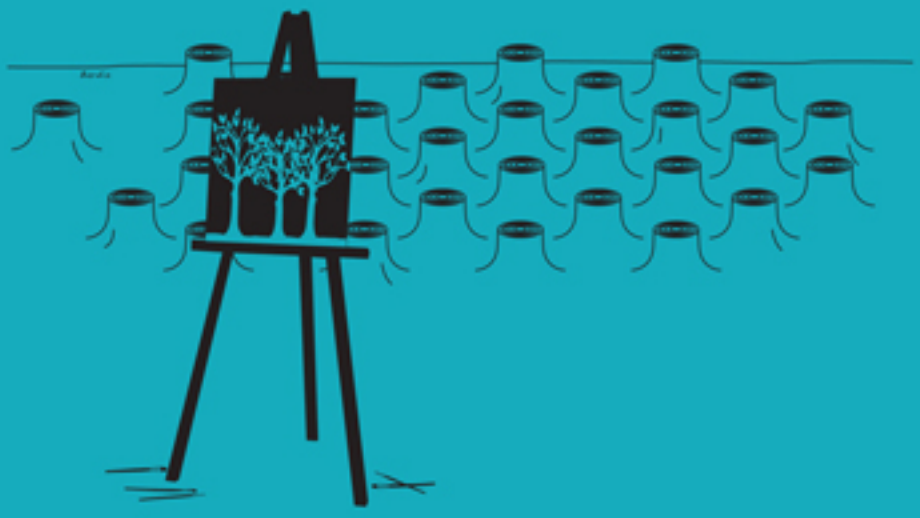
۱۱

فرهنگ زمان

فصل‌نامه‌ی ادبیات، فرهنگ و هنر

شماره‌ی ۱۱ پاییز ۱۳۹۰



فصل‌نامه‌ی فرهنگ، ادبیات و هنر
شماره‌ی ۱۱، پاییز ۱۳۹۰

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.

شابک: ۲۵۵۹- ۱۸۹۱

بهای تک شماره در کتاب‌فروشی‌ها: ۱۲۰ کرون، ۱۵ یورو، ۲۰ دلار آمریکا، ۱۲ پوند یا برابر هر کدام
بهای ۴ شماره (یک سال) با هزینه‌ی پست: ۴۸۰ کرون، ۶۰ یورو، ۸۰ دلار آمریکا، ۴۸ 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.jong-e zaman.com
ناشر و سردبیر متعهدند:
اگر به هر دلیلی *جُنگ زمان* منتشر نشد، مبلغ باقی‌مانده‌ی مشترکان را برگردانند.

چاپ و پخش: H&S Media

نشانی دفتر سردبیری:
Nedre Storaberget 8
4034 Stavanger, Norway
تلفن: ۶۶ ۷۷ ۱۱ ۵۱ ۰۰۴۷
mansourkoushan@yahoo.no

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.

طرح‌ها:
آزادی، صلح، سانسور بردیا کوشان ۴، ۱۸۹، ۱۹۷
پیش‌خوانی:
امکانی نو، فرصتی دیگر، : منصور کوشان ۵
جستار:
در ستایش خواندن و داستان: ماریو وارگاس یوسا – عباس شکری ۷
لال‌بازی – دیفرانس:
لئونارد کوهن در اجرایی زنده: لوری امرسون، جو هوپر – محمد حیاتی ۲۷
آخوندزاده یا رضا خان؟ مجید فلاح‌زاده ۴۷
ناممکن: پرهام شهرجردی ۵۶
شعر:
چهار رباعی سپید: علی‌رضا زرّین ۵۹
دو شعر: مهرانگیز رساپور – پگاه ۶۰
دو شعر: ژیلا مساعد ۶۶
دو شعر: شیرین رضویان ۶۹
سه شعر: معصومه ضیایی ۷۲
دو شعر: شیدا محمدی ۷۶
داستان:
جنایت و مکافات: شهریار مندنی‌پور ۷۹
مسافر: نجمه موسوی ۹۲
جام بر جام: حسین رحمت ۹۸
دگردیسی باورنکردنی حسین آقا: کوشیار پارسی ۱۰۲
به خورشید زل بزنیم، کاوه: کیهان اردبیلی ۱۰۸
بازخوانی سرنوشت نجف: حمید ذکاوت ۱۱۶
نقد:
سایه‌ی سنگین نیمه‌تمامی‌های ما: بهروز شیدا ۱۲۹
سه تجربه‌ی خواندن: شیرین‌دخت دقیقیان ۱۴۶
فراز و فرودهای فرهنگ ایران: مهرداد مقدسیان ۱۴۸
زاویه‌ها، ذره‌بین‌ها، ظرفیت‌ها و ظرف‌ها: ملیحه تیره گل ۱۵۱
معرفی کتاب:
فارنهایت شرجی: جنگ زمان ۱۷۱
نصرت رحمانی: : جنگ زمان ۱۷۲
پونز روی دم گربه: جنگ زمان ۱۷۳
چهار کتاب و نیم: جنگ زمان ۱۷۴
نروژی:
دو شعر: منصور کوشان ۱۸۴
شکل از ورای شکل: الکساندر کارنه‌را ۱۸۸
زبان چونان بیل، تبر، بولدوزر ....: هلله ماریا بیرکان ۱۹۶

Bardia Koushan: Freedom and Peace

منصور کوشان

امکانی نو، فرصتی دیگر

کار فرهنگی، به ویژه ادبیات و از همه‌ی آن‌ها پرگرفتارتر، انتشار فصل‌نامه‌ی فرهنگی، ادبی و هنری که نه دنیا دارد و نه آخرت، تنها از آن کسانی است که به راستی وجدان خود را وامدار کاری این چنین پر مصیبت می‌دانند؛ بدون این که به راستی بدانند چرا.

بی‌گمان خواننده‌ی پیگیر **جنگ زمان**، از سال دوم انتشار آن دریافته است که من به عنوان سردبیر، مدام در این بخش، پیش‌خوانی، نارضایتی خود را از وضع موجود فرهنگ و کار فرهنگی و به ویژه نشر و ارتباط آن با خواننده اعلام کرده‌ام و چنان که شاهدید، باز دیده است که هر شماره‌ی **جنگ زمان** اگر سر هر فصل منتشر نشده است، در ماه اول یا نهایت ماه دوم به دست خوانندگانش رسیده است.

در شماره‌ی ۹، که به دلیل عدم بازگشت هزینه‌های ۸ شماره و ناتوانی در پرداخت، ناگزیر به ۱۲۰ صفحه تقلیل یافته بود، نوشته بودم چند شماره‌ی باقیمانده تا پایان سال ۲۰۱۱ را به صورت ویژه‌نامه منتشر می‌کنم. این وعده را هم به دو دلیل داده بودم.

یکی ادای دین به مشترکان، چرا که مبلغ ۴ شماره‌ی ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲ را پیش‌پرداخت کرده بودند، دیگری به دلیل وفاداری به تعهد فرهنگی. یعنی انتشار یک دوره‌ی کامل یا یک ساله و مهم‌تر از همه، مقاومت در برابر سد ناپیدایی که بدتر از سانسور حکومت‌ها است.

خوانندگانی که دست کم با کارنامه‌ی فرهنگی من آشنا هستند، می‌دانند که هفته‌ی نامه‌ی **ایران**، که ناشر، مدیر مسؤل و سردبیرش بودم، **دنیای سخن** که تنها سردبیرش بودم، **تکاپو** و **بوطیقای نو** که ناشر و سردبیرشان بودم، **آدینه** که تنها سردبیرش بودم، و همه خوشبختانه با استقبال خوانندگان و شمارگان بسیار منتشر می‌شدند، هر کدام به بهانه‌ای از جانب استبداد و خودکامگی به تعطیلی کشانده شدند، و من نمی‌توانستم و هنوز هم نمی‌توانم به خودم به باورانم که اکنون در تبعید و در سرزمین‌های غربی که دست کم آزادی برای انتشار فصل‌نامه‌ها آزاد است و آن هم بدون هر گونه حصر و استثنایی، قرار است **جنگ زمان** از جانب ایرانیان به چند دلیل به تعطیلی کشانده شود:

۱- به دلیل نبودن شبکه‌ی پخش و رساندن نشریه به دست مشتاقان آن.

۲- نبودن کتابفروشی در تمام شهرهای بزرگی که فارسی‌زبانان در آن ساکنند.

۳- عدم پرداخت بهای **جنگ زمان**های فروش‌رفته از جانب کتابفروشی‌هایی که ۸ شماره‌ی آن را دریافت کرده‌اند و تا امروز به هیچ وجه حاضر به همکاری و تسویه‌حساب نشده‌اند.
۴- عدم رغبت طیف گسترده‌ای از فارسی‌زبانان بیرون از ایران به مطالعه‌ی اثرهای جدی.
۵- عدم اعتماد خوانندگان به اشتراک، به دلیل سابقه‌های نادرست.
۶- هرینه‌ی سنگین پست از اروپای شمالی به مکان‌های بسیار دور، چون استرالیا، آمریکا، کانادا و ...

شاید دلیل‌های دیگری هم باشد مثل تنوع در موضوع جستارها یا تنوع در سلیقه‌های گوناگون. اما از آن جا که قرار نبوده است و قرار هم نیست **جنگ زمان** برای طیف وسیعی از فارسی‌زبانان در سراسر جهان منتشر شود و دست کم ، آن گونه که انتظار می‌رود و در وضعیت عادی معمول است، شمارگانی در حدود ۱۰۰ هزار جلد را برای ۴ میلیون ایرانی با سواد و مرفه و ناراضی از حکومت اسلامی منتشر کند، می‌توان گستردگی تنوع در موضوع و سلیقه را نادیده گرفت و پذیرفت که دست کم ۱۰ هزار نفر از ایرانیان ساکن در دو قاره‌ی اروپا و آمریکا، که ادعای روشنفکری دارند و ناگزیرند جز حلقه‌ی خودی‌ها، کنجکاو نظر دیگران هم باشند، خریداران و خوانندگان فصل نامه‌هایی چون **جنگ زمان** هستند و نمی‌توان انتظار بیش از این داشت. چرا که **جنگ زمان،** با توجه به کیفیت، نه تنها از ۴ نسل زنده و فعال جامعه‌ی امروز اثرهایی را منتشر کرده است و می‌کند، که بستر فعالیتش بیش‌تر در قلمروهای مهمی چون ادبیات، جامعه، فلسفه و سیاست بوده است که به طور طبیعی از ابزارهای مهم فعالان هر جامعه‌ای است و کم‌تر به کار سرگرمی می‌آید.

بنابراین با توجه به فعالیت فارسی‌زبانان و وجود امکانی چون خرید **جنگ زمان** در شبکه‌های جهانی و معتبر (آنلاین) چون **آمازون** از مسیر H&S Media، و با توجه به چشم‌انداز بسیار دل‌نشین و به نظر موفقیت‌آمیزی که در پیش روی جامعه‌ی فرهنگی ایران قرار گرفته است و هر کس، از هر گوشه‌ی جهان، به راحتی می‌تواند به **جنگ زمان** و کتاب‌های این ناشر دسترسی داشته باشد، به رغم نظر اعلام شده در شماره‌ی ۹ و انتشار شماره‌ی ۱۰ به صورت ویژه نامه‌ی داستان و نقد داستان، این شماره و شماره‌های آینده‌ی **جنگ زمان**، باز به سبک و سیاق گذشته، در قلمروهای گوناگون فرهنگ، ادبیات و هنر، برای طیف وسیع جامعه‌ی فرهنگی و روشنفکری منتشر می‌شود.

۳۰ اکتبر ۲۰۱۱

ماریو وارگاس یوسا– عباس شکری

در ستایش خواندن و داستان

پنج ساله بودم که خواندن را آموختم. محل آموزش، کلاس برادر خوستینیانو در سالن آکادمی در کوچابامبای بولیوی بود. این مهم‌ترین چیزی است که در زندگی من رُخ داده است. نزدیک به هفتاد سال گذشته و به روشنی به یاد دارم که چه گونه جادوی برگردان واژه‌ها در شکل و صورت کتاب توانست قدرت تخیل مرا سرشار کند؛ سرشار از تخیل زندگی و حیات. این سرشاری مرزهای زمانی و مکانی را پشت سر می‌گذارد و فرصت همراهی و همسفری با کاپیتان نمو در هزاران فوت زیر دریا را فراهم می‌کند، اجازه می‌دهد هم دوشادوش آرتگان، آتوس، پورتوس و آرامیس در برابر دسیسه‌های تهدیدآمیز ملکه در روزهای ریچلیوی پنهان یا تلوتلو خوردن در فاضلاب پاریس، به ایستادگی بپردازم. سرشار از واژه‌هایی که تبدیل می‌شوند به تخیلی که واقعیت ژان وال ژان را روایت می‌کند. روایتی که هنوز هم سنگینی بارش را نه من که خیلی‌های دیگر هم بر پشت خود دارند.

خواندن، آرزوها را به زندگی و زندگی را به آرزوها تبدیل می‌کند و آن را در جهان ادبیات چنان جاسازی می‌کند تا پسربچه‌ای که روزگاری من بودم، از طریق آن زندگی را لمس کند. مادرم برایم حکایت کرده است؛ اولین چیزی که نوشتم ادامه‌ی داستان‌هایی بوده است که می‌خواندم. چرا که در پایان داستان غمگین می‌شدم و علاقه‌مند بودم که پایان داستان را به میل خودم تغییر دهم. شاید این همین کاری است که همه‌ی زندگی‌ام را صرف آن کرده‌ام بدون آن که متوجه شده باشم: یعنی طولانی کردن زمان. همان طور که بزرگ‌تر می‌شدم، بالغ می‌شدم و پا به سن می‌گذاشتم، داستان‌ها هم، همراه با تجلیل و ماجراهای زمانه‌ای که در آن به سر می‌بردم، دوره‌ی کودکی‌ام را پر می‌کردند.

ای کاش مادرم این جا بود. زنی که با خواندن شعرهای آمادو نروو و پابلو نرودا اشک می‌ریخت. این آرزو هم چنین شامل پدر بزرگ‌ام با دماغ بزرگ و سر طاس‌اش می‌شود. او که هماره نوشته‌های مرا ارج می‌گذاشت. هم چنین عمو لونچو، کسی که به من انرژی می‌داد و می‌خواست که روح و تن‌ام را به سوی خواندن بکشانم و با جهان هزارتوی ادبیات آشنا شوم، جای‌اش این جا خالی است. در آن زمان و مکان البته او پاداش این همه فداکاری را خیلی بد دریافت کرد. در همه‌ی روزهایی که زندگی کرده‌ام، آدم‌های این چنینی زیادی در کنارم بوده‌اند. آدم‌هایی که مرا دوست داشتند و تشویق‌ام می‌کردند و آن گاه که من در تردید بودم با ایمان خویش بر من نیز تأثیر می‌گذاشتند. ستایش همه‌ی آن‌ها را باد که با

لجاجت و پافشاری باعث موفقیت‌هایم شدند. من در شرایطی بوده‌ام که می‌توانستم بیش‌تر وقت‌ام را صرف شور و حیرت نوشتار کنم. من آفرینشگر یک زندگی موازی بوده‌ام که پناهگاه من بوده است در مقابله با سختی و فلاکت روزمره. کسی شده‌ام که چیزهای فوق‌العاده طبیعی می‌سازم و طبیعتی فوق‌العاده. کسی هستم که می‌توانم هرج و مرج و شلوغی را هم دو چندان کنم. کسی هستم که از هیولا نیز زیبایی می‌سازد و لحظه را نیز ابدی و جاودان می‌کند. و همین زندگی موازی است که مرا و همه‌ی کسانی را که مثل من فکر می کنند، قادر می‌کند تا مرگ را تبدیل کنند به منظره‌ای زیبا و گذرا.

داستان‌نویسی کار آسانی نبود. هر گاه آن‌ها تبدیل به واژه، برنامه‌های پژمرده شده روی کاغذ و یا ایده‌ها و تخیل‌ها می‌شدند، گویا اشتباهی رخ می‌داد که شکست در انتظارش بود. و اکنون باید فکر کرد که چه گونه می‌شود آن داستان را دوباره شکل و فرم داد و زندگی مجددی به آن بخشید. خوشبختانه، قهرمانان وجود داشتند، آموزگارانی که می‌بایست از آن‌ها آموخت و نمونه‌هایی که باید از آن‌ها پیروی کرد. فلوبر به من آموخت که ذکاوت و هوشمندی یک ویژگی است توأم با سرسختی و شکیبایی بی‌نمونه. فالکنر که خود نیز استاد نوشتن و ساختار بود، نیز به من آموخت که داستان در روند خود می‌تواند با فقر واژه رو به رو شود یا بر عکس از غنای حیرت‌انگیزی برخوردار گردد. از ماتورل، سر وانتس، دیکنز، بالزاک، تولستوی، کوندرا و توماس مان نیز آموختم که پیرنگ و جاه‌طلبی در داستان همان قدر در هنر داستان‌نویسی مهم است که مهارت در نوشتن و سبک هدف‌مند روایت. از سارتر آموختم که واژه، عمل و کنش است، که داستان و نمایش‌نامه یا حتا مقاله، آن گاه که در اکنونیت زمان و آزادی هماهنگ می‌شوند، تغییر مسیر تاریخ نیز در توانشان است. کامو و اورول به من یاد دادند که ادبیات فاقد اخلاق پدیده‌ای ناانسانی است و سرانجام از مالرو آموخته‌ام که قهرمان‌سازی و حماسه‌سازی در حال حاضر همان قدر ممکن است که در دوران آرگوناتوس در **ایلیاد** و **ادیسه**.

اگر در این ارجاع، می‌بایست همه‌ی نویسندگانی را که چیزی مدیون آن‌ها هستم – کم یا زیاد فرق نمی‌کند– خطاب قرار دهم، سایه‌ی سنگین آن‌ها ما را در تاریکی غوطه‌ور می‌سازد. آن‌ها قابل شمارش نیستند. به علاوه، آشکار کردن و افشای سّرهای قدرت روایت داستان، مرا مجبور می‌کنند که عمق بی سر و ته انسانیت را افشا کنم، اصل قهرمانانه‌شان را تحسین کنم و احساس کنم که در جهان وحشیگری‌اش من نیز یک وحشی هستم. آن‌ها بهترین دوستان من بودند، یکی که به صدای من زندگی می‌بخشد و دیگری در کتابی، به من فهمانده است در بدترین وضعیت هم می‌توان امیدوار بود که پایان شب سیه سپید است.

در همین وضعیت‌ها هم چنین که آموخته‌ام که اگر نتوانیم در زندگی داستان بخوانیم یا آن را تخیل کنیم، تلاش برای زیستن بدترین در نوع خود قرار گرفته است.

در طول زمان حیرت زده شده‌ام که نوشتن در کشورهایی مثل سرزمین من، تنها یک پدیده‌ی لوکس نبوده است، جایی که تعداد خوانندگان اندک نیز است، جایی که بخش بزرگی از مردم یا فقیرند یا بی‌سواد، جایی که بی‌عدالتی از حد پذیرش گذشته است و سرانجام جایی که فرهنگ نزد اندکی از مردم از اهمیت و ارزش کافی و لازم برخوردار است. این تردیدها، به هر حال، هرگز مرا به سکوت دعوت نکردند، حتا در دورانی که کسب درآمد برای امرار معاش و قوت لایموت زندگی‌ام بیش‌ترین وقت را از من می‌گرفت. به نظرم من کار درستی انجام داده‌ام. چرا که برای شکوفایی ادبیات، پیش از هر چیز این کار حائز اهمیت بود و برای دستیابی به جامعه‌ای که برخوردار باشد از فرهنگ والا، آزادی، موفقیت و عدالت، هرگز پدیده‌ای با وجود بیرونی نبود که از آن نام برده شود. با این حال همه‌ی آین‌ها ستایش ادبیات، ستایش برای شکل دادن به آگاهی و شعور را، ستایش، میل و اشتیاق را برانگیزانده‌اند؛ هم چنین ستایش رهایی از توّهم و پیوستن به واقعیت زمانی را، که ما از سفری زیبا به تخیل به برداشت زیباتری در آن حرکت می‌کنیم. با انجام این سفر، تمدن اکنون کم‌تر وحشیانه است تا زمانی که قصه‌گوها شروع به انسانی کردن زندگی با حکایت‌های افسانه‌ای خویش کردند. بدون خواندن کتاب‌های خوبی که خوانده‌ایم، ما می‌توانستیم بدتر از آنی باشیم که اکنون هستیم، می‌توانستیم بیش‌تر پیرو و همرنگ جماعت باشیم، نه چنان چون بی‌قرارها، می‌توانستیم بیش‌تر مطیع باشیم و شاید خالی از روحیه انتقادی. در چنین شرایطی موتور پیشرفت نیز وجود نداشت و درجا زدن و فرو رفتن در باتلاق، سرنوشت همه‌ی ما می‌شد. خواندن هم مثل نوشتن اعتراضی است علیه ناکافی بودن شرایط زندگی. آن گاه که نگاهی به درون رمان و قصه می‌اندازیم تا دریابیم که چه چیزی را در زندگی از دست داده‌ایم، ما به زبان می‌آییم، می‌گوییم بی‌نیاز به گفتن یا دانستن آن. دانستن این که زندگی چنان که هست، تشنگی ما برای رسیدن به مطلق و محض را ارضا نمی‌کند – پایه‌های اساسی موقعیت انسانی – و در می‌یابیم که می‌بایست به‌تر می‌بود از آن چه هست. وقتی که ما شجاعانه کسی را برای استفاده در دسترس داشته باشیم تخیل را اختراع می‌کنیم در نظمی برای حیات، طوری که شیفتگان زیادی علاقه‌مند به اداره و ادامه‌ی آن می‌شوند.

بدون داستان ما کم‌تر آگاه بودیم از اهمیت آزادی برای زندگی و قابل حیات بودن زندگی. جهنم زمانی است که داستان تبدیل می‌شود به ماجرایی بدون تخیل، وقتی که داستان توسط ظالم‌ها، ایدئولوژی یا یک مذهب پایمال می‌شود و لگد کوب. بگذارید

آن‌هایی که شک دارند به این که ادبیات ما را در تخیل و زیبایی و خوشبختی و شادی غرق می‌کند و فکر می‌کنند که ادبیات تنها ما را هشدار می‌دهد تا در برابر ستم و زور هشیار باشیم، از خود بپرسند؛ چرا همه‌ی رژیم‌ها به این نیت هستند که رفتار متمدنانه‌ی مردم را از تولد تا مرگ کنترل کنند و چنان از مردم هراس دارند که سیستم‌های کنترل‌کننده و سانسور را برپا می‌کنند؛ از خود بپرسند که چرا رژیم‌های جهان از ترس مردم برای کنترل آن‌ها و تحت سیطره نگهداشتنشان گوش و چشم‌های پنهان و آشکار برپا می‌کنند تا از استقلال نویسنده جلوگیری کنند و تا آن جا که می‌شود آن‌ها را در محاط برنامه‌های خود نگه دارند. هراس آن‌ها از این است که اگر اجازه دهند خیال به طور آزاد در کتاب‌ها در جریان و سیال باشد، خطر بزرگی برای آن‌ها خواهد بود. آن‌ها می‌دانند که اگر خیال در کتاب‌ها سرگردانی ادبی داشته باشد، چه گونه فتنه‌انگیزی ممکن است دامنشان را بگیرد و داستان فتنه‌انگیز، انگیزه‌ای شود برای سقوط قدرتشان. آن‌ها، هرگاه خواننده، آزادی را در درون خود ممکن ساخته است، آن را با آن چه در جهان بیرون که همانا کهنه‌پرستی است و ترس نهفته در آن – که مورد علاقه‌ی قدرت‌مداران است – مقایسه می‌کنند. آن چه در چله‌ی کمان خواننده خواهد نشست، حقیقت است و جهان حقیقی. جدا از این که آن‌ها این را بخواهند یا نه، بفهمند یا نه، هرگاه داستان‌هایی پیدا کنند که نویسندگان افسانه‌ها آن‌ها را تبلیغ و انتشار داده‌اند، در می‌یابند که نویسندگان نشان‌دهندگان راهی هستند غیر از آن چه آن‌ها در نظر دارند. نویسندگان برای خوانندگان توضیح می‌دهند که جهان بد ساخته شده و زندگی تخیلی غنی‌تر از زندگی و نظم روزانه ی زندگی ما ست. این حقیقت، اگر ریشه در حساسیت و آگاهی آن‌ها بدواند، شهروندان را دشوارتر و پیچیده‌تر از آن می‌کند که به راحتی بشود فریبشان داد و گولشان زد. در این صورت مردم تمایلی برای پذیرش دروغ‌ها و تزویرهای بازپرس‌ها و زندانبان‌هایی نخواهند داشت که در تلاشند تا چنین وانمود کنند و به آن‌ها بباورانند که پس پشت میله‌های زندان زندگی امن‌تر و راحت‌تری از جهان حقیقی و تخیلی که نویسندگان برای آن‌ها ساخته‌اند، وجود دارد.

ادبیات خوب پلی است مناسب بین مردمان مختلف و ما را به جهان لذت، اندوه یا حیرت‌انگیز رهنمود می‌شود. ما را در فهم زبانی واحد، عقیده‌ها، باورها، عادت‌ها، سنت‌ها و روندهایی که ما را از هم جدا می‌کند، وحدت می‌بخشد. آن گاه که نهنگ بزرگ سفید، کاپیتان اهب (شخصیت اصلی رمان **موبی‌دیک** اثر هرمان ملویل) را در دریا مدفون می‌کند، قلب همه‌ی خوانندگان از ترس به تپش می‌افتد. همان طور که در توکیو، در لیما یا تیمبوکتو. هنگامی که اما بواری (شخصیت اصلی رمان **امابواری** اثر گوستاو فلوبر) سم آرسنیک را سر می‌کشد، آناکارنینا (شخصیت اصلی رمان **آناکارنینا** اثر لئو تولستوی) خود را

جلو قطار پرت می‌کند و یا ژولین سورل (شخصیت رمان **سرخ و سیاه** اثر استاندال) از داربست بالا می‌رود، یا وقتی که در **سور ال** دکتر جوان شهری ژوان دالمن، از میخانه بیرون می‌رود تا با چاقوی قاتل مواجه شود، یا آن گاه که در می‌یابیم که همه‌ی اهالی روستاهای کومالا، پدرو و پرامو (شخصیت‌های رمان **پدرو پارمو** اثر خوان رولفو) مرده‌اند، خواننده‌ای که باورمند به بودا است همان قدر بر تن‌اش لرزه می‌افتد که پیروان کنفسیوس، عیسا مسیح، خدا، یا باورمندان به عرفان منکر وجود خدا. کسی که کُت می‌پوشد و کراوت، همان قدر می‌لرزد که کیمینوپوش‌ها، دش‌داشه‌پوش‌ها یا هر لباس دیگری. ادبیات بین خوانندگان با همه‌ی گونه گونگی‌شان برادری می‌آفریند و همه‌ی جدایی‌های ایدئولوژیکی، دینی، زبانی، حماقت‌های انسانی و ندیده انگاشتن دیگری را که منتهی به جدایی زن و مرد می‌شود از سر راه بر می‌دارد.

از آن جا که هر دوره‌ای ترس و وحشت خود را دارد، ترس و وحشت دوران ما؛ بنیادگرایی و حرکت‌های انتحاری است. خرافه‌ای کهن، بخشی از مردم ساده را قانع کرده که با کشتن دیگری بهشت پیش روی‌شان است. اینان قانع شده‌اند که ریختن خون بیگناهی موجب می‌شود که بی‌حرمتی عمومی شسته شود. به آن‌ها فهمانده شده که ریختن خون دیگری موجب عدالت‌گستری می‌شود و نابودی هر نوع بی‌عدالتی. در حقیقت این کار تحمیل باورهای غلط به مردمی است که ساده‌اندیش‌اند و زودباور. دگرگون کردن چهره‌ی حقیقت است به ناپاکی و باورهای غیرواقعی. هر روزه و در سراسر جهان، بی‌شمارند مردمانی که توسط کسان دیگری که احساس می‌کنند راهبردهای دقیق راستی و درستی را آموزش می‌دهند، فدا می‌شوند. با فروپاشی رژیم‌های توتالیتر و تمامی‌خواه، ما بر این باوریم که زندگی ما نه تنها با هم است که در صلح و پلورالیسم و چندگانگی سپری می‌شود و حقوق بشر می‌بایست که دست‌آورد والایی برای جهان باشد. چنین می‌نماید که جهان باید موردهایی دشوار و دهشتناک مثل هولاکاست، کشتارهای جمعی، تعرض به سرزمین دیگران و نابودی و براندازی را پشت سر گذاشته باشد. اما با کمال تأسف شاهد آنیم که هیچ یک از این‌ها رُخ نداده است. نوع جدیدی از شکوفایی بربریت، تحریک شدگی توسط بنیادگراها و گسترش سلاح‌های کشتارجمعی در راه است. چشم‌پوشی کردن از این حقیقت که جناح‌های کوچک نادان و نابخرد احتمال دارد که روزی به سلاح هسته‌ای دست یازند، اما ممکن نیست. وظیفه‌ی ما خنثا کردن، مقابله با آن‌ها و در نهایت شکستشان است. آن‌ها تعدادشان زیاد نیست، اگرچه پژواک جنایت‌های آن‌ها گوش جهان را کر می‌کند و همه‌ی سیاره‌ی خاکی را در برمی‌گیرد و کابوس خشونت‌هایی که آن‌ها راه می‌اندازند و تحریک‌هایی که انجام می‌دهند ما را با ترس ناشی از آن نابود و پایمال می‌کنند. ما نباید به

خودمان اجازه دهیم که تحت تأثیر ارعاب و تهدید کسانی قرار بگیریم که آزادی کُش‌اند و دموکراسی را که ما در طول زمان به آن دست یافته‌ایم و تمدن امروز بشری را بر آن بنا نهاده‌ایم، نابود کنیم. بگذارید از دموکراسی لیبرالی دفاع کنیم که با همه‌ی محدودیت‌هایش ادامه می‌یابد و دلالت دارد بر پلورالیسم سیاسی، همزیستی مسالمت‌آمیز، شکیبایی، حقوق بشر، احترام به نقد دیگران، قانون‌گرایی، انتخابات آزاد، تناوب در قدرت، هر چیزی که ما را از زندگی وحشی بیرون می‌آورد و می‌برد به سوی با هم بودن و نزدیک‌تر شدن به هم‌دیگر – هر چند به تقریب هرگز به همه‌ی آن‌ها دست نخواهیم یافت – هر چیزی که ما را به جهانی زیباتر و جهانی کامل با پندهای ادیبانه. تنها چیزی که سزاور آنیم و باید به آن دست بیابیم، اختراع نوشتن و خواندن است. با مقابله با آدمکشی بنیادگراها، ما از حقوق خودمان برای رؤیا دیدن و سپس تبدیل رؤیاها به حقیبقت، دفاع می‌کنیم.

در دوره‌ی جوانی‌ام، مانند خیلی از نویسندگان هم نسل‌ام، مارکسیسم بودم و بر این باور که سوسیالیزم به‌ترین راه برای گسترش عدالت است و همین باور هم در کشور من به شدت هوادار داشت، نه تنها کشور من که سراسر آمریکای لاتین و احتمال به یقین اکثر کشورهای جهان سوم. توجه عمیق من بر رهایی از قدرت نزد دولت‌ها و پیوستن به جمع‌گرایی از یک سو و سنت‌گرایی من از سوی دیگر برای دموکرات و لیبرال بودن که تلاش می‌کنم آن گونه باشم، راهی بس دراز بود و دشوار و دوران دگردیسی‌اش هم به آرامی انجام شد. این روند مانند نتیجه‌ی سریال‌هایی است که بحث انقلاب کوبا را طرح می‌کنند. در مورد چیزی که من در اساس شیفته و مشتاق آن بودم. این اشتیاق و شیفتگی طبیعی است که واکنش به قدرت‌مداران منطقه بوده است و آن چه من به دنبال‌اش بودم، مدل عمودی یعنی از بالا به پایین شوروی سابق بوده است؛ سرنوشت مخالفانی که مدیریت فراموشی گذشته را به عهده داشتند، سیم‌های خاردار گولاگ بود، تهاجم به چکسلواکی با شرکت نیروهای عضو پیمان ورشو؛ و هم چنین به خاطر اندیشمندانی چون ریموند آرون، ژان فرانسوا، آیزایا برلین و کارل پوپر که من ارزیابی‌ام از فرهنگ دموکراتیک و جامعه‌ی باز را مدیون آن‌هایم. این استادان نمونه‌هایی بودند از شفافیت و آشکاری و شجاعت. روشنفکران شجاع غرب و به عنوان نتیجه‌ی بی‌معنایی و فرصت‌طلبی، حضور پیدا کردند تا تسلیم سحر و جادوی سوسیالیسم شوروی باشند یا حتا بدتر تسلیم افسون خونین انقلاب فرهنگی چین. به عنوان جوانی در آن سوی دنیا، هماره در آرزوی سفر به پاریس بودم که درخشانی ادبیات‌اش مرا جلب خود کرده بود، بر این باور بودم که در کنار بزرگانی هم چون بالزاک، استاندال، بودلر و پروست بودن و استنشاق از همان هوایی که آن‌ها نفس کشیده بودند، می‌توانست مرا کمک کند که نویسنده‌ی حقیقی بشوم. اکنون می‌فهمم که اگر من از

پرو سفر نکرده بودم حداکثر می‌توانستم یک نویسنده‌ی پاورقی یا ستون‌نویس روزنامه‌ای در روزهای آخر هفته باشم. حقیقت این است که من مدیون فرانسه و فرهنگ فرانسوی هستم و درس‌های آموخته در آن فرهنگ غیرقابل فراموشی‌اند. به عنوان مثال، ادبیات همان قدر خواستنی است که نظم و انظباط روزانه‌ی زندگی، ادبیات در آن دیار مثل کار است و در آموختن آن هم سرسختی زیادی وجود دارد. دورانی که کامو و سارتر زنده بودند و سرگرم نوشتن، من در آن جا زندگی می‌کردم. در سال‌های درخشش یونسکو، بکت، باتایل و سیورا. در سال‌های تنوع تأتر بکت و فیلم اینگمار برگمن. در سال‌های تأتر ملی مردمی از ژان ویلار و اودئون؛ از ژان لویس بارول و هم چنین سال‌های موج ابهام در ادبیات، رمان جدید و سخنرانی. در سال‌های قطعه‌های زیبای ادبی از آندره مالرو و آن چه که شاید بتوان به‌ترین صحنه‌های تأتری در آن دوران اروپا نامیدشان. دوران کنفرانس‌های خبری و فریاد المپیک از ژنرال دوگل. اما شاید من بیش از هر چیز سپاسگزار فرانسه باشم که از این سکو توانستم آمریکای لاتین را کشف کنم. در فرانسه بود که آموختم پرو جامعه‌ای است بزرگ در پیوند با تاریخ، جغرافی، جامعه و مشکلات سیاسی. آموختم که پرو نوعی خاص از بودن اکنون است و زبانی شیوا دارد که با آن می‌شود نوشت و حرف زد. زبانی که بخش بزرگی از جهان با آن حرف زده و نوشته‌اند. در حین همین سال‌ها ادبیات درخشان و پرقدرتی نیز تولید شده بود. در آن جا بود که من با نوشته‌های بورخس، اکتاویو پاز، کورتازار، گارسیا مارکز، فوئنتس، کابرا اینفانت، رواف، اونتی، کارپنتی، اواردز، دونوسو و بسیاری دیگر آشنا شدم و با جان و دل خواندم. این‌ها کسانی‌اند که با نوشته‌هایشان انقلابی در ادبیات روایی زبان اسپانیایی به وجود آوردند. سپاس بی‌کران از اروپایی‌ها و بخش بزرگی از جهانیان که متوجه شدند که آمرکای لاتین فقط قاره‌ی نظامیان، دیکتاتورها و مستبدها، چریک‌های ریشو، رقص مامبو و چاچا نیست که این منطقه سرشار است از ایده‌ها، فرم‌های هنری و تخیل ادبی که فراترند از منظر ظاهری که آز آن ساخته شده است. منظر واقعی زبانی است جهانی که ادبیات فراگیری نیز دارد و باید از نو شناخته شود.

از همان زمان تا اکنون، بدیهی است که آمریکای لاتین بدون اشتباه و سکندری ادبی نبوده، اما باوجود اشتباه‌ها و تلوتلو خوردن‌ها، روند رو به پیشی را در عرصه‌ی ادبیات جهان داشته است. در همین مورد چنان چه سزار والخو در شعری می‌گوید: *برادران، هنوز هم برای انجام بسیارانی دیگر وقت هست*. پیش از این ما گرفتار دیکتاتورهای کوچولوی بزرگ‌نما بودیم. تنها کوبا و موفقیت‌های نسبت داده شده به آن، ونزوئلا و بعضی جنبش‌های شبه پوپولیستی، دموکراسی لوده‌وار مثل بولیوی و نیکاراگوئه را نباید همه‌ی آن چیزی دانست که در آمریکای لاتین جاری و ساری است. آری یادمان باشد که در بخش‌های دیگر این قاره،

دموکراسی عملکردی است و وجود دارد که توسط تعداد زیادی انسان‌های معروف و باوجدان نیز پشتیبانی می‌شود. برای اولین بار در تاریخ ما شاهد دموکراسی نسبی در کشورهایی مثل برزیل، شیلی، اروگوئه، پرو، کولومبیا، جمهوری دومونیک، مکزیک و بیش‌تر منطقه‌ی آمریکای مرکزی هستیم. ما در این کشورها دو جناح راست و چپ داریم که هر دو جناح ضمن رقابت‌های سیاسی به قانون و مشروعیت آن، به آزادی شهروندان، به آزادی انتخابات و به جانشینی قدرت توسط دیگرانی که در انتخابات برنده می‌شوند، احترام می‌گذارند. این راهی است درست که چرخ آمریکای لاتین در آن به حرکت در آمده است و اگر چرخ بر همین پاشنه بچرخد، اگر رشوه و رشوه‌خواری مهار شود و همراهی با کشورهای جهان نیز ادامه یابد، به زودی آمریکای لاتین قاره‌ای خواهد بود برای اکنون و نه قاره‌ای برای آینده.

