده‌های دهم تا هشتم پیش از میلاد می‌بینیم. شکل‌های تیره‌ی هندسی که بر ظرف‌ها نقش شده‌اند، جدا از سطحِ سپیدِ پوست، ٔرنگ ٔ ندارند. در سده‌ی هفتم پیش از میلاد رنگ سرخ برای پوست به کار رفته است. هومر در شعرش تنها از پوست تیره و درخشان گفته است، اما در شعرها و تراژدی‌های سده‌ی ششم و پنجم پیش از میلاد برای رنگِ گونه و لب‌ها نامِ سرخِ ارغوانی به کار رفته است. در آن زمان واژگان Chroia، chroosو chrooma در کنار معنای ٔپوست ٔ به معنای ٔرنگ ٔهم بودند.

به زمان کلاسیک، در تندیس‌ها و بناهای یونان (پیش از آن در کرت) رنگ‌های گوناگون به کار رفته است. تایفون [Typhon] هیولای سه سر نمازخانه‌ی آتن، ریش و سبیل و موی آبی رنگ داشت، عنبیه‌هاش سبز رنگ بود، لب‌ها و گونه‌هاش سرخ و ابرو و مردمک‌هاش سیاه. بخش‌های عریان تن نیز رنگ صورتی مایل به سرخ داشت. بر دم و بال‌هاش خط‌های رنگ سرخ، آبی و زرد کشیده شده بود. وقتی پژوهش‌های باستان‌شناسی گوناگونی و غنای رنگ را شناساند، نگارگران اروپا در کاربرد این گوناگونی رنگ و به نمایش گذاشتن آن در نگاره‌هاشان تردید نکردند. روشی که تیپولو [Tiepolo]ی ونیزی در سده‌ی هجدهم به کار برده، بر اساس کاربرد رنگ در یونان باستان است. نگاره‌ای که نشان می‌دهد یونانیان به هیچ روی کورْرنگ نبوده‌اند.

این را در رنگ لباس‌ها و فرش‌ها نیز می‌توان دید. از کاربرد رنگ‌های تند نیز ابایی نداشتند. اما می‌دانستند که ایزدان زیاده‌روی در کاربرد رنگ را چندان نمی‌پسندند. پوشیدن لباس با رنگ‌های تند در جشن‌ها ممنوع بود. وقتی کلوتایمنسترا [Clytaem(n)estra] برای همسرش آگاممنون، در بازگشت از تروا فرش باشکوهی پهن کرد تا پا بر آن نهد، آگاممنون سر باز زد؛ زیرا از حسادت ایزدان می‌ترسید.

چون نگاره‌ای از دوران باستان نمانده است، شناخت ما از رنگ وابسته به آگاهی است که نویسندگان به دست داده‌اند. نگارگران سده‌های پنجم تا سوم پیش از میلاد نسبت به همکاران آغاز سده‌ی نخست پس میلاد گوناگونی کم‌تری از رنگ داشته‌اند. دیونیسیوس [Dionysius of Halicarnassus] نویسنده‌ی یونانیْ زبان رومی در آغاز سده‌ی نخست پس از میلاد نوشته‌است که نگاره‌های کهن رنگ‌های ساده داشته و از گوناگونی پرهیز شده است. پلینیوس [Plinius] نوشته است که نگارگران سده‌ی سوم پیش از میلاد تنها چهار رنگ (سفید، زرد اخرایی، سرخ و سیاه) به کار می‌برده‌اند و سیسرو [Cicero] همین نکته را برای نگارگران سده‌ی چهارم پیش از میلاد گفته است. فیلوستراتوس [Philostratus] نوشته که نگارگران باستان نخست یک رنگ و پسان‌تر چند رنگ به کار گرفته‌اند. این امکان وجود دارد که این نویسندگان به تعداد اندک رنگ در دوران باستان اشاره کرده‌اند تا کنتراستی میان ساده‌گیِ زیبایِ کهن با اغراقِ رنگ آمیزیِ نگارگران دوران خودشان نشان دهند. یافته‌های باستان‌شناسی

نشان داده است که تعداد رنگ‌های نگارگران دوران باستان بیش از چهار است. حتا در ادبیات پس از سده‌ی پنجم پیش از میلاد نیز نسبت به دوران کهن از تعداد بیش‌تر رنگ نام برده شده است. یونانیان آغاز به نامیدن رنگ‌ها کردند تا لذتِ تماشای آن را شرح دهند. آنان به خوبی از تفاوت میان طرح و نگاره آگاه بودند. افلاتون این تفاوت را با شرحِ طرحِ چهره‌ای که تنها طرح است و هنوز جان نگاره‌ی زنده‌نما با ترکیبِ هماهنگِ رنگ را ندارد، نشان داده است. و ارسطو نیز نوشته‌است که نگارگر، تنها با کشیدن چند خط ساده‌ی سپید، بدونِ کاربردِ رنگ‌های زیبا، لذت لازم را به چشمِ ما نخواهد بخشید.

زیبایی رنگ‌ها برای آنان اصل بود. افلاتون بارها به زیبایی رنگ‌ها اشاره کرده است. دموکریت برخی رنگ‌ها را به گونه‌ی ستایش آمیز "زیباترین رنگ" نامیده است و فیلو [Philo of Alexandria] پسان‌تر در یکی از کارهاش با شگفتی از غنای رنگ در گردن کبوتر نام می‌برد:

"هرگز دیده‌ای دیگرگونی رنگِ گلوی کبوتر به زیر نور آفتاب را که هزار رنگ می‌گیرد؟ نخست سرخ [کارمین/جگری] و آبی، بعد آتشین و گداخته چون زغال و بعد زرد و سرخ و رنگ‌های دیگر که بسیارند و به خاطر سپردن‌شان بس سخت؟"

بد نیست ادعای کورْرنگی یونانیان را برابر این ادعا نیز بگذاریم که آنان احساس نسبت به طبیعت نداشتند. در کارِ هومر نشانی از شرحِ زیباییِ طبیعت نیست. تنها در چند جا شرحِ کوتاهی می‌خوانیم؛ چون نخلِ جوانِ پرشکوه (اودیسه ۶، ۱۶۲)، یا شقایق که به زیر باران سر خم می‌کند (ایلیاد ۸، ۳۰۶) و دریا که خشم می‌گیرد (ایلیاد ۴، ۴۲۲). اما همه‌ی این شرح‌ها تنها برای روشن کردن نکته‌ای است که پیش‌تر به آن اشاره‌ای شده باشد. طبیعت در آثار حماسی حضور دارد، اما تنها زمانی از آن نام برده می‌شود که برای انسان سودمند یا ناسودمند باشد. زیبایی و زشتی آن نقشی در کار ندارد. اما این دلیل نیست که فکر کنیم هومر از زیبایی طبیعت ناآگاه بوده است. وقتی شرحی از باغ استوره‌ای کالیپسو [کالوپسو/Calypso] (اودیسه ۵، ۵۵) به دست می‌دهد، خواننده می‌تواند تصویر زنده‌ای از زیبایی آن پیش چشم بیاورد و رایحه‌ی گل‌هاش را ببوید. هیچ کسی حاضر به وانهادن پردیس نیست. هر کسی می‌خواهد بر المپ، زیست‌گاه ایزدان، زندگی کند و یا در کشتزار الوسیون [سرزمین آرامش جاودانه‌ی مردگان / Elysium]– بدان‌گونه که هومر شرح داده است (اودیسه ۶، ۴۴/۴۳، ۵۶۵). زیبایی طبیعت در آن بخش، از واقعیت روزمره جدا می‌شود، اما گمانی نیست که از زیبایی واقعی بهره گرفته است. این بی‌گمان در باره‌ی رنگ‌ها نیز صدق می‌کند. در شرح‌هایی که اشاره شد، نامِ رنگ وجود ندارد و به "درخشان"، "شفاف" بسنده شده است. رنگ‌ها وجود داشتند، اما برای هومر ارزش زیباشناسانه نداشتند. اگر از درونِ خود طبیعت بنگریم، چنین دیدگاهی چندان غریب نیست. طبیعت به گیاهان، از دیدگاه زیباشناسانه که رنگ نبخشیده است. جنبه‌ی سودمندی رنگ‌ها برای جذب حشره و پروانه در خدمت ادامه‌ی زیست گیاه در نظر بوده است.

هسیودوس [شناخته‌ترین شاعر پس از هومر /Hesiodus] (سده‌ی هفتم پیش از میلاد) طبیعت را تنها در خویش‌کاری‌ش برای انسان شرح داده است. در چکامه‌ی آرخیلوخوس [Archilochus] (سده‌ی هفتم) و سافو (سده‌ی ششم / هفتم پیش از میلاد) گونه‌ی دیگری از "دیدن" طبیعت را می‌خوانیم. پر از گل و بو و رنگ. اما هم این دو نیز بیش‌ترین توجه را به انسان نشان داده‌اند، هم بدان‌سان که در تراژدی باستان می‌خوانیم. تنها در چند بخش تغزلی سروده‌های اوریپید [Euripides] و شاعر کمدی‌سرا آریستوفان [Aristophanes] (سده‌ی پنجم پیش از میلاد) چند شرحی می‌خوانیم که تنها به خودِ طبیعت پرداخته است. چنین شرح و پرداختی از طبیعت را پسان‌تر در شعر سده‌ی سوم پیش از میلاد

بیش‌تر می‌خوانیم که بخشی جداناپذیر از ادبیات رُمان پس از آن خواهد شد. اگر این فرآیند را با روند کاربرد رنگ در نگاره‌ها که دیونیسوس و فیلوستراتوس شرح داده‌اند و در ادبیات یونان نیز آمده است برابر بگذاریم، نمی‌توانیم به این نتیجه نرسیم که شیوه‌ی نگاه یونانیان به طبیعت و رنگ‌ها با گذشت زمان دست‌خوش دگرگونی شده است. از دید آن‌ها طبیعت و رنگ دگرگون نمی‌شوند. نام نبردن از رنگ‌ها را باید در شیوه‌ی نگاه انسان عهد باستان دید. آنان زیبایی طبیعت و رنگ‌ها را می‌دیدند، حتا به زمان باستان، اما برداشت‌شان به گونه‌ی دیگر بود. آن را در مجموعه‌ی نظمِ کهکشان و هستی می‌دیدند و نه به سانِ پدیده‌ای مستقل. کهکشان که در کنار نظم، زیبایی نیز داشت، در مجموعه‌ی خود نام برده می‌شد و نیازی نبود به جنبه‌های جدای آن پرداخت.

نامیدن رنگ‌ها

احساس نسبت به رنگ و ارزش گزاری آن را نمی‌توان انکار کرد. گیرم که نویسنده‌ی یونان باستان در آغاز نامی از رنگ نبرده باشد. اما مشکل در برداشت از نام‌ها وجود دارد. این مشکل به گام نخست در خودِ پدیده‌ی رنگ است. از جنبه‌ی فیزیکی، جدا کردن رنگ‌های گوناگون از یک‌دیگر آسان نیست. میان موج‌های کوتاه و بلند نور که احساسِ رنگ می‌انگیزد، مدام درجه‌بندی از گوناگونی و روشنی رنگ‌ها وجود دارد که در هم آمیزی‌شان برای ما قابل دیدن نیست. هم‌این رنگ‌ها که در زندگی روزانه می‌بینیم. اندیشیدن به نامی برای رنگ بس وابسته است به محیط پیرامون و فرهنگِ سرزمین. اسکیمو نام‌های بسیاری برای رنگ سفید دارد، صحرانشین، نام‌های بسیار برای زرد و مائوری در زلاند نو؛ نام‌های بسیار برای سبز، در حالی‌که هم‌اینان از رنگ‌های اصلی دیگر هیچ نامی نمی‌برند. کنارِ این، دیدن و نامیدن رنگ، زیر تأثیر زاویه‌ای است که دیده می‌شود و نیز میزان نورِ موجود و ساختارِ خودِ شیء. پر پرندگان به دلیل شفافیت و مات بودن برخی موج‌های نور این احساس را برمی‌انگیزد که پرنده‌ای چند رنگ دارد. از این رو است که در متن‌های کلاسیک برای مثال شیر را در متنی به رنگ زرد روشن دیده‌اند و در متن دیگر قهوه‌ای مایل به سرخ، سبز– زرد (صفرا) مایل به زرد روشن، زرد، سرخ–قهوه‌ای یا زرد– سبز، زرد زرده‌ی تخم مرغ با ته مایه‌ی سرخ قهوه‌ای. این جا پَخش و بخشِ رنگ نقش دارد: به دودِ دودکش اگر آفتاب در پشت ما باشد نگاه کنیم، رنگ مایل به آبی خواهیم دید. اگر از سوی دیگر نگاه کنیم، رنگ سرخ نیز حتا خواهیم دید. این را نیز در نظر بگیریم که شدت و ضعف نور در سرزمین‌ها متفاوت است. نورِ سرزمین‌های جنوبی بس شفاف‌تر و تیزتر از نور در سرزمین‌های شمالی است.

کنار این مشکل دیگری نیز وجود دارد که برای انبوهی اشیای پیرامون تنها یک نام داریم: *melas* (سیاه) نه تنها رنگ خون، که رنگ زمینِ شخم شده، کشتی در دریا و شراب نیز هست. این را به تیره نیز می‌توان ترجمه کرد: تیرگی ابرها یا چای و قهوه. و هم‌این است در باره‌ی بسیاری نام‌های دیگر.

در برداشت از برخی نام رنگ‌ها، گاهی نام اشیا، گیاه و معدنی‌ها را به کار می‌بریم: زمرد، بنفش (بنفشه/ صدف)، زعفران و غیره. رنگ این‌ها در گذشته نیز همین بوده است. اما این نام‌ها نیز اساسِ استواری به دست نمی‌دهند، زیرا بنفش، بسته به جا و مکان گوناگونیِ بسیار دارد. یونانیان رنگ همان شرابی که در برابر چشم دارند، سیاه می‌نامند، در حالی‌که سرزمین‌های دیگر برای رنگِ آن سُرخ یا سُرخِ شرابی دارند. اگر در شرح یونانیان از دریا، رنگِ شرابی بخوانیم، برای ما به این معنا ست که سُرخ است، در حالی‌که منظور آنان تنها تیره‌گی است. حتا در جلوه‌ی فیزیکی رنگین‌کمان نیز نام روشنی برای رنگ‌ها وجود نداشته است. هر نویسنده‌ای نامی بر آن گذاشته است.

آناکسیمن [Anaximenes] تنها به سرخ و سیاه پرداخته است، گزنفون بنفش، سرخ و سبز نام برده و مترودور [Metrodorus of Chios] از آبی، سرخ و سفید نام برده است. تنها ارسطو شرحی از رنگ‌های رنگین‌کمان به دست داده که با نگاهِ امروزی ما آشنا است.

هم‌گذاری [Synesthesia]

نکته‌ی جالب توجه این‌که در نوشته‌های یونانی رابطه‌ی رنگ‌ها با آوا، بو و مزه شرح داده شده است. سیاه، سفید و خاکستری برای رنگ‌ها و آواها به کار می‌رفته است که هنوز به عنوان مفهوم در موسیقی از آن استفاده می‌شود. تلخ، رنگِ زرد روشن دارد و می‌تواند که سرخ شود. در کتاب **جمهور** افلاتون، هشت حلقه‌ی کهکشان رنگ و آوای خود دارند. واژه‌ی ʻکروماتیک [chromatic]ʼ (برگرفته از chroma، به معنای رنگ) در حالت صفت برای ʻگام (موسیقی)ʼ در دوران باستان نیز وجود داشته است. نویسندگان بسیاری به این هم‌گذاری — حسِ هم‌زمانِ شنوایی، بینایی و چشایی- پرداخته‌اند. ارسطو از ʻتوانایی مشترک مشاهده یا حسʼ نام برده است، که در آن همه‌ی حس‌ها به یک‌سان در برابر حس، مشاهده و انگیزش واکنش نشان می‌دهند.

در سده‌های بعد رابطه‌ی میان رنگ و آوا وسواسِ اندیشه‌گی هنرمندان بوده است. موسیقی‌دانان رنگ به نُت‌ها می‌افزودند و نگارگران می‌کوشیدند تا به شکل‌های گوناگون، آوای موسیقی را در نگاره‌هاشان به گوش برسانند. اسکریابین، آهنگ‌ساز روسی در سمفونی پرومته چنین کرده است. ایده‌های کاندیسکی در هنر نگارگری نمونه‌ی دیگری است. موسورسگی از تاثیر مرگ دوست‌اش هارتمان [Hartmann] قطعه موسیقی زیبای‌اش برای پیانو با نام **نگاره‌های یک نمایشگاه** را آفرید که در تکِ تکِ آواها کوشیده است جنبه‌ی تصویریِ آن‌ها را به گوش برساند. پیت موندریان هلندی در نگاره‌ی 'Victory Boogie-Woogie' و تئو فان دوزبورگ [Theo van Doesburg] در ʻرگتایم [Ragtime]ʼ کوشیده‌اند تا ریتم موسیقی را به درون نگاره بکشانند. آرتور رمبو، شاعر فرانسوی واج‌ها را در شعر معروف ʻ**آواها**ʼ با رنگ همراه کرده است:

A سیاه، E سپید، I سرخ، U سبز، O آبی: آواها،
ازلِ پنهانِ تو را زمانی خواهم نامید.
و در پایان شعر به O نیز آوا بخشیده است:
O: فرازترین شیپور انباشته از بلندترین آوا ... (clairon / شیپور: گونه‌ای ساز بادی شبیه ترومپت)
اُمگا، با نورِ بنفش در چشمان.

اما همه‌ی این تلاش‌ها هم‌زمان نشان این دارند که هم‌گذاری رنگ‌ها و آواها در یک کار و یک حس آسان نیست و رازِ نهفته در مشاهده — مشاهده و حس از زمینه‌های گوناگون- آسان گشوده نخواهد شد.

رنگ در چشم فیلسوفان یونان

فیلسوفان یونان در مجموع توجه بیش‌تری به رنگ‌های طبیعت و چه‌گونه‌گی به وجود آمدن‌شان داشته‌اند. از این رو کارشان به کارِ تجربیِ نگارگران در آمیختنِ رنگ‌ها شباهت ندارد.

آنان رنگ را نه هستیِ مستقل و استوار، که پیش‌تر و بیش‌تر هستیِ تصادفی و تغییرپذیری می‌دیدند که به شکل ویژگی اشیا و ماده جلوه می‌کرد. آن را به گونه‌ی جدا نیز مورد پژوهش قرار نمی‌داند، بلکه به عنوان ابزاری برای پژوهش هر چیز دیگری به کار می‌بردند، چون فرآیندِ رشد گیاه. از این رو برداشت

کهن از رنگ با برداشت مدرن تفاوت دارد. از زمان نیوتن می‌دانیم که رنگ پدیده‌ای فیزیکی و قایم به ذات [Sui generis] است و خود می‌تواند مورد پژوهش قرار گیرد. خویش‌کاری فیزیولوژیکی آن هم‌راه است با مشاهده و حسِ آن در دریافتِ معنای آن. یونانیان توجهی به خویش‌کاریِ فیزیولوژیکی رنگ نداشته‌اند و از این رو در کارشان هیچ از چونی نمادین رنگ‌های گوناگون نمی‌بینیم. سیاه را گاه شوم می‌بینیم و دربردارنده‌ی شومی (شب، اندوه، سکوت، روح) و سپید را رنگ خوش‌بختِ (روز، بهار). ارغوانی/ بنفش [Purper] (ترکیب‌های گوناگون آبی و سرخ) می‌تواند اندیشه به غنای اغراق‌آمیز باشد، از آن دست که آشیل در آگاممنون سرخیِ گونه‌ها و لب‌ها را اشاره به جذابیت تن‌کام‌خواهی دانسته است. اما نمونه‌های چنین کاربردِ نمادینِ رنگ‌ها بس اندک‌اند. سرخ، چون سرخ شدنِ رو از خجالت در کارِ افلاتون دیده می‌شود. خاکستری در نوشته‌های کلاسیک اشاره به ترس دارد (هومر، ایلیاد ۷، ۴۷۹) که دگرگون شدن رنگ از سرِ ترس باشد (هم رنگ گیاهِ جوان). گو که همه‌ی این‌ها هیچ نقشی در شناخت‌شان از پدیده‌ی رنگ نداشته است.

پیش از افلاتون

فیثاغورث این انگاره را داشت که اشیا آمیزه‌ای از تضادها هستند و از دل همین تضاد به وجود آمده‌اند. آلکمائون [Alcmaeon of Croton] (سده‌ی پنجم پیش از میلاد) همین ایده را گسترش داد که سیاه و سپید نیز، چون روز و شب از دلِ تضاد می‌آیند. آنکساغورث [Anaxagoras] فیلسوف، تنها به نامِ دو رنگ بسنده کرد: سیاه و سپید. می‌توانیم چنین برداشت کنیم که رنگ‌های دیگر از نگاه آنان آمیزه‌ای از همین دو رنگ بوده‌اند. این ایده را بعدها در افلاتون، ارسطو و تئوفراستوس [Theophrastos/ از شاگردان افلاتون و ارسطو] می‌بینیم. از امپدوکلس [Empedocles]، بنیادگزار ایده‌ی چهار عنصر آورده‌اند که او از چهار رنگ اصلی نام برده است: سپید، سرخ، سیاه و زرد اخرایی. در پاره شعرهای به جا مانده از او نشانی از این چهار رنگ نیست. در بخشی می‌خوانیم که همه‌ی اشیا از دلِ مهرورزی چهار عنصر به وجود آمده‌اند و از سرِ نفرت فاصله‌ی میان آن‌ها از بین می‌رود. همان گونه که نگارگران با آمیختن رنگ‌دانه‌های گوناگون رنگ، در هماهنگی درست، گوناگونی بسیار شکل می‌آفرینند. از برابرگذاری رنگ‌های گوناگون با چهار عنصر اصلی می‌توان البته پی برد که امپدوکلس به چهار رنگ اصلی اندیشیده است، اما روشن نیست کدام رنگ‌ها. تئوفراستوس هم در شرح خود از ایده‌های امپدوکلس هیچ نامی از چهار رنگ نبرده است و تنها به سیاه و سپید بسنده کرده است. حتا نوشته است که همه‌ی فیلسوف‌ها، جز دموکریت، دو رنگ را رنگ اصلی می‌شناخته‌اند. چهار رنگ اصلی که اکنون می‌شناسیم، پرداخته‌ی نویسندگان رومی در باره‌ی نگارگران بزرگ از سده‌های پنجم تا سوم پیش از میلاد (زوکسیس [Zeuxis/از نزدیکان سقراط]، پولیگنوتوس [Polygnotus]، آپلس [Apelles/ نگارگر دربار اسکندر] و دیگران) است که در کار دموکریت نیز به آن برمی‌خوریم.

دموکریت ذره‌شناسی بود که عقیده داشت جهان ما از ذره و تُهی (خلاء) تشکیل شده است و باقی؛ از جمله رنگ‌ها تنها جلوه‌ای از هستی دارند و بس. تئوفراستوس می‌نویسد که این فیلسوف چهار رنگ اصلی را می‌شناخته است: سپید، زرد سبز، سرخ و سیاه. و هم او بر این نظر بود که میان این چهار رنگ با چهار عنصر اصلی رابطه‌ای وجود دارد، گر چه هیچ شرحی از این رابطه نیاورده است. به احتمال سرخ، رنگ آتش است، زرد، سبز رنگ آب (رطوبت درون گیاه)، سیاه، رنگِ هوا و سپید، رنگ خاک. جالب این که زرد سبز به شکل آمیزه‌ای از جسم سخت (تنانه، ذره) با تُهی آمده است که در برابرِ رنگ‌های دیگر جای‌گاهِ

خود یافته است، در صورتی که رنگ‌های دیگر همه در ارتباط با ذره‌اند و نه با تُهی. از دید دموکریت با آمیختن همین رنگ‌های اصلی است که رنگ‌های دیگر به وجود می‌آیند. پژوهش‌گران با این پرسش رو به رو بوده‌اند که چرا رنگِ آبی، که کنار سرخ و زرد از رنگ‌های اصلی است، در انگاره‌ی دموکریت جایی نداشته است. از این رو که نخواسته‌اند برچسبِ ناآگاهی بر او بزنند، انگارِ این دارند که نامِ ʻسیاهʼ در شرحِ او همان ʻآبیʼ باید باشد. یافته‌های باستان‌شناسی و شرح‌های ادبی نیز نشان داده‌اند که رنگ آبی در سده‌ی پنجم پیش از میلاد شناخته بوده است و هم این می‌تواند گواهی باشد بر درستی این انگاره که آمیزش رنگ‌ها در نگاه دموکریت را باید از جنبه‌ی دیگری جز آن دید که نگارگران می‌بینند یا به کار می‌برند.

هم امپدوکلس و هم دموکریت بر این نظر بودند که اشیا (نیز رنگ‌ها) را از این رو می‌بینیم که ذره‌های بسیار ریزی خود را از همه‌ی مجموعه‌ی شیء جدا می‌کنند و به شکل ذره‌های نور به چشم ما می‌رسند. امپدوکلس بر این نظر بود که در چشم دو حفره وجود دارد، یکی برای آتش و یکی برای آب و ما سیاه و سپید را از جای‌گیری‌شان در یکی از این حفره‌ها مشاهده می‌کنیم. از دید دموکریت، ذره‌ها پس از جدا شدن، در هوا به هم پیوسته و چون موج سوی چشم می‌آیند و تنها زمانی دیدنی هستند که رنگی جز رنگِ مردمک داشته باشند. درون چشم نرم و نم‌دار است و حاشیه‌ی آن سخت. این حاشیه یا دیوار سخت است که ذره‌ها را به چشم راه می‌دهد. در آوردن ذره به درون چشم، نور آفتاب نقش دارد. ذره‌های تصویر را برای کشاندن به درونِ چشم، گِرد می‌آورد. اشیای سپید، لغزان‌اند و بی‌سایه به درون چشم راه می‌یابند. از این رو نورِ بسیار از پژواک تصویرها، به شکل توده‌ای از ذره‌ها به درونِ چشم پژواک می‌یابند. نور، هوا را رقیق می‌کند تا تصویر جان بگیرد. ذره‌ها خود حفره‌های بسیار ریز در درونِ حفره‌های اشیا دارند. این حفره‌ها در ذره‌های جدا شده دُرُست روی هم می‌نشینند تا بتوانند آسان‌تر به درون چشم بروند و از این رو سپیدی‌شان برای ما قابل دیدن می‌شود. اشیای تیره سطح ناصاف داشته و حفره‌هاشان سایه دارند. از این رو نور کمی در و بر آن پژواک می‌یابد. تصویرهای سیاه که به درون چشم راه می‌یابند، دارای ذره‌ها با حفره‌هایی‌اند که روی هم ننشسته‌اند. از این رو که هوای بسیار در آن گرد آمده، نورِ کم‌تری به چشم راه می‌یابد و ما اشیا را تیره می‌بینیم. این‌ها سخت‌تر به درونِ چشم می‌آیند و از این که حفره‌هاشان راست بر هم ننشسته‌اند، حالت‌های گوناگونِ دریافتِ رنگ به چشم القا می‌کنند.

بقرات یا هیپوکراتس [Hippocrates of Cos] رنگ را همان ذره‌های رطوبت می‌شناسد، چون گل‌ها. او رنگ را حاصل کار آتش می‌داند. آدم‌ها در شرق رنگین‌تر و سالم‌ترند، در غرب بی‌رنگ و بیمارگون. سکاها به خاطر سرمای محل زیست سرخِ قهوه‌ای‌اند. آتش، کنارِ رنگ، نیروبخش نیز هست: زنی که آبستنِ پسر باشد رنگین است و اگر آبستن دختر باشد، خاکستری/ رنگ پریده است. او از چهار ذره‌ی رطوبت نام می‌برد: خون، مخاط، صفرای زرد و صفرای سیاه که دارای چهار رنگ سرخ، سپید، زرد و سیاه‌اند. خاکستری موها را از آن می‌داند که رطوبت‌ها با گذشت زمان به بیرون پوست می‌رسند. موها این رطوبت را که سپیدتر است می‌گیرند و خود سپیدتر می‌شوند، هم‌چون دگرگون شدن رنگِ پوست در فرآیندِ زمان.

افلاتون

افلاتون در جستارهای گوناگون از رنگ گفته است، اما هیچ‌گاه از چهار رنگ اصلی نام نبرده است. در ʻدیالوگ‌هاʼ (Philebus ۱۲) از قولِ خودِ او می‌توان پی برد که دو رنگ اصلی سیاه و سپید را به گونه‌ی تضاد می‌شناسد. هم در تیمائوس [Timaeus ۶۷] آورده است که سپید و سیاه به شکل رنگ، نور از درون

چشم می‌گیرند و با هم می‌آمیزند. تئوفراستوس از همین گفته به شرح پرداخته است که رنگ‌های دیگر از دلِ همین نزدیکی به وجود می‌آیند.

رنگ‌ها به اشیا زیبایی می‌بخشند. از دید افلاتون خاک را اگر از اتمسفر [Aether] ببینیم، آمیزه‌ای از رنگ خواهیم دید: ارغوانی، زرین، سپید و بسیار رنگ‌مایه‌های دیگر، بس زیباتر و شفاف‌تر از همه‌ی رنگ‌ها که در حالت عادی می‌بینیم (Phaedo/۱۱۰). رنگ‌ها که می‌بینیم همان‌اند که نگارگران در نگاره‌ها به مثابه‌ی مُثُل به کار می‌گیرند. این خورشید است که توده‌ی رنگ را به هر چه بر خاک است می‌بخشد (Cratylus /۴۰۹). سپید، رنگ ایزدی است، به ویژه در بافتِ اشیا. از این رو در تار و پود هر چه برای ایزدان بافته شود، جز سپید هیچ رنگی دیگری نباید به کار برد (**قوانین**/ آخرین و بلندترین دیالوگ: ۹۵۶). هیچ رنگی نباید در نگاره به عنوان نشانِ شیء به کار رود جز رنگِ طبیعی، مثل سپید برای موهای پیران (Lysis ۲۱۷/ از **دیالوگ‌ها**، که در آن از دوستی سخن می‌رود). برخی رنگ‌ها می‌توانند به خودی خود زیبا باشند (Philebus۵۱)، اما زیبایی‌شان تنها از این رو ست که سودمندند و لذت‌بخش (Gorgias ۴۷۴). برای او رنگ‌هایی که می‌بینیم، زمینی‌اند: زیبایی ایزدی ناب است و ساده و از گوشتِ انسانی و باقی چیزهای بی‌هوده‌ی فانی انباشته نیست (سمپوزیوم [Symposium]۲۱۱). جهانِ ایده‌ها نیز از دید او بی‌رنگ است (Phaedrus ۲۴۷).

نگارگران با این رنگ‌های زمینی می‌کوشند نگاره‌ای بپردازند که خویش‌کاری آموزشی دارد (**جمهور** / الف تا پ). اگر آنان نگاره‌های بدی بیافرینند که باشندگان آرمانشهر را از نیکی باز دارد، باید چون شاعران تبعید شوند. باید همیشه به دیده‌ی تردید به کار نگارگران و تندیس‌سازان نگریست تا مبادا در تقلید از واقعیت آسیبی به آن برسانند، اما اگر کارشان را به درستی انجام دهند، نمونه‌ای خواهند شد برای دیگران: قانون‌گزاران و فیلسوفان با نگاه به نمونه‌ی ایزدی بنای حکومت می‌گذارند و نگارگران با نگاه به نمونه‌ی ایزدی خط و رنگ بر پرده می‌آورند (**جمهور** ۵۰۰ و ۵۰۱ پ).

افلاتون درباره‌ی موقعیت رنگ و مشاهده‌ی آن بر این انگاره است که رنگ ذره‌های اشیا به شکل توده‌ی نور در چشم می‌آیند و دیده می‌شوند (**مینو**/ Meno ۷۶). این ایده را از امپدوکلس گرفته است، گر چه امپدوکلس بر این نظر بود که شکل‌ها در حفره‌ها جای می‌گرفتند و نه در شکل توده‌ی نور. تئوفراستوس (**درباره‌ی حواس**، متن ۳۴) این ایده را ساده کرده است. افلاتون اما ایده‌ی او را در **دیالوگ** (Theaetetus) و در گفت و گوی سقرات با تئاتتوس دقیق‌تر شرح داده است:

آن‌چه تو ‘رنگ سپید’ می‌نامی، چیزی قائم به ذات خود نیست که در بیرون یا درون چشم وجود داشته باشد؛ نمی‌توانی برای او جایی در نظر بگیری، جایی که خود می‌گزینی تا در آن بماند یا بشود (...) سیاه و سپید و هر رنگ دیگری حاصل ارتباط نگاه هستند و جا به جایی آن. آن چه تو رنگ خاصی می‌نامی، نه نگاهی است که چیزی را مشاهده می‌کند و نه آن چه که دیده می‌شود: چیزی است که از رابطه‌ی میان این دو پدید آمده است، چیزی که برای هر فردی خاص است’ .

بر پایه‌ی این انگاره است که توده‌ی نور از چشم (فرد) به شکل در می‌آید که می‌تواند نادرست باشد: آن چه کروی است، می‌تواند گاهی حفره بنماید (**جمهور** ۶۰۲) و این‌که کسی که نداند سپید چیست، خاکستری کنارِ سیاه را سپید خواهد دانست (**جمهور** ۵۸۵). روشن است که رنگ‌ها برای دیده شدن به نور نیاز دارند. بدون آتش هیچ چیز دیده نخواهد شد (**تیمائوس** ۳۱). شکلِ آتش، شعله است: جلوه‌ی آن است که نور به چشم می‌کشاند (**تیمائوس** ۵۸). رنگ خودِ شعله است.

افلاتون در **تیمائوس**، ایده‌ی بقرات را می‌پذیرد که رنگ‌های برخی اجزای تن حاصل سوخت دراز مدت‌اند: خون از سوزان بودن آتش، سرخ است (۸۰)، زردپی/ تاندون زرد روشن است (۷۴) و گوشت فاسد سیاه. از این سوخت تلخی نیز می‌آید. سیاه همیشه اما تلخ نیست، گاه ترش است که مزه‌ی تلخِ رقیق شده باشد. تلخ، گاه رنگ سرخ دارد و اگر سیاه با آن بیامیزد، زرد مایل به سبز خواهد شد. آتشِ التهاب که به گوشت جوان بزند، زرد روشن با تلخی خواهد آمیخت. نام این رطوبتِ صفرا است (۸۳).

افلاتون درباره‌ی آمیزش رنگ‌ها هیچ نگفته است، اما ایده‌ی او همان دیگرگون شدن عنصرها است (۵۶) و از این می‌توان پی برد که دیگرگونی می‌تواند آمیختن هم باشد. این ایده چنین است: آتش، آب و هوا از سه گوشه‌های دوپهلوبرابر با زاویه‌های ۳۰ و ۶۰ درجه ساخته شده‌اند. اگر این عنصرها را به سه‌گوشه‌های دیگر بخش کنیم، بی‌مانع می‌توانند در هم بروند. خاک اما از سه‌گوشه‌های سه‌پهلوبرابر است و نمی‌تواند با عنصرهای دیگر ʻبیامیزدʼ. افلاتون نیز چون دموکریت که ساختار زرد سبز را دیگر می‌دانست، ساختارِ خاک را دیگر می‌داند. در حالی‌که امپدوکلس بر این نظر بود که چهار عنصر به یاری مهر می‌توانند به هم بیامیزند، افلاتون خاک را جدا کرده و آمیزش با عنصرهای دیگر را ناممکن می‌داند.

افلاتون در متن ۱۴ تیمائوس، بیش‌تر به رنگ‌ها پرداخته است. از همان انگاره یاری گرفته که رنگ، ذره‌های ریز جدا شده از شیء است. ذره‌های رنگ از شیء خود به شکل توده‌ی نور از چشمِ بیننده بیرون می‌آیند. اگر درست در چشم قرار بگیرند، شفاف‌اند، اگر نه؛ و یا اگر بزرگ‌تر باشند، به شکل تیره خواهیم دید. چون توده‌های رنگ خود به هم می‌آمیزند. اگر خردتر باشند و آتش در حرکت ذره‌های خردتر با آتش بیامیزد، سپید خواهیم دید، از این رو که توده‌های نور جدا از هم به چشم می‌آیند. اگر خردتر باشند و آتش در حرکتی بزرگ‌تر با آب بیامیزد، سرخ خواهیم دید. در ذره‌های خردتر و حرکت تندتر شفافیت خواهیم دید. این گونه است که افلاتون به چهار رنگ می‌رسد (سیاه، سپید، سرخ و شفاف). از روش ارسطو در دو بخش کردن نیز یاری می‌گیرد. رنگ‌های دیگر همه آمیزه‌اند. در نگاه نخست به این نکته، فکر می‌کنیم که افلاتون نیز چون دموکریت چهار رنگ اصلی می‌شناسد. اما او سرخ و شفاف را جزیی از سپید می‌داند و دو رنگ اصلی همان سپید و سیاه هستند. نکته این که او شفاف را جای‌گزین زرد سبز دموکریت می‌کند. این جا نیز می‌خواهد دیدگاه ذره‌شناس را رد کند، به همان شیوه که در شرحِ حس دریافت رنگ‌ها آورده است. افلاتون البته بر این نظر نیز هست که پاسخی به پرسش وجود ندارد و تجربه‌ی روزمره همیشه اثبات شرح‌ها نیست.

او از رابطه‌ی ریاضی آمیزه چیزی نگفته، گر چه آن را رد هم نکرده است. این را می‌شود در ایده‌ی او درک کرد، زیرا در **ʻدیالوگ‌هاʼ** (۶۴) اندازه و تقارن را با نیکی و زیبایی برابر می‌نهد. ارسطو در **جدلیات** به رابطه‌ی ریاضی رنگ‌ها پرداخته است. این امکان هست که او ایده‌هاش را بر گفتمان‌های موجود در آکادمی افلاتون استوار کرده باشد. بعدها در باره‌ی هماهنگی و تقارن و نیز در باره‌ی رنگ‌ها که پیش‌شرط زیبایی واقعی باشد تردید کرد. پلوتینوس/ فلوتین [Plotinus]، فیلسوف سده‌ی سوم پس از میلاد – به یاری همین تردید ارسطو– بر این نظر بود که زیبایی به هیچ روی نباید بر تقارن استوار باشد و این که هر رنگی به خودی می‌تواند زیبا باشد. با این انگاره که چهره‌ی زشت اما زنده بس زیباتر از چهره‌ی مرده – حتا در تقارن تمام– است، معنایی به تمامی رادیکال برای زیبایی به میان کشید.

ارسطو

از دید ارسطو، رنگ‌ها از شیء جدا نیستند. ویژگی آن هستند. سیاه، متضاد سپید است و هم‌زمان به دلیل نبودن سپید است که جلوه می‌کند (**جدلیات**) و هر دو البته رنگ به شمار می‌آیند. رنگ در نور دیدنی

می‌شود، حتا اگر این گفته برای همه‌ی رنگ‌ها صادق نباشد. نور، تنانه نیست (**در باره‌ی نفس**). در دیدنی شدن رنگ، شفافیت نقش مهم دارد. شفاف خود بی‌رنگ است و در هوا و آب وجود دارد. به یمن این بی‌رنگی است که رنگ را می‌توان دید. رنگ مرزی است میان شفافیت و تنِ مرزبندی شده (**جدلیات**). آتش و هوا سپید هستند، آب سیاه است. خاک، شفافیت ندارد و ارسطو رنگ خاصی برای آن در نظر نمی‌گیرد. از دلِ حرکت سیاه و سپید است که رنگ‌ها به وجود می‌آیند و از دلِ همین رنگ‌ها ست که آمیزه‌ی رنگ‌های دیگر ظاهر می‌شود. رنگ مستقل از جدا کردن یا کنار هم نهادن رنگ‌های دیگر به وجود نمی‌آید. اگر فکر می‌کنیم چنین رنگی می‌بینیم، خطای چشم است. باید آمیزش واقعی وجود داشته باشد، یعنی یکی شدن ماده‌های آمیزش‌پذیر است که سبب دیگرگونی آن خواهد شد. رنگ‌های به وجود آمده بی‌نهایت نیستند، زیرا میان دو مرز (سیاه و سپید) وجود دارند. ارسطو هفت رنگ می‌شناسد: سپید، زرد روشن (یا خاکستری)، سرخ، ارغوانی/ بنفش، سبز چمنی، آب و سیاه که رابطه‌ی ریاضی میان آن وجود دارد، درست مثل آواها. زرد روشن گونه‌ای سپید است، سرخ از آمیختن با سیاه به وجود می‌آید، و ارغوانی سیاه بیش‌تری در خود دارد. ارسطو ایده‌هاش را بر کارِ نورِ آفتاب در هوا و ابر استوار می‌کند. با آمیزش سیاه و سپید سبز چمنی و آبی به وجود خواهد آمد و رنگ‌های دیگر از آمیختن همین رنگ‌ها ست که در چشم می‌آید. تفاوت رنگ‌ها از شکست نور است. این شکستن، گونه‌ای ضعیف شدن است تا سیاه تولید کند و سپید طبیعی را تیره‌تر جلوه دهد، چون سرخ، سبز و آبی.

ارسطو به وجود آمدن رنگ در گیاه و حیوان را از زاویه‌ی دیگری می‌بیند. از دید او گرما و سرما به عنوان سرچشمه‌ی پویا و خشکی و تری به مثابه‌ی سرچشمه‌ی ایستا بر رنگ‌ها تاثیر دارند. گرما در گیاه و حیوان فرآیند سوختن (پختن) خوردنی را سبب می‌شود و از این رو تیره‌شان می‌کند. تفاوت رنگ حیوان‌ها از این رو است که رفته رفته رنگ دیگری می‌گیرند. وقتی خوردنی‌های گوناگون می‌خورند، پوست‌شان رنگ می‌گیرد. خاکستری شدن موها نتیجه‌ی پیری یا بیماری انسان و اسب است. گرما از بیرون سبب خشکی و سپیدی می‌شود. گرمای درون از روند سوخت عادی جلوگیری می‌کنند که سبب ماتی رنگ و پوسیدگی می‌شود. جنس آب نیز بر رنگ پوست اثر دارد (اجزای حیوان‌ها).

ارسطو، مشاهده‌ی رنگ‌ها را بر همان سرچشمه‌هایی استوار می‌کند که در موردهای دیگر گفته است. از نگاه او رنگ به هیچ روی ذره‌های جدا شده از اشیا نیستند که امپدوکلس، دموکریت و افلاتون می‌گفتند. رنگ برای او ماده یا امکان ماده است، در حالی‌که دیدن به یاری نور است که به رنگ واقعیت بخشیده و داوری در باره‌ی آن را امکان‌پذیر خواهد کرد. خودِ دیدن یک توانایی است، توانایی ارگان بینایی که به یاری حرکت فعال می‌شود تا رنگ و شفافیت دیدنی شود. چشم به یاری نور در واقع رنگ می‌گیرد تا بتواند اشیا را ببیند. گاهی این ʻرنگ‌هاʼ درک می‌شوند. این گفته‌ی احتیاط‌آمیز ارسطو (در واقع) می‌تواند از این رو باشد که چشم در واقعیت رنگ نمی‌گیرد. اشاره به رابطه‌ی رنگ‌ها برای دیدن ویژگی آن باید باشد. ارسطو مشاهده را نیز گونه‌ای رابطه (لوگوس: علت‌العلل) می‌داند میان آن چیزی که می‌بیند با آن چیزی که دیده می‌شود. شفاف، ظریف و لغزنده است (هوا یا نم چشم)، که رنگ در خود می‌پذیرد و قابل دیدن‌شان می‌کند.

چشم حیوان‌ها، جز چشم اسب تنها یک رنگ دارند. چشم انسان‌ها چهار رنگ می‌تواند داشته باشد: آبی، آبی خاکستری، سیاه و زرد قهوه‌ای (میشی). در اسب و انسان رنگ دو چشم می‌تواند متفاوت باشد. نوزادان گاه چشم آبی دارند که با گذشت زمان تیره می‌شود. به این دلیل که برخی اعضای بدن ضعیف‌ترند، آبی در اصل شکلی از ضعف است. چشم زمانی تیره است که نم بیش‌تری در آن باشد و آبی، به زمانی که نم کم‌تری داشته باشد. از همین است که چشم‌های روشن در روز با وضوح کم‌تر می‌بینند و

چشم‌های تیره به شب‌ها. چون چشم روشن، به دلیل کمیِ نم، نمی‌تواند نور را به اعتدال برساند و چشم تیره به شب‌ها قادر به پویا کردن نم نیست، از این که نور کم به آن می‌رسد. آبی نیز درست مثل خاکستری در چشم‌ها به دلیل ضعف مغز در کار روی رطوبت است. اگر کار طبیعت روی نم در یک چشم، به‌تر از چشم دیگر باشد، چشم‌ها دو رنگ متفاوت خواهند گرفت.

درباره‌ی رنگ‌ها

در نوشته‌ی **درباره‌ی رنگ‌ها** (منسوب به ارسطو*) رنگ‌ها به طور مستقیم در ارتباط با عنصرهای خوانده می‌شوند: آتش، زرد روشن است، باقی سپیدند. سیاه رنگی است که از آمیزش عنصرها با هم به وجود می‌آید. در کنار آن رنگ‌های فرعی وجود دارند که به یاری نور آفتاب می‌آمیزند و رنگ‌های ثالثی از آمیزش این‌ها با نور، تا بی نهایت.

جالب توجه این‌که نویسنده هیچ استدلالی بر این انگاره نمی‌آورد. روشن است که به خود پدیده بیش‌تر توجه دارد تا آفرینش و استدلال برای پذیرفته کردن انگاره. هم این انگاره را در باره‌ی نور هم دارد. از دید او، با همه‌ی اهمیت نقش نور و گرما در به وجود آمدن تفاوت رنگ‌ها، هیچ نشانی از خویش‌کاری نور برای دیدن نمی‌خوانیم. به عکس در بخش دوم به شرح روش کار خود پرداخته است: نیازی نیست مثل نگارگر با آمیختن رنگ‌ها در هستی آن پژوهش کنیم، بلکه باید رنگ را همان گونه که در طبیعت هست پذیرفته و با هم برابر بگذاریم. گاهی اشاره‌ای می‌کند به دیدگاه کس دیگر، اما بیش‌تر به گونه‌ای می‌نویسد که انگار از سوی همه پذیرفته است و حتا اگر در تجربه‌ی روزانه‌ی ما گونه‌ی دیگر باشد، لابد خود به آن آگاه نیستیم. این جا تفاوتِ کار با شیوه‌ی آموزش ارسطو را می‌بینیم.

از نظر نویسنده‌ی این کار، رنگ‌ها آمیزه‌ایَ از نور هستند با شفافیت (هوا و آب) و رنگ‌مایه‌های پنهان. این جا نیز هیچ نشانی از ویژگی ‘شفافیت’ نمی‌خوانیم، شاید از این‌که ارسطو به اندازه‌ی کافی در باره‌ش نوشته است. نور، رنگ آتش است، تاریکی از نبودِ نور است. غریب این‌که درخشان همان یگانگی و فشردگی نور معنا می‌شود و پس نور، ماده است. ارسطو اما نور را هیچ می‌دانست. نور (و آن چه می‌درخشد) از دید نویسنده‌ی **درباره‌ی رنگ‌ها**، آمیزه‌ی رنگ‌های دیگر باید باشد. اگر آب سیاه می‌نماید از این است که شکستِ نور در آب به چین و پیچ و تاب می‌افتد. نور را نباید هرگز ناب و جدا از ماده دید. می‌تواند کیفیت‌های گوناگون نشان بدهد که حاصل فشردگی، بازی، شفافیت، تیرگی یا سایه است. سیاه و سپید، تنها در آمیزش آن نقش ندارند، بلکه رنگ زرد روشنِ نور آفتاب هم بر آن تاثیر می‌گذارد. این نویسنده بس ذره‌شناسانه‌تر و مادی‌تر از ارسطو به اشیا نگریسته است. سوخت و پخت غذا به ویژه در گیاهان دلیل مهمی برای ظهور رنگ و تفاوت رنگ‌ها ست. درست مثل رنگ کبود که در روند پختن به دست می‌آید. در طبیعت نیز این ‘پخته شدن’ در فرایند سوختن گیاه‌ها و حیوان‌ها به دست می‌آید. در کنار آن سایش، سوختن، ذوب شدن نیز سبب تغییر رنگ خواهد شد. این‌که رطوبت در روند خشکیدن تیره می‌شود، مدام به عنوان نمونه در کتاب آمده است. اگر نور آفتاب با سیاه بیامیزد، زرد سبز، سبز چمن، سرخ و آبی به دست خواهد آمد. سبز در گیاه نخستین رنگ است. برای شرح دگرگونی رنگ در گیاه به پختن آهک اشاره می‌کند و رنگ آب باران در سایه. در باره‌ی سپیدی مو می‌گوید که مو در اصل سپید است و تیرگی آن از میزان زیاد غذایی است که خورده می‌شود. پیران به دلیل کم خوردن و ضعیف شدن و نبود رطوبت کافی سپیدمو می‌شوند، درست مثل برگ گیاه که از خشکی به سپیدی می‌زند. سپیدی مو تنها در انسان و اسب نیست، آن گونه که ارسطو گفته و نوشته است، بلکه در گاو و گوسپند نیز دیده می‌شود. سرخ

در انسان و گیاه، میانه‌ی سپید و سیاه است و غذا در تیرگی و روشنی آن نقش دارد. سوختِ سریعِ غذا سبب تندی گرفتن سپیدی مو خواهد شد. رنگ پر پرندگان نیز در نبود غذای کافی از دست خواهد رفت.

نویسنده‌ی این نوشته، به شیوه‌ی غیر ارسطویی بیش‌تر به پدیده‌ی فیزیکی پرداخته است تا شرح انگاره‌اش در باره‌ی رنگ‌ها. اما انکار نمی‌توان کرد که در شرح پدیده‌ی رنگ در طبیعت، پژوهش‌گرانه و پی‌گیرانه به کار پرداخته و خوب مشاهده کرده است.

آمیختن رنگ‌ها

در نگاه به شرح آمیختن رنگ در دوران باستان شیوه‌های گوناگون می‌بینیم که نتیجه‌های پرتضاد دارند. اگر انسان با امکان‌های امروز رنگ‌دانه‌های سرخ، آبی و زرد را به هم بیامیزد، سیاه مات به دست خواهد آورد. اگر همین رنگ‌ها را نه با رنگ‌دانه که تنها به شکل صوری بیامیزیم، رنگ صورتی به دست خواهیم آورد؛ با آمیزش سرخ، سبز و آبی/ بنفش به شکل صوری، رنگ روشن به دست می‌آوریم.

نگارگران باستان بی‌تردید آمیزش رنگ را می‌شناخته‌اند. از موم عسل، زرده‌ی تخم مرغ و روغن‌ها استفاده می‌کرده‌اند. نیز می‌دانیم که نگارگران از حدود ۴۰۰ پیش از میلاد سوزاندن و ذوب کردن [Encaustic] نیز به کار می‌گرفته‌اند. روشن نیست که آمیزش رنگ بر پالت انجام می‌گرفته یا نه. در نگاره‌ها نشانه‌هایی از آن دیده می‌شود، اما در زبان یونانی و لاتین واژه‌ای برای آن وجود ندارد. به احتمال در کاسه می‌آمیخته‌اند. رنگ‌های اصلی چون زرد و سرخِ اخرایی را از خاک می‌گرفته‌اند و رنگ‌های سوختهٔ را از سوزاندن یا داغ کردن معدنی‌ها (گچ و آهک)، گیاه و گل (آقطی سیاه، شب‌بو)، فلز زنگ زده (سربی، سرخ) یا از حیوان (حلزون و صدف). در دو جای کتاب به شیوه‌ی آمیزش رنگ برای به دست آوردن رنگ کبود، آن گونه که در طبیعت وجود دارد، برمی‌خوریم. رنگ‌های تازه را با آمیزش رنگ‌های موجود و یا کنار هم نهادن‌شان به دست می‌آوردند. ارسطو، این را آمیختن نمی‌دانست. گر چه آمیختن رنگ در گذشته وجود داشته است، اما کار بس مشکلی بوده است. برای همین بود که ارسطو نوشته است رنگ‌های رنگین‌کمان، آمیزه‌ای از آن دست نیست که نگارگران می‌کنند.انسان هنوز هم البته نتوانسته است شفافیت رنگ‌های رنگین کمان را تقلید کند یا به دست آورد.

آمیزش رنگ برای فیلسوف‌ها معنای گسترده‌تری از آمیزش رنگ برای نگارگران داشته است. آنان فرآیند پختن و سوختن در حیوان و گیاه، زیر تاثیر گرما و نور آفتاب را نیز آمیختن می‌دانستند. نویسنده‌ی **درباره‌ی رنگ‌ها**، اما نور آفتاب را خود ماده می‌داند. این گونه است که ترکیب رنگ‌های موجود در آن را با آمیزش رنگ‌دانه بر پالت هم نمی‌توان بازسازی کرد. می‌توانیم چنین برداشت کنیم که آمیزش رنگ‌ها که در شرح‌های دموکریت و افلاتون خوانده‌ایم و نیز در **درباره‌ی رنگ‌ها**، به پژوهش در فن نگارگران نمی‌پردازند بلکه روی‌دادهای در خودِ طبیعت را در نظر داشته‌اند.

باری، هر چه باشد، رنگ و رنگ‌ها در هر فرهنگی و به هر زمانی وسوسه‌ی فکری دانش‌آموختگان و پژوهندگان سرزمین‌ها بوده است. جایی کم و جایی بیش. ژرفای کار معیار است نه کمیت.

نرخا (گرانادا)– اگوست ۲۰۱۰

پی‌نوشت جستار ریشه و نقش رنگ‌ها در فرهنگ‌ها:

* درباره‌ی هویت نویسنده‌ی درباره‌ی رنگ‌ها
کتاب **درباره‌ی رنگ‌ها**، به نام جزیی از مجموعه آثار ارسطو [Corpus Aristotelicum] (جز **بوطیقا**) آمده است، اما به احتمال زیاد نوشته‌ی خود ارسطو نیست. شیوه‌ی نگارش آشفته است، جمله‌ها گاه ناتمام مانده و فعل ندارند. تکرار بسیار در آن است، از جمله ُبه این دلیل ُ و ُمی‌دانیم که ُ بسیار در آن وجود دارد که در کارهای دیگر ارسطو بس کم‌تر و به جا دیده می‌شود. تفاوت دیدگاه نسبت به دیدگاه ارسطو نیز در آن وجود دارد:

- ارسطو به عنصرها رنگ نمی‌دهد، نویسنده‌ی **درباره‌ی رنگ‌ها**، چرا.
- در **درباره‌ی رنگ‌ها**، نور ماده است، در کار ارسطو نه.
- ارسطو نور را بی‌رنگ می‌داند، در **درباره‌ی رنگ‌ها**، گفته می‌شود که نور بی‌رنگ وجود ندارد و هیچ رنگی در حالت ناب دیده نمی‌شود.
- این‌که سنگ و فلز از ذره‌های سیاه هستند، خلاف دیدگاه ارسطو است که به ذره و هسته و اتم نمی‌اندیشید.
- دیدگاه دو نویسنده درباره‌ی سپید شدن مو تفاوت دارد.
- در **درباره‌ی رنگ‌ها**، سه شیوه‌ی آمیزش رنگ شرح داده شده است؛ ارسطو تنها به یک شیوه پرداخته است: او روی هم یا کنار هم گذاشتن رنگ‌ها را گرد آوری می‌داند نه آمیزش.

پژوهش‌گران نوشته‌اند که خودِ ارسطو سال‌ها به جست و جوی نویسنده‌ی همین اثر بوده است. حدس زده می‌شود نویسنده‌ی این کار یا تئوفراستوس باشد یا یکی از شاگردان او به نام ستراتو لامپاساکوس [Strato of Lampsacus]. هر دو این‌ها کتابی در باره‌ی رنگ نوشته‌اند که از بین رفته است. برخی نیز گفته‌اند نمی‌توان نوشتن آن را به کسی نسبت داد، جز یکی از دوستاران ارسطو که در سده‌ی چهارم یا سوم پیش از میلاد می‌زیسته است.

دست‌مایگان:

1. **W. E. Gladstone**, Studies on Homer and the Homeric Age, Oxford 1858; Gladstone, 'The Colour-Sense' Nineteenth Century 2 (1877).
2. **B. A. C. saunders**, The Invention of Basic Colour Terms, Utrecht 1992 & 'The Phantom Objectivity of Colour' proceedings of the Conference: Linguistic Foundations of Translation, Liverpool 1995.
3. '**Aristoteles**' Over kleuren, Damon, Budel 1974

برای دریافت شماره‌های گذشته‌ی
جنگ زمان
با ایمیل یا تلفن زیر تماس بگیرید:
Jong-zaman@hotmail.com
004741336907

س. سیفی

کار ناتمام مهدی

سیمای ابن مقفع در تاریخ‌نامه‌ی طبری

بنا به اهمیت موضوع در **تاریخ‌نامه‌ی طبری**[۱] فصلی به "خبر زنادقه در ایام هادی"[۲] اختصاص یافته، که به استناد آن زندیقان عصر هادی[۳] (ف۱۷۰هجری) پیامبر اسلام را حکیمی می‌دانستند که آموزه‌هایش را به درستی در آیین خویش به کار می‌بست. هم‌چنان که **قرآن** نیز از همین باورهای حکیمانه‌ی او مایه می‌گرفت. بنا بر این گزارش محمد هم‌خوابگی با مادر، خواهر و دختر را نهی نمود و نماز، روزه، زکات و حج را پایه گذاشت و واجب شمرد. با چنین نگاهی زندیقان می‌پنداشتند که اگر مرد شیواسخنی ظهور کند او نیز می‌تواند آیینی چون اسلام عرضه نماید.

مسلمانان ازنگاه زندیقان[۴]

درگزارش یاد شده مسلمانان از نگاه زندیقان[۵] انسان‌هایی معرفی می‌شوند که نماز جماعتشان به صف‌کشی و صف‌بندی شتران کاروان شباهت داشت. آنان نماز مسلمانان را با این بهانه به استهزا می‌گرفتند که "کون سوی خدای خویش"[۶] می‌کردند و روی برزمین می‌نهادند. هم‌چنین زندیقان قربانی کردن و گوسفندکشی مسلمانان درعید قربان را نکوهش می‌نمودند و در اعتراض به این سنت اظهار می‌کردند: مگر چهارپایان گناهشان چیست تا کشته شوند؟ ازسویی دیگر آنان رسم صفا و مروه در حج‌گزاری مسلمانان را نیز تمسخر می‌نمودند و می‌گفتند اینان چه گم کرده‌اند که آن را در کوه‌ها می‌جویند؟

نگاه گزارشگر تاریخ‌نامه

گزارشگر **تاریخ‌نامه‌ی طبری** می‌نویسد: "مردمان کلام" (عالمان علم کلام) آنان را "معطلان" و "دهریان" می‌نامند. لازم به یاد آوری است، "معطله" و دهریان گروهی بودند که باورهای طبیعت‌گرایانه را تعقیب می‌کردند و درهمین راستا جهان را بدون آفریننده و قدیم می‌دانستند. به واقع دهریان طبیعت گرایانی بودند که بر اصالت طبیعت تأکید می‌ورزیدند، بدون این که آفریننده‌ای بر آن متصور باشد. اما ازنگاه دین‌باوران، معطله با نیست‌انگاری به بی‌هودگی و بی‌هدفمندی هستی اصرار داشتند. آنان با نفی خدابارگی، پیامبری و انکار معاد، باوری را ترویج می‌نمودند که بنا به تصور مخالفان و معاندان "نیست انگار" و بی‌هدف معرفی می‌گردیدند.