در اروپا هرگز خود را غریبه احساس نکرده‌ام که در واقع هیچ جای جهان چنین حسی نداشته‌ام. در همه‌ی جاهایی که زندگی کرده‌ام؛ پاریس، لندن، بارسلون، مادرید، برلین، جمهوری دومینکن، واشنگتن، نیویورک، برزیل و ... احساس کرده‌ام که در خانه‌ی خودم هستم. همواره سرپناهی پیدا کرده‌ام که می‌توانسته‌ام در صلح و صفا و آرامش در آن زندگی کنم، کار کنم، بیاموزم، رؤیا و آرزوهایم را پرورش دهم. هم چنین دوستان خوبی پیدا کنم، کتاب‌های خوبی نیز برای خواندن و موضوع‌هایی برای نوشتن در مورد آن‌ها. چنین به نظر نمی‌رسد که من ناخواسته تبدیل شده‌ام به یک شهروند جهانی که باز هم ناخواسته چیزی را تضعیف کرده باشم که موسوم است به ریشه‌ی من. پیوند من با کشورم یحتمل به طور ویژه از اهمیت چندانی هم برخوردار نبود، چرا که اگر تجربه‌های من از پرو ادامه پیدا نمی‌کرد تا نویسندگی مرا توانی دیگر باشد. اگر این تجربه‌ها و پیوند نبود، هرگز پرو در داستان‌های من حضوری مداوم نداشت حتا زمانی که به نظر می‌آید که اتفاق‌ها از فاصله‌ای دور روی می‌دهند. به باور من در جایی زندگی کردن دور از وطن، جایی که من متولد شده‌ام، می‌تواند موجب قوت پیوندهای من باشد با آن، چشم‌انداز روشن‌شان را به تجربه‌های من بیفزاید و نوعی نوستالژی را در من به وجود بیاورد که می‌تواند تفاوت قایل شود بین دنیای عینی و ذهنی‌ام و هم چنین می‌تواند طنین‌انداز همه‌ی یادها و خاطرات‌ام باشد. عشق ورزیدن به جایی که وطن‌اش می‌نامیم و در آن‌جا متولد شده‌ایم، نمی‌تواند اجباری باشد. اما مثل هر نوع دوست داشتن و عشق ورزیدن باید که کنشی خود به خودی باشد و از صمیم قلب. دوست داشتن و عشق ورزیدن به مام وطن مثل وحدت و دوستی بین دو دلداده، والدین و فرزندان و دو دوست است. اجبار نمی‌تواند نهاد دوستی و عشق را پایدار کند اما خواست قلبی چرا.

من عشق به پرو را عمیقن درونی خود کرده‌ام که در آن جا متولد شده‌ام، رشد کرده‌ام، شکل گرفته‌ام و تجربه‌های دوران کودکی و جوانی را که شخصیت مرا شکل داده‌اند زندگی کرده‌ام. بودن امروزم حاصل همین عشق است و تجربه‌های گذشته‌ام. در آن جا هست که من عاشق شدم، عشق ورزیدم، متنفر شدم، لذت بردم، رنج بردم و آرزوها در سر داشتم. هر آن چه در آن جا رخ می‌دهد، حرکت جامعه و تحرک مردم مرا شاید شادتر یا عصبانی‌تر از رویدادهایی کند که در سایر نقاط کره‌ی خاکی رخ می‌دهد و تأثیری مضاعف بر من دارد تا سایر نقاط جهان. من هرگز خواهان این موضوع نبوده‌ام و به خودم هم تحمیل‌اش نکرده‌ام. اما نمی‌دانم چرا چنین است. بعضی از هموطنان‌ام مرا به خائن بودن متهم کردند و می‌رفت که حق شهروندی‌ام را از دست بدهم. در حین دیکتاتوری‌های پیشین، من خواهان دولت‌های دموکراتیک بوده‌ام و به همین خاطر هم از دولت‌های دموکراتیک دنیا خواهش کردم که رژیم دیکتاتوری میهن‌ام را با مصوبه‌های اقتصادی، دیپلماتیک و سیاسی مجازات کنند. این همان کاری بوده که من هماره در مورد هر نوع دیکتاتوری کرده‌ام؛ از پینوشه گرفته تا فیدل کاسترو، طالبان در افغانستان، ملایان در ایران، تبعیض نژادی در آفریقای جنوبی، نظامیان مستبد در برمه که اکنون میانمارش می‌خوانند و ... فردا هم بار دیگر همین کار را خواهم کرد اگر (امیدوارم که مردم پرو دیگر اجازه‌ی چنین کاری را ندهند) پرو بار دیگر قربانی کودتایی جدید شود و دموکراسی نسبی مردم را نادیده بگیرد و سلطه و دیکتاتوری را جایگزین آن کند. این کار من هرگز احساسی و تصمیمی سریع نبوده، واکنش مردی رنجور و احساساتی هم نبوده. بعضی می‌نویسند که داوری در مورد دیگران از نقطه نظر پیش‌داوری خویشتن کاری است کوچک و ناچیز. آن چه می‌کنم و کرده‌ام، کنشی است با اعتقاد راسخ که گفته ام؛ دیکتاتوری ابلیس را در یک کشور نمایندگی می‌کند. دیکتاتوری ابزاری است برای توحش، رفتار غیرانسانی، رشوه و اجرای تصمیم‌هایی که زخمی بر بدنه‌ی جامعه می‌زند که ترمیم و درمان آن به مدتی دراز نیاز دارد. دیکتاتوری، سمی است که آینده‌ی ملت و ملیتی را مورد حمله قرار می‌دهد. دیکتاتوری عادت‌هایی را موجب می‌شود که برای هر جامعه‌ای زیان‌آور است. دیکتاتوری موجب تکرار عادت‌هایی می‌شود که می‌تواند نسل‌های آینده را هم مسموم کند و به این ترتیب ساختار و زیربنای دموکراسی را به تأخیر بیاندازد. به همین خاطر هست که باید با دیکتاتوری مبارزه‌ای بی‌درنگ داشت. این یعنی باید از همه ی ابزار برای سرنگونی دیکتاتورها استفاده کرد حتا قطع‌نامه‌های اقتصادی که می‌تواند در کوتاه مدت مردم را در رنج و عذاب قرار دهد. این مایه‌ی تأسف است که دولت‌های دموکراتیک به جای این که نظمی برقرار کنند تا کسانی مثل داماس دی بلانکو در کوبا، نیروهای مخالف دولت ونزوئلا، آنگ سان سون کی در برمه و لیو شیابو در چین که

جرأت داشته‌اند در برابر نابرابری و بی‌عدالتی قد علم کنند و دیگر تحمل رفتارهای غیرانسانی را نداشته‌اند، بتوانند الگوی اصلی دموکراسی باشند، خوش‌رفتاری و نشان‌های رضایت‌مندی را نه به این‌ها که به دژخیم‌های آنان نشان می‌دهند. مبارزه‌ی این کسان شجاع و بی‌باک برای آزادی خویشتن نیز مبارزه برای آزادی ما هم هست.

خوزه ماریا آرگوداس یکی از هم‌وطن‌هایم، پرو را سرزمین *همه‌ی خون‌ها* نامیده است. باور ندارم که هیچ فرمول دیگری بتواند این سرزمین را به این زیبایی و کوتاهی تصویر کند. این همه‌ی آن چیزی است که ما هستیم و همه‌ی ما پرویی‌ها نیز در درون‌مان حمل می‌کنیم بی‌آن که با دوست داشتن یا دوست نداشتن ما ارتباطی داشته باشد. مجموعه‌ای از سنت‌ها، نژادها، باورها و فرهنگ‌ها در روندی معیّن از نقطه نظر چهار کاردینال نیز به تعریف دوستم از پرو کمک می‌کند. من افتخار می‌کنم که وارث فرهنگ پیشااسپانیایی هستم که آفرینش‌گر پارچه و تور بوده است. به فرهنگی افتخار می‌کنم که هنر سرامیک را در به‌ترین موزه‌های جهان به نمایش گذاشته است. افتخار می‌کنم به سازندگان ماچو پیچو، گران‌پیچو، چان چان. مایه فخر من هست که همساز هستم با سازندگان معبد و قبرهای ال سل و لا لونا و همه‌ی اسپانیایی‌هایی که با کیسه‌های شن، شمشیر و اسب‌هایشان این فرهنگ غنی را به پرو، یونان و روم آوردند. فرهنگی که شامل؛ سنت‌های مسیحیت، رنسانس، سروانتس، Quevedo و Góngora است. فرهنگی که زبان خشک و خشن کاستیا را به زبانی شیرین و همه‌گیر تبدیل کرده است. در این زبان نه تنها اسپانیا که آفریقا نیز سهیم است. آفریقا با قدرت خویش، با موسیقی دلنشین خویش و تخیل جوشان خویش در غنی‌سازی زبان و فرهنگ پرویی و تحول آن دخالت داشته است. اگر کمی پژوهش کنیم به این می‌رسیم که پرو هم مانند **آلف** بورخس، فرصت و آینه‌ی کوچکی از کل جهان است. چه امتیاز فوق‌العاده‌ای برای هر کشوری که ویژگی و هویتی معینی نداشته باشد که آن جا سرزمینی است که همه چیز را یک جا در خود دارد.

فتح آمریکا خشن و بی‌رحمانه بود مثل همه‌ی فتح‌های دیگر. بدیهی است که ما اکنون این کار را با دیدی انتقادی نگاه می‌کنیم و شاید هم محکوم. اما یادمان نرود که انتقاد به کسانی وارد است که در ارتکاب خشونت و جنایت دست داشتند. خوب بیش‌تر کسانی که مثل اجداد مادری و پدری اسپانیایی مان که به آمریکا آمدند و راه آمریکایی را مورد پذیرش قرار دادند و نه کسانی را که در خانه‌ی پدری‌شان ماندند باید با انتقاد نگریست. البته چنین انتقادهایی در نهایت تبدیل به ضد خود می‌شود و به انتقاد از خود می‌رسد. چرا؟ چون از زمانی که ما استقلال خود و جدایی از استعمار اسپانیا را در دویست سال پیش به دست آوردیم، کسانی که قدرت در مستعمره‌های پیشین را به دست گرفتند، به جای این که

شرایط آزاد برای سرخپوستان ایجاد کنند و عدالت را جانشین اشتباه‌های گذشته، خشونت و حیوانیت را مثل سابق و با حرص و آز ادامه دادند. گویا که پیروزمندان هماره باید سنت زور و رفتار غیرانسانی را پیشه خود کنند. در برخی از کشورها پس از نابودی آن چه که سرخپوستان داشتند، آن‌ها را به قتل می‌رساندند که طبق آمار، از هر ده نفر یک نفر زنده می‌مانده است. اجازه دهید که این موضوع را با روشنی، شفافیت و وضوح بیش‌تر در موردش صحبت کنیم: مدت دو سده از پاک‌سازی و رهایی از مردم بومی منطقه می‌گذرد و ما هنوز مسئولیت اساسی‌مان را به تمامی به انجام نرسانده‌ایم. این موضوع هنوز هم در سراسر آمریکای لاتین، به مثابه‌ی مشکلی است حل نشده. استثنایی برای این شرم و زشتی وجود ندارد.

من اسپانیا را همان قدر دوست دارم که پرو را و دین من به این سرزمین به بزرگی قدردانی من است از آن. اگر نبود اسپانیا، من هرگز به این جایگاهی که امروز دارم، نمی‌رسیدم. هرگز نویسنده‌ای سرشناس نمی‌شدم و شاید مثل خیلی از همکاران‌ام که بخت یارشان نبوده، می‌بایست در برزخ نویسندگی سرگردان می بودم. نویسنده‌ای که ناشر ندارد، جایزه نگرفته یا حتا خواننده هم ندارد. نویسنده‌ای که شاید روزی از سر بخت یاری کسی کشف‌اش کند و نوشته‌هایش را به علاقه‌مندان ادبیات ارایه کند. همه‌ی کتاب‌های من در اسپانیا چاپ و منتشر شده‌اند، جایی که من به طور اغراق‌آمیزی مورد ستایش قرار داشته‌ام و مورد حمایت دوستانی مثل؛ کارلوس بارال، کارمن بالسل و بسیاران دیگری قرار داشته‌ام. اگر نبود همین پشتیبانی‌ها مگر می‌شد با مخاطبان زبان اسپانیایی رابطه داشت؟ اسپانیا وطن دوم من است. اسپانیا زمانی که من شهروندی سرزمین خویش را از کف دادم، به من حق اقامت و ملیت داد. هرگز از این که ملیت پرویی دارم و پاسپورت اسپانیایی احساس شرم نکرده‌ام. چرا که من هماره چنین پنداشته‌ام که پرو و اسپانیا دو روی یک سکه‌اند. این حقیقت نه فقط در شخص من وجود دارد که در کارهای اساسی من مثل داستان، زبان و فرهنگ نیز چنین است.

هرگز نمی‌توانم همه‌ی سال‌هایی را که در خاک اسپانیا زندگی کرده‌ام، پنج سالی را که در آغاز دهه‌ی هفتاد در شهر زیبا و رؤیایی بارسلون زیسته‌ام، فراموش کنم. دیکتاتوری فرانکو هنوز سر کار بود و آزادی‌خواهان را می کشت. اما خیلی زود او و قدرتش تبدیل به فسیل شدند و از ذهن‌ها دور رانده شدند. از نظر فرهنگی به ویژه او دیگر قادر به ادامه‌ی کنترل‌های پیشین نبود و می‌رفت که زوال را به پایان برساند. ترک‌ها و آسیای شرقی‌ها واقف بودند که سانسور نمی‌تواند راه فرهنگ را برای همیشه ببندد. با کمک همین‌ها، جامعه‌ی اسپانیایی ایده‌ها، کتاب‌ها، اندیشه‌های نو، ارزش‌های هنری و فرم‌های نوین را

جذب کرد. این جذب ادامه داشت تا سرانجام به عنوان عنصر آلوده‌ی فرهنگ مفتخر شد. هیچ شهری مزایای این بده بستان فرهنگی را به اندازه‌ی بارسلون درنیافت. این مبادله‌ی فرهنگی در همه‌ی عرصه‌ها از جمله ایده‌ها و خلاقیت نیز توسعه یافت. بارسلون به همین خاطر پایتخت فرهنگی اسپانیا شد. جایی که شما می‌بایست نفس را در سینه حبس کنید تا آزادی که انتظارش بودید، سر برسد. و به یک معنا، آن جا مرکز یا پایتخت فرهنگی آمریکای لاتین بود که تعداد زیادی از نقاشان، نویسندگان، ناشرها و هنرمندان اهل آمریکای لاتین یا در بارسلون اقامت داشتند یا مدام به آن جا سفر می‌کردند: بارسلون جایی است که شما اگر می‌خواستید شاعر، نویسنده، داستان‌نویس، نقاش یا موسیقی‌دان باشید، باید که در آن جا زندگی کرده باشید. برای من، آن سال‌ها فراموش ناشدنی‌اند، سال‌های رفاقت، دوستی، توطئه و زایش کارهای روشنفکری. درست مثل پاریس، بارسلون هم برج بلند بابل بوده است، شهر بین‌المللی و جهانی، جهانی که انگیزه زندگی و کار را هر روز از طلوع آفتاب در هنرمند برمی‌انگیزاند. بارسلون جایی است که بعد از روزهای جنگ داخلی برای اولین بار نویسندگان اسپانیا و آمریکای لاتین، با هم درآمیختند و یک دست شدند، یک دیگر را به مثابه بخشی از سنت و فرهنگ مشترک به رسمیت شناختند. پایان دیکتاتوری قریب‌الوقوع بود و در اسپانیای دموکراتیک، فرهنگ موقعیت ویژه خود را باز می یافت.

اگرچه راهی که پیموده شد دقیقن همانی نبود که تصور می‌شد، اما گذار اسپانیا از دیکتاتوری به دموکراسی یکی از به‌ترین داستان‌های دوران مدرن است. مثال روشنی که چه گونه و کی دلیل‌ها و احساسات افشا می‌شوند و مجریان امور سیاسی می‌توانند سکتاریسم و دگم‌گرایی را کنار بگذارند تا به نیکی‌های مشترکشان دست یابند. رویدادها به گونه‌ای شگفت‌انگیز رخ می‌دهند همان طور که در رمان‌های رئالیسم جادویی؛ گذار اسپانیا از خودکامگی و تمامیت‌خواهی به دموکراسی و آزادی، از توسعه نیافتگی و زوال به کامیابی و خوشوقتی، از اقتصاد جهان سومی و سرزمین نابرابری‌ها به یک کشور نیمه توسعه یافته و از نظر اقتصادی در حد متوسط، از اینتگراسیون به اروپا و پذیرفته شدن در آن، طی چند سال با فرهنگ دموکراتیک، همه‌ی جهان را شگفت زده کرده بود. اسپانیا اما اکنون و بعد از چند سالی که از شرّ دیکتاتوری رهایی یافته بود، بخشی از دنیای مدرن به حساب می‌آمد. همه‌ی این‌ها که بخشی از آموزش‌های من از نزدیک بوده، تجربه‌های باارزشی‌اند که من از نزدیک در کشور دومم شاهد آن بوده‌ام. با شور و شوقی توصیف‌ناپذیر امیدوارم که ناسیونالیسم، طاعون علاج‌ناپذیر دنیای مدرن و هم چنین اسپانیا، این افسانه‌ی شاد را تخریب نکند.

من هر فرم و هر شکل از ناسیونالیسم را خوار و نفرین شده می‌شمارم. این یک ایدئولوژی استثنایی یا نه، حتا یک مذهب کوته‌بینانه است و منحصر بفرد. ابن دو مورد اخیر هستند که کرانه‌های زیبای روشنفکری را برش می‌زنند و خود را در لایه‌های تعصب‌های قومی و نژادپرستانه پنهان می‌کنند. برای رسیدن به این نیت نامیمون، آن‌ها هدف‌هایشان را در زرورق‌های با ارزش روحانی، والا، اخلاقی و هستی‌شناسانه و گاه در هیئت شرایط اتفاقی محل تولد فردی، پیچیده و جلوه می‌دهند. در کنار مذهب و دین، مسبب دیگر کشتارهای تاریخی، ناسیونالیسم کور بوده است. شاهد این مدعا هم دو جنگ جهان‌گیر در سده‌ی بیستم است و خون‌ریزی و کشتار بی‌رحمانه در خاورمیانه. هیچ چیز به اندازه‌ی ناسیونالیسم در عقب‌ماندگی کشورهای آمریکای لاتین نقش مؤثری نداشته است. ناسیونالیسم در کشورهای بالکان شرایطی را به وجود آورد که خون‌ریزی و کشتار چونان آب خوردن شده بود. در این میان اما نقش کشورهایی که برای خرید اسلحه به این ناسیونالیست‌ها کمک می‌کردند و به جای این که آن‌ها را تشویق کنند بیمارستان، مدرسه، کتابخانه، راه و بنیادهای اساسی پیشرفت جامعه بسازند، خرید اسلحه را در ردیف اول کمک‌ها قرار می‌دادند، کم نیست.

ما نباید به عملکرد خشونت‌آمیز ناسیونالیست‌ها که معمول‌ترین آن نفی دیگران است تردیدی داشته باشیم. ناسیونالیست‌ها معمولن و به طور مداوم بذر خشونتی می‌پاشند که چاشنی آن هم میهن‌پرستی افراطی، اغراق در شادکامی‌های میهن‌پرستانه، ایجاد احساس جمعی عشق و دوستی در سرزمینی است که در آن متولد شده‌ایم، عشق به جایی است که اجدادمان در آن زندگی کرده‌اند، دوست داشتن جایی است که اولین رؤیاهای‌مان در آن جعل شده‌اند، فراهم کردن چشم‌اندازی آشنا از منطقه‌ی معین جغرافیایی است که روزگای عزیزان‌مان به آن عشق ورزیده‌اند. و این همه همراه می‌شود با رویدادهایی که تبدیل به نقطه‌ی درخشانی از یاد و خاطره گذشتگان شده‌اند. همه‌ی این‌ها به این دلیل بروز می‌کنند که از تنهایی تاریخی نه تنها دفاع شود که از آن گریزان باشند و جمعی را که خود می‌خواهند به وجود آورند. میهن و سرزمین مادری، پرچم، سرود یا حتا سخنرانی‌های پرشور و درخشان در مورد قهرمانانی که نماد ملی‌اند، نیستند. اما تعداد انگشت شماری از مکان‌ها و مردمی که سرشارند از خاطرات ما و ما را پیوند می‌دهند با آن چه که جهان مالیخولیایی‌اش می‌نامند، احساسی گرم که بدون توجه به این که در کجای این کره‌ی خاکی هستیم، نسبت به مکان یا سرزمینی دیگر، خانه‌ی ما است و جایی که ما را وامی‌دارد تا به آن جا برگردیم.

برای من پرو، شهر آرکویپا است، جایی که هرگز زندگی نکرده‌ام، شهری که مادر، پدر و مادر بزرگم، دایی و خاله‌هایم به من آموختند. آگاهی و دانش را از ورای یادها و

خاطره‌هاشان به من منتقل کردند و آموختند. این را می‌گویم، چون همه‌ی کسان قبیله‌ی من که آرکوپنوس نامشان داده بودند، میل به انتقال میراث خود داشتند. مردم این قبیله هماره در ذهنشان که مدام هم در حال مهاجرت و کوچ از جایی به جایی دیگر بوده‌اند، شهری سپید در هستی کوچ مانندشان داشته‌اند. حالا، پیورا در میان کویر است و درختان کهور (کُوِر یا کَهور) سرده *Prosopis* نام چند گونه از درختان صحرایی که به تقریب در سراسر دشت‌ها و جویبارها، وپایه‌کوه‌های منطقه‌های خشک جهان دیده می‌شود. گاه تعداد محدودی در قله‌کوه‌ها نیز یافت می‌شود. مترجم) و دردهای طولانی که دوران جوانی مرا احاطه کرده و مردم قبیله‌ام این روزها را "جای پای دیگران" نام داده‌اند. نامی زیبا اما در عین حال غم‌انگیز. در همان جا بود که فهمیدم لک‌لک‌ها نوزادان را به جهان و هستی نمی‌آورند که زوج‌های دو جنس زن و مردند که آن‌ها را می‌سازند. آن‌ها با ساختن بچه مرتکب کاری می‌شدند که ناپسند، ظالمانه و گناهی مرگ‌آمیز بود. در آکادمی سن میگوئل و تئاتر واریته بود که من اول بار کار کوچکی را که نوشته بودم و تبدیل به نمایش شده بود تماشا کردم. تقاطع دو خیابان دیاگو فری و کولون در لیما که ما جوانان آن را محله‌ی مبارک می‌نامیدیم، من شلوارک را با شلوار عوض کردم، اولین سیگار را کشیدم، رقصیدن را آموختم، عاشق شدم و قلبم را به روی دختران باز گذاشتم. دفتر روزنامه‌ی لا کرونیکا که پر بود از گرد و خاک و در عین حال نبض تپنده‌ی سردبیری آن روزنامه، جایی بود که من برای اولین بار، زمانی که شانزده ساله بودم در مراسمی خاص به عنوان روزنامه‌نگار معرفی شدم. کنشی که در کنار ادبیات بخش عمده‌ی زندگی مرا اشغال کرده و به مانند کتاب‌ها فرصتی بوده که زندگی به‌تری داشته باشم، جهان را به‌تر بشناسم و همراه باشم با زنان و مردانی از هر گوشه‌ی جهان با طبقه‌ی اجتماعی و اقتصادی متفاوت؛ خوب، بد، فوق‌العاده و در نهایت مردمی نفرت‌انگیز حتا. اکنون، آکادمی نظامی لئونسیو پرادا را مرور می‌کنیم، جایی که تا آن زمان در آن‌جا زیسته بودم، جایی که من آموختم که پرو کشوری کوچک و محصور شده در دیوار دفاعی با طبقه‌ی متوسط اجتماعی نیست. آن جا دریافتم که کشورم بزرگ، کهن، دارای عداوت و دشمنی و در کنار همه‌ی این‌ها کشوری است نابرابر که دست‌خوش همه‌ی جریان‌خای اجتماعی منطقه بوده است حتا نابسامانی‌های طبیعی. به سلول‌های مخفی کاهوید، جایی که من و انگشت‌شمار از دانشجویان دانشگاه سن مارکوز، برنامه‌ی انقلاب جهانی را طراحی می‌کردیم، می‌رسیم. افتخار می‌کنم به پرو و همه‌ی دوستانی که طی سه سال جنبش آزادی‌خواهی را در بین بمب، خاموشی، ترور، برای دفاع از دموکراسی و فرهنگ آزادی سازماندهی کردیم. پرو، دختر عمویم، پاتریشیا است با بینی عقابی و روحی سرکش. کسی که چهل و پنج سال پیش آن قدر کامیاب بودم که با او

ازدواج کردم. کسی که هنوز هم با وجود بداخلاقی‌هایش و گاه، ناسازگاری‌هایش مرا در نوشتن کمک می‌کند. به یقین زندگی من بدون او خیلی وقت پیش به سوی گردابی آشفته و سرگردان در حرکت بود و آلوارو، گونزالو، مورگانا و شش نوه‌ام که درخشانی و شادی را به زندگی من آورده‌اند و هستی را معنا داده‌اند، هرگز زاده نمی‌شدند. او همه چیز را به موقع و درست انجام می‌دهد. برای همه‌ی مشکل‌ها راه حلی مناسب پیدا می‌کند و امور اقتصادی خانه را هم به خوبی اداره می‌کند و سرانجام به همه آشفتگی‌ها نظم می‌دهد. نویسندگان و روزنامه‌نویس‌ها را که می‌خواهند با من ملاقات کنند، با ترتیبی معین و در کنار ساحل با من رو به رو می‌کند، وقت‌هایم را تنظیم می‌کند، سفرها را سامان می‌دهد، چمدان‌ها را می‌پیچد و باز می‌کند. او هم چنین آن قدر بخشنده و مهربان است که حتا اگر فکر کند که مرا در مواردی آزار داده و مورد سرزنش‌ام قرار داده، به به‌ترین شکلی از دلم در می‌آورد و تو گویی آن چه را که نباید می‌کرده است با این جمله‌ی زیبا و دلنشین جبران می‌کند: "ماریو، تنها چیزی که تو در آن به‌ترین هستی، نوشتن است".

بگذارید به ادبیات برگردیم. فردوس برین دوران کودکی‌ام استوره‌ی ادبی نیست که جهان واقعی است که آن را زیسته‌ام و لذت سرشاری از آن برده‌ام. به خصوص در سه حیاط بزرگ خانوادگی‌مان در کوکوهاباما. در آن جا همراه دختر و پسر عموهایم و دوستان هم‌بازی‌ام داستان‌های تارزان و سلگاری را بازتولید می‌کردیم. در کرانه‌های شهر پیورا در شمال شرقی پرو، جایی که خفاش‌ها زیر شیروانی‌ها لانه کرده بودند، سکوت سایه‌های خاموش و آرام همه جا را پُر کرده بود، ستاره‌ها سقف آسمان و شب را پر کرده بودند، رمز و راز سرزمینی گرم و تفته برای ما که هنوز رازهای زندگی را نمی‌دانستیم و نوجوان هم حتا هنوز نبودیم، رقم می‌خورد. در آن روزها، نوشتن نوعی بازی بود که برای خانواده‌ام سرگرمی به حساب می‌آمد. کاری جذاب و دلربا که به طور معمول دست کم همراه بود با تشویق و هوراهای فامیل. من آن روزها، نوه‌ی پسری بودم، پسرعمو بودم، پسر مادرم بودم اما پدر نداشتم. آخر پدرم مرده و راهی بهشت شده بود. به شهادت عکسی که اکنون زیور میز مطالعه‌ی من است، او بلند قد بوده و در لباس نیروی دریایی هم خیلی خوش‌قیافه به نظر می‌آمده. هنوز هم پیش از خوابیدن دعایش می‌کنم و چهره‌اش را می‌بوسم و می‌خوابم. صبح‌گاه خوش هوایی در پیورا – هنوز هم فکر نمی‌کنم که آن روز را فهمیده باشم — مادرم به آشکاری می‌گفت که آن مرد بزرگ در واقع زنده بوده است. در آن روز ما با او در شهر لیما زندگی می‌کردیم. یازده ساله بودم و از همان روز همه چیز برای من عوض شد. دوره‌ی کودکی و بی‌گناهی از کف‌ام رفت و در عوض صاحب تنهایی، قدرت و اختیار، زندگی بزرگ‌سالی و ترس شدم. نجات و رستگاری‌ام خواندن بود، خواندن کتاب‌های خوب، پناهنده

شدن به دنیایی که در آن حیات و زندگی با شکوه و فشرده بود. دنیایی که حادثه‌ای از پس رویدادی دیگر رُخ می‌داد. دنیایی که من می‌توانستم احساس آزادی کنم و بار دیگر شاد باشم. این دنیا، جهان نوشتار بود در نهان. مثل کسی که با سایه‌ای نهان که هماره در کنارش هست اما حرفی به زبان نمی‌آورد اما عشقی ممنوع را در سر دارد. ادبیات دیگر برای من بازی نبود و این حالت متوقف شده بود. ادبیات حالا راهی شده بود برای پایداری در برابر سختی‌ها، اعتراض‌ها، شورش‌ها، فرازهای غیرقابل تحمل و سرانجام، دلیل و حجت من برای ادامه‌ی حیات. از آن زمان تا اکنون، در هر شرایط زمانی که دچار نومیدی و یأس شده‌ام، بر لبه‌ی پرتگاه ناامیدی، با همه‌ی وجود؛ روح و جسمم را به ادبیات و کار قصه‌نویسی سپرده‌ام که در واقع برایم حکایت نوری بوده است در تاریکی محض یا تخته پاره‌ای بر آب که گم شده‌ای در دریا را به ساحل می‌رساند.

هرچند که این موقعیت دشوار است و مرا وامی‌دارد تا خون دل بخورم، زمانی که مثل هر نویسنده‌ای احساس کنم که نوعی فلج نوشتن تهدیدم می‌کند یا دوره‌ی خشک‌سالی تخیل فرارسیده. با این حال، هنوز هیچ چیز بیش‌تر از زمانی که می‌تواند ماه‌ها یا سال‌ها هم به طول بیانجامد تا ساختار یک داستان را بسازم، مرا شاد و سرخوش نکرده است. این ساختار از آغاز نامعین و نامطمئن داستان شروع می‌شود و ادامه می‌یابد با تخیل حتا فروشگاه‌هایی که قرار است در داستان طرح شوند، بی‌قراری تجربه‌های تلخ، شور و شوق، فکرها و کابوس‌های پوچی که سرانجام منتهی می‌شوند به تصمیمی که همه‌ی تخیل‌ها، بی‌قراری‌ها و شور و شوق‌ها را تبدیل می‌کند به یک رمان. فلوبر گفته است: *نوشتن راهی است برای زندگی*. آری، نوشتن به درستی راهی است برای زندگی همراه با تخیل و لذت و آتشی که بارقه و جرقه‌ها را در سر می‌پروراند، راهی است سرشار از مقاومت و ستیز با واژه‌ها، واژه‌هایی که نمی‌خواهند در اختیار تو باشند و سرانجام پیروزی و به دست آوردنشان ممکن می‌شود. کاوش در جهانی گسترده هم چون شکارچی‌ای که ردّ پای شکار را می‌گیرد و با طعمه‌های جذاب او را به دام می‌اندازد، داستان‌نویس هم با تخیل و واقعیت طعمه‌ی جنینی خود را به تدریج سامان می‌دهد تا ساختار اصلی داستان را معین و سپس بنویسدش. این چنین است که هر داستان ضمن ایجاد خشنودی در نویسنده‌اش می‌خواهد هر داستان دیگری را با حرص و ولع ببلعد. از همان آغاز که تخیل یک رمان در سر می‌آید و احساس سامان‌دهی آن شروع می‌شود، راهی در پیش روی خواهیم داشت که ما را هدایت می‌کند به زمانی که رمان شکل گرفته و با ساختاری معین در ادبیات زندگی می‌کند. زندگی با شخصیت‌هایی که حرکت دارند، کنش و واکنش دارند، فکر می‌کنند، احساس دارند و تمنای احترام و پذیرش دارند و توجه ویژه به خویش. این‌ها کسانی‌اند که دیگر نمی‌شود خودسرانه

رفتاری را به آن‌ها تحمیل کرد یا از اراده‌ی آزاد محرومشان کرد، بی آن که آن‌ها را کشت یا در داستان به نحوی قدرتشان را محدود و ناتوانشان کرد. – این تجربه‌ای است که مرا مسحور خود کرده و در من ادامه دارد همان گونه که در آغاز. این تجربه چنان کامل و درعین حال سرگیجه‌آور است که فقط می‌شود با عشق‌بازی بدون توقف با زنی طی روزها، هفته‌ها و یا ماه‌ها مقایسه‌اش کرد. هنگامی که از داستان صحبت شد، بیش‌تر من از رمان گفتم و کمی هم تئاتر که همین نیز از ویژگی برجسته‌ی رمان است. که این ویژگی برجسته را بدیهی است که من بی‌عدالتی بزرگ می‌خوانمش. تئاتر دوست و دلداده‌ی من پیش از رمان بوده و هنوز هم دوستش دارم. من نمایش‌نامه‌ی **مرگ دستفروش** اثر آرتور میلر را در سالن سگورا در لیما دیدم. اجرایی دیدنی که مرا بر جایم میخکوب کرده بود با احساسات و رسوب نوشتن نمایش‌نامه‌ای در مورد امپراتوری اینکا. (امپراتوری اینکا مربوط می‌شود به قبل از سفر کلمبو به آمریکا، ۱۵۳۳– ۱۴۳۸، مترجم). اگر در شهر لیما در دهه‌ی پنجاه جنبش تئاتر فراگیر بود، به یقین من یک نمایش‌نامه‌نویس می‌شدم تا رمان‌نویس. هنر تئاتر چندان چشمگیر نبود و همین مورد مرا بیش‌تر به سوی روایت‌گری کشاند که عاشق آن هم شدم. اما یادمان باشد که من هرگز عشق و علاقه‌ام به تئاتر کم نشده است. تئاتر هماره چون یاری که در کنار من بوده اما با چراغ روشن خوابیده یا شاید آمیخته و پیچیده شده در سایه رمان مثل وسوسه و نوستالژی. هر جا که نمایش‌نامه‌ای را به تماشا می‌نشینم، پیش از هر چیز باز هم همین سایه مرا وسوسه می‌کند که وارد این عرصه شوم و بخت‌ام را به آزمایش بگذارم. در اواخر دهه‌ی هفتاد قرن پیشین، نماد صد سال یاد و خاطره، عمه مامایی کسی که در سال‌های آخر عمرش به زندگی حقیقی و واقعی دوره‌گردی پایان داده بود تا به رؤیا و خاطراتش پناه بیاورد، پیشنهاد داستانی به من داد. من هم پیامبرگونه احساس کردم که این داستان قالب تئاتر است و برای آن روایت شده. روایتی که تنها در روی صحنه می‌شود حرکت‌ها و شکوه و جلال داستان را به طور موفقیت‌آمیزی به بیننده نشان داد. این روایت را با هیجانی خاص و به عنوان نمایش‌نامه‌نویسی که در ابتدای راه است، نوشتم. بعدتر هم لذت بردم از تماشای آن روی صحنه که نورما آلاندرو نقش زنی را بازی می‌کرد که قهرمان این داستان بود. صحنه‌ها چنان خوب آراسته شده بودند و متن گفتار چنان پالایش شده بود که اثر آفریده شدن چیزی بود بین داستان و مقاله. به همین دلیل هم از همان زمان تا اکنون، بارها به آن متن برگشته‌ام و در یاد نمایش را تکرار می‌کنم. باید اضافه کنم که در سن هفتاد سالگی تصورش را هم نمی‌کردم که باید تلو تلو خوران روی صحنه بیایم نقشی بازی کنم. این ماجراجویی بی‌پروا برایم تجربه‌ای را رقم زد که برای اولین بار با همه‌ی وجود؛ گوشت و استخوان چونان چون معجزه‌ای آن را حس کنم. این معجزه برای

کسی رخ داده که همه‌ی عمرش را صرف نوشتن داستان کرده و ظرف چند ساعت شخصیتی را به تصور آورد که حاصل تخیل او است. او داستان را در برابر مخاطب‌هایش به عرصه‌ی زندگی آورده است. سپاس بیکران من برای دوستانم؛ آقای خوان اوله و هنرمند محترم خانم آیتانا سانچز ژیون که فرصتی ایجاد کردند تا شادی‌ها و تجربه‌ی فوق‌العاده‌ام را با آن‌ها تقسیم کنم. (این همه در حالی روی داد که ترس در کنار من خانه کرده بود).

ادبیات نمایش ناواقعی یا دروغین زندگی است که با این وجود ما را در فهم به‌تر زندگی کمک می‌کند و ما را معرفی می‌کند به خویشتن خویش در این کوچه‌ی هفت پیچی که از تولد شروع می‌شود، زیستن را در پی دارد و سرانجامش نیز مرگ است. ادبیات در واقع جانشینی است برای ناکامی‌ها و دشواری‌های حقیقی زندگی که مایه‌ی رنجند، به همین سبب ما می‌توانیم دست کم بخشی از زندگی را کشف و شهود کنیم. مثلن به نوشتاری به نام هیگرولیف نگاه کنید که میراث بخش بزرگی از مردم جهان در آن نهفته شده و ما امروز می‌توانیم آن را بازشناسیم و به هستی و جهان و اندیشه‌ی مردمان آن زمان دست یابیم. دست کم برای آن‌هایی که بیش‌تر تولیدکننده‌ی شک و تردیدند تا یقین و معمولن اعتراف سرگشتگی مایند، پیشاهنگان موضوع‌هایی چون تعالی انسانی، فردیت انسانی، سرنوشت جمعی انسان، روح و جان انسان، احساس یا بی‌احساسی انسان از تاریخ‌اند. ادبیات شاید بتواند نماد دانش عقلایی باشد با این پیش شرط که ما همه می‌دانیم تخیل بخشی از آفرینش ادبی است.

من هماره شیفته‌ی این بوده‌ام که شرایط نا مشخص را به تخیل بنشینم. شرایطی که اجداد ما هنوز هم شجاعانه متفاوت از حیوانات، به کار می‌گیرند. زبان، زبان که به آن‌ها اجازه می‌داده که با هم ارتباط داشته باشند انگار که تازه متولد شده باشد. تولد زبان، در قاره‌ها، دور آتش و در شب‌نشینی‌ها با تهدید رعد و برق، طوفان و حیوانات درنده و وحشی با شروع کشف‌های انسان و شروع به روایت کردن رویدادها، به وقوع پیوست. این لحظه‌ها، لحظه‌های حساس و اثرگذاری در سرنوشت ما انسان‌ها بودند، چرا که در حلقه‌های اولیه هستی با صدا و نمادهای تخیلی از سوی قصه‌گویان حفظ شده و تمدن نیز آغاز شد. این روند طولانی به تدریج تاریخ انسانی‌مان را رقم زده و ما را به سوی کشف و اختراع‌های بی‌نظیر و فوق‌العاده هدایت کرده که فردیت از آن جمله است. زندگی و احترام به اصول فردی منتهی شده است به رها شدن از قید زندگی قبیله‌ای، دست‌یابی به زندگی علمی، هنر، قانون، آزادی و دفاع از طبیعت، حیات وحش و انسان، دستیابی به فضا و سفر انسان به ستارگان. این روایت‌ها، افسانه‌ها، داستان‌ها، حماسه‌ها که برای اول بار طنین‌انداز شدند، مانند آوای موسیقی پیش از آن است که شنوندگان مرعوب شده به آن دل بدهند، و احساس

نزدیکی کنند با راز و رمزهای نهفته در آن. راز و رمزهای جهانی که همه چیز آن ناشناخته و خطرناک بود. شناخت این رازها، آب سردی بود بر هیجان انسان مرعوب شده. سرپناهی بود برای جان‌هایی که همواره در حالت هشدار و خطر زندگی کرده بودند. آرامشی بود برای آنانی که هستی معنایی مگر شهامت خوردن، به دست آوردن سرپناه، کشتار و توحش نداشت. از زمانی که آن‌ها شروع کردند به رؤیاهای جمعی، از زمانی که آرزوها و رؤیاهاشان را با هم تقسیم کردند، آن گاه که توسط قصه‌گویان تحریک شدند، گویا روال زندگی‌شان متوقف می‌شود تا پیوند بخورد با مکانیزم بقای حیات و هستی و گرداب خشونت و توحش نیز پایان گیرد. از آن به بعد زندگی‌شان تبدیل شد به رؤیا، شادی، لذت، تخیل و برنامه‌های موسوم به انقلابی‌گری. این طرح انقلابی، شکستن محدودیت‌ها و تغییر در جهت گسترش بود، تلاشی برای دلجویی و دستیابی به تمایل‌ها و جاه‌طلبی بود که زندگی جدید تصوری از آن را در آن‌ها برانگیخت. آن‌ها برای پاکسازی مسیری که پیرامونشان را احاطه کرده بود از سرها و راز و رمزها باید که کنجکاوانه و هشیارانه به حقیقت زندگی امروزین می‌رسیدند.