در تاریخ‌نامه نوشته‌اند که؛ "همه علما" اتفاق نظر دارند که "مذهب زنادقه" از "مغی و جهودی و ترسایی و بت‌پرستی"[۷] بدتر است. مورخ تاریخ‌نامه می‌گوید: «اصل مذهب ایشان بر تعطیل است. هر چیزی که جهودان و ترسآن [ترسایان] و همه دین‌ها کنند از عبادت، ایشان آن را باطل بینند و به دل گویند باطل است. و قصد ایشان آن است که هستی خدای و پیغمبران همه باطل است، و بی‌کار همی باشند و گویند این جهان تا بوده است تا باشد همچنین باشد.»[۸]

جهت معرفی و شناسایی درست و دقیق "زندیق" و "زنادقه" نویسنده‌ی تاریخ‌نامه را باید موفق‌ترین وقایع‌نگار به حساب آورد. او چنان تعریف درست و دقیقی از زندیق به دست می‌دهد که نمونه‌ی آن در

اخبار وقایع‌نگاران دیگر کم‌تر یافت می‌گردد. از نگاه او "زنادقه" چنین می‌اندیشند که «این خلق همی زایند و همی میرند ... کس نداند که از کجا آمد و کجا شد.»[۹]

با این‌همه نویسنده، به رغم اصرار و ابرام بر این که؛ "زنادقه" دین و شریعتی ندارند، ارزش‌های اخلاقی و رفتاری آنان را می‌ستاید. او می‌نویسد: «مذهب ایشان چنین است الا آن که چیزی بد نپسندند. چنان که آن چیزی که به چشم خردمندان زشت است آن نباید کردن جور و ستم کردن و بر مردمان دروغ و بهتان گفتن، و این چیزها که آن را زشت دارند آن نشاید کردن. هم‌چنان‌که از چشم‌ها بباید پوشیدن، وآن جامه باید پوشیدن که به چشم مردمان نیکو آید، و کاری زشت باشد نباید کردن.»[۱۰]

با این توصیف "زنادقه" کسان مبادی آدابی شمرده می‌شدند که بدی نمی‌پسندیدند، جور و ستم را قبول نداشتند و از دروغ و بهتان نیز پرهیز می‌کردند. چنان که به همین دلیل چون آنان لاقیدی و بی‌بندوباری را وامی‌گذاشتند، به روشنی پای‌بند به اخلاق معرفی می‌شوند.

رهبری زندیقان

گزارشگر **تاریخ‌نامه** می‌گوید که چون زندیقان بر اوضاع چیره بودند، مهدی (خلافت ۱۵۸– ۱۶۹ هجری)[۱۱] و پسرش هادی آنان را کشتند تا سلطه و چیرگی‌شان منتفی گردد. با این همه او رهبران این جنبش را از "مهتران" می‌داند. این مهتران نیز به طور حتم ایرانیان و عربان دگراندیشی بودند که در ساختار حکومتی بر اوضاع چیرگی داشتند و زمینه‌های عینی رشد و اعتلای آن را فراهم می‌دیدند. اما جنبش زندیقان تنها به مشارکت و حضور در ساختار حکومتی خوشبین نبود، بلکه بنا به نظر نویسنده "خداوندان فصاحت و بلاغت و حکمت و شعرا"[۱۲] نیز با تشریک مساعی لازم به منظور حساس‌سازی فرهنگی مردم، حمایت همه‌سویه‌ی خویش را از آنان اعلام می‌داشتند. با این همه نویسنده‌ی **تاریخ‌نامه** از ابن المقفع[۱۳] به عنوان سرکرده و "آخر همین خداوندان" نام می‌برد و مقام علمی و ادبی او را ارج می‌نهد: «آخر یکی از ایشان ابن‌المقفع بود آن‌که کتاب **کلیله و دمنه** او جمع کرده است و از عربی به فارسی ترجمه کرده با چنان فصاحت و دبیری و نیکویی سخن و چیزهایی که بر لغت تازی که بدین است فصیحان برشمردندی، نخست او را یاد کردندی.»[۱۴]

متأسفانه به رغم ارج‌گذاری نویسنده از جایگاه علمی ابن مقفع، ضمن پذیرش اصالت و صحت نسخه ی موجود گمان می‌رود در معرفی مترجم فارسی **کلیله و دمنه** اشتباهی رخ داده باشد. مجموعه‌ی **کلیله و دمنه** که در زمان ساسانیان از سانسکریت به پهلوی برگردانیده شده بود، توسط عبدالله بن مقفع (مقتول ۱۴۲یا۱۴۳و یا ۱۴۵هجری) از پهلوی به عربی ترجمه گردید. سپس در زمان سامانیان ابوالفضل محمد بلعمی به دستور نصربن احمد سامانی (وفات ۳۳۰ هجری) ترجمه‌ی عبدالله بن مقفع را از عربی به فارسی برگردانید. هر چند ترجمه‌ی ابوالفضل بلعمی به وسیله‌ی رودکی به شعر درآمد، ولی این ترجمه در حادثه‌های روزگار از بین رفت و گم شد. گر چه از منظومه‌ی رودکی نیز هم اکنون جز ابیاتی پراکنده چیزی باقی نمانده است. با تمامی این احوال ابوالمعالی نصرالله، **کلیله و دمنه**‌ی فعلی را در قرن ششم از روی همان ترجمه‌ی عربی عبدالله بن مقفع به فارسی برگردانده‌اند.

تاریخ‌نامه‌ی طبری از سطوح رهبری جنبش زندیقان در دوره‌ی مهدی و هادی افراد دیگری را نیز معرفی می‌کند. یکی از این کسان علی بن یقطین است که در زمان هادی "مهتران لشکر" شمرده می‌شد. یقطین پدر علی، در دوره‌ی منصور (خلافت ۱۵۸–۱۳۶هجری) عباسی[۱۵] "مولا و صاحب خاتم" شمرده می‌شد «و به وقت مهدی نیز انگشتری خلافت هم او داشت. و چون هادی بنشست همچنان

انگشتری به دست او بود.»[۱۶] شغل پدر در زمان هادی به علی فرزند یقطین سپرده شد. بنا بر این اقتدار و نفوذ علی بن یقطین بیش از پدر گسترش یافت. تاجایی که «همه اخبارها در مملکت بدو آوردندی، و صاحب خبر مملکت او بود و او برسانیدی به مهدی و هادی.»[۱۷]

نویسنده کسان دیگری را نیز، هم‌فکر و هم‌سو با ابن مقفع و علی بن یقطین نام می‌برد. یکی از آنان "یزدان بن باذان" است که بنا به گفته‌ی او «در ملک عرب و عجم از او دبیرتر نبود.» هم‌چنین از بنی عباس، عبدالله بن داود را یاد می‌کند و از بنی‌هاشم "یعقوب بن الفضل" را، که نسبش را نیز به عبدالمطلب می‌رساند و او را چنین توصیف می‌کند: «مهتر بنی‌هاشم او بود و پیر اهل بیت بود به زمانهٔ خویش.»

رفتار شناسی زندیقان

ازنگاه و دیدگاه اعتقادی نویسنده‌ی **تاریخ‌نامه‌ی طبری** پذیرش ستیزه‌گری و چالش "زنادقه" با آیین رسمی دشوار می‌نماید. بنا بر این او تلاش می‌کند به نحوی به توجیه این فرآیند دست یابد. او علت اصلی تنش و معارضه‌ی آنان را با اسلام در تنبلی و کاهلی‌شان می‌یابد و می‌گوید برایشان "مسلمانی کردن و نگاه داشتن شریعت" دشوار بود. در نتیجه "تن شستن از جنابت"، "نماز بامداد برخاستن و نماز کردن"، "زمستان دست در آب سرد کردن"، "به تابستان روزه داشتن"، "زکوهٔ بیرون کردن از مال"، "از هوا و مراد دل بازایستادن" و "خدای عز و جل را فرمان کردن" برایشان مشکل می‌نمود.[۱۸]

بنا بر این گزارش، "مهتران زندقه" به رهبری عبدالله بن مقفع و صالح بن عبدالقدوس گرد آمدند و به مردم یادآور شدند که عمده‌ترین و مهم‌ترین میراث اسلام **قرآن** است که محمد هم به آن فخر می‌کرد. در همین راستا نوشته می‌شود که: زندیقان جمع شدند تا کتابی بیاورند تا از **قرآن** فصیح‌تر و نیکوتر باشد. در پیشبرد چنین هدفی عبدالله بن مقفع، صالح بن عبدالقدوس، عبدالله بن عبیدالله و عبدالله بن داود با هم پیمان بستند. آنان تقسیم کار به عمل آوردند و ابن‌مقفع را بر این کار گماشتند. «صالح بن عبدالقدوس" گفت: من پوست و کاغذ و مداد بدهم، و عبدالله بن عبیدالله گفت: من سرایی بدهم که اندر وی آب روان و باغ سبزی بود و خادم نیز بدهم. و دیگری گفت: من آنچه به کار باید از اخراجات هر روز بدهم.»[۱۹]

اما براساس نوشته‌ی **تاریخ‌نامه**، ابن مقفع پس از شش ماه تلاش اظهار عجز نمود و گفت: «بدانستم که این نه کلام مخلوق است و آدمی را بدین اندر دست نیست.»[۲۰] با این همه بنا گزارش یاد شده شمار زندیقان فزونی گرفت تا آن که «خدای عزو جل مهدی را برگماشت تا ایشان را هلاک کرد به شمشیر تا از آن مردمان و مهتران کس نماند مگر دو هاشمی.» این دو هاشمی نیز یعقوب بن فضل و عبدالله بن داود بودند. دلیلی که نویسنده برای این موضوع می‌یابد این است که مهدی سوگند خورده بود از بنی‌هاشم کسی نکشد تا نسلشان زیادشود. «که منصور بسیار کشته بود، ترسید که اصل بنی‌هاشم نماند. ایشان دو تن را به زندان باز داشت.»[۲۱]

اما کار ناتمام مهدی را هادی به انجام برد. او "یعقوب" و "عبدالله" را طلبید و آن دو اقرار نمودند: «این اسلام هیچ نیست و **قرآن** کلام خدا نیست و محمد علیه السلام پیغمبر نیست.»[۲۲] درنتیجه «هادی بفرمود تا هر دو را بردار کردند، و نیز کسی از زندقه نبودند که پیدا بودی .»[۲۳]

با این گزاره‌های **تاریخ‌نامهٔ طبری**، چهره‌ی روشنی از جناح‌بندی معارضان قدرت در دو سوی حاکمیت خلفای بنی‌عباس به نمایش گذاشته می‌شود، تا در آن سیمای واقعی کافرکیشان (حتا بنی هاشم و خاندان محمد) به منظور مقابله و چالش با دین‌گردانی اجباری آشکار گردد.

پی‌نوشت جستار کار ناتمام مهدی:

۱- **تاریخ‌نامهٔ طبری** گردانیده منسوب به بلعمی. متن اصلی کتاب را از **تاریخ الرسل و الملوک** نوشته‌ی محمدبن جریرتبری (۲۲۴-۳۱۰ هجری) گرفته‌اند که ترجمه‌های گوناگونی از آن در دست است. ترجمه‌ی حاضر را نیز به محمد بن محمد بلعمی (ف. ۳۶۳ هجری) نسبت داده‌اند که از همین ترجمه نیز متن‌های متفاوتی برجای مانده است. از ویژگی‌های ترجمه‌ی یادشده فزونی‌هایی است که مترجم حسب موضوع و بنا به سلیقه‌ی شخصی آن را به متن اصلی افزوده است.
۲- **تاریخ‌نامهٔ طبری**: گردانیده منسوب به بلعمی (محمدبن‌محمد بلعمی)، تصحیح و تحشیهٔ محمد روشن، تهران، سروش،۱۳۸۰، جلد چهارم، ص۱۱۷۱.
۳- هادی (موسی بن محمد) چهارمین خلیفه‌ی عباسی است، که خیزران مادراو بود.
۴ - زندیق (زندیک) منتسب به زند. زند را تفسیر **اوستا** شمرده‌اند که چه بسا این تأویل غیرمکتوب و شنیداری صورت می‌پذیرفت. درهمین تفسیرها بود که کافرکیشان تأویل‌های طبیعت‌گراياانه و دهری‌مآبانه‌ی خویش از **اوستا** را به جای نص می‌نشاندند.
۵ - پیشین.
۶ - پیشین: ص۱۱۷۲.
۷ - پیشین.
۸- پیشین.
۹- پیشین.
۱۰- محمدالمهدی (خلافت ۱۵۸-۱۶۹هجری) سومین خلیفه‌ی عباسی.
۱۱- پیشین.
۱۲- عبدالله بن مقفع (روزبه‌ی پارسی)، ادیب ایرانی معاصر منصور خلیفه عباسی بود که درسن سی و شش سالگی به دست او به قتل رسید. او **خدای‌نامک**، **مزدک‌نامک**، **کلیله و دمنه** و... را از زبان پهلوی به عربی ترجمه نمود. نویسنده‌ی **تاریخ‌نامهٔ طبری** به دلیل هم‌سویی فکری رهبران جنبش "زنادقه" با ابن مقفع، او را در دوره‌ی مهدی و هادی نیز زنده تصور می‌کرد و این در حالی است که بیش از دو دهه از قتل ابن‌مقفع سپری شده بود. به ظاهر این جا به جایی حادثه‌های تاریخی در ترجمه‌ی منسوب به بلعمی از **تاریخ‌الرسل و الملوک**صورت پذیرفته است. چنان‌که فزونی پیش آمده، در ترجمه‌ی ابوالقاسم پاینده مشاهده نمی‌گردد. برای اطلاع بیش‌تر نگاه کنید به: **تاریخ طبری** یا **تاریخ‌الرسل و الملوک**، تألیف محمدبن جریر طبری، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران ، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۴، جلد دوازدهم، ص ۵۱۷۱.
۱۳- پیشین: ۱۱۷۳.
۱۴- ابو جعفرالمنصور، دومین خلیفه‌ی عباسی که به ابو مسلم سردار ایرانی خیانت نمود و او را کشت.
۱۵- پیشین.
۱۶- پیشین.
۱۷- پیشین.
۱۸- پیشین: ۱۱۷۵.
۱۹- پیشین: ۱۱۷۶ .
۲۰- پیشین.
۲۱- پیشین.
۲۲- پیشین.
۲۳- پیشین.

از منصور کوشان منتشر شده است:

رمان و داستان:

محاق – رمان، نشر شیوا، تهران

آداب زمینی – رمان، نشر ابتکار، تهران

واهمه‌های مرگ – مجموعه‌ی داستان، نشر آرست، تهران

واهمه های زندگی – مجموعه‌ی داستان، نشر آرست، تهران

خواب صبوحی و تبعیدی‌ها – دو داستان، نشر شیوا، تهران

زانیه – سه داستان، نشر آرش، استکهلم

راز بهارخواب – رمان، نشر آرش، استکهلم

عشق‌های شیطان – رمان، نشر آرش، استکهلم

تثلیث جادو – رمان، نشر باران، استکهلم

زنان فراموش شده – رمان، نشر آرش، استکهلم، نشر ققنوس، تهران

دهان خاموش – رمان، نشر باران، استکهلم

نقد و بررسی و شناخت:

ایران، ایرانی و ما – نشر آرش. استکهلم

حدیث تشنه و آب– نشر باران. استکهلم

فراسوی متن، فراسوی شگرد، ، نشر نوروز هنر. تهران

هستی شناسی شعر فارسی، جلد یکم، از حافظ تا نیما– نشر نوروز هنر. تهران

شعر:

سال های شبنم و ابریشم – گزیده چهار مجموعه‌ی شعر

قدیسان آتش و خواب‌های زمان – گزیده‌ی دو مجموعه‌ی شعر

مفهوم دیگر الفبا – گزیده دو مجموعه‌ی شعر

پنجره‌ی رو به زمان – مجموعه‌ی شعر

نمایش‌نامه:

قربانیان خواب پنهان – نشر رودکی. تهران

بودن از نبودن – نشر ایران. تهران

در دل تاریکی – نشر گردون. تهران

باردیگر بازی دیگر – نشر تکاپو. تهران

کسوف عروسک‌ها – نشر بی‌نام. تهران

محفل عاشقان – نشر بوطیقای نو تهران

دوری که در آمدن و رفتن ما ست،
او را نه نهایت، نه بدایت پیدا ست،
کس می‌نزند دمی در ین مهنی راست،
کاین آمدن از کجا و رفتن به کجا ست.
عمر خیام

شعر

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

شماره‌ی ۵، بهار ۱۳۸۹:

مجید نفیسی: به کودکان زندگی و مرگ، *علی‌رضا زرین*: در پگاه الف نی، *منصور کوشان*: نه این مرگ نیست، *فریده نقش*: آه/ ستاره‌ی سهیل، *آویسا صادقی*: من را لمس کن، علی *طبیب‌زاده*: ایستاده و بیدار، *باقر پرهام*: تندیس شیر/ هیچ و پیچ

شماره‌ی ٦، تابستان ۱۳۸۹:

فریبا صدیقیم: یک شعر، شمس لنگرودی: مرثیه برای منصور، شیدا محمدی: گل مرگ، پرویز زاهدی: او نیز یکی از گیاهان بود، مجید نفیسی: به منصور خاکسار، پاشاراحد صارمی، کانتوی ۱۳، شایان افشار: یک شعر، روشنک بیگناه: یک شعر، حسن صفدی: منصور، منصور خاکسار: سه شعر

شماره‌ی ۷، پاییز ۱۳۸۹:

عمر خیام: ترانه‌ها، *اسماعیل خویی*: دو شعر، *علی‌رضا زرین*: چهار شعر، *مهرانگیز رساپور*: دو شعر

شهاب مقربین

چهار شعر

نمی‌توانم ...

نمی‌توانم با کلاشینکف شعر بنویسم
نمی‌توانم با کوکتل‌مولوتُف نقش بزنم روی کاغذ
نمی‌توانم با تفنگ **...**

تُف بر تفنگ
بر کوکتل‌مولوتُف
بر کلاشینکف
بر همه‌ی این کلمات تُف

این‌ها شاعرانه نیستند
می‌خواهم از تو بنویسم

اما تو را با همین کلمات نقش کردند
بر زمین.

اعتراف می‌کنم ...

اعتراف می‌کنم
هر چه کردم اشتباه بود
هر چه گفتم اشتباه بود
هر چه دیدم اشتباه بود
درخت‌ها سبز نبودند
سربی بودند
آسمان را نشانه گرفته بودند

اعتراف می‌کنم
خواب دیدنم اشتباه بود
بیدار شدنم اشتباه بود
آن‌ها رویاهای مخملی بودند
کابوس‌ها را نمی‌دیدم

اعتراف می‌کنم
سکوت کردنم اشتباه بود
فریاد کشیدنم اشتباه بود
گوش تا گوش آسمان سنگین بود
از دریایی واژگون
و تازیانه‌ای که برق می‌زد
خیره‌گی چشمم بود

اعتراف می‌کنم
هرجا رفتم اشتباه بود
برگشتنم اشتباه بود
تنها مردنم اشتباه نیست
اگر برگشتم
دوباره اشتباه می‌کنم
همه چیز اعتراف بود
ببخشید
دوباره اعتراف می‌کنم
همه چیز اشتباه بود
ببخشید
دوباره اشتباه می‌کنم ...

من دُن‌کیشوت نیستم ...

من دُن‌کیشوت نیستم
یک شوالیه‌ی تمام‌عیارم
با دُن‌کیشوت فرق‌های زیادی دارم
از جمله او قصه‌هایی از شوالیه‌ها خوانده بود و
به جنگ آسیاب‌ها رفت

من
قصه‌ی دُن‌کیشوت را خوانده‌ام
و
به جنگ آسیاب‌ها می‌روم.

برفی سنگین نشسته روی سرم ...

برفی سنگین نشسته روی سرِم
اما می‌گویند
راه‌ها همه بازند

راه‌ها هنوز بازند
اما معلوم نیست
این بازی تا کی ادامه دارد.

آزیتا قهرمان

سه شعر

با این همه مردن

با این همه مردن مرا نکشت
و دست‌های بالا
از رو نرفت
اگر هنوز می‌تپد این شکاف و درخت‌ها به راه
و پرنده‌ها احیا گرفته‌اند
اگر مرده‌هایم دوباره زیبا
و از کوچه تا خانه می‌رسد
زخمی که پهلو گرفته‌ام در بندر قصه‌ها
کمی هوا
سیاهی هر دو چشم
و هرچه باد بر پهنه‌های سبز بعد از باران
چه قدر مرا از من ترسانده‌اند
چه قدر مرا از وقتی که می‌توانم
از نترسم ترسانده‌اند
از دهانی که می‌بوسد و دوستت دارم نوشت
از پر نشسته بر این لبه
بالای سنگ‌هایی از گوشت تنم
من از تمام رفتن‌های مرده و ریخته
از حساب سنگ و بودن در حدود پریدن
در سمت اتاق از تو از باد
از خط کشیده‌ای در امتداد مادر و جد و ابادم
از کوچه‌ام همین گلوی پاره
خواست تنبور من شود
در میدان‌های شما زیر علامت سکوت.

بهار

دوباره می‌آید
هر سال لحظه‌ی موعود
با اسب‌های سپیدار
عبور می‌کند از هزار در شفاف
ابرهای شعله‌ور به دنبالش
همیشه می‌آید
با گورهایی در تنگ سینه‌اش
دامنی در جنگ سوخته
گیسوان چیده‌ی آغشته به خون
به گل به بوی باروت و بوی نفت
ما جا نهاده‌ایم در سال پیش
بسیار کسان را که دوستشان داریم و با ما نیامدند
تا طعم دوباره‌ی بادام گذر نکردند از روی پل
آن سو مانده‌اند و دست تکان می‌دهند
بهار اما همیشه می‌آید
تا باز ببافد
با نخ‌های شکافته از پیرهن تنگ سال پیش
تصویر یک پرنده را در پشت هر دریچه و ایوان
رنج را نگینی سبز
جای چشمانش
زخم را طرحی جای منقارش که سرخ بخواند

نامه

سکوت خواب‌های زیادی دید
و به یاد آورد خم شانه‌ی کسی را در آسمان
و تو پرنده‌ای شدی با زخمی بزرگ‌تر از سایه‌ات
به یاد آورد انگشت‌هایت را با آن رد کبود
و بال‌های بریده‌ی کوچک در پاکتی
و به یاد آورد چه قدر ما خوب جنگیده‌ایم
تا فراموشی مرگ را بغل کند
سکوت
مثل درخت ایستاده‌ای
سبز می شود برگ می‌دهد
و میوه‌ها؛ فانوس روشنی از خون
طولانی‌تر از کلماتی که مارا کوتاه‌تر برید و خالی نوشت در این تهی
تیز است چاقوی تو
مثل گودال کنده در طول سال‌ها
پر از سیاه
سکوت ما را ادامه داد
ادا کرد ما را در خواب‌های بد
در این هوای گرفته و ابری پیچید دور ما
و آینه‌ی جیبی میان‌بری نداشت
تا باور کنی
باران از ابرهای تو روشن‌تر ست.

دارنده چو ترکیب طبایع آراست،
از بهر چه اوفکندش اندر کم و کاست؟
گر نیک آمد، شکستن از بهر چه بود؟
ور نیک نیامد این صور، عیب کرا ست؟

عمر خیام

داستان

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*– علی صیامی: 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.

شماره‌ی ٥، بهار ۱۳۸۹:

نسیم خاکسار: مرغ سفید دریایی، *حسین رحمت*: ماه، *شهروز رشید*: عجایب‌های جناب اشکبوس، *نیلوفر شیدمهر*: اسم ممه‌های مامان، *فرانتس کافکا– لطف‌علی سیمنو*: شغال‌ها و عرب‌ها، *علاءالدین اشمیت– ایرج زهری*: نمایشگاه نقاشی ابستره

شماره‌ی ٦، تابستان ۱۳۸۹:

بیژن بیجاری: گورستان‌ها، *منصور کوشان*: از چشم راوی

شماره‌ی ۷، پاییز ۱۳۸۹:

عباس معروفی: بانو و چشم اسفندیار، محمود فلکی: وان، ثریا هالکی: کلاه، شاهرخ تندرصالح: ایستگاه نفت، فیروز خطیبی: مرگ در وارناسی، منصور کوشان: تک‌خوانی در تبعید

ناصر زراعتی

دختر و دریا

برای شرکت در سمیناری چند روزه، همراهِ گروهی از وزارتخانه آمده بود بندرِ انزلی. موضوعِ سمینار «مُرداب‌ِ انزلی» بود و راه‌های نجاتِ آن. تنها زنِ گروه بود و چون یکی از معاون‌هایِ وزیر هم همراهشان بود، مجبور شده بود علاوه بر مانتو و مقنعه‌ی همیشگی، چادرِ سیاه هم سر کند. برای آن‌که کمی راحت باشد و دائم نگرانِ لیزخوردنِ چادر نباشد تا مجبور شود گوشه‌ی آن را به دندان بگیرد که چندشش می‌شد از سایشِ دندان‌ها بر پارچه‌ی چادر، رفته بود یکی از آن چادرهایِ عربی خریده بود که مثلِ عبا ست و هر دو دست را آزاد می‌گذارد.

سمینار از صبح تا عصر در سالنِ شهرداری برگزار می‌شد. بیست سی نفری دورِ هم جمع می‌شدند. چند نفر دائم بلند می‌شدند می‌رفتند بیرون و برمی‌گشتند. بقیه یا زیرِ گوشِ هم پچ‌پچ می‌کردند یا مشغولِ خوردنِ میوه و نوشیدنِ آب‌میوه و چای بودند. از کارمندانِ محلی چند زن هم بودند که به او محل نگذاشتند.

مقاله‌ای را که آماده کرده بود، روزِ دوم پیش‌ازظهر خواند. دستِ‌کم یک ماه رویِ آن کار کرده بود و فکر می‌کرد مسائلِ مهمی را پیدا و مطرح کرده که حتماً ساعت‌ها بحث به دنبال خواهد داشت. هنوز خواندنِ مقاله به نیمه نرسیده بود که رئیسِ جلسه مؤدبانه تذکر داد: «چون وقتِ صرفِ ناهار نزدیک است، استدعا دارد لطفاً مطالب را خلاصه نمایید.» و او ناچار، قسمت‌هایی را دَرز گرفت، اما هنوز حرف‌هایش تمام نشده بود که همه از جا بلند شدند، برایش کف زدند و باشتاب راه افتادند طرفِ رستورانی که معمولاً آن‌جا غذا می‌خوردند. و او تا آمد کاغذها و نمودارها و عکس‌ها را جمع‌وجور کند و بگذارد توی کیف و چند دقیقه‌ای برود دستشویی تا آبی به سر و صورتش بزند و خود را به رستوران برسانَد، دید همه مشغولِ خوردنِ چلوکباب‌اند و مثلِ همیشه با صدایِ بلند، دَرهم و بَرهم، حرف می‌زنند و می‌خندند.

ساعت‌ها و روزها، کشدار و کسل‌کننده، گذشتند و او بیش‌تر تنها بود. یا می‌نشست تو اتاقِ هتل و کتاب می‌خواند یا غروب‌ها، وقتی تُکِ گرما می‌شکست، می‌رفت بیرون و در خیابان‌های شهر گشتی می‌زد. اما در آن هوایِ گرم و شرجیِ اوایلِ شهریورماه، ترجیح می‌داد بنشیند زیرِ بادِ کولرِ گازیِ اتاق. صبحانه را در همان هتل می‌خورد و هنگامِ ناهار، پشتِ میزی گوشه‌ی رستوران تنها می‌نشست. شام نمی‌خورد. به جایش یک سیب یا موز می‌خورد. نه دیگران چندان توجهی به او داشتند و نه او می‌کوشید به جمعِ مردانه‌ی همکاران نزدیک شود؛ مردانِ جوان و میان‌سالی که همیشه باهم بودند، شوخی‌هایِ مردانه می‌کردند، اَدایِ لهجه‌ی گیلکیِ انزلی‌چی‌ها را درمی‌آوردند، با صدایِ آهسته لطیفه تعریف می‌کردند و با صدایِ بلند قهقهه می‌زدند.

روزِ آخر، قرار بود ساعتِ هشتِ شب حرکت کنند طرفِ فرودگاهِ رشت چون هواپیماشان ساعتِ ده و نیم پرواز می‌کرد. آخرین نشستِ سمینار پیش‌ازظهر برگزار شد و پس از ناهار برنامه‌ای نداشتند. همکاران می‌خواستند بروند کنارِ دریا. دو روز پیش، رفته بودند قایق‌سواری رویِ مُردابِ انزلی. او هم دوست داشت برود، اما چون هنوز معاونِ وزیر بود، سردرد را بهانه کرد، عُذر خواست و در هتل ماند. آن‌ها هم اصراری نکرده بودند. معلوم بود بدشان نمی‌آید زن میانشان نباشد. معاون وزیر شبِ پیش برگشته بود تهران. این بار اما همکاران اصرار کردند که «خانم مهندس باید حتماً تشریف بیاورند.»

با مینی‌بوس رفتند. پس از آن بارانِ صبحگاهی، هوا صاف بود و خورشید در آسمانِ آبی می‌درخشید.

نشست رویِ اولین تک‌صندلیِ کنارِ درِ جلو. راننده جوانی بود تنومند با موهایِ سیاهِ بلند آغشته به ژِل. تمامِ مدت، یا از توی آینه خیره می‌شد به او یا به بهانه‌هایِ مختلف برمی‌گشت و با نیشِ باز، نگاهش می‌کرد.

از جلوِ هتل تا برسند به ساحلِ دریا، از پنجره بیرون را نگاه کرد. نه اعتنائی به راننده کرد و نه گوش داد به هیاهویِ همکاران که انگار همه‌شان همزمان حرف می‌زدند و بی‌دلیل می‌خندیدند و هَله‌هوله می‌خوردند. چندبار هم که به او تخمه جاپونی و زُغال‌اَخته تعارف کردند، تشکر کرد و نگرفت.

مینی‌بوس کنارِ دریا نگه‌داشت. راننده تُرمزدستی را کشید، از جا پرید و درِ جلو را باز کرد:

«خانوم مهندس! بفرماین!»

کیف را که گذاشته بود رویِ زانوهاش برداشت، چادرش را رویِ سر مُرتب کرد و از جا بلند شد. جوانک ایستاده بود رویِ پله‌ی جلوِ در و هم چنان با نیشِ باز، زُل زده بود به او.

بی‌آن‌که نگاهش کند گفت: «لطفاً یا برید پایین، یا بیایید این‌طرف تا من بتونم پیاده شم.»

پیدا بود راننده از لحنِ سرد و محکمِ او جاخورده، چون بلافاصله برگشت نشست پشتِ فرمان و زیرلب بناکرد غُرزدن.

همکاران پشتِ سرِ او، یکی‌یکی آمدند پایین.

دریا آرام بود. گُسترده بود تا اُفُق، سبز آبی و درخشان، زیرِ تابشِ خورشید. رویِ او، از کشتی و قایق خبری نبود.

چند گام از مینی‌بوس دور شد. همکاران دویدند طرفِ دریا. بعد، سروصداکنان برگشتند رفتند تو مینی‌بوس.

یکی دو دقیقه بعد، وقتی آن‌ها را دید که مایو به پا، یکی‌یکی از مینی‌بوس پیاده می‌شوند و می‌دوند سَمتِ دریا و فریادزنان و خندان خود را به آب می‌زنند، سر برگرداند و در امتدادِ ساحل راه افتاد.

صد گامی جلوتر، پُشته‌ای ماسه‌ای بود با تَک و توک بوته‌هایی تیغ‌دارِ روییده بر جابه‌جایِ آن. از پُشته رفت بالا. ایستاد و برگشت طرفِ مینی‌بوس. موتورِ آن هنوز روشن بود و صدایش از دور شنیده می‌شد. راننده را ندید. انگار او هم با دیگران زده بود به آب.

از سویِ دیگرِ پُشته سرازیر شد. آن‌ها را دیگر نمی‌دید. صدایِ پت‌پتِ موتورِ مینی‌یوس را هم نمی‌شنید.

حالا فقط صدایِ آرامِ حرکتِ دریا بود که موج‌هایِ کوتاهش، سنگین، بر ماسه‌هایِ ساحل کَف‌کنان سینه‌خیز پیش می‌آمدند و همان‌طور لَخت و آرام خود را پَس می‌کشیدند تا باز دوباره پیش بیایند و باز پَس بکشند. بادِ مُلایمی می‌وزید که گرم بود. خورشید همچنان می‌تابید و گُستره‌ی سبزآبیِ دریا یک‌دست می‌درخشید.

بندِ کیف را انداخت رویِ ساعدِ دستِ چپ و بال‌هایِ چادر را گُشود تا کمی باد به تنش بخورد. زیرِ آن مانتوِ خاکستری‌رنگ و آن مقنعهٔ سُرمه‌ایِ تیره، خیسِ عرق بود.

هم‌چنان در امتدادِ ساحل پیش می‌رفت. صدایِ موج‌هایِ کوچکِ او در گوشش می‌پیچید و نوازشِ دستِ باد را بر گونه‌هایش حس می‌کرد. ذهنش خالی بود، طوری‌که به هیچ‌چیز و هیچ‌کس فکر نمی‌کرد. متوجه نشد چه قدر راه رفته و چه مدت گذشته که رسید به کُندهٔ بزرگِ درختی افتاده بر ساحل. ایستاد کنارِ کُنده. سفید می‌زد و به نظر پوک می‌رسید. یکی دو متر تنه‌ی درختی کُهن‌سال بود مُتصل به ریشه‌هایِ ضخیمِ درهم گِره‌خورده. شاید دریا آن را از جایی دور آورده بود انداخته بود آن جا. آن سو مقابلِ دریا، در دوردست، جنگل بود. هیچ‌کس آن اطراف نبود و دریا هم‌چنان گُسترده بود، سبزآبی، اما دیگر نمی‌درخشید. آسمان را نگاه کرد. این ابرهایِ سفیدِ پنبه‌ای کِی آمده بودند که او متوجه نشده بود؟ سر و کله‌ی خورشید گاهی از لابه‌لایِ ابرها پیدا می‌شد و باز، پُشتِ آن‌ها خود را پنهان می‌کرد. کیف را گذاشت رویِ تنه‌ی کُنده و نشست

نزدیکِ ریشه‌ها. لایِ ریشه‌ها، رشته‌هایِ پلاستیکیِ تورِ ماهیگیری درهم پیچیده بود و ماسه‌هایِ نمناک دَرزهایش را پوشانده بود.

یادِ شبی افتاد که با پدر و مادر و برادرِ بزرگش و دوستانِ خانوادگی آمده بودند شمال، کنارِ همین دریا.

پانزده سال پیش بود انگار. نُه سالش بود و کلاسِ سومِ ابتدایی را تازه تمام کرده بود. پیش از سه ماه تعطیلی، در مدرسه، «جشنِ تکلیف» گرفته بودند. آن روز، با همشاگردی‌ها کلی خندیده بود. دختربچه‌هایِ نُه ساله همه مقنعهٔ سفید بر سر و بعضی با روپوشِ سفید، در تمامِ طولِ مراسم شیطنت می‌کردند. از «تکلیف» گفته بودند و به تکلیف رسیدنِ آن‌ها و این‌که دیگر «بالغ»اند و باید واجبات را به جای بیاورند و حجابِ اسلامی را کامل رعایت کنند. تا آن روز بچه بود؛ هیچ فرقی میانِ خود و پسربچه‌های همسن و سالش نمی‌دید. حتا گاهی آن‌ها را تو کوچه و خیابان یا مهمانی‌هایِ خانوادگی کتک هم می‌زد. تمامِ بچه‌ها، پسر و دختر، ازش حساب می‌بُردند و هر دستوری که می‌داد، اطاعت می‌کردند...

هرگاه یادِ آن روز می‌اُفتد، حالش بد می‌شود. نه به‌خاطرِ آن جشنِ تکلیف، که اتفاقاً برایِ او هم مثلِ دیگر دختربچه‌هایِ همسن و سال نوعی بازیِ مسخره بود؛ به‌خاطرِ اتفاقی که پس از تعطیل شدنِ مدرسه برایش افتاده بود...

با چند تا از همکلاسی‌ها از درِ مدرسه آمده بودند بیرون که بروند خانه‌هاشان. سرِ خیابان، به مردی قدبلند برخوردند که بارانیِ زردی پوشیده بود و دست‌هاش را کرده بود تو جیب‌هایِ بارانی. کلاهِ بافتنیِ زردی هم کشیده بود سرش و جوراب پشمیِ چرک‌مُرده‌ای پاش بود. انگار پاچه‌هایِ شلوارش را گذاشته بود تو جوراب. از کنارِ آن‌ها که گذشت، نیشش باز شد و حرفی زد که در هیاهویِ خیابان شنیده نشد.

از همکلاسی‌ها پرسید: «چی گفت؟»

یکی‌شان دستش را گرفت کشید و گفت: «ولش کن، بیا بریم... خاک تو اون سرش کن!»

تا سرِ چهارراهِ بعدی که راهشان از هم جدا می‌شد و او باید تنها می‌پیچید سَمتِ چپ، هرچه پرسید، از هیچ‌کدام جوابِ درستی نشنید. فقط دختری که دستش را گرفته بود گفت: «مریضه... نکبتِ خاک تو سر... »

از هم که جدا شدند، هنوز چند قدم بیش‌تر برنداشته بود که صدایی شنید. برگشت. همان مردِ بارانی به تن را دید که دنبالش راه افتاده. تندتر به راهش ادامه داد و فکر کرد در این هوایِ گرم اواخرِ اردیبهشت ماه، این مردک چرا بارانی تنش کرده و کلاهِ بافتنی سرش گذاشته و بعد هم این‌جور دست‌هاش را کرده تو جیب‌هاش و جوراب پشمی هم پاش کرده؟ دیگر پشتِ سرش را نگاه نکرد تا رسید به کوچهٔ خودشان. کوچه خلوت بود. شنید: «دخترخانوم!»

صدایِ همان مرد بود. خواست برنگردد. یاد گرفته بود که این‌جور وقت‌ها بهترین کار بی‌اعتنائی است. این را خوب می‌دانست، اما کنجکاوی باعث شد برگردد و مردک را که در چند قدمی‌اش، سرِ کوچه ایستاده بود نگاه کند. حالا نیشِ مردک باز نبود، اما چشم‌هایش برق می‌زد. یک آن، نگاهی انداخت به دور و بَرش و یکهو، همان‌طورکه دست‌هاش هنوز تو جیب‌هایِ بارانی بود، بال‌هایِ آن را از هم گشود و همزمان، باصدایِ گرفته و لرزانی گفت: «نیگا کن!»

فقط یک لحظه، یک آن بود... انگار در تاریکی شب، برق جهیده باشد یا فلاشِ دوربینی روشن و خاموش شده باشد... مردک شلوار پاش نبود!

هنوز هم پس از این‌همه سال، گاهی شب‌ها، کابوسِ آن پای‌هایِ استخوانیِ ازهم‌گشوده را با آن آلتِ بزرگِ شَق‌شده میانِ انبوهِ پشمِ سیاه، می‌بیند و مثلِ همان روز حالتِ تهوع بهش دست می‌دهد.

آن روز، وحشت‌زده تا خانه دوید و یکراست رفت تو دستشویی و آن‌قدر عُق زد که هرچه خورده بود بالا

آورد تا وقتی تلخیِ تَرَشُحاتِ زردرنگِ معده را زیرِ زبان حس کرد. بعد هم هیچ‌چیز درموردِ آن اتفاق هیچ‌گاه به هیچ‌کس نگفت...

یادش نیامد تابستانِ آن سال رفته بودند ساری یا رامسر؟

یک شب، کنارِ ساحل بودند. پدر و رُفقایش می‌نوشیدند؛ می‌گفتند و می‌خندیدند و آواز می‌خواندند. زن‌ها هم همراهی می‌کردند. بعد، مردها رفتند تو دریا شنا کردند و زن‌ها مشغولِ انداختنِ سُفره و چیدنِ بشقاب‌هایِ مقوایی و کشیدنِ غذا شدند. او نرفت سراغِ بچه‌ها. میانِ زن‌ها می‌پلکید و وانمود می‌کرد مثلِ آن‌ها دارد کار می‌کند. سالِ پیش، او هم همراهِ مردها و بچه‌هایِ دیگر پریده بود تو دریا. امسال اما خجالت می‌کشید. احساس می‌کرد «زن» شده است.

پس از شام، آخرشب، یکی از دوستانِ پدرش که می‌گفتند شاعر است، بچه‌ها را واداشت بروند چوب جمع کنند. بعد کُندهٔ درختی را کشان‌کشان به ساحل آورد و خُرده‌چوب‌ها را ریخت دوروبَر و زیرِ آن و آتششان زد. کُنده که تقریباً به بزرگیِ همین کُنده بود، کم‌کم آتش گرفت و شعله کشید و تا دیرگاه، تا وقتی در بغلِ مادرش خوابش بُرد، می‌دید و می‌شنید که همه گِردِ آتش نشسته‌اند؛ می‌گویند و می‌شنوند و می‌خندند و دسته‌جمعی آواز می‌خوانند...

از آن شب واقعاً پانزده سال گذشته بود؟

حالا که به گذشته فکر می‌کرد، می‌دید انگار از همان روزِ جشنِ تکلیف و آن اتفاقِ بعدی بود که از مردها بدش آمد. بزرگ‌تر که شد، وقتی دیپلم گرفته بود و می‌رفت کلاسِ کنکور، یک شبِ زمستان اتفاقِ دیگری برایش افتاد که باعث شد آن بدآمدن تبدیل شود به نوعی نفرت.

آخرشب بود که از کلاس برمی‌گشت خانه. هوا سرد بود و سوزِ زمستان کوچه‌ها و خیابان‌ها را خلوت کرده بود. هنوز نرسیده بود سرِ کوچه‌شان که متوجه شد مردی افتاده دنبالش. بی‌آن‌که برگردد، کیفش را محکم چسبید و گام‌هایش را تندتر کرد. صدایِ پاهایِ مرد را می‌شنید که او هم تند کرده بود. وقتی رسید پشتِ در، به نفس نفس افتاده بود. همه‌اش فکر می‌کرد مردی که افتاده دنبالش می‌خواهد کیفش را بقاپد. پشتِ درِ خانه، درِ کیف را باز کرد تا دسته‌کلید را بیاورد بیرون و در را باز کند، که مرد از پشت او را محکم چسبید. کیف را محکم تو بغل گرفت و کوشید خود را خلاص کند، اما نتوانست. مرد دست‌هایش را از پشت آورده بود جلو و آن‌ها را رویِ پستان‌هایِ او چنان محکم گرفته بود که نمی‌توانست تکان بخورد. از همان اولین لحظه هم سفتیِ آلتِ شق‌شدهٔ مرد را از رویِ پالتو و مانتو و شلوار، بر کپلِ خود حس کرد. نمی‌توانست نفس بکشد. می‌خواست جیغ بزند، صدایش اما درنمی‌آمد. مرد نفس نفس می‌زد و کلماتِ نامفهومی می‌گفت. نفسِ داغِ مرد بویِ پیاز و گوشتِ گندیده می‌داد. پوزه‌اش را از زیرِ مقنعه چسبانده بود به گردنِ او و پی‌درپی همان نقطه را ماچ می‌کرد. لَزجیِ آبِ دهنِ مرد را رویِ گردنش، کنارِ موها و پایینِ نرمهٔ گوشش حس کرد و با نفسِ بندآمده، عُق زد. دیگر داشت از حال می‌رفت. مرد آن‌قدر خودش را تکان داد و به پشت او مالید و پستان‌هایش را فشار داد و گردنش را لیسید که به شیهه کشیدن افتاد و... خلاص شد. شاید یکی دو دقیقه بیش‌تر طول نکشیده بود، اما برایِ او هزار سال بود. اول دست‌هایِ مرد شُل شد و بعد یکهو با همان سرعتی که به او چسبیده بود، ازش جدا شد و پاگذاشت به دو. همان‌جا، پشتِ در افتاد رو زمین و نفسش پُرصدا پاشیده شد بیرون و بلافاصله هوای سردِ شبِ زمستان را بلعید.

چند دقیقه بعد، او را بی‌حال و بیهوش، با بدنِ لرزان از سرما، نشسته و تکیه داده به در، پیدا کردند و به خانه بُردند. یکی از همسایه‌ها که او را دیده بود، زنگِ درِ خانه‌شان را زده بود.

وقتی در برابرِ همهٔ سؤال‌ها سکوت کرد، مادر بیهوش شدنش را گذاشت به حسابِ ضعفِ جسمی و

خستگیِ مُفرط به‌خاطرِ زیاد درس خواندن و اِسترس داشتن.

یک هفته با همان حالتِ تهوع در خانه ماند تا کم‌کم آرام شد. از این ماجرا هم هیچ‌چیز هیچ‌گاه به هیچ‌کس نگفت.

تمامِ سال‌هایِ دبیرستان را با آن‌که فاصلهٔ خانه‌شان تا دبیرستان نزدیک نبود، پیاده می‌رفت و می‌آمد. از همان زمان هم بدش می‌آمد سوارِ اتوبوس شود. جایِ زن‌ها و مردها جدا بود و زن‌ها باید عقب سوار می‌شدند. از مینی‌بوس و تاکسی و مسافرکش‌هایِ شخصی هم خوشش نمی‌آمد. پس از اتفاقِ دوم، حتا از تماسِ با مردها هم چندشش می‌شد؛ گیرم تماس عمدی نبود که البته بیش‌تر وقت‌ها عمدی بود. در هر دو حال، حالش بد می‌شد و احساسِ تهوع بهش دست می‌داد. بعدها که می‌رفت دانشگاه و پس از آن وقتی در وزارتخانه استخدام شد، همیشه سوارِ تاکسی یا کرایه‌ای می‌شد که صندلیِ جلوِ کنارِ راننده خالی باشد. تا زمانی که هنوز نشستنِ دو مسافر رویِ صندلیِ جلو ممنوع نشده بود، به راننده می‌گفت کرایهٔ دو نفر را حساب کند. نمی‌خواست چسبیده به کسِ دیگری بنشیند، حتی اگر آن کس زن می‌بود...

و این حساسیّت آن‌قدر ادامه پیدا کرد که به هیچ مردی رویِ خوش نشان نداد. خواستگارهایی را هم که گاه‌به‌گاه سر و کله‌شان پیدا می‌شد، به بهانه‌هایِ مختلف رَد می‌کرد. تا یک سال پیش که با پدر و مادر زندگی می‌کرد، چنان محکم و استوار می‌ایستاد جلوشان که جرأت نمی‌کردند حتا حرفِ ازدواج و شوهر را پیش بکشند. اگرچه مادر، طفلک، گاهی از تهِ دل آه می‌کشید و زیرِ لب غُر می‌زد و لعنت می‌فرستاد به بختِ سیاهِ خودش. از یک سال پیش که آپارتمانی نزدیکِ محلِ کارش اجاره کرده بود و تنها زندگی می‌کرد، این آه و غُرها را هم کم‌تر می‌شنید.

بزرگ‌تر که شد دیگر همراهِ خانواده به مسافرت، به‌خصوص کنارِ دریا، نرفت. از وقتی مشغول به کار شد، هفته‌ای یک بار، عصرِ هر پنج‌شنبه، می‌رفت استخر و یکی دو ساعتی برایِ خودش شنا می‌کرد.

چند ماه پیش بود که یک روز از پیاده‌روِ جلوِ دانشگاهِ تهران می‌گذشت. شنید یکی از آن دست‌فروش‌ها که *سی‌دی* بساط کرده بود به پسرِ جوانی گفت: «استخرِ زنونه...» رفت جلو و آن *سی‌دی* را خواست. جوانکِ فروشنده تا او را دید، اول ترسید و انکار کرد، اما وقتی با نگاهِ جدّیِ او روبرو شد و لحنِ آمرانه‌اش را شنید که: «نترس، عمو! خودم می‌خوام ببینم.»، پاکتِ پلاستیکیِ کوچکِ سیاه‌رنگی از زیرِ کاپشنِ چرکش کشید بیرون و بانگرانی، آن را سریع رَد کرد به او و تا دو اسکناسِ هزاری را گرفت، بساطش را جمع کرد و دررفت.

به خانه که رسید، مقنعه را از سر برداشت و مانتو را درآورد. اولین کاری که کرد، گذاشتنِ *سی‌دی* بود تو دستگاهِ نمایش. تلویزیون را روشن کرد و نشست جلوِ آن رویِ مُبل. تصاویری بود از زن‌ها و دخترهایی درحالِ شنا در استخری سرپوشیده. یکی دو دقیقه که گذشت، متوجه شد همان استخری است که خودش پنج‌شنبه‌ها می‌رود آن‌جا. معلوم بود پنهانی ویدئو گرفته بودند. بیست دقیقه‌ای بیش‌تر نبود. همه را با دقت نگاه کرد. خوشبختانه تصویرِ خودش در آن نبود. حتماً در یکی دیگر از روزهایِ هفته گرفته بودند. *سی‌دی* را شکست، خُرد کرد و ریخت تو کیسهٔ زباله و دیگر به استخر نرفت.

گاهی در معدود مهمانی‌هایِ دوستانه یا خانوادگی که می‌رفت و چند باری از همکارانِ اداریِ زن شرحِ سفر به ترکیه و قبرس و تایلند و جاهایِ دیگر را شنیده بود. عکس‌هاشان را هم دیده بود: کنارِ ساحل‌هایِ شلوغ، درحالِ شنا یا سوار بر قایق، با آن مایوهایِ رنگارنگِ دوتکّه، اکثراً مو رنگ‌کرده، لب‌ها خالکوبی‌شده، دماغ‌ها بیش‌تر عمل‌شده، با ژست‌هایِ تقلیدی از سریال‌هایِ آمریکایی، خیره به دوربین، دست به گردن و آویزان به همدیگر یا به آقایانِ همراه...

به نظرش، آن عکس‌ها رقّت‌انگیز بودند. هیچ‌گاه رغبت نکرد به چنان مسافرت‌هایی برود.

از همان دلخوشیِ شنایِ هفته‌ای یک بار هم دست کشید. حالا فقط بَسَنده کرده بود به این‌که هر جمعه صبح، وانِ حمامِ آپارتمانش را پُر کند از آبِ ولرم، و دراز بکشد توی آن. چشم‌هایش را می‌بست و تنش را رها می‌کرد در آب. آرامش همراه با نرمیِ آب اندک اندک بر اندام‌هایش جاری می‌شد و بیش‌ترِ وقت‌ها، چند دقیقه‌ای خوابش می‌بُرد؛ خوابِ خوبی که کوتاه اما عمیق بود؛ نه کابوس با خود داشت نه رؤیا؛ خوابی راحت و ساده بود، مثلِ خوابِ بچه‌هایِ کوچک. وقت‌هایِ دیگر، می‌ایستاد یا می‌نشست توی وانِ خالی و سر و تنش را آرام و باحوصله می‌شُست.

هیچ جایِ دیگر هم حمام نمی‌رفت، حتی خانهٔ پدر و مادرش یا خانهٔ برادرش که چند سالی بود ازدواج کرده بود و همسرش زنِ مهربانی بود و بچه‌دار هم شده بودند. در این چند روزه هم هربار در هتل دوش گرفته بود، اول بادقتِ تمام، سقف و دیوارها و سوراخ‌سُنبه‌هایِ دستشویی و حمام را نگاه کرده بود مبادا از این دوربین‌هایِ ویدئویی کوچک کار گذاشته شده باشد. آخرسر هم صبر می‌کرد تا هوا تاریک شود. آن‌گاه، چراغ را خاموش می‌کرد و توی تاریکی، خود را می‌شُست.

همیشه فکر می‌کرد پسرها و مردها با آن نگاه‌هایِ تیز و هیز و هَرزه، با آن وقیحانه خیره‌شدن‌ها، انگار می‌خواهند چادر و روسری و مانتو و تمامِ لباس‌هایِ دخترها و زن‌ها را سوراخ کنند و از هم بدرند تا بتوانند تنِ آن‌ها را عُریان ببینند. بارها در خیابان دیده بود وقتی باد می‌وزید و دامنِ روپوشِ زنی را پَس می‌زد (فرقی نمی‌کرد آن زیر، شلوارِ لِی هم پوشیده باشد طرف)، چه‌طور گردن‌ها کشیده می‌شد و آن چشم‌هایِ گرسنهٔ حریص دودو می‌زدند... و بیش‌ترِ همین مردها کافی بود پشتِ فرمانِ «لگن‌قُراضه»ای نشسته باشند تا خودشان را مُحق بدانند هرگاه از شب یا روز که باشد، هرجا، جلوِ پایِ هر زنی، پیر یا جوان، دختربچه یا باردار یا بچه به بغل، تُرمز کنند...

حتا مستقیم نگاه نکردنِ و سر پایین انداختنِ آن «برادرانِ» مُدعیِ مُسلمانی هم در نظرش، دستِ کمی از آن‌های دیگر نداشت.

و همین شد که از تمامِ مردها نفرت پیدا کرد. نتیجهٔ این نفرت حالتی بود که همه‌شان ـ مثلِ همین رانندهٔ جوانِ مینی‌بوس ـ در مقابلِ او، خودشان را زود جمع‌وجور می‌کردند و با شنیدنِ یک جمله از زبانش، باوحشت، پا پَس می‌کشیدند.

بر حسِ جسم و خواهشِ تن هم غلبه کرده بود. اصلاً باورش نمی‌شد که کار به‌همین سادگی باشد. تنها همان وقت‌ها که می‌رفت استخر و تنِ عریانش را در آب رها می‌کرد و طولِ استخر را شناکنان می‌رفت و برمی‌گشت، و این اواخر، همین حدودِ یک ساعت درازکشیدن توی وانِ حمام، احساساتِ خود را آزاد می‌گذاشت: به آب اجازه می‌داد نوازشش کند، همچنان‌که خودش هم آب را با تمامِ اندام‌ها و پوستِ جوانِ باطراوتش نوازش می‌کرد...

و حالا، دریا پیشِ رویش بود: سبزآبی و گسترده تا اُفُق...

از وقتی نشسته بود بر این کُنده، انگار دریا وجودِ او را احساس کرده بود که این‌طور آرام آرام موج‌هایش را بلندتر و بزرگ‌تر به ساحل می‌فرستاد که برهم می‌غلتیدند و پیش می‌آمدند و به کُنده و او نزدیک و نزدیک‌تر می‌شدند.

اول، کفش‌های سیاه‌رنگش را درآورد. بعد، نگاهی انداخت به دوروبَرش. وقتی دریافت هیچ‌چیز و هیچ‌کس آن‌طرف‌ها نیست جُز دریا و آن چند مُرغِ دریاییِ درحالِ پرواز بالایِ سرش، جوراب‌هایِ سفیدِ ساق‌بلندش را هم از پا درآورد و یکی‌یکی گذاشتشان توی کفش‌ها و آن‌ها را برداشت گذاشت رویِ تنهٔ درخت، کنارِ کیف تا خیس نشوند.

ماسهٔ نمناکِ ساحل کفِ پاهایِ عریانش را قلقلک می‌داد. انگشت‌هایِ پایش را فُرو کرد تو ماسه‌ها. خُنکی را حس کرد. پاها را برهم مالید. دانه‌هایِ ریزِ نمناکِ چسبیده به کفِ پاها پوستِ رویِ پاها را آرام می‌خراشیدند. داشت پاهایش را نگاه می‌کرد: آن انگشت‌ها با ناخُن‌هایِ کوتاه‌شدهٔ گِرد و انگشت‌هایِ کنارِ شَست که کشیده و بلندتر از بقیه بودند. همهٔ ده انگشت تکان می‌خوردند و با شیطنت شن‌بازی می‌کردند. موجِ کف‌آلوی ناگهان آمد و پاها را شُست و تا مُچِ پاهایش را پوشاند. سریع، پاچه‌هایِ شلوارِ سیاه‌رنگش را زد بالا تا خیس نشود. موجِ بعدی را دید که از پاها آمد بالا و مچ‌هایِ گِرد و سفید و ساق‌هایش را لمس کرد و باز برگشت طرفِ دریا.

صدایِ دریا بلندتر شده بود. موج‌ها برهم می‌غلتیدند. انگار خوشحال بودند، انگار دریا هم خوشحال بود، مثلِ او که باخوشحالی، از جا برخاست و ایستاد و بعد تکیه داد به تنهٔ خوابیده بر زمینِ کُنده و آرام رویِ آن دراز کشید، پاها همان‌طور بر ماسه‌ها. آسمان را نگاه کرد که دیگر ابرها کاملاً آن را پوشانده بودند و خورشید پیدا نبود. باد هم تندتر شده بود و چادرش را تکان می‌داد. پرنده‌هایِ دریایی از بالاسرش گذشتند و پَرکشیدند طرفِ دریا.

برخاست، ایستاد و دست‌هاش را دراز کرد طرفِ او. باد در چادرش پیچیده بود. بویِ خوشِ دریا را عمیق نفس کشید. موج‌ها می‌آمدند و همچنان سینه‌خیز و پی‌درپی، رویِ پاهایش ماسهٔ خیس و کف می‌پاشیدند، مُچ و ساقِ پاها را نرم و آرام لمس می‌کردند و برمی‌گشتند تا باز به دریا بروند و موج‌هایِ بعدی بیایند... در این فاصله، حس می‌کرد زیرِ پاهاش خالی شده و بیش‌تر تو ماسه‌هایِ خیس فُرومی‌روند.

دریا تا افق گُسترده بود و تنها بود و آغوش گشوده بود سویِ او. و او با دست‌هایِ باز، آرام گام برمی‌داشت و پیش می‌رفت. آب از مُچِ پاها گذشت، آمد بالاتر... جلوتر رفت. این بار، آب ساق‌ها را پوشاند و پاچه‌هایِ تاخوردهٔ شلوار را خیس کرد. چند گامِ دیگر به جلو برداشت. حالا حس می‌کرد که آب رسیده به زانوهاش. خُنکیِ آب را پُشتِ زانوها حس کرد. یک آن، تنش لرزید. پایینِ چادر بر آب گُسترده بود و با حرکتِ موج‌ها تکان می‌خورد و بالا و پایین می‌رفت.

برگشت پشتِ سرش را نگاه کرد. کُنده همان‌جا بود با کیف و کفش‌هایِ سیاه و جوراب‌هایِ سفید. و ساحل همچنان خلوت بود. با هر گامی که برمی‌داشت، انگار دریا هم قدمی به سویِ او می‌آمد. حالا حس می‌کرد آب از زانوها هم آمده بالاتر و کم‌کم ران‌هایش را پوشانده. شلوار، خیس، چسبیده بود به پاهایش.

لحظه‌ای مکث کرد تا لرزِ دوباره‌ای که به تنش افتاده بود بگذرد. بعد، همان‌طور با آغوشِ گشوده، پیش رفت. آب بالاتر آمد و تا کمرش را پوشاند. دیگر گرمش نبود. دریا او را خُنک کرده بود. قلبش بناکرد به تند تپیدن. احساسِ تشنگی کرد. یادش افتاد یک بُطریِ کوچکِ پلاستیکی آب تو کیفش هست. می‌توانست برگردد کنارِ ساحل و چند جُرعه بنوشد، اما دلش نیامد دریا را که آن‌طور او را تا کمر در آغوش گرفته بود، رها کند. حالا دیگر معلوم نبود این اوست که پیش می‌رود، یا دریاست که به‌سویِ او می‌آید؟ و یا هر دو درحالِ حرکت‌اند؟ آب به سینه‌اش رسید و دست‌ها و بازوهایِ از هم گشوده‌اش را پوشاند. خُنک‌تر شد و دست‌ها را جلو بُرد و دریا را بغل کرد. چادر را که کاملاً خیس و سنگین شده بود، درآورد و رها کرد. چادر پهن شد رویِ آب و همراهِ موج‌ها، اول رفت طرفِ ساحل و بعد، سریع برگشتِ سویِ دریا و حالا چند متر آن‌طرف‌تر، سیاهی‌اش بر سبزآبیِ دریا گسترده بود و داشت آهسته و سنگین تاب می‌خورد.

وقتی آب از سینه‌اش بالا آمد و به گردنش رسید، مقنعه را از سر برداشت و پَرت کرد طرفِ چادر. موج‌ها آن تکه‌پارچهٔ سُرمه‌ای را اول بُردند سَمتِ ساحل و بعد، باسرعت با خود کشیدندش عقب و رهایش کردند بر سطحِ آب. چادر آن جلو بود و مقنعه نزدیکِ او، رها بر آب...

آب از گردنش آمد بالا و رسید زیرِ چانه‌اش. کفِ پاها بر سنگریزه‌هایِ دریا بود و آب دریا لب‌پَر می‌زد و لب‌هایش را خیس می‌کرد. لبِ پایین را زبان زد. فکر کرد مزهٔ شورِ دریا را خواهد چشید، اما باحیرت حس کرد آبِ او شور نیست؛ شیرین بود و خُنک. موج‌ها ناگهان آرام شدند؛ درست به موازاتِ لب‌هایش حرکت می‌کردند. بارِ دیگر زبان زد به سطحِ آب. باز حس کرد شور نیست. دهنش را باز کرد و جرعه‌ای آب را مَزمَزه کرد. شیرین بود و خُنک و گوارا...

حالا مانتو و شلوار سنگین شده بودند. دست بُرد زیرِ آب و دُکمه‌هایِ مانتو را یکی‌یکی باز کرد و آن را از تن درآورد. فکر می‌کرد کَندنِ مانتوِ خیسِ چسبیده به تن، در آب، نباید کارِ ساده‌ای باشد. اما انگار دریا هم کمکش می‌کرد. مانتو سریع از تن درآمد. آن را هم رها کرد بر آب. اما دیگر موجی نبود که آن را ببرد سَمتِ ساحل و برگرداَند. پس، سطحِ خاکستریِ مانتو بر آب تاب خورد و آرام کشیده شد طرفِ سیاهیِ چادر و سُرمه‌ایِ مقنعه که دور شده بودند از او. شلوار را هم راحت از پا درآورد که همان زیرِ آب، لغزید و رفت.

گیسوانِ خُرمایی‌اش بر آب پریشان بود و موج‌ها با نوکِ انگشتانشان آن را نوازشِ می‌کردند. طُره‌ای افتاد رویِ چشمِ چپش. تا آمد آن را بزند کنار، دریا زودتر جُنبید و طُره را پَس راند. خندید و خود را بر آب رها کرد. پاها دیگر از کفِ دریا کَنده شده بودند. طوری‌که بخواهد به پشت شنا کند، بر سطحِ آب دراز کشید و با دست‌ها و پاها یکی دو حرکتِ نرم کرد تا رویِ آب بماند، اما حس می‌کرد دریا او را بر سطحِ آب نگه‌داشته. پس، دست‌ها را از هم گشود و پاها را دراز کرد و به پشت خوابید و به آسمان نگاه کرد. خورشید را دید که از لایِ دو تکّه ابر که داشتند از هم جدا می‌شدند، به او لبخند می‌زند. سبزآبیِ دریا دوباره تا اُفق درخشید.

اصلاً نفهمید کِی و چه‌طور لباس‌هایِ زیر از تنش درآمدند. او بهشان دست نزده بود. پس این دریا بود که آن‌طور نرم و مُلایم، لطیف و مهربان، بی‌آن‌که او متوجه شود، آن‌ها را درآورده بود؟ که حالا، دو تکهٔ پاکیزهٔ سفیدرنگِ درخشان بر آب می‌لغزیدند و او، عُریانِ عُریان، تن بر آب رها کرده، پیش می‌رفت.

وقتی برگشت ساحل را نگاه کند، آن‌قدر از او دور بود که کُندهٔ درخت تکّه‌ای سفید به‌نظر می‌رسید نشسته بر قهوه‌ایِ کمرنگِ ساحل با دو سه نقطه‌ی سیاه بر آن...

هیچ نیازی به حرکت‌هایِ دست و پا نداشت. گاه به پشت بر آب بود و گاه به این پهلو و گاه به رو و گاه به پهلویِ دیگر... نرم غلت و واغلت می‌زد و دریا نیز می‌غلتید با او...

هم‌چنان پیش می‌رفت و دیگر وسطِ دریا بود و هیچ‌کدام از لباس‌ها و چادر و مقنعه را نمی‌دید. کشتی یا قایقی هم نبود. هیچ‌چیز و هیچ‌کس آن‌جا نبود، جُز او و دریا، دریایِ سبز آبیِ آرام و شیرینِ خُنک و مهربان، گُسترده زیرِ تابشِ خورشیدِ تابستان و بر آسمان، جز چند تکّه ابرِ سفیدِ در حال از هم پاشیدن هیچ‌چیزی نبود و آبیِ آسمان در اُفق به سبزآبیِ دریا پیوسته بود و او چنان رها بود بر آب و چنان آرامشی داشت و چنان لذتی تن و جانش را در خود غرق کرده بود که می‌دانست تمامی ندارد و هم‌چنان در آغوشِ دریا و دریا در آغوشِ او، پیش خواهد رفت تا همیشه ... تا افق ... تا آن جا که دریا به آسمان می‌پیوندد.

سپتامبر ـ نوامبرِ ۲۰۱۰، گوتنبرگِ سوئد

حسین رحمت

زوّار

او را زیر نظر داشتم. چندین بار هم دزدکی و زیرچشمی هم‌دیگر را ورانداز کرده بودیم، ولی بار آخر کاملا تصادفی نگاهمان به هم افتاد. مهلت نداد درست و حسابی نگاهش کنم ولی توی همان چند لحظه سردی نگاهش را دیدم.

میان سال و بلندقد به نظر می‌آمد ولی لاغر و استخوانی با موهای نقره‌ای. همان رنگ مویی که دوست دارم. دوست دارم وقتی پا به سن گذاشتم همین رنگ مو را داشته باشم و عصری مثل همین عصر آسوده‌خیال توی تراس خانه روی مبل لم بدهم و از زنم خواهش کنم یک پیاله چای تازه‌دم بریزد و روی عسلی کنار مبل بگذارد تا با خیال راحت نگاهی به تیتر اخبار روزنامه‌ها بیاندازم و با پیپ چاق کرده‌ام نرم نرمک آفاق سیر کنم. آنی بعد به این فکر خنده‌ام می‌گیرد. راستش به خودم نمی‌بینم که توی این دوره و زمانه یک زن هم وطن برای مرد ۴۰ ساله‌ای مثل من تره هم خورد کند.

توی همان نگاه تصادفی به نظرم آمد از آن دست آدم‌هایی است که برای رنج کشیدن به دنیا نیامده، بی‌اعتنا به همه، روی نیمکت کناری لم داده بود و مشغول خواندن روزنامه بود. به خودم جرعت دادم و گفتم: "جمعه‌ها، برای تسلای روح، سری به این جا می‌زنم. بعد از ظهرها البته. این جا که نشسته باشی کابوس‌های توی دنیا به سراغت نمی‌آیند. جایم هم همین‌جا ست. روی همین نیمکت. رفیق طبیعت‌ایم آخر." نگاهی به من انداخت ونیشخندی زد و دوباره سر به روزنامه گرفت.

خواستم بگویم کافی است نگاهی سریع به متن اخبار بیاندازم تا بگویم کدام چراغ به کدام خانه روا است. برای این که از سر عقل حرف می‌زنم و حواسم به ماجراها هست. من عادت دارم مرتب اطراف را نگاه کنم و عین زخم خورده‌ای که لب ساحل منتظر حمله‌ی دزدان دریایی باشد، چشم و گوشم باز است. روزگار را چه دیدی؟ شاید روزی رفتم توی هاید پارک، روی چارپایه‌ای ایستادم و حرف‌های دلم را برای اهل دل جار زدم.

ولی نگفتم. چون دیدم حواسش جای دیگری است.

طاقت نیاوردم.

دوباره گفتم: "می‌بینید؟ تراس بالای تپه را می‌گویم، اون جا که نشسته باشید، سراسر پارک پیدا ست."

جوابم را نداد. روشنایی آفتاب یک لحظه رفت و هوا خاکستری شد.

گذرا فکر کردم اگر این غریبه‌ی کم عضله، روی نیمکتی نزدیک نیمکت من و زیر درختی که سایبان هر دومان است، ننشسته بود، نرم نرمک می‌توانستم آهنگی، زیر لب زمزمه کنم و در حین خواندن بغلی‌ام را از جیب کاپشنم در بیاورم و چند قلپ دیگر به سلامتی طبیعت بخورم. ولی بدی‌اش این بود که فکر می‌کردم زیرچشمی مواظب حرکات من است.

آسمان پشت دریاچه‌ی پارک به رنگی بود که تا به حال ندیده بودم. رنگی ردیف سرب. همچه که نگاه می‌کردم احساس حسرت کردم و بی‌اختیار نفس بلندی کشیدم.

از ذهنم گذشت لابد نیازی نمی‌بیند اتفاقات توی دنیا را کنار بگذارد و همدم من نیمه‌مست شود. داشتم گر می‌گرفتم، از خودم پرسیدم این دیگر چه بعد از ظهری است؟ چه طوری آن را سر کنم؟ بعد دیدم بهتر است خودم را از این تنهایی بیرون بکشم و از او خواهش کنم ورقه‌ای از روزنامه‌اش را به من بدهد که پرده‌ی کم‌جانی از آفتاب زمینه سبز رو به رو را روشن کرد و او نگاهش را از روزنامه گرفت و بالا را نگاه کرد.

گمان کردم باید منتظر کسی باشد. ولی منتظر کی؟

مسلم بود چند پیمانه‌ای که قبل از آمدن به پارک خورده بودم سرم را سنگین کرده بود. ولی ته دلم قرص بود که بالاخره یک جوری با هم کنار خواهیم آمد.

آن دورها، نزدیک دریاچه، صدای بازی بچه‌ها توی هوا بود. هم‌چنان که به صدا های توی هوا نظر داشتم گمانم رفت یکی، کسی را صدا می‌زند. به دنبال صدا گشتم. عادت‌ام شده. از هر جا که صدا بیاید برمی‌گردم نگاه می‌کنم. همیشه منتظر فرصت‌ام تا خود را به کسی نزدیک کنم. ولی این جا از دست این بختک بعد از ظهری، خفقان گرفته بودم.

بعد توی ذهنم فکر کردم شاید سنجیده و آرام شروع نکرده بودم. شاید روشن و بی‌شتاب باید روشن می‌کردم قصدم فقط گفتگویی ساده و گذران وقت است. مگر آدم‌ها توی یک بعد از ظهر خاکستری چه گونه هم کلام می‌شوند؟ لابد یکی‌شان سر حرف را باز می‌کند، دیگری جواب می‌دهد، بعد حرف توی حرف می‌آید و این جوری فاصله‌اشان کم می‌شود.

نه، هیچ نشانه‌ای از آشنایی نمی‌بینم. مثل سنگ صامت است. انگار خون در رگ‌هایش جریان ندارد.

حالا کسی از جلوی‌امان رد می‌شود. صدای خوش آهنگی از رادیوی توی دستش به سکوت ما می‌رسد، دورتر که می‌شود صدای خوش را توی فضای خاکستری پارک می‌برد. ولی صدای آوازه‌خوان تا دمی توی ذهن من می‌ماند.

بی‌گمان می‌توانستم بلند شوم بروم نزدیکش. تقاضای کبریت یا فندک کنم. اگر سیگاری بود، سیگاری تعارفش می‌کردم، اگر هم نبود می‌گفتم ماه‌ها ست قصد ترک کردن دارم، ولی می‌دانید کمی مشکل است. دور از جان شما، گرفتاری یکی دوتا نیست که. قبول که این جا طراوت بهار هست، رنگ آبی آسمان هست، دار و درخت هم هست، ولی در اندیشه‌ی پیدا کردن جمله‌ی بعدی درمی‌مانم و ناچار زیر چشمی نگاهش می‌کنم و همان موقع به فکرم می‌رسد شاید توی ذهنش دارد دنبال کلمه، برای جدول روزنامه‌اش می‌گردد، خوب کافی است از من سؤال کند. من که کرایه‌ی زبانم را نمی‌خواهم.

مگر نه این که سی سال آزگار است که زندگی ما به زبان‌درازی گذشته. ولی این هم‌قطار، انگار از جنس دیگری است.

به خودم گفتم اگر نیامده بود، راحت و بی‌خیال، از بغلی می‌خوردم و در مزه‌ی یک خواب کوتاه نیمکتی، در زیر برو و بیای آفتاب کم‌جان پارک، همراه جفتی دریایی چشم روان می‌شدم.

دم برنمی‌آورد. از بابت تنهایی، گفتم بگویم، می‌خواهم بروم بستنی بخرم، اگر میل داشته باشید، میهمان من. شاید قبول کند. شاید این تعارف بگیرد و باب حرفمان باز شود. خوبی‌اش این است که برگشتن می‌توانستم اجازه بگیرم و کنارش بنشینم و برای این که صحبت‌امان گل بیاندازد از ایران بپرسم. بپرسم خبر تازه‌ای توی روزنامه‌ای که جدولش را حل می‌کند، نخوانده است؟

از خیرش می‌گذرم و زیرچشمی نگاهش می‌کنم. بی هیجان و اخمو و در خود. اخمو در هر لباسی اخمو ست. راست می‌گویم.

تیغ آفتاب یک لحظه چشمم را می‌زند. ولی راستش را بخواهید کمتر به فکر آمد و رفت آفتاب بودم. برایم فرقی نمی‌کند دیگر. توی این چهل ساله روزهای بی‌آفتاب زیاد دیده‌ام. ولی چهره بی‌حالت و بی‌خون بغلی مرا واداشته بود تا انبوه پیوسته و دنباله‌دار ابرها را تماشا کنم. تنها که نشسته بودم، احساس تنهایی نمی‌کردم، داشتم توی خاطره‌های گمشده با بغلی کیف می‌کردم که سر و کله‌اش پیدا شد. حتم آمده است تا مرا که تنها نبودم، تنها کند. بی او داشتم اجاق‌های نیمه‌سوخته‌ی دوران جوانی را توی ذهنم مرور می‌کردم و در همان حال به باغچه‌ی بی‌گل دامنه‌ی تپه‌ی رو به رو نگاه می‌کردم که آمد و مرا تنها کرد. او این جا چه می‌کند؟ گوش هم که تیز می‌کنم، صدایش را نمی‌شنوم. طوری درگیر جدول لعنتی است که مرا از یاد برده. دنبال چه کلمه‌ای می‌گردد؟

از ذهنم گذشت که چراغ او به خانه‌ی خودش، روا ست، نه به خانه‌ی بی‌در و پیکر من. غم‌اش نیست که اتاقک زیر شیروانی من، گور تنگ من است. یا که من با زخمه‌های ناسور دلم چه می‌کنم. اصلا به ایشان چه؟ و پیش خودم شرط کردم تا نشانه‌ای پیدا نکنم قدمی به طرفش برندارم. کمی بعد از سماجت خودم خنده‌ام می گیرد.

حالا زیرچشمی می‌بینم که دست دراز می‌کند و از ساک سیاهش نوشابه‌ای بیرون می‌آورد. نه تعارفی. نه بفرمایی. لجم می‌گیرد. چرا صدای تنهایی مرا نمی‌شنود؟ من که تشنه نیستم. تنهایم.

جمعه‌های پیش، جای دنجی کنار دریاچه‌ی پارک می‌نشستم و انعکاس نور آفتاب را روی آب تماشا می‌کردم، راحت و بی‌دغدغه و از ودکایی که توی قوطی کوکاکولا ریخته بودم می‌خوردم، اما حالا چه؟ نه می‌شود نوشید نه کتابی برای خواندن دارم و نه می‌توانم به جایی پناه ببرم. بغلی را هم که نمی‌شود جلوی هر کس و ناکسی سر کشید.

کمی جا جا می‌کنم و نشانی سمتی را می‌گیرم که نشان از پریدن یا گیر افتادن پرنده‌ای در لای شاخه‌های درخت بالای سر دارد. خاکستری آسمان از لای شاخ و برگ مهربان اقاقیا پیدا است. ولی نشانی از پرنده نمی‌بینم. راستش چشمم دیگر یاری نمی‌کند. برای همین هم هست که شب‌ها، گاهی که مطلب می‌خوانم، نم اشکی به چشمام می‌نشیند. اما بغلی از صدای خش و خش برگ‌ها تکان نمی‌خورد و هم‌چنان درگیر کلمات است. بیچاره نمی‌داند من چقدر آب، آب زلال، در کوزه‌ی دل دارم.

سیگاری روشن می‌کنم و به گمانه‌زنی و رؤیا پناه می‌برم. بعد حرص می‌خورم که بیهوده این لحظه‌ها را صرف بغلی کرده‌ام و به خودم می‌گویم اگر هوا بارانی بود می‌رفتم زیر سایبان یشمی‌رنگ کافه روی تپه، می‌نشستم و برای خودم قهوه‌ای سفارش می‌دادم و از آن فاصله، این جا را نگاه می‌کردم و به این بغلی، هر خری که هست، محل سگ هم نمی‌گذاشتم. حالا ساکت و رو به سبزه‌ها، حس می‌کنم نفسم دارد از گرما می‌افتد. پاکت زهرماری‌اش هنوز روی نیمکت است. اگر بادی از سمت راست می‌آمد و پاکت نامه‌اش را نزدیک من می‌انداخت، روشن بود که چه اتفاقی می‌افتاد. موقع رفتن چی؟ حتم چیزی خواهد گفت. خداحافظی گفتن عیب و ایرادی ندارد که. ورد زبان همه مردم دنیا ست.

کنار نیمکت من گل‌های زرد و آبی با ساقه‌های کوتاه روییده‌اند. این جا انگار همه چیز مهیا است آدم تنها نباشد. کاشکی آمدنا می‌رفتم کنار دریاچه‌ی پارک و دل‌لرزه‌ی مرغابی‌ها را تماشا می‌کردم. می‌خواستم بپرسم شما احساس تنهایی نمی‌کنید؟ گمانم خوشحال خواهید شد اگر برایتان کمی از سیاست پولی بانک جهانی حرف بزنم. برایتان بگویم این‌ها چه کاره‌اند. احتیاط هم لازم نبود بکنم. تازگی‌ها

فرصت کرده بودم و چندتایی مقاله در این مورد خوانده بودم. ولی می‌دیدم ابوالبشر درگیر جدول روزنامه است و نمی‌داند صدای سوختن چقدر تلخ است. لعنتی اگر هزار درد و مشکل از کنارش بگذرد متوجه نمی‌شود.

کمی فکر کردم و دل به دریا زدم و پرسیدم: «آقا، ببخشید می‌دانم مشغولید ولی گمانم شما را قبلا توی این پارک دیده‌ام؟ این طور نیست؟»پ

کمی راست شد و بی‌آن که به من نگاه کند پاکت نامه‌اش را از روی نیمکت بر داشت و توی ساک گذاشت.

بادی ملایم، لای برگ‌های درخت بالای سرمان پیچید و زمزمه‌اش دمی ماند.

به زبان آمد: "منتظر آشنایی هستم. دیر کرده. از چهار که زیاد نگذشته؟" نگاهی به ساعتم انداختم. کیف کردم. بیست دقیقه‌ای از چهار گذشته بود.

گفتم: "بیست دقیقه‌ای گذشته." لبخندی هم تحویلش دادم. هیچ نگفت.

گفتم: "پارک بزرگیه؟"

گفت: "بله، خیلی بزرگه."

و سر خم کرد و توی ساکش را نگاه کرد. دنبال چیزی می‌گشت. دنبال چی؟ حالا چه موقع گشتن بود؟ توی برگشتن سر، خواستم بپرسم اگر دوستتان نیامد، می‌توانیم برویم توی میکده‌ی رو به روی پارک، کمی گپ بزنیم. اما نگفتم. پیش خودم گفتم باید درست و حسابی حرف بزنم. تعارف رفتن به عرق‌فروشی، شاید درست نباشد. پیاله‌ی اول و بدمستی. این جا هم می‌شود حرف زد.. ولی از بخت بد، عرق‌خوری قبل از آمدن به پارک، کار دستم داده بود. حرف‌ها توی ذهنم می‌چرخید، پرواز می‌کرد و بی‌آن که به جایی بخورد برمی‌گشت و از چشمم می‌افتاد.

حالا باران ریز سبکی می‌بارد و برق خیسی روی سبزی یک دست رو به رو می‌اندازد و رفته رفته خاکستری همه‌ی ابرهای دنیا، سراسر پارک را فرا می‌گیرد و در دوردست نیم‌قوسی چندرنگ از زیر پرده‌ی ریز باران پیدا می‌شود. بی‌هوا دستم سراغ بغلی می‌رود. توی خاکستری پارک بغلی را در می‌آورم و رو به بغلی می‌گیرم و بلند می‌گویم:"سرکار میل دارید؟"

از زیر عینکش یک‌وری نگاهم می‌کند. با لبخند تلخی که هوار از نگرانی حال و روز من دارد، سرش را یکی دو باری به این ور و آن ور تکان می‌دهد.

می‌گویم: "از چهار گذشته دوست من. دوستتان هنوز نیامده. غنیمت لحظات را از دست ندهید."

هیچ نمی‌گوید. نگاهش رو به سمت ورودی سمت راست پارک است. بغلی را کم‌کمک، با سردرگمی، با صدای پای باران، همراه حلقه‌های دایره‌ای دود سیگار و با بوی خیس تنهایی می‌نوشم تا آسمان پایین می‌آید. لحظاتی بعد بغلی بلند می‌شود و به طرف ورودی پارک می‌رود. خواستم بگویم حضرت! مشتی از این بعد از ظهر خیس را با خودت ببر تا در خانه تنها نباشی. اما نمی‌گویم. ترجیح می‌دهم آهسته آهنگی زمزمه کنم. آهنگی برای کسانی که آزردگی‌شان همیشه با غم همراه است.

از پشت نگاهش می‌کنم، آهسته قدم برمی‌دارد، حین دور شدن، چند باری سر بر می گرداند و یک وری نگاهم می‌کند.

می‌نوشم و می‌بینم که با هر قدمی که بر می‌دارد تنهایی از ذهن من بیرون می‌رود و قد او کوتاه‌تر می‌شود.

لندن

فرهاد فتوحی

سکانس‌های بی‌هدف

یقه‌ام را می‌بندم که سرما نخورم. این خیابان را تمام کنم برای امشب کافی است. نماهای بسته را باز می‌کنم و آدم‌ها را برای تصویر فردا توی ذهنم می‌سازم. کام آخر را که از سیگار می‌گیرم، دودش را توی سینه‌ام می‌چرخانم و حبس می‌کنم تا گرمم کند، بر می‌گردم عقب و این خط را دوباره شروع می‌کنم. باید رج بزنم. چند بار بروم و برگردم تا به سطر آخر برسم. سارا آن طرف خیابان ایستاده است، درست همان جا، روی سطر اول، زل می‌زند به چشم‌هایم. از همین فاصله هم می‌توانم بفهمم به چه فکر می‌کند. وقتی نگاهم می‌کند می‌فهمم تا ته فکرم را خوانده است. دیالوگ نوشتن برای من کار سختی است، حس می‌کنم دیالوگ‌ها می‌خواهند از روی خط‌ها بریزند پایین.

این که چرا توی تقویم دنبال ماجرا می‌گردم، نمی‌دانم، سارا هم نمی‌داند، برای همین به هیچ تلفنی جواب نمی‌دهم و فرقی نمی‌کند چه کسی آن طرف خط است. سکانس‌ها را از جلوی نگاهم می‌گذرانم تا یکی در میان روی همین برگ‌های کهنه دنبال یک روز بگردم.

ده اسفند، روز معصومی است که برای خودم ثبت‌اش کرده‌ام، توی همین ورق‌پاره‌هایی که حالا از لای این تقویم می‌ریزند. شاید در این روز اتفاقی افتاده است، حادثه‌ای که بشود از لا به لایش یک داستان بیرون آورد. حالا هر چه ورق می‌زنم توی تقویم هم هیچ علامتی ثبت نشده. اصلن برای آدمی که قرار است از اول تا آخر توی یک قاب قدیمی باشد یا حداقلش از بیرون به یک قاب قدیمی نگاه کند، چه فرقی دارد ده اسفند یا هر روز دیگر.

لنز را تا آخر باز می‌کنم و نما را بزرگ‌تر می‌گیرم، چند قدم آن طرف‌تر به‌تر است. از تابلوی بزرگ آن مغازه شروع می‌کنم، "جهیزه سن سون"، آن طرف خیابان، نه از نئون روی شیشه که هی آبی می‌شود و هی قرمز و نورش می‌افتد روی خیسی پیاده‌رو. این قدر لنز را باز می‌کنم تا همه آدم‌ها تویش جا بگیرند و دستانم را می‌کشم روی سطر آخری که نوشته‌ام.

"سارا هم مثل همه‌ی آدم‌های توی تقویم ست، یک جایی میان همین ورق‌ها ایستاده ست. گاهی توی بغل این گاهی توی بغل آن."

می‌خواهند کارخانه را خراب کنند و کارگرهای شهرداری آمده‌اند و فریاد می‌کشند و بیل می‌زنند. ماشین‌ها حسابی خاک بلند کرده‌اند. غبار هنوز به زمین نرسیده گل می‌شود. اولش در آمدند که نباید فیلم‌برداری شود. گفتم مجوز دارم. به خرجشان نرفت. سر کارگرشان حرف حالیش نمی‌شد. کلی جان کندم تا راضی شد، مطمئن شد که از کار آن‌ها فیلم نمی‌گیرم. پشت هم فریاد می‌زد: "قرار ست فضای سبز شود."

"سارا هم توی این اثاثیه‌ها که حالا غبار رنگ و رویشان را برده، خوابیده ست، یک جایی همین دور و بر. شاید این عکس با قاب طلایی لوزی‌اش مال همان سال ها ست که من هم حتا نبوده‌ام. مادرمی‌گفت: همین جا مرا زمین انداخته، توی همین زیر زمین که حالا کهنگی تنها صاحب خانه‌ی او ست. خب مول بودن این بیچارگی‌ها را هم دارد."

فکری شده‌ام که کجای این واقعه غلط بوده،که همان روز صبح پدرم می‌توانست بگذاردم کنار خانه‌ی کسی. خیال بر می‌داردم که توی این همه اتفاق‌ها هنوز سارا را می‌توانم تشخیص دهم. می‌رقصد و پا می‌جنباند و دامن چین‌دارش تکان می‌خورد با آن خلخال‌هایی که مادر به پایش بست تا گم‌اش نکند. توی این خانه آن خانه. با دست‌هایم محکم ضرب می‌گیرم پشت طشت، هر کس یک شاهی پرت می‌کند، سارا می‌خزد و جمع‌شان می‌کند. توی همین حوالی، توی همین کارخانه‌ی متروکِ تنها یادگار آلمان‌ها. بلشویک‌ها که فرقی با تزارها ندارند به قول سورچی قزاق خانه: "روس و ارمنی ندارد همه‌شان جاکشند."

این همه سرباز با لباس‌های یک‌دست و آن کلاه‌های پشمی بزرگشان و سبیل‌هایی که از دم خطشان پایین می‌آید تا دور لبشان و گاهی طلایی می‌شود و گاهی انگار شراب ریخته‌باشی سرخ سرخ.

چشم‌هاشان آبی است مثل چشم‌های سارا. برای فریب دختر دهاتی‌های همین اطراف، که مادر هم یکی از همین‌ها ست. تازه سینه‌هایش نوک زده بود که مست ودکای یک روسی مخمور می‌شود و سارای چشم آبی و بور، زاده‌ی همان تقصیر است.

حالا علم‌بران است و توی همین دهات ما، که تا شهر فاصله‌ای ندارد. یک قدم برداری شهر است. اصلن این جا شهر و دهاتش فرقی نمی‌کند. مادر آمده برای توبه. سارا خم می‌شود که یک شاهی‌ها را جمع کند، مادر برگشته بر نگشته می‌رود طرف تازه‌آباد، مشتری دارد و شب جمعه این جا بساط تریاک به راه است و گاهی من و سارا هم روی پای مردها جا به جا می‌شویم و دود سینه‌هاشان را می پراکنند توی صورتمان.

تاکسی نگه می‌دارد. دربست گرفته‌ام. خط‌ها این قدر تولانی‌اند که خیر آدم را در می‌آورند. سارا هم از آن سطر می‌آید، درست می‌نشیند بغل دستم.

"تموم شد؟"

"نه، مونده، بقیه‌اش فردا."

انگشت می‌کشد پشت دستم و ناخن می‌چرخاند میان موهای کم پشتش، عادت همیشگیش. خوشم می‌آید از این که تنها باشم و او هم نباشد و باشد، نباشد و باشد، نباشد و باشد. برف پاک‌کن‌های تاکسی هم‌دیگر را دنبال می‌کنند.

"این باران که شروع کند حالا حالاها بند نمی‌آید. تا همه را کلافه نکند دست بردار نیست."

این را راننده گفت یا سارا، درست نمی‌دانم. اما راست می‌گوید، انگار توی گل فرو می‌روی و گاهی شک برت می‌دارد که نکند داری توی آب نفس می‌کشی. بریزد روی کاغذها، همین خط‌های کج ومعوجش هم از دست می‌رود.

"سارا از همین جا دستمالی بشود خوب ست و بعد دست به دست بچرخد و قشون روس با توپ‌هایشان و با آن لوله‌های بلند، رشت را به توپ ببندند و دیگر کسی حالی برایش نماند و سارا را زمین بگذارند، می‌خواهم برای تصویر توی قاب لوزی شکلک در بیاورم که از دیوار نیمه ویران قزاق‌خانه آویزان ست."

روی پله‌ی سوم یا چهارم، درست نمی‌دانم نمای‌اش بسته است، شاید اندازه‌ی یک کلوزآپ، اما ده اسفندش یادم هست، چند برگ کنده شده‌ی تقویم را می‌شود یک جورهایی رد کرد. دوربین را می‌کارم جلوی کارخانه و نمای دیوارهای ریخته‌اش را می‌گیرم و لباس‌های سبز و نارنجی کارگرها

را و آجرهای خیس از رطوبت را. البته فرصت چندانی نیست. سارا راست می‌گوید کاش می‌گذاشتی بعد از عید. هم بارانش کم بود و هم این سرمای آخر اسفند زوزه نمی‌کشید پس یقه‌ی آدم.

حالا تا بیایی بجنبی دیگر کسی کار نمی‌کند. یا فیلمبردار نیست یا نورپرداز و هر کس بهانه خودش را دارد. اما باید از ده اسفند شروع کنم مثل همان نوشته‌های پاک شده‌ی تقویم.

توی این داستان چند قدم این طرف آن طرف فرقی نمی‌کند. آدم‌هایش هم زیاد مهم نیستند. بود و نبودشان به جایی بر نمی‌خورد و حالا ست که یک پلان یک پلان تصویرها را با سارا مرورمی‌کنم از همین خیابان.

"پاچه‌های شلوارم گشاد ست که تازه مد شده و با یقه‌ی بلند پیراهنم که موهای سینه‌ام از لای دکمه‌های بازش بیرون زده. صفحه‌ی سیاه پر از دایره‌هایی ست که توی یک قوس کنار هم چیده شده‌اند درست مثل وقتی سنگ پرت می‌کردم توی آب. می‌چرخند و موج بر می‌دارند. سارا صفحه را می‌گذارد و تکیه می‌دهد به صندلی و زغال آتش سرخ سرخ است و ران‌های عریان سارا تب کرده. دوست دارم دست بکشم روی برآمدگی زانوهایش. یاد مادر می‌اندازدم و دست‌های چاق و پر موی مرد روسی. آدامس را توی دهانش می‌چرخاند و باد می‌کند. زیر لب همراه صفحه می‌خواند. به صورتش بند می‌اندازد و خودش را توی آینه می‌پاید. قاب را از دیوار قزاق‌خانه کنده‌ام و عکس مادر را تویش قاب کرده‌ام. برش می‌دارم و می‌اندازم رویش و با گوشه‌ی آستینم تند تند پاکش می‌کنم. سارا سعی می‌کند به آمریکایی سلام بگوید. جلوی آینه ادا در می‌آورد و می‌خندد: "هلو، هلو."

مجله‌ی زن روز را از روی تاقچه برمی‌دارد. عکس گوگوش با موهای کوتاه شبیه پسربچه‌ها روی جلد است. مجله را کنار صورتش می‌گیرد و رو به قاب می‌ایستد: "قشنگه، نه؟"

می‌خندد و من سر تکان داده و نداده، راضی می‌شود: "موهامو این طوری می‌کنم."

چرخ می‌زند دور خودش. این ارثیه‌ی مادر است که به من رسیده. این که به چیزی فکر نمی‌کند برایم مهم نیست. همیشه این طوری بود. از وقتی یادم هست به چیزی فکر نمی‌کرد؛ حتا به جهالتی که ازصورت مادر به ارث برده. توی این قاب نگاه می‌کنم، شورلت سیاه براق بالای پله‌ها می‌ایستد و بوق می‌زند. سارا کفل می‌جنباند و می‌دود. عینک بزرگ دودیش را بر می‌دارد که ده تومانی برای مرد بور آب خورده است و شیشه‌اش را می‌مالد به گوشه‌ی دامن کوتاهش و می‌رود طرف پله‌ها. امشب بساط یک آمریکایی بلند قد و براق با کت و شلوار سیاه و چشم‌های آبی، درست مثل چشم‌های سارا به راه است. قاب را توی دستانم می‌چرخانم. ترک شیشه‌اش زیادتر می‌شود.

حالا از پس این واقعه چند تا سارا می‌آیند و می‌روند مهم نیست، اصلن به کار من ربطی ندارد. قرار است فقط همین سکانس‌ها را بگیرم از آن همه نوشته‌ها که خیلی‌هایش هم اصلن خوانده نمی‌شود. و اگر توی این تقویم دقت کنم شاید از میان خط‌های ناخوانایش یک چیزهایی سرم بشود. شاید هم بتوانم برای این واقعه اتفاقی ایجاد کنم.

"من و مادر و سارا کنار هم ایستاده‌ایم توی قاب کیپ هم. نه، یعنی من کمی عقب‌تر ایستاده‌ام و مادر توی همان سنی ست که رفت برای زیارت و دیگر بر نگشت، یعنی سوار یک کامیون شد که برود زیارت و از دست آقای همان جا آب توبه بخورد و از آن به بعد مسلمانی کند و نیامد که نیامد. سارا تکیه داده به شانه‌ی مادر و من هم توی کت مدرسه‌ام که انگار آویزانش کرده باشی روی شانه‌هایم و لکه‌ی جوهر که پخش جیب بالای کتم است. قاب خیلی وقت ست کج شده. یعنی

خودم هم دیگر دل و دماغی برای راست کردنش ندارم. سارا هم که اهل این کار ها نیست. آخرش هم یک روز پرتش می‌کند توی جوی کنار کارخانه."

سارا کلید را می چرخاند و در را باز می‌کند. خانه مثل همیشه ساکت است و تنهایی را فریاد می‌کشد. اشاره می‌کند که کفشم را در بیاورم و کتری را می‌گذارد روی گاز. خوبیش این است که لااقل این جا گرم است و فکر آدم بین چرت و بیداری به چیزهایی می‌رسد که به درد بخورد. دنبال یک پلان می‌گردم که بشود این سال‌ها را تویش جا داد؛ طوری که به چیزی برنخورد.

"از توی قاب همه جا را خوب نمی‌شود دید. وقتی توی خانه راه می‌رود آدم دوست دارد با چشم‌هایش تعقیبش کند، عین سارا می‌ماند با همان چشم‌ها و همان خنده‌ها. قرار است حالا یک جوری سارا باشد. سیاه می‌پوشد و بی‌حوصله می‌ایستد تا یک نفر بیاید و سر و کله‌ی همان مرد که پیدا شد خودش را بیاندازد توی ماشین و قول بدهد که امشب دختر خوبی خواهد بود. چرا اسمش را سارا گذاشت درست نمی‌دانم. شاید می‌خواست خودش را توی یک نفر دیگر تکثیر کند. آدمی که به درد همین قاب لوزی بخورد با همان اندازه‌های من و مادر و سارا."

"سارا را از میان کتاب‌ها بیرون نیاورده‌ام که بی‌هوا ولش کنم توی همین زیرزمین. باور کن سارا، مثل زندگی می‌ماند، مثل همه لحظه‌هایی که آدمیزاد فکر می‌کند یک نفر دارد تعقیبش می‌کند، مثل نگاهی که انگار دارد پشتت را خم می‌کند."

سینی را می‌گذارد روی میز و بخار چای گلویم را می‌سوزاند.

"مثل این می‌ماند که همه‌اشان از تو خط‌ها آمده‌اند بیرون و دارند جلویت راه می‌روند. باز نگاهم می‌کند و باز انگار تا آخر فکرم را خوانده است."

"چیزی گفتی؟"

"نه، نه، مهم نیست."

اما گفته‌ام و شاید هم برایش از رو خوانده‌ام همه‌ی سطرها را وقت‌هایی که سرش را می‌گذارد روی ران‌هایم و من تقویم را می‌گیرم روی دست و می‌خوانم. آن قدر آهسته می‌خوانم که خوابش ببرد. شاید هم وقت خوانده‌ام که می‌نشیند و با من سکانس‌ها را رج می‌زند و گاهی با نظر خودش بعضی جاها را سمبل می‌کند و بعد چشم می‌چرخاند که ببیند من چه کار می‌کنم و من خودم را می‌زنم به آن راه.

"گاهی با خودم می‌گویم آخر به تو که ربطی ندارد، بگذار هر چه می‌شود بشود. تو که گفته بودی بیاندازدش و خودش را راحت کند به خرجش نرفت که نرفت."

"وقتی پا می‌کوبد و توی دلم وول می‌خورد، خوشم می‌آید بزرگش کنم. دوست دارم دختر باشد تا شوهر کردنش را ببینم. قرار نیست همه عین هم باشند."

می‌خواست شاید خودش را، مادر را، یا من را توی سارا ببیند. حالا که نمی‌توان از توی این قاب لوزی قدیمی کاری کرد. مرد می‌آید و می‌پاید. وقت‌هایی که زنش نباشد سوارش می‌کند و فردا برش می‌گرداند و کسی هم نیست که حرفی داشته باشد. پنج تا هزاری سبز پرت می‌کند گوشه‌ی منقل و دست می‌کند توی کیفش، قرص را درمی‌آورد و با یک لیوان پر آب سر می‌کشد. بعد لخت، تاق‌باز می‌خوابد. شیب سینه‌هایش درست مثل سینه‌های سارا است و مرا یاد مادر می‌اندازد، زغال‌ها که خوب سرخ می‌شود، می‌آید کام می‌گیرد تا وقتی موبایلش زنگ بزند برای یک مشتری دیگر که

پیر باشد و خوب پول بدهد. من توی همین قاب فکر می‌کنم حالا ست که بیایند و با کلنگ‌هایشان بیفتند به جان دیوارهای زیر زمین.

تقویمم را توی دستم جا به جا می‌کنم. ده اسفندش باز است و هنوز روی خطهایش کلمه‌هایی هست که نمی‌توانم بخوانم.

"سارا دست می‌چرخاند توی اثاثیه و چمدان مادر را بر می‌دارد. پیرمرد قول داده ببردش آن طرف."

این جا را از پایین می‌گیرم و بعد دوربین را نگه می‌دارم روی صورت سارا. توی همین سطر دود سیگار چشم‌هایم را می‌سوزاند. سارا جلوی در زیرزمین می‌ایستد. چند تا ماشین بوق می‌زنند. قاب لوزی طلایی روی اولین بیل بالا می‌رود. کمپرسی‌ها پر است از ورق پاره‌هایی که باید دور ریخته شوند. من، او، مادر و سارا هم روی آشغال‌های بالای کمپرسی می‌ایستیم و سارا توی یک بنز سیاه براق می‌نشیند. نما را می‌بندم. برای امشب کافی است. سارا خسته است به گمانم خوابیده باشد.

۵/ دی/ ۸۵

جنگ زمان
با مشترک شدن شما و دوستانتان
پر بارتر و پردوام‌تر خواهد شد.

جنگ زمان را
مشترک شوید!

***

خواهش می‌کنیم دریافت جنگ زمان را به نشانی زیر اطلاع دهید:

Jong-zaman@hotmail.com

مهری کاشانی

مادرم مرا لاله صدا می‌زند

مادرم مرا لاله صدا می‌زند، و من جواب می‌دهم مدام. چه کار می‌شود کرد وقتی لاله لاله می‌کند با آن حنجره‌ی ناتوان که صدای خش خش کشیدن جارو می‌دهد روی برگ‌های خشک. باید که جواب بدهم. مادر است دیگر، مادری که عاشقانه دوستش دارم. دفاعی ندارم. راستش حمله‌ای هم در کار نیست، او خوش دارد مرا لاله صدا بزند. اسم خواهرم را که ...

اسم من لاله نیست، سنبله است، سنبله‌ای که برای مادر مرده و خاک شده. این اسم فراموش شده، من از خاک سنبله سبز شده‌ام، یک لاله با رنگ سرخ تند؛ مثل خون.

لاله از من بزرگ‌تر است، یا بزرگ‌تر بود، اما کوچک ماند تا ...

نصف من بود، نصف یک آدمی‌زاد. این را نباید می‌گفتم که مغزش هم نصف آدمی‌زاد بود.

این موجود پست‌قد از اول با زنجیر درازی که با خود آورده بود، مادر را به بند کشید. مادر فقط او را می‌شناسد. من برای مادر مرده‌ام یا به دنیا نیامده‌ام و یا آمده‌ام که لاله را کامل کنم. لاله‌ی کوچک کم عقل را که مرتب با پنجه‌هایش، با سایش گونه‌هاش به صورت مادر، او را لمس می‌کرد و بغلش می‌زد، دست می‌کشید به موهاش. دست‌های کوچک‌اش مثل گل سر همیشه روی موهای مادر بود. من تماشا می‌کردم؛ تماشاچیِ این مادر زنجیری و دختر دیوانه‌اش بودم.

اگر انقلاب نشده بود، لاله در شبانه‌روزیِ عقب‌مانده‌ها می‌ماند و مادر در طواف هر روزه‌اش پیر و پیرتر می‌شد؛ از بس به دور و بری‌ها دروغ گفته بود و حاشا کرده بود کارهای لاله را، کتمان این که خودش هم کما بیش مقیم همان شبانه‌روزی است دیگر براش آسان بود.

من مطمئنم اگر لاله مرتب خودش را نمی‌زد و موهاش را چنگ چنگ نمی‌کند و جلو این و آن نمی‌گفت چیزهایی که نباید می‌گفت، او را هرگز روانه‌ی شبانه روزی نمی‌کردند.

پدر اما شغل مهمی داشت کارش به آبروش وابسته بود. جلو مادر ایستاد و هر دو پاش را در یک کفش کرد که باید، برود.

مادر بعضی وقت ها مرا هم می‌برد؛ مرا یعنی سنبله را. آن وقت‌ها که هنوز لاله نبودم و سنبله بودم. لاله با من حرف نمی‌زد یا بهتر بگویم مرا نمی‌دید. در آغوش مادر که چشم‌هاش را می‌بست تا خوشبختی‌اش از لای مژگان به بیرون درز نکند، گم می‌شد و انگشت‌هاش را به موهای مادرم می‌داد که با کیف پر از پول، خرابکاری‌های او را جبران می‌کرد.

مدیر شبانه‌روزی سخت می‌گرفت، و او سرکیسه را شُل و شُل‌تر می‌کرد. انقلاب که شد دنیا تغییر کرد، پدر را گرفتند و ما آواره شدیم، از این در به آن در.

دنیا یعنی خانه. خانه که خراب شود ، دنیا هم خراب می‌شود. گاهی که سقف اتاق‌های خانه چکه می‌کرد، مادر می‌گفت تاق دنیا سوراخ شده. من دیگر به مدرسه نمی‌رفتم، زندگی نبود تا مدرسه‌ای باشد. دلهره از در و دیوار می‌بارید. دنبال مادر بودند بعد از دستگیری پدر. و ما خانه عوض می‌کردیم. مثل روباه از این سوراخ به آن سوراخ!

دایی‌جان که خودش هم یک سر داشت و هزار سودا گفت چمدان‌تان را ببندید! شما دو تا را می‌فرستم خارج. گفت این بچه، یعنی من، باید به مدرسه برود. این طوری دیوانه می‌شود. گفت برای لاله هم دلواپس نباشید، من به او رسیدگی می‌کنم. راه که بازشد می‌فرستمش.

مادر، اما بدون لاله به بهشت هم نمی‌رفت. هر چند که حالا دیگر به شبانه‌روزی هم نمی‌توانست برود. من می‌رفتم لاله را می‌آوردم به بیابانی پشت ساختمان شبانه روزی. مادر روی خاک‌ها می‌نشست و لاله لاله می‌کرد. از نبودن پدر می‌گفت، از اثاثیه‌ی شکسته و خرد شده‌ی خانه، تکه‌های یخچال را از کیف‌اش در می‌آورد و نشانش می‌داد. می‌گفت از خرابه‌ی رو به روی خانه آورده‌ام. لاله دست می‌کشید به آن‌ها و می‌بوسیدشان. مثل موش صحرایی زمین را می‌کند و گود می‌کرد. گودال را به مادر نشان می‌داد، می‌گفت بابا، بابا. مادر اشک می‌ریخت سر قبری که نمی‌دانست کجا حفر شده.

سگ‌های ولگرد در اطراف ما می‌گشتند. گوش به زنگ غروب، آماده‌ی رفتن که می‌شدیم، در یک قدمی ما این پا و آن پا می‌کردند و بی‌قرار بو می‌کشیدند. وقتی بر می‌گشتیم از شبانه‌روزی، به هم می‌پریدند و زمین خشک را می‌کندند که بوی خوراکی می‌داد.

من به مادر یک قول بدهکارم. به او قول داده بودم از کارهایی که لاله می‌کند و من احیانن با خبر می‌شوم با کسی حرفی نزنم. نمی‌زنم. یعنی نمی‌زدم و اگر مجبور نبودم تا ابد خاموش می‌ماندم. به درستی نمی‌دانم چرا. شاید دلیل جمع می‌کنم برای تبریه‌ی خودم، برای درمان دلواپسی‌های تمام نشدنی‌ام.

لاله انگار حامله شده بود و خانم مدیر با پرخاش به مادر گفت چه کار کنم خانم؟ انقلاب شده، سنگ روی سنگ بند نیست، این جا جای آمد و شد تفنگ به دست ها ست. و اسم مادر را برد. اسمی که مادر به آن‌ها نگفته بود. گفت خانم، ببریدش، ببریدش از این جا، در هر حال شبانه روزی دارد تعطیل می‌شود.

مادر روی اسم خودش از دهان خانم مدیر توقف کرده بود. دیگر تنها من بودم که می‌شنیدم. شما که بیش‌تر از ما معنی انقلاب را باید بدانید. گفت حتا سگ‌های ولگرد دیگر این دیوارهای بلندِ دور تا دورِ شبانه‌روزی را نمی‌بینند، از آن می‌گذرند. همه جا ولو هستند و ظرف و ظروف آشپزخانه را به دنبال غذا به هم می‌ریزند.

مادر از من حاشا می‌کرد که این در و آن در می‌زند به دنبال دکتری برای سقط جنین، نمی‌شد، نمی‌توانست. به من گفت خب چه عیبی دارد؟ بچه است دیگر. مثل خود لاله، مثل دسته‌ی گل، چرا باید بیندازد این بچه را؟

شب‌ها اما در تنهایی خودش زار می‌زد که با بچه‌ی قاتل‌های شوهرش چه کار می‌تواند بکند.

فشار دایی زیاد بود. می‌گفت بروید. راهش را پیدا کرده بود. همه‌ی کارها را رو به راه کرده، به دلال‌ها پول داده منتظر مانده بود تا خبرش کنیم.

دل تو دل من نبود. سفر اروپا، دانشگاه، و آزادی ... دورنمای غریبی که پر می‌کشیدم به سویش. مثل روشنی در حلقه‌ی چاه به جایی که من بودم به آن ته می‌تابید و هوایی‌ام می‌کرد.

این جا من به دانشگاه می‌روم، درس می‌خوانم و از مادر مواظبت می‌کنم. روزی چندین بار پنجه‌هایم را در موهای مادر فرو می‌برم و با انگشتان لاله موهای سیاه مادر را که یک در میان سفید شده، شانه می‌زنم. مادر مرا در آغوش می‌گیرد، سفت می‌چسباند به خودش. من مثل گربه با نوازش او خرخر می‌کنم و چشم‌ها را می‌بندم. هر دو گریه می‌کنیم برای سنبله.

روزهای تعطیل مادر را به پارک می‌برم. برای پرنده‌ها که دور ما جمع می‌شوند، دانه می‌خرد. و ما هنوز گریه می‌کنیم برای دختری که در بیابانِ پشت شبانه‌روزی جا ماند.

آخرین همسایه‌امان چند تا پسر داشت که بزرگ‌ترین‌اشان پانزده سال هم نداشت. همه‌اشان مسلح بودند. آن روز دو تاشان سرِ خیابان، مردم پیر و جوان را به خط کرده بودند. همه از آن‌ها اطاعت می‌کردند مثل سگ. فکری از سرم گذشت. یک گلوله، فقط یک گلوله می‌توانست ما را نجات دهد، صداش هم در نمی‌آمد. در آن بلبشو، به دست آورده بودم آن اسلحه را. با پول. با هر چه که آن‌ها خواستند. تنم را خرج کردم و به دست آوردم آن را، لااقل از سمّ و از تردیدی که به جا می‌گذاشت، بهتر بود.

اولین باری که مرگ موش خواستم از داروخانه، داروخانه‌چی گفت چه کسی را می‌خواهی بکشی؟ شتاب‌زده گفتم موش، موش، خانه‌امان را موش برداشته. گفت نمی‌فروشم. به جوان‌ها نه، نمی‌فروشم؛ جاهل‌اند! در این حال و هوا آدم‌ها را به اندازه‌ی موش می‌بینند.

اما تفنگ هم کار ساز نبود. لاله از بچگی علاقه‌ی زیادی به تفنگ بازی داشت. بعد از این که او را از شبانه‌روزی تحویل گرفتم، هفت تیر را دستش دادم. پیش مادر نشاندم و پشت یک تپه‌ی نزدیک گوش ایستادم. صدای تیر را که شنیدم با خودم گفتم دیگر تمام شد. وقتی رسیدم سگی داشت در خاک و خون جان می‌داد.

مادر اصلن شک نکرد. خوشحال بود. به شکرانه‌ی نجات جان دخترش به بقیه‌ی سگ‌ها غذا داد.

در غروب روزهای ملاقات، اول مادر را سوار ماشین می‌کردم، بعد لاله را به شبانه‌روزی بر می‌گرداندم و به صدای بلند و عصبانی ببرید، لاله را ببریدِ مدیر گوش می‌دادم و طبق سفارش مادر همیشه هم می‌گفتم باشد، این دفعه‌ی آخر است.

دفعه‌ی آخر بود آن بار. لاله را به شبانه‌روزی بر نگرداندم، کمی دورتر از جایی که می‌نشستیم، سر سنگی نشاندمش و دامنش را پر از خوراکی کردم. عاشق غذا دادن به سگ‌ها بود. همان طور که سمتِ ماشین می‌رفتم، سر بر می‌گرداندم، سگ‌ها جلو می‌آمدند و لاله هنوز براشان غذا پرتاب می‌کرد. آخرین بار که نگاهش کردم به ته‌مانده‌ی غذای توی دامنش رسیده بودند. سوار شدم، وقتی که دور زدم، دوره‌اش کرده بودند، دور شدم، در دورِ بعد، لاله را دیگر ندیدم.

شیشه‌ی ماشین را کشیدم پایین. تا چشم کار می‌کرد خالی بود بیابان، نه سگی، نه ... نمی‌توانست.

جنگ زمان
با یاری و همکاری شما
تداوم می‌یابد
آن را مشترک شوید:
Jong-zaman@hotmail.com
004741336907

آنان که محیط فضل و آداب شدند،
در جمع کمال شمع اصحاب شدند،
ره زین شب تاریک نبردند به روز،
گفتند فسانه‌ای و در خواب شدند.
عمر خیام

گفت و گو

جای خالی

جنگ زمان

در کتابخانه‌ی شما و دوستانتان خالی است
با خرید شماره‌های گذشته و مشترک شدن شماره‌های در پیش رو
مجموعه‌ای از جستارها، داستان‌ها، شعرها و نقدهای
شاعران و نویسندگان معاصر ایران و جهان را فراهم کنید
شماره‌های گذشته‌ی جنگ زمان با اثرهایی از:

منوچهر آتشی، م. آزاد، مریم آذر، داریوش آشوری، مهدی اخوان ثالث، ا. ارودخانی، مهدی استعدادی شاد، گای اسکارپیتا، علاءالدین اشمیت، رضا اغنمی، شایان افشار، محمدهاشم اکبریانی، مفتون امینی، منصور اوجی، هوشنگ ایرانی، رجب بذرافشان، چارلز بوکوفسکی، بیژن بیجاری، ، روشنک بیگناه، کوشیار پارسی، ناصر پاک‌دامن، باقر پرهام، کورت توخولسکی، *فرخ تمیمی، شاهرخ تندرصالح،* ملیحه تیره‌گل، سپیده جدیری، *بیژن جلالی،* قاسم حاجی‌زاده، *حافظ، علی حصوری، محمد حقوقی، عباس خاکسار، ماشاالله خاکسار،* منصور خاکسار، *نسیم خاکسار، فیروزه خطیبی،* عمر خیام، *آرتور کلمان دانتو، خسرو دوامی،* فردریش دورنمات، *مارسل رایش رانیسک، محمد ربوبی، قاضی ربیحاوی، نصرت رحمانی، ناصر رحمانی‌نژاد،* حسین رحمت، سهراب رحیمی، مهرانگیز رساپور، شهروز رشید، منیرو روانی‌پور، دیوید ریمنیک، عبید زاکانی، پرویز زاهدی، ناصر زراعتی، ایرج زهری، علی‌رضا زرین، م. سحر، سهراب سپهری، فرج سرکوهی، اسد سیف، س. سیفی، لطف‌علی سیمنو، احمد شاملو، خاقانی شروانی،* عباس شکری، *بهروز شیدا، نیلوفر شیدمهر،* آویسا صادقی، یاشاراحد صارمی، *فریبا صدیقیم،* حسن صفدری، *عمران صلاحی، علی صیامی، علی طبیب‌زاده، هایده عامری ماهانی، عزیز عطایی، رضا علامه‌زاد، فرهاد فتوحی، فروغ فرخ‌زاد،* مهدی فلاحتی، *محمود فلکی، میشل فوکو، قدسی قاضی‌نور،* پرویژ قلیچ‌خانی، *آزیتا قهرمان، ناصر کاخساز، ریموند کارور، مهری کاشانی، فرانتس کافکا، ژان ماری گوستاو کلزیو، بردیا کوشان، منصور کوشان، محمود کویر، شمس لنگرودی، شیدا محمدی، مهرداد محمدی، محمد مختاری، حمید مصدق، شمس‌الملوک مصاحب، عباس معروفی،* شهاب مقربین، *حسین منزوی،* محبوبه موسوی، *فرشته مولوی، کیوان مهجور، حسن مهدوی‌منش، بیژن نجدی، نازنین نظام‌شهیدی، مجید نفیسی،* علی نگهبان، حسین نوش‌آذر، *فرخنده نیکو، جیمز وود، یورگن هابرماس، ابراهیم هرندی، سعید هنرمند، پیرایه یغمایی، محسن یلفانی، نیما یوشیج و ....*

منتشر شده است.

عباس شکری

شعر چونان شکلی از شناخت

Poetry as an act of grasping reality

گفت و گو با هله ماریه بیرکان، شاعر و نظریه‌پرداز

هله ماریه بیرکان Helle Mariah Bjerkan[1] *در جدیدترین کتابش* **شعر چونان شکلی از شناخت**، *می‌نویسد:*

"نقطه‌ی شروع اگزیستانسیالیسم است: تمدن بیرونی و درونی ما در وجه‌های بسیاری از جهان به نقطه‌ی پایان رسیده است. مادی‌گرایی، روشنفکرگرایی، مناسبت‌های انسانی، دشواری‌های الکلی‌ها، خودکشی، خشونت و افسردگی‌های روزافزون نشان می‌دهند ما اکنون در میانه‌ی زمستانی سرد و بی‌رحم قرار داریم.

از این رو بسیارند اکنون کسانی که در پی پیدا کردن نقطه‌ی روشنی برای هنر و اندیشه‌اند. خیلی‌ها به دنبال زبانی نو هستند، زبانی که بتواند آهنگی جدید را بیان کند، منطقی و طرحی دیگر در اندازد و حرفی خارج از نظام تحلیل و تأویل کنونی برپا کند. بسیاری از ما تمایل به گذار از محدودیت‌ها و فراتر رفتن از آستانه‌های مرزگونه را داریم. این گذار به معنای بودن در سفر سیال جهانی نیست، به مثابه‌ی بخشی از جست و جوگری یا به دنبال واقعیت بودن است. در این نوع کاوش، می‌شود اندیشه‌ای دیگر پیدا کرد که تا امروز در جهان روشنفکرانه هم مصداق نداشته است. تمنایی عمیق وجود دارد که خواهان تحول و رشد واقعیتی است که در قالب فرمول‌های شیمی، یا بر اساس تعبیرهای دیگر علوم طبیعی قابل شرح و تفسیر نیست، اما طبق رویه‌های موسیقیایی، استوره‌ای و شاعرانه نیز همین واقعیت‌ها تأویل‌پذیر می‌شود. با چنین نگرش زیبایی‌شناسانه‌ای است که امکان پیشبرد واقعیت و تحول آن وجود دارد، به زبانی دیگر این امکانی است در جست و جوی نام خدا بودن در جهانی که ما را احاطه کرده است.

به همین خاطر باید بر جهانی از تصویرها و واژه‌های نو تمرکز کر تا جهان روح هنوز هم بکر و دست نخورده، آزاد شود.

رویکرد اکنون ما این است که به شعر به مثابه‌ی روشی برای شناخت و امکانی برای دیدار با دیگران نگاه کنیم. شعر فضای آزادی است که اجازه می‌دهد تجربه‌های شخصی و عمیق نیز روی دهند. با معماها و راز و رمزهای زندگی با عددهای آماری یا فکرهای انتزاعی نمی‌شود برخورد کرد.

– گفته‌اید که به شعر به مثابه روشی برای شناخت و امکانی برای دیدار با دیگران نگاه کنیم. پرسش من این است که این برخورد چه گونه روی می‌دهد؟

** با حیرت، با رفتاری شنواگرا، با آرامش، با شفافیت و زلالی اندیشه. آری با عشق. همه‌ی این موردها را می‌شود آزادی و رهایی شاعرانه نامید. همین زلالی شعر است که موجب می‌شود تا توانایی برخورد با*

معانی ظریف شاعرانه به وجود بیاید. فضایی آزاد که در آن هر کس می‌تواند هم ببیند و هم بشنود در حالی که صدا، رأی و مادی‌گرایی خود را نیز حفظ می‌کند. مسؤلیتی سرشار از احساس.