این روند هرگز متوقف نشده، آن گاه غنی گشت که نوشتن متولد شد. قصه‌ها به زبان آمدند، علاوه بر این، قصه‌ها شنونده یافتند و این امکان به وجود آمد که قصه‌ها نوشته شوند، ادبیات پویا پیدا شود و بر قصه‌ها نیز تأثیر بگذارد.

به این خاطر هست که این روند باید تکرار شود تا زمانی که نسل جدید متقاعد شود که باید همین مسیر ادامه یابد: داستان مقوله‌ای است بیش از فقط سرگرمی، بیش از یک کنش و تمرین روشنفکرانه حتا زمانی که شکسپیر، این روشنفکر بیدار و هشیار و با روحیه‌ای انتقادی، به آن پرداخته است. اکنون می‌توان گفت که دقیقن نیاز است که تمدن ادامه یابد تا هستی نیز تداوم داشته باشد. برای دست‌یابی به چنین هدفی تجدد و تلاش در حفظ آن در بین ما که ادامه دهنده‌ی پیشینیان هستیم، ضرورت مطلق امروز است. بنابراین ما نمی‌توانیم به جهان خشونت و توحش عقب‌گرد کنیم. زندگی به بینش‌های عمل‌گرایانه متخصص‌هایی که همه چیز را می‌بینند اما پیرامونشان و چه گونگی تحول آن‌ها را ندیده می‌گیرند، تنزل نکرده است. به این ترتیب باید دقت کنیم که حرکت ما در آینده در کنار ماشین‌هایی که کشف و اختراع کرده‌ایم در روندی باشد که ماشین در خدمت ما باشد نه این که ما در خدمت ماشین و برده‌ی آن. به این خاطر که جهان بدون ادبیات، جهانی خواهد بود بدون خواست و تمایل یا ایده و اندیشه یا حتا جهان بی‌احترامی و هتک حرمت، جهان مکانیکی که نمی‌داند چه چیزی به واقع انسان را به اصل‌های انسانی وامی‌دارد. ظرفیت ما برای حرکت از درون خویش به دیگری، به دیگران، مدلی است که از دوره‌ی کار با گِل رُس به ما به ارث رسیده است و رؤیاهای ما را سفالگری می‌کند.

از غار تا آسمان‌خراش‌ها، از باشگاهی تا سلاح‌های کشتار جمعی، از زندگی قبیله‌ای تا دوره‌ی جهانی شدن، ادبیات داستانی تجربه‌های انسانی را چندگانه کرده است، مانع تن زدن ما به رخوت و سستی شده است و منتهی می‌شود به خودشیفتگی و کنار گرفتن از کار. هیچ چیز به بسیاری آرامش در ما کاشته نشده است. بنابراین این آرامش برای ایجاد مزاحمت در تخیل‌های ما و تمناهای ما در ما وجود ندارند که حیات دروغ و تزویرهایی که ما به زندگی‌مان می‌افزاییم، مزاحم آرامش و زندگی ما هستند. سپاس از ادبیات، تنها چیزی که در هستی‌مان بی‌آزار در کنارمان است. به همین دلیل هم می‌توانیم شخصیت‌های بزرگی در ماجراهای بزرگ داشته باشیم. شخصیت‌هایی که زندگی واقعی و احساسی روزانه هرگز نمی‌توانست به ما ارائه کند. دروغ‌های ادبیات هماره توسط ما باور شده‌اند، خوانندگان همین دروغ‌ها را به دیگران منتقل کرده‌اند و دیگران را به همان دروغی که خود باور داشته‌اند، آلوده‌اند. از طریق گسیل از ادبیات، پرسش‌های همیشگی و دائمی در مورد حقیقت متوسط در ذهن آمد و رفت می‌کند. سحرو جادوگری. زمانی که ادبیات ما را امیدوار می‌کند به داشتن آن چه نداریم، کسی باشیم که نیستیم، پیوند می‌خوریم به هستی‌ای که در آن مثل خدایان بت‌پرستان در آن واحد خود را هم فانی و هم ابدی حس می‌کنیم. این حس ما را به درون روح سرکش و ناموافق می‌برد که در پشت همه‌ی اعمال قهرمانانه است که کمک می‌کند به کاهش خشوت در روابط انسانی. البته کاهش خشونت به معنای پایان آن نیست. چرا که آن چه متعلق به ما است، خوشبختانه باید هماره داستان ناتمام تاریخ باشد، به همین سبب ما باید آرزوها و آمال و رؤیاهامان را، خواندن را و نوشتن را ادامه دهیم. مؤثرترین راهی که برای کاهش وضعیت فانی‌مان پیدا شده است، غلبه بر زمان است برای تبدیل ناممکن‌ها به ممکن.

تداوم انتشار جنگ زمان

در تداوم همکاری و همراهی شما

ممکن می‌شود.

لوری امرسون و جو هوپر – محمد حیاتی

لال‌بازی — دیفرانس[1]: لئونارد کوهن در اجرای زنده

این همکاری از آن جا شروع شد که متوجه شدیم قصد هر دو نفرمان توضیح اجراهای زنده‌ی لئونارد کوهن است اما در چارچوب‌های نظری متفاوت. من می‌خواستم کنسرت‌های کوهن را بررسی کنم، اما میسر نبود چرا که کوهن در آن زمان کنسرت نداشت. پس به‌ترین گزینه‌ی بعدی را انتخاب کردم: اجراهای ضبط‌شده به صورت ویدئویی، اتاقی تاریک برای تماشا و تلویزیونی بزرگ. از طرف دیگر می‌خواستم اجراهای صوتی کنسرت‌های کوهن را در سایه‌ی مطالعات (پدیدارشناختی) تئاتر بررسی کنم. بعد از بحث و جدل بسیار گزارش‌هایمان در مورد اجراهای «زنده»ی کوهن را کنار هم گذاشتیم و متوجه شدیم که هر یک مکمل دیگری است و هر یک دامنه‌ی مطالب دیگری را گسترش می‌دهد.

مدتی پیش دو دانشجو بر سر اجراهای زنده‌ی لئونارد کوهن گفت‌وگو می‌کردند. سرانجام، بحث‌شان به این سؤال ختم شد که آیا کوهن روی صحنه «بازی می‌کند» یا «خودش است». من از همان زمان حالت ساده‌انگارانه‌ی این سؤال را ارج نهاده‌ام. در واقع، متوجه شده‌ام که خود این سؤال ناقص است. از آن جا که ما هیچ یک اجراهای زنده‌ی کوهن را از نزدیک ندیده‌ایم، ناچار باید نسخه‌ی ویدئویی آن‌ها را تماشا کنیم؛ و این خود مسائل بسیاری در پی خواهد داشت.

اما آن چه برای من بیش‌ترین جذابیت را دارد این است که کوهن روی صحنه (و خارج از صحنه) شخصیتی مبهم است؛ او "در محیطی متشکل از بخش‌های چندجانبه به سر می‌برد» که اندیشه‌های حضور[2] و خویشتن[3] در اجرای زنده را در بر می‌گیرند (اسکوبی ۶۴). بدین ترتیب، هر گاه از اجرای زنده‌ی کوهن حرف می‌زنیم، نه تنها اندیشه‌های حضور و خویشتن ابهام‌آفرین می‌شوند (از این نظر که ممکن است به کوهن، تماشاچی‌ها و یا هر دو اشاره کنند)، بلکه تقسیم‌بندی خشک بین «بازی کردن» و «یکی بودن با خود» دیگر مطلق وجود ندارند. از این رو، بخشی از تحلیلمان درباره‌ی پویایی (دینامیک) اجراهای زنده‌ی کوهن، در چارچوب تحلیل — روش – نقد دریدایی خواهد بود تا «بخش‌های چندجانبه» در رابطه‌ی بین بازی کردن و خویشتن را بفهمیم. می‌خواهم نشان بدهم که کنسرت‌های

کوهن بازی دیفرانس‌اند، یعنی هیچ‌گاه یک خاستگاه مشخص ندارند و عنصرهای اجرا در رابطه با عنصرهای دیگری که حضور ندارند معنا پیدا می‌کنند.

متافیزیک حضور «"مواجهه‌ی فردی" را به مثابه چیزی که بین دو فرد مستقل و کامل آگاه به حضور خویشتن رخ می‌دهد مسلم می‌انگارد» (اسکوبی ۶۲). در کنسرت‌های کوهن، متافیزیک (غربی)، کسان را به عنوان کوهن و تماشاچی‌ها به هم پیوند می‌دهد. دریدا می‌گوید که متافیزیک با این اندیشه پیوند دارد که حضور، مفهوم‌های وجود را سازمان‌دهی می‌کند و معنای کلی وجود را رقم می‌زند (کالینز و می‌بلین ۵۰-۴۹). مهم‌ترین جنبه‌ای که باید بر آن تأکید کرد عبارت «کسان کامل آگاه به حضور خویشتن» است. در واقع، این کسان در «محیط متشکل از بخش‌های چندجانبه»ی مورد اشاره به سر می‌برند و از این رو به هیچ وجه نمی‌توانند «کامل حی و حاضر» باشند.

بنا بر متافیزیک، حضور می‌تواند از نظر هم‌جواری، مجاورت و بی‌واسطگی، مکان‌مند باشد؛ بدین صورت، حضور مکان‌مند، هیچ ماده‌ی میانی و یا واسطه‌ای ندارد. حضور می‌تواند زمان‌مند باشد چرا که اکنون را، لمحه‌ی حضور منفرد بدون تعویق و تأخیر یا لغزش را، بر می‌انگیزد (۴۹). اندیشه‌ی حضور در هر دو مورد یکپارچه است. از این رو، به قول دریدا، خاستگاه یکپارچه (لوگوس) همان است که حقیقت و همین‌طور منشأ حقیقت به طور کلی بدان نسبت داده می‌شوند. دریدا سر آن دارد که با استفاده از کهن‌واژگان و نوواژگان، «عدم قطعیت» را در سرتاسر لوگوس اشاعه دهد.

استفاده‌ی کهن‌واژه‌ای از لفظ «نوشتن» در سایه‌ی اجراهای زنده‌ی کوهن اهمیت دارد. ذات غیر قطعی کلمه که در اندیشه‌ی ردّ پا بازنموده شده، ریشه‌ی اتکای متافیزیک به حضور تمام و کمال – یکپارچه را هدف می‌گیرد. نوشتن (در معنای دریدایی‌اش) همیشه در سُریدن و لغزش بین حضور و غیاب است. از این رو، همان‌گونه که در اندیشه‌ی ردّ پا نشان داده شد، هرگز نمی‌توان کلمه‌های خواننده را تا رسیدن به لوگوس یا سرچشمه‌ای یکپارچه دنبال کرد. در واقع، نمی‌توان خواننده را به مثابه لوگوس دید.

مفهوم دیفرانس، هم چون کهن‌واژه‌ی «نوشتن»، عدم قطعیت را در اندیشه‌ی اتکای متافیزیکی به حضور می‌گنجاند. به طور مشابه، ساختار «نوشتن» به صرف دیفرنسیال است. فردیناند دو سوسور این مفهوم را چنین خلاصه کرد که: «هیچ ایده و صدایی پیش از نظام زبان‌شناختی در زبان وجود نداشته، بلکه تنها اختلافات مفهومی و آوایی بوده‌اند که از نظام سر بر آورده‌اند» (در کالینز و می‌بلین ۶۸). همان‌گونه که اشاره کردم، لوگوس در اجرا به طور عموم در هیئت خواننده‌ی بازیگر دیده می‌شود. ولی با استفاده از نوواژه‌ی «دیفرانس»، دریدا دوباره ایده‌ی خویشتن یکپارچه بر روی صحنه را در هم می‌ریزد. خویشتن، حضوری اساسی

نیست که بر اجرا تقدم دارد؛ بلکه «حاصل بازی دیفرانس است که گفتاورد نمایشی را تشکیل می‌دهد» (آسلندر ۳۶).

نظریه‌پردازانی هم چون کنستانتین استانیسلاوسکی، برتولت برشت و یرژی گروتوفسکی خویشتن را به عنوان لوگوس اجرا در نظر گرفته‌اند (آسلندر ۳۰). همگی فرض می‌گیرند که حضور خواننده بر اجرا تقدم و پیشی دارد و حقیقت(های) انسانی را برای تماشاچی فراهم می‌کند (۳۰). اما تحلیل دریدایی، مفهوم لوگوس را متزلزل می‌کند و از این جهت آثار این نظریه‌پردازان را بر می‌آشوبد. به ویژه، خویشتن نه تنها اجرا را تولید می‌کند بلکه به وسیله‌ی آن تولید می‌شود. با این حال، هر یک از این نظریه‌پردازان بر نکاتی انگشت می‌گذارند که در اجراهای کوهن نقشی اساسی ایفا می‌کنند.

نظریه‌ی استانیسلاوسکی به وضوح در مفهوم کلام‌محوری (logocentrism) نمود پیدا کرده است. نزد استانیسلاوسکی، اجرای خوب بر مبنای تجربه‌ها و احساسات شخصی بازیگر استوار است (آسلندر ۳۲). خویشتن به آگاهی و ناخودآگاهی تقسیم می‌شود. ناخودآگاه به عنوان لوگوس و مرکز «عواطفی که در میان احساسات روزانه برای [بازیگر] ارزشمندترند» (۳۱) عمل می‌کند. اما این مسئله، آگاهی را کامل از بین نمی‌برد چرا که به امر تولید معنا کمک می‌کند؛ آگاهی است که عواطف مورد استفاده در اجرا را انتخاب می‌کند. بازیگر، بر اساس تجربه‌ی شخصی، از عواطفی کمک می‌گیرد که با پرسوناژ روی صحنه‌اش و یا با عواطفی که قرار است در اجرا تولید شوند هماهنگ باشند. این عواطف، اجرا را پیش می‌برند چرا که بازیگر و پرسوناژ روی صحنه باید در وضعیتی ایده‌آل یگانه شوند (استانیساوسکی ۳۷ ، ۳۴-۳۲). خوانش استانیسلاوسکی، خویشتن را به عنوان لوگوس اجرا تثبیت می‌کند؛ پرسوناژ روی صحنه بسط و امتداد خویشتنی است که ریشه در ناخودآگاه دارد. اما آیا خویشتن این قدر یکپارچه است؟ استانیسلاوسکی ناخودآگاه را به عنوان «مخزن اطلاعات قابل‌بازیابی» (آسلندر ۳۱) می‌گیرد، اما دریدا ناخودآگاه را نه به مثابه منبع حقیقت اصیل بلکه در معرض ساخته شدن و وساطت می‌بیند. دریدا در خوانش فروید می‌گوید که به آگاهی آوردن مواد ناخودآگاه، فرآیندی است مربوط به آفرینش نه بازیابی (۳۱). خود فرآیند ثبت کردن مواد ناخودآگاه است که آن‌ها را می‌آفریند یا به قول دریدا، «همه چیز از بازتولید شروع می‌شود»، و «همین که می‌نگاریم نگاشته می‌شویم» (۳۱). وساطت بینابین آگاهی و ناخودآگاه قرار می‌گیرد و از این رو، وحدتی را که مفهوم متافیزیکی حضور ایجاب می‌کند بر می‌آشوبد.

برشت هم بازیگر را اس و اساس برگردان تجربه‌های شخصی به اجرا قلمداد می‌کند. اما برشت بر خلاف استانیسلاوسکی، در مقابل ناخودآگاه، جانب آگاهی را می‌گیرد (آسلندر ۳۳). نظریه‌ی بازیگری برشت به سه فرآیند بستگی دارد؛ اول، آگاهی کلی بازیگر از کاراکتر

یا پرسوناژ روی صحنه است. سپس، بازیگر به سمت روش استانیسلاوسکی می‌رود و از تجربه‌های عاطفی ناخودآگاه بهره می‌گیرد. در مرحله‌ی سوم، بازیگر از پرسوناژ روی صحنه قدم پس می‌کشد و از موضع آگاهی، تفسیری در مورد آن ارائه می‌دهد. این جا هم خویشتن از امتیاز خاصی برخوردار است هر چند به دلیلی متفاوت. استانیسلاوسکی بازیگر را به عنوان کانون عواطف و «اجرای خوب» می‌بیند اما برشت معتقد است که خویشتن باید نفوذ بیش‌تری نسبت به پرسوناژ داشته باشد تا بتواند تفسیر اجتماعی و طبقاتی مفیدی در مورد آن ارائه دهد. بازیگر برای تماشاچی حکم معلم را دارد. اما به باور استانیسلاوسکی، پرسوناژ به مثابه امتداد خویشتن است.

نظریه‌ی گروتوفسکی استوار است بر «رابطه‌ی "نقاب دروغ"ی که ما هر روزه به صورت می‌زنیم با "موتور مخفی" پشت نقاب» (آسلندر ۳۴). پرسوناژ در این جا ابزاری است برای خویشتن تا «ریشه‌های عمیق و انگیزه‌های پنهان» (۳۴) خود را کشف کند. «نقاب دروغ» تنها از طریق وقوف به خود[۵] برداشته می‌شود که آن هم در طول اجرا حاصل می‌شود، یعنی زمانی که خویشتن، سرانجام، حتا پیش از اجرا، با حقیقتی که همیشه بازی‌اش می‌کرده روبه‌رو می‌شود. بنابراین، در الگویی که استانیسلاوسکی و برشت پایه‌ریزی کرده‌اند، خویشتن باز هم به عنوان لوگوس اجرا قلمداد می‌شود. اما فرآیند وقوف به خود به طور دقیق آن جایی که گروتوفسکی وحدت و یکپارچگی‌اش را پیوند می‌دهد، از هم می‌پاشد. «وقوف» شامل به آگاهی آوردن مواد ناخودآگاه است، فرآیندی که پیش‌تر دیدیم به واسطه‌ی فعالیت آفرینش صورت می‌گیرد.

این نظریه‌پردازان جنبه‌هایی از اجرا را که به کوهن نسبت داده شده‌اند توضیح می‌دهند. پیش‌تر هم نقل کردم که کوهن «در محیطی متشکل از بخش‌های چندجانبه به سر می‌برد» (اسکوبی ۶۴). این بخش‌ها (البته به شکل دلبخواهی) تحت مضامین کلی زمان، بازیگر و تماشاچی وجود خارجی پیدا می‌کنند. همگی آگاهیم که این دسته‌ها به صورت منفرد وجود ندارند و در واقع به طور مداوم همپوشی دارند. قصدم این است که نشان دهم کوهن آن لوگوس یکپارچه‌ی اجرا نیست و در واقع در عمل سه موضوع پیش‌گفته را برمی-آشوبد یا به دست آن‌ها برآشفته می‌شود.

به عبارت دیگر، کوهن دیفرانس است و دیفرانس کوهن. مفهوم زمان‌مندی در اجراهای زنده از اهمیت به سزایی برخوردار است. متافیزیک حضور، امر زمان‌مند را به عنوان لمحه‌ی یگانه‌ی حال، به عنوان اکنون، برمی‌انگیزد، اما این مفهوم، اکثریت تقسیم‌بندی‌های درون زمان‌مندی را توضیح نمی‌دهد. به نظر می‌رسد که کوهن روی صحنه جنبه‌های متافیزیکی اکنون را برمی‌انگیزد؛ وقتی «می‌خواند» گویی هیچ وساطتی بین صدای او و تماشاچی وجود

ندارد. با در نظر گرفتن تحلیل دریدایی، معلوم می‌شود که این کافی نیست؛ در اقع، لمحه‌ی زمان‌مند یکپارچه، اکنون، به هیچ وجه یکپارچه نیست. کوهن خود به زیرکی از ذات اجرای زنده آگاه است؛ همان‌گونه که در سال ۱۹۸۵ در کنسرتی در کپنهاگ به تماشاچی هایش گفت: «امشب این جام تا هر چه قدر که می‌خواین واسه‌تون بخونم» (۱۹۸۵). از قرار معلوم می‌خواسته بر این مسئله که کنسرتش در انحصار محدوده‌های زمان‌مند است فائق آید؛ می‌خواسته هر قدر که جماعت خواستند یا بیش از آن به اجرا بپردازد. بر طبق متافیزیک، حضور زمان‌مند باید بدون تعویق و لغزش باشد اما تعویق و تأخیر، ذاتیِ هر اجرایی هستند. کوهن پیش از خواندن **پرنده روی سیم برق**[۶] (یا هر ترانه‌ی دیگری) شعرش را نوشت و در لوگوس میان نویسنده و نبشته شکافی ایجاد کرد، «هیچ لمحه‌ی ناب و بی‌واسطه‌ای برای آقرینش "اصیل" وجود ندارد» (اسکوبی ۶۲). بنابراین، ترانه‌های کوهن با تکرار متون پیشین مضاعف می‌شوند (۶۲).

کوهن در طول فعالیتش فراوان دیالوگ‌های ازپیش‌آماده‌شده را به کار گرفته و به کرّات به طور زمان‌مند برآشفته می‌شود، درست همان‌گونه که ترانه‌هایش. روتین‌های کمیک و گفتاری او مثل این لطیفه که «هزار سال پیش دوره‌ای کوتاه و ده دوازده دقیقه‌ای بود به نام دهه‌ی شصت...» (۱۹۹۳) به طور مکرّر در کنسرت‌های مختلف به کار می‌روند. کوهن روتین‌ها را درست مثل ترانه‌هایش نوشته و بدین ترتیب نویسنده را از نبشته‌اش سوا می‌کند. به طور مشابه، قطعه‌ای بداهه مثل **سوزان**[۷] از فیلم **پرنده روی سیم برق**، ذات چندشاخه‌ی زمان‌مندی در اجرای زنده را متزلزل می‌کند. ذات بداهه، به معنای دقیق کلمه، مانعِ از پیش نوشتن مطالب می‌شود؛ در واقع، به نظر می‌رسد که بداهه‌گویی به کوهن برگردانده می‌شود و با حذف هرگونه وساطتی میان خویشتن و اکنون، او را به عنوان لوگوس انتصاب می‌کند. ترانه *نو* است چرا که از پیش نگاشته نشده، بنابراین به نظر می‌رسد که هیچ تزلزلی در لوگوس وجود ندارد. اما کوهن، هر چند به طور دوپهلو، متزلزلش می‌کند.

همان گونه که اسکوبی می‌نویسد، خواندن ترانه‌ی **من آن مردم که "سوزان" را نوشت** توسط کوهن، وحدت و یکپارچگی او را به عنوان نویسنده و خواننده تصریح می‌کند؛ با این حال، اسکوبی تزلزل کوهن را به عنوان لوگوس، با زمان‌های مختلفی که خود مدعی است ترانه‌ها را نوشته، حالا چه صد سال چه هزار سال پیش، یادآور می‌شود (۶۳). کوهن «یک پارچه» نیست چرا که به طور استعاری شعر را در دو زمان مختلف نوشته؛ در واقع، به نظر می‌رسد نسخه‌های چندگانه‌ای از او وجود دارد. این قسمت شعر که می‌گوید «بیا سوزان، اکنون مرا رها مکن» مسئله را تشدید می‌کند. «اکنون» تعبیری دو پهلو است، خاصه در ترانه‌ای که به صورت زنده اجرا می‌شود و عمیق به خاطره مدیون است. این

مصرع نشان می‌دهد که زمان‌مندی در ترانه‌ی بداهه دست‌کم به سه شیوه دچار لغزش و تعویق می‌شود. «اکنون» می‌تواند به معنای لمحه‌ی حال باشد، اکنون در معنای متافیزیکی‌اش، اما همان‌طور که پیش‌تر گفته شد هیچ لمحه‌ی «آفرینش اصیل» وجود ندارد. تفسیر ثانوی این مصرع این است که کوهن دارد واقعه‌ای مربوط به گذشته را یادآوری می‌کند. در خوانش اولیه، این مسئله او را به عنوان لوگوس تثبیت می‌کند. اما انجام دادن این کار برابر خواهد بود با استفاده از مفهوم حافظه به مثابه حقیقت اصیل نزد استانیسلاوسکی. دریدا می‌گوید که یادآوری خاطره، آفرینش آن هم هست (آسلندر ۳۱)؛ کوهن با ثبت خاطره آن را می‌آفریند و از این رو دوباره لوگوس را متزلزل می‌کند. بخش سوم زمان‌مندی شامل خوانش «اکنون» به شیوه‌ای گذرا است، مثل «اکنون چیزی و اکنون چیزی دیگر». طی این خوانش، کوهن از مفهوم همیشه لغزان زمان‌مندی و عدم یکپارچگی و عدم پیوندش با لوگوس آگاه است. من «اکنون» را به عنوان کهن‌واژه به کار برده‌ام و آن را «بینابین» دو مفهوم پیشین گذشته و حال، دوباره در بافت جدیدی به کار برده‌ام؛ و اکنون معنای هر دو را در بر دارد و در عین حال معنای دیگری می‌دهد. دیفرانس.

به وضوح پیدا است که زمان‌مندی، لوگوس اجرا نیست؛ آن قدر متزلزل و چندشاخه است که نمی‌توان آن را به منزله‌ی لوگوس گرفت. اندیشه‌ی کوهن به مثابه بازیگری بر روی صحنه ریشه در مبحث زمان دارد و در واقع بخشی از آن است. دوباره «محیط متشکل از بخش‌های چندگانه» وجود دارد و از این رو اندیشه‌ی کوهن به عنوان لوگوس اجرا را متزلزل می‌کند. من پیشاپیش این تقسیم‌بندی را نشان داده‌ام: شکاف میان کوهن و نبشته‌اش در لمحه‌ی نگارش.

اما آن‌هایی که با آثار کوهن آشنایی دارند جمله‌های به ظاهر ناسازواری را به یاد می‌آورند. کوهن به شکلی در حقیقت دوپهلو می‌پذیرد که «روی صحنه که می‌ایستم، احساس می‌کنم زندگی خصوصی‌ام را با خودم آورده‌ام و این است که جالب و بامزه است» و «هیچ‌وقت از زندگی شخصی‌ام پا بیرون نگذاشته‌ام» (در نادل ۲۰۶، ۲۲۸). به نظر می‌رسد که این عبارت مخالف آن ایده‌ای باشد که کوهن را لوگوس اجرا قلمداد نمی‌کند. گویی زندگی شخصی‌اش منبع اثرش است. اما امر شخصی هم از تقسیم‌بندی خارج نیست؛ کمک‌گیری از امر شخصی، فرآیند آفرینش و تقسیم است، بنابراین خویشتن کوهن روی صحنه به طور مداوم منشعب می‌شود. افزون بر این، کوهن در جمله‌ای که بعد بدان بر خواهم گشت می‌گوید که «من به شیوه‌ی زندگی خودم علاقه دارم. زندگی خودم. نه آن شخصیت عمومی. درست همان آدمی که هستم، همان‌طور که این‌ور و آن‌ور می‌روم» ("Cohen's" ۵). کوهن خود را از پرسوناژی متغیر– گذرا آکنده است؛ به طور استعاری، این «من» مدام در

چرخش است، در یک نقطه «تثبیت» نمی‌شود، و از این رو، نمی‌توان آن را به منزله‌ی لوگوس دید. بنابراین، همان‌گونه که سعی داریم نشان دهیم، کوهن خویشتن منشعب را به رسمیت می‌شناسد.

این عبارت که کوهن علاقه‌ای به «شخصیت عمومی» ندارد محور بحث من در مورد خویشتن اجراکننده و رابطه‌اش با تماشاچی است. در واقع، کوهن با گفتن این که اعتقادی به شخصیت عمومی ندارد، وجود آن را تأیید می‌کند. ریچارد پواریه در جمله‌ی زیر وجود مجزای دو شخصیت را یادآور می‌شود: «خصومت مدام پرتنشی وجود دارد بین کنش‌های اجرایی محلی (که در لذت خصوصی به مرحله‌ی عمل در می‌آیند) و آن کنش‌های اجرایی که مؤلف آراسته، خندان و اینک عمومی، طی آن‌ها اثری پایان‌یافته را به جهان ارائه می‌دهد» (۸۸).

ایرا نادل می‌گوید که «کوهن همیشه در مونترال مقابل آینه‌ای قدی خوانندگی کرده بود، تا حدی بدین خاطر که نیاز داشت خود را در حال خواندن ببیند و هم برای تصور آن چیزی که تماشاچی می‌بیند» (۱۵۲). کوهن هر چند به «شخصیت عمومی» علاقه ندارد، اما نسبت به وجود چنین شخصیتی آگاه است. این نقل قول، اندیشه‌ی قبلی‌ام را مبنی بر این که خویشتن نه تنها تولیدکننده‌ی اجرا که تولید شده به دست آن نیز هست تأیید می‌کند. افزون بر این، بر تقسیم خویشتن صحه می‌گذارد. به وضوح، بخش اساسی این آفرینش تماشاچی است که در آن « ... خواننده همیشه می‌تواند به دست تماشاچی مضاعف شود» (اسکوبی ۶۳). تعریف «مضاعف» خودش منشعب است. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، کوهن با ایجاد پرسوناژی برای تماشاچی، خود را مضاعف می‌کند. علاوه بر این، طی اجراهای زنده‌اش، اجرای دیگری هم ضمن گوش سپردن تماشاچی جریان می‌یابد. البته، تماشاچی نه تنها گوش می‌دهد که اغلب هم‌خوانی هم می‌کند. تماشاچی می‌تواند شعر را از بر بخواند و اغلب در اجرای این کار تشویق می‌شود، درست مثل خود کوهن، این موضوع می‌تواند خواننده را هنگام فراموش کردن شعر یاری کند. تماشاچی‌ها اگر کوهن را مضاعف کنند بدین شکل که او را وادارند پرسوناژی برایشان خلق کند (به طور استعاری، مضاعف کردن خود) و به او گوش دهند و با او هم‌خوانی کنند (مضاعف کردن اجرای خود از طریق اجرای آن‌ها)، چه گونه می‌توان «سوزان» بداهه را توضیح داد؟

این نسخه، نتیجه‌ی مقاومت کوهن در برابر آفرینش پرسوناژی است که تماشاچی می‌خواهد. در طی اجرا کوهن شروع می‌کند به خواندن ترانه‌ی «سوزان» اصلی، دستپاچه می‌شود، و می‌گوید: «نه، یه لحظه صبر کنین، شعر یادم رفت». سپس تماشاچی‌ها شعر را فریاد می‌زنند: «سوزان می‌بردت اون پایین، به خونه‌ش نزدیک رودخوونه» و او را به خواندن

تحریک می‌کنند (کوهن، Bird، اسکوبی ۶۲). کوهن برای این که به دست تماشاچی‌هایش مضاعف شود، باید به نسخه‌ی اصلی برگردد، اما این کار را نمی‌کند. عوض این که شعر و ترانه‌ی مورد انتظار را بخواند و پرسوناژ مورد توقع تماشاچی‌ها باشد، شعر جدیدی را بداهه‌سرایی می‌کند. به نظر می‌رسد تماشاچی‌ها از مضاعف کردن کوهن از طریق خواندن منع می‌شوند. گرچه این ممکن است اندیشه‌ی کوهن مضاعف‌شده به دست تماشاچی را تنها به طور جزئی متزلزل کند. اما باز هم باید بدان اشاره کرد. من در قطعه‌ی بداهه‌ای هم که تماشاچی‌ها کوهن را مضاعف می‌کنند تزلزل و عدم‌قطعیت می‌بینم. پیش‌تر هم گفتم که تماشاچی‌ها می‌توانند در دو واریاسیون اجرایی شرکت داشته باشند: گوش دادن و خواندن. در مورد «سوزان» بداهه، تماشاچی‌ها اجرای کوهن را با اجرای سکوت خویش مضاعف می‌کنند. تقسیم، باز تقسیم و عدم‌قطعیت باز هم نتایج واسازی لوگوس‌اند.

خواندن برای کوهن مثل بازیگری است: نقش بازی کردن است، پذیرش نقش کاراکتری است در حضور تماشاچی‌ای که باید به نوبه‌ی خود نقش کاراکتر را به عنوان نقش خویش بپذیرد. کوهن شناخت دقیقی نسبت به این مسئله دارد که آواز خواندن همیشه نیروی بالقوه‌ی «مشارکت محاکاتی» تماشاچی و خواننده و برعکس را به همراه خود دارد، و همچنین نسبت به امکان کشف، دگردیسی، و التیامی که ذاتیِ آواز خواندن (یا اجرای خود ترانه) است آگاهی دارد. از آن جا که رویدادهای صحنه‌ای تحت عنوان اجرا (پرفرمانس) قرار می‌گیرند (و از این رو به همان اصل و نسب تئاتر تعلق دارند)، باید همان اصل‌های هم-ذات‌پنداری انسانی‌ای را که در تئاتر ایجاد می‌شود نمایش دهند. به طور خاص، مطالعه‌ی پدیدارشناختی بروس ویلشایر در مورد تئاتر چارچوبی را فراهم می‌کند که می‌تواند برای توضیح ذات کوهن در کنسرت و شیوه‌هایی که کوهن دینامیک اجرا را واکاوی و مسئله‌دار می‌کند به کار رود. (با توجه به اهمیت اساسی بحث من در مورد رابطه‌ی بین تماشاچی و کوهن، بحث خود را روی آلبوم پیشینش، **ترانه‌های زنده ۱۹۷۳**، متمرکز کرده‌ام و از اجرای زنده‌ی کوهن در سال ۱۹۹۳ چشم‌پوشی کرده‌ام که در آن به استثنای کلیپ‌های کوتاه تشویق و همچنین تشکر کوهن از تماشاچی‌ها به خاطر پشتیبانی‌شان، ارتباط خودانگیخته‌ی بسیار کمی با تماشاچی‌ها وجود دارد.)

فکر کردن به مطالعه‌ی پدیدارشناسی به عنوان نظامی که وضوح پنهان امر بالفعل را نشان می‌دهد، پدیدارشناسی تئاتر برای ویلشایر، آناتومی تئاتر را به مثابه آناتومی پدیدارشناسی یا حتا خودِ وجود نمایان می‌سازد. وقتی ویلشایر می‌نویسد «تئاتر به مثابه پدیدارشناسی، واریاسیون ساختگی رابطه‌های انسانی و عمل‌های انسانی به صورت نمایشی است» (۳۵۷)، دارد ادعا می‌کند که تئاتر آن قدرها که شکلی از زندگی در جریان و جدا از

جریان زندگی هرروزه است (یا آفتابی کردن و نمایش دادن «حضور»)، بازنمایی زندگی هرروزه نیست. این جا اساس کارکرد اجتماعی‌ای که تئاتر در بر دارد و نیز شناخت ما نسبت به آن، دیده می‌شود.

فضای ساختاری تئاتر تا حد زیادی به ما اعلام می‌کند که آن چه نمایش داده می‌شود «محض نمایش دادن و نه برای استفاده‌ی روزمره» نمایش داده می‌شود. به محض این که پا به فضای تاریک‌شده‌ای می‌گذاریم که نمی‌توان در طول اجرا ترکش کرد، تئاتر به لحاظ فیزیکی، در به روی زندگی روزمره‌مان می‌بندد و به لحاظ عاطفی، در به روی دغدغه‌هایی که معمول ما را در خود فرو می‌برند. افزون بر این، پافشاری تئاتر بر بی‌حرکت رها کردن، نه تنها مجبورمان می‌کند فقط به صحنه‌ی روشن‌شده تمرکز کنیم بلکه اطمینان خاطر می‌دهد که درماندگی‌مان در مقابل حادثه‌ها نمایش‌داده‌شده مسلم است. به قول استانلی کاول «چرا آن جا می‌نشینم؟ و پاسخ صادقانه باید چنین باشد: کاری از دستم برنمی‌آید... هیچ نیست و می‌دانیم که کاری از دستمان برنمی‌آید» (۱۴۷). پس بدین شکل، فضای ساختاری تئاتر، وضعیت اختیاردهنده[۸] برای آفرینش فاصله‌ای ابژه‌ساز است. آندره بازن هم به طور مشابه در **سینما چیست؟** می‌نویسد که «این که [تئاتر] روی صحنه نمایش داده می‌شود تنها حقیقتی است که از هستی روزمره سوایش می‌کند و به چیزی تبدیلش می‌کند که انگار پشت پنجره‌ی مغازه‌ای است. این تا اندازه‌ای مربوط به نظم طبیعی است اما عمیق توسط وضعیتی که ما در آن مشاهده‌اش می‌کنیم جرح و تعدیل می‌شود» (۶۴). اما، درحالی که این جداسازی از زندگی روزمره‌مان اجازه می‌دهد آن چه را بر صحنه می‌گذرد ببینیم (در معنای سرراست و لفظی‌اش)، شاید، مهم‌تر از همه، اجازه می‌دهد که «انباشته‌ی» زندگی روزمره-مان را ببینیم. از این رو، این جداسازی آن قدرها هم ما را، تماشاچی را، قادر نمی‌ساد که منفعلانه به بازتاب زندگی‌مان به خودمان نظر کنیم، بلکه حاضربودگی[۹] تمام و کمالمان نسبت به رویداد روی صحنه را اطمینان می‌دهد. به قول ویلشایر، همین که «از مشارکت-هایمان جدا شدیم، می‌توانیم محض آن‌چه هستند تجربه‌شان کنیم» (۳۵۴). تنها بعد از انجام دادن این کار است که فاصله‌ی ابژه‌سازی که با انفصال ایجاد می‌شود، منجر می‌شود به تسلیم ما به آن‌چه دارد نمایش داده می‌شود که بدون آن نمی‌توانیم ببینیم داریم روی صحنه نمایش داده می‌شویم.

اما گر چه این امر را مسلم بپنداریم که تئاتر، جلوه‌هایی از خویشتن‌هایمان را نشان می‌دهد، تنها زمانی خود را به صورت نمایش‌داده‌شده بازمی‌شناسیم که با پذیرش نقش کاراکترها، تسلیمشان شویم. وقتی می‌پذیریم به جای دیگری باشیم، طوری با او هم-ذات‌پنداری می‌کنیم، بدون توجه به این که از کاراکتر خوشمان می‌آید یا نه، واکنش‌هایمان

به آن ما را به طور کامل‌تر به خودمان می‌شناساند. اما، از آن جا که بازشناسی خودمان در دیگری، به عنوان دیگری، همیشه توسط حضور (فیزیکی) بازیگر در نقش کاراکتر تخفیف می‌یابد، واقعیتش این است که ما از طریق نقش‌پذیری بازیگر نقش می‌پذیریم — که در این مورد، تجربه‌ی تئاتر یک «استعاره‌ی سیماشناسانه‌ی» فراگیر است برای مشارکت‌های ما به مثابه شخص‌ها با شخص‌ها (ویلشایر ۳۵۸). بنابراین، از آن جا که تجربه‌ی تئاتری ما به عنوان امری معنادار لزومن بستگی به حضور دیگران دارد، تئاتر یا رویداد روی صحنه در نهایت این حقیقت را که ما (به قول جان اشبری در شعرش «کلپسیدرا[۱۰]») «منفرد و جفت‌ایم»، که وجود ما به طور همزمان از نظر فردی و جمعی تعریف می‌شود، برجسته می‌سازد.