– چرا فکر می کنید که شفافیت و باز بودن از ویژگی‌های هنر است و شاعرانه؟

* واژه‌ی یونانی "*poesis*" یعنی انجام دادن کاری و آفریدن. بنابراین فرم شناخت شاعرانه دربردارنده‌ی نوعی از شناخت است ورای آن چه تا امروز می‌شناخته‌ایم و به طور معمول خود را به این نوع شناخت پیوند می‌زدیم. این نوع شناخت زیاد با نیروی روشنفکرانه در پیوند نیست، اما به نیروهای خلاق چرا. زبان شاعرانه‌ی شفاف، زبانی است که به اشیاء پیرامون ما نزدیک‌تر است تا مثلن به زبان سنتی فلسفی که می‌شناسیم. شاعر کسی است که با استفاده از عطوفت و مهربانی، هر احساس ناگفته را، دشواری‌های حل ناشده و آن چه را که به مثابه‌ی زبان در فضا و مکان سیال است، به جهان هوشیاری و آگاهی می‌آورد. هنرمند اما شاید کسی است که ایده‌های الهی را به جهان می‌آورد، (به گفته‌ی افلاطون). چنین است که وجود بالقوه‌ی ما، روش اندیشه‌ی ما، تجربه‌های ما در عین تحول و گسترش خود جهان روحانی و معنوی ما را هم غنی می‌کنند.

– به باور شما آیا می‌شود از زبان شعر به همین سادگی که می‌گویید برای شناخت ناشناخته‌های تا کنونی، استفاده شود؟

* یادتان باشد که در جهانی سرشار از رمز و رازها زندگی می‌کنیم که نام مدرن را هم به آن یدک زده‌ایم. شاعر رومانتیک آلمانی، نوالیس به عنوان راهنمای انسان مدرن و مدرنیته‌ی انسان جدید شناخته و معروف شده است. نوالیس از برجستگان سده‌ی هزار و هفتصد دوره‌ی آرمان‌گرایی و رومانتیک آلمان است. زمانی که ایده‌ی *"انسان، هماره انسانی والا را درون خود حمل می‌کند"* و هم چنین ایده‌ی *"انسان، مدام جست و جوگری سفری بی‌پایان را ادامه می‌دهد"*، طرح کرد، نقطه‌ی مرکزی بحث‌های روزانه‌ی روشنفکران و فیلسوفان بوده است. نوالیس این انسان والا را "انسان شب" تعبیر کرده است. این انسان هنوز هم در خفا است و به جهان ناپیدا و مخفی تعلق دارد؛ شاید بشود این موجود پنهان در انسان را به جهان واقعیت‌های معنوی، معنویتی که اشاره دارد به وجه رمز و راز حیات، تعبیر کرد. پرسش‌های هماره‌ی تاریخ حیات: چرا ما آمده‌ایم؟ از کجا آمده‌ایم؟ اساسی‌ترین ویژگی خالق چیست؟ هسته‌ی مرکزی زندگی چیست؟ و ... تعلق دارد به این انسان نهان در ما که نام "انسان شب" نیز بر آن نهاده شده است. هم چنین این پرسش که "من کی‌ام؟" شبیه است به پرسش "خدا کیست؟". این دست پرسش‌ها در طول تاریخ بشری به وسیله‌ی جامعه‌ی رمزگرا و در پی ناشناخته‌ها حفظ شده‌اند، جامعه‌ای که فردیت در آن موجب شده که ناشناخته‌ها به کاوش‌گران منتقل شوند. نوالیس اشاره دارد به انسان مدرن با "من" درون‌اش تا تحول انسان مدرن و راز و رمزهای مدرنیته نیز قابل تصور باشد.

" راز و رمزهای جدید دیگر در پیوند با زمان و مکان نیستند. دیگر نمی‌شود به دنبال محلی رفت و سپس از همان وقت هم در آن جا ساکن شد. سرّهای نو در همه جا و در هر ثانیه‌ای نهفته‌اند، در یک کلام، می‌شود ناشناخته‌های جدید را در لحظه لحظه‌ی زندگی شاهد بود. باید بیاموزیم که دیگر با دو نوع حیات روشن و تاریک زندگی کنیم؛ حیاتی که اشارت دارد به روز، به انسان بیدار و هشیار درون‌مان و حیاتی که اشارت دارد به شب درون‌مان، تاریکی مطلقی که به رغم تیرگی بسیارش او را شناسایی کرده‌ایم. این آگاهی بر سیاهی شب درون، گویا ریسمان سرخی است که آگاهی‌های معمول ما را به هم پیوند می‌زند".

می‌شود گفت که شاید نوالیس، اولین کسی است که در پی رهاسازی این وجه از حیات انسان، بصیرت و بینش انسانی در مورد ناشناخته‌ها یا موضوع‌های الهی بوده است. این نوع نگاه پیش از این در پوسته‌ای از بصیرت و بینش، حمایت و پشتیبانی می‌شد، نگاهی که برای کشف ناشناخته‌ها هماره سر باز می‌زد و رمز و راز حیات و کشف آن را از دسترس انسان دور می‌کرد. انسان هر روز باید بیش‌تر و بیش‌تر به وجه آگاهی شبانه‌ی درون نزدیک شود، بیش‌تر و بیش‌تر باید بیدار شود و ناشناخته‌های حیات و زندگی را شناسایی کند. زندگی ما در آستانه‌ی دری قرار دارد، آستانه‌ای که بیش از هر زمان به شعور و بصیرت نیاز دارد. درواقع ما در لبه‌ی پرتگاه قرار گرفته‌ایم. اما می‌شود گفت که هم زمان هم در آستانه‌ی شناخت عمیق جهان و هستی هستیم. در این هنگام که وقت گذار از مرزهای ممنوعه و ناشناخته رسیده است باید بیدار و هشیار بود تا در برابر "من" پنهان درون ایستادگی کرد تا جهان نو شناخته شود. شاید بشود گفت که ما در نقطه‌ای قرار داریم که هیچ چیز وجود ندارد، نقطه‌ی صفر است نه پس دارد و نه پیش. اما هم زمان شاید در آستانه‌ی آغازی دیگر به سوی واقعیت والاتر یا نظم نوینی دیگر نیز قرار داریم. شرایط این چنینی معنایش این نیست که ما حتم واقعیت‌های آشکار و پنهان حیات را شناخته و درک می‌کنیم. اما می‌شود گفت که کمابیش به آن‌ها که رمز و سرحیات بوده‌اند نزدیک می‌شویم.

شعر مثل گذار از مرزها است. (همان گونه که در شعر مولوی هست.) به همین خاطر هم برژیت اولشینسکی می‌گوید: *"شعر از مرزهایی عبور می‌کند که من نمی‌دانم آیا در توان من هم هست یا نه. برای دنبال کردن شعر در گذار از مرزها، هماره با هراس و ترس مواجه‌ام. اما در عین حال، در کنار هراس و ترس، میلی شدید مرا وامی‌دارد تا شعر را در گذار از مرزها همراهی کنم"*.

چه قدر خوب هست که یک شاعر به عنوان راهنما و بلد راه، انسان را هدایت می‌کند. شعر اجازه‌ی ورود به حوزه‌ی خصوصی کسان را هم می‌دهد. شعر تجربه‌های گوناگونی دارد که می‌تواند منطق‌های معمولی را گرد هم آورد. شعر می‌گذارد که تجربه‌های مختلف دور هم گرد آیند. شعر اگر لازم بداند از توضیح نالازم وجوه انفجاری حیات سر باز می‌زند و در کلامی مبهم به واگویی زندگی می‌پردازد. از طریق شعر انسان می‌تواند به اندرونی کسان هم وارد شود، به فضایی رازآمیز هم. فضایی که می‌شود مقایسه‌اش کرد با خانه‌ی رؤیایی همه‌ی انسان‌ها – ارتباط‌های قابل توجه، تبدیل زندگی روزمره به حیاتی فوق‌العاده زیبا و رابطه‌های غیرمنتظره بین انسان‌ها. این‌ها اموری‌اند که در شعر به صورت تخیل بیان می‌شوند و همین تخیل‌ها انگار که بیش از خود انسان از روال حیات آگاهی دارند. شعر گویا از انسان متفکر هم بیش‌تر می‌داند، شعر از علوم هم انگار بیش‌تر می‌داند. شعر به سوی مناسبت‌های درونی ناشناخته‌ها گام بر می‌دارد، به سوی حقیقت‌های غیرقابل اصلاح. شعر فرصت می‌دهد که منطق نو نیز مطرح شود، حتا منطق معنوی و روحی. منطقی که در آن ناشناخته‌ها ساکن‌اند. منطقی که در آن آمار محلی از اعراب ندارند، منطقی که در آن قانون‌های معمول روزانه برکنار می‌شوند، منطقی که در آن مسیر مناسبت‌ها و رابطه‌ها غیرقابل پیش‌بینی‌اند و مدام سیال است و سرانجام منطقی که در آن برای بی‌حسی و بی‌خبری هم جایی وجود دارد. شعر با گذار از مرزها به سوی جان و روح ناشناخته‌ها، تلاش پر زحمت پژوهش در مورد قاره‌ای بکر را آغاز می‌کند.

– با این حساب شاید بتوان گفت که منظورتان از شعر این است که روح را در قالب کلام بیان می‌کند و با ارایه‌ی نظریه‌ی جدیدی می‌کوشد شفافیت خاصی را برای ما به ارمغان بیاورد.

* بگذارید بگویم با این که درک شما را قبول دارم اما فکر می‌کنم سوءتفاهمی در آن هست؛ فقط با تبدیل روح و جان درون به کلام، شفافیت به وجود نمی‌آید. اگر چنین باشد که انسان می‌تواند از خود

بی‌خود شود و به نحوی دیگر به جهان مادی پیوند بخورد. با این پرسش پاسخ شما را می‌دهم. اگر چنان که شما می‌گویید، روح هشیار و بیدار می‌توانست جهان را روشن کند، آیا همه‌ی رازها را هم کشف می‌کرد، در این جهان شناخته و ناشناخته محلی برای اسکان ما پیدا می‌کرد و ما را از خانه به دوشی و بی‌خانه مانی، نجات می‌داد؟ جوزف برادسکی می‌نویسد:

آرزو داشتم، فورتوناتوس؛ در شهری زندگی می‌کردم با رودخانه‌ای در آن
جاری از زیر پل، به سان دستی زیر آستین
رودی که سرریز می‌شد به خلیجی با انگشت‌های گشوده
به سان چوپین، کسی که هرگز با مشت بسته زندگی نکرد

برای این که پاسخی به‌تر به پرسش شما و خودم داده باشم اجازه می‌خواهم که کمی در مورد "رازکلام" بگویم. بر اساس آموزه‌های انجیل "لوقا" کلمه خلق جهان است. *"در آغاز کلام بود. کلام نزد خدا بود و کلام خدا بود. از آغاز او نزد خدا بود. همه چیز برای او مهیا شد و همه چیز با او بود، بدون او هیچ چیزی که اکنون شاهد آنیم، چنین نبود"*. این گفته‌ی رازآمیز: درآغاز کلام بود، کلام موجب روشنایی می‌شود و در نهایت حیات. با این حساب چه گونه کلام می‌تواند جهان را خلق کند؟

می شود برای درک بیش‌تر و حتا پژوهش وسیع‌تر این موضوع از طریق نگاه دقیق‌تر به کلام چنان چه امروز در زندگی مدرن ما اثرگذار است به نتیجه‌ای به‌تر رسید. در دوران ما هم اکنون کلام برای خلق واقعیت‌ها کاربردی گسترده دارد. البته با نگاهی منفاوت از آن چه خدا برای خلق جهان دارد. کلام شاید در گام اول به صورت منفی مورد استفاده قرار گیرد: برای آن که پوششی باشد بر واقعیت‌های موجود و هم چنین برای پنهان نمودن حقیقت‌ها و اداره‌ی فکر و عمل. برای درک ابن مطلب کافی است که به نفوذ "سیاست" فکر کنید. واژه در رابطه با مناسبت‌ها دگماتیک به کار می‌رود، واژه برای خلق گناه و تقصیر کاربرد دارد و در مناسبت‌های قدرت به کار گرفته می‌شود. در سیاست از کلمه هم چنین برای نظم دادن و جا به جایی احساس‌ها هم استفاده می‌شود. فرهنگ‌های گوناگون برای بیان موضوع‌ها از کلام مختلفی مثل احساس‌ها استفاده می‌کنند. مثلن برای بیان احساسی خاص در یک فرهنگ شاید به احتمال قریب به نزدیک، همان واژه با همان بار معنایی در فرهنگ دیگری وجود نداشته باشد. با این وجود می‌شود از "کلمه" برای طرح واقعیت‌ها استفاده کرد، برای بیان احساس از شفافیت کلام می‌شود سود برد و حتا برای موضوع‌هایی که واقعیت یا حقیقت مصداق‌شان نمی‌شود نیز می‌توان از کلام سود جست تا بیان شوند و تبدیل به کلام.

اکنون کلام با امکان‌های پایان ناپذیرش برای شرح تفاوت‌های ظریف، ابزار زبان گفتاری است، زبان که متمایز می‌کند انسان را از دیگر نوع‌های موجودهای زنده. با کلام است که انسان، شاید انسان شده است. با زبان ما می‌توانیم معنی‌های متفاوت را درک کنیم و با انسان‌های دیگر در ارتباط نزدیک باشیم. با استفاده از زبان می‌توانیم تمناهای خود را بیان کنیم، فرمان اجرای کاری را صادر کنیم و رویدادهایی را اجرا کنیم. اما از همه مهم‌تر در همین ارتباط: بیان حضور خودمان است. با زبان می‌توانیم فکر و اندیشه و احساس را به کلام تبدیل کنیم. ما می‌توانیم آن چه را در درون‌مان می‌گذرد بیان کنیم، بیان تجربه‌ها و برداشت‌های‌مان از حادثه‌ها هم از همین طریق امکان‌پذیر می‌شود. آن چه را که دریافت می‌کنیم و آن چه را بر ما تأثیر می‌گذارد با زبان بیان می‌کنیم و این تجربه‌ای است منحصر به فرد که نصیب انسان شده است که با ابزارهای زبان بتواند احساس‌های درونی و تجربه‌های بیرونی‌اش را بیان کند. بشر می‌تواند از آن چه که دریافت کرده با هضم دقیق آن به صورت کلام و با ابزار زبان به

دیگران ارائه کند. این حالت را می‌توان بیان روح نامید. اگر وضعیت چنان است که ما و زندگی‌مان تشکیل یافته از بی‌نهایت ناشناخته‌های درونی جهان، بنابراین، زبان، کلمه است، ابزار ما است برای آن که بتوانیم جهان ناشناخته‌ی درون را روشن و شفاف کرد تا از راز و رمز به واقعیت برگردد.

– پس اولین کسی که نامی بر یک شیئی می‌نهد، اولین کسی است که با آن نامیدن، آن را شناسایی می‌کند؟

* همین طور است. چرا که به نوعی آگاهی ارائه شده است، چیزی که دیگران از آن خبر نداشتند، نامی پیدا کرده و به سطح شناخته شده‌ها و شعور گام نهاده است. یعنی نور بر آن تابانده شده و این یعنی زندگی. آیا چنین نیست که شناخت چیزی یا شیئی‌ای که ما را متوجه چیزی می‌کند که پیش از این برای ما ناروشن، تیره و ناشناس بوده، مثل تاباندن نور است بر نقطه‌ای تیره و تاریک؟ ناروشن است، روشن می‌شود. مبهم است، شفاف می‌شود. پس مثل این است که چیزی در تاریکی مطلق بوده و با نور پرده از چهره‌ی ناآشنای آن برداشته می‌شود. این کار را مگر ما روشنگری نمی‌نامیم؟ مگر از ناشناسی به شناخت نرسیده؟ وقتی چیزی از تاریکی به روشنایی آورده شد، آیا اولین واقعیت آن چیز یا شیئ نیست؟ یعنی با تاباندن نور به موجود یا شیئ ناشناخته در تاریکی، بخشی از جهان شناسایی می‌شود. جهانی که ما با آن در ارتباط مستقیم هستیم. جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم. این نور تاباندن و شناخت تبدیل به ماده‌ی اولیه‌ی اندیشه در مغز و درون ما می‌شود و احساس‌های عمومی را نیز شاید برانگیزد. به این شکل، کلمه می‌شود ابزاری که با آن می‌شود جهان را گسترش داد. روشی که با آن می‌شود ماده را از درون ناشناخته‌ی جهان بالا آورد و از هیچ به واقعیت جهان تبدیلش کرد. انگار روشی است که با آن می‌شود جهان نامشهود را ظاهر کرد و شناخت. در یک کلام با واژه می‌شود نامشهودها را مشهود کرد و به نمایش‌شان گذاشت. با کلام می‌توانیم به طور دقیق جهانی نو را بازبیافرینیم و یا در خلق آن همراه باشیم. جهانی که با دادن نام به اشیاء تبدیل به واقعیت می‌شود.

– آیا با کلام است که انسان‌ها و خدایان در خویشاوندی نزدیک قرار می‌گیرند؟

* با توانایی خلق کلام ما نیز خود خویشاوند خود خوانده‌ی خداییم. توانایی خلق در ما همان قدر هست که در خدا. توانایی انسان برای یادگیری و انجام مسؤلیت‌هایش خود به خودی نیست. توانایی ادامه و بازتولید در انسان هم موردی خود به خودی نیست. در عین حال توانایی تولید چیزهای نو، چیزی که هرگز پیش از آن وجود نداشته است از ویژگی‌های انسان است. توانایی آفرینش انسان در حدی است که اگر با دیدی مذهبی هم به موضوع نگاه کنیم، می‌شود آن را با قدرت آفرینش خدا در خلق زمین و آسمان مقایسه کرد. همین قدرت آفرینش هم از موردهایی است که ما را از حیوان‌ها مجزا می‌کند.

ویژگی کامل کلام در ارتباط است با جمله‌ی کامل و رمزآمیز: "در آغاز کلمه بود". با به کارگیری کلمه، شاید فرمی آفریده شده که تا آن روز فقط یک نظر، ایده یا فکر بوده است. شاید جهان هم چنین آفریده شده باشد؛ مثل روشی که انسان برای روشن شدن جهان درونش استفاده می‌کند. از طریق چیزی که تاکنون در جایی به عنوان امکان وجود داشته، به عنوان یک امکان بالقوه، به عنوان فرمی برای اندیشیدن، ایده و برنامه، اکنون بیان شده‌اند و به کلام تبدیل گردیده‌اند و گفته شده‌اند.

حرکت بخشی از همارگی جامعه، فرهنگ و خود انسان است. در همین زمینه باید از بازیگری کلام و توان تأثیرگذاری آن سخن بگوییم که حرکت مدام سه زاویه‌ی فرهنگ، جامعه و انسان باید در تعادل بین گذشته‌نگری و نوگرایی به گونه‌ای عمل شود که هماره کفه‌ی ترازو به سود نوگرایی باشد و نه گذشته‌نگری و واپسگرایی. این را می‌گویم چون نیروی نامرئی در درون ما و فرهنگ‌مان هست که در

اندیشه‌ی حفظ و نگهداری است و نه آفرینش نو. به همین خاطر هم ما هماره باید در مقابله با نیروی درونی‌امان که در برابر نوگرایی و آفرینش جدید ایستادگی می‌کند، در ستیز باشیم. این ستیز گه‌گاه منحصر به نیروی مقاومت‌گر درون نمی‌شود که باید با کسانی که در محیط زندگی‌امان هم خواهان نوگرایی، تغییر و حرکت نیستند نیز مواجه شویم و آن‌ها را متقاعد به نوگرایی کنیم و توضیح دهیم که نوگرایی به معنای رها و گم کردن میراث فرهنگی گذشته نیست. باید متقاعد شوند که تغییر در روند روزانه‌ی اجتماعی و فرهنگی مثل مرگ و زندگی نیست که یکی می‌آید و دیگری می‌رود که نوگرایی بر شانه‌های گذشته نشسته و شالوده‌ی محکم امروزینش همان گذشته است. چالش نو کهنه را نباید به مثابه‌ی مرگ یکی برای همیشه خواند که مرگ و زندگی در فرهنگ، هر دو از معنایی برابر برخوردارند.

بنابراین با توجه به توان جادویی کلام، می‌شود از آن در جهت گذشته‌نگری، کنترل و حتا دروغ فرهنگی استفاده کرد. در هر جامعه‌ای، کلام در جریان و گردش روزانه‌اش بی آن که ما بدانیم به نوعی بر کنش و گفتار ما تسلط دارد. در ضمن یادمان هم باشد که با توان یا قدرتی که در کلام نهفته شده است، گاه خود کلام احساس ناتوانی، بی‌قدرتی، بی‌معنایی و حتا مرگ می‌کند.

– اگر چنین شود، یعنی کلام کارکرد عملی و حقیقی‌اش را از دست بدهد، با توجه به این که گفتید کلام همان زندگی و حتا خدا است، تکلیف چه می‌شود؟

* ما به ندرت رابطه‌ی زنده‌ای با زبان داریم: به زبان به عنوان ابزار جادویی حیات احترام نمی‌گذاریم. رابطه‌ی ما با زبان کمابیش بی‌تفاوتانه و از راه دور است. زبان برای ما پدیده‌ای است که می‌گیریم تا بعدها به صورتی دیگر به دیگران پس‌اش دهیم. کم‌تر کسی پیدا می‌شود که رابطه‌ی خودش با زبان و جادوی کلام را بررسی کرده باشد. آیا می‌توانیم نیروی عملکرد بالقوه‌ی زبان را بار دیگر در زمانه‌ای بازیابیم که ادبیات و تحقیق زبان‌شناسانه کم‌تر شده است؟ آیا بازیافت کلام مؤثر که کارش تنها گفتار نیست ممکن است؟ این‌ها پرسش‌هایی است که باید نوع بشر در مورد آن پژوهش کند تا جادوی کلام گم نشود و بتوان از توان فوق‌العاده خود در گسترش فرهنگ استفاده کند.

– اجازه بدهید از زاویه‌ی دیگری به کلام بپردازیم و نظر شما را در رابطه با این عبارت بپرسم که می‌گویند: "شعر: هنر کلمه است."

* از انوع هنرهایی که کلام ابزار بیانشان هست، شعر و شاعرانه‌گی هنری است که حتا به ساده‌ترین واژه‌ها هم احترام می‌گذارد و در استفاده‌ی از آن‌ها دریغ نمی‌کند. در شعر هر کلمه‌ای باید با دقت تمام انتخاب شود تا در نمایش شاعرانه‌گی تأثیرگذار باشد. این انتخاب شامل قدرت کلام و حقیقت‌گویی هم می‌شود. در شعر هر واژه معنای خاص خود را دارد و بار معنایی به گونه‌ای است که غیرقابل تغییرش می‌کند. هر کلمه در شعر حامل نوعی آگاهی و هشدار به جامعه است و روند آگاهی را در خود دارد.

توماس مان می‌گوید: *"شاعر کسی است که رابطه‌ای پیچیده با زبان دارد"*. شاعر نسبت به کلمه رمزآمیز برخورد می‌کند و باید از پلی گذر کند که سرشار است از کلیشه‌های دست‌مالی شده. در این رابطه شاعر در حال بده و بستان مدام کلام است. شاعر مؤظف است که هماره در مورد شکل ظاهری واژه و نوع حقیقی بودن آن مطالعه و تحقیق کند.

کافکا در باره‌ی قدرت کلام شعر می‌گوید: *"ادبیات وضوح و بیهوشی است و شعر پادزهر بیهوشی: ذات ادبیات"*. کافکا در پاسخ به این پرسش که آیا با توجه به حسی بودن شعر، شعر با دین و مذهب خویشاوند است، می‌گوید: *"نه، اما سرایش شعر و دعا به نوعی به هم نزدیک‌اند"*. حالا اگر از من بپرسید که چه گونه چنین چیزی ممکن است می‌توانم بگویم که از طریق آوای دل که هم در شعر

هست و هم در سوز و گدازهای دعا. شاعر در لحظه‌ای خاص می‌تواند شعر بسراید و انسان هم در لحظه‌ای خاص با خود به گفت و گو می‌نشیند که دعایش نام داده‌اند. شاید منظور کافکا این بوده است که هر دو در یک لحظه با خود تنها می‌شوند و یکی شعر می‌سراید و دیگری دعا می‌خواند و هر دو در لحظه‌ای رها از هر نوع مادی‌گرایی هستند و جهان معنوی محاطشان کرده است.

– نظر شما در مورد این که گفته شده است شعر معما یا کنجکاوی زبان است، چیست؟

* شعر می‌تواند هر چیزی را شامل شود و بیان حالتی باشد که با منطق تکنیک امکان پذیر نیست. اما شعر همان ناممکن را با منطق زبانی که به نادرستی زبان بازی گفته می‌شود، می‌تواند بیان کند. شعر می‌تواند هر نوع معما و راز و رمزی را بیان کند، حتا با زبان مبهم و سرشار از اسرار. در چنین حالتی، شعر در جست و جوی بُعدی دیگر از راز و رمزها است که تن می‌زند به واقعیت‌ها. بردن کلام به این وجه نو بدون آن که اسرارآمیز بودن کلام از بین برده شود و معنای آن چه قرار بوده بیان شود کاهش یابد، هنر شعر است. با شعر می‌شود سفر کرد به دنیایی در آن پس پشت‌های این جهان هستی. این جهان به خودی خود جهانی متعالی نخواهد بود اما آن چیز هم چنان واقعیت متعالی باقی خواهد ماند. این به این معنا است که چنین چیزی در آگاهی روزمره‌ی ما پدیدار نمی‌شود. آگاهی و هشیاری که ارجاع دارد فقط به آن چه در تصور ما است از هستی و جهان خیلی ناچیزتر از آنی است که راز شاعرانه‌گی در خود دارد. رازی که با کلام از هیچ، واقعیتی ملموس می‌سازد. هوشیاری روزانه‌ی ما به طور اساسی به شدت وابسته است به آن چه که محسوس است، به آن چه که از نظر فیزیکی قابل مشاهده است، به دال و مدلول بودن قانون‌ها، به باور به سرنوشت و اتفاقی بودن زندگی و به طور کلی وابسته است به آن چه که اکثر مردم به آن باور دارند. این واقعیت – واقعیت سکولار شده – این واقعیت اسرارزدایی شده، نه تخیل می‌خواهد و نه احساس، نه حیرت می‌خواهد و نه تحسین. این واقعیت – درست‌تر شاید باشد که بگوییم برداشت از واقعیت – روح، جان، دل یا حس دلتنگی را تحت تأثیر قرار نمی‌دهد. این برداشت از واقعیت – اگر تنها چیزی باشد که به آن وابسته‌ایم یا باور داریم – فاصله‌ای عمیق با هستی انسان می‌آفریند. این نوعی برداشت از واقعیت هست که هیچ نوع علاقه‌مندی را در انسان برنمی‌انگیزاند. هیچ توانی را به وجود نمی‌آورد که انسان بتواند از درون خود خارج و وارد چیزی شود که خارج از وجود و ذات او است. وارد موضوعی شود که پیش از آن چیزی از آن نمی‌دانسته. چنین واقعیتی تأثیر صوری و ظاهری را ممکن می‌سازد و اجازه می‌دهد که عملکردی روزانه داشته باشد. با شعر این امکان به وجود می‌آید که نادیده‌ها و رمزگونه‌های ناآشنا با زبانی رمزآمیز بیان شوند. شعر می‌تواند تصویرهایی بیافریند که واقعیت‌ها را در بعدهای گوناگون خود ظاهر می‌کند، واقعیتی که به مثابه‌ی ناآشنای بزرگ و نامحدود است، به مانند چیزی است غیرقابل دسته‌بندی. شعر می‌تواند پدیده‌های پیرامونی را که ناشناخته مانده‌اند؛ هم پر سر و صدا و هم با معنا به جهان شناخته شده‌ی واقعیت‌ها معرفی کند. شعر واقعیتی دیگر را به روی انسان می‌گشاید که غیر از آنی است که تاکنون به ما ارایه شده است. این واقعیت ارایه می‌شود، به دیگران عرضه شود تا این بده بستان تا جاودانگی زمان، ادامه یابد. شعر ما را به زبانی می‌برد که در موارد گوناگونی برای ما ناآشنا و گاه آشفته به نظر می‌آید.

– این یعنی که ارجاع شعر به درون ما با نگاهی شفاف نیست؟

* درک والکوت می‌گوید: *"سر و صدا در خانه‌ی گوش گم می‌شود"* این جمله چه گونه ارجاعی دارد؟ یا وقتی دیلان توماس می‌گوید: *"به آرامی به سوی شبی دلاویز مرو، نفرین بر مرگ نور"* با بیان این

جمله، دیلان کدام نیروی مرموز و ماورای انسانی و یا فوریت فردی را بیان می‌کند؟ یا زمانی که فدریکو گارسیا لورکا در سال ۱۹۳۰ غم‌انگیز در خیابان‌های نیویورک گام می‌زند تا اندوه زمین متمدن را تجربه کند، می‌گوید: *"این دفتر و دستک‌ها / که منعکس نمی‌کنند درد مرگ را / که شیرها را از جنگل می‌رانند ..."* یا نام زیبایی که تاگور بر مجموعه‌ی شعرهایش می‌گذارد: **آواز با دستان شکسته**، ارجاع‌شان اگر به درون نیست، پس به کجا است؟ این ارجاع‌ها همان طور که گفتم با زبانی ابهام‌آمیز از هیچ واقعیت می‌سازند و ناشناخته‌ها را به جهان بودن و شدن منتقل می‌کنند.

از زاویه دیگری که موسوم هست به «نیروی آفرینش روح و روان" به ارجاع شعر به درون نگه کنیم، می‌شود گفت، این جا شیوه‌ی توجه‌ی جان و روان است که خود را به نمایش می‌گذارد. این جا دیگر، شخصیت لورکا، تاگور یا مارکز نیست که تأثیرگذار است، حتا نفس نیست که این چیزها را بیان می‌کند یا به اندیشه می‌نشیند. باور کنید شاید حتا خود نفس و روان ما هم دخیل نباشند. تنها عاملی که مؤثر هست درون ما است که می‌تواند در ارتباط باشد با نیرویی نیرومندتر از خودش. نیرویی که می‌تواند خود را از نفس رها کند و خود را به جهان هستی پیوند بزند. نیرویی که می‌تواند از درون مادی خود خارج و تبدیل شود به چیزی که حرفش را می‌زنیم؛ واقعیت ملموس و شناخته شده. آیا این نفس و روح درون ما نیست که با احساس خود را بیان می‌کند و به طور آزاد خویشتن خویش را با منطقی که متعلق به خود آن است به اشیاء پیوند می‌خورد؟ انفجار فکرهای دردآور می‌تواند شکاف‌ها را باز کند و تصویری را که به نمایش گذاشته شده است غنی سازد.

پیش آمده که از چیز بودن خسته شده‌ام
پیش آمده که از پاها و ناخن‌ها خسته شده‌ام
از موهایم نیز و از سایه‌ام.
پیش آمده که از چیز بودن خسته شده‌ام.

با این همه، سوزن زدن به کارمند دولت گزنده ست
و یا حتا کشتن راهبه‌ای با کشیده‌ای جانانه

دویدن با چاقوی سبز در خیابان چه کیفی دارد
و فریاد کسی را شنیدن که از سرما می‌میرد

همین چند سطر را بدون هیچ تفسیری در برابر هر خواننده‌ای قرار دهید، به روشنی نوعی بی‌منطقی را به ذهن او منتقل می‌کند. (یا در به‌ترین حالت این سردرگمی بی‌منطقی را به خود شعر منتقل می‌کند!). در چنین شکاف‌هایی، خلاءها تبدیل می‌شوند به سِحر همراه‌ی زندگی. سِحری که دست نخورده هم نیست اما کم دست‌مالی شده، مثل یک نماد مقدس که با تصویرهای دیگر فقط امکان تعریف و تفسیر آن‌ها نیز وجود دارد. توجه کنید به فضاهای خالی و مناسبت‌های غیرمنطقی حرکت اسب‌ها در باران که تارکوسکی در فیلم **نوستالوژی** به نمایش می‌گذارد و هیچ ارتباطی هم به کلیت فیلم ندارند. یا تصویری که در آن خانه‌ای را نشان می‌دهد که باران از درون خانه می‌بارد. این تصویرهای نامربوط آیا برای شناسایی ناشناخته‌ها و تعریفی از آن‌ها ارایه نشده‌اند؟ یا تعریفی از سِحر، سِحر زندگی نیست چنان که هر روز در جریان است؟

– آیا فقط از دیدگاه روحانی نیست که تجربه‌ای درونی از واقعیت، بیان می‌شود؟

* روح با جهان گسترده و عظیم خود توان پُر کردن همه‌ی فضاهای خالی بین اشیاء پیرامون ما را دارد. روح چنان این اشیاء را به هم می‌پیوندد که بتواند کیفیت درونی و بیرونی را و هستی منحصر به فردشان در جهان را بیان کند. به این گونه جهان این قدر غنی می‌شود که روح در شرایطی قرار می‌گیرد که مادیت آن را بپذیرد و ابزار ادامه‌ی حیات جهانی را مهیا کند. با حضور فعالیت‌های روح و نفس همه‌ی اشیاء در ارتباط با هم قرار می‌گیرند، نه این که هر یک در سویی از ساحل دریای بزرگ هستی و جدا از هم در حیات باشند. نفس می‌تواند سکوت هوای برفی را، عریانی درختان را، خواب شبیه مرگ را، تجربه‌ی عمیق درونی کودکان از خود و جهان را پُر کند. نفس می‌تواند خدمت‌های حیوان‌ها و زیبایی کودکان در خواب را در خود جای دهد. روح یا نفس می‌تواند خلاء جهان تنوع و رنگارنگی و جهان به تقریب غیرقابل اندیشه‌ی فاصله‌ها را پُر کند. با روح، جهان بازآفرینی می‌شود و نه تکرار. با جهان معنوی که روحانی‌اش می‌خوانید، جهان روشن می‌شود، اشیاء بُعدهای واقعی خود را به دست می‌آورند و رستاخیزی دیگر خواهند داشت. نفس و روح است که به اشیاء موسیقی ارائه می‌کند، روح به جهان مرده لحن و صدا می‌بخشد و فرصت زنده بودن و زندگی به آن‌ها می‌دهد. آیا همین به یقین استعاره نیست، استعاره‌ای که از ابزارهای جهان شعر و شاعری است؟ تصویر، آیا به واقع پُلی نیست که رابطه‌ها را می‌آفریند؟ همین رابطه‌ها هستند که موجب پیوند واقعیت‌هایی می‌شوند که تا کنون از هم مجزا بوده‌اند. انگار کُره اسبی قهوه‌ای در چمنزاری بزرگ که مانند فندقی بزرگ به نظر می‌آید، یا قرار گرفتن کثافت در دو طرف سنگی بزرگ که سنگ را شبیه علامت تعجبی سفید و بزرگ جلوه می‌دهد. این تصویرها آیا پیوند گسستگی نیست؟

– در اصل استعاره برای چیست؟ استعاره جای چه چیزی را پُر می‌کند؟ در درون ما چیست که واقعیت‌های تا امروز را به ما پیوند می‌زند؟

* مردم بومی استرالیا که به «آبورجینی‌ها" موسوم‌اند، گذار خود را چنین شرح می‌دهند: از ورای چشم‌اندازی دور، گوش شنوای درون که راه را نشان می‌دهد، گذار می‌کنند، آنان هم زمان هم آواز می‌خوانند و هم گوش می‌دهند به گوش شنوای درونشان تا دریابند که آوازها از کجا می‌آیند. به هر چیزی که برخورد می‌کنند نامی بر آن می‌نهند، در حالی که می‌خوانند: *"من هستم ..." "من درخت‌ام، گل کاکتوس‌ام، ماهی قرمزم یا من ابرم"* به این ترتیب خود را با آن چه برخورد می‌کنند پیوند می‌زنند. آن چیزی که با آن برخورد می‌کنند، خودشان‌اند. هر کسی همه‌ی آن چیزهایی است که محصور آن است، با آن مواجه می‌شود و یا پیدا می‌کند. هر جیز ساده‌ای همه‌ی چیزهای دیگر هست. به این ترتیب بر اشیاء اسم می‌گذارند؛ با پیوند خود به طبیعت و با آواز این پیوند مبارک. آن‌ها طبیعت را می‌سرایند و می‌خوانند، آن‌ها جهان را سرود می‌کنند. به این گونه آن‌ها جهان را می‌آفرینند. این انسان است که بر اشیاء خلق شده نام می‌نهد و با نام‌گذاری خود به پدیده‌های پیرامونش هویت می‌بخشد. اشیاء بدون نام شیئ نیستند.

آبورجین‌ها شاید از نوع‌های اولیه‌ی نوع بشر باشند: کودکان هم برای اشیاء آواز می‌خوانند، کودکان بر تشکچه‌ی خود می‌نشینند و برای اشیائی که در پیرامونشان هست و آن‌ها را می‌شناسد آواز می‌خوانند. در همین مورد آریلد وانگه در جستاری می‌نویسد: *"برایم تعریف شده که در سه سالگی بر تشکچه‌ای می‌نشستم و برای چیزهای دور خودم آواز می‌خواندم. می‌گویند که دختر کوچولوی سه ساله البته از صدای خوشی هم برخوردار نبوده است، به ویژه که من در خانواده‌ای اهل موسیقی زندگی می‌کردم و آن‌ها هم به این موضوع اهمیت می‌دادند. اما دخترک در اتاق خود آواز می‌خواند، در فضای*

خالی آواز می‌خواند. با پاهای برهنه بر فرشی قرمز در کف اتاق، از این زمان تا آن زمان شروع به تعریف کردن حکایتی برای خود می‌شده و می‌گفته که در مورد چه چیزی آوازخوانی می‌کند: او در مورد فضای خالی اتاق، فرش کهنه و نخ‌نما شده، رومیزی که از میز آویزان است، صندلی کهنه و پوسیده‌ی دسته‌دار آواز خوانده است. او بلند می‌گفته: "حالا می‌خواهم در مورد انبر و قالب کیک آواز بخوانم!" و با صدایی خسته و حزن‌انگیز در فضای خالی اتاق شروع به آوازخوانی می‌کرده است.

شاید آبورجینی‌ها از نوع‌های اولیه بشر در شعرشناسی باشند، انسانی که مدام جهان را می‌آفریند و بازآفرینی می‌کند؛ با نام‌گذاری بر اشیاء. نامی که جهان را نو می‌کند و تحت تأثیر واقعیت‌ها است.

شعر صدای فرد است در درون دریای انسان‌ها. شاید شعر مکانی باشد که صدای انسانی و لحن درست انسانیت در آن پیدا می‌شود و برای حس آگاهی قابل توجه است. (ناپیداهای صدا: پایه‌ای پنهانی که خصوصیت انسان را به هم گره می‌زند، پایه‌ای که سر را به بدن و از راه گردن پیوند می‌زند. دروازه‌ی گردن: کدام بلور شیشه از اشک‌های سنگ شده می‌تواند در این دروازه جای بگیرد؟ صدای کودک: با تمام وجود کودک واژه را فریاد می‌زند؛ کودک خود کلام است.)

آن گاه که صدا روشن، پرقدرت و موزون است، نشان توازن انسان، تمامیت انسان است که خود نیز دیگر بار نماد این است که انسان خود را به طور کامل پیدا می‌کند و نه شاخه‌ای از یک درخت کامل. و شعر – این نیست، این گونه که به وسیله‌ی انسان‌های ساده به نمایش گذارده می‌شود، شعر توده‌ای از پدیده‌ها نیست — بیان شفافیت عمیق از شخصیت نیست، بی‌همتایی شعر شاید این هست که اعماق را به روشنی به هم نزدیک می‌کند و مجموعه‌ای از آن‌ها می‌سازد. این مهم آیا از طریق خصوصیتی که شخصیت انسان نامش داده‌اند، رخ نمی‌دهد؟

– *با آین حساب آیا شعر بیان لحن روشن آگاهی است؟*

* بگذارید پاسخ شما را با این پرسش شروع کنم که آیا شعر بیان صریح و روشن فکرها است که با جهان تجربه پیوند خورده؟ جهانی که از طریق سایر ارگان‌های پنداشتی، ارگان‌هایی غیر از اندیشه، به ما می‌رسد؟ شاید شعر کلامی است که از مکانی می‌آید در درون انسان، جایی که شعور و آگاهی در آن جا جمع است. با کلام انسان می‌تواند جهان درونش را آوار کند، برنامه ریزی‌اش کند، برای آن از خواب برخیزد و آن را آشکار کند. کلام پروژکتوری است که چشم‌انداز درون را روشن می‌کند. در هیاهوی صدا و جنجال و ناآرامی‌ها، با کلام می‌شود چیزهایی را شفاف کرد. چیزی که حامل دروغ، تزویر، وهم، تخیل بی‌جا، پوچی و انتزاع نیست. با توجهی که همان پروسه‌ی شاعرانه است و هر کلمه‌ای به دقت گزینه و به نمایش گذاشته می‌شود، — این گونه کلام شیئی است برای همه چیز و برای تحویل بیان به دیگران، وسیله‌ای است برای شستشوی ناپاکی‌ها و حتا حامل شعار — با شعر کلمه می‌تواند نیروی جدیدی به دست آورد که از منظر جهان شخصی و معنوی نیز آورده می‌شود. در این صورت، کلام می‌تواند حامل پاکی و خلوص باشد، چرا که خود را به نیروی درونی پیوند زده. نیرویی که از خود انسان نیز بزرگ‌تر و پرتوان‌تر است.

شاعر ناپیداهای بین تاریکی و روشنایی را شناسایی می‌کند و تا رسیدن به هدف آن را بردوش‌های خویش حمل می‌کند. هدفی که مانند بشارت رنگارنگ تگرگ است یا سنگی قیمتی و از نوع‌های بی‌همتا. شاعر در پی وارد شدن به جهانی است که هر روز با پیامی نامشهود به سوی ما می‌آید. بعد از مبارزه با سایه‌های انبوه برای نشان دادن خویش، شاعر به واژه‌ای دست می‌یابد که حقیقت است، به جمله می‌رسد و به متن. بدون این شفاف‌سازی و تبلور همه چیز در تباهی محض گم می‌شود. به این

صورت کار شاعرانه تصویری است عمیق از پروسه‌ی شناخت. این توجه دقیق و فشرده مثل مار برنزی است که در میان هرج و مرج و در بین قدرت‌های نامرئی برمی‌خیزد و همراه ما را تهدید به خاموشی می‌کند. سیمون ویل می‌گوید: *"هرگاه که ما به دقت متوجه پیرامون‌مان بوده‌ایم، یکی از پلشتی‌های درون‌مان را نابود کرده‌ایم"*.

دقت و توجه ما قربانی چراغی است که ما را به پیش می‌برد. این جا تباهی و ظلمت قربانی شعور و آگاهی می‌شوند. در پناه توجه و مراقبت اشیاء می‌توانند واقعیت‌ها را روشن کنند. انسان در درون خود حقیقت را جای داده است، فقط باید به ندای آن گوش دهد و در درون خود به دنبال آن باشد. هر روز باید از جان شیفته‌ی خود بپرسد: "کجایی"؟ هر روز باید جان شیفته را باز بیابد.

با شناخت عمیق و عملکرد پُر قدرت همین شناخت، می‌شود جهان و پیشرفت آن را نه تنها آشکار که در صورت نیاز جهانی از نو برپا کرد و ساخت. چرا که در این شناخت در پی حقیقت هستیم. نه جهان انتزاع، نه جهان حقیقی آمارها، نه جهان تابلوهای سنگی یا کتاب‌های پر حجم قانون. در پی عمیق‌ترین حقیقت‌ها هستیم که در روزهای پیش رو هر روز بیش‌تر و بیش‌تر از سوی کسان به خاطر اصالت فرد و توانایی منحصر به فرد انسان جست و جو می شوند. حقیقت‌هایی که از درون شخصیت کسان درز می‌کنند، خالی از هر نوع ایده تعصب‌آمیز و نظر دینی است. این حقیقت‌ها از هر نوع نظم و قانون ایدئولوژیکی رهایند - اگر به دوران نظم و قانون قدیم فکر کنیم که در آن یک قدرت مطلق به نام «خدا» فرمان می‌داد و آن را مقدر می‌خواند، یا خود قضاوت می‌کرد و محکوم نیز. آن دوران درواقع روزگار ترس و هراس نام دارد و نه دوران نظم یا قانون. بنابراین دوران جدید برخلاف کهن، دوران صلح و صفا و رحمت و مهربانی است. در این دوران نو به انسان ها آزادی اعطا شده. انسان باید «خدا» را در درون خود بیابد. هر قانونی شاید قانون نباشد اما یک نظم و قانون درونی شاید یک شعر باشد. شعری زیبا. حقیقت‌های نو، حقیقت‌های انسانند نه قانون مقام‌های قدرت‌مدار یا قانون‌های انتزاعی.

نیچه می‌گوید: شعر ترجمان علم به حقیقت هست. شعر به کالبد و اسکلت، گوشت می‌دهد. شعر تولید کننده‌ی حقیقت انتزاعی نیست اما ایده و نظرهای نو را باز می‌آفریند. شعر چیزی به جهان می‌افزاید و پاسخ چرایی جهان نیز هست.

صدای فردی از ورای بیوگرافی شخص شفاف و متبلور می‌شود. هر کسی در جهان، محصور و محاط شده در دنیا و گونه گونی‌اش است، محاط است در فهمیدنی‌ها و نافهمیدنی‌های جهان. هر انسانی به طور دایم در جریان تجربه‌های نو است، در جریان تأثیر و انگیزه و از همه مهم‌تر در معرض انتخاب نیز هست. در این جریان سیال هم حتم انسان چیزی می‌شود که باید. یا دست به انتخابی آگاهانه می‌زند یا ناخودآگاه. مدام در حال آفرینش خود هستیم در برخورد با چیزی که به سوی‌امان می‌آید. هر انسانی مجهز شده است به اندیشه، احساس، خواست و انتخاب. با این توصیف انسان خود نیز انتخاب می‌کند که با کدام روش این ابزار و تجهیزها را در درون خود توسعه و گسترش دهد. همین خصوصیت‌ها و توانایی‌ها هستند که در به‌ترین حالت انسان را به سوی مهم‌ترین قلمروهای آزادی رهنمود می‌شوند؛ فلسفه، دین، هنر. در این قلمروها است که انسان آن چه را واقعیتش می‌نامیم شکل می‌دهد و می‌آفریند.

– همین قلمروی فلسفه و دین و هنر نیز باز بیوگرافی انسان را رقم می‌زند. آیا به واقع نوعی عملکرد تبادلی ندارند؟

* هر صدا یا آوایی - به معنایی بیان هستی حقیقی فرد است - به نوعی خواهان رهاسازی بخشی از جهان است. هر صدای حقیقی سرزمینی است که به جهان افزوده می‌شود. زبان جدیدی است. - در آن

جا همه‌ی زبان‌ها بافته می‌شوند در پدیده‌ی مشترک والاتری به نام درک و شعور. و هر صدایی جالب توجه است - چرا که یک صدا است. هر صدایی بخش جدیدی از روح و جان را با خود می‌آورد و صدا بیان روح و جان می‌شود. به این ترتیب می‌شود شاید چنین گفت که شعر صدای هشداری است برای رهاسازی جهان، این واقعیت در حالی رخ می‌دهد که آینده بیش و بیش‌تر چیزی را مطرح و نمایان خواهد کرد که از درون کسان و نه از مشترک‌های آن‌ها است.

در شعر آن چه که سیال، مبهم و احساساتی است به تصویر نزدیک می‌شود و امکان ارتباط همه حتا کودکان و نادانان را نیز برقرار می‌کند. تصویری که ساخته می‌شود، تصویری است که همه می‌توانند آن را مشاهده کنند، آن تصویر دیده می‌شود اما بیننده می‌تواند آزادی خود را حفظ کند. در اصل نیازی نیست که کسی وارد آن تصویر شود و خود را بخشی از آن بداند، انسان می‌تواند آن را با خود حمل کند و در قلبش نیز آن را بپروراند. در این وجه، تصویر بر دل می‌نشیند و موقعیت خود را نیز تثبیت می‌کند، تصویری می‌شود که می‌توان وارد آن شد و اگر بخواهیم می‌شود در آن پرسه زد، سرشار از حس شد. چنین تصویری ما را آزاد می‌گذارد و نظم و قانون‌های خود را به زور به ما تحمیل نمی‌کند. چرا که در اصل قانونی وجود ندارد. بلکه به تدریج تخیل، تخیل واقعی نیز که در بطن تصویر است، قانون خود را نشان می‌دهد. در واقع حقیقت درون دقت تصویر نهفته است. اگر چنین حقیقتی قلب کسی را تحت تأثیر قرار دهد نشان از قدرت دقت تصویر است در یک تصویر شاعرانه.

رقص دایره‌وار درویش‌ها که موسوم‌اند به صوفی‌های شرق، راز و رمزی دارد که در آن با رقص و موسیقی درویش‌ها در جست و جوی یک دست شدن و پیوستن به خدای‌اند. شاید شاعر هم در پی رسیدن به چنین درخششی است که صوفی‌ها. شاعر با ارائه‌ی تصویرهایی که خود نیز در آن غرق است، تصویرهایی که درخشان‌اند، با یکی شدن شفافیت اندیشه و شهود دل به دنبال همانی است که صوفی‌ها در چرخش‌های بی‌امان‌شان در رقص‌گونه‌های طولانی‌شان. به دنیال چیزی هستند که در آن جا آگاهی و شعور روشن به شعله‌های آتش سپرده نمی‌شوند بلکه راهی باز می‌شود تا به موسیقی والاتری نیز دست یافت که آن را موسیقی شعر می‌گویند.

به این ترتیب شعر روش می‌شود برای پرسیدن. پاسخ‌ها نیز در روح شعر نهفته شده‌اند: مثلن، حیوان‌ها در آواهایی که از خود سر می‌دهند، چه می‌گویند؟ درختان برای ما چه چیزی حکایت می‌کنند؟ هم چنین، صدف‌های خالی فرو رفته در شن‌های کنار ساحل، ردّ پای پرندگان در شن‌ها یا حرکت هماره‌ی ابرها کدام قصه را روایت می‌کنند؟ چهره‌های دیگران حکایت چه چیزی‌اند برای ما؟ همین طور، اثر انگشت، کسانی که به طور اتفاقی از کنار می‌گذرند، شیری که در خیابان بر زمین می‌غلتد بی‌آن که راننده مسیر خود را تغییر دهد، این‌ها حاکی چه حکایتی‌اند؟ طلوع و غروب خورشید، غیبت ناگهانی دانش‌آموزی یا فریاد و عصیان کودک هنگامی که درک نمی‌شود که چه می‌خواهد، به ما چه می‌گوید؟ واقعیت عریانی که ما مدام در آن پرسه می‌زنیم؛ مثل گذشته و اکنون به ما چه می‌گوید؟ زندگی و حیات با کدام دیالوگ قصد برخورد با ما را دارد؟

– اگر جهان، آفرینش کلمه است، پس شاید بشود به جهان به عنوان شعر نگاه کرد و به این ترتیب، به طبیعت، منظره‌ها، نوع‌های حیوان‌ها، اندام‌واره‌ی انسان، چهره‌ی آدم‌ها. پرسش من این است که آیا نمی‌شود به جهان به عنوان شعری بزرگ، موسیقی یا زبانی پُرقدرت نگاه کرد؟

* رمانتیک‌ها قصد رهاسازی زیبایی‌های در نهان مانده را داشتند که در واقع معنوی هم بودند. چرا که به باور آن‌ها این زیبایی در درون ماده زندانی مانده و طلسم شده است. به باور رومانتیک‌ها همه‌ی آن

چه که آفریده شده، توسط خالقی نهان، خدای درون، حمل می‌شوند. اگر این پندار را بخواهیم تأویل کنیم، می‌شود گفت که روح انسان می‌تواند این قلمرو روحانی و معنوی را نه تنها حس که حتا درک و سرانجام شناسایی کند. پس وظیفه ی شاعر با به کارگیری شناخت و قدرت بیان خویش این است که خدای نهان را آزاد کند. بدون توان و قدرت خالق روح، جهان برای‌مان فقیر و بی‌چیز می‌شود. جهان تا آن جایی می‌تواند غنی باشد که روح و معنویت نهان به آن اجازه می‌دهند. این گونه است که کارکرد شاعرانه، کارکردی می‌شود که خواهان رهایی ریتم و وزن پنهان و نهان در شعر است. وزنی که تاکنون شناسایی نشده است. شاعر قصد افزودن ریتم و وزن‌های زیادی را به جهان دارد، شاعر با نیت گسترش آگاهی و شعور ما در رابطه با امکان‌های موجود است. او در اندیشه‌ی آفرینش است؛ این که کدام موسیقی یا کدام شعر زندگی را می‌شود به عنوان امکان‌های موجود به جهان افزود، دلمشغولی شاعر است.

– *در ارتباط با وزن آزاد سیمون ویل می‌گوید: "ما زبانی را ترجمه می‌کنیم که اکنون وجود دارد"، نظر شما چیست؟*

* مدتی است هنر به روش‌های متفاوتی از قید و بندها رها گشته تا بتواند در جست و جوی وزن‌های آزاد باشد، وزن آزاد برای هر فردی با توجه به اصالت فرد. واقعیت‌ها آن طور که به نظر می‌آید نیازی به بازتولید ندارند. آن چه جالب است، تجربه‌های تک تک کسان است از واقعیت‌ها. چنین نگاهی شامل آزادی وسیعی می‌شود. هم چنین در بر دارنده آن است که امکان‌های موجود جود را برای پذیرش واقعیتی والاتر نیز آماده کنند. شاید حوزه یا منطقه‌ای پیدا شود که مدام ما را محاط خود می‌کند، حوزه‌ای از آزادی شاید، حوزه‌ای که متعلق به زندگی نیست اما کما بیش شبیه است به حوزه‌ی امکان‌ها. چنین حوزه‌ای تنها با انگیزه است که می‌شود از آن چیزی به زبان آورد و بیان کرد. در این حوزه سبکی و راحتی ویژه‌ای موجود است، نوعی آزادی و شاید نوعی آرزو و خیال در مورد جهان هستی. دست‌یابی به چنین حوزه‌ای با شفافیت و دقت امکان پذیر است. این جا شاید جهان جدید آهنگ و ریتم آشکار شود؛ ریتمی که یخ سالیان پیش را می‌شکند، ریتمی که قاعده‌های مادی، سنگینی وزن، زبان پرقدرت مرگ و زبان خشن و نامرغوب را بر هم می‌زند. زبانی که انسان‌ها و اشیاء را از زندگی محروم می‌کند، زبانی که هم انسان و هم اشیاء را از حرکت، آزادی و حیات واقعی دور و محروم می‌کند. اکنون اما ریتم و آهنگی وجود دارد که مانند موج و باداند. ریتمی که مانند آتش و هوا و آب است. آهنگ و ریتمی را شاهدیم که مانند چلچله‌ها، آب‌های روان و زمین گرم‌اند. آهنگی که به نیروی زمین می‌افزاید و می‌گذارد که بذر جوانه زند. شاید شاهد پیدایش نیرویی هستیم که در خود همانی را دارد که درختان برای رشد.

شاید ریتمی وجود دارد که مانند ریتم درخت‌ها، گل‌ها و علف‌ها است. این ریتم و وزن آزاد اگرچه گاه جنبه‌ی تزئینی دارد اما اجباری نیستند. این وزن آزاد اگر چه در تعادل کامل هست اما قابل پیش‌بینی نیست. در این گونه وزن، هر رکنی، پایه‌ای است اساسی در شعر اما در شکل کلی فرمایشی نیست و از استقلال کامل برخوردار است. این وزن آزاد همان قدر پرقدرت، تبدیل‌پذیر و رنگارنگ است که رشد مداوم طبیعت. همان گونه که در درختان، رشد نوعی سحر طبیعت است در وزن آزاد هم شاهد چنین جادویی نشان‌گر نیروی سِحر است. بنابراین می‌شود پرسید که آیا به این ترتیب وزن شاعرانه‌ی انسانی هم باید مثل نیروی طبیعت باشد؟ آیا این نوع فعالیت شاعرانه تصویری از روند عمیق انسانی، ممکن است در پیوند باشد با راز و رمزهای بزرگ‌تری؟

– اجازه بدهید این پرسش‌ها را این گونه ادامه دهیم که آیا شعر تصویری از تلاش انسان‌ها برای گره‌خوردگی با جهان از یک طرف و جدایی از آن؛ مثل شخصیت، فردیت، خصوصیت و هستی بی‌نظیر در کلیت جهان نیست؟ جهانی که پیچیده است و ملون و گونه‌گون؟

* جهان ما آن گاه که از جدایی حرفی به میان می‌آید، در حقیقت به نقطه‌ی پایان رسیده است. ما در نقطه‌ای قرار داریم که جدایی اتم از طبیعت و از یک دیگر قرار دارد. بله حتا جدایی از خودمان. ما در آستانه‌ی بی خانه‌مانی و پوچی قرار داریم که به زودی مرزهای تحمل و بردباری را هم پشت سر خواهد گذاشت. هم زمان شاید ما در آستانه‌ی نوعی آزادی جدید باشیم. آن آزادی که امکان پیوند با خویشتن خویش و جهان پیرامون را با روشی غیر از آن چه تا کنون تلاش شده است فراهم می‌کند. پیوندی که شاید از ورای فعالیت‌هایی عبور کند که فرصت به دام انداختن کلام واقعی خودمان را ایجاد می‌کند. کلامی که هم چنین درخت خویش‌اند، دژ بالابلند خویش‌اند و خُرده نان خویش. واژه‌هایی که امکان تبدیل کلمه به گفت و گو و گفتمان را فراهم می‌کنند. کلامی که پاسخ چرایی جهان است و گفت و گویی دو جانبه با جهان. کلمه در گفت و گوی با هستی "خویش" پیوندی می‌شود با چرایی آمدن‌مان به جهان. کلمه تبدیل به گفت و گویی با "خویشتنی" می‌شود که در همه چیز پنهانش می‌کنی. این "خویشتن" بخشی از همان زبانی است که "من" هم بخشی از آن است.

– با سپاس از شما که در این گفت و گوی شاید غیرمعمول شرکت کردید و بردباری به خرج دادید. در پایان از شما می‌خواهم اگر چیزی می‌خواهید بگویید.

* من هم از شما متشکرم که اندیشه‌های مرا به زبانی دیگر می‌برید که جهان شعر را به خوبی می‌شناسد. سرزمین شما سرزمین کهن شعر و ادبیات است و به عنوان آخرین کلام می‌گویم که: "هر شعر کنشی است و هر کنش نیز یک شعر".

۱– هله ماریه بیرکان، در سال ۱۹۶۳ و در شهر تروندهایم نروژ متولد شده و غیر از دوران دانشگاه که در شهر برگن در غرب نروژ زندگی کرده بقیه‌ی عمر خود را در زادگاهش به سر برده است. او سال‌ها است که با همزی خود زندگی می‌کند و حاصل این همزیستی دو فرزند است. بیرکان در رشته‌ی ارتباط عمومی دوران لیسانس و فوق لیسانس‌اش را به پایان رسانده و علاوه بر انتشار چندین مجموعه‌ی شعر و مقاله در مورد شعر، سردبیر مجله‌ای است به نام **سوفیا** که در زمینه‌ی فلسفه و عرفان کار می‌کند. او هم چنین عضو کانون نویسندگان نروژ است.

از اثرهای هله ماریه بیرکان می‌توان کتاب‌های زیر را نام برد:

- شعر زمین (شعر، ۲۰۰۷)
- رؤیاها از کتاب مکاشفات یوحنا (شعر، ۲۰۰۹)
- معشوق کسی هستم که نشسته (مجموعه مقاله، ۲۰۰۹)
- بودن در حیاط، بودن در زمین (مجموعه مقاله، ۲۰۱۰)
- کتاب "شعر به مثابه‌ی شکلی از شناخت" (مقاله‌ای بلند در مورد شعر)

گفت و گوی حاضر بر اساس کتاب **شعر چونان شکلی از شناخت** انجام شده است. این گفت و گو به گونه‌ی نوشتاری بوده و پرسش به پرسش پیش رفته است.

آنان که ز پیش رفته‌اند ای ساقی،
در خاک غرور خفته‌اند ای ساقی،
رو باده خور و حقیقت از من بشنو:
باد است هر آن چه گفته‌اند ای ساقی.
عمر خیام

نقد و بررسی

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، *مهدی فلاحی*: پیوست مانیفست کانون

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- عباس شکری*: کنوت هامسون، عادت به نامنتظره‌ها

شماره‌ی ٤، زمستان ۱۳۸۸:

مهرانگیز رساپور: روحیه‌ی شعر، *علی زرین*: چیستی شعر نمایی و نوگرایی، *مجید نفیسی*: متهم و حق خاموشی، *نسیم خاکسار*: گفتار خیابانب، *منصور کوشان*: بازخوانی حافظه‌ی نویسندگان

شماره‌ی ۵، بهار ۱۳۸۹:

باقر پرهام: درس‌هایی از زندگی و مرگ دموکراسی،
حسین نوش‌آذر: پس از پیان تاریخ

شماره‌ی ٦، تابستان ۱۳۸۹:

منصور خاکسار: نمادها و نشانه‌های بازی شده در بوف کور، ملیحه تیره‌گل: منصور خاکسار، علی‌رضا زرین: نقطه‌ی پایان، آسیب‌شناسی مفهوم مرگ، بهروز شیدا، صدای متن را بشنویم، کوشیار پارسی: مرد واژه‌های اندک و اندیشه‌ی روشن، ناصر کاخساز: دوئل در ادبیات، ناصر پاکدامن: بودها و نبودها، رضا علامه‌زاده: در سکوت حرف زدن، نسیم خاکسار: روییدن آن سوتر از فصول، ناصر رحمانی‌نژاد: شبنم غمگین، عباس خاکسار: در منشور شعر و زندگی، ماشااله خاکسار: از برادرم منصور و مرگ باورنکردنی او، اردشیر مهرداد: کمیته‌ی از زندان تا تبعید، مریم آذر: تراژدی زندگی، هزیز عطایی: دل‌سوختگی، پرویز قلیچ‌خانی: در سوگ منصور، خسرو دوامی: سرگردان میان گور و ماه، علی نگهبان: نخلی به زیر سقف،

شماره‌ی ۷، پاییز ۱۳۸۹:

باقر پرهام: درس‌هایی از زندگی و مرگ دموکراسی ۲
اسد سیف: آن جا که قدرت حقیقت می‌آفریند،

باقر پرهام

غرب از راه شرق*

جان کین، درآغاز این مبحث، می‌گوید در باب این که دموکراسی در انحصار آتن نبوده، بلکه دیگردولتشهرهای یونان نیز در آن سهم بسزائی داشته‌اند، به حد کافی بحث شده. ولی می‌افزاید ممکن است ذهن شکاکی پادرمیان بگذارد و بگوید:"بسیار خوب، ولی آیا کوچک‌تر کردن نقش آتن در تلقی‌مان از دموکراسی گذشته، فقط به این معنا نیست که این یونان بوده که حقوق طبیعی ما را به ما داده است؟ بنا را بر این بگذاریم که گروت و دیگر نویسندگان قرن نوزدهم در نظرات‌شان بر حق بوده‌اند و آنچه قدما در این باره گفته‌اند اصولاً درست است، یعنی دوهزارو ششصد سال پیش از این، دموکراسی، در عمل، از بین یونانیانی که در شرق مدیترانه می‌زیسته‌اند، به جاهای دیگر سرایت کرده است. ولی، آیا پذیرش این نظر به همان نتیجه‌گیری نمی‌انجامد که دموکراسی هدیهٔ یونانیان به تمامی جهان بوده؟"(۱، ص۱۰۲)[۱].

جان کین می‌گوید این‌ها پرسش‌هائی بجا هستند که ذهن ما را آماده می‌کنند تا موضوع دموکراسی را با چشم‌های بازتری ببینیم، زیرا: "واقعیت این است که داستان آتن یا به طور کلی‌تر، داستان جهان یونانی، به عنوان مهد زایش و پرورش دموکراسی، فقط یک داستان نیست، بلکه به اسطوره‌ای بنیادگذار، به جزمی بی‌رقیب، تبدیل شده است که می‌خواهد به همه بقبولاند مردم همسایهٔ یونانیان در شرق، در توجه به دموکراسی تکانی به خود نداده‌اند. همین اعتقاد جزمی سبب شده که این مردمان را در خور دموکراسی نشمرند و مردمانی بدانند که فقط بعدها، مدت‌هائی بس مدید بعد، آن هم با ناپختگی بسیار و بدون نتیجه، کوشیده‌اند تا حاصلی را که بذر آن را ملت‌های متمدن غرب پاشیده وکاشته بوده‌اند درو و برداشت کنند"(۱، ص۱۰۲).

جان کین، در همین زمینه، به سخن فینلی(M.I.Finley)،" از اساتید برجستهٔ مطلع در تاریخ دموکراسی یونان"[۲]، اشاره می‌کند که گفته است در جهان شرق باستان، سیاست وجود نداشت و مسائل حکومت فقط در اتاق‌های انتظار [شاهان و حاکمان] حل و فصل می‌شد. تنها سخن درباریان و مشاوران شاهان تاثیری داشت، در حالی که شهروندان بدین عنوان وجودی نداشتند. حکم، حکم شاهان بود؛ یا به گفتهٔ نویسندهٔ اوائل قرن نوزدهم، جیمز برایس(James Bryce)، که نوشته است: "هرگاه که پرده‌ها در جهان شرقی، که نخستین تمدن‌ها را پدید آورده، بالا می‌رود، شاهد وجود سلطنت در مهمترین دولت‌ها هستیم، و شاهد وجود قبیله‌سالاری و ایل‌سالاری‌هائی که هنوز به مقام دولت دست نیافته‌اند. نتیجهٔ این گونه شرایط در همه جای آسیا به فرمانروائی بی‌قید و شرط سلاطین می‌انجامید تا زمانی که ژاپن طرح نخستین قانون اساسی خود را در۱۸۹۰ریخت. تا آن زمان، وجود فرمانروایان خودخواه و تن‌پرور، در همه جا به عنوان امری طبیعی پذیرفته بود، و اگر اینجا و آنجا، در

زیر سلطهٔ مستبدی نیرومند، چون صلاح‌الدین یا اکبر[شاه]، عدالت بهتری برقرار می‌شده، یا در زیر سلطهٔ مستبد مآل‌اندیشی احتمال خطر کمتری از سوی مهاجمان خارجی می‌رفته، این گونه فواصل درخشان در ذهن مردمان در حکم خاطرهٔ کشاورزان از سال‌هائی بوده که محصول فراوان داشته‌اند "(۱، ص۱۰۳). جان کین، می‌افزاید که استثناهای استبداد شرقی، از نظر برایس، اثبات‌کنندهٔ این قاعده بود که سرزمین‌های یادشده گوئی خصومتی ذاتی با دموکراسی دارند، و به قول برایس: "گرچه شورش‌هائی در برابر برخی جباریت‌های خاص، یا برخی کردارهای توهین‌آمیز به باورهای مذهبی مردم، گاه عامل بر افکندن شاه یا حتی خاندانی از شاهان می‌شد، اما هیچ کس به فکر این نبود که شکل حکومت را بر اندازد "(ایضاً) .

پیش از آن که به انتقاد جان کین به این گونه برداشت‌ها از استبداد شرقی، و استناد وی به داده‌هائی در بارهٔ وجود دولتشهرهای مستقل در برخی از نقاط خاورمیانهٔ امروزین در هزارهٔ چهارم پ.م. مسیح بپردازیم، بد نیست یادآوری کنیم که مفهوم" استبداد شرقی"، فقط اختراع مورخان قرن نوزدهم نیست. مرحوم دکتر فریدون آدمیت، با استناد به" *مقدمهٔ* ارنست بارکر (Ernest Barker)، مورخ انگلیسی قرن بیستم، بر کتاب **سیاست** ارسطو ،" صفحهٔ۵۹" و "موخرهٔ او صفحهٔ۳۸۶ "، از دو جزوه‌ای که ارسطو برای اسکندر نوشت سخن می‌گوید که یکی در باب "سلطنت " بود و دیگری "دستورنامه‌ای در بهترین روش تاسیس مستعمرات". آدمیت می‌گوید ارسطو به اسکندر سفارش کرد که" با یونانیان همچون رهبر (Hëgemön)، و با بربرها [یعنی آسیائیان]، همچون حکمران مستبد (Despotēs)رفتارکند" (۳،ص۹۸). همین ارسطو در کتاب **سیاست**اش می‌نویسد: "نزد مردم *بربر* [= بویژه ایرانیان و آسیائیان]، زن و برده پایگاهی برابر دارند؛ زیرا مردمان *بربر*، فرمانروایان طبیعی ندارند، بلکه، به دیدهٔ ایشان، آمیزش زناشوئی، آمیزش میان یک زن برده با یک مرد برده است. از اینجا ست که شاعران گفته‌اند: سزا ست که یونانیان، حاکمِ مردم *بربر* باشند.که مفهومش این است که مردم *بربر* و بردگان در طبیعت یکسان‌اند"[۳]. پس از ارسطو، متفکر نامداری چون مونتسکیو (۱۶۸۹ تا ۱۷۵۵م.) را داریم که در اثر تاریخساز خود، **روح القوانین**، انواع نظام‌های سیاسی و اصل یا پرنسیپ بنیادگذار هر یک از آن‌ها را به تفصیل مورد بحث قرار داده است. مونتسکیو می‌گوید : "نمونهٔ کامل استبداد، همانا امپراتوری‌های آسیائی است که مجموعه‌ای است از امپراتوری‌های ایران، چین، هند و ژاپن "که وی نظام‌های حاکم بر آن‌ها را *استبداد آسیائی* می‌نامد. به روایت ریمون آرون، بر اساس کتاب **روح القوانین**،: "استبداد آسیائی، همانا برهوت بردگی است. فرمانروای مطلق، یک تن تنها ست، قادر مطلقی است که احتمالاً ممکن است قدرت خویش را به وزرایش تفویض کند. اما وجوه روابط مستبد با اطرافیانش هرچه باشد، نه طبقهٔ اجتماعی متعادلی وجود دارد، نه سلک‌ها و درجات اجتماعی، نه چیزی که معادل فضیلت باستانی باشد و نه چیزی که معادل شرف [یا حس افتخار] مرسوم در اروپا. ترس در سراسر پهنهٔ بیکران و گسترده‌ای که در آنجا بقای دولت تنها به شرط آن که یک تن قادر مطلق باشد امکان‌پذیر است، بر میلیون‌ها آدمیزاد حکمفرما ست "(۵، ص ۳۷) . در قرن نوزدهم میلادی نیز، نظریات مارکس و مارکسیست‌ها را داریم که در باب تفاوت *شیوهٔ تولید آسیائی* با شیوه‌های تولید سرمایه‌دارانهٔ کلاسیک در غرب، بحث‌های زیادی به راه انداخته‌اند که حتی در قرن بیستم– بویژه در نیمهٔ دوم این قرن– نیز بسیار داغ بوده. جوهر این بحث‌ها این است که تفاوت بنیادی در شیوهٔ تولید، ناگزیر به ایجاد تفاوت اساسی در نظام فرمانروائی می‌انجامد که ویژگی‌های خاص خود را– که چیزی جز استبداد نخواهد بود– به همراه خواهد داشت[۶]. و می‌دانیم که دنبالهٔ این گونه بحث‌ها،

در قرن بیستم، به نوشته شدن آثاری چون کتاب معروف **استبداد شرقی** (*Oriantal Despotism*)[۷] از کارل ویتفوگل انجامیده است. با همهٔ این موارد، جان کین، پس از اشاره به سخن کسانی که گفته اند آیا نمی‌توان مدعی شد که دموکراسی هدیهٔ یونانیان به تمامی جهان بوده، می‌نویسد: "ما در اینجا نیاز داریم که با خودمان صادق باشیم. زیرا این طرز تفکر، لو دهندهٔ خودخواهی گمراه‌کنندهٔ سوء ظن برانگیزی است مبنی بر این که مبادا دموکراسی – این آرمانی که امروزه بالاترین ارزش‌ها را برای گشاده بودن ذهن آدمی به شک قائل است – خود کنام پیشداوری‌های غربی یا شرق‌شناسانی از غرب بوده که خودشان با دموکراسی ضدیت دارند، چرا که دست کم می‌بینیم این گروه از غربیان، میان خود و مردمانی که درعمل با هم تاریخ‌های مشترکِ نادیده گرفته شده‌ای دارند، دیوارهائی بلند و فرونریختنی برپا می‌کنند. .. اینان دیده‌اند که یونانیان، بدون تماس با مردمان در شرق، نمی‌توانستند به یونانی بودن دست بیابند. و بر این نکته انگشت می‌گذارند که روی آوردن مردم یونانی‌زبانی که در آغاز در پیرامون دریای اژه می‌زیستند، به یونانیان– چنان که ما امروزه از تاریخ آموخته‌ایم – از حدود قرن هشتم پیش از میلاد آغاز شد. این دوره، زمانی بود که با استفاده از وسائل و ابزارهای برگرفته از شرق، تکانی برای تجدید ساختار در اذهان و نهادها پدید آمده بود . مهم‌ترین مورد مثال این گونه استفاده‌ها، نوشتن به کمک الفبا بود، وسیله‌ای جدید که علی الاصول هر کسی می‌تواند آن را بیاموزد و برای هر کاری که دلش می‌خواهد از آن استفاده کند. یا ورود واژه‌ها و مفهوم‌های شرقی به یونان، مانند مفهوم hubris = آز ،که پیش از این بدان اشاره کرده‌ایم. صور جدیدی از شناخت – مانند اختر شناسی – و اسطوره‌های کهنی که منظور از آن‌ها تبیین جهان به راه‌هائی تازه بود، از جمله بخش‌های مهم وابستگی‌های متقابل [شرق و غرب] بود، وابستگی‌یی که با ورود فنون جدید تولید و معیارهای زندگی و رفاه همراه با آن‌ها شکل گرفته بود"(۱، ص۱۰۴).

جان کین، سپس بر این نکته انگشت می‌گذارد که با وجود بالا رفتن آگاهی متفکران غربی نسبت به کیفیت‌های"شرقی "در زندگانی یونانیان، چرا این "الگوی وابستگی هرگز تا حد نهادهای سیاسی گسترش نیافته است. البته توافق روزافزونی در کار است که یونانیان، در دوره‌های دموکراسی – که از قرن ششم تا قرن سوم پ.م. به طول انجامید– به همت خودشان یونانی نشدند. این امر پذیرفته است که یونانیان در معنای روحی و فرهنگی کلمه، تاحدودی شرقی بودند، یعنی که هویتی دورگه داشتند. این آگاهی نیز کم و بیش وجود دارد که مردم یونانی‌زبان به یقین فکر نمی‌کردند که سرزمین‌شان، بر خلاف آنچه در زمانهٔ کسانی چون گروت معمول بود، مهد تمدن اروپائی است؛ خود گروت می‌دانست که در تخیل اسطورهٔ یونانی، *اروپا دختر آژنور (Agenor)، پادشاه دولتشهر Tyre= صور در ساحل لبنان کنونی بوده*. با توجه به این موضوع، و با قبول کیفیات *شرقی* برای یونانیان، براستی عجیب به نظر می‌رسد که در الگوی وابستگی میان شرق و غرب، از مورخان و دیگر اساتید، هرگز سخنی در بارهٔ تعمیم این روابط به شیوه‌های دموکراتیک زندگی نمی‌شنویم، آن هم در زمان ما که شواهد و مسلمات بسیاری در جهت خلاف این نگرش وجود دارد"(ایضاً).

جان کین، به منظور ارائهٔ نمونه‌ای از آثار دموکراسی در منطقه‌ای که امروزه خاورمیانه نامیده می‌شود، به سندی کهن، به طوماری از پاپیروس، که می‌گوید به گونه‌ای معجزآسا، در شنزارهای بیابانی مصر محفوظ مانده و بیانگر سرگذشت عجیب دیپلوماتی از شهر تب (Thebes)، موسوم به ون–آمون (Wen-Amon)است استناد می‌کند. می‌گوید این شخص: "در حوالی ۱۱۰۰ پ.م.، با کشتی به بندر پررونق بایبلوس (Byblos)در فنیقیه، در هفتصد کیلومتری شرق آتن، آمده بود. قصد وی این بود

که الوارهائی با کیفیت عالی، بریده شده از تنهٔ درختان سرو جنگل‌های کوهستان‌های اطراف آن بندر، از بازرگانان محل خریداری کند. این کار از نظر بازرگانی پر اهمیت بود، ولی به دستور و اجازهٔ شهریار محل، بارگیری الوارهای بریده شده و حمل آنها تا انتهای شرقی دریای مدیترانه و تخلیهٔ آنها در قلمرو پادشاهی تب می‌بایست به دست بردگان انجام گیرد، و سپس الوارها، به افتخار آمون، ایزد باروری و خدایگان فراعنه، به سکوی شناوری برای استفادهٔ ناوگان مقدس حاکم مصری، رامسس XI(۱۰۷۰– ۱۱۰۰– پیش از میلاد)، تبدیل شوند. همه چیز، مطابق همین طرح، تا مدتی بخوبی پیش می‌رفت. پس از مدتی چانه‌زنی و بگومگو بر سر نحوهٔ پرداخت، و تاخیری که به علت برف زمستانی در حرکت پیش آمد ،الوارهای عالی از چوب سرو، احتمالاًبه کمک ۳۰۰ گاو نر به کشتی که در کنارهٔ بندر بایبلوس لنگر انداخته بود حمل و بار کشتی شدند. ولی، ساعاتی پیش از حرکت کشتی، ارادهٔ خدایان ناگهان تغییر کرد، بدین معناکه ون– آمون بینوا و ملوانانش ناگهان خود را در محاصرهٔ یازده فروند از کشتی‌های متخاصم یافتند، که توسط گروهی از مردم تِکر (Thker)،که در همسایگی محل می‌زیستند، هدایت می‌شدند. این افراد، که از معاملهٔ ون– آمون دلخور بودند، از مقامات محلی در خواست توقیف وی را داشتند. انبوهی از عوام‌الناس نیز در بندر هلالی شکل بایبلوس گرد آمده بود که با سر و صدای زیاد هارت و هورت می‌کردند. هوای خشونت داشت بالا می‌گرفت. پیامی به دست قاصدی برای شهریار بایبلوس، ذَکَر– بئعل (Zakar-Baal)، فرستاده شد تا این بحران را حل کند. عاقبت امر معلوم نبود و ون– آمون و ملّاحانش نگران جان خود بودند.

"شهریار به بندر آمد. آرام به نظر می‌رسید و اعلام کرد که محمولهٔ کشتی و ملوانانش را، با چندین کوزهٔ شراب و گوسفندی برای سربریدن و کباب کردن، همراه با زن آوازخوانی که خدمه را سرگرم کند، روانه خواهد کرد. شهریار به ون– آمون اطلاع داد که قصد دارد به موضوع اختلاف رسیدگی کند، و تصمیم‌اش را تا آخر شب خواهد گرفت. صبح که شد، ذَکَر بئعل، مردم را برای اعلام *mw-dwt* خویش فراخواند، در میان جمعی که از تِکر آمده بودند ایستاد و خطاب به آنان پرسید: چرا به اینجا آمده‌اید؟سند نقل می‌کند که ون– آمون و همراهانش به سلامت به کشتی رسیدند، با باد نیرومندی که می‌وزید، سریعتر از دزدان دریائی ِ تِکر، بادبان کشیدند و به راه افتادند. باقی ماجرا در بایبلوس چه بود، معلوم نیست و اهمیتی هم ندارد، زیرا آنچه اهمیت دارد همین واژهٔ عجیب *mw-dwt* است که در این سند آمده است"(۱، صص۱۰۴تا۱۰۶).

جان کین، در تفسیر این واژه می‌گوید برخی باستان‌شناسان این واژه را به غلط به معنای محافظ شخصی (bodyguard) گرفته‌اند، در حالی که این واژه بواقع به معنای "مجمع" یا "شورا" ست که در زبان عبری mô ēd گفته می‌شود؛ واژه‌ای ست که "در برخی از بندهای **تورات**، مثلاً در سفر اعداد، باب شانزدهم،آیهٔ ۲، *درمورد سروران جماعت که برگزیدگان شورا و مردان معروف بودند*، به کار رفته است. همین واژه را در سفر خروج، باب بیست و هفت، آیهٔ ۲۱ هم می‌بینیم که موسی در آن به بنی‌اسرائیل دستور می‌دهد که *روغن زیتون مصفّی و کوبیده شده بیاورند تا چراغ‌ها دائماً روشن شود در خیمهٔ اجتماع بیرون پرده‌ای که در برابر شهادت است* (*۱*، ص۱۰۶). [مطالبی از **تورات** را که جان کین به آنها اشاره دارد، ما مستقیماً از عهد عتیق نقل کرده‌ایم و موارد ایتالیک نشانهٔ نقل قول‌های مستقیم توسط جان کین است].

می‌بینیم که واژهٔ مورد نظر جان کین، در **تورات**، به معنای "سروران جماعت"،"برگزیدگان شورا" مردان معروف" در "خیمهٔ اجتماع" به کار رفته است، و خود جان کین بحق می‌پرسد: "همهٔ

اینها چه ربطی با تاریخ دموکراسی دارد؟"(ایضاً). و پاسخی که خود، با استناد به مطالب حزقیال نبی در **تورات**، به پرسش خویش می‌دهد نه تنها قانع‌کننده نیست بلکه اسباب حیرت خواننده می‌شود.

می‌گوید: "یک پاسخ ممکن است این باشد که داستان ون- آمون از آن رو معنادار است که نشانه‌هائی دال بر وجود یک حکومت بر خودِ (self-government) دارای کارکرد عملی، پانصد سال پیش از آن که آتن دموکراسی را تجربه کند، به ما ارائه می‌دهد. در زمانی که ون- آمون سفر دریائی‌اش را به بایبلوس انجام داد، این شهر که به جبال موسوم شد و امروزه در جمهوری لبنان جبل نامیده می‌شود، دولتشهر دریائیِ پر رونق ولی کوچکی بود. شهرت‌اش در جهان مدیترانهٔ باستان، فقط به خاطر چوب و کاغذ نبود- از برخی نام‌های نفیس چون کتاب، **تورات**، و فهرست کتاب‌ها نیز بعدها نام برده شده- بلکه به خاطر نظام حکومتیِ مبتنی بر مجمع‌اش بود. این شهر، حتی در **تورات** مثال آورده شده، آنجا که **تورات** از این منطقه به عنوان منطقهٔ بازرگانی آزاد نام می‌برد و می‌گوید: مشایخ جُبیل و حکمایش در تو بوده، قلاّفان تو بودند، تمام کشتی‌های دریا و ملّاحان آنها در تو بودند. تا برای تو تجارت نمایند ... نقره و آهن و روی و سرب بعوض بضاعت تو می‌دادند. ... یهودا و زمین اسرائیل سوداگران تو بودند. گندم منّیت و حلوا و عسل و روغن و بلسان بعوض متاع تو می‌دادند"(۱، ص۱۰۴تا۱۰۶). [چند سطر اخیر که با حروف متفاوت نوشته‌ایم، نقل کامل مطالب کتاب حزقیال نبی از عهد عتیق است که جان کین به اختصار به آنها اشاره کرده است. ما ترجیح دادیم کل مطلب را از آیه‌های ۹ تا ۱۸کتاب حزقیال نبی بیاوریم که کم و کسری نباشد].

در این که شهر بایبلوس یا جبل در لبنان- مانند بسیاری دیگر ازشهرهای فنیقیه و بویژه سومر، به روایتی که پس از این بر اساس کشفیات و تحلیل‌های باستان‌شناسان و بخصوص متخصصان نامدار آشور و بابل در منطقهٔ میانرودان یا بین‌النهرین – عراق کنونی – خواهیم آورد ،شهرهای دریائیِ پر رونقی از نظر بازرگانی داخلی و خارجی از راه دریا بوده‌اند، تردیدی وجود ندارد. ولی، در سند مورد استناد جان کین، و در بخش‌هائی از تورات که وی به عنوان شاهد بدانها رجوع کرده است، آیا هیچ نشانهٔ تردیدناپذیر و صریحی می‌بینیم که دال بر وجود مجمع شهری – از نوع مجمع شهروندان آتن یا دیگر دولتشهرهای یونان – باشد؟ آیا، براستی، می‌توان "مشایخ جُبیل و حکمایش" را که در "خیمهٔ اجتماع" گرد آمده‌اند، دلیل بر مجمع شهروندان برای قانونگذاری دموکراتیک بشیوهٔ یونان دانست؟ بویژه که در مورد جبل، خود جان کین از شهریار (prince)ی سخن می‌گوید که به وسط معرکه آمده و اختلاف دزدان دریائیِ تکر با ون- آمون و همراهانش را حل کرده و کشتی ایشان را با بخشش‌هائی که به آنان کرده است به راه انداخته است. برای من خواننده کتاب جان کین، براستی معلوم نیست که ادعای نویسنده دائر بر وجود مجمع شهری از نوع آتن و دیگر دولتشهرهای یونان در بایبلوس مستند به چه شواهد مسلم تاریخی است.

جان کین، به دنبال این مطالب، بحثی را، در هفت صفحه از کتابش، زیر عنوانِ سوآلی "دموکراسی بدوی؟"(primitive Democracy?)، پیش می‌کشد که طی آن می‌خواهد نشان دهد در منطقه‌ای که امروزه در بردارندهٔ اسرائیل، شاخهٔ غربیِ غزه، لبنان و سوریه است، و زندگی اقوام فنیقی در آن تا هزاهٔ سوم پیش از میلاد مسیح ریشه دارد، روش حکومت بر پایهٔ مجمع شهروندان (assembly)، بس گسترده‌تر از آن بوده که تا کنون فکر می‌کرده‌ایم. در۱۱۰۰ پ.م.، به هنگام آمدن ون- آمون با کشتی‌اش به بندر بایبلوس نبود که مردم این نواحی از زیر سلطهٔ آشوریان و بابلیان در آیند تا به مهمترین نیروی سیاسی و فرهنگی تمامیِ منطقه تبدیل شوند. این مردم، بازرگانان و

دریانوردانی بودند که کوشیدند در سراسر بیشتر مناطق مدیترانه و شمال آفریقا، تا نقاط دوردستی چون اسپانیا، مستعمره‌هائی ایجاد کنند. آنها در امر پیشبردن مجامع، بویژه شوراهائی در بردارندهٔ بازرگانان و تجار ثروتمند– که اشتهارشان بر پایهٔ شبکه‌های گستردهٔ بازرگانی که از میان رودان [سومر] تا غرب مدیترانه کشیده می‌شد نهاده بود– معروف بودند. این شوراها، در همه جا قدرت هولناکی(formidable) بر سلاطین (monarcs) اِعمال کردند. شواهد بسیاری، از نوع آنچه در مورد بایبلوس آوردیم، در دست است که نشان می‌دهد پادشاهان، در بالاترین مراتب قدرت، مجبور به مشورت کردن با مجامع آزاد متشکل از مردان شهروند بودند. قراردادی که در قرن هفتم پیش از میلاد میان پادشاهان آشور و فنیقیه امضا شده، نشان می‌دهد که مجمعی از سالمندترین فنیقی‌های ثروتمند حتی به عنوان قدرت متقابل در کنار پادشاه‌شان دست اندر کار حکومت بوده است.در درون دوردست‌ترین مستعمره‌های فنیقی که از دریاها تا سواحل شمال آفریقا و مدیترانه، شامل مناطق یونانی زبانی که تازه سربرآورده بودند،کشیده می‌شد، شواهد بسیار در دست است که نشان می‌دهد فنیقیان به برآمدن نوعی حکومت سه لایه‌ای – متشکل از هیأت ناظری از قضات، مجلس سنائی که پیشنهادهای قانونی می‌داد، و مجمع مردمیِ دارای قدرت حاکمیت – کمک کرده‌اند، نظامی که برای زمان خودش تا حدود در خور ملاحظه‌ای پیچیده بود".

"به آسانی می‌توان دید که فنیقی‌ها در نهایت مسئول وارد کردن فرهنگ حکومت بر پایهٔ مجامع شهری در جهان یونانی بوده‌اند. اما، آنچه کمتر آشکار است این است که علاقهٔ فنیقیان به مجامع شهری، از چه راهی و تا چه حد از طریق تماس‌های پایدارشان با مردمی که در مناطق شرقی‌تر، در سرزمین‌هائی که از تپه‌های بیابانی تا کوهستان‌های سوریه و بین‌النهرین با دو رود دجله و فرات و شاخه‌های فرعی آنها احاطه شده بودند، برگرفته شده بود".

"در حدود سه هزار سال پیش از میلاد مسیح، این منطقه، جهانی بود متشکل از دورترین مناسبات قبیله‌ای مردمان چادرنشین و چوپانان صحراگردی که گله‌های بز و گوسفند خود را، به طور فصلی در بالا و پایین استپ‌ها و دشت‌های سرزمینی بارور و سیراب شده می‌چراندند. شواهد نه چندان مسلمی در دست است که این مردمان چه گونه می‌زیسته‌اند، هر چند که اصطلاحات زیادی در باب مجامع‌شان داریم و می‌دانیم که آنان به ضرورت این مجامع برای حل و فصل دعاوی و مناقشات‌شان تأکید داشته‌اند. حتی شواهد بیشتری در بارهٔ شهرهایشان که برای نخستین بار در تاریخ پیدا شده بودند در دست است."

شهرهای سوری– سومری، مانند لارسا (Larsa)، ماری (Mari)، نابادا (Nabada)، نیپور (Nippu) ، توتّول (Tuttul)، اور (Ur)، بابل (Babylon)، و اوروک (Uruk)، که به گفتهٔ جان کین امروزه عمدتاً به تل‌های بادگیری از زمین‌های بیحرکت خاکستری– قهوه‌ای بیشتر شبیه‌اند، بنیادشان به ۳۲۰۰ سال پیش از میلاد مسیح برمی‌گردد. "در دوران شکوفائی این شهرها، دیدن معابد عظیم‌شان، که با خشت خام بنا شده بودند، یعنی *زیگّورات*های (*ziqqurats*) معروف، نفس را در سینهٔ کسانی که برای نخستین بار می‌دیدیدشان حبس می‌کرد. این شهرهای آغازین، شاهد افزایش دراماتیک در تولیدات کشاورزی و وجود فرآورده‌های اضافی در مواد خوراکی بودند. اینها به توسعهٔ پیشه‌های تخصصی و مهارت‌های اداری، از جمله استفاده از خط میخی توسط دبیران برای نوشتار، کمک کردند؛ یکی دیگر از رشته‌های تجارتی که در این شهر ها رونق گرفت، حمل و نقل مواد خامی چون مس و نقره به نقاط دور دست بود".

"مساحت این شهرها، از ۴۰ تا حدود۴۰۰ هکتار تغییر می‌کرد؛ چون اساساً در مرکز منطقه‌ای سیراب شده که زمین در آن ارزش داشت قرار داشتند، چنان پر جمعیت شده بودند که تا آن زمان دیده نشده بود، و مانند ونیزِ مدرن، شهر با کانال‌هائی که آب روان در آنها جاری بود، به خیابان‌هائی مستقیم و موازیِ هم تقسیم می‌شد. خانه‌ها همگی با خشت خام ساخته شده بودند و از این لحاظ، مقامات بلند پایه و مردم فقیر ماهیگیر، همگی در کنار هم می‌زیستند؛ مرکز شهر معمولاً در اسکلهٔ بندری قرار داشت که صنف بازرگانان اداره‌اش می‌کردند. تجار، که فروشندهٔ موادی چون کره، لوبیا، عسل، و آبجو، لباس‌های پشمی و چرمی بودند، با سلاح‌های رسمی از سوی کاخ‌های شاهان ومعابد، هردو، عمل می‌کردند".

"این ویژگی‌های زندگی روستائی و شهری، به همهٔ خصوصیت‌های جهان سوری- سومری، از جمله الگوهای حکومت‌اش شکل می‌داد. کشاکش‌های دائمی، به صورت فرآیندهای سیاسی‌یی که تعیین می‌کرد چه کسی چه چیزی داشته باشد، کی و چه گونه، در باب مسائلی چون مالکیت زمین و تجارت، و بویژه در بارهٔ نهاد پادشاهی در می‌گرفت. معمولاً نظر بر این است که در طول این قرن‌ها، شاهان بر این منطقه مسلط بوده‌اند. شاهان نیز، در عمل، نه قدر قدرت بودند، نه همه جا حاضر- به رغم همهٔ آنچه غربیان در این باره گفته‌اند".

"درست است که تصویر کهن استبداد شرقی، به نقطهٔ دقیق کارکردهای مهمی که از شاهان بر می‌آمد اشاره دارد، شاهانی که افتخارشان این بود که در هر کاری دخالت کنند، و به گرفتن مالیات و خراج از رعایایشان دلخوش باشند. پیرامون کاخ [پادشاهی]، حکامی چون هموربابی (شاهی از نخستین خاندان بابلی،۱۷۹۲ تا ۱۷۵۰پ.م.)، زندگانی درباریان و دیگر وابستگانش را به بازی گرفت.در امر سیاست، این حکام از قدرت درخور ملاحظه‌ای برخوردار بودند. تلقی مردم ازاین پادشاهان، که اغلب به چوپان رعیت تشبیه شده‌اند، این بود که چون برگزیدهٔ خدایان هستند، بتوانند خشم خدایان را آرام کنند. از شاهان همچنین انتظار می‌رفت که از مردم در مواقع جنگ حمایت کنند. وظیفهٔ شاهان در زمان صلح، تضمین رفاه مردم، مثلاً با تقویت باروری زمین‌ها از راه ایجاد و توسعهٔ شبکه‌های آبیاریِ قنات‌ها بود. شاهان در عوض این کار و دیگر خدماتشان، اغلب از رعایا مالیات می‌گرفتند. یا از آنان می‌خواستند که کارشان را مستقیماً در طرح‌های کشاورزی صرف کنند؛ یا در مبارزه و پیکار به خاطر دربار حضور داشته باشند".

"با اینهمه، قدرت شاهان در خور ملاحظه بود، ولی کسانی که ، براساس شواهد موجود، به این نتیجهٔ تند و تیز می‌رسند که منطقهٔ باستانیِ سوریه- میانرودان را شاهان مستبد اداره می‌کردند، درواقع نیمی از حقیقت را- که بیانگر نوعی پیشداوریِ ایده ئولوژیکی است- بیان می‌کنند. زیرا، چهرهٔ بشری شاهِ هر شهر، از هر جهت تحت تأثیر حضور مشهود و قدرت معبد ایزد شهر بود. درواقع، فرض بر این بود که شاه تابع آن ایزد است. به عنوان مثال، هنگامی که حمورابی، پس از سی سال حکومت بر دولتشهر بابل، درصدد برآمد که میانرودان جنوبی را آرام کند، پیروزی نظامی‌اش در بین بخش گسترده‌ای از مردم، به عنوان پیروزی مردوک (Marduk)، ایزد شهر بابل، تلقی شد، ایزدی که توسط مجمع ایزدان راهنما برای ادارهٔ امپراتوری، با کمک دستیار بشری‌اش، یعنی حمورابی، برگزیده شده بود. مثال دیگر: در شهر ماری(Mari)، معبدی وجود داشت که بکلی وقف ایزد ترسناک توفان‌ها، یعنی داگون (Dagon)، بود، ضمن این که از ایزد بانوی اشتار (Eštar) نیز با افتخار یاد می‌شد، و در جشن‌ها و مراسم مقدس، که نه فقط برای بزرگداشت شاه و درباریان و طلب خیر و برکت برای آنان، بلکه همچنین به منظور تشویق فعالانهٔ مردم برگزار می‌شدند، همواره مورد التجا بود. یا یک مثال دیگر: در

شهر سومری ِلاگاش (Lagash)، معبد اصلی متعلق به ایزدی بنام نینژیرسو (Ningirsu) بود، که دستگاه وسیعی از کارکنان بشری و آسمانی در اختیار داشت، از جمله دربانان، چوپانان، آبجوسازان، و جوشن‌سازان. همین معبد، از زمینداران بزرگ محسوب می‌شد و قدرت اربابی‌اش بسیار گسترده و دربرگیرندهٔ تعداد زیادی کشاورز و رعیت (serfs) بود".

"این ترتیبات با تقدسی که می‌خواست شاهان را به تواضع و فروتنی ِبیشتر، بیش از آنچه در حالت عادی شان ممکن بود داشته باشند، وادارد، همراه بود. ولی، شواهد باستان‌شناختی نیز حاکی از آن است که قدرت و اقتدار شاهان– دست کم ۲۰۰۰ سال پیش از آن که آتنیان دموکراسی را تجربه کنند– با فشاری که از پایین جامعه، معمولاً از راه شبکهٔ زنجیرهٔ فرآیندها و نهادهای موسوم به *مجامع*، برآنان وارد می‌شد، در عمل محدود شده بود (*مجامعی* که به زبان محلی، در سومر *ukkin* ، و در منطقهٔ آکاد، *pūhrum* نامیده می‌شدند). برخی از ناظران، با دنبال کردن مسیری که دانشمند دانمارکی، تورکیلد جاکوبسن (Thorkild Jacobsen)، پیموده، حتی توانستند به وجود نوعی *دموکراسی بِدوی* شکوفا، بویژه در اوائل دومین هزارهٔ پ.م. در تاریخ بابل و آشور، در منطقهٔ سوریه– سومر، پی ببرند".

به روایت جان کین: "جاکوبسن دوست داشت بگوید که تمامی ِ منطقهٔ مورد بحث، نوعی ساختار سیاسی متشکل از افرادی دارای منافع مشترک (commenwealth) بوده که ایزدان، مالک و اداره‌کننده‌اش بوده‌اند، ایزدانی که اندام‌های اجرائی لازم را برای مقابله با فشارهای بیرونی و تقویت قانون و نظم و عدالت در درون — به کمک افراد بشر، که تمامی وظایف‌شان، از کوچک تا بزرگ، از مجامع شهروندان بر می‌خاست، در اختیار داشتند. ولی، آیا این گونه صحبت رادیکال در بارهٔ وجود دموکراسی بدوی در منطقهٔ سوریه– سومر، براستی از جوهری برخوردار است؟ خیلی‌ها با کل این فکر مخالف‌اند. غایت نگری ِ ضمنی‌یی که در خودِ واژهٔ بدوی نهفته است، و استناد به این که این دموکراسی ِبدوی، نخستین نمونه در نوع خود بوده، یعنی سرنمونی که می‌بایست از آن تقلید کرد، از نظر پیوندهای میان مجامع یونان و جهان سومری، پرسش‌های مهمی را مطرح می‌کند. قبول این دموکراسی بدوی– همچنان که در بخش بعدی ِهمین کتاب خواهیم دید– به غلط ممکن است بنا را بر این فرض بگذارد، که به رغم وجود همهٔ تفاوت‌ها در این مورد، با زنجیرهٔ تکاملیِ پیوسته‌ای روبرو هستیم که دموکراسیِ مبتنی بر مجامع شهروندی را به دموکراسی مبتنی بر نمایندگی در مفهوم مدرن آن، ربط می‌دهد، چنانکه گوئی مردم ِ اساساً متفاوت شهرهای لاگاش، ماری، و بابل، برادران و خواهرانِ جیمز مدیسون، وینستون چرچیل، و جواهر لعل نهرو بوده‌اند. استفادهٔ آزادانه از اصطلاح *دموکراسی بِدوی، همچنان که از* اصطلاح پیشنمون دموکراسیِ(proto-democracy)، (که درهمان اوان، آنتروپولوژیست لهستانی– آمریکائی، برونیسلاو مالینوسکی(Bronislaw Malinowski) به کارش برده)، نیز خطر افتادن در این تله را دارد که خیلی از جوامع را، صرفاً به خاطر این که فاقد نهادهای مرکزیت بخش و قدرت متراکم انحصاری بوده‌اند، یا به خاطر این که مراکز سرکوب خشونت بار را– اعم از آن که آشکارا یا به صورت نهفته موجود بوده‌اند– مراکزی که مردم در برابر آن‌ها پناهی نداشته‌اند، ممنوع کرده‌اند، دموکراتیک قلمداد کنیم. ... [خلاصه این که] با نامیدن نهادهای سیاسی و قانونی ِسوریه– سومر با عنوان‌هائی چون *بدوی* و *دموکراتیک*، خطر بزرگی وجود دارد که اصالت عجیب آن‌ها را نبینیم یا دست کم بگیریم"(۱، صص۱۰۷تا۱۱۳).

با همهٔ اینها، نتیجه‌گیری جان کین، در آخر همین مبحث، چنین است: همهٔ کسانی که از دموکراسی بدوی در این مناطق سخن می‌گویند: "از ما می‌خواهند که ببینیم که دموکراسی ِ یونانی، ریشه‌های

شرقی‌یی داشته و، بنا بر این، امروزه، در معنای واقعیِ کلمه، دموکراسی‌های کنونی مدیون تجاربی از ملل شرقی در باب حکومت بر خود بر پایهٔ مجامع شهری‌اند، همان مردمی که به طور سنتی، ناتوان از دموکراسی در هر شکل آن توصیف شده بودند: *Ex oriente lux*، چراغ دموکراسی بر پایهٔ مجمع شهروندان، نخست در شرق روشن شده است"(۱، ص۱۱۳).

نتیجه‌گیری

بر ملاحظاتی که پیشتر بر نظریات جان کین آوردیم، می‌توان موارد زیر را افزود:

در بحثی که جان کین در بارهٔ تمدن شهری فنیقیه و مجامع شهریِ آن، و ارتباط آن‌ها با تمدن شهرها و مجامع شهریِ منطقهٔ سوری- سومری می‌کند، تنها یک بار، آن هم در پانویسی در صفحهٔ۱۱۱ متن، نه در فهرست منابع کتاب، به شرح حالی از تورکیلد جاکوبسن، دانشمند دانمارکی، برمی‌خوریم که نام برخی از آثار وی نیز در ضمن آن آمده است، از جمله مقالهٔ **دموکراسی بدوی در سومر باستان**، که در شمارهٔ دوم نشریهٔ *Journal of Near Eastern Studies*، سال۱۹۴۳، منتشر شده است. وی، در همین مبحث، از "قراردادی" صحبت می‌کند که در قرن هفتم پیش از میلاد میان پادشاهان آشور و فنیقیه به امضارسیده و حکایت از آن دارد که در کنار پادشاهان، مجمعی از مشایخ ثروتمند قوم بوده‌اند که در رتق و فتق امور با وی مشارکت داشته‌اند، بی‌آن که به منبع این سند اشاره کند. با تأکیدی که کین در متن بر نظرات جاکوبسن دارد، می‌شود حدس زد که منبع اصلی وی در این زمینه‌ها، نوشته‌های جاکوبسن بوده.

جان کین، نظر جاکوبسن در باب وجود ساختارهای دارای منافع مشترک یا کامنولث در فنیقیه و سومر را، که با کمک مجامع شهری در همهٔ کارکردهای شهری دخیل بوده‌اند، بحق "صحبت رادیکالی" می‌شمرد و می‌پرسد که آیا چنین نظری از جوهری برخوردار است؟ ولی، به دنبال این اظهار تردید درست، بی‌آن که در بارهٔ ترکیب مجامع مورد بحث، قاعدهٔ تعیین اعضای آن‌ها، موعد یا موعدهای تشکیل جلسات‌شان و موضوع‌های مورد بحث در جلسات، و این که مثلاً رأی‌گیری در آن‌ها به چه شکل بوده، و آیا این رأی گیری‌ها حکم قانونگذاری‌هائی را داشته است که شاهان نیز موظف به اجرای آن بوده‌اند یا نه، و بسیار مسائل دیگر از این مقوله‌ها – که در دموکراسی نوع یونانی با جزئیات آن‌ها به تقریب آشنا هستیم – اطلاعی به خواننده بدهد، از "ریشه‌های شرقیِ دموکراسی یونانی" سخن می‌گوید و تصریح می‌کند که "چراغ دموکراسی بر پایهٔ مجمع شهروندان، نخست در شرق روشن شده است".

در آنچه جان کین در باب تمدن شهری در فنیقیه و سومر، از لحاظ رونق فعالیت‌های کشاورزی، حرفه‌های شهری، رونق بازرگانی، بویژه تجارت دریائی تا مناطق دوردستی چون شمال آفریقا و شهرهای شرقی و جنوبیِ یونان در اطراف مدیترانه، می‌گوید، تردیدی نیست: این‌ها همه نشانه‌های تمدن پیشرفتهٔ این مناطق، بویژه شهرهای دریائی یا با دسترسیِ نزدیک به دریا، بوده. ولی، باید توجه داشت که تمدن یک چیز است و نظام سیاسیِ دموکراتیک حاکم بر جوامع بر پایهٔ فرهنگ جانبخش آن، چیزی دیگر؛ وجود یکی، یعنی تمدن، الزاماً به معنای وجود دیگری، یعنی دموکراسیِ مستقیم به شیوهٔ یونانی و بر پایهٔ برابریِ شهروندان- حتی با در نظر گرفتن محدودیت‌های تاریخیِ این برابری- به گونه‌ای که در مورد آتن و دیگردولتشهرهای یونان دیده‌ایم نیست. بگذریم از مورد مهم مالکیت خصوصیِ زمین در سرزمین‌های مورد بحث در فنیقیه و سومر، که در باب رسمیت آن و مصون بودن‌اش از دستبرد خودکامانهٔ فرمانروایان، اطلاع مستندی به خواننده داده نشده است.

جالب‌ترین بخش نظرات جان کین در باب مناطق مورد بحث، تحلیل‌های وی در مورد خصوصیت‌های ذاتی باورهای دینی ِاین مردمان، بویژه در دو هزارهٔ نخست پیش از میلاد مسیح است که ما در گفتارهای آینده بدان خواهیم پرداخت، و خواهیم کوشید آن‌ها را به کمک آثار باستان‌شناسان متخصص اروپائی ِسومر و آکاد تکمیل کنیم.

پی‌نوشت جستار غرب از راه شرق:

* قسمت سوم **درس‌هایی از زندگی و مرگ دموکراسی**

1) John keane, The life and Death of Democracy,w.w. Norton and Company,New York,2009.

۲) مولف،مشخصات نوشتهٔ فینلی را به شرح زیر آورده است:

M.I.Finley,"politics",in Finley (ed.),The Legacy of Greece:A NewAppraisal -(Oxford,1981),pp22-36.

۳) فریدون آدمیت، تاریخ فکر از سومر تا یونان و رم، چاپ سوم،انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، تهران،۱۳۸۶، ص ۹۸.

۴)ارسطو، *سیاست* ، ترجمهٔ حمید عنایت، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران،،۱۳۸۶، ص۳.

۵) ریمون آرون، مراحل اساسی سیر اندیشه در جامعه شناسی، ترجمهٔ باقر پرهام، چاپ چهارم، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران،۱۳۷۷.

۶) نک.به اثرکریتیک۱۲۴۰ صفحه ای زیرکه با مدیریت دوتن ولی با همکاری بسیاری از مارکسیسم شناسان نوشته شده است:

Georges Labica-Gērard Bensussan,Dictionnaire Critique du Marxisme,PUF.Paris,2e edition ,1985.

7)Karl Wittfogel , Le Despotisme Oriental ,traduit en français par Anne Marchan ,les éditions de Minuit,Pais ,1964.

برای دریافت
شماره‌های گذشته‌ی جنگ زمان
با ایمیل یا تلفن زیر تماس بگیرید:
Jong-zaman@hotmail.com

004741336907

سهراب رحیمی

سایه‌ی لای پوست
و رگ‌هایی که از بلوز می‌گذرد

نگاهی به شعرهای رویا تفتی*

اگر از من نپرسند شعر چیست می‌دانم ولی اگر بپرسند نمی‌دانم.
(بورخس به نقل از سن آگوستین)

و این شاید به‌ترین تعریفی است که تاکنون در باره‌ی شعر شنیده‌ام. وقتی خواستم توضیحی در باره‌ی شعر هفتاد و تجربه‌های شاعران پست‌مدرن آن دهه بدهم دچار شک و تردید شدم که شاید وقتی سعی کنم آن دهه را توضیح بدهم از نظر زمانی و کیفی محدودش کنم به یک سری تعریف‌های از پیش معین شده و بیانیه‌های جسته‌گریخته‌ی از هم گسیخته‌ای که درعین حال ربطی به خود شعر ندارند. بنابراین پیش از هر تعریفی به‌تر است برویم سراغ خود شعر.

دهه‌ی هفتاد دهه‌ی تحول‌های مهمی در تاریخ شعر ایران بود. در این دهه بود که برای اولین بار حضور شاعران زن شاخص شد. مهم‌ترین خصیصه‌ی این شاعران، این بود که هرکدام سبک مستقل؛ زبان مشخص و سیاق و روش مخصوص به خود را در نگارش داشتند. و عده‌ای بودند که شاخص‌تر از بقیه بودند. اینان با تلاشی خستگی ناپذیر؛ در جست و جوی کشف زوایه‌های پنهان کلمه‌ها و ظرفیت‌های تازه‌ی زبان بودند. در بین شاعران زنی که در دهه‌ی هفتاد شروع به نشر اثر کردند، رویا تفتی با زبانی دیگرگونه و دنیایی خاص؛ پا به زبان شعر و جهان کلمه‌ها گذاشت؛ نه این که پیش از این شعر نگفته باشد؛ که این بار پا را جای پای دیگران نگذاشت بلکه زبانی شد در راه کشف جهانی نو. این که این تلاش چه قدر مفهوم خواننده است و این که رویا تفتی تا چه اندازه توانسته در اجرای زبانی کلمه‌ها موفق باشد بحثی پیچیده است؛ چرا که در اصل شعر او با هیچ کس قابل مقایسه نیست. سایه‌هایی از سمت تاریک کلمه‌ها می‌افتند در سایه‌روشن معانی‌ای که هنوز جا نیفتاده؛ معنای دیگری را در زبانی غیر معمول تداعی می‌کند؛ هر چند تداعی معانی‌های او از نوع خودش است و منتظر کشف و تعریف و تاویل:

قطره‌ای سفید فرو در بطنی افتاده / او باخت یا افسانه‌ها فقط شکل تکثیر گرفتند
و اسطوره‌های بی‌دانه چشم‌ها را مسئول گذاشتند

قطره‌ای سفید؛ تصویر زیبایی است و فروافتاده در بطن سفید هم می‌تواند معنای مرگ باشد. شکل تکثیر می‌تواند تصویری از زایش باشد و باختن یعنی؛ هماغوشی یا مرگ یا هر دو یا هیچ کدام. اما وقتی شاعر از اسطوره‌های بی‌دانه می‌گوید که چشم‌ها را مسئول می‌گذارند کمی تعبیر این سه سطر دچار مشکل می‌شود. و این مسئله می‌تواند نقطه‌ی قوت شعر باشد یا نقطه ضعف. اما هر چه هست؛ این سوال در ذهن خواننده بیدار می‌شود که منظور شاعر چه بوده است؟

شعر دیگری از این شاعر را تورق می‌کنیم. شعری به نام **کن فیکون**:

آغاز هیچ پایانی ست / فکرتر می‌کند دوباره خدا / "بگویم کن فیکون؟ / بگویم"

تا این جا مقدمه‌ای است برای داستان آفرینش. شاعر اما این جا منظورش از خالق؛ شاعر است که متون قدیم هم بر این معنی تاکید کرده‌اند که خلقت از کلمه بود و شاعران که نگارش کلمه می‌کنند به رقابت با خالق پرداخته‌اند و سعی دارند طرحی نو دراندازند:

پوچیم دانه دانه به نخ که شاید بشود وردی به دست‌هایت شد؟ / گُل دادم بشود شدنت راگُل دادم
دوباره گفتی بشود / نخی میان دستم و بویت که پاره پاره‌ام / فقط شماره عکست میان قاب مبادا

اگر به آهنگ این کلمه‌ها دقت کنید می‌بینید شبیه وردی است که جادوگران می‌خوانند. اما چه گونه می‌شود پوچی را دانه به دانه به نخ کرد و این سوالی است که خود راوی نیز می‌پرسد. شاعر می‌داند که نمی‌داند، اما از حیرت باز نمی‌ایستد. می‌داند نقش او میان تصویرها گم شده است و نگارش نمی‌شود مگر به طلسم وردهایی که جز حیرت برنمی‌انگیزند که گمشدگی آغاز رستگاری است. اما رستاخیز کلمات در غیر معمولی بودن استفاده از ظرفیت واژه تمام نمی‌شود. و راوی می‌خواهد از کلمه‌ها عبور کند؛ آن‌ها را بشکند؛ آن‌ها را له کند و آن طور که دلش می‌خواهد بنویسد نه آن طور که از او انتظار می‌رود؛ که انتظار مخاطب مثل تعریف شعر و توقع نویسنده؛ مفهوم‌های مجردی هستند که چیزی به شعر اضافه نمی‌کنند و شاعر این را می‌داند و برای مخاطبی می‌نویسد که شاید نباشد و شاید شکلی غریب از دیدنی عجیب در دنیای وارونه باشد منتظر کشف شدن یا مستعد کشف کردن:

با هر دو دستم می‌نویسم امشب برای چشم سومت / اما انگار حتی از چشم سوم انتظاری نمی‌رود: /
عادت کرده‌ام به این دیوار به این در که تا راه دارد باز نمی‌شود

مادرانگی و زنانگی در شعرهای رویا تفتی؛ خیلی هم واضح نیست اما آن قدر هست که بدانیم زنی است که مادر نیز هست و این باز برمی‌گردد به مسئله‌ی کلیدی‌ی شعرهای او که تکنیک و فشردگی کلام از خصیصه‌های اصلی نگارش او است؛ نگارشی که راه برای تاویل می‌گذرد یا مانعی برای تعبیرهای ساده می‌شود. یک دوگانگی هست که خواننده به هنگام مواجهه با متنی که همه گونه پیش فرضی را نامحتمل و ناممکن فرض کرده با آن درگیر می‌شود؛ و تلاش در جهت ایجاد فرضیه‌های نوین دارد یا حداقل؛ گرایشی دارد به سمت ایجاد هاشورهای سایه‌دار که در نوع خود می‌تواند معنا را به تاخیر بیاندازد. در این نوع خوانش؛ وظیفه‌ی خواننده بسیار سنگین است و لزوم ایجاد ارتباط با اثر؛ آن است که نوشتار را مجبور شویم ترجمه کنیم به گفتار؛ گفتار درونی شاعر در لحظه‌ی ثبت. آن و قت است که می‌توانیم تا حد ممکن به محتوای متن؛ نزدیک شویم:

اتاق هم نمی‌فهمد / این که می‌مالانیش بر زهدان دیگرم / به گردی زمین می‌خورد / بگذار تغذیه شود

زن؛ زهدان؛ تغذیه ؛ زهدان دیگر؛ گردی زمین؛ از عبارت‌هایی است دارای تاویل‌های بسیار و بسیارانی دیگر که در شعر رویا تفتی از این دست مفهوم‌های پیچیده و انتزاعی و دور از دسترس زیاد یافت می‌شود. اما جست و جوگر اگر باشی، لحظه‌های نابی هم هست که به ناگهان؛ آن گرفتگی باز می‌شود و آن پیچیده‌گویی، زبان شعر را فرامی‌نهد تا شعر زبان شود و این رمز تنهایی شعر او است و این که برایش آرزوی شعرهای به‌تر دارم با تاویل‌های بیش‌تر و اضافه‌های کم‌تر؛ که دوره‌ی شاعری او نشان از هوش سرشارش در بازآفرینی لحظه‌هایی در قالب کلمه‌ها و خاطره‌های زبانی با زبان خاطره می‌دهد:

برای ما که خاطره‌ایم / سرعت فراموشی نمی‌آورد

شعر او جست و جوی حقیقت است؛ نه حقیقت واقعیت‌ها؛ که حقیقت رویاها و خواب‌ها. او می‌داند که حقیقت چیزی است پنهان در خواب‌ها و لذت‌های زودگذر و آن چه ماندنی است نوشتار است در حرف و کلام. و فشرده‌ترین نوع گفتار و نوشتار؛ شعر است. ورق می‌زنم، تورق می‌کنم شعرهای او را و در رنگ درنگ

می‌کنم در فاصله‌هایی از شعرهای او که واسطه‌ی کلام او است و سایه‌های من مخاطب او تا مخاطب من او که در سرعت دچار فراموشی نمی‌شود و می‌رود تا قطاری که پنجره‌هایش را تکثیر می‌کند.

برای ما که واسطه‌ایم / سرعت فراموشی نمی‌آورد مثل سنکوب قطاری که یکی یکی مسافرهایش را تف می‌کند / خودم را لای دندان‌هایم احساس می‌کنم

اما شاید دقیق‌ترین و به‌ترین مشخصه‌ی شعر او نگاه پر از طنز او است. فکر می‌کنم یکی از به‌ترین شعرهای طنزدار پرقدرت سال‌های اخیر را او نوشته. زبانش از کلیشه بیزار است و سعی او در شکستن هژمونی زبان مردانه است؛ کاری که او در آن بسیار موفق است و به همین دلیل است که او را یکی از به‌ترین‌های معاصر می‌دانم:

و ماندگیم از همین دوامی ست که ندارد / دعا کنم / دعا کنم این بارآمدی / سفید مُد باشد / و دست خدا هنوز هم درد نکند که روی حکمت است / تا این جا که مردها هدایت شده‌اند / ترجیح را می‌دهند به عروسک / جای توده در سرشان هوا ست؟ / فرق زمانه راست بود و راست رفت و این چین تا کجاها که نیامد / ماهوارگی می‌کنیم ناچارگی / و اطلب العشق ولو به حال! / و اطلب الاحال ولو به فرض محال! / گیریم عیب دارد یک جای این کار / پس یا محول الحول و الاحوال!

حوّل حالنا از همین دوامی که ندارد. ...

معتقدم این شعر؛ شعر بسیار خوبی است که جای تأویل‌های بسیاری را خالی گذاشته است. روان و یک دست است و دور از بازی‌های معمول و غیر معمول. و لحن شاعر ایجاد شادی در متن می‌کند. شعر این جا دارای یک نوع دیالوگ درونی است که پتانسیل نمایشی دارد و غیر قابل پیش‌بینی است. استفاده از کلمه‌های آرکائیک؛ شاعر را مقهور قدرت کلمه نکرده و این خیلی مهم است.