می‌خواهم اشاره کنم به یکی دیگر از جنبه‌های تئاتر که به همان اندازه اهمیت دارد و ویلشایر در مقاله‌اش بدان اشاره نمی‌کند. با وجود این پیش‌فرض تلویحی که آن چه روی صحنه می‌بینیم نه به تمامی «طبیعی» و نه کامل «خودانگیخته» است (به عبارت دیگر، به دقت طراحی‌شده و بنابراین غیرواقعی)، تئاتر میزبان حادثه‌هایی است که حول محور انسان‌های «زنده» در زمان واقعی، با بدن‌های متحرک، با ایما و اشاره، و عرق‌ریزان از بازیگری سنگینشان می‌پردازد که همه و همه در فاصله‌ای معین از ما اتفاق می‌افتند.

آن چه در شرح ویلشایر درباره‌ی تئاتر به مثابه پدیدارشناسی دیده نمی‌شود، مفهوم حضور است. نه تنها ما در حضور بازیگران قرار داریم بلکه آن‌ها هم در حضور ما به سر می‌برند. این هم بخشی از تجربه‌ی تئاتر است که در پایان اجرا، تماشاچی‌ها و بازیگران از طریق منسک‌ها تشویق کردن و تشویق شدن، حضور خود را به رخ می‌کشند. اما شاید بیش‌ترین اهمیت چنین سنتی این باشد که، با برجسته‌سازی تقدم (و هم چنین ضرورت)، ارتباط هم‌بسته‌ی بین تماشاچی و بازیگر، تشویق، خود را به عنوان جنبه‌ی دیگری از آن چه ویلشایر «مشارکت محاکاتی» یا پذیرش نقش دیگری می‌نامد نشان می‌دهد که هم تجربه‌ی تئاتر و هم زندگی هرروزه‌مان را تعریف می‌کند. در مثل تشویق، ابزاری موافقتی و به لحاظ فرهنگی قابل‌قبول است و در عین حال لمحه‌ای هم هست که ما (تماشاچی) می‌توانیم پوستین بی‌تحرکی‌مان را بدریم و دست بزنیم، بایستیم، فریاد کنیم، سوت بزنیم و شادمانی کنیم تا به خود، به یک دیگر و به بازیگران روی صحنه نشان دهیم که گر چه ساکت و بی‌تحرک بودیم اما پا به پای زندگی کاراکترها پیش رفتیم و همه با اقبال و ادبار کاراکترها گریستیم و خندیدیم. در حالی که انتظار می‌رود بازیگران در پایان اجرا برای تشویق شدن گرد هم آیند و تعظیم کنند، خود را آن گونه که هستند به ما می‌نمایانند و برای ما تصدیق می‌کنند که آن‌چه رخ داد ایفای نقش به جای دیگری بوده و این ایفای نقش در آگاهی مداوم از (و وابستگی به) تماشاچی انجام گرفته است.

از مفهوم حضور می‌توان در تعیین گونه‌های اجرا هم بهره برد. پیش‌فرض رایج این است که نمایش نه اجرای «زنده» که «نمایش» و یا «اجرا» است. گر چه نمایش‌ها به لحاظ مکانی و زمانی (مانند همه‌ی اجراها) از زندگی روزمره جدا شده‌اند، آگاهی ما به این که به دقت نوشته شده‌اند، تمرین شده‌اند و در مقابل تماشاچی‌هایی که بازیگران آشکارا نسبت به آن‌ها بی‌توجه‌اند اجرا شده‌اند، ما را به این نتیجه می‌رساند که نمایش در مقایسه با مثلن کنسرت جاز در یک کاباره‌ی کوچک بیش‌تر و بیش‌تر از تماشاچی و بنابراین از «زندگی» دور می‌شود. به عبارت دیگر، در دسته‌بندی ما از اجراها، این پیش‌فرض به طور تلویحی وجود دارد که هر چه حضور تنگاتنگ‌تر و هر چه رابطه‌ی بین بازیگر و تماشاچی نزدیک‌تر باشد، اجرا به زندگی واقعی شبیه‌تر است. بی شک، کنسرت‌های موسیقی پاپ (چه در سالن، تالار، کاباره یا حتا استادیوم باشند) شکلی از اجرا را ایجاد می‌کنند که بیش‌تر از هر نوع اجرای دیگری به تماشاچی گره خورده است. طنین این تمایل را می‌توان در مقاله‌ی **مسابقه با قطار نیمه‌شب: لئونارد کوهن** نوشته‌ی استیون اسکوبی شنید. وی می‌نویسد که «اجرای زنده بدین جهت ارج نهاده می‌شود که هنرمند را در ارتباطی مشخص و مستقیم با تماشاچی‌اش قرار می‌دهد» (۶۲).

حضور، مفهوم مفیدی در تعیین نوع‌های مختلف رویدادهای روی صحنه و اجراها ست اما در ذات روش دیگری است برای بیان «مشارکت محاکاتی» و بدین ترتیب اشاره بدین موضوع می‌کند که همه‌ی اجراها واریاسیون‌های ساختگی ارتباط‌های انسانی در جریانند.

در این جا به کانون بحثم می‌رسم: با توجه به این که مطالعه‌ی پدیدارشناختی تئاتر، ذات خود وجود را فاش می‌سازد و از آن جا که کنسرت‌های زنده رویدادهایی صحنه‌ای هستند که ذیل عنوان اجرا قرار می‌گیرند (و از این رو به اصل و نسب تئاتر تعلق دارند)، همان اصل‌های مشارکت انسانی را ارائه می‌دهند. به طور خاص، می‌توان از چارچوب پدیدارشناختی تئاتر برای بیان ذات کوهن در کنسرت استفاده کرد و نه تنها درک دقیقش از نقش خود به عنوان بازیگر و ارتباطش با تماشاچی‌ها بلکه روش‌هایی را که او با استفاده از آن‌ها دینامیک اجرا را واکاوی و مسئله‌دار می‌کند نشان داد.

فضای ساختاری کنسرت کوهن شبیه به رویدادی صحنه‌ای در تئاتر است: تماشاچی‌ها با ورود به فضایی معین، به طور معمول تاریک‌شده و دارای ردیف‌های صندلی رو به صحنه‌ای مرتفع و روشن، به لحاظ فیزیکی و عاطفی از زندگی روزمره‌شان جدا می‌شوند. هرچند سکوت و بی‌تحرکی، آن گونه که در تئاتر از آن‌ها انتظار می‌رود، فضای ساختاری محل کنسرت، بر جداسازی‌ای که همان مشارکت محاکاتی را پدید می‌آورد پافشاری می‌کند. جالب این جا ست که کنسرت‌های کوهن به تقریب همیشه محل نشستن را

مشخص کرده‌اند و از این رو، ویژگی تئاتر را به خود می‌گیرند؛ اما، حتا در موردهای نادر که تماشاچی در طول هر بخش از کنسرت آزادی ایستادن، جنبیدن، رقصیدن و شادمانی کردن پیدا می‌کند، مسلم فضایی باز می‌شود برای فراموشی مجسم (یا جداسازی) و تسلیم تمام و کمال به دیگری روی صحنه که در نمایش (تئاتر) قراردادی از آن خبری نیست. پروتوکل محل کنسرت و محدودیت‌های تماشاچی‌ها به کنار، سؤال منطقی بعدی این است که وقتی جداسازی در تئاتر باعث می‌شود تماشاچی از طریق بازیگران به کاراکترها تسلیم شود، ما در کنسرت کوهن به چه کسی یا چه چیزی تسلیم می‌شویم؟ ادعای این که کوهن وقتی در کنسرت می‌خواند «خودش است» و این که کوهن همیشگی، آن گونه که در حضور دوستانش هست، به ما نمایش داده می‌شود خیلی ساده‌لوح به نظر می‌رسد چرا که خود حقیقت فیزیکی محل کنسرت مانع از این احتمال می‌شود.

ترانه‌های زنده به وضوح شیوه‌هایی را نشان می‌دهد که لئونارد کوهن از طریق آن‌ها نقش «لئونارد کوهن» به عنوان کاراکتر، شخصیت و ستاره را می‌پذیرد تا مفهوم «تئاتر به مثابه کشف» را بنا کند و آن را به «خواننده به مثابه التیام‌دهنده» تبدیل کند. آلبوم با صدای کوهن شروع می‌شود (همان‌گونه که به سوی این باور رانده می‌شویم که کنسرت شروع می‌شود) که میان حرف زدن و خواندن، یک «پرولوگ جزئی» را برای تماشاچی‌های مطیع ارائه می‌دهد.

به طور سطحی، کوهن دارد اعتقادش به نیروهای رستگاری‌بخش ترانه و پتانسیل التیام‌بخش موسیقی را ابراز می‌کند تا شقاق و درد در جهان و کلبی‌مسلکی و ناامیدی کمین‌کرده‌ی خودش را لغو کند. اما بیان امید، آگاهی‌اش از نقش خود به عنوان خواننده، و آگاهی‌اش از شیوه‌هایی که در آن پتانسیل «انجام دادن» آن کاری که تماشاچی‌ها نمی‌توانند برای خود انجام دهند، درست مثل احتمال‌های اجرایش، آواز خواندنش، و آگاهی از انجام دادن کاری که او نمی‌تواند در غیر این صورت برای خود انجام دهد را برجسته می‌کند. افزون بر این، آگاهی از پتانسیل در طی اجرا به تلویح به این نکته اشاره می‌کند که چنین «انجام دادن»ی بدون تسلیم کوهن به ملزوم‌های ترانه، و بدون تسلیم تماشاچی به تجربه‌ی هر ترانه و به ترانه‌ی بلند و ادامه‌داری که همانا خود کنسرت است، قابل فهم نیست.

این بی‌شباهت به تعریف ویلشایر از تئاتر به مثابه چیزی که ما را به سوی کشف خویشتن از طریق پذیرش محاکاتی نقش دیگری سوق می‌دهد نیست — تنها تفاوتش این است که در تئاتر ما از طریق نقش‌پذیری بازیگر به عنوان کاراکتر نقش می‌پذیریم اما در کنسرت کوهن ما از طریق نقش‌پذیری کوهن به عنوان کوهن خواننده نقش می‌پذیریم. تا

آن جا که می‌دانیم ترانه‌ی اول یک پرولوگ است، توجیه می‌شویم که یک لحظه به این فکر کنیم که انفصالی بین کوهن و «من» ترانه وجود ندارد، که کوهن هنوز در نقش خود به عنوان خواننده یا بازیگر نرفته است، و این که کوهن در نقش خودش دارد کنش اصلی را که همان کوهن به عنوان خواننده باشد معرفی می‌کند. اما آن چه در پی می‌آید هر گونه تلاشی را در راستای جدا کردن یکی از دیگری مسئله‌دار می‌کند. به مثل ترانه‌ای که درست بعد از پرولوگ می‌آید (به طور ناسازوار، همان ترانه‌ای که کوهن ننوشت) **عبور**[۱۱] است، داستانی تمثیلی از پرسونایی که از تاریخ انسانی عبور می‌کند و به عیسا مسیح، آدم، واشینگتن، و روزولت برمی‌خورد. پایان هر ملاقات، پایان هر بند شعر است، و بین هر بند ملاقات صدای کوهن و خوانندگان گروه کُر را می‌شنویم که قسمت کُر را می‌خوانند.

از یک طرف، روایت درون ترانه ما را به این باور می‌رساند که هر کُری به وسیله‌ی پرسونا خوانده می‌شود، پرسونایی که به همین سادگی برای تماشاچی‌ها می‌خواند در حالی که هر یک از شخصیت‌هایی را که ملاقات می‌کرد برایش می‌خواندند و همگی از برخورد کردن با پرسونا خوشحال بودند و تمنا داشتند که «تو» (پرسونا) »به مردم بگویی» که آن‌ها یک دیگر را دیده‌اند؛ از این رو، با توجه به این تفسیر، هر کُری را می‌توان به عنوان رفتن پرسونا در جلد هر کدام از این شخصیت‌های تاریخی خواند. اما درخواست کوهن از تماشاچی‌ها در طی کنسرت، مبنی بر این که «رفقا یه کم بیاین جلوتر»، که برای لمحه‌ای کوهن را خارج از «من» ترانه قرار می‌دهد، همان گونه که تشویق ریتمیک تماشاچی‌ها را در طی کُر، تو گویی هر یک در پاسخ به «تو» یا از تأیید هم‌ذات‌پنداری‌اش با «مردم»، شنونده را (و همین طور تماشاچی‌های کنسرت را) یادآوری می‌کنند که ترانه یک پرفرمانس هم هست و از این رو، مانع تفسیرهایی می‌شود که آن را فقط به مثابه داستان می‌بینند. در عوض، ما بیش‌تر نسبت به شیوه‌هایی آگاه می‌شویم که آواز خواندن – مثل بازیگری – همانا در جلد نقش فرورفتن و پذیرش نقش کاراکتر است.

سایمون فریت هم این رابطه را، اگر چه با مهارت کم‌تر، برقرار می‌کند: «همه‌ی ترانه‌ها، روایت‌هایی ضمنی‌اند. کاراکتری مرکزی دارند که همانا خواننده است؛ کاراکتری با رفتاری خاص، در وضعیتی، در حال حرف زدن با کسی، (و چه بسا تنها با خودش)... بدین صورت، ترانه همانا تئاتر است» (۱۷۰–۱۶۹). ترانه نزد فریت «روایت در عمل» است، من هم معتقدم که چنین است البته با در نظر گرفتن روایت که همانا کل کنسرت است– «روایت در عمل»ی که داستان مشارکت محاکاتی مداوم تماشاچی و بازیگر با کاراکتر خواننده – بازیگر است که بنا به نسبت کاراکتری که او در جلدش می‌رود تغییر کند. در قسمت کُر **عبور**، تماشاچی‌ها در جلد تمام کاراکترهایی که «من»، «تو»، «او» و «مردم»

خوانده می‌شوند می‌روند که همه و همه توسط نقش‌پذیری کوهن به عنوان «من»، «تو» و «او» تخفیف می‌یابند. جالب این جا ست که چنین تسلیمی هم از سوی کوهن و هم از سوی تماشاچی‌ها نوعی معلق بودن دائمی ضمیرها را در خود ترانه ایجاد می‌کند که به تأویل‌هایی چند در مورد کیستی مستمع و صاحب سخن و هم چنین در مورد روش‌های چندگانه‌ای که تماشاچی‌ها و کوهن از آن طریق به شناخت خویش می‌رسند راه می‌برد.

تو رو خدا به من بی‌اعتنایی نکنین[۱۲] مثالی گیج‌کننده‌تر است در مورد آگاهی کوهن از امکان‌های مشارکت محاکاتی و کشف که توسط اجرا و ترانه ارائه می‌شوند. کوهن با معرفی ترانه به تماشاچی‌ها آغاز می‌کند.

آخرین عبارت، **تو رو خدا به من بی‌اعتنایی نکنین**، تبدیل به کُر می‌شود. اما آن چه اجرا را گیج‌کننده جلوه می‌دهد این است که روایت بیش‌تر از این که درباره‌ی نیویورک یا «درد» و «شقاق» در جهان باشد درباره‌ی خود ترانه است، درباره‌ی نیروی بالقوه‌ی دائمی برای مراحل متعدد مشارکت محاکاتی در ترانه که خود عمل خواندن – یا اجرای ترانه – می‌تواند بدان تحقق ببخشد. به مثل، همان گونه که کوهن یا «من» در نیویورک پیاده‌روی می‌کند، می‌زند زیر آواز: «تو رو خدا به من بی‌اعتنایی نکنین، من کورم اما شما می‌بینین که من کامل کور شده‌م»؛ اما در حین خواندن ترانه، کنترلش را نسبت به ترانه از دست می‌دهد و دیگر نمی‌تواند ترانه را از جهان، خود را از دیگران و خواندن خودش را از خواندن دیگران تشخیص دهد. تو گویی در حین خواندن، کوهن یا پرسونای درون ترانه با این حقیقت رو به رو می‌شود که مکاشفه (کشف شیوه‌هایی که در آن ما در عین حال به لحاظ فردی و جمعی تعریف می‌شویم) از طریق تسلیم به دیگری و به ترانه، بستگی به مشارکت متقابل دارد. به طور خاص، پرسونا به وضوح، تماشاچی‌های (بالفعل و حاضر) را به خاطر عدم‌توانایی‌شان در تسلیم محاکاتی به خواننده و ترانه و همین طور به خاطر تسلیم نکردن خود در عوض تصرف خواننده و ترانه، سرزنش می‌کند.

هم چنین درک ناقص و گمراه‌کننده از خویشتن (در ارتباط با ترانه، خواننده، کاراکتر، بازیگر) به عنوان چیزی صلب و بی‌حرکت و منفعل است که عنوان فرعی ترانه را رقم می‌زند: «ننگ». رسوایی، والانس‌هایی از شرم و ننگ را با خود دارد – که در **عبور** به همان اندازه که در مورد سقوط مرد نابینا از فضیلت به کار بسته می‌شود، در مورد خواننده و تماشاچی‌های (درون) ترانه هم که نسبت به حقیقت بنیادین وجود فردی و جفت خود «نابینا» هستند اجرا می‌شود. اما دلالتی ریشه‌شناختی هم وجود دارد که محروم شدن از عزت و رحمت الهی دقیق همان چیزی است که می‌تواند رستگاری ما را در پی داشته باشد: همین که «زانو بزنیم»، مجبوریم از درک مرسوم خود به عنوان نهادهایی کامل متفرق و

مجزا فاصله بگیریم که امیدواریم روزی چنان استثنائی از کار در بیایند که برفراز مابقی چیزها قرار بگیرند (مثل صحنه) و به سمت کشف خودمان، همان گونه که در تسلیم به دیگران هستیم، حرکت کنیم. از این رو، در عمل امکان بهبود را با رسوایی ناگزیر («یک روز به زانو می‌افتی») و ضروری («واسه همینه که باید زانو بزنم») پیوند می‌دهد — و دوباره بر اعتقادش به قدرت ذاتی موسیقی در التیام بخشیدن اشاره می‌کند.

یعنی ما «اجرای زنده»ی کوهن را به ضرورت به میانجیگری تکنولوژی درک کرده‌ایم؛ در نتیجه، گر چه تأثیر تکنولوژی بر تجربه‌ی شنیدن و دیدن اغلب تصدیق نشده، تأثیرش بر درک ما از کوهن غیرقابل‌انکار است. همان گونه که سایمون فریت می‌گوید: «گوش دادن به یک آهنگ زنده درست مثل گوش دادن به صدای منظره است؛ صدای علامتی ارتباط‌یافته و جواب‌های مسموع» (۲۹۳)، منظره‌ای که تنها تا زمانی می‌توانیم در آن حی و حاضر باشیم که خودمان را در آن زمان و مکان بخصوص تصور کنیم، منظره‌ای که، در واقعیت، همیشه از آن غایب خواهیم بود. به طور مشابه، هنگام تماشای نسخه‌ی ویدئویی کنسرت‌های کوهن، چیزی را می‌بینیم که از آن غایب بودیم و خواهیم بود. هرچند، به رغم میانجی تکنولوژیکی، اجرای زنده در ذات مشروط به وجود تماشاچی است.

این که خواننده و تماشاچی هرگز نمی‌توانند کامل حی و حاضر» باشند ممکن است ادعایی دور از انتظار به نظر بیاید، خاصه در سایه‌ی نظریه‌پردازانی چون آندره بازن که با چنین فرضیه‌ی مشابهی آغاز می‌کند که «آن چه تئاتر را منحصر به فرد جلوه می‌دهد امکان‌ناپذیری جدا کردن کنش و بازیگر است» (۹۵) و نتیجه می‌گیرد که «صحنه هر توهمی را به جز حضور، پذیرا می‌شود... "در حضور کسی بودن" به معنی پذیرفتن حضور وی در کنار ما به صورت همزمان و تصدیق این نکته است که وی به صورت بالفعل در قلمرو حس‌های ما قرار می‌گیرد» (۹۶). اما بحث ما این است که امکان‌ناپذیری جداسازی بازیگر از کنش شبیه به امکان‌ناپذیری جداسازی بازیگر از تماشاچی و تماشاچی از خواننده نیست، و در نتیجه تئاتر یا اجرا را به لمحه‌ی مجسم چیزی که متناوب بدان دیفرانس یا مشارکت محاکاتی می‌گوییم تغییر می‌دهد. علاوه بر این، تا جایی که حضور، هستی را رقم می‌زند، ادعاها در مورد متافیزیک حضور در اجرا ذات بُعدی هستی‌شناختی می‌یابند: منشأ اجرا، منشأ بازی کردن و یا بازی شدن، به اندازه‌ی مرزبندی بین بازیگر و تماشاچی غیرقطعی است. به قول استانلی کاول: «بازیگران برای تماشاچی آن کاری را می‌کنند که تماشاچی نمی‌تواند برای خودش انجام دهد، و تماشاچی برای بازیگر آن کاری را می‌کند که بازیگر نمی‌تواند برای خودش انجام دهد. یعنی، تماشاچی از موضع جهان در «جهان» شرکت می‌جوید و انفعال نسبی‌اش، مشارکت‌های محاکاتی‌اش، و فرورفتن‌هایش در جهان

می‌توانند از طریق بازشناسی و شرکت در مشارکت‌های مشابه در «جهان» نمایش فراخوانده شوند» (۳۵۸).

علاوه بر این، تا جایی که خواننده «واقعی» انگاشته می‌شود، حتا تا جایی که بر مبنای درجه‌ی انعکاس واقعیت و سرپیچی و فرار از آن دیده می‌شود و مورد قضاوت قرار می‌گیرد، این احتمال همیشگی که ممکن است مرتکب «خطا» شود به نمایش، حالتی سادومازوخیستی می‌دهد هم شامل ترس و هم انتظار – که همه و همه آغشته به تمنای «آن یک نفر» است که ما را آن گونه که هستیم نمایش ندهد، بلکه نمونه‌ای مثالی باشد، آنی باشد که ما می‌خواهیم باشیم، آنی که مرتکب «خطا» نمی‌شود. از این رو، وقتی خواننده تپق می‌زند (که به طور اجتناب‌ناپذیر هم اتفاق می‌افتد) ناراحتی ما به خاطر تصور ناراحتی خود خواننده است و انگیزه‌مان هم این است که کاری برای خواننده بکنیم که آرزو می‌کردیم خودمان می‌توانستیم انجام دهیم: تصحیح خطا. بحث ما بر سر اجرای بداهه و تماشاچی– محور «سوزان» توسط کوهن، مثالی ایده‌آل از این مسئله است که هم فقدان مرزبندی بین خواننده و تماشاچی را نشان می‌دهد و هم ذات مشارکت محاکاتی را.

گفت و گوی ما در این جا استفاده‌ی تک‌آوای از واژه‌ی «حضور» را پشت سر می‌گذارد (چه در معنای متافیزیکی و چه در معنای پدیدارشناختی‌اش)، چرا که ما در این مورد داریم جهات مختلف یک سنت فلسفی واحد را مبنا قرار می‌دهیم که از هیدگر می‌گذرد و به ماورای او می‌رسد)، اما حضور هم چنان کانون سازهای مخالفی است که در این مقاله ترتیب داده‌ایم. در واقع، با در نظر گرفتن این نکته که «کوهن» نه حضوری یکپارچه که دیفرانس است، مشارکت محاکاتی در بافت پدیدارشناسی اجراهای زنده‌ی (تئاتری) کوهن – صرف توضیح‌دهنده‌ی سازوکار نهفته و نظم‌دهنده‌ی حضور جاری و ساری در هر یک از کنسرت‌های او است.

بیا سوزان،
اکنون رهایم مکن،
منتظرت بوده‌ام
زمانی بس دور و دراز،
تو می‌دانی
از زمانی که آن ترانه را برایت سرودم
وقایع بسیاری گذشته است،
عزیزم، آه بله،
من آن مردم که

«سوزان» را سرود
هزار سال
پیش، آه بله، من آن
مردم که
«سوزان» را
صد سال پیش سرود،
و نمی‌خواهم
کسی از دستش بدهد
و نمی‌خواهم
کسی ازش بهره‌ای ببرد،
من آن مردم
که «سوزان» را سرود
صد سال پیش.

(به نقل از اسکوبی ۶۳)

من به تمامی این شقاق
گوش فرامی‌داده‌ام
به تمامی این درد
گوش فرامی‌داده‌ام
و احساس می‌کنم
هر آن‌چه انجام دهم
برای تو
دوباره بازمی‌گردد
به سوی من
اما گمان کنم بتوانم
التیامش بخشم
اما گمان کنم بتوانم
التیامش بخشم
من نادانم اما گمان کنم
بتوانم التیامش بخشم

با این ترانه...
در عبور،
در عبور،
گه شاد
گه غمگین
شادمان از این که تو را دیدم
به مردم بگو
مرا دیدی
در عبور ...

داشتم در نیویورک قدم می‌زدم که چشمم به مردی افتاد که در مقابلم ایستاده بود؛ پلاکاردی را روی کمرش احساس کردم و از زیر نور چراغ خیابان که رد شدیم خواندمش، نوشته بود: "تو رو خدا به من بی‌اعتنایی نکنین، من کورم اما شما می‌بینید که من کامل کورم، تو رو خدا به من بی‌اعتنایی نکنین ..."

و می‌دانی، راه که می‌رفتم خیال می‌کردم آن‌ها بودند که داشتند می‌خواندند خیال می‌کردم آن بود که داشت می‌خواند خیال می‌کردم دیگری بود که داشت می‌خواند خیال می‌کردم کس دیگری بود اما جلوتر که رفتم فهمیدم خودم بودم و خودم داشتم می‌خواندم می‌دانم که هنوز فکر می‌کنید خودم هستم، می‌دانم هنوز هم فکر می‌کنید کس دیگری است می‌دانم این کلمه‌ها مال تو نیستند اما دوستان به شما بگویم که یک روز زانو خواهید زد زانو خواهید زد... می‌دانم که روی صندلی‌های مخمل خود نشسته‌اید و با خود می‌گویید «رفته اون بالا چیزی می‌خونه که در موردش فکر می‌کنه، اما من هرگز مجبور نیستم اون ترانه رو بخونم»، اما دوستان قول می‌دهم که شما هم این ترانه را خواهید خواند — شاید نه امشب، نه فردا، اما روزی زانو خواهید زد و می‌خواهم زمانش که رسید این کلمه‌ها را به یاد داشته باشید چون خودتان باید ترانه را برای شخص دیگری یا برای برادرتان بخوانید باید یاد بگیرید چه طوری ترانه را بخوانید. ... در حین خواندن این ترانه با شما خواهم بود، کاش با کس دیگری بروید خانه آره کس دیگری کاش با کس دیگری بروید خانه؛ شخصی نباشید که همراهش آمدید آه شخصی نباشید که همراهش آمدید آه شخصی نباشید که همراهش آمدید آه نخواهم بود تاب و تحملش را ندارم تاب و تحمل کسی را که هستم ندارم، برای همین باید زانو بزنم چون خودم دست تنها نمی‌توانم می‌دانی، دیگر دست تنها نیستم ...

گفت و گوی ما به دو بخش تقسیم شده، یکی بررسی این مسئله که عنصرهای اجرا چه گونه دگرگون می‌شوند و هرگز به یک لوگوس متصل نیستند و دیگر این که اگر قرار باشد تجربه‌ی اجرا کامل شود و پتانسیل دگرگونی‌اش درک شود، مشارکت محاکاتی بین کوهن (یا خواننده) و تماشاچی چه گونه برای خود وی رخ می‌دهد – از این رو به ادعای اصلی‌مان اشاره می‌کنیم که همانا هر یک از صداهای ما امتداد محتوای دیگری است یعنی، از طرفی، چون بر این باورم که تمامی عنصرهای اجراهای کوهن منشعب هستند (زمان-مندی، خود کوهن و تماشاچی)، بحث کرده‌ام که با استفاده از ایده‌ی دیفرانس به‌تر می‌توان کنسرت‌هایش را کند و کاو کرد. آن چه کنسرت‌هایش را به یک بازی دیفرانس بدل می‌سازد این است که تمام فاکتورها معنایشان را از یک دیگر می‌گیرند، از این رو همه‌شان در خود اجرا حی و حاضر نیستند. زمان، کوهن و تماشاچی همه و همه محصول دیفرانس هستند، دائم منشعب می‌شوند بدون هیچ «کانونی» که معنا از آن جا بیاید. در واقع، در مواجهه با تصویری که نادل این گونه توصیف کرده است: «معمای لئونارد کوهن: یک آسمان‌جل خوش‌ترکیب، عاشقی رسوا که تنها سر می‌کند، خواننده‌ای که صدایش در زیرزمین ترانه منزل دارد، یهودی‌ای که به ذن می‌پردازد» (۱)، تعجبی ندارد که لوگوس یافت نمی‌شود. و از طرف دیگر، من تلاش کرده‌ام با استفاده از مطالعه‌ی پدیدارشناختی تئاتر نزد ویلشایر، نشان دهم که کوهن در «اجرای زنده» – خاصه در *ترانه‌های زنده* – نه تنها به این مسئله که اجرا استعاره‌ای فراگیر برای مشارکت‌های هرروزه‌ی انسان‌ها ست وقوف دارد بلکه چنین مشارکت‌هایی را واکاوی و مسئله‌دار می‌کند.[۱۲]

پی‌نوشت جستار **لال‌بازی – دیفرانس لئونارد کوهن در اجرای زنده:**

1- Difference
2- Presence
3- the self
4- self-realization
5- Bird on a Wire
6- Suzanne
7- Enabling
8- Presentness
9- Clepsydra
10- Passing Through
11- Please don't pass me by

12- WORKS CITED

Ashbery, John. *Selected Poems.* New York: Viking, 1585.

Auslarider, Phillip. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism.* London: Routledge, 1997.

Bazin, Andre. *What Is Cinema?* Vol. i. Berkeley: U of California P, 1967.

Brecht., Bertolt. *Brecht on Theater.* Ed. Henry Willington. New York: Hill, 1977.

Cavell, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film.* Enl. ed. Cambridge, MA: Harvard UP, 1979.

Cohen, Leonard. *Cohen Live: Leonard Cohen in Concert.* Audiocassette. Sony Music Entertainment, 1994.

…. "Cohen's Life Counts First: Poetry Is Reflection." Interview. *Music Scene* Mar.-Apr. 1971: 4-5.

----. *Live Songs.* Columbia, 1973.

----. 1972 *Bird on a Wire Documentary.* Videocassette.

----. 1985 *Copenhagen Concert.* Videocassette.

----. 1993 *Boston Concert Film.* Videocassette.

Collins, Jeff, and Bill Mayblin. *Derrida for Beginners.* Ed. Richard Appignanesi. Cambridge, UK: Biddies, 1996.

Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy.* Trans. Alan Bass. Chicago: U of Chicago P, 19 8 2.

Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music.* Cambridge, MA: Harvard UP, 1996.

Nadel, Ira B. *Various Positions: A Life of Leonard Cohen.* New York: Pantheon, 1996.

Poirier, Richard. *The Performing Self.* New York: Oxford UP, 1971.

Scobie, Stephen. "Racing the Midnight Train: Leonard Cohen in Performance." *Canadian Literature* 152-53 (1997): 52-68.

Stanislavski, Constantin. *An Actor Prepares.* Trans. Ernest Vestingston. New York: Oxford UP, 1980.

Wilshire, Bruce. "Theatre as Phenomenology: The Disclosure of Historical Life." *Phenomenology: Dialogues and Bridges.* Ed. Ronald Bruzina and Wilshire. Albany: State U of New York P, 1982. 353-61.

مجید فلاخ‌زاده

آخوندزاده یا رضاخان؟

گوشه‌ای از تاریخ سیاسی- اجتماعی تئاتر در ایران

طرح مسئله:

به نظر می‌رسد دوره‌ی شانزده ساله‌ی سلطنت پهلوی اول-رضاخان برای هنر کشور، به طورعام، و برای هنر تئاتر، به طورخاص، دوره‌ی مرگ‌باری بوده است. از بیست گروه فعال تئاتری به سبک غربی، فقط در تهران حدود چهارصد هزار نفری آن زمان، در آغازکودتای ۱۲۹۹ش. (۱۹۲۱م.)، تنها یک گروه درپایان سال۱۳۲۰ش. (۱۹۴۰م.)، آن هم درچهارچوب سازمان فاشیستی «پرورش افکار» فعال بود؛ به سرپرستی «سیّد علی خان نصر» و با نمایش‌هایی چون **آبجی ابُول**، **اصفهانی ُچلمن**، **«ننه‌ی صمد**، **دردسرتلفن**، **بر همکار بد لعنت** و...

به سخن دیگر، تلاش سیزیف‌واری که از نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم، با پیشگامی میرزا فتح‌علی آخوندزاده شروع شده بود، در حوالی پایان دوره‌ی رضا شاه پهلوی دوباره انکارشده بود؛ صخره-سنگ دگربار بر پای دامنه‌ی کوه آرمیده بود و در انتظار تلاشی مجدّد؛ خون سیاوُشانی باردیگر بر خاک ریخته شده بود، وآیا پرسیاوُشانی باردگر برمی‌آمد، جوانه می‌زد؟

به بیان دیگر، چنین به نظر می‌رسد که هر چه آخوندزاده و اسلاف تئاتری‌اش کاشتند رضا خان از ریشه بدرآورد، هر چه میرزا فتح‌علی ریست رضا خان پنبه کرد. در صورتی که، در واقع، چنین نیست، و این رضا خان بود تا آخوندزاده که بیش‌تر کاشت که بیش‌تر بافت. اما، چه گونه؟

مطلب حاضر، کوششی است برای پاسخ به این پرسش:

گفتار:

در آغاز، و قبل از هر چیز، باید این سئوال مطرح شود: «آیا ایرانیان در طول قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم، به واقع با اروپا (غرب) هم زمان خود ارتباط گرفت؟»

همان طور که می‌دانیم، ایرانیان، به طور عمده، از طریق روسیه‌ی تزاری بود که شروع به کشف هنر تئاتر جهان غرب نمودند، کشوری که خود در مقایسه با کشورهای اروپایی هم دوره‌اش کشوری عقب مانده بود، و لذا، فانکسیون تئاتر را کم‌تر هنری ـ آموزشی، بلکه بیش‌تر تفریحی ـ تحمیقی (ذهنیت نان و نمایش- نمایش ده تا نان فراموش‌شان شود)

می‌دید، همان گونه که میرزا مصطفی افشار در **سفرنامه‌ی خسرو میرزا** گزارش داده است؛ و این برخلاف دیدگاه‌های جناح مترقی، روشنفکر ـ هنرمندان آن زمان اروپا، از جمله فردریک شیللر بود که تئاتر را یک انستیتوسیون (نهاد) جهت تعالی فرهنگی شهروندان می‌دانست. اما، با نگاهی دیگر، آن چه که، از نقطه نظرتئاتری، در روسیه در حال وقوع بود، بخشی ازهسته‌های فرهنگ تئاتری غرب بود؛ و این هسته‌ها برای ایرانیان با دانش قرن‌های وسطایی‌اشان درباره‌ی علم و هنر و فلسفه‌ی روز، و در اصل، در باره‌ی فرهنگ غربی، در قرن‌های مورد بحث، غیر قابل درک و شکافتن بود. آنان، به عنوان مثال، کُجا در زمان مورد بحث پوشکین، گوگول، آستروفسکی داشتند تا بلینسکی پیدا شود، یا کجا تولستوی و چخوف و گورگی تا چرنیشفسکی و لوناچارسکی ظهورکنند؟ صرف خواندن بلینسکی و چرنیشفسکی وامثالهم که آخوندزاده زیاد خوانده بود، دردی را دوا نمی‌کرد. ابتدا باید رُمانی، نمایش‌نامه‌ای، تئوری ـ فلسفه‌ای، علمی ـ شیمی‌ای می‌بود، زمینه ـ خاکی می‌بود تا میوه‌ای برمی‌آمد، و سپس تا میوه‌شناسی.

ممکن است احتجاج شود که خیر، چنین نیست. آخوندزاده هم، بی‌شک، چون شیللر می‌اندیشید وقتی که می‌نویسد: «امروزه تنها فرم ادبی که درخدمت مردم می‌تواند باشد و با سلیقه‌اشان سازگار است هنر تئاتر و داستان‌نویسی است» و ما هم می‌گوییم که خیر، چنین نیست. حرف ما چیز دیگری است. ما در بافت و بستر دیگری احتجاج می‌کنیم. ما می‌گوییم، حتا آخوندزاده هم، نسبت به دوره‌اش عقب افتاده بود؛ حتا با دانش و آگاهی، به ظاهر عمیق خود نسبت به فرهنگ عصر و تحول‌های تاریخی دوره‌اش، هنوز یک محافظه‌کار سنت‌پرست بود، یا یک روشنفکر سردرگم ـ گیج در شناخت تحول‌های زمانه‌اش. او شکسپیر، شیللر، ولتر، پوشکین، بلینسکی و ... را خوانده بود، آن‌ها را درجیب خود داشت. اما، آن چه که نداشت خاک، زمینه، فرهنگی که اینان را پرورانده بود. او حتا یک میوه‌ی پیوندی از این خاک ـ فرهنگ غربی هم، نبود. او آن گاه که با «انقلاب کارگری» ۱۸۴۸ اروپا رو به رو می شود، با وجود آن که تمامی شش نمایش‌نامه‌ی خود را درفاصله سال های ۱۸۵۰تا ۱۸۵۶ نوشته است، هنوز نمی‌تواند ضرورت اجتماعی این انقلاب را درک و هضم کند و در نتیجه، از زبان مسیو ژوردن (یک پروتاگونیست نمایش) هراسان فریاد اعتراض برمی‌دارد، برای سلطنت خوب فرانسه دل می‌سوزاند، به کارگران و زحمتکشان پاریسی توهین می‌کند و آنان را شیطان‌ها، عفریت‌ها و بدکرداران می‌نامد.

موسیو ژوردان: (تنگ نفس) کو حاتم خان آقا، کو شهباز بیگ؟

شهربانو خانم: (ترسان ترسان) هر دو در اتاق شرف‌نسا هستند. صبح به سرکشی ایلخی رفته بودند، بسیارخسته شده آن جا افتاده خوابیده اند.

موسیو ژوردن: (به بانگ بلند، تنگ نفس) خانم باید همین حالا بیدار شوند. من می‌روم، نمی‌توانم بایستم. حیف به تو پاریس، حیف به تو تولیر. حیف به پایتخت قشنگ سلطنت خوب فرانسه. بدبخت شد، دوماژ پاریس. موندیو. موندیو. ...

حاتم خان آقا: (به حیرت) حکیم صاحب، که خراب کرده، که به هم زده است؟

موسیو ژوردن: (به اضطراب) شیاطین، اجنه، دیوها، عفریت‌ها، بدکردارها، کدام یکی را بگویم؟ ...

آری، برخورداری از دانش و آگاهی یک چیز است و اعتقاد داشتن و زندگی کردن با آن‌ها چیز دیگر. این جا، حتا آخوندزاده‌ی یک گام پیش گذارده، یعنی دیده‌رو، روسو، دانتون و ... خوانده، دو گام پس می‌گذارد، برای سلطنت خوب (بخوان ارتجاعی) بوربون‌های ضد انقلاب کبیر۱۷۸۹ (انقلاب شکل گرفته براساس ایده‌های همان فیلسوفان) دل می‌سوزاند، مویه می‌کند و بر عکس این جا، حتا آخوندزاده‌ی یک گام پس گذارده، دو گام پیش می‌گذارد و هم‌چون یک روشنفکر ـ مسلمان دست راستی ـ متعصب دیروز ـ امروزی، نظیر سُروش که چپ‌ها را کافر می‌خواند، با ترمینولوژی‌های مذهبی، زحمتکشان و انقلاب‌های کارگری آنان را تخطئه می‌کند. انکار می‌کند. آنان را شیطان و دیو و عفریت و بد کردار می‌خواند.

به راستی، آن چه که ایرانیان در طول قرن نوزدهم و شروع قرن بیستم از تئاتر غربی کشف کردند تنها لایه‌ی سطحی و خشک آن بود. آنان هرگز به عمق نرفتند و جست و جو نکردند؛ جایی که آتش فشان خشمگین و لجام گسیخته درحال جوشش و غُرش بود: «آماده برای فوران» جایی که ضرورت آن انقلاب اجتماعی که آخوندزاده از زبان «مسیو ژوردن» تخطئه اش می‌کرد، جوهر اثرهای بوخنر، ایبسن، استرینبرگ، ودکیند، تولر، چخوف، گورکی، مترلینک، شاو و .... بود؛ جوهر صدای تبردر **باغ آلبالو**، جوهرکوب‌اش در در قفای خود توسط نورا در **خانه‌ی عروسک**، جوهرخشم **وُیچک** رانده به جنون.

از **میرزا** فتح‌علی آخوندزاده، نمایش‌نامه‌نویس (بازیگر زبان)که بگذریم، حتا عبدالحسین نوشین بازیگر ـ کارگردان، بازیگر بدن، عضوکمیته‌ی مرکزی حزب توده‌ی ایران (سیدعلی خان نصر که به جای خود) که بیش از نیم قرن بعد، برای تحصیل به اروپا اعزام شد و به تحصیل در فرانسه پرداخت، هم، نتوانست فن بازیگری را از سطح فن بیان (بازی زبان ملهم از اثرهای کُرنی و راسین ـ نئو کلاسیسم) بیش‌تر توسعه دهد. از ریچارد واگنر و «موسیقی درامش»، از دوک ساکس منینگن و «حسن‌های انسامبلش»، از آندره آنتوان و «تئاتر آزادش»، از گوردون کریگ و «اُبر ماریونت»اش، از استانیسلافسکی و «سیستم»اش، از آدولف آپیا و «تئوری‌های نورپردازی»اش، از ژاک کوپو و «صحنه‌ی فرمال»اش، از

پیسکاتور و «تئاتر تبلیغی ــ تهیجی»اش و از وسفلاد مایرهولد و «تئاتربیو مکانیک»اش، از اُخلوپکف و «صحنه‌ی گردش»، از برشت و «تئاترحماسی»اش، هیچ هیچ نتوانست همراه بیاورد، یا با دست پُر پس نیامد. در کلاس‌های تئاتری‌اش، درکتابش از «هنر تئاتر» چیزی نگفت، یا بسیار آشفته گفت.

البته، شکی نیست که در طول نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم یک انقلاب اجتماعی درایران در حال شکل‌گیری و تجمع نیرو بود که در شروع قرن بیستم فوران کرد. اما، هرگاه در جست و جوی ردّ پای انقلابی شبیه در اروپا باشیم، باید، حد اقل، تا قرن پانزدهم و شانزدهم میلادی به عقب باز گردیم. و این جا، دلیل شکست نهفته است. آری. ایران قرن نوزدهم، حتاّ اروپای قرن شانزدهم نیز نبود، با فقدان هر نوع تجربه‌ی تئاتری به مفهوم غربی آن که به جای خود، بی‌تردید، امکان پُل زدن میان این شکاف تاریخی بود اگر امپریالیسم روس و انگلیس فاکتورهای اصلی در امورکشور نبودند، اگربورژوازی ایرانی درحال شکل‌گیری با فئودال‌ها و اشراف یکی نبودند و نمی‌شدند و مصالحه نمی‌کردند، اگر نیروهای پیش رو ـ روشنفکر، توسط یک کودتای مهندسی شده از سوی غرب، به وسیله‌ی یک رژیم دست نشانده‌ی دیکتاتوری، سر به نیست نمی شد.

وتازه، این اگرها و آن انقلاب اجتماعی‌اش یک سوی قضیه است؛ سوی دیگر، چنان که درباره‌ی صادق هدایت گفته‌ایم، ضرورت یک انقلاب صنعتی در کنار و پهلو به پهلوی یک انقلاب اجتماعی در جامعه بود که تا زمان تقی رفعت و تقی ارانی، هیچ یا کم‌تر مبارز ــ روشنفکر آن زمانی به فکرش بود، از آن نوشته بود. هر چه که بود گله و شکایت بود و درد، در تحلیل نهایی، از نبود آزادی. عقب‌افتادگی، هم چون امروز، در فقدان دمکراسی تفسیر و جست و جو می‌شد. یا اگر روشنفکر ـ مبارزی، قدری پراتیک‌تر و دنیا دیده‌تر بود، هم چون آخوندزاده، عقب افتادگی را درکم بودهای خطی ـ زبانی زبان فارسی توجیه و تفسیر می‌کرد. عقب‌افتادگی و لذا، فقدان دمکراسی و کمبودهای خطی ـ زبانی در نبود دانش ماشین بخار، نبود دانش نیروی الکتریسیته، نبود دانش فیزیک و شیمی، نبود دانش ریاضیات، نبود دانش پزشکی و.... جست و جو وتفسیر نمی‌شد. به سخن دیگر، و باز هم، چنان که در باره‌ی صادق هدایت آمده است، شما و ما می‌توانیم در مورد تئاتر دوره‌ی مشروطه و پس از آن، کتاب‌ها بنویسیم که نوشته‌ایم و نوشته خواهد شد، اما یک جزوه، حتا یک جزوه‌ی ساده در مورد فیزیک، شیمی، ریاضیات و علم طب دوره‌ی مشروطه، الهام گرفته از دانش زمان، ننوشته و نوشته نخواهد شد، چرا که وجود خارجی نداشت و بیش‌تر: ما می‌توانیم و توانسته‌ایم اثرُ پر ارزشی، هم چون **از صبا تا نیما** بنویسیم، اما نمی‌توانیم حتا جزوه‌ی بی‌ارزشی، به عنوان مثال، از پاپن ایرانی تا برادران رایت ایرانی، از گاس ایرانی تا انیشتین

ایرانی، از هاروی ایرانی تا کُخ ایرانی، از لاوازیه ایرانی تا مندلیف ایرانی، از هگل ایرانی، تا مارکس ایرانی، از کیرکگارد ایرانی تا سارتر ایرانی بنویسیم، چرا که بافت اقتصادی جامعه، زیربنای اقتصادی آن (شامل وسائل تولید و روابط تولیدی) درطول تمامی دوره‌ای که ما از آن صحبت کرده‌ایم، زیربنایی بر اساس اقتصاد طبیعی، اقتصادی وابسته به زمین باقی ماند. این اقتصاد در برابر زیربنای اقتصاد صنعتی غرب نحیف‌تر و ساده‌تر ازآن بود که بتواند تولیدهای روبنایی آن، شامل علم و هنر و فلسفه‌اش را دریابد و جذب کند. بنابراین آن چه که دریافت و جذب و به نسبت هضم نمود، باقی مانده‌ی ارثیه‌ی زیربنای اقتصادی غرب، قبل از دوره‌ی صنعتی، یعنی اقتصاد طبیعی وابسته به زمین آن بود که علم و فلسفه‌اش را فلسفه‌ی ایرانی ـ اسلامی داشت، و باقی مانده بود هنرش (هنرتئاترش ـ بازی زبان‌اش) که، به دلیل‌هایی که تا کنون آمده است، به ویژه در **کتاب اول**، برای او بیگانه بود، و معهذا آن را گرفت. اما، این جا هم آن چه که گرفت، به آن دست یافت، همان طورکه در بالا اشاره شد، لایه‌ی سطحی و خشک آن، یعنی هنر تئاتر لایه‌ی اقتصاد طبیعی آن، هنر تئاتر قبل از «انقلاب صنعتی» آن بود.

بنابراین، این جا هم مُشکل، هم چون مُشکل تعزیه که در **کتاب اول** بحث نمودیم: (مُشکل تماتیک تعزیه: «آن چه که مانع تکامل‌اش شد، با وجود تحول در شکل، یعنی مضمون‌های فئودال ـ برده‌داری متعلق به اقتصادی طبیعی») همان مُشکل تماتیک، منتها در بافت و دوره‌ی دیگری است. و از این رو ست که مبارز- روشنفکر- هنرمند دوران قبل و بعد ازانقلاب مشروطه مُشکل جامعه، عقب‌افتادگی آن را در فقدان آزادی می‌بینند، نه در فقدان صنعت ـ ماشین. درکمبودهای خط ـ زبانی می‌بینند، نه درکمبودهای فرمول‌های ریاضی، شیمیایی، فیزیکی، علمی ـ فلسفی. ترکیه نوین کمبودهای خط ـــ زبانی‌اش را با پذیرش الفبای لاتین جبران نمود؛ اما، آیا این جبران توانست جبران عقب‌ماندگی‌های وسیله‌ها، رابطه‌ها و شیوه‌های تولیدی‌اش شود؟ و برعکس، ژاپن و جامعه‌ی ژاپنی به خط ـ زبان مهجورش چسبید، اما از وسیله‌ها، رابطه‌ها و شیوه‌های تولیدی عقب افتاده‌اش کند تا ژاپن امروزی شد. لذا، از این جهت، عقب‌افتادگی، عقب‌افتادگی تاریخی است (سخت جانی و تداوم یک شیوه‌ی تولید و ابزار تولید و روابط تولیدی عقب‌افتاده، به دلیل‌های گوناگون). این جا، آشکارا، نه آخوندزاده، به شخصه، در این سخت جانی مقصر است، نه رضا خان، نه هنرمند دمکرات، نه سیاست‌مدار مستبد. و بیش‌تر، این جا قزاق ـ سیاست مدار مستبد محق‌تر هم، هست. چرا که آزادی در یک اقتصاد صنعتی کنده از زمین، در استقلال از زمین، واقع‌بینانه‌تر است، چرا که ممکن‌تر، عملی‌تر، تحقق‌پذیرتر است، پس باز افق‌تر است، دور پروازتر است، پس بالقوه‌تر، رؤیایی ـ هنرمندانه‌تر است! این جا، رضا خان واقع‌بین

تراست، چرا که به ذوب آهن فکرکرد، به خط آهن فکرکرد، به کارخانه فکرکرد (حتا اگر با این منطق جلو برویم که او را غربی‌ها آوردند تا ایفاگر سیاست کمربند سبزشان به دور اتحاد شوروی جوان باشد؛ حتا اگر با این منطق جلو برویم که هرکس دیگری هم بود این کارها را می‌کرد، چون ادامه‌ی نیروی پتانسیل انقلاب مشروطه بود، حتا و حتا و حتا.) چرا که، به روشنفکر ـ هنرمند هم دوره‌اش بنگریم که چه گونه اندیش بود. به صادق هدایت، یکی از گُلان سر سبد روشنفکر ـ هنرمندان هم دوره‌اش، دوباره گوش کنیم که چه بدیهی ـ ساده‌اندیش بود: «ما فرزندان مرگیم، این مرگ است که ما را از سراب‌های زندگی رهایی می‌بخشد. در عمق زندگی‌مان این مرگ است که ما را به خود می‌خواند.» به او ـ هدایت، دگربار، گوش دهیم که چه بد ـ کج اندیش بود: «تو رومی و ایرانی را می‌گذاری پیش این عرب‌های کثیف سوسمارخور که اگر کثافت به آن‌ها نرسد می‌میرند؟» اگر رضا خان، به عنوان مثال، با کشیدن خط آهن از جنوب به شمال به جای از شرق به غرب،در جهت منافع مادی ـ میلیتاریستی (استراتژیک) غرب حرکت کرد، صادق هدایت هم، با تبلیغ اندیشه‌ی «آریا مداری» و وارد نمودن «ادبیات پوچی» در جهت منافع معنوی ـ سیویل (ایدئولوژیک) غرب گام برداشت، قلم زد.

باری، رضا خان بی‌سواد می‌رفت پایه‌های آن چیزی را در کشورپی بریزد که آخوندزاده‌ی با سواد به مخیله‌اش هم خطور نمی‌کرد، یا حد اقل، در تمامی اثرهایش هم اشاره‌ای به آن نشده است: تکنولوژی ـ صنعت. او ـ آخوندزاده از استبداد، جهل، خرافات، خرمذهبی، عقب‌ماندگی، فقدان آزادی بسیار سخن می‌راند، بدون آگاهی از آن که مبارزه با مقولات طاعونی فوق، مبارزه برای آزادی (دمکراسی روز)، بدون برخورداری زیر بنایی از صنعت ـ تکنولوژی روز (کندن از اقتصاد طبیعی ـ زمین) کندن از وسائل تولید و شیوه‌های تولید و روابط تولیدی (فرهنگ) دوره‌های برده داری و فئودالی، ناممکن است، فقط یک رؤیا ست، «آرمان شهرجویی» (آریا شهرپرستی) است که خصلت وجودی‌اش، حقیقتش، «تحقق ناپذیری»، وسرانجام اش «مُرده‌پرستی» است، چنان که مارکس گفت: «اشباح مُردگان بر سر زندگان سنگینی می‌کند.» یا سرانجامش «مرگ‌پرستی» است، آن چنان که صادق هدایت خود را تفسیر می‌کرد: «ما فرزندان مرگیم!» و تمامی این‌ها در حالی است که در اواخر همین دوره، یعنی سال ۱۳۱۸ش. بود که نخستین مدرسه‌ی تئاتری «هنرستان هنرپیشگی» توسط همان سیّد علی خان نصر در تهران برپا گردید؛ یعنی«بنیاد علمی هنر تئاتر» درکشور ریخته شد؛ یعنی معرفت–آزادی (دمکراسی) برای نخستین بار در دوران مورد بحث، در بافت و بستر‌واقعی‌اش، تفسیرشد؛ یعنی آن چه که این گفتار می‌کوشید بیان دارد.

آری. گاهی تضاد میان «نوگرا» و «کُهنه گرا» در جامعه‌امان، چندان پیچیده می‌شود که تشخیص‌شان از یک دیگر، به ظاهر، ناممکن می‌گردد: کهنه نو گرفته می‌شود و نو کهنه. و این تضادی است که، حتا امروز، در جمهوری اسلامی ادامه دارد: نمایش‌نامه‌نویس ـ هنرمند در غرب نشسته‌ی نوگرایی هنوز به «عرب» می‌تازد و انگشت اتهام سوی او می‌گیرد، و رئیس جمهور کهنه‌گرای مسلمانی در فکر تکنولوژی هسته‌ای. شاعره‌ای در داخل، آرزوی ظهور «شاه نادر» دیگری دارد، و چریک فدایی خلقی در تبعید، در فکر یک «اصلاح دینی». روشنفکری ضد مذهبی، از فکر بمباران موضعی ـ اتمی کشور از سوی غرب، در دل‌اش قند آب می‌شود، و روشنفکر مذهبی‌اش، در فکر پیوند «کوروش» و «مهدی»، جان برسر دست می‌نهد.

صحنه‌ی ایران، *صحنه‌ی گروتسکی* است، ازغمزه‌ی چشمش خون می‌چکد، چنان که خاقانی می‌گوید:

خون ریخته می‌بینی گویی که چه خون است این
از غمزه به پرس آخر کاین خون به چه می‌ریزی؟

پی‌نوشت جستار **آخوندزاده یا رضا خان؟:**

۱ــ SHAKESPEARE. W. **JULIUS CAESAR,** ACT **1,** SCENE

۲ ــ جنتی عطایی. ابوالقاسم، **بنیاد نمایش ایران**، چاپ دوم (تهران، ۱۳۵۶)، ص ۷۴

۳ ــ شیروانی. ه، منصوری. پرویز، ذکرشد، ص ۳۷.

۴ ــ ساتن. الول، ذکرشد، ص ۲۹۲.

همچنین: رشید یاسمی، ذکرشد، ص ۱۳۰

۵ ــ اسکویی. مصطفی، **سیری در تاریخ تئاتر ایران**، نشر آناهیتا، (تهران، ۱۳۷۸) ص ۲۷۶

۶ ــ جنتی عطایی. ابوالقاسم، ذکرشد، ص ۷۷

همچنین: اسکویی. مصطفی، ذکرشد، ص ص ۳۳۰ ـ ۳۲۹

۷ ــ طباطبایی. ج. آ، **نقش مراکز آموزش تئاتر درتحول و گسترش هنر نمایش در ایران** در دوره‌ی پهلوی، چاپ اول (تهران، ۱۳۵۵)، ص ص ۲۸ـ ۲۷، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر.

هم چنین: اسکویی. مصطفی، ذکرشد، ص ص ۳۳۵ ـ ,۳۳۳

۸ ــ حالتی. رفیع، ذکرشد.

هم چنین: اسکویی مصطفی، ذکرشد، ص ص ۳۵۴ ـ ۳۵۱

هم چنین: فروغ. مهدی، ذکرشد، ص ۹۲۱.

۹ ــ جنتی عطایی. ابوالقاسم، ذکرشد، ص ۷۷.

۱۰ ــ اسکویی. مصطفی، ذکرشد، ص ۲۸۶

۱۱ــ UPTON. JOSEF. M. **THE HISTORY of MODERN IRAN,** P. 90)HARWARD UNIVERSITY PRESS, 1960(

۱۲ ــ شیروانی. ه، منصوری. پ ذکرشد، ص ۴۴

۱۳ ــ ح. آ. طباطبایی، ذکرشد، ص ص ۲۸ ـ۲۷

۱۴ ــ اسکویی. مصطفی، ذکرشد، ص ۳۳۹

۱۵ ــ به «**کتاب سوم**» این تحقیق **کمدی ایرانی و تئاتر عروسکی** مراجعه شود.

۱۶ ــ جنتی عطایی. ابوالقاسم،«میرسیف الدین کرمانشاهی»، مجله‌ی **هنرهای ملی**، شماره‌ی ۱، (تهران، ۱۳۳۴ش.)

۱۷ ــ حالتی. رفیع، ذکرشد،

۱۸ ــ نوشین. عبدالحسین، **تئاترو نمایشنامه نویسی در ایران**، (دائرة المعارف تئاتر شوروی) ـ (مسکو، ۶۷ ـ ۱۹۶۶)

۱۹ ــ ظهوری. پرویز، **تئاتر جامعه‌ی باربد**، تز درجه‌ی لیسانس، دانشگاه تهران، دانشکده ی هنرهای زیبا، (تهران، ۱۳۴۹ش.)، ص ۴۵

۲۰ ــ **فصلنامه‌ی تئاتر**، « تئاتر ارمنیان در تهران » ـ هویان آندرانیک. شماره‌ی مسلسل ۲۰ و ۲۱ ـ دوره ی جدید شماره ی ۴ و ۵ (پائیز و زمستان ۱۳۷۸) ص ۱۸۵. منبع اصلی (**سالنامه ارمنیان تهران** ــ کاراکاش. هایک، سال دوم ۱۹۲۹م. صفحه ۳۹۵)

۲۱ ــ همانجا، ص ۱۸۶ (**رورنامه آلیک**، شماره ۱۱۵ ـ ۲۸می ۱۹۷۷م.)

۲۲ ــ همانجا، همان صفحه

۲۳ ــ همانجا، ص ص ۲۰۱، ۱۹۶، ۱۹۴، ۱۹۲، ۱۹۰ ـ ۱۸۹ (**روزنامه «آرولک** » **AREVELK (مشرق)**، « تئاتر ارمنیان تهران»، سوم ژوئیه ۱۸۸۹م.)

۲۴ ــ همانجا، ص ۱۹۷

۲۵ ــ همانجا، ص ۱۹۸

(رسول زاده. محمد امین ـ روزنامه ایران نو، شماره ۱۰۶ـ ذیحجه الحرام ۱۳۲۷ ه. ق.)

۲۶ ــ همانجا، ص ص ۲۰۵ ـ ۱۹۴

۲۷ ــ همانجا، ص ص ۲۰۶ ـ۲۰۵ (**مجله ی میدک**، شماره ی دوم، سال ۱۹۲۴م. ص ۱۷.)

۲۸ ــ همان جا، ص ۲۰۹

۲۹ ــ اسکویی. مصطفی، ذکرشد، ص ص ۳۰۲ ـ ۳۰۱ (منبع اصلی: پاپازیان. واهرام، **زندگی هنرمند**، به زبان روسی مسکو، ۱۹۶۵، ص ص ۳۸۰، ۳۷۹، ۳۷۳)

۳۰ ــ (مصاحبه با **عبدالحسین نوشین**) توکل. جعفر، **تئاتر عصرکنونی ایران و**

اهمیت اجتماعی آن، (مسکو، کتابخانه ی لنین، ۱۹۷۱)، ص ۴۷.

۳۱ ـ اسکویی. مصطفی، ذکرشد، ص ص ۳۰۴ ـ ۳۰۳

۳۲ ــ هدایت. صادق، **مازیار**، دیباچه، (تهران، سال؟) انتشارات امیرکبیر، ص ۱۱.

۳۳ ــ همانجا، ص ص ۱۲۲، ۱۱۸

۳۴ ــ هدایت. صادق، **زنده بگور**..... داده شود. هم چنین:

The Times Literary » Persian Literature Today« **Supplement,** Friday, June 12, 1953, P. 384.

۳۵ ــ هدایت. صادق، **بوف کور**، چاپ دوازدهم، (تهران، ۱۳۴۸)، ص ۱۳۹

۳۶ ــ گرمسیری. علی اصغر، **سخنرانی در تئاتر نصر**، (تهران، ۱۸خرداد ماه ۱۳۶۷).

۳۷ ــ اسکویی. مصطفی، ذکرشد، ص ۳۳۰

۳۸ ــ همانجا، ص ص ۳۳۰ ـ ۳۲۹

۳۹ ــ فکری. معزالدین، سالنامه ی پارس، (تهران، ۱۳۲۵)، ص ۷۳.

۴۰ ــ همانجا، همان ص

۴۱ ــ خلج. منصور، ذکرشد (سیدعلی نصر)، ص ۱۱۷

۴۲ ــ نصر. سیدعلی، گزارش رئیس «کمیته ی تئاترپرورش افکار»، روزنامه اطلاعات، ۴بهمن ۱۳۱۹ش.

۴۳ ــ اسکویی. مصطفی، ذکرشد، ص ص ۳۳۴ ـ ۳۳۳

۴۴ ــ همان جا، ص ص ۳۵۳ ـ ۳۵۲.

۴۵ ــ تعاونی. شیرین، ذکرشد.

همچنین: شعاعی. حمید، ذکرشد.

۴۶ ــ شیللر. فردریک،.....؟

۴۷ ــ تبریزی. میرزا آقا، ذکرشد، ص ۱۸.

۴۸ ــ آخوندزاده. میرزا فتحعلی، «موسیو ژوردن»، **تمثیلات**، مترجم: محمد جعفر قراچه‌داغی، چاپ دوم، (تهران، ۱۳۴۹)، ص،ص ۳۶۷، ۳۶۵.

۴۹ ــ (خاقانی) ـ **لغت نامه‌ی دهخدا**، (انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۷) جلد یازدهم (علی آباد ـ قورثا)، «غمزه»، ص ۱۶۸۰۸.

پرهام شهرجردی

ناممکن

ناممکن، غیرممکن، محال، ناشدنی، نشدنی، نابودنی، امکان‌ناپذیر.
با استفاده از این دایره‌ی واژه‌گان به شعر فکر می‌کنیم: شعر را مترادف این کلمه‌ها می‌خوانیم. می‌خواهیم.

شعر: محلِّ محال. آن‌جا، آن‌وقت که ناممکن ظهور می‌کند.

در هرچه می‌خوانم، چیز دیگری می‌خوانم. این رسمِ خواندن نیست. مرسوم است که این رسمِ شعر نیست.

شعرِ مفرط، از فرطِ شعر، به نقطه‌ای می‌رسد که پا را از حدِ خود یعنی از حدِ شعر فراتر می‌گذارد. شعرِ مفرط با شدّت از شعر، از زبان، از تن، می‌گذرد. زبانی که شتاب می‌گیرد، که از حدِ شعر فاصله می‌گیرد.
فرض اول: خدا نیست، فقط ناممکن هست.
فرض دوم: ناممکن، هر ممکنِ گذشته، هر ممکنِ آینده را از میان برمی‌دارد. و هرگذشته‌ی ممکن. و هر آینده‌ی ممکن. هر ممکن.
فرض بعدی: آن‌چه هنوز اندیشیده نشده، ناممکن است.

مگر ممکن است؟ مگر می‌شود؟
همین. همین. همین. همین مگر.

چه قدر شعرِ ممکن خوانده‌ایم. می‌خوانیم.
چه قدر از ممکن، چه قدر از هرچه ممکن است، بیزارم.

شعر که بیاید، می‌آید. شعر در همه‌جا از همه‌جا می‌آید.

نفرت از شعر

در سال ۱۹۴۷، ژرژ باتای کتابی منتشر می‌کند زیر عنوان: **نفرت از شعر**. پانزده سال بعد، چاپ دوم همین کتاب منتشر می‌شود. عنوان کتاب از **نفرت از شعر** به **ناممکن** تغییر می‌کند. از مقدمه‌ی چاپ دوم، این حرف‌های باتای را وام می‌گیرم:

رئالیسم به من حسِ یک اشتباه را می‌دهد. تنها شدت (افراط) است که از دست تنگیِ این تجربه‌های رئالیست می‌گریزد... تنها افراط در خواستن و مرگ است که اجازه می‌دهد به حقیقت برسیم.

چرا عنوان کتاب تغییر می‌کند؟ ادامه می‌دهد:

به نظرم می‌رسید که تنها نفرت است که به شعر حقیقی راه پیدا می‌کند. معنای قدرت‌مندِ شعر در شدّت قیام است. شعر با پیش کشیدن ناممکن است که به این شدّت می‌رسد. تقریبن هیچ‌کس معنای عنوان اوّل (کتاب) را متوجه نشد...

و در ادامه:

دو دورنما در مقابل نوع بشر قرار دارد: یک طرف، لذّتِ مفرط، وحشت و مرگ — دقیقن دورنمای شعر — و در ضدّیت با آن، دورنمای عِلم و یا دنیای واقعی، دنیای سود و فایده. تنها فایده، تنها واقعیت است که وضعی جدّی دارد. هیچ‌وقت حق نداریم اغوا را به آن ترجیح دهیم: حقیقت، حق و حقوقی دارد. حقیقت، تمام حقوق ما را در دست دارد. با این حال، می‌توانیم، باید که بتوانیم به چیزی پاسخ دهیم: چیزی که خدا نیست، و از تمامیِ حقوق قدرت‌مندتر است: ناممکن. تنها با فراموش کردن حقیقتِ تمامیِ این حقوق است که به ناممکن می‌رسیم. با پذیرش زوال.

پس شعری هم هست که نفرت برانگیز باشد. کدام شعر؟ یا شعری هست که از هر شعرِ ممکن نفرت کند. کدام شعر؟

و شعر، اگر روزی شعری در کار باشد، کارش به رعشه درآوردن است. از حض. از درد. از لذّت. از وحشت. از شعر. از ناممکن. کسانی که از لرزه، از قطع از متارکه، از انقطاع، از رعشه از تغییر، از یک‌باره‌گی وحشت می‌کنند، از عاملِ وحشت می‌ترسند، بعد منزجز می‌شوند، بعد نفرت می‌ورزند، بعد نفرت را موروثی می‌کنند. اثری که امروز خلق می‌شود، اگر کلِ خلق را

تبدیل به جمعیتِ تشویق کند، اثر مشکوکی ست: شعرِ ممکن است. شعری که نفرت برانگیزد، چه گونه شعری ست؟

برای ما همیشه همه چیز ناممکن بود.

خودمان را صرف کردیم. حرف‌مان را صرف کردیم. ناممکن می‌آید و این فعل را صرف می‌کند.

ادبیات ناممکن است. ناممکن است که ادبیات است.

چرا؟ چون ادبیات در فرارفتن، از همه چیز پیشی می‌گیرد. جایی هست که ادبیات می‌خواهد از خودش هم جلوتر برود. خودش را پشتِ سر بگذارد. جایی که دیگر نمی‌توان پیش رفت. جایی که پیش–رفتن قابل تصوّر نیست: نمی‌شود ازین جلوتر رفت. نمی‌شود ازین پیش‌تر رفت. این جاها را جُستن. دنبالِ این لحظه‌ها بودن. مُدام ناممکن بودن.

وقتی که می‌خندم، وقتی که می‌آیم، ناممکن برابرِ من است (باتای). می‌آیم؟ می‌آیم.

ادامه ناممکن است. به همین خاطر است که ادامه‌اش می‌دهم.

علی‌رضا زرّین

چهار رباعی سپید

۱

در صفحه‌ای سپید گم شدم
در صفحه‌ای سپید ترا پیدا کردم
که با من می‌نوشتی
آواز عاشقانه‌ی ما را

۲

از پشت لایه‌های صورتی ابر
چهره‌ی تابناک تو پیدا ست
ای روز لایتناهی
به قلبم خوش آمدی

۳

بر چهره‌ی نیلگون تو
روسری توری و طلایی ابر
که خورشید بر آن تابیده است
خوش می‌درخشی ای دلنواز من

۴

چهره‌ی طلایی‌ات طلوع می‌کند
از لابه لای ابرها
و قلب مرا ناگهان
امیدی دوباره می‌بخشد.

#مهرانگیز رساپور (م. پگاه)

دو شعر

سفینه‌ام روشن نمی‌شود

همه رفته‌اند با تو. . . به کهکشانِ تو
من مانده‌ام روی زمین
با شعری بیهوده
هم‌چون آوازِ بی‌اعتبارِ بلبلی
که تنها جان به دَر بُرده‌ی یک زلزله باشد

سفینه‌ام روشن نمی‌شود

"تپش‌های آشنایی شعله‌ورند" تو می‌گفتی
"تپش‌های جدایی شعله‌ورند" من می‌گویم

همین که تو رفتی
افکارم از گیسوانم آویزان شدند
و رگ‌هایم قهر کردند
با قلبم
تو صبح را
از ریشه کندی و بردی . . .
زندگی‌ام درد می‌کند

"سفر وحشی است" تو می‌گفتی
"ماندن وحشی است من می‌گویم

در روشنایی نامِ تو دراز می‌کشم
در نورِ مبهمِ آن دورترین امکان
هم‌چون یک روشنایی نفیس
در شبِ بیابان . . .

آن‌ها، اهلِ گُم شدن بودند
پَرهای خاکستر . . .
در باد
حضورشان . . . تنهایی می‌آورد.

عکس‌شان را گرفته است شعر من
نگاه کن . . .
چشمان‌شان کساد است
چون پنجره‌های بازِ رو به دیوار
و سلام‌هاشان
پُر از تهدیدهای نامریی است
عشق‌هاشان را
به ظروف زیر آوار مانده می‌ماند.

شاعرانی دارند که زخم
از روی پوست‌شان سُر می‌خورد

(بسکه دروغین است زخم‌هاشان)

آن گوشه
آن‌ها را نگاه کن
از گریه‌هاشان پیدا ست
که جای قلب در سینه‌هاشان خالی است

آن جا . . . در دامنه‌ی تپه‌ی حسادت‌شان
پایکوبی‌شان
به پایکوبی مردمانی می‌ماند
که به گوساله‌ی زرین ایمان آورده بودند

پوزخندِ بی زوالِ تو. . . سهم‌شان باد

. . .
وقتِ رفتن
پایت خورد به شیشه‌ی صبوری من
شیشه شکست آه
و باد . . .

حس می‌کنم
صدای مکیده شدنِ هوشیاری‌ام را می‌شنوم.

مرزهای هذیانی

سکوتِ دهکده غم‌انگیز است؟
سکوتِ مرا ندیده‌ای

سکوتِ من
در راه ، تکثیر می‌کند خود را
در آب ، تکثیر می‌کند خود را
و تکثیر می‌کند خود را
درافتخاراتِ مات مانده‌ی من

سکوتِ من
هم‌چون سرزمین مسلول من
سرفه می‌کند
و مرزهایش
دریک تبِ هذیانی می‌سوزند

* * *

عشق گم شده است

درحوالی کدام رویا؟
درکدام شکایتِ تو درتو؟
عشق
چه گونه از میان این همه خاکروبه و فاضلاب

گذشته ست؟

اعتمادِ من به سرعت تحلیل می‌رود . . .

سوگندِ من
به آب و نور و سبزه بود
اکنون
به اشباح و اشیاء شکاک
من که از خود خاطره‌ای دارم
محو . . .
چون انتهای یک رویا . .

من که در رویایِ پرندگان
تخم می‌گذارد خودکارم
من که گیسوان‌ام
تفسیرِ خوابِ گیاهان دریایی است

من که هر پگاه
به آفتاب سلام می‌کنم
پنجره
پنجره
پنجره

پس این کیست
که مرده‌ها را علیه من می‌شوراند؟

پس این جنازه‌ها
که در حسادتی مدار بسته چرخ می‌خورند
نگران چه هستند؟
جنازه‌هایی که برای ترساندن روز
جان داده‌اند
و نطفه‌ی خواب‌شان را دوزخیان بسته‌اند
و چنان مرده‌اند که باور نمی‌کنند
هیچ‌کس زنده باشد
. . .
حجمی که حلول می‌کند . . . در یک خطِ نازا
تپش نبضِ عشق
در نیمکره‌های مغز

این جا
زیرِ اشعه‌ی آگاهی
هیچ غده‌ی بدخیمی
زنده نمی‌ماند.

ژیلا مساعد

دو شعر

شاعر

می رقصم
می رقصم و می‌خوانم
پای دامنم را حافظ گرفته است
چین پیراهنم را
مولانا صاف می‌کند
و گیسوانم را خیام
با شراب شانه می‌زند
رقصنده‌ی جهان کلامم
اما هر غروب
سر بر شانه‌ی حلاج می‌گزارم و می‌گریم
زنی سراینده‌ام.

امشب

امشب می‌خواهم
تنهاترین
تنهاترین
تنهاترین زن این سیاره باشم
امشب می‌خواهم
خون دلمه شده در بچه‌دان هر مادری باشم
امشب می‌خواهم
آویزان بر همه‌ی دارها
تاب بخورم
امشب می‌خواهم
خود را در آن چاهی بیاندازم
که قدیس می‌زاید
پاهای من کجا ست
امشب در درون من بمباران است
کسی نباید بداند
کسی نباید بداند
چرا همه‌ی مردم درون من
آماده‌ی مرگند
تو از کدام درز در وارد شدی
سرت را نزدیک‌تر بیاور
در حنجره‌ات حروف مرده را جمع کرده‌ای

می‌دانم
چشمانت را ببند
ساکت باش
من از نگاه وحشت دارم
من از کلام خسته‌ام
سوراخ‌های روحم از آن است
چه کنج خوبی دارد این اتاق
که می‌توانم بدون ان که دیده شوم
به جای همه‌ی داغداران بگریم
که می‌توانم
به صورت همه‌ی جلادان تف کنم
و نگاهم را چاقو کنم در تاریکی
و تاول‌های این سیاره‌ی محزون را
یکی یکی قطع کنم
نفس بکش
نفس بکش با من
من امشب رهاترین زن این سیاره‌ام.

گوتمبرگ ۲۷

شیرین رضویان

دو شعر

دست‌های من

دست‌های من
که با شما کاری ندارند
آقایان؟
دست‌های من
شاید
سپیدترین کبوتران جهان نباشند
اما
هرگز
لانه‌ی گنجشکی را ویران نکرده‌اند
و هرگز
سنگی به سگ ولگردی نزده‌اند
دست‌های من هرگز
سیلی به صورت کودکی ننواخته‌اند
دست‌های من

اشک را
از گونه‌ها می‌زدایند
با دست‌های من چه خصومتی دارید
که می‌خواهید
با سنگ
انگشت‌هایم را له و لورده کنید
دست‌های من
دست‌های یک زن‌اند
که نوازش
مانند خون
در شریانشان می‌چرخد
دست‌های من
دست‌های مهربان مادرند
دست‌های افرینشگر تصویر واژه‌نگار
شما با قلم
شما با من
شما با مادر
شما با زن
چه خصومتی دارید؟

زمستان ۲۰۰۶ لندن

تاریکخانه

چشم هایم را کجا بگذارم
که تصویر خاطره‌هایم گم نشود؟
در کدام تاریکخانه
عکس‌های رنگی خاطره‌ام را ظاهر کنم
که مهربانی‌ها رنگ نبازند؟

گل یاس خوبی‌هایت را
لای کدام کتاب نگاه دارم
تا عطر آن در فضای دوری‌ها محو نشود؟

بادبادک‌های رنگی
در آسمان ابری حافظه‌ام
رفته رفته
سیاه و سفید می‌شوند
پروانه‌های حرف‌ها
شیشه‌ای
بی‌رنگ
بی‌کلام

جعبه مداد رنگی‌هایت را
به من امانت بده.

اکتبر ۲۰۰۹، لندن

معصومه ضیائی

سه شعر

دوگانه‌ی روشن رویا

شبنم

سپیده می‌نویسمت سپیده آغاز جهان است جهان شکفتن شبنم است
شبنم روشنایی آب‌ها ست همرنگ تو همذات و همصدایت
و جهان از روشنایی آب‌ها به دنیا می‌آید با بیداری و شکفتن شبنم
در رویای تو
در لبخندی به دنیا می‌آید جهان و لبخند تولد مهربانی است
با مهربانی می‌نویسمت با لبخند کودکی به روشنایی جهان
و جهان رویای من است خانه و روشنایی‌ام
با روشنایی با شکفتن شبنم در بیدارخواب جهان
با آبی آب‌ها می‌نویسمت

ستاره

شب می‌نویسمت شب هشیاری ستاره است ستاره روشنایی جهان
است فروزنده و رخشان
در شب خانه‌ای دارم ستاره‌ای جهانی که می‌سازمش هر شب در
تنهایی در عزلتم
در شب در تنهایی جهان با من است در من خانه و رویایم

در خانه و رویایم در شب در تاریکی در هشیاری تاریکی
با رویای ستاره می‌نویسمت

دلتنگی‌ها

نه آبی آب، سایه و پرهیب درخت، تو
به دیدارم
آغوش باز نمی‌کند
حتا سراب

بی‌تاب‌تر از گلوی کبوترم
بر بام‌ها و بادگیرهای کویری می‌چرخم
هذیان پرواز و افق‌های گمشده
در جانم

ماه مانده در چاهم
دلتنگ ستاره‌ای دور
تاریک روشن جهان را
رصد می‌کنم.