* رویا تفتی در سال ۱۳۴۵ در تفتِ یزد به دنیا آمد. فارغ التحصیل مهندسی الکترونیک است و فعالیت ادبی‌اش را به طور جدی‌تر از سال ۷۲ ادامه داد. از او یک مجموعه شعر با نام **سایه لای پوست** در سال ۷۶ ، توسط نشر خیام به چاپ رسید و مجموعه دیگرش **رگ‌هایم از روی بلوزم می‌گذرند** در بهار ۸۳ توسط نشر ویستار انتشار یافت و در سال ۱۳۸۵ برنده جایزه پروین اعتصامی شد. رویا تفتی یک مجموعه شعر آماده‌ی چاپ دارد که مدتی است در صف اجازه از ارشاد دارد خاک می‌خورد. امید که این مجموعه بتواند اجازه بگیرد و هرچه زودتر وارد بازار شود.

رجب بذرافشان

بر بستر متنی تو در تو

زیبایی کیفیتی نیست که در خود شئی باشد.
زیبایی تنها در ذهنی وجود دارد که در باره‌ی آن‌ها می‌اندیشد.
هیوم

کرمانشاهنامه اثر علی‌رضا زرین که از همان آغاز به شکل‌های نگارشی (کرمانشاهنامه: کرمانشاه‌نامه، کرمان شاهنامه، کَرَمِ آن شاهنامه، کرم آن شاهنامه) تقسیم شده و قابل رویت است، به دلیل لایه‌های روایی، پیچش‌های شکلی، جنبه‌های تخیلی و استوره‌ساز، سبک و شیوه‌ی نگارشی گزینه‌گو و در عین حال اخباری و گزارش‌گون، متنی چند زبانه و چند فرهنگی (شاید هم بتوان گفت چند رسانه‌ای) با رویکردی نوستالوژیک و انسان‌مدارانه است. یک تالیف اندیشیده و در عین حال نامتعارف (به سبب عدم توازن و گسیختگی شکل و ساختمان ظاهری اثر) که با پیش کشیدن یک سری مفهوم‌ها و تصویرهای مدرن و تلفیق آن‌ها با دیرینگی کلام و اشیا، بازخوردهای بومی – محلی، آوا و لحن و آداب واژگانی، ساخت و منظری هستی‌شناسانه را به ذهن متبادر می‌کند. از یک سو، جریان سیال و پیچیده‌ای را در ذهن و روان آدمی می‌کاود که با توسل به طبیعت ذاتی و تجربه شده‌ی کلمه‌ها و جنبه‌ی القایی مفهوم رابطه‌ای عمیق و پیوسته در زیست و روزمره‌گی، و هم‌چنین زمینه‌های فلسفی و روان‌شناختی بر قرار و ایجاد می‌کند. و از سویی دیگر، حس نوستالوژی توام با آگاهی و یک تاریخ‌نگاری / واقع‌نگاری ذوقی و آرمان‌خواهانه‌ی متناسب با واقعه‌ها و اتفاق‌ها را در لایه‌های زبانی و اجزای معنادار پی می‌ریزد. از این رو، از تمام ابزارها و تمهیدهای زبانی – بیانی (یا به‌تر است بگوئیم از تمام ظرفیت‌های بیانی و فرهنگی و بومی – غیربومی و حتا غیرایرانی) برای ترسیم لحظه‌ها، شکل‌دهی تصویرها و مفوهم‌ها، خلق موقعیت‌های مختلف و متفاوت بهره می‌گیرد تا معیار و ژانر نو، و هم‌چنین زبان و لحن و دیالوگ دیگر گونه‌ای را شکل و حالت بدهد. البته پیوستگی نامنظم و تقابلی میان دو نوع شیوه‌ی زیست در متن وجود دارد، که به تقریب نوعی بوم‌گرایی اقتدارگرا را در پیوست جامعه‌ی تالیفی مدرن، خوانش و اغلب به چالش کشیده می‌شود. در این بستر، زمانیت و مکانیت در هویت فردی و اجتماعی رسوخ کرده و آمیخته شده است، به نحوی که اغلب تفکیک‌پذیرند. مثل در آغاز و در همان ابتدای کار، که راوی موقعیت زمانی – مکانی را توصیف می‌کند و یک مفهوم خُرد از هاله‌ی تردید در آمده [را نشان می‌دهد که] در ادامه باز و گسترش می‌یابد.

در پستویی دنج، / بین دو اتاق، / سفر آغازید.

خُردانگاری و جزنگری در مطلع و ورودی اثر، بازتابنده‌ی فضای تنگ و بسته‌ای است که نمایی خیالی و رویاگون، اما رئال و پرتنشی از قاب‌بندی یک اتاق تو در تو، و هم‌چنین خیزش و خزیدن به جهان بیرون را تصور و نمایش می‌دهد. در ادامه و متعاقب آن، سفر (در این جا می‌تواند بیانگر سفرنامه‌نویسی هم باشد.) و مهاجرت از محدوده‌ای خُرد و کوچک (یعنی زادگاه شاعر)، به محیط باز یا جغرافیای تازه و پهناوری (آن سوی آب ها) تصویر شده که در عین حال باعث رشد و تعالی اندیشه و فکرها، و به تلویح نوعی احساس تملک دو طرفه است. اگر چه وجه تقابلی بین سنت و مدرنیته، و تناقض‌های ناشی از جریان‌های ناهمگون سنت در بستر مدرنیته نقد و فاصله‌گذاری نشده، اما شالوده‌ی تفکر حاکم بر کلیت اثر به مثابه‌ی گذار از یک موقعیت

سنتی به موقعیتی صنعتی و پیشرفته در خلال نقل روایت‌ها و حادثه‌ها و مناسبت‌های (درون متنی – بیرون متنی) است که در ذهن و باور شاعر جا به جا و هم‌سطح شده تا تضاد موجود میان متون ناهمخوان و ناهم‌بستر – در بستر متن پیش رو – آشکار و برجسته نگردد. بل که با مرکززادیی، هر گونه پیش‌فرض و ارتباط منطقی میان پاره متن‌ها از میان برداشته شود. البته با در نظر گرفتن ساحت چندگانه و دو قطبی بودن فرم و اندیشه، جنبه‌های روحی – روانی، میزان اثرگذاری گزاره‌های معنایی – تصویری و قرائت چندسویه از مکان و مکانیت در انگیزش شاعر، که به قول خودش چهار واژه سبب ساز سفر یا کوچ شده‌اند.

با چهار واژه: *بهار، چلچله، آواز. کوچ.*

این چهار واژه که کلید رمز و نماد سفر شاعرند، به ظاهر ترادف و هم‌نشینی نزدیک با یک‌دیگر دارند، اما تناقض و تضادی در بطن و لایه‌ی پارادویسیکال این واژگان مفهوم و آشکار است که متناسب با ظرفیت متنی تاویل و گسترش می‌یابد. کوچ چلچله به سمت بهار و طراوت‌مندی – و به تبع آن – حیات و نشاط‌آفرینی یک رفتار غریزی و طبیعی است، که پرندگان؛ ناگزیر از مهاجرت‌اند. اما وقتی انسان هم‌چون چلچله، پرنده‌وار تن به سفر و مهاجرت از یک نقطه به نقطه‌ای دیگر می‌دهد (اگر عقلانیت هم سهیم نباشد و جبر و اجبار دخیل و دخالت داشته باشد.) وضع کمی فرق می‌کند. زیرا با تغییر کارکردی، خصوصیت رفتاری شخصیت‌ها در یک وضعیت غیرعادی و نامقرر تکثیر و یحتمل تلطیف می‌شود. نکته این جا ست که شاعر چهار کلمه را کنار هم می‌چیند، و یک جمله (یا یک شبه جمله) می‌سازد. و البته مفهوم و رابطه‌ای هم میان شئی‌ها و عنصرها بر قرار می‌شود، اما برای خواننده ذهنیت شاعر مبهم و رازگون است و در پرده یا هاله‌ی معنایی می‌ماند. منتها در بطن این اتفاق مهاجرپرور، ترسیم مدینه‌ی فاضله از منظر شاعر بعید و دور از انتظار نیست. حالا این مدینه‌ی فاضله یا آرمانشهر می‌خواهد هیچستان سهراب سپهری باشد یا بی‌اعتباری جهان پیر و بی‌بنیاد حافظ. و یا تکاپوی روح حماسی کلمه‌ها بر نقش استوره‌ای کرمانشاه برای علی‌رضا زرین. اگر چه شعریت و میزان شاعرانگی برای خواننده دارای اولویت و اهمیت است، و مفهوم و قصد شاعر در مرحله‌ی بعدی. و شاید هم نگریسته نشود. در اساس برخی از متن‌ها از دلِ یک اتفاق بیرون زده‌اند و در شعاع حس شاعرانه به بالقوه‌گی رسیده‌اند.

کسی که در جاده‌ی مهاجرت بدنش رشد می‌کند، / شهرش می‌گسترد، / و کشورش پهناور می‌شود، / و آن گاه جهانی از ستارگان را از آنِ خود می‌کند، / و خود را از آن‌شان.

ترتیب توالی زمانی – تقویمی و هم‌چنین مکان و مکانیت شرط و ملاک اصلی سطربندی و نظام کلی اثر نیست تا روایت و خطوط روایی از منطق معلوم و از پیش تعیین شده‌ای پیروی و تبعیت کند، بل که زمان و مکان بنا بر حس و حال شاعر، مناسبت‌های گزاره‌ای مکرر، پیوسته به هم ریخته و در بُرد تکرارشونده‌ای ساخت و ساز و منسجم شده‌اند. و (ایضا؛) سفر یا شروع دوباره که به قول شاعر از پستویی دنج آغاز، و در جاده‌ی مهاجرت بدنش (جسم و روح) رشد کرده، در واقع، در حاشیه‌ی همین پذیرش و تن دادن به سفر و جداافتادگی است که راوی با عبور از مرز جوانی به بلوغ یا بلوغ فکری می‌رسد. اما بی‌تردید گذار از مرحله و موقعیتی به موقعیت و مرحله‌ای دیگر با تحمل رنج و مشکل‌ها همراه است.

کتاب زندگی مردی گشوده شد. / پسری در آن لحظه به مردی رسید،

این‌ها همه نشانه‌ی فراروی از حوزه‌های شخصی – درونی به حوزه‌های اجتماعی و عینی و باورمند است. واگویه‌های درونی یا خصوصیت (نه فردیت) مهارشده‌ای که تا مرز عامیت غیرقابل مهاری سر کشیده و چالش‌برانگیز است. امری شخصی که منشاء و شالوده‌ی خودنگری و در عین حال بازسازی واقعیت است، به حوزه‌ی مردم و اجتماع رسوخ و نفوذ کرده، بر علیه هستیت خویش، در امتداد نظم طبیعی – ماشینی جهان

مادی و قراردادی حرف می‌زند، اعتراض می‌کند، بیانیه می‌دهد. به یک تعبیر، شاعر مستاصل، اما بردبارانه خطاهای انسانی را به خطاهای روانی و نوشتاری تبدیل می‌کند. از این رو، در ذهن و روح شاعر بارها و بارها خصوصیت و عامیت همگن و همسطح شده و مورد تعرض قرار می‌گیرد. البته در هر دو زمینه‌ی درونی – بیرونی واکنش منفی و مثبت به شئی و پدیده‌ها وجود دارد. در واقع ما با نفی یا تایید مطلق و قطعی مواجه نیستیم، که تمامیت اثر، تحت لوای گزاره‌ها و مفهوم‌هایی نظیر تعصب و قومیت تفهیم و تعریف شود، بل که یک الگوی رفتاری اندیشیده و منطق‌پذیر، متناسب با ظرفیت متن در حال و حالت‌های مختلف را می‌بینیم که نشان‌دهنده‌ی یاس و امید، انتظار و وصال است. و (ایضا؛) تفکر کلی حاکم بر متن و متنیت اثر با روحیه‌ی راوی نسبتی نزدیک و هم‌سویی دارد. یعنی به اندازه‌ای تفکر و تمرکز شاعر بر سیر حادثه‌ها و رخدادها، لحظه‌ها و تجربه‌های تلخ و شیرین عمیق و تاثیر گذارند.

شهر بزرگ زیستیِ کودک، / کشاله های رانی چون سکّوی پرتاب، / که باز فرا می‌خواندت / زادگاهی ناشناخته از هجرتی هماره.

با توجه به عدم اجبار که دال بر تبعید یا مهاجرت غیراختیاری علی‌رضا زرین به آن سوی آب‌ها و خروج از وطن – سرزمین مادری باشد، و با توجه به این که سفر شاعر بیش‌تر به صورت اختیاری یا خود مهاجر (خود تبعید) صورت پذیرفته است. منتها بررسی و بازنگری در برخی از شعرها و مقاله‌های علی‌رضا زرین در ارتباط با موضوع و ادبیات مهاجرت و تبعید، نشان‌دهنده‌ی مطالعه و تامل‌های وسیع و گسترده‌ای در این ژانر ادبی است. به نظر می‌رسد اندیشه و تصورهای شاعر ورای سیر طبیعی حادثه‌ها و رخدادها، یک مساله‌ی انسانی و فرض‌انگارانه است. و این از نکته‌های مهم و با اهمیت (در واقع همان حکایت تمثیل‌گونه‌ی از نیستان تا مرا ببریده‌اند مثنوی معنوی را فرایاد می‌آورد.) برای القای ذهنیت و به تصویر کشیدن مهاجرت نخبگان و هنرمندان از زادگاه و سرزمین مادری است، که به رغم عدم وجود پیشنه‌ی سیاسی و عامل بازدارندگی نوع تفکر و نحوه‌ی اندیشیدن به جهان – وطن (بوم – جهان) مملو از رنج و عاطفه‌مندی، احساس همدردی و همراهی با ایرانیان مهاجر و در تبعید است.

نه من از تبعید نمی‌ترسم / نمی‌ترسم چمدانم / راهی جدا از دست‌هایم برود / یا آخرین صدای حنجره‌ام / لهجه‌ای بیگانه بگیرد / مانا آقائی

علی‌رضا زرین در آثار و دست‌نوشته‌های خود به این نوع ادبی اغلب به صورت مستقیم، و گاه غیرمستقیم نگاه کرده و پرداخته است. مثل؛ در همین **کرمانشاهنامه** که در ژانر تبعید و مهاجرت است، و به نوعی روایتگر غربت و تنهایی شاعری دور مانده از وطن، بیرون از مرزهای جغرافیایی. اگر چه خود شاعر معتقد است که وطن – وطن مادری برایش حکم تبعیدگاه را دارد، و برعکس، و یحتمل بیرون از وطن – وطن همسری محیط امن و آزاد و آرامش‌بخش به مثابه‌ی بهشت آمال و آرزوهایش است. اما در عین حال پاره‌ها — گوشه‌هایی از رنج و مشقت مهاجر بودگی‌اش را با زبانی ساده و شیوا به تصویر کشیده که بن مایه‌ی تراژیک و غم‌انگیزش را می‌توان به حال و روزگار ایرانیان مهاجر و در تبعید تعمیم داد.

نگاهم به روبروست / پشت سر جاده را بسته‌اند / باید از راه های دیگری به خانه باز گردم /
با شهرهایم که درد دل کردم / برایتان کمی مردم، کمی صدا / و بسیاری خبرهای تازه سوغات می‌آورم / مهرداد عارفانی

علی‌رضا زرین در مقاله‌ی **مروری بر چیستی ادبیات مهاجرت و تبعید ایران** به تفصیل ژانر مهاجرت و تبعید را تشریح و واکاوی کرده است. در واقع نویسنده یک دیالوگ مفصل و عمیقی با ادبیات

مهاجرت و تبعید بر قرار کرده، و در اساس مهاجرت و تبعید را – با عودت به آفرینش و ارجاع به هبوط آدم و حوا – از کهن‌ترین گفتمان‌ها در ادبیادت کتبی و شفاهی جهان بر شمرده است.

"مهاجرت و تبعید هر دو از کهن‌ترین گفتمان‌ها در طول تاریخ ادبیات کتبی و شفاهی دنیا ست و رد پایابی، سیر و تحقیق تحولات معنایی در آن بحثی است بسیار دامنگیر و مفصل. حضور موضوعیت ادبیات تبعید در ادبیات دینی (تبعید آدم و حوا از بهشت) و در ادبیات به طور کلی، واضح و مسجل است. در ادبیات کهن ما نیز به طور مثال در شاهنامه به شکل تبعید سیاوش و مهاجرت او وجود دارد. از مهاجرت گروهی در بین شاعران ایران باید از شاعران سبک هندی نام آورد و بلافاصله نباید فراموش کرد که یکی از بزرگ‌ترین شاعران پارسی زبان (و در اصل شاعری چند زبانه) مولانا جلال‌الدین بلخی یا رومی خود زندگی‌اش دستخوش مهاجرتی شگرف بوده است و همین انتساب بلخی یا رومی به نام او حکایت از این دوگانگی یا چندگانگی در زندگی و کار و هویت او ست که در رابطهٔ مستقیم است با مهاجرت خانوادگی او از بلخ به "روم". در دورانی نزدیک‌تر به ما، یعنی از حدود انقلاب مشروطیت، که در اصل آغاز ورود اجتماعی و سیاسی ملت ایران به دوران تجدد است. دیباچهٔ این تجدد در ادبیات را در نخستین مظاهرش باید در کار پیشکسوتانی چون میرزا فتحعلی آخوندزاده، میرزا آقاخان کرمانی، میرزا ملکم خان و زین العابدین مراغه‌ای جستجو کرد که کارهاشان به سادگی و راحتی در فرایند تحول گفتمان ادبیات مهاجرت و تبعید، قابل بررسی است و سهمی در خور توجه دارند."

نگاه تاریخچه‌ای به ادبیات مهاجرت و تبعید، سر فصل بازخوانی مصیبت‌ها و مشکل‌هایی است که در طول تاریخ به ابنای بشر تحمیل شده است. منتها این ژانر ادبی از گفتمان‌های ساده، اما رازناک شروع می‌شود، و در فرایند تاریخ و تحول‌های اجتماعی سیاسی و معاصر شدن به تدریج حالت پیچیده و سرکوبگر، اما واقعی می‌گیرد. شعر مهاجرت و تبعید شالوده‌ای مستقل و دیگراندیشانه دارد، و در عین حال از عدم ثبات و دوگانگی هویت انسان سخن می‌گوید که در همه حال، دنبال نام و نشان فراموش شده‌ی خود است.

نگاه کن / این منم که در جهان بدجوری تلفظ می‌شوم / با شناسنامه‌ی فرسوده‌ای که
روزی نامی / و روزی دیگر / حاشایش کرده‌اند / منصور خاکسار

اگر قائل به تفکیک میان شعر مهاجرت با شعر تبعید باشیم، و بخواهیم آن‌ها را در ژانر جداگانه طبقه بندی بکنیم، واقعیتی انکارناپذیر است، چون برای مهاجران امکان بازگشت به وطن و خانه‌ی مادری وجود دارد، اما تبعیدشدگان از این امکان و از موهبت بازگشت به وطن بی‌بهره‌اند. مگر این که شرایط بازگشت، که امروزه بیش‌تر پیوست سیاسی و حکومتی دارد، مساعد گردد. اگر چه به سبب موضوعیت و کیفیت درک مفهوم هویت انسان، شعر مهاجرت و تبعید به نوعی نزدیکی و هم‌سویی با یک‌دیگر دارند. از یک سو، بازتاب‌دهنده‌ی بخش‌های تاریک و سیاه زندگی‌اند، که به سبب اضطراب و هراس روحی – روانی، انسان مهاجر یا تبعیدی هم‌چون سایه‌ای، و یا روحی سرگردان در دو جهان سر در گریبان خویش است. و از سویی دیگر، انسان مهاجر یا تبعیدی از تمام دانش و توان هنری خود بهره می‌گیرد تا بیرق هویت ملی و فرهنگی اش را بر فراز مرتفع ترین قله‌ی ممکن به اهتزاز در آورد.

ذهن در عزلت به سفر می‌رود، / به راه و بیراهه؛ / جهانگردی است خانه‌نشین / و خانه‌نشینی آواره. / در عزلت تحلیل می‌رود؛ / امّا هم‌چنان رونده می‌ماند. / می‌ماند و می‌رود.

در واقع این نگرش (صرف نظر از نگاه دینی– عقیدتی) در راستای گرفتار آمدن انسان در برزخ اندیشه‌های مولانا است، و یا همان حکایت بی‌آشیانگی چلچله ها از منظر شاعر.

در بخش دیگری از مقاله، علی‌رضا زرین تعریف و تعبیر جالب و در عین حال انتزاعی و ذهنی شده‌ای از وطن و زادگاه آدم مهاجر به دست می‌دهد، که جهان – وطن به مثابه‌ی تخیل و انگاره‌گی‌ها ست. "جهان وطن شدن، اصلا تحول ذهنی کامل و چند لایه از موضوع وطن پیدا کردن، به حدی رسیدن که دیگر ذهن و تخیل و انگارهٔ خود را وطن پنداشتن."

کرمانشاهنامه در واقع جام جهان نمای علی‌رضا زرین است که در کسوت یک شاعر – نویسنده ظاهر شده و رنج و تاملاتش را هم‌چون فرهاد کوهکن بر پیکره‌ی زمان یا زمانه، اما با ابزار کلام و کلمه می‌تراشد و شکل می‌دهد. ایران – وطن، جهان – وطن از زمره‌ی اندیشه و دغدغه‌های این متن به نسبت طولانی به حساب می‌آید که ذهن و روان شاعر با آن درگیر است. نفی وطن، عامل گریز از تجربه‌های تلخ و ناگوار تلقی شده که به تلویح، و به طور ضمنی یک نوع تخریب در پوسته‌ی ذهنی به وجود می‌آورد. اما در استوای فکری شاعر – راوی بهره جستن از زبان، آداب و رسوم بومی – محلی تعلق خاطر و وابستگی به وطن، واقعیتی انکارناپذیر است که بریدن از تعلقات ذهنی – جسمانی و انکار گذشته وجهی درونمایه‌ای را در متن گسترش می‌دهد.

پیش از آن به چه می‌اندیشید: *"عقاب" خانلری، "آی آدمهای" نیما، / مرثیهء پروین بر گور خویش در قم، / آهنگی از بیتلها: Eight Days a Week،*

در کارگاه ذهن مه‌آلود و باران‌خورده‌ی شاعر (پیش از اندیشیدن) یک سفر روحی – عاطفی به سرزمین‌های غریب، اما نامکشوف صورت گرفته که به محک تجربه و بینش می‌انجامد. سفر روحانی – انسانی به سرزمین‌های دور و ناشناخته. با این که باعث جدایی و دور افتادن از خاستگاه و سرزمین مادری شده، اما در عین حال بازتاب دهنده‌ی علاقه‌ها و وابستگی به متن‌های آشنای مشرق زمین، جست و جو و کنکاش در ادبیات کهن و مدرن شعر فارسی است. رویکرد اثر به موضوع‌های عام و کلی اما عجیب و بهت‌انگیز، بازتاب‌دهنده‌ی غربت و تنهایی و مرگ آدم ها ست. و شاعر هم‌چون یک روح سرگردان و دورمانده از نسیم روح‌نواز زادبوم خویش با یاد و خاطره‌ها هم‌صدا می‌شود. و شعر خانلری، نیما و پروین را در تطبیق با ریتم و آهنگ نظام نابه‌هنجار بیتل‌ها می‌بیند.

ناگفته پیدا ست شاعر با شعرش زندگی می‌کند، و نباید از شرط‌های زیستی و فرهنگ بومی – زیستی خود جدا باشد. در **کرمانشاهنامه** رهیافت مشترک، اما متناقض در به نمایش در آوردن زیست هم‌زمان فرهنگ‌ها وجود دارد که بعضی مجاب‌کننده است. از این رو، شاعر به اقتضای جبر ناشی از شرط زیست‌رفتار متفاوت و ناهم‌سانی را در متن می‌پروراند. به گفته‌ی اریک فروم؛ "برحسب ضرورت‌های جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم، ما همان هستیم که مجبوریم باشیم."

توضیح‌های شاعر بر پیشانی شعر خود مبین این واقعیت است که **کرمانشاهنامه** در زمان و مکان واحد و معین آفریده نشده، بل که زمان‌ها و مکان‌ها در پیدایش اثر دخیل و دخالت داشته‌اند. "نوشتار نخستین، در تابستان ۱۹۸۷ در هالی، میشیگان آغاز شد و در تابستان ۱۹۹۰ در فلینت به پایان رسید."

اگرچه با این پیش‌ذهن دیگر باید دور بداهه‌گویی را خط کشید، اما این فاصله‌ی زمانی معدل مناسبی برای کم رنگ کردن بار احساسی و فضای رمانتیک و سانتی‌مانتال شده است تا با جایگزینی تخیل و عقلانیت، اثری خودنویسانه‌ی مستقل مبتنی بر واقع‌نگری و کارکردهای هنری را پیش رو داشته باشیم.

ادامه‌ی این دریافت را می‌توان در کدها و نشانه‌گذاری اجزا در کلیت، و پیروی کلیت از اجزا دانست. اغلب سطرها و جمله‌بندی‌ها در بندها و لایه‌های روایی از روی هوس و یا به صورت فانتزی رها نشده که به اغتشاش روایت بیانجامد، بل که تقلیل و فروکاست مرحله‌ای جنبه‌های روایی – توصیفی در چند سونگری روایت – پاره‌متن‌ها سازماندهی شده، و در همان فضای مقرر به استقلال رسیده‌اند. انگار شاعر قصد دارد از

تمام پتانسیل روایی – توصیفی در جهت‌دهی و انتظام‌بخشی روایت و پیوند و پیوست‌های متنی بهره بگیرد. و بل که بخشی از اثر حتا در پیوند و همنشینی با عشق و آرمان‌خواهی و تمنی‌های درونی و حس‌مند تعلق خاطر به بوم‌گرایی و ادبیات شفاهی – بومی دارد که اثرش در کلیت، بسیار غنی و پر رنگ تر است.

"اهل کوزَی؟ / پشت بَیَنه. / قاتِقِتِ چَسه؟ / آوگوشَ دَنه." و یا

داستان می‌گوید شهرزاد / هر شبی افسانه‌ای تازه

شعر تبعید یا مهاجرت و در اساس اثرهایی که رنگ و بوی غربت و غریبگی گرفته باشد، شاید تیره و سیاه از کار در بیاید. اما در **کرمانشاهنامه** حزن و دوری از وطن با طنز و گاه با لودگی همراه است، که هنگام خوانش احساس انزجار و بیهودگی به خواننده دست نمی‌دهد.

آن جا که نوازندگانِ دوره‌گرد / کمانچه و طبل و تار می‌نوازند / و قرشمال‌ها و سوزمانی‌ها می‌رقصند،

رقص و پایکوبی یک نگاه شادمانه و طراوت‌مند به زندگی است، که گل لبخند را بر گوشه‌ی لب می‌نشاند. اما نزد شاعر ادامه‌ی این گلخندها توام با فاجعه‌ای هولناک است، که در مسیر روایت به صحنه‌ای مهلک و غم‌انگیز ختم می‌شود. انگار هیاهو و شادمانی قرشمال‌ها و سوزمانی‌ها بر روی جنازه‌ی جوان اجرا می‌گردد. دو روی سکه‌ی غم و شادی، مرگ و زندگی در این پلان خودنمایی می‌کند که حاوی طنز تلخ و گزنده‌ای است، اما در عین حال بی‌بهره از لودگی و لاقیدی نیست.

آن جا که از درون گردابی زیرزمینی / جنازه‌ی جوانی را به بیرون می‌کشند.

این نگاه شادمانه و رقصندگی کلمه‌ها در سراسر متن پخش شده و بخش قابل ملاحظه‌ای را پوشش داده است. رقص و آواز محلی کردها، آواز و آهنگ بیتل‌ها، کابوی‌ها، که به اقتضای زمان و شرط‌های محیط در متن کارکرد یافته‌اند.

ناگفته پیدا ست اشاره به بیتل‌ها (آهنگی از بیتل‌ها) به سبب نشان دادن آوارگی و نوع خاصی از زندگی آدم‌های آن سوی آب است، که جامعه یا نظام حاکم و یا شرایط سخت و نامتعادل مهاجرت (جبری و به ناگزیر) بر شخص / فردها تحمیل کرده است. وگرنه در غرب، به خصوص در آمریکا بیتلی و هیپی‌گری یک فرهنگ است، که اعضای آن آگاهانه و داوطلبانه وارد گروه می‌شوند. اگر چه بیتلی و هیپی‌گری در فرهنگ فارسی (و در کشور عزیز ما ایران) در حد یک مد و تقلید وارداتی پایین آمده، و یک مفهوم نازل و سطحی دارد که نافی هر گونه ارزش و اعتبار است. آهنگی از بیتل‌ها: Eight Days a Week .

اما آیا این مساله که موجب تضعیف و تخفیف روش و رویه‌ی بیتلی – هیپی‌گری در داخل کشور نزد عامه‌ی مردم و یا فردهای متعصب است، در رابطه با ایرانیان مهاجر نیز صادق است؟ ایرانیان مهاجر یا تبعیدی که از یک سو، دارای فرهنگ سنتی و بومی‌اند و از سویی دیگر، از نزدیک با نظام مدرن و فرهنگ‌های گوناگون از جمله هیپی‌گری (که یک جنبش اجتماعی سیاسی است.) آشنا شده، و بعضی انس و الفت دارند. با توجه به اشاره‌ی مکرر و چند باره به آهنگ و آواز هیپی‌ها و مشخص ذکر نام خوانندگان این گروه از جمله Janis Joplin در **کرمانشاهنامه**، به ظاهر پاسخ منفی است. زیرا شاعر به طور ضمنی و به تلویح خوش‌نشینی و دربه دری هیپی‌ها را مترادف آوارگی و سرگردانی خود می‌داند.

ساکنِ شهرهای گوناگون / آواره‌ی جهانی است بی در و پیکر با چاله های گود / و شهرها با او در حرکت‌اند.

تشریح و توضیف سفر از دیدگاه علی‌رضا زرین لا به لای حرف و گفت‌ها به خصوص در بخش‌های پایانی، که بیش‌تر به آن پرداخته و منظرهای نو و بعضی منسجم و هم‌سویی را آفریده، به تقریب یک وضعیت دشوار و نابسامانی را نمایش می‌دهد که به نظر می‌رسد راوی سفرگریز است.

سفر فرار بود / از خطوط موازی، / راه‌ها و استراحتگاه‌های بی‌مستراح، / آن لحظه‌های فراموشی / و یا سفرگریز بود / از راهرویی چوبی و تنگ / به آپارتمانی زیر شیروانی / و در کنار گربه‌ها

منتها این شکواهیه را شاعر در حالی بیان می‌کند که در عمل و در همه حال فرصت سفر را غنیمت شمرده و تن به مسافرت به هر بهانه‌ای داده است. ولی تفکر غالب که منجر به تعداد سفر و سفرنامه‌نویسی و نقد حال‌های گوناگون شده بر می‌گردد به نخستین کوچ.

نازار، / سفر گم کردنت نبود؛ / گم کردن آنانی بود / که شولا یی پاره پاره / بر اندام تو پوشاندند / تحقیر بود و از بر خود راندنت.

یک نگرش و رفتار جهان سومی که به طور معمول با سرکوب و تحقیر آدم‌ها همراه است، و به تبع آن اجازه‌ی بروز هر گونه خلاقیت و نوآوری را از فرد یا شخص می‌گیرد. در واقع تحقیر و تضعیف شخص – انسان هم‌چون ابزاری پیش‌گیرنده مانع از امکان رشد و پرورش اندیشه است، به نحوی که احساس‌های بشری جریحه‌دار خواهد شد. به قول شاعر "جایی که خزف را نشناسند ز گوهر / البته سخن گرمی بازار ندارد."

به اشیا پناه آورد، / به قرآن کوچکی که یادگار مادر بزرگش بود / هدیه‌ی زاد راهی که سالیان دراز با او منزل عوض کرد: / اذا زلزلة الارض زلزالها. ...

بی‌دلیل نیست شاعر از شر رفتار غیرانسانی آدم‌ها / آدمک‌ها به شئی و طبیعت، و حتا به کتاب مقدس پناه می‌برد. در واقع سرچشمه‌ی نور و فضلیت قلب آدم ها ست. و کتب مقدس، **قرآن** و آیه‌های آسمانی‌اش وسیله‌ی شناخت و تشخیص بارقه‌های نورانی. *نه، این مرد آن پسربچه نیست.*

تغییر ماهیت و استحاله شدن در فرهنگ و آداب‌زیستی، عبور از معصومیت و صداقت کودکانه برای رسیدن به رسم و آیین بزرگی.

عین این تصویر را که مبتدای اخباری دارد و بازتاب یک هویت بیرونی – جنسیتی است، به صورت وارونه، اما بازیگوشانه در نثر پاره‌ها هم می‌توان یافت.

"در دامن زنی روسپی، پسری در کوچه‌ی شهری به مردیِ خود دست یافت."

اما آیا مرد شدن (این مرد، مردیِ خود) مترادف عبور از دوران پسر / بچگی است، یا منوط به درک تازه‌ای از زندگی؟ خب! برای شناخت خود و رسیدن به مرز پختگی، رشد جسمی و روحی توامان است تا شخص / فرد قد بکشد و به مرحله‌ای از شناخت و آگاهی یا همان بلوغ فکری ارتقا پیدا بکند. در این رابطه شاعر با توسل به مثال و نقل خاطره، طریق مختلف رشد و تعالی را در بستر زمان و مکان طرح و بیان کرده است.

این مثل و مانند کردن‌های مداوم و بی‌وقفه بازتاب دهنده‌ی این همانی و صورت استعاری شئی و عنصرهای در ذهنیت شاعر است که امکان جریان‌یافته‌ای را عینیت می‌بخشد. امکانی که از بطن ابتذال و سیاهی پدید آمده، اما موجب خلق موقعیت تازه‌ای گردیده است.

از راهرویی چوبی و تنگ / به آپارتمانی زیرشیروانی / و در کنار گربه‌ها / در برابر پنجره‌ی بازِ رو به خیابانِ شلوغ / در یک شب تابستان / تا صبح عشقبازی. / سفر گذار شبانه بود از میان مه و دود / همراه سگانِ ولگرد.

همراه شدن با سگان ولگرد نوعی تشبیه تحقیرآمیز محسوب می‌شود که به رغم عشق‌بازی و خوش‌باشی‌های شبانه، شاعر در این شباهت‌دهی دارد پست‌ترین درجه‌ی انسانی را نشان می‌دهد. همسطح کردن انسان با حیوان و پایین آوردن و نزول موقعیت و شان انسانی – اجتماعی انسان هم‌چون مضمونی استعاری را می‌ماند که ناظر بر پیامی نیت‌مند و مقصدگرایانه است.

انسان استعاری ناگزیر از حرکت است. حرکت به سمت تحول و نمادوارگی، و یا فروریزی در بعدهای پست و زمینی! تحقق این وجه در نسبت‌های حضوری و موقعیت‌های اجتماعی شخصیت راوی نشان داده می‌شود.

انسان ناگزیر از سفر، مهاجرت به آن سوی مرزهای فیزیکی است که در عین تمایل و خود خواستگی تن به سختی سفر و زندگی در غربت می‌دهد. البته در متن چند بار به صورت تحقیرآمیز به سفر اشاره شده است. و به ظاهر راوی از حکم تبعید (تبعیدی نانوشته) ابراز رضایت و خرسندی می‌کند.

در وهم‌ها و عالم خیال انسان همیشه شبیه خود را می‌سازد، و در عالم واقع، شباهت خود را با شبیه خود (با آن چه که خود ساخته است.) ورانداز می‌کند. سبک سنگین می‌کند. مقایسه می‌کند. و بر عیار تجربه محک می‌زند، می‌سنجد. صادق هدایت در **سه قطره خون** این شبیه‌سازی و شباهت انسانی را به نحو شایسته‌ای طرح و ارائه داده است. قهرمان اصلی داستان که در وهم و خیال سیر می‌کند. می‌گوید هیچ کس شبیه من نیست. اما با تعریفی که از هر کس یا تک تک به دست می‌دهد، به نظر می‌آید که همه شبیه خودش‌اند.

در **کرمانشاهنامه** این گم‌شدگی و ناپیدایی در خود و در جهان وجود دارد، اما پرداخته و محسورکننده نیست. به خصوص در بخش‌هایی که شاعر از بیرون، از منظر و نگاه دیگران خود را، درون خود را می‌کاود، و از زندگی سایه‌وار آدم‌ها سخن می‌گوید.

"زنانِ اوّل شب با طراوتِ آغوش ناز، زنان نیمه‌های شب با عطرِ نفس‌بُرِ شهوت و تبِ شراب، زنان دمِ صبح با موهای آشفته، لب‌های ماسیده‌ی ورم کرده، چشمان اشک‌آلودِ سرخ. این شهر زنی است که آغوش خود را بر میهمانان بسیاری گشوده است."

علی‌رضا زرین در بخش دیگری از مقاله، تعریف و تعبیر جالب و تحسین‌برانگیزی از مهاجر، انسان مهاجر دارد. از دست دادن خانه‌ی خاکی و گم کردن خانه‌ی زبان، که انگار روح و جسم انسان مهاجر در مسیر باد قرار دارد، و ناگزیر از تحمل سختی و نابسامانی‌ها است.

"انسان مهاجر نه تنها خانهٔ خاکی‌اش را از دست داده که خانهٔ زبانش را نیز گم و یا فراموش کرده است. یعنی هم مأمن و پناهگاه جسمی و هم مأمنِ ذهنی خود را از دست داده است."

اگرچه شاعر در برزخ بی‌هویتی گرفتار است، اما خاستگاه و وطن خود را می‌شناسد که نگاهی انسانی و فرض‌انگارانه به وطن دارد! و بل که خود را حتا در وطن فرضی و خود ایجاب غریبه و بی‌هویت نمی‌بیند. در واقع، وطن شاعر خانه‌ای در بعدهای هندسی محدود و معلوم فرض نشده که در هوایی آشنا با تن‌لرزه‌های بسیار قرار داشته باشد، که حتا مجال آب دادن به گل‌های گلدان در محاق فراموشی، تک ضربه‌هایی به ذهن شاعر بزند.

بی‌پناهی و سرگردانی وجه مشترک تمام مهاجران (انسان مهاجر) است که به گفته‌ی شاعر از زمان شروع یا آغاز سفر گم گشته‌اند.

سفر از آغاز گم‌گشتگی است

آغاز گم‌گشتگی سفر و اقامت در هتل ارزان قیمت YMCA را با "پستویی دنج" ابتدای شعر در نظر بگیرید. چه لحظه‌های غریب و مشمئزکننده‌ای در القای محیط و رابطه‌ی انسان با محیط در ذهن نقش می‌بندد. اما آغاز، اما انگار آغاز در اندیشه‌ی شاعر همیشه با زجر و مرارت عجین و مشترک است. و به ظاهر آغاز – چه در خارج، چه در داخل – کارکرد و رابطه‌ای یک سان و مشابه‌ای با یک دیگر دارند. با این تفاوت که در زمان‌ها و مکان‌های مختلف درک و قرائت شده‌اند.

آغاز و ابتدا همیشه سخت و ملال آور است. حتا اگر شرایط مناسب و دلخواه باشد وهن و اضطراب بریدن از علاقه‌ها و عادت‌ها که ماحصل پیوستگی غریزی دراز مدت است، خود فضا را برای نفس کشیدن تنگ می‌کند. و (ایضا؛) در ابتدا و آغاز غربت و تنهایی کسی، همراه و هم‌دلی نیست که تسلی بخش و دل‌گرم‌کننده باشد، و با هم‌نشینی و ابراز هم‌دردی نه شاخه گلی، بل که کلام امیدوارکننده‌ای نثار شاعر بکند.

نترس / از انتهایِ ابتدا آغاز کن / بیا / بنشین رو به رویِ من / دست هایت را گرم کن / امیرحسین افراسیابی

در **کرمانشاهنامه** پیوستگی عمیق با ژانر مهاجرت و تبعید در نسبت‌های باورپذیر زبانی رخ داده است. ذهنیتی زبان‌شناسیک و در عین حال معناگرا، با سطرها و جمله‌بندی و خصوصیت‌های ویژه‌ای که اغلب مابه‌ازای بیرونی را به ذهن متبادر می‌کند. و این وجه گسترش یافته‌ی زبان است که در متنیت اثر مبدل به معنا شده است.

همان طور که پیش اشاره شد، اثری که رنگ و بوی غربت گرفته باشد شاید سیاه و تیره از کار در بیاید، اما بازنوشت واقعیتی است که در یک وضعیت استعاری، رنگ و بوی گزاره‌های تصویری را با توسل به نشانه‌ها معناپذیر و تاویل‌مند می‌کند. و بعضی با تجربه‌های متفاوتی رو به رویم که تجسم صورت‌های برش‌خورده‌ای از رویاهای دور و نزدیک است. اشاره و توضیح نام شهر کرمانشاه، دلیل نام‌گذاری و انتساب آن به نوه‌ی انوشیروان عادل از پادشاهان نامدار سلسله ساسانی، ارجاع به تاریخ و برهان جامع و قاطع طلبیدن، با این که متن را در مدار پرداختن به جزئی‌نگر می‌دارد، اما رونوشت یا قرائت تازه‌ای از سیر تقویمی تاریخ به دست نمی‌دهد.

کرمانشاه نام نوه‌ی نوشیروان بود / که بیش از چهار ماه شاهی نکرد. / او امّا در گذار از شهر خود به شهرهای دیگر دنیا، / و در عبور از نام خود به نام‌های دیگر، از صفات خود به صفات تازه، مسخ شد:

با این که همه حادثه‌ها و اتفاق‌ها حول و پیرامون یک کاراکتر مرکزی می‌گذارد، اما نقطه‌ی عزیمت و بازگشت‌های مکرر کاراکتر اصلی به شهر کرمانشاه به عنوان نقطه‌ی عطف وقایع و اتفاق‌ها است. در واقع شاعر با تخریب و عقده‌گشایی از مدنیت و شهریت شهر کرمانشاه، تمام نظام‌های گذشته را به چالش می‌کشد، و نظم نوینی بر ویرانه‌ها و مخروبه‌های آن بنا می‌کند.

وجه توصیفی **کرمانشاهنامه** به گونه‌ای است که یک الگو و معدل تلفیق شده‌ای از زبان‌ها، لحن و لهجه‌ها، رفتار و کنش، رسوم و آداب مختلف (بومی و غیر بومی) را می‌توان در آن گنجاند، و قائل به جایگاه و نقش هویتی برای کنش‌ها و رفتارها در ساحت متن و زمینه‌ی زیباشناسیک اثر بود.

با این که شاعر می‌داند در برزخ هویت گرفتار آمده و بر لب پرتگاه ایستاده است، اما هرگز ناامید و مایوس (در واقع دچار یاس فلسفی) نشده و از رخوت و پوچی روز و روزگار حرف نمی‌زند، بل که با پشت سر گذاشتن تجربه‌های تلخ و ناگوار که بسیار دردناک و شکننده‌اند، انگار روحیه‌ای مضاعف برای زیست و ادامه زندگی پیدا کرده تا با شکیبایی فقط پوچی و پلشتی و میزان ابتذال مقوله‌ای به نام زندگی را نشان بدهد. به گفته‌ی نیما؛ "منظور اساسی هنر یک چیز است: هنر می‌خواهد نشان بدهد و تصویر کند. زیرا دانستن کافی نیست."

بعضی‌ها رویای سفر را به ایستایی و اقامت در وطن ترجیح می‌دهند، و با این که امکان سفر برای‌شان فراهم نیست، وانمود می‌کنند. حال این که مهاجرت، اگر به صورت فیزیکی رخ ندهد، ولی جنبه‌های ذهنی – روانی آن وجود دارد. و با چنین ذهنیت فریبنده‌ای (حتا در خواب و رویا) اصل و اصالت خود را از یاد می‌برند و تسلیم جلوه‌ها و ظاهرها می شوند. به بیان دیگر، بن‌مایه‌ی برخی از شعرهایی که در داخل کشور تولید می‌شود به دلیل محدودیت و اعمال سانسور، به ژانر مهاجرت و تبعید پهلو می‌زند.

علی‌رضا زرین در دیار غربت برای این که دچار بحران هویت و خود فراموشی نگردد، به کرمانشاه، یعنی به مدینه‌ی فاضله و مرکز آرزوهایش پناه می‌برد. و در این پناه‌بری ضمن یادآوری گذشته – و انعکاس کامروایی‌ها و ناکامروایی‌ها – وضعیت نابسامان انسان و ناهنجاری‌های اجتماعی را از منظر و موضع یک مهاجر متفکر و خوش‌قریحه توضیح می‌دهد.

در **کرمانشاهنامه** مرحله‌های زیست و روزمره‌گی در شکل‌ها و بعدهای مختلف زندگی جریان دارد، و ایجاد انگیزه می‌کند، ولی ثبات و تداوم ندارد! نوعی آمیختگی خیال و واقعیت که در واقعی بودنش تردید نیست! اما در شکل بیانی به خواب و رویا شبیه‌ترند! و بل که یک رابطه‌ی نوستالوژیک و روان‌پریشانه با

کلمه‌ها و لفظها در برهه‌ای از زمان (و با کارکردهای متفاوت) که در واقع به وضعیت روحی – عاطفی شاعر پاسخ می‌دهد.

گاهی کلاهخودِ جنگجویان بر سر نهاد، / خوابید، آجری به جایِ نازبالشت زیر سرش، / زمانی از پیروان بودا بود و اوراد راما را / از بر کرد، / زمانی از اهل فلسفهء اپیکور / تا صبحگاهان پرستنده‌ی زیباییِ برهنه‌ای که / بر بستری غنود، / در کنار او، / بی‌دغدغه. / چندی کشکول درویشان بر آرنج آویخت،

نوستالوژی و بازخورد اتفاق در ذهن و ذهنیت راوی برای نقش‌پذیری و تکثیر لحظه‌های تلخ و ناگوار بر آمده از جنگ، مبارزه و اشغال بخش‌هایی از زندگی را تشکیل می‌دهد، که اثرهای مقطعی و پراکنده‌ی آن در جزءها و جمله‌بندی‌ها کشف و عینیت یافته‌اند. و گاه خشونت جنگ و ستیزه‌گری به یک بازی کودکانه شبیه است که یادآور وضع روحی – فیزیکی و شرایط جسمی شاعر در دوران اسفبار جنگ است.

وجه اشتراک او / با سربازان ایرانی / آنان که بر خاک زانو زدند / یا از جنگ برگشتگان / که کاپشن ارتشی، / مزد او در مذاکره برای خرید۲ هزار کاپشن ارتشی از کره‌ی جنوبی در هتل‌های فرانکفورت،

شاعر گزارشگر یا روایتگر جنگ و آسیب‌ها و ویرانی است و شاهد بازگشت سربازان از جنگ که وجه اشتراک یا سهم‌اش از جنگ شرکت در حراجی و خرید یک کاپشن ارتشی است.صرف نظر از ترکیب‌بندی شکل گزارشی: *حریرپوشانِ سرکوفتِ نیاز*

گاه شعر از حالت گزارش‌گونگی به وجهی توصیفی می‌رسد، و توصیف‌کننده‌ی هویت دو پاره و شقه شقه شده‌ی انسان معاصر است.

شهر بزرگ زیستیِ کودک، / کشاله‌های رانی چون سکّوی پرتاب، / که باز فرا می‌خواندت / زادگاهی ناشناخته از هجرتی هماره.

در واقع ما ناظر بر مشاهده‌های شاعر از یک سو، و ادراک تجربه‌های شاعر از سویی دیگریم. مشاهده‌ها و تجربه‌هایی که در یک وضعیت متوازن – نامتوازن توصیف شونده، مکمل و تکمیل کننده یکدیگرند.

یک نگاه کل‌نگر اما گزینه‌گو، جزءها را در زنجیره‌ی کلام جذب و مربوط و معنا می‌کند، که دو سویگی مشاهده و تجربه یا خوانش دو طیف فرهنگی را هم‌بستر و هم‌خوان کرده است. بی توجهی به قید و بندهای رایج و متداول که (بر خلاف انتظار) کفه‌ی ترازو را به نفع حتمیت و امور قطعی نگر نمی‌دارد، تاثیر بر ساخت کلی اثر گذاشته است. لذا شاعر با نثرنویسی و پاره متن‌ها خواننده را در برش‌های زمانی گسسته، اما قابل قرائتی قرار می‌دهد تا با به بیان در آوردن برخی از ذهنیت و تجربه‌ی خود، از نظر روحی – روانی تخیله و رها گردد.

به مردانی رسید که کمربندهای آهنین می‌بستند و پیمبروار اصحابی به گرد خویش داشتند. کتاب می‌خواندند و شعرهای فروغ و نیما را-- "افق عمودی است" و "هست شب" را-- تفسیر می‌کردند. مردانی که حقّانیّت کتاب‌ها را با رساله‌ی "عمل" مائو رد می‌کردند و خود ماه‌ها برای خواندن یک کتاب به زندان افتادند.

با این طرز تلقی، دیگر ورود نام‌ها و شخصیت‌های برجسته‌ی ایران و جهان عجیب و نامانوس نیست، بل که ذهنیت بخش است. به بیان دیگر، حضور شخصیت‌های فرهنگی، تاریخی و استوره‌ای، کتاب‌ها و اثرهای معروف و تاثیرگذار، و حتا ردیف کردن نام شهرها، منطقه و محله‌ها و مکان‌ها و نقطه‌های مختلف جغرافیایی ایران و جهان بر اساس این نوع تفکر در متن گنجانده شده‌اند.

زمانی از پیروان بودا بود و اوراد راما را / از بر کرد، / زمانی از اهل فلسفه‌ی اپیکور

شخصیت‌های اسمی در کرمانشاهنامه بسیارند، اما گاه تعدد شخصیت‌ها با محدودیت و ناخوانی‌هایی همراه است. از جمله عدم ایجاد رابطه و فعلیت‌یافتگی برخی از شخصیت‌ها که متناسب با منش و کنش دیدگاهی

حضوری موثر و فعال در متن، و یا تاثیر در اتفاق و وقوع ماجرا ندارند. بنظر می‌رسد شخصیت‌هایی نظیر بودا، اپیکور، و اسم‌های خاص دیگر، تنها به دلیل شهرت و عمومیت‌یافتگی ایده و فکرهایشان در متن حضور یافته‌اند، اما رفتار و کنش‌گری لازم و متناسب با اتفاق و پتانسیل شخصیتی خود، در ارتباط با شئی و پدیده‌ها را ندارند مگر این که بخواهیم نمایی از حالت‌ها و روحیه‌ها و خصوصیت‌های فردی شاعر – راوی را در اقلیم‌های فکری – فرهنگی دیگر بازسازی و خوانش کنیم. به بیان دیگر، کنش و واکنش بیولوژیکی – فیزیکی و مرحله‌های زیست شاعر در موقعیت‌های مختلف روایت‌پذیر شده‌اند. در واقع شخصیت‌های فلسفی و روحانی و یا حتا فرهنگی و هنری هم‌چون استوره‌های عهد باستان سازنده‌ی شکل‌های روحی – فکری و ساختار ذهنی شاعرند. لذا ما باید از دریچه‌ی نگاه و از زاویه‌ی دید شاعر به رفتار و کنش شخصیت‌ها نگاه بکنیم، نه در منش و سلوک شخص‌ها. وگرنه تصویرهای باز / بسته از نمای بیرونی را ملاقات خواهیم کرد، که منطبق با انتظار ما کارکرد ندارد. اگرچه اغالب شخصیت‌ها حول محور این قاعده‌ی کلی در گردش‌اند، اما گاهی شخصیت‌های مشهور و نام‌آشنا کنشگر و اثر بخش‌اند، و در یک ساختار ارگانیک منطبق با بده بستان‌های راوی و روایت ایفای نقش می‌کنند.

هیتلر در زیر تانک‌های پولادین / از نفس کشیدن می‌ماند

همیشه با اولین شلیک گلوله جنگ آغاز می‌شود. اما تبعه‌های آن اغلب گریبانگیر مردم عادی و بی‌دفاع است. و بل که قدرت تخریبی جنگ باعث ویرانی شهرها و آوارگی و مرگ آدم‌های بی‌شمار خواهد شد.

اینان رقم می‌زنند شمار مرگ را / در جنگ. / و یا / چندی کشکول درویشان بر آرنج آویخت، / هویی و حقی / رفیق خواسته و ناخواسته‌ی هر عابری، / پاسی عاری از هر بند، / رهایِ جهانی بی‌فرایندی معلوم،

خصلت درویش‌مسلکانه و پشت پا زدن به تعلق‌های مادی و دنیوی هم‌چون خوردن قرص آرام‌بخش برای شاعر است، که موقت درد ناشی از غربت را تسکین می‌دهد. اما به محض بیدار شدن و هوشیاری، تازه متوجه می‌شود که بر جهان رها و بی تکیه گاهی یله داده است.

"ترسا بچه" هم دردش را چاره نکرد / و از نازنینان نپرسید / که چه مذهب گرفته‌اند. / هزار دستان خیالش / در آستانشان اما / چه از کف داد که قومش / انکار می‌کنند؟

نانش دهید و از دینش نپرسید. به ظاهر اشاره به این جمله‌ی معروف ابوسعید ابوالخیر از شیخ‌های صوفیه دارد، که به پیروانش توصیه می‌کرد هر کس (سائلی) به خانه / خانقاه پناه آورد، بدون پرسش از مرام و مسلک محترمش بدارید. [....] و اما ادامه‌ی نغمه‌ی شورانگیز نوازنده‌ی ترک:

بالام جان، / دمی در کنارش بیاسای / نغمه بر لب / دستار از سر بر انداز / و موی برآشوب، / کنار چشمه جوشان لبی تر کن، / به رقص برخیز!

بعضی وقت‌ها دریافت نامه‌ای از یک دوست، یا از سوی قوم و بستگان، و یا یکی از اعضای خانواده چنان شور و شعفی به شاعر دست می‌دهد که متعاقب آن، شاهد ابراز عشق توأم با ارادت و برون‌ریز عکس‌العمل احساسی صریح و نشاط‌آفرین هستیم. و بل که فرستنده‌ی نامه تنها به خاطر تمبر به خصوص (با تمبری که درنایی برنجی از عهد باستان ژاپن) به طرز عجیبی استحاله شده و مورد خطاب استعاری واقع می‌شود.

نامه‌ای می‌رسد / با تمبری که درنایی برنجی از عهد باستان ژاپن / بر آن منقّش است: / دُرنا جان، / دُرنا جان، / کی باز خواهی گشت / تا در کنار سراب نیلوفر / در ساییان بید مجنونی / شولیز قمریان مهاجر را / به تماشا بنشیند؟ / ساما، / ساما، / هنگامی که برگشتی برای زن و خواهر و مادرم / یقه‌های توری سپید بیاور. / در ایستگاه‌های متروی توکیو / وقتی که موجی عظیم از تاجران و کارمندان / با کت و شلوارهای شق و رق و کراوات / ترا در خود می‌بلعد، به یادم باش.

از یک سو، انگار مولف – راوی کلمه‌ها و مفهوم را در زمان و مکان نامحدود یا زیر سایبان خیال گم کرده است، که شور و هیجان قهرمانان اثر با نقل قصه و توسل جستن به افسانه و توهم یا سرگرمی و دغدغه‌های روزانه، و یا حتا با بازی‌های کودکانه، سر نخ ماجرا را برای ادامه و وصل کردن خطرات و مخاطره‌ها و تکه پاره‌های روایت یا رویاهای تلخ و شیرین به یک دیگر گره می‌زند. و از سویی دیگر، استقلال روایی و سویه‌های معنایی روایت در کاربست گفتار و جزئ‌های تشکیل‌دهنده‌ی اثر وجود دارد، به همین دلیل پاره روایت‌ها به سمت‌های مشخص و منطق‌پذیر در حرکت‌اند. بل که شاعر یک برداشت منطقی و رفتار آگاهانه از وقوع اتفاق دارد که به نظر می‌رسد نوعی آگاهی و عقلانیت شعر را به سمت ابهام و پیچیدگی سوق می‌دهد.

علی‌رضا زرین هم‌چون آیینه‌ای مدور (و یا انگار آیینه‌ای رو به روی خود گذاشته است و ...) آن چه را که می‌بیند، صریح و شفاف منعکس و انتقال می‌دهد. اما شیوه‌ی بیان متفاوت و پیچیده است. نحو بیانی در **کرمانشاهنامه** با این که به کُندی پیش می‌رود، اما تحت تاثیر القاهای شکلی – روایی تفاوت‌های لحاظ شده در برش‌های ساختگی اما متنوع، موضوع و رخدادها را بدون ترتیب و توالی زمانی مکانی روایت می‌کند.

بعضی وقت‌ها شاعر از پنهانگی و لاک غربت در آمده و با تمام قوا به قلب حادثه می‌زند، و با بغض توام با سرخوشی، نیازهای عاطفی – انسانی خویش را جست و جو می‌کند.

باد می‌وزد، / شمشادهای بی برگ و بار را می‌لرزاند، / کافور برف / ملاط خاطر را / بی‌بنیه می‌کند. / زنش از راه می‌رسد / قامت بلند زنی کُردوار. / این مرد در آغوش زنان زاده شده / و در مهر زنی جادویی خلاصه می‌شود. / ماری جان، / در حوض کوچک خانه با او آبتنی می‌کرد. / سال دیگر/ از پشت پنجره او را دید، در همان حوض. / و آن شب که پدر مسلمانش / می‌خواست مادر زیبای ارمنی‌اش را / به ضرب گلوله‌ای هلاک کند. / سال‌ها گذشت و روزی در بهار نوجوانی به او تلفن کرد. / چه گونه کلام را بیاغازد جوان باکره‌ی بی‌تجربه؟

عشق و مهرورزی، تقابل دین‌ها و مذهب‌ها، نزاع سنت و مدرنیته، بیم و امید، عبور از زمهریر فصل و پیوستن به رویاهای آفتابی که در کشور میزبان رخ داده است. و بعضی وقت‌ها اوج تاثر و عمیق شدن در هستندگی رنج و حرمان انسان در چرخه‌ی ملالت‌آور زیست را بیان و توضیح می‌دهد. البته روایت مسخ و تسخیرشدگی انسان در کوران حادثه‌ها که تاسف‌بار و رقت‌انگیز است، منشاء و ماهیتی وطنی – زادگاهی دارد.

گذر کرد، / از معبر تاریکی که در زیر دالان نم دارش / دختری گدا گریه می‌کرد. / به ته کوچه‌ای رسید، / به خانه ای که کلون درش باز بود، / به آن جا که بهجت، هجده ساله / با خوردن سمّ موش خودکشی کرد.

دو حالت متفاوت و متضاد مملو از غم و شادی، مرگ و زندگی را شاعر برای توصیف رفتار آدم‌ها برگزیده که حد فاصل ۳ سطر *"سفر امروله و الوند بود، / گردنه‌های صلوات، برف‌کوب جاده‌ی لغزان یخ درّه"* روایت یا ماجرای تازه‌ای وارد و قرائت می‌شود که نشانه‌ی سفر (امتداد سفر) و در عین حال تغییر موضوع است، و با علامت # قطع و پاراگراف شده‌اند.

به طور کلی ساخت اثر بریده بریده (یا به صورت اسلاید) توصیف کننده‌ی پازل‌های مختلف و متعدد از تصویرها و مفهوم‌ها و روایت‌های تو در تو است. از این رو، نظم و سلسله مرتبه‌ای برای بیان حادثه و اتفاق وجود ندارد، بل که بُعد زمانی کوتاه و محدود شده است تا فاصله ی اقلیمی و مکانیت به چشم نیاید.

چندپارگی روایت و پازل‌بندی اثر به گونه‌ای است که روایت / پاره متن‌ها مدام و مستمر دچار تداخل و گسستگی‌اند. تکه‌بست‌ها و پاره های روایی در سطح‌های مختلف شکلی – معنایی دخالت کرده، و روایت شعر را از سطح یا موقعیتی به سطح یا موقعیت دیگری قطع و متصل می‌کنند.