"... شراب ملک ری خوریم"

دست‌هایت همین جا
رد نگاهت
در همه‌ی آینه‌ها، این جا
پشت پنجره، روز
آسمان، رو به رو
حالای همان‌وقت باد در گوشم زیبا می‌خواند
حالای همان‌وقت باد موهایم را شانه می‌زند
حالای همان‌وقت خنده و آواز
شعر
سطر به سطر
ماهور
در جان و در صدا
روز و شب
چه شبی باید بوده باشد
روزش روزتر
یقین زمین
خواب ما را
برای آسمانش دیده بود
یکی خورشید
دیگری ماه
شعر و واژه‌هامان
ستاره باران.

شعر شَوی

آفتاب با تو بتابد
تا شب راه درازی باشد
سایه‌ها آرام گیرند
پنجره‌ات
به رویای کوچکی
باز شود
ببینی هنوز
روزهای زیادی هست
سفیدی‌های زیادی
دلت را
به آبی بی اندوه آب‌ها
بسپاری
شعر شوی
کلمه‌ها را
به روشنایی آینه‌ها
بازگردانی
شب بیاید
پاورچین و خرام
صدایت کند
با دهانی آشنای نامت
کنارت بنشیند
ماهی که با تو
تمام است.

شیدا محمدی

دو شعر

کابوس

شهر
سر راه نشسته استُ
سرفه می‌کند
ساعت مچی‌ات تو را پرت می‌کند
طرف داغ تابستان
تو ریش می‌گذاری
من روسری سیاه
می‌ترسمُ و سطرها
می‌ترسمُ و عکس‌ها
می‌ترسمُ و انگشت‌ها
کفش‌ها بال‌ها و گهواره‌ها.

چه اهل کلاغی دارد این شهر
خاک دیوانه می‌شود در کوچه‌ها
خود را می‌پاشد به خانه‌های بی‌پنجرهُ
دست‌های معلقُ
کاسه‌های شکستهُ
شانه های چوبی

با این عروسک
می‌افتیم میان گل‌های پیراهنم
و این شهر هر روز
در خواب‌های من منفجر می‌شود
و من هی از خواب می‌پرم
هی می‌پرمُ و سرم را
خاطراتم را
می‌پاشم به بلندگوها و روزنامه‌ها
آه، خاک اما هنوز
آسمان را صدا می‌کند.

Los Angeles ۱۷ می ۲۰۰۹

دو قدم طرف گل سرخ

آشپزخانه این جا خوشحال و چه قدر براق
قابلمه‌های مسی و این ماهیتابه چه قدر مست
کی مگر این جا آمده؟
کاشی‌ها چرا این طوری پلک می‌زنند؟
این سنگ‌های سفید
بوی نعنا بوی پاکت خیس گیلاس.
این صندلی با تن من دست‌های تو را دارد
تنگ می‌کشد آغوشش را
و من با پیراهن چیت گلدار
در باد می رقصم دو پا طرف گل سرخ و یک پا نزدیک ماه.
این اتاق این تابستان نمناک این بادبزن حصیری
بوی بال بوی گلیِ سیاه با این سرفه
چه قدر به دگمه‌های پیراهنم می‌آید.
باید امروز از ساعت بیرون بیایی
با سبیلِ بلند و چشم‌های مه گرفته
– برویم فال بگیریم؟
– برویم جلو دوربین روی هلال بنشینیم؟
من با شلیطه‌ی قرمز و ناشی تو با تذهیب و کلاغ‌ها.
این شیشه‌ی شراب با دهان من دهان تو را دارد
– کی کی را می‌نوشد؟
بوسه‌ها مزه‌ی آواز و دریا ...
معاشقه‌ی پیراهنی با پیراهنی گلدار و چشمِ سایه‌ها از سوراخ.

شهریار مندنی‌پور

جنایت و مکافات[1]

فصلی از رمان **سانسور یک داستان عاشقانه ایرانی**[2]

ساعت یک صبح ، در میانهٔ کویر: وقتی که « ماه پنهان است » آسمان به همهٔ ستارگانی ـ که دیدنشان سهم ما زمینی‌ها ست ـ اجازه می‌دهد که داستانشان را روایت‌کنند، بی‌هیچ هراسی . . . از ماشینم پیاده می‌شوم. جادهٔ «آباده» خلوت است. «راه شیری» تا پشت کوهستانی در افق ادامه دارد. صدای باد در بوته‌های خار می‌آید. حالا می‌توانم مطمئن بگویم که این زمستان خیالی نیست . سرمای کویری خواب از سرم می‌پراند و می‌توانم دارا را هم بیدار کنم تا با چشم‌های باز به سقف خیره شود و سارایش را ببیند.

این نیمه‌شب‌های تنهایی‌ام را در جاده‌های کویری ایران دوست دارم. چهارصد کیلومتر رانندگی کرده‌ام تا به این جا برسم، و هنوز پانصد کیلومتر دیگر در پیش دارم تا به تهران برسم، و فردا بعدازظهر کارگاه داستان‌نویسی‌ام را در مجلهٔ «کارنامه» شروع کنم. ممنوع است که نویسنده‌هایی مثل من در دانشکده‌های ادبیات ایران تدریس کنند. ممنوع است که در دانشکده‌های ادبیات ایران، ادبیات معاصر ایران تدریس شود و یا اسمی از نویسندگان معاصر ایران آورده شود. اما برای کارگاه داستان‌نویسی من، که در محلِ یک مجلهٔ غیر دولتی برگزار می‌شود، شصت جوان ثبت‌نام کرده‌اند. شیدای نویسنده شدنند. باید به آن‌ها درس بدهم که چطور داستان‌نویس بشوند، و بشوند یکی مثل من که از داستان‌نویسی‌اش به وصال انواع رنج‌های موجود در جهان، و شادمانی‌های ناب و نادر و کوتاه رسیده.

شهاب بزرگ آبی‌رنگی در آسمان می‌سوزد و در افق شمالی ناپدید می‌شود. انگار که باد از میانهٔ کویر صدای زنگوله‌های شترهای کاروانی را می‌آورد که چند صد سال پیش ، در این شب، به کاروانسرایی « شاه عباسی» نزدیک می‌شده ، بارش ابریشم. ...

و به فکرم می‌رسد که فردا؛ در کارگاه داستان، به بچه‌ها بگویم که هر داستان‌نویس واقعی، وقتی شروع می‌کندکه یک داستانِ جدید را بنویسد، احساس می‌کند که ضعیف‌ترین موجود روی زمین است. ضعیف در برابر شخصیت‌ها، مکان‌ها و زمان‌هایی که باید خلق کند؛ اما اگر از خون و روح خودش چنگ بزند و به داستان بدهد، همچنان که دارد داستان را پیش می‌برد، احساس می‌کند که کمرِ ـ مانند میمون ـ خمیده‌اش کم کم دارد برافراشته می‌شود، و اگر داستان خوب پیش برود، خُرد خردک احساس قدرت می‌کند، تا زمانی که آخرین نقطه را در انتهای آخرین جملهٔ داستان می‌گذارد. و هر داستان‌نویسی اگر

خودبزرگ‌بینی ابلهانه‌ای مانند «همینگوی» نداشته باشد، ته دلش، هنگام نوشتن یک داستان حس می‌کند که دارد داستان بدی می‌نویسد یا داستان خوبی، و اگر بفهمد که داستان خوبی به جهان اضافه کرده، درست وقتی که آخرین نقطه را بر آخرین جملهٔ داستانش می‌گذارد، باشکوه‌ترین و یگانه‌ترین لذت دنیا را خواهد یافت. ...

باد آوازی را که کاروانبانان برای شتران خسته می‌خوانند دور می‌کند. حالا باید شهابی فیروزه‌ای رنگ در افق شمالی فرورود. و باید بزنم به راه تا صبح قبل از شروع راه‌بندهای سرسام‌آور تهران، خودم را به خانهٔ دوستم برسانم و چند ساعتی بخوابم.

اما ساعت شش و چهل و پنج دقیقهٔ صبح، در آستانهٔ ورود به تهران، پشت یک ترافیک قفل شده گیر می‌افتم. از دور، سفیدی مرمرین «برج آزادی» دیده می‌شود. تهران، به طور عجیبی تهی از دود و غبار است، و رنگ آبی ماورای بحار آسمانش، آدم را به هوس عاشق شدن می‌اندازد. به شرطی که صدها رانندهٔ متوقف مانده در ترافیکی سنگ شده، دست از روی بوق‌های بیهودهٔ ماشین‌هایشان بردارند، عصبی و خشم‌آگین به راننده‌های ماشین‌های کنار دستی ـ انگار که آن‌ها مقصر این راه‌بندانند ـ نگاه نکنند ، بعد سی دی یا کاست یک موسیقی عاشقانهٔ ممنوع را که جایی در ماشینشان قایم کرده‌اند، توی پخش صوت ماشینشان بگذارند و بشنوند:

من و گنجشکای خونه دیدنت عادتمونه/ به هوای دیدن تو پر می‌گیریم از تو لونه ...

اما می‌دانم که این آرزوی سانتیمانتال تقریبن محال است، بسیاری از آن رانندگان روزی فرساینده در پیش خواهند داشت. دلخون از روزانه روز بیش‌تر فرورفتن در باتلاق فقر، عصبی از ساعات کاری پر از درگیری، و خسته از این که بعد از پایان کار در یکی اداره‌های بیشمار دولتی، باید به محل کار دوم بروند، تا شب کار کنند، یا با پیکان بیست ساله‌شان در خیابان‌های تهران مسافرکشی کنند. پس همان بهتر که بوق بزنند و بوق بزنند. اما دریغ از یک متر پیش‌روی. و این خیلی عجیب است. یک ساعت، دو ساعت می‌گذرد. عجیب‌تر این که در آن سوی بولوار هم ماشینی نمی‌آید. حالا دیگر همه ماشین‌هایشان را خاموش کرده‌اند و دست از روی بوق‌ها برداشته‌اند، و با صبوری بی‌چرا و کمیاب ایرانی انتظار می‌کشند. حتمن آن جلوها اتفاق خاصی افتاده، آدم‌هایی می‌بینم که در پیاده‌رو، هیجان‌زده به آن سمت می‌روند.. در ماشینم را قفل می‌کنم و همراهشان راه می‌افتم. دو کیلومتر جلوتر، به جمعیتی انبوه می‌رسم که به دور چیزی حلقه‌زده‌اند. تماشاگرها برخلاف عادت ایرانی در چنین ازدحام‌هایی، کاملن ساکتند، نه به هم تنه می‌زنند که جلوتر بروند، و نه متلک، یا بد و بیراه می‌گویند. انگار سحر شده، فقط از بالای شانه‌های یکدیگر به مرکز حلقه نگاه می‌کنند، جایی که از آن طنینی از رنگ فیروزه‌ای به چشم می‌آید. خودم را

از لا به لای آدم‌ها جلو می‌کشانم. آن‌ها چنان مرموز ساکتند که جرئت نمی‌کنم ازشان بپرسم چه خبر است. عجیب‌تر این که با تماس بازویم به بدنشان، بدون هیچ مقاوت و خشمی راه باز می‌کنند. کم کم به هاله‌ی بوی ناشناخته‌ای وارد شده‌ام. بویی است طبیعی که انگار بدون خودنمایی مهاجمِ عطرهای مصنوعی، بدون این که خود خواسته باشد پخش شده، آمیخته با رنگی عتیق. ...

و ناگهان رو به رو می‌شوم با آن. ... درست در محل خروجی به سوی فرودگاه بین‌المللی «مهرآباد» روی آسفالت زمخت و زخمی لمیده. از این سوی بولوار تا آن سوی دیگرش. مانند یک تپه‌ی عظیم خلق‌الساعه. رنگ فیروزه‌ایش تابشی نئونی مواج و آرامش‌دهنده دارد. گویی شعله‌ی بزرگی در وجودش می‌سوزد. همه، بدونِ آزارِ کنجکاوی و باور، تسلیم به شکوه آن حضور مغرور، با فاصله‌ای که حریمش را محترم نگه می‌دارد خیره‌اش مانده‌اند. تنها صدایی که شنیده می‌شود از بیسیم ماموران گوناگون پلیس و ماموران شخصی‌پوش است. فرماندهانشان داد می‌کشند که آن جا چه خبر است و پاسخی نمی‌شنوند. هیچ کس به خودش جرئت نمی‌دهد که نزدیک برود و آن نهنگ فیروزه‌ای را که بر شکم، رو به کوهستان شمالی تهران لمیده لمس کند. با آرامشی که انگار بسیار طبیعی است، باله‌های بزرگش را بر آسفالت پهن کرده، چشمانش باز، بدون هیچ نشانه‌ای از مرگ یا حیات، و مانند همه‌ی نهنگان خط ـ شیارِ لبخندی ابدی بر دهانش هست. از پوستش نشاط زندگی و تازگی می‌تابد، فقط بر قله‌ی کمرگاهش، محوطه‌ای است که بر آن شاخه‌های مرجان و صدف و پوسته‌ی جانوران بی‌نام دریایی، بر هم سنگ شده‌اند، چنان که شاید زمانی از میان آن‌ها گیاهان رنگارنگ باغ‌های دریایی و بوته‌های یاس بروینده، و یا روییده باشند. ...

حالا می‌فهمم که آن بوی ناشناخته، عطر عتیقِ عنبر است، که حسی از تخدیر یا مستی سبکباری در تنم جاری کرده. زانوانم سست شده‌اند. یک هلی‌کوپتر لندهور «شنوک» بالای سر نهنگ می‌آید. ولی همه‌ی ما با پوزخندی می‌دانیم که آن پرنده که می‌تواند تانک را هم به راحتی حمل کند، در مقابل آن سنگینیِ خوش لمیده بر آسفالت تهران، بسیار حقیر است، و فقط باد پره‌هایش و صدای زمختش ما را و نهنگ را آزار می‌دهد.

دلم می‌خواهد بنشینم. و از این وسوسه‌ی ناشناس، همه‌ی ما آدم‌هایی که آن جا حلقه زده‌ایم، با حس حقارت، تنهایی و اندوه از ظلم‌هایی که بَرِمان رفته؛ یکایک، به آرامی بر زمین می‌نشینیم، حتا ماموران پلیس که عادتشان است هر گونه تجمع مردم را به ضرب باتوم و ناسزا پراکنده کنند.

آقای پترویچ فکر خواهد کرد که: «باید زودتر خودم را به وزارتخانه برسانم، به رییس گزارش بدهم که بلافاصله دستورالعملی به همه‌ی روزنامه‌ها و خبرگزاری‌ها بفرستد که به هیچ وجه از ظهور این موجود عجیب‌الخلقه در تهران حتا یک سطر هم ننویسند و خبری مخابره نکنند.»

در بعداز ظهر آن روز ، نخستین جلسه‌ی کارگاه داستان‌نویسی‌ام را آغاز می‌کنم. به صد و بیست چشم خیره به چشمانم می‌گویم:

"بهتان نصیحت می‌کنم اگر در ایران می‌توانید چند روز بدون فکر کردن به داستان زندگی کنید، اگر می‌توانید چند روز بدون وسوسه‌ی نوشتنِ یک داستان زندگی کنید، به خودتان رحم کنید و دیگر به این کارگاه نیایید. آرزوی سیاه نویسنده شدن در ایران را بیندازید در سطل آشغال خانه‌تان و بروید دنبال یک زندگی راحت، بدون دردسر و خوشبخت. ... اما اگر نمی‌توانید بدونِ نوشتن یک سطر در روز زندگی کنید، اگر بدون نوشتن خواب ندارید یا مریض می‌شوید، اگر به نظرتان می‌آید که عاشقید و نمی‌دانید عاشق کی هستید خوش آمدید به دنیای پر افتخار داستان ایرانی.

پس از دو ساعت و نیم دیگر باید کارگاه را تعطیل کنیم اما هنوز هیچ کدام از ما خسته نیستیم. می‌گویم اگر شما دوست داشته باشید کار را تا چهار ساعت ادامه می‌دهم. بیرون دیگر هوا تاریک شده و همهمه‌ی روزانه‌ی شهر شده پچپچه‌ای انبوه. یکی از دختران کلاس شروع می‌کند داستانش را خواندن. داستانی درباره‌ی سایه‌ی مردی پشت پرده‌ی خانه‌ی یک زن. زن پرده را باز می‌کند اما آن جا کسی نیست. اما وحشت در آن خانه و در داستان ادامه دارد، چون هم آن زن و هم ما می‌دانیم که سایه باز خواهد گشت.

کلمات زیادی در نقد و بررسی آن داستان توی کله‌ام پرپر می‌زنند. بی‌صبرانه منتظرم که دیگران نظرشان را بگویند تا نوبت حرف‌زدن من برسد. اما ناگهان چشمانم قفل می‌شوند به چشمانی آشنا، در گوشه‌ی انتهایی کلاس: مرموز و کالبدشکاف به من خیره‌مانده. مطمئنم که قبلن آن جا نبود. همه‌ی حرف‌هایی که درباره‌ی لایه‌های زیرین یک داستان خوب آماده داشتم، از یادم می‌رود.

می‌گویم: "داستان خوبی است. ولی یادمان باشد که هر داستان خوبی هم احتیاج به بازنویسی دارد. می‌شود آن را مانند هر الماسی بیش‌تر و بیش‌تر تراش داد. تا ابد می‌شود یک داستان خوب را نوشت و باز نوشت و باز نوشت. کاشکی اصلن می‌شد که هر نویسنده‌ای فقط جاه‌طلبیِ نوشتن یک داستان را در عمرش می‌داشت و تا آخرین لحظه‌ی عمرش روی همان تک داستان کار می‌کرد."

و اضافه می‌کنم: "برای امروز دیگر بس است. کارگاه تعطیل. ..."

اما آقای پترویچ دستش را بالا می‌برد که حرف بزند. از نگاه متعجب و خیره‌ی من به او همه‌ی چشم‌ها به سوی آن گوشه‌ی انتهایی کلاس می‌چرخند.

"اجازه می‌دهید من هم به عنوان یک علاقه‌مند به داستان حرفی بزنم؟"

"اجازه‌ی کار ما دست شما ست آقا."

"می‌خواستم بپرسم که شما اگر واقعن معلم خوبی هستید چرا درباره‌ی لایه‌ی زیرین این داستانی که خوانده شد، حرفی نزدید؟ به نظرم خودتان را سانسور کردید که برای این خانم جوان نویسنده دردسری درست نشود."

نمی‌دانم چه جوابی بدهم.

ادامه می‌دهد: "ظاهرن زنِ این داستان خیلی وحشت می‌کند شب‌ها که سایه‌ی یک مرد را پشت پرده‌ی اتاق خوابش می‌بیند. اما به نظر من، در حقیقت سایه‌ای که روی پرده افتاده نشانگر تمایلات پنهان آن زن است. داستان می‌خواهد به ما القا کند که در ذهن هر زن یک مرد مخفی وجود دارد، و سایه‌ی این گناه بر پرده‌ی اتاق خواب او ظاهر می‌شود. به نظر من این داستان توهینی است به همه‌ی زنان نجیب. نویسنده‌ی این داستان اگر خودش سایه‌ی یک مرد را پشت پرده‌ی اتاق خوابش دارد، نباید که هوس گناه‌آلود خود را به زنان دیگر هم نسبت بدهد."

می‌گویم: "آقا خیلی دارید تند می‌روید. اولن که در داستان فقط گفته شده که سایه‌ی مرد پشت پرده است. هیچ اشاره‌ای به پرده‌ی اتاق خواب در داستان نبود."

"جناب! این چه حرفی است که می‌زنید. یا دارید حقه‌بازی می‌کنید که ما را گول بزنید یا شاید اصلن داستان نمی‌شناسید. هر خواننده‌ای می‌تواند تشخیص بدهد که آن پرده، پرده‌ی اتاق خواب است. پشت پرده‌ی اتاق نشیمن که سایه نمی‌افتد، اگر هم بیفتد خانم خانه جاروی دسته‌دارش را برمی‌دارد و آن قدر می‌کوبد به پرده که سایه از آمدنش پشیمان بشود."

می‌گویم: "کارگاه تعطیل است. برای جلسه‌ی بعد همه «محاکمه» کافکا را بخوانید تا درباره‌اش حرف بزنیم."

و شروع می‌کنم کاغذهایم را از روی میز جمع کردن.

از در ساختمان که بیرون می‌آیم غافلگیر می‌شوم با دانه‌های برف. مطمئنم که وقتی که به دفتر مجله می‌آمدم، آسمان هیچ نشانه‌ای از ابر و برف نداشت. اما دانه‌های برف بدون هیچ شکی دارند می‌بارند. پَرهیبِ تیره‌ی آقای پترویچ را کمی دورتر می‌بینم. منتظر من ایستاده و دارد سیگار می‌کشد. پیاده راه می‌افتم.

می‌پرسد: "سوار ماشینت نمی‌شوی؟"

"نه. می‌خواهم کمی قدم بزنم. من برف را خیلی دوست دارم."

همراهم می‌آید. دلم نمی‌خواهد او خانه‌ی دوستی را که قرار است امشب پهلویش بروم یاد بگیرد؛ بنابراین بی‌هدف یک سمت را گرفته‌ام و می‌روم.

"نقدم بر داستان آن خانم چه طور بود."

"جالب بود. تعجبم که شما چرا کلاس داستان‌نویسی راه نمی‌اندازید."

"دارم بهش فکر می‌کنم. راستش در طول این سال‌هایی که داستان‌های شما نویسنده‌ها را خوانده‌ام، به علاوه‌ی کلی ترجمه‌ی رمان و داستانِ خارجی، به نظرم بهتر از شما نویسنده‌های ایرانی داستان و رمان را می‌شناسم.

"تبریک می‌گویم."

به خاطر بارش برف، پیاده‌روها به سرعت از عابر تهی شده‌اند. دانه‌های برف با این که درشتند اما خیلی سبکند. در اطراف ما معلقند.

"داستانی که داشتی می‌نوشتی در چه حال است؟"

"در صحنه‌ی ماقبل آخر گیر کرده‌ام."

"منتظر الهام هستی."

"الهام که امثال مرا لایق نمی‌داند. سراغ شما می‌آید."

"ولی دلم می‌خواهد که تو بتوانی یک داستان عاشقانه‌ی اسلامی بنویسی. این بچه‌مسلمان‌های داستان‌نویس حیفِ نان، این همه خرجشان می‌کنیم، خانه، ماشین، پول‌توجیبی که یک کمی هم مثل شماها دَدَر دوو دور بروند، نه به اندازه‌ی شماها، داستان مثلن عاشقانه می‌نویسند، اسلامی هست، اما عاشقانه نیست. آب دهن میت است. داستانت اگر هم پست مدرن باشد بهتر است. یعنی همه چیزش قر و قاطی باشد و در ضمن از مدرنیسم هم که بی‌بندوباری را تبلیغ می‌کند انتقاد کند. می‌دانی، ما با پست‌مدرنیسم مشکلی نداریم. چون به هرحال بازگشت به سنت‌ها را تبلیغ می‌کند."

به خیابان دیگری می‌پیچیم. پیاده‌رو آن قدر خالی است که دیدن پرهیب لاغری که از رو به رو می‌آید یک جور قوت قلب است. مرد یک کیف چرمی به دست دارد. کمرش کمی خمیده است و چنان در خودش غرق است که انگار ما را نمی‌بیند. درست وقتی که از کنار ما رد می‌شود می‌شناسمش: «هوشنگ گلشیری». [یکی از بزرگ‌ترین نویسنده‌های معاصر ماست. او در زندگیِ نویسندگی من نقش مهمی دارد.]

با خوشحالی داد می‌زنم: "آقای گلشیری."

در نور برفی چراغ خیابان صورتش خیلی خسته و پیر می‌نماید. انگار دارد به ذهنش فشار می‌آورد که مرا بشناسد. بعد، افسرده می‌گوید: "نشناختمت. موهایت چه قدر سفید شده‌اند. ... نکند برف است؟"

موهایم را می‌تکانم.

"نه ، بدون برف هم سفید می‌شوند."

از توی کیف چرمی‌اش یک نسخه‌ی دستنویس بیرون می‌کشد. می‌کوبدکف دستم.

"یک نویسنده‌ی جوان درخشان کشف کرده‌ام. بخوان."

و تازه انگار آقای پترویچ را دیده باشد، می‌گوید: "انگاری داری با آقای پترویچ قدم می‌زنی؟"

هول هول می‌گویم: "ایشان دارند با من قدم می‌رانند. افتخار داده‌اند در کلاس داستان‌نویسی هم حی و حاضر باشند."

برق تیزهوشی همیشگی‌اش در چشمانش زنده می‌شود. به عادت کف دستش را بر پیشانی بلندش می‌مالد، گردن می‌افرازد، طنزش تیز می‌شود. به پترویچ می‌گوید: "حضرت آقا این پیرمردهای نو پا را به حال خودشان بگذارید. با ما پیرمردهای پا به راه قدم برانید. ببینم از «شازده احتجاب» و «کریستین و کید» ما چه خبر؟"

صدایش تیزی جوانی را بازیافته. آقای پترویچ با ریشخند می‌گوید: "چه عجله‌ای دارید آقای گلشیری! کتاب‌های شما پیچیده هستند. بررسی آن‌ها کمی زمان می‌برد."

[حدود بیست و هفت سال شده که دو شاهکار گلشیری منتظر اجازه‌ی چاپ هستند.]

می‌گوید: "من که عجله‌ای ندارم. از خانه‌ی شازده احتجاب داشتم می‌رفتم همین خیابان پایین سری به کریستین بزنم. این دو تا ازم مدام سوال می‌کنند که کی چاپ می‌شوند. جوابی برایشان ندارم. شما فردا سرکار هستید که «مراد» بیاید احوالپرسی‌تان."

جان می‌کنم که از خنده منفجر نشوم. [مراد یکی از شخصیت‌های رمان گلشیری است که هر وقت به دیدن شازده احتجاب می‌آید خبر مرگ یکی از اقوامش را به او می‌دهد؛ تا آخر رمان که خبر مرگ شازده را به خودش می‌دهد.]

"چرا مراد؟ خودتان بیایید، با هم چایی می‌خوریم و گپی می‌زنیم. شاید به توافقی هم برسیم.

"نه، مراد بلد نیست وقت بگیرد. وقت و بی‌وقت، ناخوانده می‌رود سراغ شازده‌ها. کریستین ... اگر کریستین بیاید چی؟ بهش وقت می‌دهید؟

[کریستین یک زن دوست داشتنیِ غربی است که در رمان گلشیری، در شهر «اصفهان» عاشق یک نویسنده‌ی ایرانی می‌شود.] آقای پترویچ، هول شده، انگار برای حراست از خود، دست‌هایش را جلوش می‌گیرد: "نه، نه. ... به هیچ وجه. .. اصلن. ... نه."

"می‌ترسید همکارانتان بهتان مشکوک بشوند که جاسوس ملکه هستید."

"دقیقن."

در حین دیالوگ گلشیری و آقای پترویچ، وسوسه می‌شوم که یواشکی از آن دو دور بشوم و فرار بکنم به سمت ماشینم. چون گلشیری بلد است قوی‌تر از من دم آقای پترویچ بچیند و از دستش خلاص شود. او از اولین روزی که دستگاه سانسور کارش را شروع کرده، اعلام کرده که حاضر نیست حتا یک کلمه از متن داستان‌هایش را حذف کند یا عوض کند و برای همین هم بیش‌تر کتاب‌هایش اجازه‌ی چاپ نگرفته‌اند. ...

پس، یک قدم پس می‌کشم. آقای پترویچ پشتش به من است. دو قدم، سه قدم عقب عقب می‌روم، برای گلشیری دستی تکان می‌دهم و ... تند راه می‌افتم طرف ماشینم. سردم است. ... دانه‌های معلق برف توی چشمانم می‌روند، حالا انگار که اسیدی یا نمکی باشند، می‌سوزانند. هر چه قدر اشک‌هایم را پاک می‌کنم، فایده‌ای ندارد، باز دانه‌های سوزان برف و باز اشک. ... و یادم می‌افتد که هوشنگ گلشیری بدون این که تجدید چاپ یا چاپ رمان جدیدش را ببیند، چند سال پیش مرده است. ... خیلی سردم است.

سارا در چت کامپیوتری به دارا می‌گوید:

ـ طرف شما هم برف می‌آید؟

ـ احتمالن کمتر از شما.

ـ هوا خیلی خوب بود. چی شد که یک دفعه برف گرفت.

ـ نمی‌دانم. من برف را دوست دارم.

سارا با آهِ حسرت می‌گوید:

ـ من هم همین طور. کاش می‌شد توی این برف با هم قدم می‌زدیم.

ـ خیلی قشنگ می‌شد. با هم راه می‌رفتیم و به جای پاهایمان روی برف نگاه می‌کردیم. ~~من دست تو را می‌گرفتم که گرمت بشود~~. ... به نظر من عشق فقط یعنی درست کردن زیبایی.

آن‌ها پس از آخرین دیدار ناکام، بین خشم و عشق در نوسانند. سارا می‌گوید:

ـ ولی من هنوز تو را نبخشیده‌ام.

ـ می‌دانم. از لحنت می‌فهمم. چه کار باید بکنم.

ـ ... من که نمی‌توانم این ساعت شب از خانه بیرون بیایم. ... چرا تو نمی‌روی بیرون؟ برو توی این شب قشنگ، به جای من هم قدم بزن. فکر کن من هم کنارت هستم.

ـ این روزها و شب‌ها، به خاطر آن یارویی که تعقیبم می‌کند زیاد از خانه بیرون نمی‌روم.

ـ یعنی داری می‌گویی حاضر نیستی به خاطر من خطر کنی؟ ما را باش که روی دیوارکی یادگاری نوشته‌ایم! تو دیگه چه جور عاشقی هستی بابا!

ـ تو راست راستی این را می‌خواهی؟ می‌خواهی جانم را فقط واسه‌ی خیال تو به خطر بیندازم.

ـ اگر بخواهم چی؟ تو تا حالا فقط لاف عشق آمده‌ای.

در چت خنده‌ی شیطنت دختر شنیده نمی‌شود.

ـ خیلی خب. می‌روم بیرون.

ـ راستی؟

ـ می‌بینی. شاید یارو اصلن راحتم بکند از شرِ این عشق.

ـ شوخی کردم دارا.

ولی دارا کامپیوترش را خاموش‌کرده که برود بیرون صداقت عشقش را ثابت کند.

در این زمانی که سارا دارا را می‌فرستد زیر برف که قدم بزند و به جای پایش روی برف نگاه کند، من هنوز تند تند دارم می‌روم تا به ماشینم برسم و خودم را ا ز این شب نجات بدهم. از جنس مه، کلمه‌هایی در هوا شناورند. مدام حس می‌کنم که دارم راه را اشتباه بر می‌گردم. در پیاده‌رو آن طرف خیابان، چند شحنه دارند شاعری را که هفتصد سال پیش مرده، کشان کشان می‌برند. یکی از شحنه‌ها هم، جام و ساغری شراب ـ مدرک جرم ـ به دست، پشت سرشان می‌رود.

و آقای پترویچ آن طرف ماشینم ایستاده و دارد سیگار می‌کشد.

"این ماشینت را تازه خریده‌ای؟"

"آره. سال‌ها بود که آرزوی یک ماشین نو داشتم که با خیال راحت باهاش سفر کنم."

"با حق التالیف کتاب آخرت خریدی؟"

هر دو قاه قاه می‌خندیم. هر دوی ما می‌دانیم که در ایران با حق التالیف کتاب، حتا یک نویسنده‌ی کهنه‌کار بلکه بتواند چهارتا تایر ماشین بخرد.

"ماشین خوش‌رنگی است. ... این طرفش، یک خط حسابی هم با چاقو رویش انداخته‌اند. دیده‌ای؟"

می‌روم آن طرف ماشین. ... بله یک خط سرتاسری از عقب تا جلو ماشین کشیده شده.

"آدم‌های عقده‌ای همه جا هستند."

"آره هستند."

درِ ماشینم را باز می‌کنم.

"من دیگر واقعن باید بروم. تازه یادم آمده که قرار است یکی از دوستانم را در خیابان سوار کنم. بیچاره احتمالن حالا دیگر همان طور که خیره مانده به جای پایش روی برف، شده یک آدمک برفی."

"من که مزاحم رفتنت نیستم. فقط می‌خواستم یک سوالی ازت بپرسم."

"بند دلم پاره می‌شود. در ایران، پرسیدن یک سوال می‌تواند باعث زیر و رو شدن زندگی یک آدم بشود. آقای پترویچ با چشمانی که می‌توانند فکر مخاطبش را بخوانند، زل می‌زند به چشم‌های برف‌گرفته‌ام. کلید ماشین مثل یک تکه یخ چسبیده به انگشت‌هایم.

"توی داستان‌هایی که خوانده‌ای از یک گوژپشت کوتوله اطلاعی داری؟"

"نه. .. اصلن. ... مگر چی؟"

"زود جواب نده. خوب فکر کن."

"یک کلمه‌ی مهی، بنفش از روی شانه‌ام عبور می‌کند.

"نمی‌دانم. ... شاید. .. تا آن جا که یادم می‌آید توی یکی از داستان‌های هزار و یک شب یک کوتوله‌ی گوژپشت هست. .... مگر چی؟"

در نور چراغ مهتابی خیابان به خوبی تیزی نگاه مظنونش را حس‌می‌کنم. ... دوباره می‌پرسم، مگر چی؟

"مهم نیست. ... فقط می‌خواستم بگویم که من محبت کسانی را که هدیه‌ی قوزی می‌فرستند دم دفترم فراموش نمی‌کنم."

من توی ماشینم می‌پرم و دنده‌ی کمک را هم می‌زنم و با سرعت در خیابان‌های برف‌گرفته‌ی تهران می‌رانم. ساعت یک صبح است و دیگر نمی‌توانم به خانه‌ی دوستی که قرار بوده، بروم. باید یک مسافرخانه‌ی ارزان قیمت پیدا کنم چون پول کمی توی جیبم دارم. به اندازه‌ی یک کف دست، تکه‌ای قالیچه به شیشه‌ی ماشینم می‌خورد و سمج و یخ‌زده به آن می‌چسبد. برف‌پاک‌کن پشت آن گیر می‌کند. به همین حالتش هم رنگ‌های لاجوردی و نیلی تکه‌ای از ترنج آن قابل تشخیصند. سرعت برف‌پاک‌کن را زیادتر می‌کنم. تکه‌ی قالیچه به خیابان پرتاب می‌شود.

در یک خیابانِ جنوب شهر، از کنار جوانی که دارد تنهایی زیر برف قدم می‌زند ردمی‌شوم. وقتی برای ادبیات ندارم چون در این وقت شب مسافرخانه‌ها هم درشان را می‌بندند. بنابراین مرد جوان سانتی‌مانتال را با حرارت قلبش و گرمای خیالش تنها می‌گذارم که به راهش ادامه بدهد و هر از گاهی رو بر گرداند عقب که به ردش بر برف نگاه کند و جای دو جفت پا را ببیند که مدام به او ختم می‌شوند.

بالاخره یک مسافرخانه پیدا می‌کنم. تندتند ساکم را بر می‌دارم و می‌روم طرف در مسافرخانه. بسته است. چاره‌ای ندارم. در می‌زنم. پیرزنی غرغرو در را باز می‌کند. صورت پلاسیده‌اش را به شدت آرایش کرده. لثه‌ها و تک توک دندانش سیاه هستند. با صدایی دورگه غُره می‌آید:

"چی می‌خواهی؟"

"خانم در مسافرخانه را برای چی می‌زنند. ... اتاق دارید."

"اگر پول داری بیا تو."

پشت سرش وارد یک راهرو طولانی می‌شوم. دو طرفش درهای اتاق‌ها، همه بسته و روی دستگیره‌هایشان غبار نشسته. انتهای راهرو در تاریکی فرو می‌رود. به پیشخوان مثلن پذیرش می‌رسیم. نصف راهرو را گرفته. بوی خواب‌آور تریاک از جایی می‌آید. پیرزن می‌رود پشت پیشخوان چوبی پوسیده، که چربی دست هزاران مسافر روی آن پیله بسته. دفتر بزرگ کهنه‌ای را جلوم هل می‌دهد تا مشخصاتم را بنویسم. خرده شکسته بال‌های پروانه‌های بید را از روی دفتر فوت می‌کنم. همان طور که دارم اسم و فامیل و مبدا و مقصد و قصد سفرم را در ستون‌های دفتر وارد می‌کنم، چشمم می‌خورد به مشخصات آخرین مسافر این مسافرخانه:

آقای پترویچ ...

و خشکم می‌زند. تاریخی که این آخرین مسافر این مسافرخانه در دفتر نوشته ده سال قبل است. ... مظنون به پیرزن نگاه می‌کنم. دندان‌های اندک سیاهش را با لبخندی نشانم می‌دهد. نمی‌دانم چرا از همان لحظه‌ی اول به نظرم آمده که چهره و رفتار این پیرزن برایم آشنا ست. ... سه انگشتش را به نشانه‌ی پول به هم می‌مالد. پول‌های مچاله شده در جیبم را در می‌آورم می‌ریزم روی پیشخوان. با حوصله اسکناس‌ها را صاف می‌کند و می‌شمارد. من هنوز به او خیره هستم که به یاد بیاورم کجا او را دیده‌ام. ... می‌غرد:

"کم است. ... بیش‌تر بده."

"مگر قیمت یک اتاق مسافرخانه چه قدر است؟"

"بیرون برف می‌آید. نه ...؟ یعنی می‌خواهی بگویی برف نمی‌آید؟"

"ولی من همین را دارم."

مسیر نگاهش را دنبال می‌کنم: ساعتم. ... جدیدن آن را خریده‌ام. .... ساعت را می‌گذارم جلوش.

"گرو برش می‌دارم. اگر تا هفت روز دیگر پولت را آوردی دوباره مال خودت می‌شود، وگرنه مال من است."

یک کلید زنگ‌زده بهم می‌دهد. اشاره می‌کند به ته راهرو تاریک:

"دستشویی آن جا ست."

"فعلن کاری ندارم."

"هر وقت پول لازم داشتی و جنس قیمتی داشتی بیا سراغ خودم. گرویی می‌گیرم بهت پول قرض می‌دهم. نزولش هم، چون مرد مودب و مقبولی هستی کمتر از بقیه حساب می‌کنم."

نگاه خریدارانه‌ای به سرتاپایم می‌اندازد.

"یک نخ سیگار داری؟"

از بسته سیگارم دو نخ بیرون می‌کشد. یکی‌اش را روشن می‌کند. بعد از پک عمیقی، با عشوه لبخند می‌زند: "تو این شب سرد، چیز دیگری اگر لازم داری، خجالت نکش. قبول؟"

"قبول."

روی تختخواب چرک‌ماسیده دراز می‌کشم. خیلی سردم است. پتویی که بوی مسافری از ده سال پیش را در خود دارد روی خودم می‌کشم. هر چه قدر سعی می‌کنم که بفهمم چرا چهره و رفتار پیرزن برایم آشنا ست و مدام هم آشناتر می‌شود، فکرم به جایی نمی‌رسد. سعی می‌کنم با فکر کردن به داستان عاشقانه‌ای که دارم می‌نویسم، خودم را بخوابانم. سارا حالا خوابیده. دارا هم اگر زیر برف نفله نشده باشد که جنازه‌اش را فردا رفتگر محله پیدا کند، یا آدمک برفی نشده باشد دیگر به خانه‌اش برگشته، و مغز من انگار که ناگهان خشک شده. برای صحنه‌ی بعدی داستانم چیزی به فکرم نمی‌رسد. ... الاهه‌ی الهام .. الاهه‌ی الهام ... فکر می‌کنم که آیا من به الاهه‌ی الهام اعتقاد دارم؟ نه، .. من مطمئنم که اگر زمانی بیاید که نتوانم بنویسم، بدون این که لازم باشد مثل خیلی از نویسنده‌های عقیم شده، خودکشی کنم، خودم خود به خود خواهم مرد. سرم را به سنگی یا دیواری تکیه می‌دهم و می‌میرم.

سعی می‌کنم در تصورات دارا، سارای زیبای خفته بر یک تختخواب زیبا را ببینم. ببینم لب‌های برجسته‌ی نیمه‌بازش را که انگار همین حالا از یک بوسه جدا شده‌اند ببینیم، و ببینم پستان‌هایش را، که حتا دراز که کشیده، قله دارند و با نفس‌های آرامش بالا و پایین می‌روند. ... و در اتاق مسافرخانه با قژ و قژی عتیق به آرامی باز می‌شود.[۳]

پی‌نوشت **جنایت و مکافات**:

۱- متن فارسی این فصل در اکتبر ۲۰۱۱ برای چاپ در **جنگ زمان** بازنویسی شده.

۲- بهروز شیدا همین رمان را در همین شماره‌ی جنگ زمان بررسی کرده است.

۳- کتاب‌شناسی چاپ رمان **سانسور یک داستان عاشقانه ایرانی**:

Censoring an Iranian Love Story, Alfred A. Knopf, Random House, New York, 2009 (US & Canada)

Censoring an Iranian Love Story, Little Brown, London, 2009 (UK, New Zealand, Australia, India)

Censura, Una Storia D'Amore Iraniana, Rizzoli, Milan, 2009

Censuur, Een Iraans Liefdesuerhaall, Mouria, Amsterdam, Netherlands 2009

Eine iranische Liebesgeschichte zensieren, Unionsverlag, Zurich, Austria 2010

Quando o Ira Censura Uma Historia De Amor, Editora Record, Sao Paulo, Brazil 2009

UNA HISTORIA IRANI DE AMOR Y CENSURA, Lumen, Random House Mondadori, Barcelona/Spain 2010

UNA HISTORIA D'AMOR I CENSURA A L'IRAN, Proa, Catalonia/Barcelona/Spain 2010

Iranska historia mitosna, Wydawnictwo, W.A.B. Warsaw, Poland, 2010

En censurant un roman d'amour iranien, Seuil, France, 2011

[Censoring an Iranian Love Story] Patakis Publishers in Athens, Greece, 2010

(*Censoring an Iranian Love Story* is also being translated and published in South Korea)

نجمه موسوی

سفر

بهمن برای ده روز رفته بود ایران. وقتی برگشت تلفن زد. صدایش مثل همیشه آرام بود؛ فقط کمی غمگین‌تر از همیشـه. پی‌جو نشـدم. می‌دانستم، و نمی‌خواستم بیش‌تر بدانم. کاری نمی‌شد کرد. او هم کاری از دستش برنمی‌آمد. بیست و هفت سال هـمین طور ادامه پیدا کرده بود. بی‌حاصل. بی‌مبادله. یک طرفه و صلح‌ناپذیر. پس حرفی از زنش نزدم، سئوالی نکردم. اما خودش میان حرف‌ها گفت که با یک بهانه سفر را به او سیاه کرده است. اولین سفر به ایران، آن هم بعد از چهارده سال.

از حال همه پرسیدم. همه‌ی سفرش را برایم تعریف کرد. از همه پرسیدم جز از یک نفر. بهمن هم از همه گفت جز از او؛ جز از تنها کسی که می‌خواستم حالش را بدانم. می‌دانستم.

به دیدنش می‌رود. می‌دانستم حالا که بعد از سال‌ها به ایران رفته حتمن به دیدن او می‌رود. شاید دیگر حرف مشترکی نداشته باشند ولی به یادِ همان وقت‌ها که ما «سه نقطه از یک مثلث» بودیم، به دیدنش می‌رود؛ سه نقطه‌ای که قرار بود تبدیل به خطی شود.

شعر را سعید گفته بود و رابطه‌مان را به یک مثلث تشبیه کرده بود. در ادامه قرار بود خطی شویم و شاید یک نقطه. بقیه‌ی شعر را به یاد نمی‌آورم.

اولین نقطه‌ی قطع، ازدواج بهمن بود. مثلث را شکست، اما نتوانست آن را به خط یا دست کم به مربع تبدیل کند. شعر، تصویر روزهائی بود که با هم می‌گذراندیم؛ من و سعید و بهمن.

برای شنیدن خبری از او دلم پر می‌کشید، ولی نپرسیدم. نمی‌خواستم کسی بداند هنوز برایم مهم است، که بعد از گذشت بیست و پنج سال هنوز به او فکر می‌کنم. از روزی که از میان آن باغ بادام در کردستان با ایران وداع کرده بودم بیست و پنج سال می‌گذشت، اما او هنوز چون تکه‌ای نور در دلم باقی مانده بود.

در آخرین لحظاتی که گوشی را می‌گذاشت گفت او را دیده اسـت؛ با هـم به بازارِ گل تهـران رفته‌اند.

پس هنوز بازار را دوست دارد. مرا هم او به سبزه میدان برد. پیش از آن که به آن جا برویم برایم از فضای بازار تعریف کرده بود. هیچ دختر جوانی آن سـال‌ها تنها به بازار بزرگ تهران نمی‌رفت. قرار هم نبود برود. بازار جای خرید و فروش بود و تجارت. بازار فضای مردانه بود و سراسر در اشغال مردها.

او مرا با خود به بازار برد، تا بوهای بازار را برای همیشه در مشامم ذخیره کنم. پرنده فروش‌ها را با ولع نگاه کنم و از رنج همه‌ی پرنده‌های در قفس بغض کنم؛ و از گرمای دست او که دستم را می‌فشرد تا مبادا با فشار جمعیت برده شوم، حظی بی‌نهایت ببرم.

او مرا به بازار برد تا همهمه‌ی بازار را برای همیشه در گوش بگیرم؛ تا سال‌ها بعد، در همهمه‌ی بازارهای ترکیه، تونس، مصر و مراکش آن را جست و جو کنم؛ تا صدای او را که در هیاهوی بازار گم می‌شد، از حرکت لبان هوس‌انگیزش بخوانم؛ لب‌هایی که پیش از این بارها بوسیده بودم؛ لب‌هایی که نه در برف سرد می‌شدند و نه در بازار، کم رنگ.

بهمن گفت: «حالش خوب نیست. قلبش ناراحته. بهش سفارش کردم هر چه زودتر بره پیش پزشک متخصص.»

سکوت کردم.

گفت: «فامیل و دوستان برات سلام رسوندن و آرزو کردن روزی برسه که تو هم بتونی به ایران برگردی.»

سکوت کردم.

حرف بهمن تمام شده نشده، گفتم: «می‌خوام چند روزی برم سفر.»

چه گرد و غباری؛ هوا و فضا شبیه فرودگاه مهرآباده که حتمن الان خیلی تغییر کرده.

تابلوها به دو زبان نوشته شده‌اند. در پایینِ کلمه‌ی Sorti نوشته شده خروج و در مقابل Danger نوشته شده خطر.

قلبم تندتر می‌تپد. انگار به ایران برگشته‌ام؛ این کلمات که با من حرف می‌زنند با خطری همراه‌اند که تنها در سرِ من وجود دارد. نگاهم به هر طرف می‌دود و هر نوشته‌ای را می‌بلعد. نگاهم را از پلیس‌هایی که از کنارم رد می‌شوند می‌دزدم. نقش پاسداران هنوز در خاطرم بسیار زنده و دردناک است.

کارت پرواز را پر می‌کنم.

زادگاه: تهران– ایران.

ملیت: فرانسوی.

باز هم حتمن منو به خاطر زادگاهم بازخواست میکنن. باز هم منو بیش‌تر از بقیه نیگه میدارن. یادم باشه یه روز از اداره‌ی پلیس مرکزی بپرسم می‌شه زادگاه رو هم مثل ملیت عوض کرد؟ همه‌ی اونائی که از ایران برمی‌گردن می‌گن ایران دیگه اون ایرانِ سابق نیست. پس اشتباه نیست اگه بگم در تهران– ایران متولد نشده‌م.

افسرِ پلیس فرودگاه، اسمِ هتلِ محلِ اقامتم را تکرار می‌کند. با سر تأیید می‌کنم؛ به پاسپورتم مهری می‌زند. وارد تونس شده‌ام. از هتل یک راست به ساحل می‌روم.

دریای مدیترانه در مقابلم گسترده است. دو دختر در حال درآوردن کفش‌هاشان هستند. آسمان ابری است. باد می‌آید. بادگیر پوشیده‌ام اما عینک آفتابی‌ام را هم‌چنان بر چشم نگه داشته‌ام. با عینک ناچار نیستم چشم در چشم آدم‌ها بدوزم.

پایم که خنکی ماسه را حس می‌کند تو با منی. دستت را در کمرم انداخته‌ای و چنان مرا به خود می‌فشاری که مانع راه رفتنم می‌شوی. پاهامان در هم می‌شـوند. هر چند قدم یک بار می‌ایستیم تا عطش بی‌طاقتی را با در آغوش گرفتنی سخت فرو بنشانیم.

تمام شب را با بچه‌های دیگر «تینکی» بازی کرده‌ایم. راستی چه کسی این بازی را به جمع‌مان آورد؟ اسمش را خودمان انتخاب کرده بودیم. یعنی بازیِ فکری. با هیجان بازی می‌کردیم. به جای پاسور یا رامی و یا بیست و یک، تینکی بازی می‌کردیم. سال‌ها بعد در اروپا دیدم این بازی با کارت‌هایی از گل و پرنده و حیوان وجود دارد.

تمام روز ویلای پدر شاهین را رنگ کرده‌ایم. شام را دسته جمعی درست می‌کنیم. بعد از شام بازی می‌کنیم. خسته‌تر از آن هستیم که شعر بخوانیم؛ وگرنه عادت داریم یا داستان بخوانیم یا شعر. خیلی وقت‌ها کتاب شعر را دست من می‌دادی و می‌گفتی تو بخوان! از همه مان بهتر شعر می‌خوانی.

اما امشب خسته‌ایم. وقتی می‌گوئی «کی با من میاد کمی روی ساحل قدم بزنیم؟»، هیچ کس جواب مثبت نمی‌دهد. از قبل می‌دانی کسی نخواهد آمد. نمی‌خواهی کسی بیاید. دعوتی است از من. ابراز بیقراری است برای با هم بودن. تنها. تو و من. به من نگاه نمی‌کنی. یک بار دیگر به بهمن اصرار می‌کنی. می‌دانی او از همه خسته‌تر است، چون رانندگی هم کرده است. اما اصرار می‌کنی تا من بگویم: «خب، دلم برات سوخت، من می‌ام.»

و تو همین را می‌خواهی. می‌خواهی بعد از یک روزِ کار و در میان جمع بودن، چند لحظه‌ای را فقط تو باشی وُ من. ما باشیم.

ماه بر صفحه‌ی آب می‌درخشد. هنوز از ویلا کاملن دور نشده‌ایم که درهم می‌پیچیم.

«اگه بهمن برای سیگارکشیدن بیاد بیرون، می‌تونه سایه‌هامونو از دور ببینه.» صدایم میان لب‌های آتشین‌ات گم می‌شود. پاهامان می‌خواهند از ویلا دور شوند اما لب‌های‌مان راه را بر پاها بسته‌اند.

:«Bonjour».

پسر جوانِ تونسی که می‌خواهد تیغاله‌های دریایی تازه صید شده‌اش را امتحان کنم، مرا به خود می‌آورد. تشکر می‌کنم. چند توریست فرانسوی که مشغول مزه کردن تیغاله هستند به من اطمینان می‌دهند که تازه‌اند. قطره‌ای لیمو روی تیغاله‌ای می‌ریزم و به دهان می‌گذارم. مزه‌ی دریا می‌دهد. تشکر می‌کنم و به راهم ادامه می‌دهم.

روی ساحل غیر از چند توریست کسی نیست. هنوز فصل توریستی شروع نشده است تا غیر از گوشت انسان چیزی در ساحل دیده نشود. ساحل بکر است. هنوز ساختمانی و یا رستورانی مشرف به دریا آن‌جا ساخته نشده است. تنها یک ساختمان سفید به چشم می‌خورد تا یادآور ویلای چمخاله باشد. فقط مرغابی‌های چمخاله را کم دارد که به محض دیدن ما با هیاهوی خود ساحل را روی سرشان بگذارند.

تمام روز دیوارهای ویلا را سمباده زده بودیم؛ روغن ضدِآب زده بودیم؛ تمام روز هم‌دیگر را از دور و دور از چشم دیگران نگاه کرده بودیم. تمام روز از این که دست‌هامان به هنگام رد و بدل ابزار کار به هم ساییده شده بود، لذتی پنهانی برده بودیم. در میانِ جمع بودیم و تمام روز دور از چشم جمع عشقبازی کرده بودیم. بازیِ عشق کرده بودیم. اما همه‌ی آن لحظه‌ها منتظر این لحظه بودند. همه‌ی ذرات وجودمان برای این لحظه دقیقه‌شماری کرده بودند. خستگی از عطش‌مان نکاسته بود. با تو می‌رفتم. در آغوش تو. نمی‌دانم چه کسی آن دیگری را می‌برد؟ حتمن تو مرا می‌بردی. بزرگ‌تر بودی و قوی‌تر.

هیجده سالم بود و تو سی سال داشتی. به هر کجا می‌خواستی مرا می‌بردی. و من می‌آمدم. به میل می‌آمدم چون همانی بودی که آرزویش را داشتم، همان جائی بودم که می‌خواستم؛ در آغوش تو.

از دیدرس ویلا دور شده بودیم. دو ماهیگیر تور شبانه را از دریا بیرون می‌کشیدند. چه قدر جوان بودیم. چه قدر ساده بودیم که گمان می‌کردیم در هم‌صحبتی و هم‌دردی با ماهیگیران، با رفتن به کلبه‌های آن‌ها و با نشستن پای درد دل‌هاشان می‌توانیم دنیا را تغییر دهیم. باور داشتیم که می‌توانیم. اما با آن همه اطمینان و عشق و عاطفه نتوانسیتم چیزی را نجات دهیم.

بهمن گفته بود: « قلبش درد می‌کنه، حتمن باید عمل کنه.»

سکوت کرده بودم.

دو روز در کلنجار با خودم گذشت تا تصمیم گرفتم تلفن کنم. می‌خواستم با تو حرف بزنم. قبل از سفر، قبل از سالِ نو، قبل از تولدم، قبل از بهار. قبل از عوض شدن این حالم، قبل از این که دیگر جرأت نکنم زنگ بزنم. تو بودی که به من می‌گفتی: «چون در بهار به

دنیا اومدی اخلاقت مثل هوای بهاری دائم عوض می‌شه.» و برای این که زیاد ناراحت نشوم می‌گفتی: «منم چون توی شهریور دنیا اومدم هر سال تجدیدی می‌ارم.»

شماره را با کد گرفتم.

اپراتور گفت: «لطفن دیگر این شماره را نگیرید.» اما نگفت به چه دلیل. اپراتور نمی‌خواست با تو حرف بزنم.

از خانه گرفتم. صدایی به انگلیسی گفت «همه‌ی شماره‌های ایران عوض شده‌اند و اولین شماره را باید دوبار بگیرید.»

همین کار را کردم.

می‌خواستم با خودِ تو حرف بزنم. نمی‌خواستم حالت را از محبوبه بپرسم. می‌خواستم از خودت بپرسم. تمام تنم می‌لرزید. دست و پایم یخ کرده بود. خودم را آماده کرده بودم بگویم برو جایی تنهایی جوابم را بده. بگویم مثل بعد از ازدواجت مرا با پسوند خانم صدا نزن. سعی نکن صدایت را معمولی کنی. به صورت جمع، حالم را نپرس. نگو «شما چه طورید؟» بگو «چه طوری؟ حالت خوبه؟» بگذار بگویم که دلم برایت تنگ شده است. بگذار از لحن صدایت دلتنگی‌ات را حس کنم. بگذار بگویم که برایت نگرانم. تلفن را خودت بردار. می‌خواهم با خودت حرف بزنم. با تو که این قدر بی‌قرارت بودم. تو که دلت برایم می‌تپید. و وقتی مرا می‌خواستی، وقتی مرا طلب می‌کردی بی‌آن که بگویی، چنان در تمنا می‌سوختی که حتا از راه دور صدایت مرا از جا می‌کند. بی‌اختیار می‌شدم. دور خودم می‌چرخیدم. وسط درس خواندن از جایم بلند می‌شدم، بی‌آن که بدانم چرا. لباس می‌پوشیدم. کتاب‌ها را به کناری می‌انداختم و تازه وقتی از خانه بیرون می‌زدم می‌دیدم که دارم به سمت خانه‌ات می‌آیم. می‌دیدم با قدم‌هایی تند از خانه‌مان دور می‌شوم تا به تو برسم.

وارد خانه‌تان می‌شدم. در برخورد با مادرت تازه از خودم می‌پرسیدم این جا چه کار می‌کنم. حتا نمی‌دانم خانه هست یا نه. می‌گفتم اول سراغ خواهرت را می‌گیرم. بعد از او می‌پرسم تو هستی یا نه. او به‌تر می‌فهمید. هیچ وقت سئوال نمی‌کرد با تو چه کار دارم. نمی‌دانست و نمی‌پرسید. شاید هم می‌دانست و برای همین نمی‌پرسید.

اما مادرت، هم می‌دانست و هم می‌پرسید. برای حفاظت از پنج پسری که در خانه داشت خود را سخت‌گیر نشان می‌داد. همیشه می‌خواست نشان دهد خانه بی‌صاحب نیست، حساب و کتاب دارد، و هر کسی باید با هم‌سن و سال و هم‌جنس خود رفت و آمد کند. من نه هم‌سن تو بودم و نه هم‌جنس تو. اگر چه تو از همه‌ی ذرات وجودم به من نزدیک‌تر بودی. مادرت این چیزها را نمی‌دانست. فقط می‌دانست نصف دخترهای محل عاشق تو هستند و او باید از تو و برادرهایت مراقبت کند. مادرت نمی‌دانست بعد از برگشتن از سربازی

عاشق من شدی. و تو بودی که به سمتِ من آمدی و مرا دیوانه‌ی خودت کردی. وگرنه من جرأت نمی‌کردم به تو نزدیک شوم. به چشم یک معلم به تو نگاه می‌کردم.

مادرت می‌گفت: «خونه بزرگه ولی کاروانسرا که نیست.» خانه‌تان بزرگ بود. هفت هشت اتاق داشت. سه طبقه بود. وقتی کسی در طبقه‌ی هم‌کف بود از طبقه‌ی سوم خبر نداشت و مادرت دوست نداشت خبر نداشته باشد.

خواهرت خانه بود و اجازه‌ی عبور از سد مادرت.

هنوز باید چند دقیقه‌ای انتظار می‌کشیدم تا به تو برسم. نیم ساعتی با زهره می‌ماندم. از دبیرستان حرف می‌زدیم. اما دلم آن جا نبود. انگار دلم شور می‌زد. جرأت نمی‌کردم بپرسم هستی یا نه. اگر می‌گفت نیستی چه کار می‌کردم؟ به چه امیدی این نیم ساعت را سپری می‌کردم؟ تا نپرسیده بودم هنوز امید داشتم. دیرتر می‌پرسیدم تا دیرتر ناامید شوم. در آن نیم ساعت، شوق دیدار تو بود که خون را در رگ‌هایم جاری نگه می‌داشت.

«آره. داره بالا روی تابلوهاش کار می‌کنـه.» جمله‌ی زهره پرِ پروازم بود به طبقه‌ی بالا. «یک سری میرم بالا»ی سریعی می‌گفتم و از اتاق او بیرون می‌زدم.

پله‌ها را دو تا یکی می‌کردم. سی پله بود و یا شصت تا؟ یادم نمی‌آید. اما برای رسیدن به تو هیچ نبود. یک نفس بالا می‌آمدم. تو چنان مرا فریاد کرده بودی که در آخرین پله‌هایی که مرا به تو، به تنها اتاق زیر شـیروانی، می‌رساند به من می‌رسیدی. صدای پایم را می‌شناختی. صبر نمی‌کردی درِ اتاقت را بزنم. در آخرین پله مرا می‌گرفتی و پشتِ دری که پله‌ها را به پشت بام می‌رساند می‌چسباندی و غرقِ بوسه می‌کردی. پشت هم می‌گفتی «اگه یک کم دیرتر اومده بودی خودمو سوزونده بودم.» تازه می‌فهمیدم چرا کتاب و درسم را به کناری انداخته بودم و مثل خوابزده‌ها به سمت تو پر کشیده بودم. صدای تمنای تو بود که مرا از کتاب جدا می‌کرد. خواستنِ تو بود که مرا از خود بی‌خود می‌کرد. صدای قلب تو بود که چنین بی‌ابهام به من می‌رسید.

حالا می‌خواستمت. می‌خواستم با تو حرف بزنم. می‌خواستم بگویم که یک تکه‌ام آن جا مانده و هنوز بعد از بیست و پنج سال همه‌ی وجودم از دوری‌اش درد می‌کشد.

می‌خواهم در تلفن صدایت را بشنوم. آیا صدای دلم را می‌شنوی یا فاصله چنان زیاد شده که صدای تمنایی که با اشک از چشم‌هایم فرو می‌ریزد به تو نمی‌رسد؟

محبوبه گوشی را برمی‌دارد.

"منزل تبریزی، بفرمایید."

سکوت می‌کنم.

پاریس

حسین رحمت

جام پی در پی

مانده بودم که چه جوابی بدهم تا بیش‌تر از این معطل نماند و توی خانه دور خودش نگردد. همین که به فکر فرو می‌رود یا منتظر پاسخی است مرتب قدم می‌زند و کون نشستن ندارد. همین طور که فکر می‌کردم به نظرم آمد که نبایست خودم را قاطی دعوای آن‌ها کنم. احتمال هم می‌دادم که دخالت من بحران‌های عاطفی خودم را زنده کند و گذشته‌ی کدرم را به یادم بیاورد. راستش تا پیش از این واقعه فکر نمی‌کردم بتوانم برای بخت و اقبال کسی مایه بگذارم.

می‌خواهم بگویم که آیند و روند مشکلات زناشویی بر زندگی همیشه به کار است و برای همین باید از گذشته‌ی خودم فاصله می‌گرفتم و تشویق‌شان می‌کردم که سخاوت و گذشت به خرج بدهند. از این جهت این را می‌گویم چون در مورد خود من این طور نبود. هیچ کس به داد من نرسید. توی ان نکبت تا جایی پیش رفتم که به خاطر پسر سه ساله‌ام حاضر شده بودم جانم را بدهم و کارمان به متارکه نکشد.

و حالا و بعد از آن همه سر به زیر انداختن توی محل، توی دل مبل فرو رفته‌ام و دارم فکر می‌کنم که از کجا شروع کنم. فکر کردم به‌تر است فرصت بدهم تا هر دو حرف‌های دلشان را بزنند و بعد که نوبت به من رسید از قصه‌ی خودم شروع کنم و از بدبختی‌ها و در به دری‌های شبانه حرف بزنم و سپس ازشان بخواهم که به خاطر چفت و بست زندگی، – آن هم در غربت – کوتاه بیایند؛ تنها به این خاطر که شاید از دل این گذشت تصویرهای قشنگی در بیاید و کمک کند که چرخ زندگی‌شان روی روال عادی بچرخد. با این حال تلفن زدم.

گفتم : "نمی‌شود یک وقت دیگه سر بزنم؟"

ناصر گفت: "راستش را بخواهی نه."

لحظه به لحظه دل آسمان برق می‌زد و بیش‌تر پریشان می‌شدم.

خانه‌شان درست سر خیابان و همجوار پارک جنگلی است. جایی دور از مرکز لندن. ناصر پارک را دوست داشت و برای همین خیلی صبر کرده بود تا خانه‌ای در همجواری پارک پیدا کند. البته وسعاش را هم داشت ولی خانه در همجواری پارک دیر به دیر برای فروش پیدا می‌شد. ناصر عاشق فاخته بود. می‌گفت وقتی کوکو می‌کند مخصوصن اگر صبح باشد لذت وافری می‌برد.

ازدحام آن موقع صبح جمعه توی ایستگاه اتوبوس به نظرم نامنتظره آمد. بعد فهمیدم که متروی لندن به خاطر اعتصاب تعطیل است. مردم در صف‌های طولانی در زیر چترهایی خیس از باران منتظر اتوبوس بودند. از دور تا دور چتر من هم مثل بقیه، باران چنان شرشر می‌ریخت که همه چیز را تار می‌دیدم.

چهره‌ی آرام ناصر مثل میناتوری در ذهنم جان می‌گیرد و با غمی بر دوش زیر ریزش باران محو می‌شود.

پیش‌ترها گاهی که دمغ و افسرده می‌نمود، می‌دیدم که سربسته از یک جور رنجی شکوه می‌کرد که برایم مفهوم نبود. انگار یک چیزی ته گلویش بود که از حلقش در نمی‌آمد. یک بار نزدیکی‌های غروب، نیمه مست به سراغم آمد. آن شب خاص دل باز نکرد. ولی موقع رفتن یادداشتی روی میز پذیرایی جا گذاشته بود:

"چشم در چشم‌های دریا دوختم. نیمه‌لخت گوشه‌ی اتاق‌خواب کز کرده بود. تن‌ش می‌لرزید. بغض راه گلوی‌م را گرفته بود. جوابم را نمی‌داد. بعد از کتک‌کاری مثل جن‌زده‌ها فحاشی کرد و صدای هر دومان به آسمان رفت. گفت تاب کشیدن بار حماقت‌هایم را ندارد. هجوم موج کلام دریا مغزم را شیار داد. مثل بی‌کس‌ترین انسان روی زمین حس کردم سقف اتاق پایین می‌آید و روی سرم می‌نشیند. مثل یک خشت خام وا رفته‌ام. دریا طناب ننگ را دور گردنم خفت کرده و طشت حیثیت مرا از بام انداخته. او ایمان فلک را بر باد داده است."

باید سه خط عوض می‌کردم.

همان طوری که داشتم به دردسری که ناصر توی‌ش گیر افتاده بود فکر می‌کردم خط هشتاد و دو رسید و من مجبور شدم که زرنگی کنم و خودم را جلو بیاندازم تا بتوانم سوار شوم. حین سوار شدن به نفری که بعد از من پا روی رکاب اتوبوس می‌گذاشت معذرتی نثار کردم. چشمک ریزی زد و هیچ نگفت. جا برای نشستن نبود. اتوبوس که راه افتاد دستم را گیر دادم به تیرک راهرو و به طرف جلو اتوبوس برگشتم. کسی که بعد از من سوار شده بود سینه به سینه رو به روی‌ام بود. انگار خون دویده بود توی صورتش. به نرمی می‌خندید و بوی عرق زهرماری‌اش توی صورتم بود. نگاهی به هم انداختیم و سر پایین گرفتم. از کاری که کرده بودم راضی نبودم ولی سعی کردم اهمیت ندهم. وقتی دوباره سرم را بالا گرفتم چشمک ریزی حواله‌ام کرد.

گفتم: "همه‌اش تقصیر این متروچی‌ها ست."

گفت: "حالا وقت پارو زدن ما ست."

راستش را بخواهید این یک ناشیگری ساده بود. بحثی را می‌گویم که در ازدحام اتوبوس داشت صورت می‌گرفت. همیشه و این جوری با یک غریبه که سرش از عرق گرم

باشد سر صحبت را باز نمی‌کنم علی‌الخصوص که آدم گردن کلفتی هم باشد. با این حال خیال می‌کردم با پیاده شدن و سوار شدن بعضی‌ها فاصله‌مان می‌تواند بیش‌تر شود و از شرش راحت می‌شوم. از بس که توی صورتم نگاه می‌کرد مجبور شدم بپرسم: "اعتصاب تا کی ادامه دارد؟"

روزنامه‌ی مچاله شده‌ای را که توی جیب پشت شلوارش جا داده بود به زحمت بیرون آورد و عکس روی جلدش را نشانم داد. عکس خودش هم بود. جلو سندیکا ایستاده بودند و خندان دو انگشت همه‌شان به صورت وی مشخص بود.

"آن قدر طولش می‌دیم تا خواسته‌هامون را بگیریم."

پرسیدم: "واسه چند روز اعتصاب کردین؟"

بفهمی نفهمی تبسمی کرد و هیچ نگفت.

گر چه در ظاهر امر دلم نمی‌خواست دنباله‌ی حرف‌هاش را بشنوم، اما نمی‌دانم چرا برایش توضیح دادم که این کار ضرر و زیان زیادی برای دولت دارد و دنباله‌ی این اعتصاب ممکن است به اتحادیه‌های دیگری هم سرایت کند و چرخ دولت را از کار بیاندازد.

نگاه ریزی به هم انداخت و گفت: "می‌پرسی چرا موافق اعتصابم؟"

لابد پیش خودش این طور حساب کرده بود. این را طوری با جدیت گفت که فکر کردم چه خبطی، خودم را گیر این خل و چل انداختم.

مکثی کرد و بعدش گفت: "شما دست‌تان به دهان‌تان می‌رسد؟"

یک آن فکر کردم آدم لوده‌ای است و ابا ندارد که گوشه و کنایه بزند. البته حالش طوری بود که ناچار شدم پاسخ ندهم و چشم چشم کردم تا اگر صندلی خالی پیدا شد، خودم را از شرش خلاص کنم.

سکوت مرا که دید صورت‌ش را نزدیک کرد و در حالی که برق چشم‌های به خون‌نشسته‌اش را توی صورتم می‌ریخت ادامه داد که نگرانی ما در سندیکا این است که عده‌ی قلیلی که به هر دلیل از خارج آمده‌اند، عضو سندیکای ما هستند. این‌ها دچار ترسی مداوم‌اند که با مرده‌ها چندان تفاوتی ندارند و هر چه هم که از خانه‌ی پدری دور باشند باز هم سنفونی ترس را همراه‌شان به این ور و آن ور می‌برند. و طوری که انگار دلش برایم سوخته باشد ادامه داد که منظور خاصی ندارد و شخصی بر خورد نمی‌کند.

راستش به‌ام بر خورد و برای همین گفتم این حرفش خیلی مضحک است.

زد زیر خنده و به پیرمرد خوش بر و قامتی که تا آن موقع نظاره‌گر صحبت های ما بود گفت: "خیال می‌کند دستش انداخته‌ام." و به من اشاره کرد.

گفتم: "غریبه‌هایی که تو ازشان حرف می‌زنی خانه به خانه تا پشت حیاط خانه‌ات منزل کرده‌اند. این حرف تو حرف یک گردن کلفت ست." و به طرف همان کسی که کنارمان ایستاده بود، برگشتم و گفتم: "درست نمی‌گویم ؟"

پیرمرد خوش قد و قامت نگاهی به هر دوی ما انداخت و آهسته گفت: "روز سختی ست."

به محله‌ی ویکتوریا نزدیک می‌شدیم. این بود که به او پشت کردم و سعی کردم خودم را به خروجی اتوبوس نزدیک کنم و در همان حال حس کردم که از تف گند نفس‌های او پشت گردنم گرم شده است. صدای او مثل یک باد موذی توی سر و گردنم می‌خزید.

دو ساعت بعد است که به خانه‌ی گم و گور شده‌ی ناصر می‌رسم. در می‌زنم. کسی جواب نمی‌دهد.

سرم را بالا می‌گیرم و به پنجره‌ی روشن اتاقی که مشرف به خیابان است، نگاه می‌کنم. برای این که به‌تر ببینم مجبور می‌شوم چشم‌هایم را تنگ کنم.

قطره‌های باران را روی صورتم حس می‌کنم.

لندن

تداوم انتشار جنگ زمان

در تداوم همکاری و همراهی شما

ممکن می‌شود.

جنگ زمان را

به دوستان و آشنایانتان

هدیه و معرفی کنید.

کوشیار پارسی

دگردیسی باورنکردنی حسین آقا

حسین آقا گفت: "برای شما نظم خواهم داد" و دو گام به عقب برداشت "بی‌تردید، می‌توانید روی من حساب کنید."

رییس از در زده بود بیرون وقتی حسین آقا دو گام به عقب برداشت. صورت چسباند به شیشه پنجره‌ی نیمه باز و با صدای بلند به رییس گفت: "می‌توانید پیام را با نامه دریافت کنید. روند مشکلی است."

در اتاق محکم بسته شد: باد. آغاز پاییز بود و باد می‌وزید. تو خیابان شلوغ‌تر از همیشه بود. این هفته دولت تازه آمده بود سرِ کار. دولت تازه، مثل بیش‌تر جاها ترکیبی بود غریب و افسانه‌وار. غول‌واره‌ای هم‌زمان ترس‌ناک و جذاب. حیوانی که تا اکنون ندیده بود. از سیاست خیلی سر درنمی‌آورد، اما از زمان فرمانِ امپراتورِ قاره‌ی پیر، تا زاده شدن دولت تازه، همه مثل دیو بازی‌گر نقش در کتابِ افسانه بودند. چیزی که او را در چنگالِ خود می‌گرفت.

در خیابان تظاهرات بود، به صدای بلند شعار می‌دادند، اما او هیچ کلمه‌ای را نمی‌فهمید. صدای هلی‌کوپتر پلیس که همه‌ی روز حرکت تظاهرکنندگان را ثبت می‌کرد، نمی‌گذاشت شعار و فریاد را خوب بشنود. حسین آقا می‌خواست بشنود مردم در خیابان چه فریاد می‌زنند. درک می‌کرد خیلی‌ها ترس داشتند و بسیاری عصبانی بودند و این دو گروه با هم نبودند. از خودش می‌پرسید این غیر قابل فهم بودن کلمات از چیست. از صدای هلی‌کوپتر یا این‌که خود آدم‌ها نیز نمی‌دانستند چه چیزی انگیزه‌ی این ترس و خشم است. آرزوی درک این‌ها با گذشت ماه‌ها قوی‌تر شده بود در او. نمی‌توانست به آن مهار بزند، گرچه این همه در برنامه‌ی روزانه‌ش هم نمی‌گنجید. حالا داشت شانه و گوش را بیش‌تر به دیوار می‌چسباند تا چیزی بشنود و بفهمد. گوش چپ را چسباند به درز، بی فایده. صدای نامفهمومی بود که به لاله‌ی گوش می‌کوبید.

"می‌تونی ..."

زهرا، منشیِ او، در اتاق را با فشار باز کرد و همین کافی بود که پنجره‌ی رو به‌رو محکم بسته شود. گوش حسین آقا گیر کرد لای آن. سرخ شد از درد و یکه خوردن. داد زدن در ذات‌اش نبود و خواستِ فریاد کشیدن، اکنون به شکل خشونت‌آمیزی زیر فشار بود.

با خودش گفت حالا هیچ دلیلی ندارد داد بزنم. شرح این مشکل است که چرا به دیوار چسبیده در حالی‌که فضای کافی در اتاق هست. نمی‌تواند...

زهرا نگران سوی او آمد: "حسین آقا، حالتون خوبه؟"

"به من نیومده انگار ..."

زهرا گفت: "آخ آخ آخ" و رفت طرف پنجره. و گوش گیرکرده‌ی حسین آقا را دید. اگر دستگیره را می‌چرخاند، گوش حسین آقا هم با آن می‌پیچید. نه دردِ بیش‌تر، که خطر جدا شدن لاله‌ی گوش همراه داشت.

"صبر کنین حسین آقا، الان صدا می‌زنم واسه کمک."

"زیاد دور نمی‌تونم بشم از این جا". لب‌هاش در حال گفتن این جمله از هم زیاد باز نشد. زهرا که به تلفظ بد از سوی حسین آقا عادت نداشت، خوب نفهمید چه شنیده، اما متوجه شد که باید کاری بکند و "کمک کمک کمک"گویان از اتاق بیرون رفت.

این یک دقیقه و نیم کافی نبود انگار. خود را بیش‌تر چسباند به دیوار، گوش هنوز لای چفت و از پایین صدای بلند شعار می‌آمد و او بی‌هوده می‌کوشید بفهمد. درد لاله‌ی گوش قابل مقایسه نبود با نفوذِ دردناکِ احساس تنهایی که شدت می‌گرفت. چه می‌گویند این‌ها؟ آدم‌ها را روی کاغذها و پرسش‌نامه‌هایی می‌شناخت که پر می‌کرد. جای خالی نقطه چین برای فریاد در آن نبود هرگز. از چه فریاد می‌کشیدند این‌ها؟ می‌خواست بداند، و در آن دمِ تنهایی در سینه‌ای که درد داشت، متهای از عشق به آن همه فریادِ تاریک، فرو می‌رفت. با همان گوش گیر کرده قدمی به جلو برداشت. لاله‌ی گوش مثل دستمال کشیده شد. سر گرداند و با تعجب دید که گوش‌اش شکل دیگری گرفته. شده مثل دستمال بیضی شکل به بزرگی دستمال سفره. همان دم زهرا وارد شد با چند همکار. فریادِ وحشتِ همکاران. حسین آقا به‌شان گفت که خودش می‌تواند گوش‌اش را نجات بدهد. بی زحمت این کار را کرد، اما نه بی درد.

با اطمینان به این‌که حالا ساعت از دو و نیم نگذشته، گفت "فکر کنم واسه امروز بس باشه".

کسی از همکاران جرات نکرد چیزی بگوید. حسین آقا، گوشِ آویزانِ چون شال گردن را گذاشت رو شانه و گفت "ببخشید".

با آرامشی ترس‌ناک از اتاق رفت بیرون، از راهرو گذشت تا بالابر. از دربان که با دهان باز از شگفتی نگاه می‌کرد، خداحافظی کرد و از ساختمان زد بیرون.

نفس عمیقی کشید و بیرون داد. دست گذاشت رو گوش بزرگ و آن را پهن کرد رو شانه. با همه‌ی دردی که داشت، احساس شادی می‌کرد. خوب می‌شنید. گام‌های بلند

برمی‌داشت و چند تظاهرکننده گوش او را پلاکاردی دیدند که هیچ بر آن نوشته نبود. حسین آقا داشت کیف می‌کرد از داشتن چنین گوش بزرگی. و رفت سوی پارک. این را یادش می‌آمد. در ساعت کار اداری شروع کرد به قدم زدن در پارک.

برگ‌ها زیر پا خش خش می‌کرد و مرغابی‌ها سر و صدا راه انداخته بودند. بوی پوسیدگی برگ‌ها او را یاد کیک سیب با دارچین می‌انداخت. شلوغ بود. ساعتی بود از ساعت‌های روز که می‌شد آشنایی یافت و گپی زد و تصمیمی گرفت برای باقی روز. تصمیمی از آن دست که حتا نمی‌شد در جیب شلوار گنجاند. از آن تصمیم‌ها که هرگز به ذهن حسین آقا راه نیافته بود. حسین آقا به قدم زدن ادامه داد. گوش بزرگ‌اش تکان می‌خورد در باد. آن قدر سبک بود که او بتواند هنوز شانه راست نگه دارد.