این نوبودگی را لغزش ساختاری بنامیم یا اضطراب سبکی، و یا یک تمایل خلاق و نوآورانه که تابع میل و خودخواستگی است؟ با این که علیرضا زرین جهان را از دریچه‌ای دیگر می‌بیند، اما در واقع دارد کمیت و کیفیت سیر حادثه ها و اثرهای آن بر جامعه‌ی سنتی و متمدن را نقد و بازخوانی می‌کند.

فرم و معماری ساختمان هندسی **کرمانشاهنامه** شباهتی به شعرهای متداول و معمول ندارد، بل که مبهم و پیچیده است. از یک سو، این مساله حکایت از جسارت و بی‌پروایی شاعر دارد که خاستگاهی ابداعی و نوآورانه‌ای در فرم و صورت‌بندی اثر می‌کاود تا با حفظ و رعایت آیین پیشین، اما فضا را تازه و متنوع بیافریند. و از سویی دیگر، قطع‌های مکرر و ناپیوسته در پیوستگی واژه و کلمه‌ها، جمله‌ها و پیکربندی اثر ذهن را در مسیر تازه و پیچیده‌ای سوق می‌دهد تا با دور شدن از انسجام مفهومی، چند سونگری ساخت اثر را در قطع‌ها و بریده‌ها دنبال کنیم. منتها در خطهای منتزع شده بعضی شاهد نوعی تصنع یا وجهی مکانیکی هستیم که عمده بر می‌گردد به نحو کلام.

در واقع **کرمانشاهنامه** از منظر شکل و معنا جمع اضداد است. شاید انسجام و یک کاسه کردن معنا و داده‌ها و یافته‌ها چندان دشوار نباشد، منتها شکل اثر سنخیت و تناسبی با جریان یا جریان‌های متداول ندارد. لذا نگارنده بنا بر ذوق و سلیقه‌ی خود (به اختصار) برخی از این بند و بست‌ها را در یک نمودار لیست کرده که نما و نمایه‌ای از علاقه ی متن در جذب و ذخیره و نمایش دادن پتانسیل و الهمان‌های مختلف و متضاد است.

گزارش هوا = هوا بیست درجه زیر صفر / و رو به سردی است.

نمایشنامه = !راً !درح حذس‌س‌خذ راً.

کتب مقدس= اذا زلزلهٔ الارض زلزالا.

میل جنسی = می‌خواست چراغ قرمزی باشد بر سر درِ خانهء فاحشه‌ای جوان.

همجنس‌گرایی = دنور– شهر گاوچرانان و بیت‌نکها، کُلفَکس – طولانی‌ترین خیابان دنیا که در امتداد آن گینزبرگ و کروَک قدم می‌زنند و به حمّام همجنس‌گرایان می‌روند.

نامه‌نگاری = درج عین نامه گیزنبرک از شاعران جنبش بیت به شاعر.

زبان محلی = قربانْتْ بامْ، نازَکَم.

گزین‌گویه = در فاصله‌ی بین شهرهای کوچک و بزرگ / سفر می‌کند / مسافر شب‌های ماهتابی و جاده‌های طولانی، / به طول سانفرانسیسکو تا نیویورک.

میل به خشونت = در کوچه پسکوچه‌های Five Points ، یک شب مردی را که راننده‌ی تاکسی بود به ۶۹ ضربه‌ی چاقو از پا در آوردند و سرش را بریدند.

افسانه سرایی = داستان می‌گوید شهرزاد / هر شبی افسانه‌ای تازه.

آهنگ و آواز که گاه در پس‌زمینه اجرا و شنیده می‌شود. = ایستگاه‌های رادیویی در نبراسکا آهنگ‌های Country Western می‌نوازند.

زمزمه یا مونولوگ = آی داد و بیداد، / عاشقی یوخدور، / دل صفا و عدالت گَشُم یوخدور.

نقد شعر = شاعری از آلمان: "شعرت انسجام و مرکزیّت لازم را ایجاد نکرده است."

کولاژ یا تکه‌گذاری = شعرهای زیبایی که برایم به جا گذاشته ای و شاید به‌ترین یادگاری / باشد که از تو در میهنت به جا مانده، همیشه و در همه حال مونس / تنهایی من است و یادآور قصّه‌ها و / رازهایی که من و تو با یک دیگر / داشته‌ایم. تا به حال چند تای آن‌ها را / در برنامه‌های رادیویی گذاشته‌ام و چند تایی هم در مطبوعات / مختلف به چاپ رسانده ام. / ا. و.، ۴ مرداد ۴۹

خاطره‌گی = در کنار خیابانی که در امتداد آن، در نیمه‌های شب، جوانان عاصی شهر با ماشین‌های تُندرو مسابقه می‌دهند. از بیهودگی نمی‌ترسد:

نثرپاره‌ها = کنارِ رودخانه، پسربچه ایستاده است، چه مدّت؟ نمی‌داند. آبِ نفت آلودِ کنارِ پالایشگاه ساکن است و او در گذر. با تورِ ذهن، ماهی بزرگی صید می‌کند.

داستانگونگی = یک جفت کلاغ، در آسمان ابری پاییزی، او را به کودکی می‌برند، به زمانی که نخستین شکوفه یاس در او شکفت. فردا موج گیج روشنی بود در پرده بسته چشم. به آن شب که در کوره راه تاریکی در پشتِ خانه‌های اعیان شهر به آن زنِ چادر سیاه برخورد کرد که سیگار می فروخت: «سیگار می‌کشی؟

هجو و هزل و مطائبه و طنز و سود جستن از لحن و آوا و زبان اقلیم‌های مختلف که هر یک بیانگر وضعیت روحی – روانی شاعرند. تلاقی ژانرها و تمهیدهای کلامی – غیر کلامی در مسیر زندگی و تجربه و زیست انسان‌ها نوید دهنده‌ی احساس متفاوت اما هم‌آوایی مشترکی است که مسئول حفظ و مراقبت از روح و روان جامعه است. *من درد مشترکم مرا فریاد کن / شاملو*

اتلاق ضد شعر به **کرمانشاهنامه** یا نامه‌ای به کرمانشاه محل تردید است، با این که به عنوان یک متن و اثر هنری معلوم نیست تعلق به کدام ژانر ادبی دارد. مهاجرت‌نامه است؟ تبعیدنامه است؟ رنج‌نامه است؟ بیوگرافی – اتوبیوگرافی است؟ سفر در سفر است؟ شعر است؟ نثر است؟ داستان است؟ شعر – نثر یا شعر – داستان است؟ هزل و هجو و فکاهیه یا طنز است؟ یک میثاق واقع‌گرایانه و در عین حال آرمانی و سمبولیک از وضعیت نابسامان سنت‌گرایانه در عصر صنعت و تکنولوژی حول محور خاطرات و خطرات دور و نزدیک، و یا بیانیه‌ی گم‌گشتگی واژگان و فقدان روایت و تقطیر حادثه‌ها است؟ اما هر چه هست (یا هر چه که باشد)، رونوشت و کپی رویت شده‌ای از سمفونی رنج و مصیبت‌های انسان پا در گریبان قرن بیستم در هزارتوی رابطه‌های سیاسی و قهرآمیز، اما مستبد و اقتدارگرای دنیای بی در و پیکر معاصر است.

کرمانشاهنامه از یک سو، ما را به یاد کتاب مستطاب **واغ واغ ساهاب** می‌اندازد که صادق هدایت با همکاری مسعود فرزاد نوشته‌اند، و در آن از تمام ظرفیت و امکان‌های کلامی – بیانی، شکل هنری – غیر هنری و نمایشی و ناسازه‌ها استفاده کرده‌اند (در واقع از هر دری و پشت دری سخن به میان می‌آید). در **کرمانشاهنامه** شاید آن انسجام و نغزپردازی و شوخی و بدیهه‌گویی های **واغ واغ ساهاب** آن چنان که باید و بایست وجود نداشته باشد، ولی ترکیب و تلفیق ناسازه‌ها در متن قابل ملاحظه است. از سویی دیگر، به دلیل واقع‌نگاری و فیش‌برداری از لحظه‌های خاطره‌آمیز دور و نزدیک، و هم چنین بازتاب امر واقع در وهم و خیال نویسنده، یادآور **سال‌های از دست رفته** مارسل پروست است. البته شکل نگارشی و نحوه‌ی قرائت رخدادها متفاوت است، اما روایت یا پاره‌روایت‌ها در سیالیت زمان و مکان بازخوانی و تبیین می‌گردد.

اگرچه به سبب مرجح دانستن و نام‌گذاری کرمانشاه، انتصاب و القای شهر – وطن به خواننده، از این حیث **اولیس** اثر جویس را فرایاد می‌آورد که کاراکتر اصلی داستان شهر دوبلین زادگاه نویسنده است. صرف نظر از دخالت و حضور مستمر شاعر که باعث جا به جا شدن پاره‌های روایی و هستیت اثر می‌شود، اما شخصیت اصلی **کرمانشاهنامه** در واقع شهر کرمانشاه است.

نام شهریاری بی‌فردا را / بر شهری شکست خورده نهادند، / شهری قهرمان.

صرف نظر از قرائت "شهری قهرمان" و اتلاق و انتصاب آن به کرمانشاهنامه، به دلیل صبغه‌ی تاریخی – استوره‌ای این شهر باستانی یادآور نام شاه و شهریاران ایران زمین است. اما پس از انقلاب سال ۵۷ در یک شرایط ویژه و بنا بر یک سری عقیده و اعتقاد تند و انقلابی، کرمانشاه به قهرمانشهر تغییر نام داد. البته این نامگذاری که بدون ملاحظات فرهنگی – تاریخی و نگاه موروثی و میراث‌خواهانه صورت پذیرفت، چندان دوام نیاورد و طولی نکشید که قهرمانشهر مجدد به نام و شهرت قدیم و باستانی شهر تغییر کرد.

غروب / در قابِ خالی / دور از سرزمین‌ام نشسته بود/ کورش همه‌خانی

خب **کرمانشاهنامه** با این که وامدار تلخیصی آگاهانه از **شاه‌نامه**ی فردوسی است، اما نشانه‌ای از مجادله و کشمکش و ستیزه‌گری قهرمانان و ضد قهرمانان در آن مشاهده نمی‌شود. بل که وزن حماسی و

احضار استوره ها، کارکردی اجتماعی و انسان‌مدار گرفته، به نحوی که اثر محور روایت‌مندی و بازآفرینی روحیه‌ی هراسناک و متزلزل استوره‌های شکست خورده است. کاراکترهای آشنا و ناآشنایی که زمان حال را در هوای گذشته سپری می‌کنند، و البته این ذهنیت راوی است که به آن‌ها سر و شکل می‌دهد. در واقع علی‌رضا زرین راوی رنج‌ها و مصیبت‌های خودش است. رنج‌ها و مصیبت‌هایی که در طول زندگی متحمل شده، و به طبع اثرهای مستقیم روحی – روانی بر پیکره‌ی وجودش بر جا گذاشته است.

به بیان دیگر، **کرمانشاهنامه** روایت تزلزل و فروکاستن خراش برداشتگی روح شاعر است و پناه بردن به نماد یا استوره‌ی کرمانشاه، دستاویزی برای التیام بخشیدن به زخم‌های متورم شده‌اند. بر آمدِ این نیاز عاطفی و انباشتگی غم و اندوه را دقیق در شعر بلند و روایی **از قادسی تا سرزمین خوار** شاعر هم می‌بینیم. با این تفاوت که این جا شاعر در خلاء همراه و همدلی به شئی (شهر) پناه می‌برد، اما در سرزمین خوار به موجود انسانی.

از چه اندوهناکم، می‌پرسی؟ / زلال چشمهٔ دل را چرا، / به لای آلودم؟ / چرا از چشمانم ستاره می‌بارد؟ / چرا دست و دلم بیگاه و بیخرد / می‌لرزد؟ / چرا تاریک می‌بینم جهانی را که در آن رنگ هست؟ چرا تپش دلم بالا گرفته است؟ / چرا به تو پناه آورده‌ام؟

سطرنویسی و فرم پلکانی اثر تابع خط روایت، دلالت‌ها و رابطه‌های معنایی است که در یک فرایند زیباشناسانه به نظام دیگری ارجاع داده، و سطرهای شعری در برخورد با نظم الحاقی تعدیل و ادامه پیدا می‌کند.

با این که منطق نثر و نثرنویسی فاقد روح موسیقایی است، اما بخش اعظم و قابل ملاحظه‌ای از **کرمانشاهنامه** متاثر از ساختار نثر و نثرپاره‌ها است. کاربرد نثر و منطق داستانی یکی از نکته‌های تفاوت این متن نسبت به متن‌های دیگر است که علی‌رضا زرین بنا بر ضرورت نوشتاری از ظرفیت نثرگونه (خاطره و داستان) به نحو مطلوبی استفاده کرده است. در واقع نثرپاره‌ها، داستانگونگی و بیان خاطره و مخاطره‌ها هم چون یک عنصر دینامیکی نمود و جاذبه‌ی تازه‌ای به اثر بخشیده است، و گاه؛ با جز شدن بر سیر حادثه‌ها و رخدادها، شاعر توانسته حتا نقاب از چهره‌ی واقعیت بر دارد تا چهره‌ی خشن و هراسناک جهان واقع از نمای بسته‌ی نزدیک دقیق و برجسته‌تر نشان داده شود.

تعبیر و تعریف‌های بسیار در رابطه با نظم و نثر شده که معمول مبتنی بر تفاوت است. برخی این تفاوت را ذاتی شعر و نثر دانسته‌اند. مانند یاکوبسون که متعقد است "شعر بر پایه کاربرد استعاره و نثر بر پایه کاربرد مجاز است" اما خب، ما در فرایند دوره‌ای شعر فارسی تجربه‌ی تلفیق شعر و نثر را داریم. و این سوای رشد بی‌رویه‌ی کارکرد نثر در شعر و متن شاعرانه است.

علی‌رضا زرین با دستمایه قرار دادن روایت و جنبه‌هایی از خصیصه‌های نثر و داستان این امکان را فراهم می‌آورد تا استعداد و ظرفیت شعر – نثر (شعر – داستان) را از منظر سبک و فرم بیازماید. از این رو، در ارتباط دهی و توصیف وجه‌های مختلف اثر شاعر به پتانسیل دیگری متوسل شده، و از اتفاق نثرپاره‌هایی با کیفیت شاعرانه در سطربندی‌ها و فاصله‌های مفهوم و معنا وجود دارد که در کلیت و متنیت خوش نشسته‌اند. مانند؛ در ابتدای کار زنجیره‌ای از تصویرهای شاعرانه به نثر با حفظ خاطرگی را می‌بینیم که تنوع خاصی به فضا و موقعیت و مناسبت‌های متنی بخشیده است.

در غبار واژگان، مردی کوله‌بارش را بر دوشِ خاطرات، از شهرِ سنگی به بیرون می‌برد. کسی به او وقعی نمی نهد. سگ‌های آبادی نزدیک شهر به بدرقه‌اش دُم نمی‌جنبانند.

علی‌رضا زرین به نحوهای مختلف از اندوخته و پیش داشت‌ها استفاده کرده، و در جا جای اثر (چه به نظم، چه به نثر) تجربه و احساس خود را بیان و در متن گنجانده است. در نثرپاره‌ها که معمول فضای باز و آزادتری برای بیان و افاده‌ی معنا را می‌توان یافت، و گاه بی‌بهره از شعریت و مصداق‌های شاعرانه نیست، راوی –

مولف به وقایع و اتفاق‌های خُرد و کوچک هم بی‌اعتنا نبوده، و حتا به ابتدایی‌ترین سطح و زمینه‌ی اندیشیدن که اختصاص به دوران کودکی و کلاس درس دارد، و از اتفاق به موضوع انشاء متصل است، توجه کرده (و از قلم نیانداخته است.) تا زمینه‌ی شکل‌گیری شخصیت شاعر را از همان ابتدا، و از عنفوان جوانی – نوجوانی تشریح و توصیف کند. در واقع، این نحو گفتار بیش‌تر اشارت به هویت و پندارهای دوران کودکی – جوانی و یک رفتار نوستالوژیک دارد که به مثابه ی میثاق و تجدید عهد با گذشتگی است.

در آن زمان، بدعت، قهقهه‌ی ناگهانی خنده‌ی دانش‌آموزان، در آغاز انشایی بود که با جدّیت و حرارت قرائت می‌شد، و انگاه در بهتِ آرامی فرو می‌رفت، تقلید خلاّق از ترجمه‌های آثاری بود که در اطّلاعات کودکان می‌خواند. بر روزنامه‌ی دیواری دبستان، «مشعلِ دانش»، به سردبیری او «آی آدم‌ها» و سرگذشتی کوتاه از زندگی نیما نقش می‌بست. بدعت چه بود؟ فریاد کسی که در آب‌های گودِ دریایی کمک می‌خواست و کسی به یاریش نمی‌شتافت. او در دریا فرو می‌غلتید. بی‌خبران بر ساحل می‌ماندند. زندگی به پیش می‌رفت و واژگانِ واپسین او را چند قورت آب، غرق می‌کرد.

میل به گذشته و بیان خاطرگی به کرات در **کرمانشاهنامه** اتفاق افتاده، انگار تعمد و اصراری در بازگشت‌های مکرر نهفته و پنهان است، که راوی – مولف ناگزیر از بیان و تکرار بسامدهای مشابه و همسان است. زیرا بی‌وقفه‌گی و تکرار برخی از منظره‌های هم‌شأن و هم‌ساخت باعث نمی‌شود اثر در یک فضای تبدیلی و تاویل‌مند قرار بگیرد، و روایت یا وصف‌های مقطعی و پی در پی بنا بر سیر منطقی و طبیعی اتفاق و رخدادها تغییر بکند، بل که تصویرها متفاوت، اما هم‌منظر در توالی سطرها، و در ناپیوستگی بندها، روایت را پیش برده و ساختمان کلی اثر را می‌سازد. مانند؛ سفر که اساس و شالوده‌ی شکل‌گیری اثر است و وجهی درونمایه‌ای دارد، به شکل‌های مختلف تکرار و نمایش داده شد.

سفر اشک بود به وقتِ درود، / قلب لرزان مسافر بر پهنهء افقی کهربایی، / چندش سرمای راه بود بر پای رهروی، / گلوگاه بغض، / اعصاب پُر تشنّج آوارگی، / و گاهی که خورشید می‌دمید / و تابِ برقش پلک های خوابسنگ را می‌آویخت، / رؤیای خانه بود. / "But you can never go back home!"

انگار شاعر – راوی با تکرار بسامد سفر می‌خواهد زاویه‌های مختلف آن را به عنوان یک موتیف بنیادی و تاثیرگذار تحلیل و بازسازی نماید. لذا از آغاز و در هر وهله‌ای از زمان، سفر در چشم‌انداز متن قرار دارد که به مفهوم وابستگی و عدم بریدن از گذشته و هم‌چنین الحاق گذشته در حال است.

شکل وصفی و گزارش‌گون باعث شده که نحو کلام اغلب بر محور دانای کل و از زبان سوم شخص او "پیش از سرایش کلام، / به چه خیال سپرده بود؟" باشد، و به ندرت از زبان اول شخص من "بر آبِ دریا، / واژگانِ غرق شده بسیارند" بهره می‌گیرد. منتها چرخش زبانی به گونه‌ای است که به نظر می‌رسد روایت شعر میان زبان سوم شخص و زبان اول شخص در نوسان است. و بل که خطاب او از اوی راوی و شخص غایب فعلیت‌یافته، در متن جاری و منتشر می‌شود. "اسمش یادش نیست. شاید هم به او نگفت که کیست یا از او نپرسید تو کیستی. مسافری بود در شب." در واقع، او از او نپرسید که تو که هستی؟ در این جا شخص سوم (او) نقش فاعلی و مفعولی پیدا کرده و راوی هم‌چون ضمیر اوی حاضر دارد اوی غایب را روایت می‌کند. اما وقتی زبان به فاحشه‌گی می‌رسد اوج ابتذال را به نمایش می‌گذارد. شرم توام با بی‌پروایی در محاق کلام و اندیشه رخ می‌نماید، اما رفته رفته وقار شهوانی خویش را بازیافته و چنان گستاخ و جسور نعره می‌زند. این جسارت در بیان خاطرگی البته بسیار محتاطانه در نهانگاه زبانی این بخش از شعر احمد رضا احمدی ملموس و قابل ملاحظه است.

جسور شده‌ام / زنانی را که دوست داشتم / هر شب به خوابم دعوت می‌کنم /

علی‌رضا زرین در بیان نخستین تجربه:

در پشت دیوار خانه پدر همکلاسی سابقش که در مدرسه با او رقابت داشت، بر روی زمین زانو زد و در هرمِ نخستین تجربهء داغِ جنسیّتی کال،... محتاط و خویشتندار است. اما نوعی پرده‌دری و لاقیدی در این نحو گفتار به تدریج جا باز می‌کند، طوری که به نظر می‌رسد دیگر مهارش از عهده و اختیار راوی خارج است.

پسر رئیس اداره‌ی راه، ارسلان- خپل، تپل، مپل، سرخ و سفید است. آقای معلّم با او بازی می‌کند: او را روی پای خود می‌نشاند، در آغوشش می‌گیرد.

التزام شاعر در بیان واقعیت – و آن چه که دیده یا رخداده – فضای شعر را به سمت شاهدبازی و فرهنگ برهنگی پیش می‌برد. و به ظاهر راوی برای نشان دادن عین اتفاق، ناگزیر بر علیه‌ی خودش بر می‌خیزد و دست به افشاگری می‌زند. منتها اگر دقت کنیم می‌بینیم از این هماغوشی و تماس بدنی عشقی پدید نمی‌آید.

احمد پسر همسایه که اهل مدرسه رفتن نبود و بیش‌تر مشغول رسیدن به سر و لباس و دختر بازی بود، او را با خود به "تپّه" برد، "چقاسرخ" یا "چیاسرخ،...

و یا نگاه جنسیتی و تمایل جنسی به انحای مختلف در متن تکرار شده که هر یک دارای ظرفیت و انرژی مضاعف در موقعیت خاص خود است.

مرد در آغوشِ زنان هرجایی زاده می‌شود، / حیاتی هرچند کوتاه امّا به از مردن، / زنانی با بازوان و کشاله‌های گشاده ران، / پستان‌هایی به گوارایی زمزم، / ساده – امّا جاری در دمی لذّت، / حریرپوشانِ سرکوفتِ نیاز، / چراغ‌هایِ قرمز بر سر درِ اتاق، / لکّه‌های خون در بسترِ قبیله‌ی اجدادی، / ساقی‌وشان امروزین با عمر پروانه‌های یک روزه، / در باغی از خاطرات گل‌های هرزِ وحشی. / این زن او را یک شب از سقوط در دهان چاهی سیاه و ژرف / نجات داد، در آغوشش گرفت، / به بالینش نشست، / شمد به رویش کشید، / و شمع را کشت.

شعر تغزلی – عاشقانه و حتا شاهدبازی و فضای اروتیکال در شعر فارسی مسبوق به سابقه است. با این که عبید زاکانی را می‌توان مظهر آشکارسازی اتفاق مکتوم و در پرده دانست اما در شعر و ادبیات فارسی (در مکتب خراسانی و عراقی) شاعران بزرگ و نام‌آشنایی هم‌چون فرخی و مولانا و سعدی حتا برای انتقال پند و اندرز از کلمه‌های مستهجن و صفت‌های نکوهیده بهره‌ها برده‌اند.

برهنگی و اندام‌وارگی اگرچه تحریک‌آمیز و ناپسند به نظر می‌آید، اما جزیی از زندگی و روزمره‌گی محسوب می‌شود. البته نگاه شرقی به خصوص نگاه ایرانی ها در به نظم کشیدن برهنگی و روسپیگری همراه با حجب و حیا است. علی‌رضا زرین که شخصیت برون‌گرایی دارد، و به دلیل مهاجرت از نوجوانی با فرهنگ غرب آشنا شده، اما دیگر آن پوشیدگی و لفافه‌گی شرقی را در لفظ و کلام مراعات نمی‌کند، بل که بسیار شفاف و با صراحت حتا پنهانی‌ترین و خصوصی‌ترین بخش زندگی‌اش را توضیح می‌دهد.

زنان و مردانی که از شوهر و زن خود می‌گریزند، مستان تنها، همجنس بازان شوخ و مست که گرایش و کشش جنسی او را می‌آزمایند، روسپیان در پایان کارشان که افتاده و خسته به خانه می‌روند ...

گشایش پاساژهایی این چنین و بیا بخش‌های پنهان زندگی، شاید از نظر به اصطلاح یک مومن اطوکشیده‌ی خداترس امروزی که دکمه‌های پیراهنش را گیب یقه‌ی حضرت ابلیس تا فرورفتگی حلق گلو می‌بندد، و یحتمل در خفا و مخفیگاه از شرمندگی حس لیبدویی‌اش (به تعبیر فرویدی) در می‌آید، بل که هیچ گاه در ملاء عام و در جمع دوستان شور شهوانی و لذت‌مندی از جنس مخالف و یحتمل رابطه‌ی نامشروع را بروز نمی‌دهد، بد و ناپسند باشد، اما پشت این کلمه‌ها و مفهوم یک انسان، یک آدم واقعی قرار دارد که ابایی از بیان واقعیت ندارد.

یاد باد آن که مر او را نواختی. / کاغذین جامه / چگونه به بزمت در آید؟ / از بُنِ هر چشم / میل تماشای تو دارد. / بازستان روزگار غربت او را / بناز بر پرندوشین کلکی که ستاره تابید! / بنگار بر قرطاس سرنوشت سپار!

علی‌رضا زرین در انتخاب واژگان و کلمه‌ها حساسیت و وسواس به خرج نمی دهد، و بسیار گشاددستانه از زبان و ساخت های زبانی استفاده می‌کند. لذا با توجه به نثرپاره‌ها و سود جستن از کلمه‌ها و اصطلاح‌های مدرن و امروزی نظیر؛ (پمپ بنزین، متینگ، کراوت، تلویزیون، پالایشگاه، فلورسنت، فرودگاه، آبجو، اپرا،...) که از مظاهر تمدن و مدنیت است، بهره می‌برد. و هم‌چنین استعمال و بهره‌مندی از واژگان روزمره و بومی هم‌چون (قرشمال و سوزمانی، شمد، قورت، زاپاس، نان ساجی،...) که نشانه‌ی زیست در جامعه و تماس با سنت و بومیت است. اما زبان اثر رمنده و وحشی است. خب، زبان در فرایند خوانش است که زوایای پنهان متن را آشکار و تاویل‌مند می‌کند. منتها وفور کلمه‌ها، ترکیب و فعل‌های مستعمل و فرسوده بر گرفته از نظم و نثر کهن فارسی نظیر؛ (آغازید، پریشانپو، غنود، پگاهان، ساقی وشان، ایدر، بسرای، ستاید، سپار، بنگار، نپوید، پرندوشین، قرطاس، سپوختن،..) که واژگانی بی‌تردید وامدار ادبیات کهن و باستانی ایران است و شاعر با خود به کشور میزبان برده است.) واژگانی که دیگر تاریخ مصرفش گذشته و امروز دیگر مورد استعمال ندارد، در کنار چندگونگی زبان (محاوره، معیار، رسانه‌ای،) زبان‌های اقلیمی و حتا گرایش به زبان ارکائیک – باستانی یک آلترناتیوی صنعتی و زبانی را به متن اعمال می‌کند که در عین دو رگه و استخوانی بودن زبان، فضا را برای ورود لحن و لهجه و گویش و زبان‌های مختلف دیگر باز کرده است. در واقع، شاعر قائل به پرهیز و محدودیت در هیچ زمینه‌ای نیست. حتا در کاربرد کلمه‌های تکراری و کلیشه‌گون و اصطلاح‌های جاافتاده هم نیست. زیرا برای تجسم تخیل و عینیت یافتگی تصورها، و هم‌چنین توصیف اتفاق‌ها از تمام ظرفیت‌های زبانی – بیانی استفاده می‌کند، و بسیار بشاش و استوارانه این قبیل گفت و گفتار را در متن به کار می‌بندد. اگرچه به دلیل اصالت و باورمندی نوعی تلفیق و التقاط را در کار می‌بینیم، اما با وجود اطناب و زیاده‌گویی، این نکته را نباید از نظر دور داشت که زرین به عنوان یک روشنفکر ایرانی مهاجر، فرهنگ غنی این مرز و بوم را با خود به دیار غربت برده، و هنوز در همان حال و هوا نفس می‌کشد. یعنی هنوز اصالت خود، لفظ و گویش ابا اجدادی، فرهنگ و سنن مشرق‌زمینی را فراموش نکرده است.

علیرضا زرین در بخشی از مقاله‌ی خود بر این امر صحه می‌گذارد که گوناگونی زبان‌ها در اثر به معنای قطع ارتباط با زبان فارسی و مادری نیست.

باز هم در تحلیل نهایی، **کرمانشاهنامه** سندی است حاکی از هویت و ذهنیت و روان شاعر و حس تعلق‌اش به زادگاهش و منشور هزار بُعدی این زادگاه در تغییر و تولدهایی نوین و صد البته عشق بی‌حد و حصر شاعر **کرمانشاهنامه** به زبان پارسی، که به رغم استفاده اش از زبان‌های گوناگون (پارسی، عربی، انگلیسی، ژاپنی، آلمانی، کردی، ترکی، اردو، و غیرو) در بدنه‌ی این نوشته، باز هم زبان پارسی است که شاه زبان و اَبَر زبان متن او است. زبان‌های دیگر به نحوی فرعی اند و اصل همان زبان جادویی و سحرآمیز پارسی است. در این تحلیل نهایی این فکت، مُهر تاییدی بر مرکزیت زبان فارسی است. با وام‌گیری از شاعر این نکته را هم اضافه کنم که با وجود نثرپاره‌ها و الزام‌ها و بند و بست‌های دیگر، اما شعریت و میزان شاعرانگی اثر بیش‌تر به چشم می‌آید.

علی‌رضا زرین در جای دیگر و در مقاله‌ی **مروری بر چیستی شعر و شعر نیمایی و نوگرایی** عالمانه و به عمد برخی از پیچش‌های زبانی و منطق نثرگونه را در مسیر تجربه‌اندوزی و دیگراندیشی توجیه کرده و دلیل می آورد، و توضیحی در خصوص چون و چرایی شعر **چمدانم** و **کرمانشاهنامه** می‌دهد، که هر دو علاوه بر بافت نو و مدرن، بازخوردی بومی و نوستالوژیک دارند.

"شاید حدود نوشتن اشعار **چمدانم** و **کرمانشاهنامه** – که بر می‌گردد به سال های ۱۳۶۸ تا ۱۳۷۰ – من به جایی در شعرم رسیدم که می‌خواستم شعرم دیگر "شاعرانه" نباشد و از شگردها و صور شناخته شدهٔ "شعری دیگر استفاده نکند. البته شعر باشد و ماهیت شعری و شعریت داشته باشد، ولی در وهلهٔ نخست نتوان تشخیص داد که "شعر" است. حتی بارها گفتم و اندیشیدم که شعری باشد که شعریت آنرا به مثل باید اثبات کرد. الان اما به جای واژهٔ اثبات می خواهم واژهٔ کشف را بگذارم."

این نگرش به تقریب به این دیدگاه رابرت فراست نزدیک است؛ "من تا به حال شعری را شروع نکرده‌ام که پایانش را بدانم. نوشتن شعر یعنی کشف کردن." خب، شاید شاعر تا حدودی موفق به تغییر شگردها و صور آشنا یعنی ایجاد تفاوت و فاصله میان دو متن مجزا و جداگانه شده باشد. اما حداقل در **کرمانشاهنامه** (که موضوع بحث ما است.) جاذبه و چربش ردیف معنادار جمله‌ها و عبارت‌ها و اصطلاح‌ها مانع عبور شعر از مرز شاعرانگی (به فرا شاعرانگی) و مستحیل شدن مفهوم‌ها در چه‌گونگی شئی و انگاره‌ها ست! بل که نقش واژه در محور همنشینی و در ساختار کلی اثر مفهوم و تاثیر گذار است، نه در کشف صرف واژه.

سخت است بخواهیم کشف سطرها و کلیت اثر را به شبکه‌ی کلمه‌ها و چیدمان واژگان و جزیی‌ترین سطح شعری تسری داده و قائل به کشف مداوم باشیم. اگرچه اثبات واژه، خود به میزان توجیه‌پذیری دچار تناقض و غیر شاعرانگی است. با این که قبل در جایی گفتم: هر واژه برای شاعر به منزله‌ی یک متن است. اما درباره‌ی واژگان شعری دیدگاه های مختلف، اما مشترک و نزدیک وجود دارد که در این جا به دو نمونه اشاره می‌کنم. به گفته‌ی مالارمه؛ "شعر نه با اندیشه‌ها، بل با واژگان شکل می‌گیرد." و پل والری معتقد است؛ "واژه نمی‌تواند مجزا از نظامی باشد که به آن تعلق دارد و فقط در بافت متن است که دارای معنی است."

در واقع هر دو نظرگاه، یک دیدگاه را در ارتباط با اهمیت واژه طرح کرده‌اند، اما از دو راه مختلف به نتیجه‌ای مشترک رسیده‌اند. به طور طبیعی واژگان برای مفهوم شدن باید در یک نظام زبانی گزینش و ترکیب شوند، وقتی هم که گزینش و ترکیب و مفهوم شدن دیگر واژه نیستند، بل که اندیشه‌اند.

چینش منظم واژگان در محور همنشینی مفهوم‌ها را در سطح گفته‌ها نگه می‌دارد، منتها همین مفهوم‌ها و شبکه‌ی واژگانی در محور جانشینی رابطه‌ب جدید و مبهم و پیچیده‌ای به وجود می‌آورند. در واقع شعر یک ارگانیسم زنده و پویا است که از اجزای متعدد با شبکه ی واژگانی وسیع و متنوع تشکیل شده است. جایگزینی واژه – کشف به جای واژه – اثبات یک نگاه ایجابی – شهودی به شعر و اکنونیت و فراروی از سنه‌ها مصداقی دارد که در فاصله‌های زمانی خوانده و قرائت می‌شود.

علی‌رضا زرین اما به روایت اثرها و دست‌نوشته‌هایش از جمله شاعرانی به حساب می‌آید که هنوز به نیما و عصر ظهور شعر نو معتقد است. از این رو، با تمام تفاوت رفتاری در شکل، عدم تمرکز معنا، پراکندگی روایت، اما از ویژگی و خصوصیت زبانی – بیانی، تصویر و جنبه‌های معنایی و حتا نگاه سمبولیک و نمادپردازانه‌ی دوره‌ی آغازین شعر نو متاثر است. به طور کلی یک وجه قیاسی – استنتاجی میان شعر امروز با شعر گذشته در دستور کار شاعر قرار دارد، که در دفاع از دوره های درخشان شعر فارسی، به ترجیح در تقابل با توقف و پسرفت شعر امروز است.

آه، شعر اخ شده است. کسی دیگر شعر تازه نمی‌خواند. حافظ می‌خوانند و سعدی. گاهی هم فروغ و پروین. جامعه‌شناسی می‌گوید: "شعر پارسی با ' در این بن‌بست ` شاملو به بن‌بست رسیده است.

چرا شعر اخ شده و دیگر کسی شعر امروز را نمی‌خواند؟ این مساله‌ی تازه‌ای نیست که تنها از زبان زرین جاری شده باشد، بل که بسیار معتقدند شعر امروز سست و سخیف و ناکامل است. از این رو، بازگشت به گذشته و تمایل به شعر شاعران پیشین از اولویت‌های عامه مردم و حتا شاعران جدی و جاافتاده است.

منتها بن بست شاملو یا بن بست شعر فارسی پس از شاملو، با توجه به تجربه‌های روزهای آغازین شعر نو و پیشتوانه‌ی عظیم فرهنگی دوران کلاسیک، نقطه‌ی عزیمت نگاه نقادانه ی شاعر به مقوله‌ای به نام شعر امروز است. البته بحران حاکم بر شعر امروز بر کسی پوشیده نیست. بحران شعر، و (ایضاً) بحران مدیریت از بحث‌های محوری و کلیدی دهه‌های پیشین و به طریق اولی پس از شاملو بود. علیرضا زرین به سبب بحران و ناموزونی حاکم بر شعر امروز، دقیق به این موضوع اشاره دارد و ارجاع به شعر شاعران گذشته می‌دهد. نگاه انتقادی و طنزآمیز به قافیه با یاد و خاطره‌ای از یک رباعی مرحوم بهار بر این واقعیت صحه می‌گذارد که علیرضا زرین موافق قافیه‌چینی، و در اساس شعر کلاسیک به سبک و سیاق قدیم نیست، بل که قافیه‌اندیشی را مانع از بیان واقعیت و مخل آزادی عمل شاعر می‌داند.

نه چون واژگان شعرِ نوجوانانه‌ی بهار / که قافیه‌ی کشک دارند

کشک در این جا هم به معنای قافیه زدن آمده و هم یک وجه انتقادآمیز دارد. اگرچه برحسب ضرورت متنی و به جهت مفهوم شدن کلام، خود شاعر (البته به ندرت) از قافیه استفاده می‌کند، و یک توصیف حماسی، اما سعدی وار ارائه می‌دهد که بی بهره از سبک و سیاق شعر کلاسیک نیست.

تابش پولک الماسی رخش / بارشِ مهرِ یخی بر رخ سرد / ساز چنگی به نوازش در گاه / لحظه‌ها می‌گذرد بی‌غم و درد

سوای نقد شعر امروز، قضاوت‌های منتقدانه از قافیه و شعر کهن یکی از دغدغه‌های این متن است. علی‌رضا زرین در فاصله‌های متنی و به انحای مختلف قافیه و شعر کهن را به نقد کشیده است.

بندبازان آهنگ و سرود، / شعبده بازانِ شبکلاه قافیه‌ها، / میراث خواران فرهنگی سنگواره، / اندوه خویش را به گردنِ آواز قناری می‌افکنید / و زخمهای سربازکردهء چرکین را / مرهم‌های باستانی می‌نهید،

نقش و رسالت شاعر در قبال جامعه و مردم یک نگرش سنتی است، اما در سنه‌های گذشته این تفکر به صورت تعدیل شده وجود داشت. و چون نحو بیانی و شیوه‌ی نگارشی این متن به دوره‌ای تعلق دارد که این دیدگاه بین شاعران از لوازم و اسباب شعر و شاعرانگی بود. لذا از بالا نگریستن به شعر و مناظر هستی یک امر طبیعی و عادی تلقی شده، و همچون دستورالعمل قطعی و لازم اجرا است.

شاعر باید بنویسد / بی‌اعتنا به چند و چون زمانه./ کیرکگارد بخواند، / به اپرای دون ژوانِ موتسارت گوش کند، / آن دم که چهرهء مرگ بر آستان در پدیدار می‌شود. / کیرکگارد می‌دانست / که مردم را چه روی سخن با شاعر است: / "بنویس، بسوز، بمیر، امّا بیآفرین!" / زیرا که زندگی چنین است / و تو چند و چونش را / بر گُردهء احساس خود یدک می‌کشی.

اشاره و ارجاع به چه‌گونه نوشتن و آفریدن بی‌توجه به چند و چونی زمانه، با وجود این همه محدودیت و محرومیت در دنیای امروز می‌تواند ماحصل پیامد یک روش و برداشت شخصی از آفرینش ادبی باشد، که جزیی از تجربه‌ی شاعر است. وگرنه در دنیای معاصر شیوه و چه‌گونگی نوشتار را ضمن پاسداشت تجربه، فرم، زبان، معنا، تمایل به تنوع و تازگی تعیین می‌کند.

"شعر دیدنی است، شنیدنی." شعر در سرش دَوَران دارد، امّا از ابراز آن باز می‌ماند.

ملاحظه کنید؛ این تصویر چه قدر زنده و ملموس است. این طبیعت شعر است که گاه؛ آن چه را که شاعر در سر دارد و یا بر لب مز مزه می‌کند نمی‌تواند ادا و بیان نماید. انگار شاعر در ترسیم یا عینیت‌بخشی تصویرها و تصورهای ذهنی خود مشکل دارد، که سفارش به دیدن می‌کند، نه شنیدن. اعتقاد به شعر دیداری و تجسمی یک واکنش مثبت به ایده و تئوری نیما در رابطه با تصویرگری شعر است.

"نیما این گونه سخن گفتن، یعنی شنیدنی کردن امور ذهن را کم اثر و کم رنگ می داند..." اخوان ثالث

توضیح این که؛ به دلیل عدم رعایت سیر منطقی حادثه و تداخل در جزء و کلیت **کرمانشاهنامه**، در این متن هم نظم و ترتیب به صورت سلسله مرتبه‌ها لحاظ نشده است.

جامعه‌شناسی جوان به او می‌گوید: / "کیرکگارد بخوان!" / لعنت! / بنویس، بسرای، و باز هم. گادپاسار شناختی ریش پشم دراز کور. کوس می‌زنی، جویس هم می‌خوانی، قرآن را هم از بری. پا روی پا می‌اندازی، خدای پااندازان.

حضور واژگان و مفهوم‌های نو و تلفیق آن با زبان محلی و آرکائیک از یک سو، تشخص عنصرهای بومی – ایرانی در موازات پندارهای جهانی از سویی دیگر کارکرد دیگر گونه ای به اثر بخشیده که خاطرات جوانی – نوجوانی هم‌ردیف با تجارب دوره‌های مختلف زندگی قرائت می‌شود. از یک سو، تاثیر شاعران و نویسندگان ایرانی و بومی (نیما، فروغ، هدایت،...) در دوران مدرسه و پس از آن را داریم. از سویی دیگر، اثرهای مستقیم شاعران و نویسندگان غیر ایرانی (گیزنبرگ، موتسارت، کیرکگارد،...) را که به نوبه‌ی خود ذهنیت بخش‌اند.

اگرچه نشانه‌ای از تاثر و حسرت گذشته (آن گونه که باید) در **کرمانشاهنامه** دیده نمی‌شود که منوط به بازگشت به کوچه خیابان‌های سنگفرش شده‌ی دوران جوانی – نوجوانی باشد. منتها از کلیت و در ابهام‌های سویه‌مند اثر می توان بار تاثر و حسرت وارگی را یافت و از دل معانی متعدد بیرون کشید.

نخستین نوروز دور از سرزمین نوروزیان.

در این سطر تحسر موجود از غریبگی و غربت‌نشینی در شفافیت کلام شاعر جاری است. حسرت و اندوه دوری از وطن و سال نخست هجرت که مصادف است با نخستین نوروز. جمع شدن خانواده دور سفره‌ی هفت سین، نیایش و تحویل سال، روبوسی و عیدانه گرفتن از بزرگ‌ترها، دید و بازدید خویشان و نزدیکان، آرزوی سالی سبز توام با نشاط و طول عمر برای یک‌دیگر، و... از این قبیل تصویرهای فریبنده در بطن و لایه‌ی حسرت‌بار این سطر وجود دارد که قابل استخراج است.

مجموع این گفت و گفتار نشان می دهد علیرضا زرین دنبال ماجرا و هیجان نیست، بل که هر جا که قدم می‌گذارد ماجرایی خلق می‌شود که از اتفاق هیجان‌انگیز است. و شاعر برای این که در تماس با رخدادها آسیب و صدمه نبیند، با آن‌ها در می‌آمیزد و یا به نوعی کنار می‌آید و بالاخره می‌رسد به جایی که:

واژگان تهی شدند. / کلام خالی گشت. / حرف بی‌معنی در دهان غلتید. / سخن بی‌سرانجام به دور خود چرخید.

در واقع این سر در گمی و بی‌سرانجامی که حتا به نظام واژگانی تسری پیدا کرده، به نحوی که شاعر پایان کار را با آن می‌بندد. از یک سو، محصول نگاه تراژیک اما دلالت‌گون به شئی و پدیده‌ها است و از سوی دیگر، بیانگر سرگردانی و دور خود گشتن آدم‌ها پس از سال های سال.

به این ترتیب، **کرمانشاهنامه** از حسی مشرف بر جهان آغاز می‌شود و در یک فضای آرمانی و سمبولیک، اما واقع‌گرایانه عمق کاستی و ناراستی، و بسیاری شادی و نشاط را بازسازی و تحلیل می‌کند. متنی نیت‌مند و جهت‌دار که با خودنویسی و خودبیانگری آغاز شده، و با این که استفهامی و پرسش‌آفرین نیست، اما در فرایند بوم – جهان (و یا حس جهان وطنی در این دهکده‌ی کوچک جهانی) سیر در آفاق و انفس به گونه‌ای است که روان و جسمیت انسان و جامعه را می‌کاود. اگرچه چربش وجه بیرونی اثر مشهود است، اما سیر در درون و میثاق‌های ذهنی با تصویرها و مفهوم‌های انسانی و استوره‌ای، بستر را برای درک تازه‌ای از زندگی گشوده است. خوانش راوی – شاعر از مدنیت و شهرنشینی در فضایی جدید، اما رازناک با رویکردی نوستالوژیک و بوم‌گرایانه، توصیف عصر نگرانی‌ها و دغدغه‌های انسانی در هزارتوی دنیایی برزخی است که باعث فرار از مسخ‌شدگی و پناه‌بری به نزدیک‌ترین ممکن شده است.

محبوبه موسوی

روایتی موازی از آن چه هست و آن چه دیده می‌شود

به سویِ طبس
(سفرنامه‌ی ایران ۱۹۵۹)
نوشته‌ی ویلی شیرکلوند
(نویسنده‌ی فنلاندی‌الاصلِ سوئدی)
ترجمه‌ی فرخنده نیکو و ناصر زراعتی
ناشر: خانه هنر و ادبیات گوتنبرگ

کتاب ***به سوی طبس***، با جلدی ساده، بدون هیچ تظاهر یا تمهیدی برای جلب توجه برای خوانده شدن اثری است ارزشمند. کتاب در عین سادگیِ بیان و روایت، حکایت عجیبی است؛ حکایت ما، حکایتِ فرهنگ ما ایرانیان در گذشته‌ای نه چندان دور (نیم قرن از نگارش و چاپ این کتاب می‌گذرد)، اما نه با نگاه خودمان، بل از زاویه‌ی دیدِ مردی اروپایی که اغلب تا به جوابی نرسد، پرسش‌هایش را رها نمی‌کند و فرهنگ ما را از ورای فاصله‌ها می‌شناسد، نه آن‌طور که ما خود مجبوریم با کلاف پیچیده‌ی آن به دست و پایمان آن را بشناسیم و در هر بار رجوع به خود، می‌بایست تارهای نامرئی این کلاف را بازکنیم تا به درک روشن‌تری از گذشته برسیم، تا ببینیم گذشتگان ما چه فکر می‌کرده‌اند و تأثیر آن‌ها بر نسلی که ما باشیم چگونه است و به طورکلی، ما تا چه اندازه فرزند خلف یا ناخلف گذشتگان خویش هستیم.

به سوی طبس شرح چنین حکایتی است؛ روایتی موازی از آن‌چه هست و آن‌چه دیده می‌شود. یک طرف، راوی است در یک سوی خط که گام در راه گذاشته و در سوی دیگر، ما هستیم در این طرف خط که در نظرگاه او قرار گرفته‌ایم. این تصویرِ خط‌کشی‌شده گرچه نه چندان مربوط، حکایت آن مرد نیشابوری را به یادم آورد در عهد حمله‌ی مغول به آن شهر. برای کامل شدن این تداعی، خط را می‌بایست به شکلِ دایره‌ای تصور کنیم گرداگرد خود: چون شمشیرِ مرد مغول شکست، خطی دور تعدادی از مردمان نیشابور کشید و آنان را گفت که پا از دایره فراتر نگذارند تا برود شمشیر بیاورد. از آن جمع محصور در دایره، تنها یک تن که جسورتر از دیگران بود، نوک گیوه‌اش را بر خط کشید و اندکی از پیشِ پای خود را پاک کرد و به مردانی که با ترس به او نگاه می‌کردند، لبخند بر لب گفت: «من خطِ خودم را پاک کردم!» و با این‌کار، به حساب خود، جسارت را به آن‌ها نشان دارد درحالی که همچنان درون دایره ایستاده بود.

راوی ***به سوی طبس*** گام در راهی گذاشته که برایش چندان آشنا نبوده، سفر به اعماق کویر، جایی ناشناخته و در عین حال آشنا؛ سرزمینی پُر رمز و راز و در عین حال ساده. کتاب نمایشِ شکوهِ سادگی است. چه چیز در آن خودنمایی می‌کند؟ تضادها. این تضادها را شیرک‌لوند نه تنها در روایت که با نثر خود هم نشان داده است. زبان او به نحوی موازی پیش می‌رود، همان‌طور که حوادث و ماجراها.

در نگاه اول، شاید طرز نگاه او به فرهنگ و جامعه‌ی ایرانی چندان تازه به نظر نرسد. چه، بوده‌اند مستشرقانی که پیش از او و با زاویه‌ی نگاه منحصر به خود، به فرهنگ ما چشم دوخته‌اند، اما تفاوت این

روایت با دیگرروایت‌ها در این است که آن‌ها با حشو و زوائد دیدگاهی که از فرهنگ خودشان به ارث برده بودند، به سرزمین بیگانه نگریسته‌اند و (با این‌که شاید این نگاه تا حدی طبیعی به نظر برسد، اما واضح است که) در برخی جاها، به‌طورآشکار، دیدگاهی خودبرتربینانه داشته‌اند و بی‌طرف نبوده‌اند. شاید برای همین در خیلی جاها که معنای رفتار قومی یا جمعی مردم را درنمی‌یافته‌اند، با حدس و گمان‌های از پیش ساخته‌ی ذهنی، سعی در توجیه دلایل یک رفتار خاص داشته‌اند، درحالی که شیرک‌لوند با نگاهی بسیار خونسرد، خالی از اغراق یا پیش‌ذهنیت و در عین حال لبریز از سؤال، نظاره می‌کند و بعد، با بی‌طرف‌ترین شکل ممکن، آن‌طورکه از فردی متعلق به کشور(های)ی سردسیر در شمالِ اروپا انتظار می‌رود، به توضیح آن‌چه دیده می پردازد. روایت او قضاوت نمی‌کند و همین عدمِ قضاوت اوست که ما را در سفر طولانی‌اش به سمت کویر همراهی می‌کند و این گذشته از زیبایی نثر و شیرینی کلام اوست.

طبس، کویری‌ترین نقطه‌ی ایران، گاه نمادی می‌شود از رفتار انسانِ ایرانی که در کویر زیست می‌کند؛ کویر خشک و برهنه با روحیات و اخلاق خاص خود. اما این همه‌ی ماجرا نیست. ما در این کتاب، خود را محصور در میانِ دیوارها، شعرهایِ صوفیانه و سوگواری‌های مذهبی می‌یابیم، اما نه از آن نوع‌ها که خود پیش از آن می‌شناخته‌ایم. نگاه راوی به هر چیز، نوعی کشف رنگ و بویی است تازه برای ما. مثلاً آن‌جا که از «باغ ایرانی» سخن به میان می‌آورد، «روح» باغ ایرانی را دیوار می‌نامد (ص۲۷) و می‌گوید که درباره‌ی باغ ایرانی اغراق بسیار شده است، اما روح این باغ‌ها، نه بوته‌های گل سرخ یا درخت‌ها که دیوار است. شاید همین اشاره‌ی کوتاه کافی باشد تا نگاه متفاوت راوی را دریابیم. مایی که خوکرده به دیوار باغ‌ها، حس توأمان امنیت و ناامنی ـ دو نقطه‌ی متضاد کنار یکدیگر ـ را از فرط آشنایی نمی‌بینیم؛ نکته‌ای که گذشته از این حس دوگانه، بیانگر تضادی دیگر نیز هست: سوزش آفتاب و خنکای سایه.

مراسم سوگواری درنگاه شیرکلوند، مراسم تک‌صدایی است؛ تک‌صدایی که از زبان همه آواز می‌خواند و تعزیه را می‌گرداند و تماشاچیان و بازیگران خود را به دست اندوه بی‌حد و حصر می‌سپرد. تعدادی خود را می‌زنند و با قمه مجروح و خونین می‌کنند. عجیب این‌که درک تاریخی او از واقعه‌ی عاشورا چنان کامل و مستند است که هیچ جایی برای خواننده باقی نمی گذارد تا ناآگاهی او را از تاریخ شیعه به رخ بکشد.

زبان موازی نویسنده / راوی با تضادهای این سرزمین کاملاً اُخت‌شده و هماهنگ است. شیرکلوندِ سوئدی سعی در بازگشایی گره‌ای دارد که در ذهنش حک شده و تا بازکردن آن گره، ما را با خود همراه می‌کند تا شعر صوفیانه / اروتیکِ ایرانی از دیدگاه او، به جای خالی زن در توصیفات عاشقانه / عرفانی شعر ایرانی و به مردمانی که با این‌که سواد درست و حسابی ندارند اما شعر می‌خوانند و برداشت‌های آن‌ها از شعر برای خودشان همان صلابت و قطعیتی را دارد که کویر بر روح زخم‌خورده‌ی ایرانی آن قطعیت را ایجاد کرده است. خوبی و بدی، سیاهی و سپیدی و... این‌ها البته حرف‌هایی نیست که نویسنده در این کتاب گفته باشد، برداشت من از روایت او از زاویه‌ی نگاه خودم است. ومگر نه این‌که تاریخ متنی است تأویل‌پذیر؟ حالا این تاریخ اگر روایتی سفرگونه از خاطرات مردی باشد که بی‌پیرایه شرح دیدارهای خود را نوشته است، باز تأویلش در نگاه منِ خواننده، همان می‌شود که شاید در نگاه خواننده‌ای دیگر چیزی دیگر باشد. اما در روایت ***به سوی طبس***، این تأویل‌گرایی تاریخی به آشفتگی نمی‌انجامد، چون نویسنده چنان ساده و واقع‌گرایانه به بیان آن‌چه دیده می‌پردازد که منِ خواننده اگرهم بخواهم، نمی‌توانم چیزی بر آن بیفزایم یا با گره‌افکنی، سعی در پیچیده کردن خوانش و تفسیر متنش نمایم.

به سوی طبس ترکیبی است از حرکت و گفتار. نویسنده با نگاه ظریف و تیزبینش رفتارهای جمعی ایرانیان را به نوعی با طبیعت این‌جا پیوند می‌زند. هیچ تابلویی را بر دیوار خانه یا قهوه‌خانه‌ای نادیده نگذاشته

است. و با همین نگاه، توانسته است غبار را از پشت ابرهای کدر سالیان پاک کند. در روایت او، شاهد این نکته نیز هستیم که این سرزمین گویی تهی از زنان است. او می‌داند که وقتی وارد خانه‌ای می‌شود، تمام اعضای خانواده به او معرفی می‌شوند، به‌جز همسر مرد میزبان. مرد اروپایی اما همچنان به کند و کاو خود ادامه می‌دهد. او در توصیف صحنه‌ای از رقص چوب، گونه‌ای جدال در این نوع رقص می‌یابد:

«در دایره‌ای تنگ، دورهم می‌چرخیدند، دورِ مرکز ثقل مشترکشان اما بی‌اعتنا به یکدیگر، سرد و به‌ظاهر بی‌توجه. ناگهان آن‌که ترکه داشت ضربه‌ی محکم و ماهرانه‌ای به طرف قلم پای آن یکی حواله کرد، آن‌قدر محکم که امکان داشت او را با قلم پای شکسته به زمین اندازد. اما حریف زیرِچشمی ضربه را دید و آن را ماهرانه دفع کرد...»

سپس ادامه می دهد:

«موسیقی همچنان ادامه داشت، کبر و تفاخر ادامه داشت، رقص ادامه داشت و ادامه دارد.»

از حق نگذریم که ترجمه‌ی این کتاب با وجود ظاهر ساده‌اش، نمی‌توانسته کار ساده‌ای باشد. چه نویسنده گاهی که مجذوب طبیعت می‌شود، به ادبیات توصیفی پناه می‌برد و توصیفات گسترده‌ای از آب و هوا و گُل‌ها و باران و.. به دست می‌دهد و آن‌جا که می‌خواهد به نکته‌ای در تحلیل رفتاری برسد، متنش واقع‌گرایانه وعاری از توصیف می‌گردد. و بر مترجم است که بتواند یکدستی متن را حفظ کند تا خواننده هنگام خواندن، با متنی دوتکّه مواجه نشود؛ کاری که مترجمان این کتاب به‌خوبی از پس آن برآمده‌اند و خواننده می‌تواند به راحتی، از پس این نگاه تازه برآید، بی‌آن‌که ذرّه‌ای خستگی از نثر را در خود احساس کند. مترجمان این اثر با توانمندی توانسته‌اند در متن فارسی، به روایتی سهل و ممتنع دست یابند تا هم سیّالی و روانی متن حفظ شود و هم زبان، خودبه‌خود، گویای تضادها و پیچیدگی‌های روایت باشد.

کاش این کتاب امکان انتشار در زادگاه اصلی خود – ایران ـ را نیز می‌یافت تا خوانندگان بیشتری بتوانند این اثر ارزشمند را مطالعه کنند؛ به دور از حُبّ و بغض‌هایی که سانسور بر روح تاریخ ما نشانده و هم‌چنان می‌نشاند.

جنگ زمان

بدون یاری و همکاری شما

راهی بسیار سخت در پیش دارد.

با ارسال اثرهای خود و مشترک شدن آن

تداومش را ممکن‌تر کنید.

سپیده جدیری

ساده، نه ساده‌انگارانه

تأملی بر مجموعه شعر «نامه‌ای برای تو» سروده‌ی سهراب رحیمی

مهم‌ترین نکته‌ای که در کتاب **نامه‌ای برای تو** چشم مرا گرفت، مواجه بودن با شعر بود؛ شعر به معنای واقعی کلمه‌ی آن، شعرهایی روان که من آن ها را در دسته‌ی «اشعار ساده» قرار می‌دهم، «ساده» نه از آن دست که برخی مدعیان شاعری در ایران کمر به تبلیغ و ترویج آن بسته‌اند، که آن چه آن ها بر آن نام «شعر ساده» و «قابل فهم برای کل مردم!» نهاده‌اند، شعر ساده نیست، ساده‌انگاری است و دست کم گرفتن ذائقه‌ی گروهی به نسبت کوچک تحت عنوان «مخاطبان ایرانیِ ادبیات و شعر» که مسلم گستره‌ای به وسعت کل مردم این مرز و بوم در آن نمی‌گنجد. این سخن را بر این اساس می‌گویم که شمارگان کتاب شعر در ایران هزار نسخه و کتاب داستان، دو هزار نسخه است و این شمارگان در مقایسه با جمعیت هفتاد میلیونی این سرزمین، به تقریب چیزی معادل صفر است. آن مدعیان البته خود بیش از من و شما بر این امر واقف‌اند که آن چه تبلیغش می‌کنند، شعر نیست یا دست کم، شعر خوب نیست و یحتمل هدف‌شان از این کار، فقط عَلَم کردن جریان کم‌مایه‌ی شعری است با این گمان باطل که شاید در این میان، شعرهای میان‌مایه‌ی خودشان رو بیاید.

بگذریم از این درد دل‌ها که فقط نمکی خواهد شد بر زخمی کهنه که ریش‌سفیدانِ محافظه‌کار و تحجرگرا از روزگار نیما به این طرف — چه بسا پیش‌تر از آن — به ادبیات معاصر زده‌اند و می‌زنند و روز به روز هم بیش تر دهان باز می‌کند.

حال، ببینیم وقتی می‌گوییم **نامه‌ای برای تو** مجموعه‌ای از شعرهایی به معنای واقعی کلمه «شعر» است، تعریف این «شعر به معنای واقعی کلمه» چیست. در تعریف من، مهم‌ترین اصل در شعر، انتقال حس است، چنان که «شعر» در معنای لغوی‌اش نیز بر این واقعیت دلالت دارد. اصل دوم، برخورداری از ذهنیت متفاوت است که شاعر را از ناشاعر جدا می‌سازد. این جا ست که سادگی به آن معنایی که مدعیانِ شاعری عَلَم‌اش کرده‌اند – یعنی آن چه برای کل مردم مأنوس و قابل درک باشد — دلالت خود را از دست می‌دهد چون ذهنیتی که برای کل مردم قابل درک باشد، مسلم ذهنیت متفاوتی نخواهد بود. سوم، ساختارمند بودن است؛ که کلام بی‌ساختار حتا اگر گونه‌ی حس‌ها را نیز انتقال دهد، تحت تعریف شعر قرار نمی‌گیرد.

و حالا، نگاهی بیندازیم به شعرهای مجموعه‌ی **نامه‌ای برای تو** و ببینیم که در این تعریف می‌گنجند یا نه.

بیا / لحظه‌ها را دورِ این صَحیفه یک جوری امضا کن دیگر./ نوشتن و انتظار و چرخیدنِ عَقربه‌ها گِردِ
ویرانه‌های من./ باورکن چیزیم نیست، / فقط دارم کمی می‌میرم.

حتا اگر عنوان شعر را ندانیم که **کابوس بیداری** است، با خواندن همین چند سطر نخست، می‌توانیم با کابوس شاعر هم‌ذات‌پنداری کنیم. حسی که همین چند سطر به خواننده منتقل می‌کند به آن سان عمیق است که بی‌اغراق می‌توانم بگویم در چند سال اخیر، شاید این یکی از غم‌انگیزترین شعرهایی بوده که خوانده‌ام، غمی از آن دست که بارها و بارها حس‌اش کرده‌ایم اما به بیان درنیاورده‌ایم‌اش و حالا، این سهراب رحیمی است که غم ما و دوران ما را که دوران تنهایی انسان است، این گونه ملموس به شعر درآورده.

و چند سطر پایین‌تر می‌خوانیم: *دریچه‌های سیاه ،نقطه ، خط ،دایره / تکرار می‌شود*

چه کسی می‌تواند ادعا کند که این سطر – یا سطرهایی نظیر این که در شعرهای کتاب کم نیستند – برای عامه‌ی مردم قابل فهم است؟ مسلم نباید هم باشد، چون اگر بود، دیگر شعر نبود، بیانیه‌ای بود، شعار یا ترانه‌ای. و این سطر – یا این گونه سطرها – همان است که دلالت دارد بر ذهنیت متفاوت شاعری که ساده می‌نویسد – یعنی از زبان ساده‌ای برای نوشتن شعرهایش استفاده می‌کند – اما ساده نمی‌انگارد و ساده نمی‌اندیشد تا تفاوت داشته باشد با ناشاعرانی که زیر عَلَم ریش‌سفیدان مدعیِ شاملو بودن در عصر ما، سینه می‌زنند.

و برویم سراغ شعرهایی از کتاب **نامه‌ای برای تو** که به‌ترین نمونه‌های این کتاب‌اند برای به نمایش گذاشتن اصل سوم یعنی ساختارمند بودن:

نشسته‌ام همین جا / در عُمقِ صندلی / و نگاه می‌کنم به تو / که پنهان شده‌ای / در اوجِ سایه‌ها.
نگاه کن! / این جا لحظه انهدامِ زمین است / زیرِ پای من. / نگاه کن / این جا زمان از زیرِ پایم می‌گُریزد. /
خیلی وقت است شعری ننوشته‌ام. / از همین جا که هستم / آوازِ تو را در قلبم تکرار می‌کنم. / اگر نگاه کنی /
اسکلتِ جوانی‌ام را / پُشتِ میزهای عادت می‌بینی. / این جا لحظه ویرانیِ من است. (شعر لحظه ویرانی)

تکرار زیبایی‌شناسانه‌ای که ساختار این شعر را شکل می‌دهد، به شکلی طبیعی در جان شعر نِشسته است، بر خلاف ساختارهای تصنعی که نیمچه شاعرانِ مدعی، پیش از نوشتن شعرهایشان برای آن‌ها در نظر می‌گیرند و بعد، متن شعر را تحت آن ساختارِ از پیش تعیین شده می‌نویسند و در نهایت هم تنها چیزی که از شعر بودنِ شعرشان باقی می‌ماند، همین ساختار مصنوعی است، فارغ از هرگونه حال و هوای شاعرانه‌ای. و بدتر از آن‌ها نوچه‌هایشان‌اند، یا همان شاگردان‌شان که در کارگاه‌های مُروّجِ ساده‌نویسی، تحت تعلیم‌های استادشان فرار می‌گیرند که چه گونه متنی به کلی غیرشاعرانه را در ساختاری شعری چیدمان کنند و یک متنِ به ظاهر شعر شده از آب دربیاورند!

اما تنها با خواندن همین شعر بالا، یا دو شعری که در پایین می‌آورم، می‌توان دریافت که به باورِ سراینده‌ی آن‌ها، شعر و ساختار آن باید در هم تنیده شده و حاصل شهود شاعرانه باشند.

روزگارِ اوراد / سپری شده. / از پُشتِ سایه‌های باد / صدای پای اعداد می‌آید. / من عدد هستم
حاصلِ چند مُعادله بی‌جانبه. / گاه صفر می‌شوم / خالی از مفهومِ سبزِ لَحظه. / گاه بی‌نهایتی
که مرا در خالی خاکستری / گُم می‌کند. / عدد می‌شوم / آویزان بر سَقفِ کاغذ / و به اَعماقِ کلمه
گُمشده / نگاه می‌کنم. / عدد عدد عدد / و گودالی سیاه / زیرِ پای من / (شعر "روزگار اعداد")
بی‌اعتنا به خاطره / روز بی‌مُخاطره می‌گذرد. / دستگیره می‌چرخد / دستی / از پنجره می‌افتد. / و در /
بی خستگی / تمرینِ بسته شدن بر خالی را / تکرار می‌کند. (شعر "بسته شدن بر خالی")

به باور من، سه شعر فوق را به جرأت می‌توان در زمره‌ی خوش‌ساخت‌ترن شعرهای ده سال اخیر ایران دسته‌بندی کرد.

شعرهای سهراب رحیمی در عین حال، سرشار است از لحظه‌های درخشان و نابی که در یاد می‌ماند:

و تنهایی/ با سکوت/ تنها می‌شود. (شعر "حلقه دار" صفحه‌ی ۲۲ کتاب)
نبشِ صدا/ پشتِ صفحه/ کلام است که می‌شکند (شعر "تورمِ کلام" صفحه‌ی ۳۲ کتاب)
رنگ بِنفش/ بر گونه‌هاش/ یادآور جوانی شیرینِ خواب‌های من بود (شعر "فرشته نیلی" صفحه‌ی ۳۸ کتاب)

امید که شعرهای بیشتری از او بخوانیم

ابراهیم هرندی

از شگردهای ادبیات

شیوه‌ی اداره‌ی دولت و نهادهای اجتماعی در هر جامعه پیوندی نزدیک با چه گونگی اندیشیدن و کارکرد ذهنیت مردم آن جامعه دارد. دولت‌مندان همواره برآنند تا همراه با بازسازی جهان به دل‌خواه خویش، ذهنیت و جهان درونی یکایک مردم را نیز در راستای هدف‌های خود بازآرایی کنند تا هر فرد، خودخواسته، پاسدار ارزش‌های آنان باشد. این کوشش بی‌امان که دستکارِ تردستی‌ها و ترفندهای فن‌آواران ِ ویژه‌ی کار است، سر به راهان را پاداش و گستاخان را گوشمالی می‌دهد. از این رو، گستاخان برای پرهیز و گریز از گوشمالی، ناگزیر از چاره‌اندیشی هستند و هر راه چاره‌ای، نشانه‌ی شیوه‌ی دولت‌مردانی بر چه گونگی شیوه‌ی اندیشیدن است.

سخن درباره‌ی کشاکشِ اندیشه و ایدئولوژی رشته‌ای است که سری دراز دارد و گستره‌ی دامنه‌داری را در روان‌شناسی اجتماعی دربر می‌گیرد. هدف من در این جا تنها بررسی برآیندی از این رشته با اشاره به دو نمونه از کارهای دو هنرمند ایرانی در این روزگار است.

گفتن سخنی ناگفته و فتنه‌انگیز با کاربرد ایهام و تمثیل و ارسال مثل و طنز و کنایه، به آن گونه که به در گویند تا دیوار بشنود و ناگفته‌ای را چنان گویند که عاقلان دریابند، کارِ تازه‌ای نیست. هنرمندان و نویسندگان پیشین از دیرباز با این شگردها آشنا بوده‌اند و چند پهلویه‌گویی را سپرِ بلا می‌پنداشته‌اند. اما آن چه امروز این شگردها را درخورِ بررسی می‌کند، وجود سانسورِ سازمان‌یافته تشکیلاتی است. این پدیده هنرمندان و نویسندگان کشورهایی را که در آن‌ها آزادی بیان وجود ندارد بر آن می‌دارد تا بخش بزرگی از انرژی ذهنی خود را صرف یافتن شگردهای سانسورگریز کنند. چه گونگی کاربرد این شگردها در ادبیات هر دوره، گذشته از بازتاب آن‌ها برکارهای هنری، نمایه‌بخشی از تاریخ آن دوره نیز می‌تواند باشد.

یکی از راه‌های ارزیابی هر پدیده‌ای، مقایسه‌اش با الگوی اصلی آن است. مقایسه‌ی "آن چه هست"، با آن چه "باید باشد"، کمبودها و کاستی‌های آن چه هست را نمایان‌تر می‌کند. اما اگر این مقایسه ممکن نباشد، سخن در باره‌ی آن چه "باید باشد" می‌تواند ذهن شنونده و یا خواننده را به سوی آن چه نیست، رهنمون شود. این شگرد را زنده‌یاد مهدی اخوان ثالث در منظومه‌ای به نام **آئین مردان حق"** در کتاب **ای کهن بوم و بر**، به کار گرفته است. این منظومه، داستان چرایی ِ جمله‌ای از شیخ ابوالحسن خرقانی است که بر سردر خانقاهش نوشته شده بوده است. جمله این است: "نانش بدهید و نامش نپرسید که هرکس حق را به جان ارزد، بلحسن را به نان ارزد". فشرده این داستان چنین است:

روزی خواهنده‌ای پیر در خانقاه بلحسن پناه جست. مریدان چون وی را دیگرپرست یافتند، به خواری از خانقاهش بیرون راندند. بلحسن چون این ماجرا بشنید، فرمود تا آن جمله را بر سردر ِ خانقاه نوشتند.

هر آن کس که آید به این در فرود / به اکرام و با آفرین و درود / به هر دین و ایمان امانش دهید / مپرسید از نام و نانش دهید / که هرکس که حق را بیرزد به جان / یقین بلحسن را بیرزد به نان

این داستان در همین جا پایان می‌یابد، اما منظومه‌ی اخوان با یک سطر فاصله و چند ستاره این گونه پیگیری می‌شود:

چنین است آئین مردان حق / که بردین حق‌اند و ایمان حق / بدانند یزدان که او جان دهد / همو جان نه با شرط ایمان دهد / همه خلق روزی‌خوران حق‌اند / به جان و به نان میهمان حق‌اند / کریمی که مخلوق را جان دهاد / چه گونه ورا خوانِ بی‌نان نهاد؟/ گر آبی بری یا که نانی بُری / ز یزدان تهی بل ز شیطان پری

چنین می‌نماید که هدف شاعر از گزینش این سوژه، انگیختن ذهن خواننده به مقایسه "آئین مردان حق" است. این که چه باید و بوده‌اند با آئین، آنانی که امروز داعیه‌ی انحصار این عنوان را دارند. اخوان با گزینش این داستان، گذشته از اعلام ناسازگاری خود با آئینی که به نام دین و ایمان حق بر مردم ستم روا می‌دارد، ذهن خواننده را نیز درگیر این پرسش می‌کند که به راستی اگر "همه خلق روزی‌خورانِ حق‌اند/ به جان و به نان میهمان حق‌اند"، پس چه گونه است که امروز حکومتی که خود را تنها نماینده‌ی حق بر روی زمین می‌داند، این سان آسان بر جان و خوان مردم ستم روا می‌دارد و مخالفان راه خود را در بزرگراه‌ها و میدان‌های شهرها، به دار می‌آویزد؟ ناگفته‌ای را که اخوان در این منظومه با ما در میان می‌گذارد این است که اگر در آئین مردان حق، بردن آبرویی و یا بریدن نان کسی نشانه‌ی پیروی از شیطان و تهی بودن از یزدان است، پس اینان که به نام حق از بریدن نان و گرفتن جان مردم باکی ندارند، دروغ می‌گویند.

اخوان برای بیان این نکته، نخست سنجه‌ی ارزشی خود را در این مورد، یعنی ابوالحسن خرقانی را، "مسلمانی بزرگ و عارفی نستوه"، معرفی می‌کند و در آغاز درآمدی که بر این منظومه آورده است وی را "عارف بزرگوار معروف به صاحب نورالعلوم" خوانده است و افزوده است که؛ "بلحسن خرقانی به پیامبر اسلام حضرت محمد (ص) به گواهی کتاب نورالعلوم او چنان عشق می‌ورزد که تاکنون نظیر آن بسیار کم دیده شده، اگر چه همه عارفان چنین حال و هنجار و گفتاری داشته‌اند، اما ارادت او از گونه دیگری ست، شگفت‌آوری در زیرنویس این منظومه نیز آورده است که؛ "در راستای کرامات بلحسن خرقان، این را بسیاری نقل، یا بدان تلمیح و اشاره کرده‌اند که او بر شیر سوار می‌شد و ماری گرزه، چون تازیانه به دست می‌گرفت".

شاید هدفِ اخوان از شرح کرامت‌هاب شامخِ ابوالحسن خرقانی این است که خواننده با استناد به این همه، با مایه و پایه ایمان وی آشنا شود و او را به عنوان نمونه‌ای از مردان حق بپذیرد. این پذیرش برای راهنمایی ذهن خواننده به مقایسه خود به خودی، که هدف نخستین این منظومه است، ضروری است.

شگردِ بی‌نام دیگری که شاید ویژه‌ی روزگار کنونی باشد، برابری دو نظامِ ارزشی گوناگون است. یکی از به‌ترین اثرهای هنری فارسی که در سال‌های گذشته در بهره‌وری از این شگرد پیروز بوده است، نمایش‌نامه‌ی **اتللو در سرزمین عجایب**، نوشته‌ی زنده یاد غلامحسین ساعدی است. او در این نمایش‌نامه، نشان می‌دهد که اگر قرار باشد نمایش‌نامه **اتللو** نوشته‌ی شکسپیر را در ایران بر روی صحنه برند، چه خواهد شد. با چنین کاری، نویسنده، همه آن چه را که در باره‌ی حکومت کنونی می‌خواهد بگوید، بی‌که اشاره‌ای به آن کند، می‌گوید.

اهمیت این نمایش‌نامه در پیوند با سخن ما در این است که اگر چه این نمایش‌نامه را ساعدی در روزگارِ تبعید خود در غربت نوشت و آشکارا و بی‌پرده هر چه دل تنگش می‌خواست بگوید، می‌توانست و گفت، اما با این همه، این شگرد سانسورگریز را ابزار مناسبی برای ارائه کار خود ساخت. البته شاید ساعدی موضوع این نمایش‌نامه را پیش از گریختن از ایران ساخته بوده است و در غربت آن را پرداخت کرده است. به هر روی، هدف من بررسی این نمایش‌نامه نیست.

نمونه‌ی دیگری از این شگرد، داستان کوتاهی از زنده‌یاد هوشنگ گلشیری با نام **شرحی بر قصیده‌ی جملیه**" است. رویداد این داستان این است که سید اسماعیل، مردی که نیمی از بینایی یک چشم فرزندش را در نزاع با کودک دیگری از دست داده است، از دادگاه خواستارِ "دیه شرعی" می‌شود. چندی بعد بیست و

پنج نفر شتر در پشت خانه‌اش به وی واگذار می‌شود. پی آیندِ داستان، چه گونگی نگهداری از شترها در شهر ساری است.

گلشیری در این داستان ما را به مقایسه‌ی دو جهان با دو نظام ارزشی ناهمگون فرامی‌خواند تا از این رهگذر ناسازگاری و ناهمایندی این دو نظام را بر ما آشکار سازد: نخست جهانِ امروز که متاثر از تمدن غربی و ارزش‌ها و منش‌ها و روش‌های آن است و دیگری جهان اسلام و نظام ارزشی آن که برخاسته از سنت‌های کهنِ صحرانشینان عربستان در هزاره‌های پیشین است. این ناهمایندی از آغازِ داستان آشکار می‌شود:

"خیابان‌ها هنوز خلوت بود. یکی دو ماشینی هم که بود صبر کردند تا ساربان بپیچد توی قارن و شترها هم اول شاه را رفتند و پیچیدند. ما هم کمک کردیم، حتی از راننده‌ها خواهش کردیم بوق نزنند، مبادا یکیشان رم کند ....شترها هم که معلوم است افسارشان ول شده بود و داشتند هل می‌آوردند که بیایند توی بن‌بست و عره و نعره می‌کشیدند. از طرف تکیه هم صدای بوق ماشین می‌آمد که می‌خواستند بروند به طرف خیابان فرهنگ، از این طرف هم که معلوم است؛ زن‌های همسایه هم جیغ می‌کشیدند که؛ "یکی به دادمان برسد، این‌ها می‌خواهند بیایند توی خانه‌مان."

خواندن همین چند سطر می‌تواند افروزه‌ی چند پرسشِ کفرآمیز در ذهن خواننده گردد. یکی این که آیا به راستی می‌توان با قانون‌ها و شیوه‌های هزار و اندی سال پیش، جامعه‌ی مدرن امروزی را اداره کرد؟ گزینشِ گستره‌ی جغرافیایی داستان نیز راهبر ذهن خواننده‌ی این داستان به سوی پرسش اساسی دیگری است. شتر، جانوری بیابان‌زی است که در سرزمین‌های ویژه‌ای یافت می‌شود و نیازمند به آب و هوا و آذوقه‌ی ویژه‌ی خویش است. پرداختن دیه با شتر در شهر ساری، با ما سخن از آیه‌هایی جهانشمول این قانون‌ها دارد. راستی در سرزمین‌هایی که مردم تنها نامی از شتر، آن هم در افسانه‌های کهن شنیده‌اند، چه گونه می‌توان این "وظیفه‌ی الهی - قضایی" را انجام داد؟ نیز تکلیف آن ستمدیده چیست که با داشتن آپارتمانی کوچک در مرکز شهر، صاحب پنجاه نفر شتر می‌شود؟

شاید با آگاهیِ توجه به این پرسش‌هاست که سید اسماعیل با دیدن شترها از پذیرفتن آن‌ها سر باز می‌زند و نعره‌زنان می‌گوید که؛ "بابا نمی‌خواهم، چشم بچه‌ام از اولش هم به‌تر است، پاهای مورچه را از ده متری هم می‌بیند." اما، "حکمی است که شده." اکنون سید اسماعیل و دوستانش مانده‌اند که چه باید به این شترها داد. غیاثی، دبیر بازنشسته‌ی کتابخوان می‌گوید که؛ " باید به شان نواله داد." آن‌ها با تعجب می‌پرسند؛ " نواله دیگر چیست؟" غیاثی یادداشت کرده بود. از فرهنگ معین خواند؛ "آرد مخصوص تمیز کرده گلوله ساخته".پرسیدیم: مخصوصش دیگر چه معنی دارد؟ گفت: من هم نفهمیدم.

از سرشب تا صبح ناچار شده بود همه دیوان‌هایش را ورق بزند. می‌گفت؛ " منوچهری فقط انگار سوار شتر شده، اما اگر امروز بیست و پنج شتر حی و حاضر نداشتیم، از کجا می‌فهمیدیم شتر چه شکلی است؟....."شب توی انجمن فهمیدیم که نواله را با آرد و پنبه‌دانه درست می‌کنند".

اگر چه شتر جانوری ارزشمند برای چارواداران و ساربانان بیابانگرد بوده و هست، اما برای شهرنشین امروزی نشانه‌ای از گذشته‌های بسیار دور است. هم از این رو است که برای شناخت آن، دیوان منوچهری را باز می‌کند. برای شهر نشین، این جانور نه تنها سنجه‌ی ارزشی نیست، بلکه مایه‌ی درد سر و گرفتاری است.

"شترها هم دارند علف‌های سرِ دیوار را می‌خورند؛ یا از سرِ دیوار سر دراز می‌کنند توی باغچه مردم و هر چه پرتقال یا نارنگی دم دهنشان می‌آید می‌خورند. راستش صدای جیغ چند زن و بچه را هم شنیدیم، اما باز نرفتیم که به رای‌العین می‌دیدیم که این جا توی میدانچه جلو تکیه با همین ده دوازده شتری که به شکل نیم

دایره ایستاده بودند، هیچ کس جرات نمی‌کرد از آن دو بن‌بست روبرو به میدانچه بیاید یا به خانه‌اش برود. اما وقتی سروصداها زیادتر شد و فریاد یکی را هم شنیدیم، ناچار رفتیم".

بالاخره سید اسماعیل و یاران، ناچار به جادادنِ شترها در گوشه‌ی خلوتی در بیرون از شهر می‌شوند.

"اصلاً هر روز عصر می‌رویم، غروب‌ها چند کُنده از درخت‌های جنگلی روی آتش خوشرنگ می‌گذاریم، پشت به خیابان، پشت به شهر، رو به آتش ساربانان و میان حلقه صدها شتر می‌نشینیم و از کتری آویخته از سه پایه چای می‌ریزیم و چپق مش رضا را دور می‌گردانیم و در هوای خوش گذشته از رفتگان قدیم یاد می‌کنیم.

بخش پایانی داستان، با داوری نویسنده نیز همراه است که با ما از ناهمایندی شهر و شتر سخن می‌گوید. آن که دلی برای چای آویخته از کتری آویخته از سه پایه و چپق مش رضا دارد، ناگزیر از پشت کردن به خیابان و شهر است، زیرا که در شهر جایی برای اطراق کردن و آتش افروختنِ آن چنانی نیست.

شگردهای هنری، گذشته از کاربرد ابزاری در ساخت و پرداخت و ویرایش و آرایش کارهای هنری و ستیز و گریز از سانسور، وانمای جهان‌نگری هنرمندان نیز هست. در"آئین مردان حق" چنین می‌نماید که اخوان، خود نیز پیرو این آئین است و سخن از درون ـ به عنوان خودی ـ ساز کرده است. وی تردیدی در حقانیت این آئین ندارد. از این رو، مقایسه‌ی آرمانشهر این آئین و ویرانشهرِ کنونی آن، به ما از سر دلسوزی هشدار می‌دهد که؛ "هر عیب که هست از مسلمانی ما ست." از دید اخوان، اینان کژاندیش و گمراهند ورنه پیروی از این آئین، دیو و دد را سر به فرمان انسان می‌نهد!

نکته‌ی گفتنی دیگر در این راستا، این است که پی جویی آرمانشهر در گذشته، نشان از سازمان ذهنی واپسگرای فرد دارد. انسان مذهبی همیشه برای دریافت پاسخ نهایی ناگزیر از بازگشت به گذشته ـ یعنی بازگشت به سرچشمه‌ی وحی و روزگار پیامبران — است.

شرحی بر قصیده‌ی جملیه نیز بر پایه‌ی مقایسه‌ی دو جهان با دو نظام ارزشی گوناگون استوار است. اما در این مقایسه، نویسنده رویکرد به گذشته را با دید انتقادی طنزآلودی نگریسته است. پنداره‌های ناشی از سرگردانی شترها در شهر و سرک کشیدن آن‌ها به خانه‌های مردم، همراه با جست و خیز کودکان و خیز و گریزِ بزرگسالان، همه ناشی از این نگرش است.

اخوان امروز را در برابر دیروز نهاده است تا با این برابری، کژی‌ها و کاستی‌های امروز را برنمایاند. گلشیری، بُرشی از دیروز را در آئینه‌ی زمان کنونی می‌تاباند، تا ناسازگاری این دو را برما آشکار کند. از دید وی در این داستان، بازگشت به گذشته شوخی گران و ناخوشایندی است که چون شتر در شهر، بارآوردی جز دردسر و گرفتاری نخواهد داشت. آشکار است که نمی‌توان با بررسی نمونه‌ی ناچیزی از کارِ هنرمندی درباره‌ی وی ارزش داوری کرد به ویژه اگر آن هنرمند از سرامدانِ روزگار خود نیز باشد.

از منصور کوشان منتشر می‌شود:

رمان و داستان:

مهاجر – رمان
این مادران – داستان‌های به هم پیوسته
آوازهای خاموش در تبعید – مجموعه‌ی داستان
شاهد – رمان

نقد و بررسی و شناخت:

جست و جوی خرد ایرانی، در شناخت فرهنگ و ادبیات ایران
زندگی و اندیشه‌ی مانی حیّا و شهاب‌الدین سهروردی
هستی‌شناسی داستان فارسی، جلد ۱

شعر:

خطابه‌های‌های زمینی
مولودی‌های رویا
ترانه‌های هزاره‌ی کهن
گفت سنگ‌ها

نمایش‌نامه:

نورا + **نورا** – در دو پرده
دعوت – در سه پرده
آخرین شانس – در یازده مجلس
خدا و نمایش‌نامه‌های دیگر
بازی‌های پنهان – چهار نمایش‌نامه
من هم هستم اما سیاه
محبوبه
عرفان در صحنه – ۲۰ تک‌پرده
سال‌های خوب، سال‌های بد –۲۰ تک پرده

آن بی‌خبران که در معنی سفتند
در چرخ به انواع سخن‌ها گفتند؛
آگه چو نگشتند بر اسرار جهان،
اول زنخی زدند و آخر خفتند.
عمر خیام

رویدادهای فرهنگی، ادبی و هنری

در شماره‌های پیشین، در همین بخش می‌خوانید:

شماره‌ی ۱، بهار ۱۳۸۸:

جنگ *زمان:* ویرانگران اثر رضا اغنمی، فراز مسند خورشید اثر نسیم خاکسار، کتاب من اثر علی زرین، پنجاه گفتگو اثر مهدی فلاحتی، دهان خاموش اثر منصور کوشان، متن ریشه‌کن شده اثر علی نگهبان اثر، چند جستار در باره‌ی ادبیات داستانی اثر سعید هنرمند

شماره‌ی ۲، تابستان ۱۳۸۸:

جنگ *زمان*: ناخشنودی آگاهی در فلسفه‌ی هگل اثر ژان وال ترجمه‌ی باقر پرهام، اندیشیدن ... هنوز اثر شیرین دقیقیان، خواب مگس، اثر بیژن کارگرمقدم، مجموعه‌ی اسناد احمد متین دفتری اثر هدایت و علی متین دفتری، هستی‌شناسی شعر اثر منصور کوشان

شماره‌ی ۳، پاییز ۱۳۸۸:

فرج سرکوهی: هستی‌شناسی شعر اثر منصور کوشان، جنگ *زمان*: اوآ اثر ابوالفضل اردوخانی، قبل از رسیدن اثر روشنک بیگناه، با آن نقطه اثر منصور خاکسار

شماره‌ی ٤، زمستان ۱۳۸۸:

حسین *نوش‌آذر*: هفت دات کام، یک وبلاگ فرضی اثر بهروز شیدا، *اسد سیف:* روزهای نفریده، بر خاک نفریده اثر کوشیار پارسی

شماره‌ی ٥، بهار ۱۳۸۹:

کوشیار پارسی: با آن نقطه اثر منصور خاکسار، قبل از رسیدن اثر روشنک بیگناه، جنگ زمان: این جا حومه‌های کلاغ است اثر آزیتا قهرمان، سلام، روسپیان، سلام اثر ابوالفضل اردوخانی، حدیث نفس اثر حسن کامشاد

شماره‌ی ٦، تابستان ۱۳۸۹:

....

شماره‌ی ۷، پاییز ۱۳۸۹:

جنگ زمان: عصیان غربت اثر خالد بایزیدی، از ژاله تا ژاژ اثر قریباشادکهن، پژواک پائیزی اثر فروغ مشیری، سکوت صدای روشنی دارد اثر معصومه ضیایی، مثل پرنده درخت را فراموش می‌کنی اثر جمشید برزگر، زنی به طعم خاک اثر کیانوش فرید، پرنده دیگر، نه اثر مهرانگیز رساپور، چهر دفتر شعر اثر اسماعیل خویی

تماماً مخصوص

عباس معروفی

چاپ دوم، ۲۰۱۰

۴۰۰ صفحه، رقعی، ۲۰ یورو

نشر گردم، برلین

این رمان در ۵۲ فصل حاصل ۷ سال کار عباس معروفی است. رمانی در باب تنهایی و عشق و سفر. نثر رمان این گونه است:

"صدای زوزهٔ سگ قطع نمی‌شد. سگ دیگری که صداش نزدیک‌تر بود با صدایی چکشی مدام پارس می‌کرد. دلم می‌خواست همان زوزهٔ اولی باشد که بتوانم عادت کنم و کمی آرام بگیرم. بعد رفته‌رفته صدا در گوشم طنین دیگری یافت. صدای کوبش چکشی بر گانگ ترک‌خورده جمجمه‌ام را ترک می‌انداخت. گوش‌هام را گرفتم، چشم‌هام را بستم و سرم را بین زانوهام فرو بردم. هُرم داغی از زیر پاهام به صورتم می‌خورد که بوی شن پخته می‌داد.

کنار برجک خرابه‌ای نشسته بودم که لابد روزی روزگاری برج دیده‌بانی بوده و سربازی آن بالا کشیک می‌داده. اما حالا شبیه یک قوطی نوشابه خالی بود که بر اثر گذر زمان کمرش خمیده و ابهتش ناچیز شده بود. شده بود مستراحی برای فراری‌ها و آدم‌های شوربختی که نزدیک مرز مخفی می‌شدند و منتظر بودند. محل قراری بود برای قاچاقچی‌ها؛ دنگال بی‌سقفی که هربه‌چندی کسی برود توی آن، گوشهٔ خلوت و پاکی پیدا کند، و به حال خود زار بزند.

بوی عفونت کهنه تا چند فرسخی با باد می‌رفت و برمی‌گشت. نمی‌دانم چرا آن روزگار این چیزها برام اهمیتی نداشت و آزارم نمی‌داد. حتا اگر آزارم می‌داد می‌توانستم تحمل کنم، شاید هم می‌دانستم که اگر گیر بیفتم می‌روم زیر دست کسانی که مرا با ناخن تکه‌تکه می‌کنند، کسانی که صورتی آبله‌گون دارند و چشم‌شان مدام می‌پرد، کسانی که دهن‌شان بوی ماندگی سیر یا پیاز می‌دهد.

دلم می‌خواست اگر گیر می‌افتم، به سرعت شروع کنم به دویدن. بدوم؛ در انتظار یک گلوله بدوم. آن روزها و آن لحظه‌ها، گلولهٔ از پشت سر اولین آرزوی من بود، و آرزوی دیگرم این بود که موسا زابلی بیاید و مرا از مرز بگذراند.

دراز کشیدم و به آسمان خیره شدم. هوا گرم بود و هر چه نگاه می‌کردم از دیدن ستاره‌های ریز و درشت که در ماهوت سیاه شب سوسو می‌زدند، سیر نمی‌شدم.

سعی کردم به چیزی فکر نکنم، به مامان فکر نکنم، به پری فکر نکنم، به خودم فکر نکنم، به مرگ فکر نکنم، به پدر که سال‌ها پیش مرده بود فکر نکنم، به تنهایی وحشتناکم که مثل بغض همیشه ته گلوم چسبیده بود فکر نکنم، به بچه‌های دانشکده، به هیچ چیز، به هیچ چیز، به هیچ چیز.

می‌خواستم به آسمان خیره شوم، آن‌قدر که سیاهی شب در مخمل ستاره‌ها محو شود.

از دل خاک صدای ماشین می‌شنیدم. هراسان از جا جهیدم. کورسویی از دور گم و پیدا شد. خودم را به پشت برجک ویرانه کشاندم.

***

از اغوا تا اغوا

ناصر کاخساز

چاپ نخست: ۲۰۱۰

۲۰۰ صفحه، رقعی

ارزش: ۱۲ یورو

نشر گردون، برلین

کتاب مجموعه‌ی مقاله‌هایی است مانند: فردوسی منتقد نه ناسیونالیست، لولی‌وش مغموم پیش‌نویس سخنرانی در مراسم یادبود منصور خاکسار، آل احمد، ارتجاع، و جنبش روشنفکری، اختلافِ مقوله‌ایِ تشکیلات‌گراییِ ایمانی، با جنبش ملی، از اغوا تا اغوا، دموکراسی برای سازماندهی، دموکراسی برای سازماندهی، اسلام در ایران، تنها در یک نظام حقوقی، اعتبار دیرینه‌ی خود را باز می‌یابد، سوسیال دموکراسی= چپ + روشنگری، تا شکسته شدنِ حکم اعدام، من هم سلطنت‌طلبم، سرنگونی به خوانش حقوق بشر، سازماندهی برای دموکراسی، سازماندهی ملی به چشم‌انداز سیاسی روشن نیاز دارد، سه نسل، و دو چرخش جامعه‌شناختی، آسیب‌های شیدائی در سیاست، جنبش روشنفکری و سوسیالیسم گونه‌ی سوم، ... تا حقیقت نابودمان نکند، زمان فراطبیعیِ دیکتاتور، روشنگری و اخلاق سیاسی، افشره‌ها (۱) و (۲) و مقاله‌های دیگر

در افشره‌ها می خوانیم: اخلاق، دروغ را نهی می‌کند؛ فرهنگ اما آن را نفی می‌کند. کسی که دروغ می‌گوید فرهنگ را نقض می‌کند، نه اخلاق را؛ اخلاق به دروغ احتیاج دارد تا بتواند آن را نهی کند. اخلاق و دروغ با لولای نهی به هم چسبیده‌اند. دروغ، طبیعت ثانوی مناسبات اجتماعی است که زیر سایه‌ی تظاهر مذهبی و ایدئولوژیک قرار دارد. زیر حاکمیت اخلاقی یک دین یگانه، یا یک اعتقاد یگانه‌ی غیردینی، غریزه، سرکوب می‌شود، پس به ناچار دروغ رشد می‌کند؛ چرا که فرد باید خود را به گونه‌ای دیگر بنمایاند. پس دروغ فرزند طبیعیِ پنهان کردن غریزه است. تظاهر نافی تقوا است. تقوا به محض نشان داده شدن می‌میرد.

***

رأی من کجاست؟

تقلب گستردهٔ انتخابات

دهمین دورهٔ ریاست جمهوری

گزارش دیده‌بانان سبز از تقلب در انتخابات

به کوشش یاران میرحسین موسوی

و مهدی کروبی

به خاطر شرایط ویژه‌ای که در کشورمان حاکم است، و به دلیل سانسور گسترده و محدودیت‌های توهین‌آمیز، نشر گردون در روند تلاش‌های خود که مبارزه با سانسور نخستین اصل وجودی آن است، احساس وظیفه می‌کند که این گزارش مهم را با اجازهٔ دیده‌بانان سبز عیناً بی کم و کاست برای آگاهی مردم ایران با کیفیت مطلوب منتشر سازد.

رأی من کجاست؟ دیده‌بانان سبز از تقلب انتخاباتی (پرونده کامل)

زمزمه‌های یک شب سی ساله، ایرج جنتی عطایی

پیر ما فرمود، شری چیمنوی، ترجمه کاظم ابهری

تردستی حروف محدود، ساناز زارع‌ثانی

افسانه‌ها و سراب، پرویز دستمالچی (نقد اندیشه‌های روشنفکران دینی)

ذوب‌شده، عباس معروفی

من آزاد هستم، مسیح علی‌نژاد

و ...

***

مشترک شدن هر خواننده

گامی است پر بار

برای تداوم جنگ زمان

و پویایی هر حرکت فرهنگی.

نشر گردون منتشر می‌کند:

دو قرن سکوت، عبدالحسین زرین‌کوب، نسخهٔ بدون سانسور

مجموعه آثار، عبید زاکانی، نسخهٔ بدون سانسور

نشر گردون منتشر کرده است:

بوف کور، صادق هدایت

تماماً مخصوص، عباس معروفی

کابوس من ایران، پریسا صفرپور

آتش بدون شعله، شاندور مارای، ترجمه عباس زمانی

فریدون سه پسر داشت، عباس معروفی

تسلسل، احمد احقری

پتک آهنین، هوشا ناصری

رأی من کجاست؟ دیده‌بانان سبز از تقلب انتخاباتی (پرونده کامل)

زمزمه‌های یک شب سی ساله ایرج جنتی عطایی

پیر ما فرمود، شری چیمنوی، ترجمه کاظم ابهری

تردستی حروف محدود، ساناز زارع‌ثانی

افسانه‌ها و سراب، پرویز دستمالچی (نقد اندیشه‌های روشنفکران دینی)

ذوب‌شده، عباس معروفی

من آزاد هستم، مسیح علی‌نژاد

و ...

***

انتشارِ دو کتاب از صادق هدایت

نشرِ **آرش** (استکهلم) و **خانهٔ هنر و ادبیات** (گوتنبرگ) چاپِ جدیدِ کامل و پاکیزه‌ای از دو کتابِ مشهورِ صادق هدایت (***توپ مُرواری*** و ***البعثه الاسلامیه الی البلاد الافرنجیه)*** را از رویِ نسخه‌هایِ دستنویسِ نویسنده منتشر کرده‌اند.

توپ مُرواری در ۱۷۴ صفحه همراه است با مقدمهٔ دکتر محمدجعفر محجوب و توضیحاتِ وی درموردِ واژه‌ها و اصطلاحاتِ دشوار و لازم به توضیح برایِ خواننده و نیز یادداشتِ کوتاهی از ناصر زراعتی دربارهٔ چگونگیِ متنِ دستنویسِ کاملِ نویسنده و همچنین تصویرِ دو صفحه و آخرین صفحه از متنِ دستنویس هدایت.

البعثه الاسلامیه الی البلاد الافرنجیه در ۶۶ صفحه همراه است با مقدمهٔ روشنگرانهٔ م.ف.فرزانه نویسنده و فیلمساز و از یارانِ صادق هدایت که چگونگیِ به دست آوردنِ متنِ دستنویسِ این کتاب را شرح داده است. نیز ناشران در یادداشتی کوتاه، چرایی و چگونگیِ این چاپ را توضیح داده‌اند. تصویرِ صفحهٔ نخست و آخرِ دستنویسِ هدایت نیز در پایان آمده است.

طرحِ جلدِ هر دو این کتاب‌ها و نیز نامِ صادق هدایت که به شکلِ جغد کار شده است، از امیر صورتگر است.

بر ایران چه گذشت!

بانو پروین
چاپ نخست، ۲۰۰۶ ترسایی، لندن
۲۰۸ صفحه، رقعی
ناشر: مؤلف

جمهوری اسلامی، هر چند هزاران مصیبت بر جان و مال ایرانیان آورده آورده، اما دست‌آوردهایی هم داشته است. از آن جمله، تلاش برای شناخت فرهنگ ایران و ایرانی و یافتن پاسخ برای عامل‌های بسیاری که مصیبت‌بار بوده‌اند، از جمله، تسلط و حاکمیت بدون مقاومت حکومت اسلامی بر سرنوشت ایرانی‌ها. از جمله، دست‌آوردهای این مصیبت جانکاه، یکی هم بازگشت به گذشته است و تلاش برای یافتن پاسخ بسیاری از چرایی‌ها.

پژوهش‌ها و کتاب‌های بسیاری در سه دهه‌ی گذشته در باره‌ی فرهنگ و تاریخ ایران انجام گرفته، که صرف نظر از درستی یا نادرستی یا کاستی‌های آن‌ها، اغلب می‌کوشند فرهنگ و تاریخ ایران، یا هویت و سرشت ایرانی‌ها را یا فارغ از هر گونه خطایی بدانند یا به کلی سر پا از اشتباه. از این میان البته، بیش‌تر پژوهش‌ها، همه‌ی نادرستی‌ها و کاستی‌های تاریخ و فرهنگ ایران را یا از پایان سلسله‌ی ساسانیان می‌دانند یا از آغاز تجاوز عرب‌ها به سرزمین ایران. آن چه بیش از همه در این پژوهش‌ها دیده می‌شود، تحلیل یا بررسی نکردن علت‌ها است. کم‌تر اثری در تاریخ معاصر می توان سراغ گرفت که نویسنده یا نویسندگان آن علت‌ها را، اعم از علت در پیش‌رفت‌ها یا از علت در عقب افتادگی‌ها.

کتاب **بر ایران چه گذشت**، یکی از ده‌ها کتابی است که نویسندگان آن‌ها کوشیده‌اند چهره‌ای از فرهنگ و تاریخ ایران را نشان بدهند.

بانو پروین، گردآورنده و پژوهنده‌ی این کتاب، بر خلاف بسیاری از نویسندگان، نه ادعای پژوهشی ژرف را کرده است و نه ادعای ارایه‌ی اثری با دیدگاه یا برداشت‌های دیگر یا نو را.

نویسنده‌ی این کتاب یا به روایت فارسی پهلوی، این نسک، تلاش کرده است که آن چه در دست‌رسش بوده است، به ویژه بر اساس نسک‌های پهلوی–زرتشتی، گرد آورد.

از این رو کتاب (نسک)، بعد از پیش‌گفتار، دارای ۱۴ فصل پیوسته و ناپیوسته است:

۱– بر ایران چه گذشت؟
۲– آغاز تاخت و تازیان به ایران
۳– ساختمان‌سازی ایران باستان و رد پای آن در جهان.
۴– نگاهی کوتاه به دوران ایران باستان.
۵– تاریخ چیست؟
۶– فرهنگ و تمدن جهان از کجا آغاز شده است؟
۷– آزادی را چه کسی به مردم جهان پیشکش کرد؟
۸– ارزش‌های تاریخی چیست؟
۹– چه کسانی به فرهنگ و تمدن جهان سود رسانده اند.
۱۰– از دید جهان برگزیدگان چه کسانی هستند؟
۱۱– جایگاه و ارجمندی نژادهای ایرانی را بشناسیم
۱۲– زبان پارسی نشانه هوشمندی و فرهنگ
۱۳– سخنی پیرامون هنر و فرهنگ ایران
۱۴– پایه‌های فرهنگ اروپایی.

این هم تقدیم نامه ی گردآورنده:

سال ۲۰۰۶ ترسایی، سال کورش بزرگ در سراسر جهان شناخته شده است. این نوشتار کوتاه را ارمغان به آن نامور تاریخی و هم‌میهنان او می‌کنم تا ناآشنایان به ویژه جوانان ایرانی از فروغ و ناموری نیکان خویش آگاهی بیش‌تری یافته و برای آینده درخشان ایران کوشا و خود را از واپسگرایی‌ها دور بدارند.

کلاغ و گل سرخ

مهدی اصلانی

چاپ سوم ۲۰۱۰

نشر و پخش، کتاب فروغ، کلن

۴۳۰ صفحه، رقعی

کلاغ و گل سرخ، که یادمانده‌ها و خاطره‌های مهدی اصلانی است، یکی از خواندنی‌ترین کتب‌هایی است که در قلمرو زندان و زندانی منتشر شده. نثر روان، طنز بسیار جذاب و گاه روایت‌های داستانی مهدی اصلانی از دوستان و همبندانش، یکی از ویژگی‌های بارز این کتاب است.

بهروز شیدا یادداشتی بر این کتاب دارد با نام **مهتاب مدیون چشم‌ها است**، که آن را در این جا می‌خوانید:

"*کلاغ و گل سرخ* خاطرات مهدی اصلانی است از زندان‌های جمهوری‌ی اسلامی در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۶۳ تا ۱۳۶۷؛ از شبِ تازیانه تا سالِ دار؛ از شبِ چشم‌بند تا دوزخ‌سالِ ۱۳۶۷؛ از طلوعِ زخم تا پاییزِ غروبِ نگاهِ دوست.

کلاغ و گل سرخ قصه‌ی نامکرری است از گلویی دیگر. قصه‌ی زندان همیشه همان است: فریاد از جورِ کلاغ و یادِ بغض‌سازِ گل سرخ؛ انگار همیشه صدای یاران می‌خواهد چشم‌ها را به پرده‌ی نبردِ یاران بخواند.

کلاغ به روایت قصه‌ای از جهان اسطوره‌ها، معلمِ اولِ گورکنی است: قابیل برادر خود، هابیل، را کشته است، اما نمی‌داند جسد برادر را چه‌گونه از چشم‌ها پنهان کند. *کلاغی*، *کلاغِ* مرده‌ای بر منقارش، در کنارِ قابیل می‌نشیند تا رسمِ دفنِ برادر به او بیاموزد.[۱] به روایتِ قصه‌ی دیگری از جهانِ اسطوره‌ها، *کلاغ* همه‌ی اعضای قبیله‌ی خویش را به فصل زمستان زیرِ کوهی از بهمن دفن می‌کند. به این امید که به فصلِ بهار چشم‌های مرده‌گان بخورد.[۲] کلاغ هم رازِ مرگِ برادر دفن می‌کند هم چشمِ نعشِ برادر می‌خورد. *کلاغ* کوری می‌پراکند.

گل سرخ به روایت قصه‌ای از جهانِ اسطوره‌ها نماد عشق است. اولین *گل سرخ* از خون آدونیس، معشوق آفرودیت، الهه‌ی زیبایی، می‌روید. به روایت قصه‌ی دیگری از جهان اسطوره‌ها، در جشن‌هایی که در یونانِ باستان، به افتخار دیونیزوس، خدای شراب، برپا می‌کنند، *گل سرخ* به نماد سکوت تبدیل می‌شود؛ چه می‌تواند سرمستان را مهارکند تا سخنِ گزاف نگویند. *گل سرخ* هم از خون عاشقان می‌روید هم سرمستان را هشدار می‌دهد که سخن به‌هنگام بگویند.[۳]

کلاغ و گل سرخ ساختِ جهانی حماسی را نمادین می‌کند: در یک سو چشم‌کُش‌ها ایستاده‌اند؛ در یک‌سو عاشقانی که راز معشوق در سینه پنهان می‌کنند. *کلاغ و گل سرخ* روایتِ چشمی است که از منقارِ کلاغ‌ها گریخته است تا رازِ سکوتِ عاشقان بگوید. *کلاغ و گل سرخ* همان حماسه را از گلویی دیگر نامکرر می‌کند."

خاطرات مهدی اصلانی همان را جور دیگری نامکرر می‌کند؛ روایتی از کوچه‌ها، جای شعرها، کوچکی‌ها، پهلوانی‌ها، باخت‌ها، بخت‌ها، راست‌ها، خطاها، ناممکن‌ها، ناتوانی‌ها، باران‌ها، سازها، باغ چشم‌ها.

خاطرات مهدی اصلانی همان را بر دیوار زندانِ دیگری نامکرر می‌کند:

دمی هم آسمانِ شبِ مرا تماشا کن!
مهتاب مدیونِ چشم‌ها است

۱- صفاری، عباس. (۱۳۸۶)، کلاغنامه: از اسطوره تا واقعیت، (بر مبنای روایتِ مولانا جلال‌الدین رومی)، تهران، ص ۱۴

۲- همان‌جا، (بر مبنای افسانه‌های قبیله‌ی هایدا، از بومیان آمریکا)، ص ۱۵

۳-Biedermann, Hans. 1994. Symbol Lexikonet, Översättning Paul Frisch och Joachim Retzlaff, Stockholm, sid. 341

سپاسگزار می‌شویم
اگر دریافت
جنگ زمان را
از راه ایمیل یا تلفن
اطلاع دهید:
Jong-zaman@hotmail.Com
004741336907

شبیه عطری در نسیم

رضیه انصاری
چاپ نخست، ۱۳۸۹
۱۲۸ صفحه، رقعی
ناشر: آگه، تهران

شبیه عطری در نسیم رمانی است با زبانی روان، سیال و تپنده. اثری خواندنی در باره‌ی نابسامانی مهاجران ایرانی.

رمان، واگویه‌ی راوی دانای کل بسته است در باره‌ی فراز و فرودهای زندگی پریشان و سرگشتگی‌های فکری سه جوان به نام کیان، پیمان و بهزاد.

زمان روایت، زمان حال است و مکان حادثه‌ها شهرهای آلمان، به ویژه برلین با همه‌ی ویژگی‌های یک شهر بزرگ. سرد و پر جمعیت با مکان‌های بسیار پر آمد و شد، که نویسنده با تأکید و گاه وصف آن‌ها، تصویری بیرونی از سرگردانی‌های ذهنی، عاطفی و تعقلی شخصیت‌های اصلی، به ویژه بهزاد می‌دهد.

تصویر زندگی، کار، علاقه‌ی بهزاد، یکی از برجستگی‌های رمان است. روایت شخصیت دوگانه‌ی او، گذشته، حال و آینده‌ی او، نمای تمام عیاری است از زندگی بسیاری از ایرانیان مهاجر که زمینه‌های فرهنگی و آرمان‌های حرفه‌ای والایی داشته‌اند و نخواستند که تنها کارگر مهاجر باشند.

روایت لحظه به لحظه‌ی زندگی بهزاد، امد و شدهای او، همراه با مجموعه‌ی حرکتی زندگی دو شخصیت موازی دیگر رمان، کیان و پیمان و همه‌ی وابستگی‌ها و پیوستگی‌های آن‌ها، در مجموع تصویری است شفاف از زندگی مهاجران ایرانی به کشورهای اروپایی.

رمان، به رغم کم حجم بودن، مملو از حرف‌ها و تصویرهای بازآمده از زندگی نسل مهاجر است. مهاجرینی که خواسته یا ناخواسته، در سطح قرار گرفته‌اند و هم به دلیل خوی و فرهنگ از آن برآمده و هم به دلیل خوی و فرهنگ سرزمین میزبان، بدون ژرفا گشته‌اند.

خواننده هیچ ژرفا و حادثه‌ی بزرگی را در رمان **شبیه عطری در نسیم** تجربه نمی‌کند، چرا که شخصیت‌ها و زندگی در درون رمان فاقد این ویژگی‌اند.

نهایت این که رمان **شبیه عطری در نسیم**، یکی از انگشت‌شمار اثرهایی است که در این سال‌ها منتشر شده است و جا دارد که به نویسنده‌ی آن رضیه انصاری، تبریک گفته شود.

سرگذشت شعر پارسی از سنگ تا چاپ سنگی

محمود کویر
چاپ نخست: ۱۳۸۹ – ۲۰۱۰
۶۴۸ صفحه، رقعی
نشر آگ، آلمان.

محمود کویر، با نوشتن و انتشار کتاب سرگذشت شعر پارسی از سنگ تا چاپ سنگی، حاصل سال‌ها جست و جو و پژوهش خود را در اختیار خوانندگان گذاشته است.

کتاب که با یک درآمد و نه فصل تقسیم شده است، تاریخ خط، زبان و شعر فارسی را از دودمان پارت‌ها تا امروز را پیش روی خوانندگان می‌گذارد. خواننده با آغاز هر فصل، نخست با شرح کوتاهی در باره‌ی ادبیات یک دوره اشنا می‌شود و بعد با نمونه‌های برگزیده‌ای از اثرهای همان دوره.

یکی از ویژگی‌های بارز کتاب محمود کویر، سادگی و روانی آن به ویژه برای کسانی است که کمتر با ادبیات، به ویژه شعر پارسی آشنا هستند.

محمود کویر در درآمد کتاب می‌نویسد:

"سالیان درازی بر آن بوده‌ام که ما دارای یک کتاب سبک‌شناسی شعر پارسی نیستیم که با نیاز و آگاهی این زمانه همراه باشد."

آن گاه در بخش‌های جداگانه، هدف خود را برای شناساندن شعر پارسی دنبال می‌کند:

بخش نخست: شکوه آغازین– از ابتدا تا اشکانیان.
بخش دوم: روزگار شکوفایی — اشکانیان و ساسانیان.
بخش سوم: دبستان استقلال
بخش چهارم: دبستان عشق یا سبک عراقی
بخش پنجم: دبستان واقع‌گرایی (سبک وقوع).
بخش ششم: دبستان خیال (سبک هندی)
بخش هفتم: دبستان بازآفرینی ادبی (سبک بازگشت ادبی)
بخش هشتم: شعر پارسی و آیین‌ها
بخش نهم: بر بال شعر پارسی.

در فضای پریشان فرهنگی، ادبی این سال‌ها، همت محمود کویر قابل تقدیر است و انتشار کتاب **سرگذشت شعر پارسی از سنگ تا چاپ سنگی** غنیمتی.

سایه‌اش دیگر زمین را سیاه نخواهد کرد

حسین نوش‌آذر
چاپ نخست: ۱۳۸۹
۱۳۰ صفحه، رقعی
انتشارات مروارید، تهران

هر بار که اثری خواندنی، به ویژه در قلمرو ادبیات، آن هم رمان در ایران منتشر می‌شود، باز خواننده‌ی ناامید بارقه‌های مطلعه‌اش را بازمی‌یابد و خواندن اثری از هم‌طنان را با ذوق و شوق دنبال می‌کند. چرا که عوامل بسیاری چون سانسور شدید، بی‌رغبتی ناشران برای انتشار ادبیات مدرن نویسندگان ایرانی، به ویژه رمان، گریز آن‌ها از تهدید مأموران امنیتی و اعانه‌های وزارت ارشاد را از دست ندادن، هم چنین پناه بردن به ترجمه‌های نادرست و نامسؤلانه‌ی مترجمان جوان از آثار نویسندگان خارجی و ده‌ها عامل دیگر، از سویی خوانندگان آثار جدی فارسی را از شوق انداخته و از سوی دیگر، اراده‌ی نویسندگان ایرانی را برای ارائه‌ی کتاب به ناشران و لاجرم به وزارت فرهنگ و ارشاد.

از این رو هنگام که اثری، چون **سایه‌اش دیگر زمین را سیاه نخواهد کرد** در بازار پریشان و بیمار و بحران‌زده‌ی فرهنگ ایران منتشر می‌شود، جا دارد که همه‌ی دست اندرکاران، به ویژه منتقدان و نشریه‌های ادبی، همه‌ی همت خود را برای شناساندن آن اثر به کار گیرند و بکوشند با معرفی آثاری این چنینی رغبت و شوق خواننده را به مطالعه‌ی رمان ایرانی باز آورند.

انتشار کتابی مانند **سایه‌اش دیگر زمین را سیاه نخواهد کرد**، **که** با نثری روان نوشته شده است، مضمونی درگیر با زمانه و وضعیت هر شهروند ایرانی دارد، خواننده‌اش را به چالش در زندگی و سرنوشت خود فرامی‌خواند و هر "بنی‌عالمی" را به عالم خویش دعوت می‌کند، جا دارد که از شمارگان اندک بگذرد و نه تنها نویسنده‌اش، حسین نوش‌آذر را توش و توانی برای اثر بعدی بدهد که هر نویسنده‌ی ایرانی را دعوت به نوشتن و انتشار کند.

جنگ زمان انتشار این اثر را به فال نیک می‌گیرد و ضمن تبریک به حسین نوش‌آذر، خوانندگان رمان جدی را به خواندن آن دعوت می‌کند.

این هم پاره‌ای از رمان:

"مادر گفت: چرا معطلی؟ بزن. بکشش. راحتش کن.

گفتم: پس چی خیال کردی؟ اینجا که خونه نیست. اینجا مجنون خانه است. مج – نون – خانه. دریغ از دمی آسایش.

گفت: حیف از آن شیری که به خورد تو دادم.

حقیقت دارد که ی.سف عزیز پدر بود. اما این هم حقیقت دارد که وقتی یونس اط شکم ماهی بیرون آمد، روزی سه بار شیر آهو می‌خورد. برای همین خون جلو چشم بنی‌عالمی را گرفت. با لگد زد به یک صندلی دیگر. آن را هم زمین انداخت؛ و وقتی صدای یونس بلندتر شد، به طرف او هجوم برد. حالا برادر را زیر لگد گرفته بود. یونس روی زمین افتاده بود. زانوهایش را جمع کرده بود توی شکمش، صورتش را میان دست‌هایش پنهان کرده بود و مادر فقط می‌توانست تغزین کند و چه نفرین‌هایی هم می‌کرد. دستت بشکند مرد. نزن. به زمین گرم بخوری، نزن. گناه داره. جوونمرگ بشوی الهی. الهی خیر از زندگی‌ات نبینی. نامرد. نزن. و با هر نفرین گلوی بغض گرفته‌ی بنی‌عالمی مثل یک غده‌ی سرطانی بزرگ‌تر می‌شد. حالا بنی‌عالمی بکسر گلوی بغض گرفته‌ای بود که اگر می‌ترکید همه‌ی چهار دیواری را از اشک پر می‌کرد. آنگاه خداوند به عهدش عمل می‌کرد و برای تنبیه یونس همه‌ی مردگان ایله را زنده می کرد."

از حسین نوش‌آذر، پیش از این بیش‌تر ترجمه‌های خوب با انتخاب‌های خوب منتشر شده بود مثل **جاده**، اثر کورمک کورتی و یک **زن بدبخت** و **پس باد همه چیز را با خود نخواهد برد** اثر ریچارد براتیگان. اما انتشار **سایه‌اش دیگر زمین را سیاه نخواهد کرد**، نشان داد که نوش‌آذر نه تنها مترجم توانایی است که داستان‌نویسی است با آینده‌ای امیدبخش. روانی نثر، ساخت شخصیت‌ها، بهره بردن از کلام محاوره و ساختار سایه‌اش دیگر زمین را سیاه نخواهد کرد برآمده‌ی دانش و تجربه‌ای است با چشم‌اندازی درخشان.

جُنگ زمان jong-e Zaman

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:

حسین رحمت، لندن، انگلستان
Tel: 7545371381village1949@yahoo.co.uk
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

جُنگ زمان، نماینده می‌پذیرد.

Table of Content

Introduction

● Mansour Koushan- Abbas Shokri:
Freedom Is Not Free *9*

Research

● Nasim Khasar:
The Integrity of the Harem and the Chastity of the Kingdom 17
● Kurt Tucholsky:
The Revenge of the Generals 35
● Koushiar Parsi:
The Root and Design of Colors in Cultures 39
● S.Seifi:
The Unfinished Work of Mehdi 52

Poetry

● Shab Moqarebin: ***Four Poems*** 59
● Azita qahreman: ***three Poems*** 62

Stories

● Naser Zeraati: ***The Girl and the Sea*** 67
● Hossein Rahmat: ***Pilgrim*** 75
● Farhad Fotohii: ***Aimless Sequences*** 79
● Mehri Kashani: ***My Mother Calls me Laleh*** 84

Dialog

● Helle Mariah Bjerkan:
Poetry as an act of grasping reality 89

Critique

● Bagher Parham:
The West by Way of the East 105
● Sohrab Rahimi:
The Shadow beneath the Skin 115
● Rajab bazafshan:
In the Bedstream of a Labyrinthine Text 118
● Mahbobeh Mosavi:
A Narration Parallel to Whatever There Is 139
● Sepideh Jodairi:
Simple but Not Naïve 142
● Ebrahim Harandi:
Design in Literature 144

Cultural News

● Jong-e Zamān: ***Book Review*** 156

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:
ARAST

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. **8**, Winter 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