یک‌باره پرده‌ی گوش‌اش به لرزه افتاد "دیگه نمی‌خوام. دیگه نمی‌تونم."

حسین آقا گوش تیز کرد. اما خوب شنید "دیگه نمی‌خوام. دیگه نمی‌تونم."

ایستاد و نگاهی به دور و برش انداخت. در فاصله‌ی صد متری دختری دید، نشسته بر نیمکت و زانو در بغل. گوش‌اش درازتر شد. به وسعتِ بادبان قایقی کوچک.

شنید که "دیره دیگه، دیره دیره دیره". خواه ناخواه کشیده شد سوی او. دختر دست‌هاش را محکم حلقه کرد دور زانوهاش. لب پایین‌اش می‌لرزید "همین‌جا می‌شینم و تکون نمی‌خورم."

حضور یک‌باره‌ی حسین آقا با گوش عظیم‌اش او را شگفت زده کرد "این پرچم شماس؟"

سخت بود شنیدنِ این، چون نخواسته بود آمدن و حضورش توجه جلب کند. "نه، این گوش منه. خوب می‌شه خودش."

دختر که درد خودش را از یاد برده بود، پرسید "چی شده؟"

حسین آقا سرخ شد "اتفاق مهمی نیفتاده."

"خب بگین، برام بگین چرا این جوری شده."

"مهم اینه که حالا می‌تونم خوب بشنوم. پیش‌ترها تمی‌تونستم بفهمم شما حالا چی داشتین می‌گفتین مثلن و نمی‌تونستم بیام کمکتون."

"کمک من؟ چه کمکی. همه چی بهتره از این پوسیدگی. همه چی دچار سکون شده."

حسین آقا فوری به ماجرا پی برد: این دختر شورشی ناراضی بود از اوضاع. ناراضی بود از این‌که به خاطر امنیت همه چیز دچار سکون و یخ زدگی شده. جالب.

دختر گفت "لازم نیس حالا فکر کنین نمادین حرف می‌زنم. وقتی می‌گم سکون، منظورم سکونه، پوسیدگی هم همون پوسیدگیه. نیگا کن". بلند شد. اشاره کرد به لکه‌ای قهوه‌ای روی مچ پای لاغرش.

حسین آقا همانی را دید که بود "خانوم، خوب منو مچل کردین‌ها. درد می‌کنه؟"

"یه کمی. درد واسه چی باس نمادین باشه؟ چون همه فکر می‌کنن حالا همه چی نمادینه."

حسین آقا یک‌باره دل‌اش به درد آمد و اشک به چشم آورد. هنوز نمی‌فهمید چرا، اما می‌دانست باید به او دلداری بدهد. خود را ولو کرد رو نیمکت و گوش بزرگ‌اش را مثل ملافه پیچید به دور دختر.

"گرمه."

"خوب بپیچش دور خودت."

"می‌شه بذارم رو مچ پام؟"

"معلومه."

"چه گوشت نرمیه."

"آره، خودم هم تعجب می‌کنم."

"اگه پامو بپیچم لای گوش‌ات چی می‌شه."

"دردت نمی‌گیره؟"

"نه، اصلن."

"مچ پاتو یه کم به چپ بچرخون، آهان، بیش‌تر، بیش‌تر، حالا یه کم به راست، بالا، بالاتر ..."

دختر یک‌باره بلند شد، پرید و چرخی زد و قوسی داد به تن و کش آمد و چرخ زد و ایستاد. درست مثل رقص آب از فواره. دمی یادمانه.

برگشت و نشست کنار حسین آقا. "دیدی حرکتو؟"

"آره."

"از مچ پام شروع شد. یعنی از گرمی گوش شماس؟ به هر حال ممنونم آقا." بوسه‌ای زد به گونه‌ی حسین آقا و مثل کانگورو پرید و دور شد. از دور گفت "جلو رشدشو نگیرین."

خرگوشی که در پارک بود، مرغابی‌ها و چند مرد حرکاتی از دختر دیدند که به عمرشان ندیده بودند. مادران با فرزندان‌شان هم دیدند و به دختر پیوستند با حرکات تن‌اش. حسین آقا می‌دید که هیچ کسی در پارک دختری با این حرکات زیبای تن ندیده بود.

خودش نشسته ماند "جنبش یعنی این."

برای او می‌توانست همه چیز و هر چیز آرام‌تر از این باشد که بود.

اما این صدای خفه چه بود که شنید؟

این صدای شکستن از چه بود؟ بلندتر از صدای خش و خش برگ پاییزی. از پرنده هم که چنین صدایی در نمی‌آید. جرات فکر کردن به سوختن پرنده در آتش نداشت. حسین آقا

نگاهی انداخت به دور و برش و با تعجب دید که هیچ چیزی به تعجب‌اش وانمی‌دارد. گوش‌اش می‌خارید و نمی‌دانست کجا را بخاراند. باید در دفتر کارش می‌بود حالا. با خودش فکر کرد که برگردد. خیلی پیش آمده بود که بعد از ظهرها سرش گیج برود، اگر نگوییم از دل به هم خوردگی. همیشه می‌توانست دلیلی داشته باشد برای بیرون زدن. همه می‌دانستند حسین آقا کارمند جدی و وفاداری است. خودش هم این را می‌دانست. اما این بار، یک باره شناخت از خود چون موجی عظیم رو سوی آورده بود و نزدیک بود در آن غرق شود. حال حسین آقا خوب نیست. دل‌اش می‌خواست بتواند این موج را بشکند و بگذارد به گردن حرف‌هایی که در طول چند هفته‌ی گذشته شنیده. صداهای نامفهوم فریاد در خیابان و خبرها و نظرهای مبتذل در روزنامه‌ها.

حسین آقا اما می‌دانست واقعیتی که می‌بیند همان واقعیت ِواقعی نیست. آن را از چشم‌انداز خود می‌دید. نمی‌توانست بدون سر درد عینک‌اش را جا به جا کند و ببیند چه اتفاقی دارد می‌افتد. یا او کاستی داشت، یا روی‌دادها از درک او بیرون بود. جرات فاصله گذاشتن میان این دو نداشت. تنها می‌دانست چشم‌هاش گرد هستند و باقی تن چارگوش. هر چیزی که می‌دید، بدون درد به داخل چشمان‌اش نمی‌سُرید.

سه دانشجو دید که پیراهنی به تن دارند از جنس همان‌که خود سی سال پیش می‌پوشید، با این تفاوت که حالا نوشته‌ای بر آن بود به معنای افتخار به نسل. پیش رو، باریکه راهی دید با زنان چادری، مثل لاله‌ی باژگون که بر زمین می‌سریدند، میان مرغابی‌ها، و مردانی با ریش بلند، راست قامت چون نان خشک. بارها دیده بود و هر بار که بیش‌تر نگاه کرده بود، هیچ به ذهن‌اش نرسیده بود. دست گذاشت زیر گوش‌اش، با انگشت شست و اشاره آن را مالید.

بیش‌تر در نیمکت فرو رفت. هر چه بیش‌تر فرو رفت، بیش‌تر آن صدای خفه را شنید که سر قطع شدن نداشت. باید همین نزدیکی می‌بود. دمی کوتاه ترس وجودش را گرفت. این صدای آزارنده نباید از وجود خود او باشد. اما بود. تک تک اعضای تن‌اش بود که این صدا را داشت. دل‌اش می‌خواست زار بزند، اما حالا نمی‌شد. دست برد سوی گوش تا آن را تا کند. باد شدید شده بود و افتاده بود تو بادبان گوش. صدا یک‌باره خاموش شد.

حسین آقا ترسیده نگاه کرد به دور و برش. هیچ ندید. جلو پا را نگاه کرد. موشی لهیده.

"احمق. موش به این کوچکی."

"نیم ساعته نشستی این‌جا و داری با پات فشار می‌دی روم."

"ببخشین."

"دفه‌ی دیگه باس یه ارکستر با گروه بیارم تا بشنوی که چه غلطی داری می‌کنی؟"

"منظور نداشتم که ..."

"حالا خوردنی مردنی چیزی همرات داری؟"

"نه."

"خودت گشنه‌ت نیست؟"

"هنوز نه."

"می‌تونم مهمونت کنم؟"

"خیلی ممنون. اما فکر کنم سلیقه‌ی غذایی‌مون فرق داشته باشه."

"فرق سلیقه رو می‌شه یه کاریش کرد."

حسین آقا به عکس عادتی که داشت، مقاومت نکرد در برابر این فرمانِ موجود پانصد بار خردتر از خودش. بلند شد، به موش نگاه کرد. دید که که پشت گردن موش، درست بالاتر از مهره‌های استخوان پشت، گوش بزرگ انسانی روییده است.

"می‌شه یه سئوالی بکنم؟"

"بفرما."

"تو آزمایشگاه به دنیا اومدین؟"

حسین آقا خوب به زیرکانه بودن این پرسش آگاه بود. "اون یارو که تو رو ساخته، خبر داره که از آزمایشگاه فرار کردی؟"

"صبر کن ببینم، تو خودتو دیدی؟ سازنده‌ی تو هم خبر داره که از دستش در رفتی؟"

"من نمی‌دونم که کسی منو ساخته یا نه. همه می‌دونن که از اداره اومدم بیرون."

"وقتی به‌ت نیگا می‌کنم، می‌تونم بفهمم که دوست نداری بدونی دور و برت چه خبره. به عکس من."

"به حرفات فکر می‌کنم."

"خوبه. حالا بریم یه چیزی پیدا کنیم واسه خوردن."

"کجا؟"

سیلوی گندم. موش از جلو و حسن آقا از پشت سرش.

کیهان اردبیلی

به خورشید زل بزنیم، کاوه

هفت نفر بودیم. البته از اول قرار نبود هفت نفری برویم، اما مریم که داشت قرار و مدار می‌گذاشت ناچار شد به مستانه هم بگوید:

"خانومی تو هم که می‌آی، نه؟"

مستانه هم به سیامک نگاه کرده بود و سیامک گفته بود:

"تو نیای منم نمی‌رم."

این بود که مستانه هم قبول کرده بود. بعد هم ناهید که دید من و کاوه هم می‌رویم به مریم گفت: "من هم می‌توانم بیایم؟"

"اصلن همه برویم، مهمان من."

من اگر به خاطر کاوه نبود، نمی‌رفتم. از خیلی وقت پیش طی کرده بودیم و قرارمان را هر شب قبل از خواب هی چک می‌کرد که یک وقت از یادم نرفته باشد. بدم هم نمی‌آمد قلیانی بکشم. دودی که بیرون می‌دهی، ریه‌ات را جلا داده است. اما کشیدنش، دست کم برای من آداب و رسومی دارد. یعنی اگر زورکی باشد دود هم زورکی می‌رود ته حلق و زورکی بیرون می‌آید و تلخ می‌شود. حتا اگر تنباکویش از سیب و نعناع هم باشد، باز نمی‌شود، نمی‌توانم. سرفه‌ام می‌گیرد، انگار که گریس سیب گلویم را خشک کرده باشند و بختکی توی حلقم افتاده باشد، و هی فشار دهد، هی فشار دهد. باید بالاخره حس و حالی باشد، انگیزه‌ای. دیگر قبول کرده بودم، نمی‌شد هم زیرش بزنم. آن وقت کاوه به کونم می‌گذاشت، نامردی هم بود البته، خوب من هم جایش بودم به کونش می‌گذاشتم. هر شب منتظر یک لحظه‌ی خاصی باشی، آن وقت کارت به برادرت بیافتد و او قبول کند، از سر برادری یا ترحم، نمی‌دانم، و لحظه‌ی موعود بزند زیرش. روزی را منتظر بود که من باشم و او و شیدا، آن وقت من کمکی باشم کنارش، بگویم، سر بحث باز کنم، دیگران هم بودند به درک، ما کاری به آن‌ها نداشتیم. تازه بهم پول هم داده بود چند شب پیش‌هاش. گفته بودم. شب بود. ازش خواستم پول بدهد، قرض ببیانگاردش بیش‌تر تا دست‌مزد مثلن. تلخکی‌هام ته کشیده بود. اگر داشتم نمی‌گرفتم، برادر بودیم. او هم داد. همان نصف شبی که گفتم از تخت بلند شد و داد. توی چشم‌هام هم نگاه نکرد، از آن نگاه‌هایی که بابا می‌کرد و من مو به تنم راست می‌شد. خوب می‌دانست پول توی جیب من هیچ وقت نمی‌ماند، پیشاپیش خرجش کرده ام، همیشه یا داده‌ام بابت تلخکی یا

عرق سگی و بسته سیگاری، چیزی، تا بتوانم، پیچیده توی خودم، زانو به بغل گرفته روی تخت چمباتمه بزنم یا دمر بیافتم و نتوانم خوب ببینم و هی فکر کنم به هیچ.

دو تا تاکسی گرفتیم برای میدان رسالت. آفتاب چشم‌هام را می‌زد. یک‌راست نگاه کردم به خورشید. تازگی حال می‌کردم چشم توی چشم خورشید شوم. اول چشم‌هام را می‌زند، انگارعشوه بیاید، شاباش بخواهد، بعد اگر از رو نمی‌رفتم می‌توانستم پذیرایش باشم و چشم‌هامان به هم عادت کند. آن وقت بود که می‌توانستم توی آن دایره هر رنگی را ببینم، از سفید تا سیاه. از وقتی شروع کردم به خیره شدنش می‌خواسته‌ام بنفش ببینم. اول قرمز و بعد آبی، چشم‌ها کمی که دو دو بزند خود به خود قاطی‌شان می‌کند. چند وقتی بود که سعی می‌کردم گل‌گل‌های ریز نارنجی غروبی را هم تویش ببینم، آن وقت درست می‌شد مثل دامن مامان، اما نمی‌شد، هی سعی می‌کردم و هی نمی‌شد. شاید باید غروب به بعد این کار را می‌کردم. اما آن وقت دیگر چشم‌هام از خورشید رو به موت دو دو نمی‌زد و بنفش بمی‌دیدش. خورشید رفت پشت تونل. نارنجی‌های نور لامپ را دیدم یک آن.

کاوه گفت: "ببین."

گفتم: "صبر کن."

بنفش خورشید هنوز پشت نی‌نی چشم‌هام بود و بعد به آنی نارنجی نور لامپ‌های تونل. داشت نزدیک می‌شد. شاید اگر چیزی نمی‌گفت می‌شد دیدش، ساختش بالاخره. نه، بی‌فایده بود. دیر شد دیگر. ماورایی نشد، آن چیز ماورایی نشد، نه. باز یواش گفت: "من بهت هر مرحله اس ام اس می‌دم حساب کار دستت باشه."

سر تکان دادم. ناهید را از آینه بغل دیدم. با تعجب داشت نگاهم می‌کرد. خیره‌گی‌ام را دیده بود؟ هر از گاهی که نور ماشینی از جلو می‌تابید یا رد می‌شدیم از زیر یکی از آن لامپ نارنجی‌ها، می‌پاییدمش که هنوز با دهان باز خیره بود به من، اما تا دید که می‌بینمش خودش را جمع کرد، موهاش را گیر داد به پشت گوش‌اش که برق زد گوشواره‌ی تازه‌اش. بعد باز دوباره نگاه کرد. من هم توی آینه نگاه نکردم دیگر. سرم را پایین انداختم و تنها چیزی که از قاب آینه بغل ماشین توی ذهنم ماند همان جمله‌ی حک شده‌ی رویش بود: اجسام از آن چه در آینه می‌بینید به شما نزدیک‌ترند.

خیلی کیف می‌داد تونل. صدای چرخ ماشین‌ها روی آسفالت اکو می‌شد و می‌پیچید و متقاطع می‌آمد به دنبال سر هم، انگار ساحلی باشد و هر ماشینی که از کنارمان رد می‌شد موجی ملایم، نسیم‌ش هم از پنجره‌ی بغل دست مریم می‌زد تو، می‌رفت توی تنم، مورمورم می‌شد، راست می‌کرد موهام را. مامان مرده بود. راحت هم مرد. سکته‌ی مغزی‌ای و تمام. خیلی حال کرده بود وقت مردنش. خوشحال، انگار از ظرف شستن راحت شده باشد مثلن، نمی‌دانم. هر چه بود، به من

گفت فقط، که کیوان کاری باری؟ گفتم قربانت و گفت می‌روی خانه سر راه شیر بخر، امروز حسن‌زاده آقا نیاورده بود، برو از این پاکتی‌ها بخر. گفتم برای همین کاوه و بابا را از اتاق انداختی بیرون؟ گفت نه. و دست برد سمت کیفش، دادم بهش. گفت زیپش را باز کن. برو از حسن‌زاده بپرس باید چه کنی باهاش. این فوقش برای تو که تازه شروع می‌کنی، برای یک ماهت است، حسن‌زاده گفته. یک چیز گرد بود، اندازه‌ی یک حبه قند و قهوه‌ای رنگ. گفت تو مردی بالاخره. من زن بودم. صبر داشتم. گفت به حسن‌زاده گفتم هوای کیوان ما را داشته باش، آوار نشود، هان. حسن‌زاده هم این‌ها را گذاشت کف دست من، گفت از حالا هوایش را جلو خودت دارم، آبجی. حالا چی شده سر صبحی آمدی سفارش کیوان می‌کنی؟ گفتم بهش، گفتم دیگر ته‌هاش است دیگر حسن، می‌فهمم‌ش. این را همیشه با خودت داشته باش، آوار نشوی یک وقت. من هم گفتم چشم جانم، و گذاشتمش توی کیف پولم و دکمه‌اش را هم بستم. مرد دیگر بعدش، خوشحال بود اما. هیکلش را هم پشت به من کرد. یک لحظه بود. نشنیدم دیگر صدای تق تق استخوان قفسه‌ی سینه‌اش را موقع بازدم. بعد وقتی دیدم سرش روی سینه‌اش قل خورد، رفتم و دهانش را بستم. دهانش را که بستم چنان موییدم که ....

"هوی." برگشتم طرف به کاوه که گفت: "سه نکنی، هان."

گفتم: "حواسم هست." و از بالای شانه‌اش مریم را دیدم. عینک دودی گذاشته بود. چانه‌اش چروک افتاده بود. شانه‌اش می‌لرزید. چشمی به کاوه گفتم ببینش، حرفی نزده، باز غیبت مستانه و چستانه و دستانه را نکرده. کاوه برگشت، دیدش. بعد صورتش را به من کرد و لبش را پایین انداخت که به تخمم.

یواش گفتم: "تو نمیری داره گریه می‌کنه."

گفت: "داره خودشو می‌سازه، سیامک بابا."

گفتم: "نه بابا؟"

گفت: "زکی، آره دیگه، تابلوئه."

گفتم: "من فکر می‌کردم همین جوری یه دعوای ساده‌س با مستانه."

توی چشم‌هام نگاه کرد و بعد پوزخند زد که: "کس خلی، هان."

ماشین نگه داشت دور میدان رسالت. برگشتنا باید یک سر می‌زدم به حسن‌زاده آقا، تا باز نیشش باز شود و کار همه‌ی مشتری‌ها را که راه انداخت، ده تا حبی بگذارد روی پیشخان چرکش و بگوید سفارشی مادرتی، روحش شاد. و بعد باز بپرسد پس به اینا چی می‌گن؟ و من بگویم هوم، تلخکی. اگر ته جیبم چیزی ماند شیر هم می‌خریدم حالا. پیاده که شدیم مریم جلوتر رفت سمت تاکسی سیامک این‌ها. ناهید شالش را کشید جلوتر. کاوه به رفته‌ی گوشی به دست مریم نگاه می‌کرد تا ردی از زردی آن یکی تاکسی پیدا کند که شیدا بغل مستانه و

سیامک ایستاده و حتمن هم مریم به او زنگ می‌زد نه سیامک، چون خیط بود، خیلی. خورشید رفته بود پشت یک کپه ابر. کاوه سیگاری آتش زد. یک پک بلعید و بعد داد به من که گوشی را دستم داده باشد، مثلن. می‌خواستم بگویم ببین، تو به کار خودت برس. من می‌دانم چه کار کنم، خر نیستم. خواستم بگویم من کودن نیستم، لعنتی. پک زدم به سیگار.

ناهید گفت: "اونجان، بریم اون سمتی."

راه افتادیم. دیدند که می‌رویم رفتند سمت در سفره‌خانه. شیدا عقب‌تر افتاده بود. کاوه جلوتر از ما رفت. پوزخند زدم. پک چارواداری زدم.

ناهید گفت: "عجب هوای محشریه."

چیزی نگفتم. اما دیدم نمی‌شود، سرش را سمت من گرفته بود و ریتم قدم‌هامان یکی بود. گفتم: هوم."

ولی دلم می‌خواست بگویم خیلی هم کیری است، هوای ابری همیشه کیری است. فیلتر سیگار را گزیدم. نوک کفشم به پاچه‌ام گیر کرد و تلو خوردم. یک نگاه به میدان انداختم. ماشین‌ها فرصت نمی‌دادند. هی بوق، بوق. خب نمی‌بینید دارم از خط عابر رد می‌شوم خوارکـُسّه‌ها؟ یکی‌شان که ناغافل، مثلن خسته شده باشد پاش و کلاج را دیر بگیرد با بوق‌هاشان، هوارهاشان، از زاییده شدنش پشیمانش می‌کنند. لایی کشیدیم هی از بین‌شان. ناهید عقب افتاد. سیامک این‌ها دیگر رفته بودند تو. دود را حلقه حلقه بیرون دادم که سریع پاشیدند. بغل دستم را نگاه کردم. کاوه به شیدا رسیده بود و حالا جفتی بین ماشین‌های کیپ تا کیپ توی ترافیک قفل شده ایستاده بودند، محاصره شده بودند و بوق‌ها و بوق‌ها و جون‌ها و کـُست روها و کاوه هم نزدیک شیدا راه می‌رفت، و با لگد به راننده‌های جون‌گو و کـُست رو گو جواب می‌داد و یک بار هم به یکی گفت کـُس ننه‌ت رو. خیلی حال کرده بودم. خنده‌ام گرفته بود. رفتم جلوی سفره‌خانه ایستادم. آن‌ها را نگاه می‌کردم که نزدیک می‌شدند. خایه‌ای داشت کاوه. اگر راننده‌ها از پلیس و جریمه نمی‌ترسیدند به کونش می‌گذاشتند، شاید اگر نمی‌ترسیدند باز هم حال به کونش گذاشتن را نداشتند. شیدا شال آبی‌اش را کشیده بود آن قدر جلو که فقط قرص صورت پنکیکی‌اش پیدا بود. اعصاب نداشت. کاوه از پشتش به من چشمک زد و نیش‌اش باز شد. سری براش تکان دادم. ناهید هم رسید. به آسمان پر ابر نگاه کردم. یک گوشه‌ی خیلی دور از بالای میدان می‌دیدم دسته دسته پرنده‌هایی بودند که داشتند کوچ می‌کردند. سیگارم را از همان روی لبم که بود پف کردم روی زمین و پشت بندش تفی روی پیاده‌رو. رفتیم تو.

قبل از این که کفش‌هام را در بیاورم دست بردم توی جیب پشتی‌ام، کیف پولم را برداشتم. بعد رفتم بالا و کنج نشستم رو به روی شیدا و سیامک کنارم نشست. مستانه آمد پایش را بالا

ببرد که بیایید روی تخت، تلو خورد و سیامک گرفتش. مریم کنار شیدا نشسته بود. عینکش را برداشته بود. خط چشم تازه کشیده بود. ناهید هم بغل دست مستانه نشست. جا دیگر نبود برای کاوه. کون سرک کنار رفتیم، چفت‌تر شدیم تا یک‌ور بتواند بنشیند، که بغل شیدا بالاخره یک جا پیدا کرد. کیف پولم را باز کردم. بودش. موسیقی محلی توی مغزم سیم می‌کشید. هی یکی می‌خواند دلا خو کن به تنهایی که از تنها بلا خیزد. و بعدش به طبل‌هایی کوفته می‌شد و جوابش یک تک ملودی کوتاه نی بود. پیشخدمت قلیان را آورد. مو و ریش تمام سفید و بلند داشت. لق می‌زد وقت راه رفتن. چشم‌هاش سو نداشت. منتظر بودم لنگش در رود و سینی را روی سرمان بیندازد. خم شد. شیدا کیف ورساچی‌اش را از زیر سینی برداشت، روی پاش گذاشت و اسپری برنزه کننده‌اش را درآورد، دو سه تا پیس به ساعدش زد.

پیشخدمت صداش از زیر تخت می‌آمد: "شما رو می‌بینم یاد جوونی خودم می‌افتم."

لب ور چید و سر تکان داد. دست‌هاش را پشت کونش قفل کرد و خمید و لق‌زنان رفت. افسوس می‌خورد به حال ما یا به حال و روز خودش؟

مریم گفت: "کی چاق می‌کنه؟"

سیامک گفت: "من." و مریم شلنگ را داد بهش، نوک انگشت‌هاشان بهم ماسید. سیامک سرنی‌اش را زد به دهنه‌ی شلنگ و کشید. زغال‌های سیاه، نارنجی شدند، خاکستر شدند و باز نارنجی شدند. گل‌گل‌های ریز... . کاوه قوری را برداشت و توی استکان‌ها چای ریخت. یکی یکی می‌ریخت و می‌داد دست شیدا که دست به دست کند. نوک انگشت‌هاشان که لبه‌ی استکان‌ها را می‌گرفتند می‌ماسید بهم. پیرمرد به حال ما افسوس می‌خورد یا خودش؟ سیامک سرنی را برداشت و داد دست مستانه که او هم سرنی خودش را سوار کرد و پک زد. چای من هم رسید. دست کردم توی کیف پولم. حجم‌ش را حس کردم. درآوردمش،آرام. مشتم را نزدیک سر استکان بردم، یواش. سر بلند کردم. توی چشم‌های ناهید لبخند زدم. انداختمش. سرم را انداختم پایین. هم زدم. هم زدم. تند تند هم زدم. چرخ و واچرخ می‌خورد توی قعر قرمزی چای و حجم می‌کاست.

مستانه گفت: "منم یه گوشواره تازه خریدم، ببین."

ناهید گفت: "اتفاقن داشتم دیروز می‌گفتم بهش این لباسای جلف چیه پوشیدی، خل."

سیامک به من گفت: "کیوان، چه خبر داداش؟"

گفتم: "خبرا دست شما ست." صدام را خودم هم نشنیدم.

شیدا گفت: "وای، دروغ می‌گی؟ عجب خزه. زنیکه الاغ."

سیامک گفت: "بچه‌ها یه جوک چیزدار بگم. به قزوینیه می‌گن با سی دی جمله بساز. می‌گه مادرت رو گاییدم. می‌گن پس سی دیش کو؟ می‌گه هر وقت در اومد بهت می‌گم."

هارهار خندیدند. مریم ریسه می‌رفت. کاوه دود قلیان توی گلویش گیر کرده بود. سیامک چندتا زد پشتش. حتمن ناهید می‌دید مرا. لب‌هام را گشاد کردم. چای ولرم شده بود. سر کشیدم یک قلپ. آهوهای فرش رم کردند، تاختند، فراری شدند. قلیان حالا به من رسید. سرنی‌ام را زدم بهش. کشیدم. بیرون دادم. دودها هوا را نمی‌شکافت. تخت کج شد. آب توی شیشه‌ی قلیان فوران می‌کرد. بیرون دادم، حلقه حلقه.

شیدا گفت: "اوه، چه باحال."

ناهید گفت: "یه بار دیگه."

گفتم: "شانسی شد. بلد نیستم."

سرم را پایین انداختم. آهوها حالا توی شکم‌ام می‌دویدند. بوی خون شنیده بودند حتمن، بوی بیگانه. گلویم گس شد. پک زدم. پک زدم. با هر بار پکم آهوی تک‌خالی از مهره‌های ستون فقراتم می‌پرید. بوی گرگ، بوی شغال، بوی دود قلیان. بدجور تک افتاده بود آهو. هی به پایین نگاه می‌کرد و کسی نبود. زبانم خشکیده بود.

مستانه گفت: "عطرت رو از کجا خریدی عزیزم؟"

سیامک گفت: "از پاساژ کوهستان."

مریم گفت: "مستانه جون ببخشید، پام خواب رفته."

پایش را دراز کرد. بین او و سیامک گذاشت. شلنگ را دادم به مریم. سرنی‌اش را پس داد. بیرون دادم. به سرفه افتادم. کاوه برای خودش چای ریخت. حس کرده بود شیدا می‌بیندش، حتمن، که داغ داغ قرمزی استکانش را تا ته سر کشید و بخار از دهانش بیرون داد. شیدا لبخند زد. لپ کاوه گل انداخت از جوشی چای و به استکانش نگاه می‌کرد که جلو پایش بود. توی چشم‌های شیدا دقیق شدم. بعد بالای سرشانه‌ی کاوه را نگاه کردم؛ چهار تا پسر روی تخت رو به رویی‌مان نشسته بودند و این طرف را گاهی نگاه می‌کردند. یک قلپ بزرگ سر کشیدم. آهویی فغان کرد، مرد، نعره زنان مرد. به کاوه نگاه کردم و یک لحظه به جایش نیاوردم. خوار خودش را گاییده بود. چه شب‌هایی که وقتی خودم را به خواب می‌زدم، می‌دیدم که لای پرده را باز کرده و نور ماه افتاده توی سیاهی چشم‌هاش. یک قلپ دیگر سر کشیدم. فحش می‌داد بابا، هنوز هم، همیشه، با سیگار پشت سیگارش. می‌گفت خیلی نامرد بود بی‌شرف. هی راه می‌رفت و هذیان می‌گفت، همیشه، همیشه، همیشه. می‌گفت اگر بیافتد کی برود نان و ظرف و... می‌گفت آواره‌ش کرد پدرسگ حرامی. می‌گفت کاش از اتاقی که بود نمی‌رفتم بیرون توی سالن بیمارستان، به آخرین حرفش گوش نمی‌دادم. می‌گفت اگر بودم آن جا، اگر شستم خبردار می‌شد، خودم بالش را از زیر سرش می‌کشیدم و می‌گذاشتم روی صورتش.

مریم گفت: "بیا." و شلنگ را داد به سیامک. سرنی‌اش را برنداشته بود، رژمال شده بود. پک زد سیامک. مستانه دید، خیره، یک لحظه. اما شلنگ را از دستش نگرفت. نفس عمیق کشید. یک لحظه برگشت و تخت رو به رویی را نگاه کرد. پسرها تخمه می‌شکستند و بلند بلند حرف می‌زدند و می‌خندیدند به قه‌قاه، و گاهی این طرف را می‌پاییدند. مستانه آن جا را نگاه می‌کرد. مریم با پایش به ران سیامک زد. قلپ آخر را سر کشیدم. آهویی می‌زایید، از رحمش خون می‌پاشید. بچه‌اش نمی‌توانست درست بنشیند حتا. پوزه‌اش را به دم مادرش مالید. دمش را به پوزه‌ی بچه‌اش مالید. بعد بچه‌آهو دهانش را باز کرد، تمام دندان‌هاش درآمده بودند و تیز و چرک. دندان‌های شغال داشت، دندان‌های گرگ. چشم‌هاش ریز بود و خرخر می‌کرد. به دور و برش چشم غره می‌رفت. من را دید، مستقیم و رک. چشم‌هاش سگ داشت. پشم‌هام ریخت. نعره زد. سرم پرید. صدای اس ام اس موبایلم آمد. گفتم: "ببخشید."

بلند شدم. زانوهام راست نمی‌شد. می‌خواستم نعره بزنم سر مستانه که پایش را از جلو راهم برنداشت، حواسش نبود. رفتم از تخت پایین. می‌خواستم پوزه‌ام را به جایی بمالم. کاوه به هم نگاه می‌کرد. کفش‌هام را پوشیدم. می‌خواستم دندان‌هام را به کاوه نشان بدهم.

ناهید گفت: "کیوان، تا به تا پوشیدی."

برنگشتم. بچه آهو می‌غرید. صدای باد توی دشت شکم‌ام می‌آمد. انگار کویر برهوتی بودم من. همان طور رفتم سمت دستشویی، لخ‌لخ‌کنان، تلوتلوخوران. می‌خواستم توی صورت پیشخدمت نعره بزنم.

خانمی گفت: "برادر اومدی قسمت خانوما چی کار؟" و قهقه‌ی دختر بغل دستی‌اش مخم را گرد و خاکی کرد. رژ لب می‌زد و توی آینه خودش را می‌دید. خواستم خرخری کنم توی صورتش که رژش در رود و بکشد روی لپش. اما برگشتم. آقایان رو به رو بودند. رفتم توی یکی‌شان. با پا در را بستم. بچه آهو دم مادرش را گزید. مادرش جا کن شد از سر جایش، متعجب، و ترسید به آنی و قدمی برداشت. و بچه دیگر دندان‌هاش را گیر داده بود. مادر برگشته بود و بچه‌اش را می‌دید. صدای رعد آمد. از پشت هواکش آسمان تیره بود. مادر دید بیهوده بود تقلا. آرام شد. نشست تا بچه به خوردنش ادامه دهد. خم شدم و عق زدم توی کاسه‌ی توالت. خون می‌پاشید از دهانم. صدای اس ام اس موبایلم آمد. عق زدم. تف خونی از چانه‌ام تا خود کاسه‌ی توالت آویزان بود. موبایلم زنگ خورد. زنگ خورد. عق زدم. تف کردم. زنگ خورد. قطع شد. گریه‌ام گرفته بود. اشکم با خون قاطی می‌شد و سریع‌تر می‌شراندش توی کاسه. نمی‌توانستم تف و مفم را قورت بدهم. دلم می‌خواست بدوم سمت آهوی مادر تا فرار کند. اما سر جایم میخ شده بودم. تقه‌ای به در خورد. سیفون را کشیدم.

کاوه گفت: "چی شد پس؟"

چیزی نگفتم. گفت: "داره دیر می‌شه، هان."

چیزی نگفتم. گفت: "بیا بیرون سریع، کمک کن شیدا باهام حرف بزنه."

چیزی نگفتم. گفت: "الو؟" تقه‌ای به در زد.

گفتم: "کاوه، جمع کن بریم."

گفت: "چی گفتی؟" تهدید کرد انگار. خشمگین شد انگار.

گفتم: "کاوه، بریم فقط همین."

گفت: «کـُس نگو، کیوان." تقه‌ای زد به در، محکم‌تر.

گفتم: "خواهشن بریم. بریم." و هق هق زدم. شروع کرد به کوبیدن چنان به در، با مشت، با پا، با کله، با زانو، با مشت، با کله، با نوک پا، با زانو که به ناله افتادم. ساق پاهام می‌لرزید.

می‌کوفت و می‌کوفت و داد می‌زد: "کیوان، کـُس‌کش، بیا بیرون، من اُسکلت نیستم، کـُس‌کش، مادرجنده، کثافتِ دیوث، خوارت رو می‌گام، می‌گامت، بیا بیرون، کـُس مادر، درو وا کن!"

می‌کوبید و می‌کوبید و می‌کوبید. تندتر، محکم‌تر، وحشی‌تر. توی پرش زده بودم بدجور. داد زدم: "کاوه، جون من، نزن تو رو خدا."

نمی‌خواستم چیزی بفهمد. بگذار که توی ذهنش بماند شیدا برای خودش، که حرام نشود آن شب‌ها و نور ماه و برق چشم‌هاش. سکوت. نفس‌نفس زدن‌هامان بود فقط. با آستین دهانم را پاک کردم. منتظر بودم.

گفت: "باشه، باشه."

سکوت. گفت: "تو قول داده بودی."

گفتم: "نمی‌دونستم چی به چیه. به خدا برای خودت می‌گم."

گفت: "هیس، خفه شو فقط."

چشم. خفه شدم. جلو هق زدنم را هم گرفتم. می‌خواستم بگویم کاوه تو را به دامن مامان برویم. برویم شاید ابرها ما را که دیدند پراکنده شوند، آن وقت به خورشید زل بزنیم، دوتایی. من بنفش‌اش را ببینم و تو گل‌گل‌های ریز نارنجی غروبی. صدایم اما شکستنی بود و شکسته بود دیگر حالا. صدای چکه‌های آب سیفون می‌آمد و وزوز پرواز زنبور عسلی که دور دستم می‌چرخید که دستگیره‌ی در را گرفته بودم. صدای پاهاش آمد که دور می‌شد، آرام، و در را بست، آرام‌تر.

حمید ذکاوت

بازخوانی سرنوشت نجف

حقیقت‌ها چیزی نیستند جز دروغ‌های سودمند.
نیچه

دوباره لوله‌ِ گرفت. با دو انگشت شصت و سبابه از بالای لوله شروع کردم به آرامی فشار دادن تا پائین. پودر قهوه‌ای نابی ازش ریخت بیرون. باقی‌ش را فوت کردم و بگی نگی چیزی مثل قیر ازش پرت شد بیرون. لوله را دوباره سر بطری گذاشتم و سوزن رو برداشتم. سیخ سرخ را مالیدم به محتویات سوزن و دودش را به چه آرامی دادم تو.

آخیش. اگه این لامصب نبودا وضعمون چی می‌شد. همین جور که دود را بیرون می‌دادم از آقارضا پرسیدم. لبم رو چسبوندم به دیواره‌ی استکان و یک خورده از چایی رو که عجیب عجین شده بود با نبات مکیدم و همراه با مزه مزه کردنش دود از دماغم می‌آمد بیرون. چند پک دیگه هم زدم و رفتم پشت پنکه که دود را می‌فرسته بیرون و فوت کردم لای پره‌های پنکه. از بیرون صدایی اومد. رفتم دم پنجره و یک هو خودم رو عقب کشیدم. دو نفر اون پایین داشتن به پنجره‌ی اتاقم نگاه می‌کردن. دوباره رفتم دم پنجره.

آهان. بی‌خطرن. هر دو شون از این آشغال جمع کن‌های ولو در سطح شهرن. و با چه نگاه‌های ملتمسانه‌ای به هم زل زده بودن. یکی‌شون که پر روتر بود، گفت: "خدا قوت جوون. سهم ما آویزونا رو هم پرت کن بیرون."

رفتم سر جعبه‌ی کذایی و دو نخود انداختم تو جعبه‌ی خالی سیگار و پرت کردم بیرون. کلی صفا کردن.

ظهر که داشتم ا ز کوچه‌مون می‌اومدم تو خیابون اصلی یکی از همون آشغال جمع‌کن‌ها که حالا می‌دونم اسمش نجفه جلوم رو گرفت: "بازم چیزی داری؟"

"گفتم: "فراموش کن. شتر دیدی ندیدی. اتفاقی بود که افتاد. اگه قرار شه هر روز به امثال تو هم بخوام فکر کنم هم لو می‌رم هم من استطاعتش رو ندارم."

تا سر خیابون همراهم اومد. گفتم: "چرا دنبال آشغالی؟ یعنی هیچ کار دیگه‌ای ازت بر نمی‌آد؟" فقط لبخند می‌زد. کیسه‌ی کثیفی هم که تا نصفه پر بود رو کولش بود و با

چه زجری دنبالش می‌کشید. گفتم: "تو کیسه‌ت چیه؟" گفت: "می‌خوای ببینی؟"

هنوز سر خیابون نرسیده بودیم که کیسه را زمین گذاشت و درشو باز کرد. نان خشک و چند تا لباس بچه‌گونه‌ی کثیف دیدم. دستش رو دنبال چیزی فرو کرد لای نان خشک‌ها. یک تپانچه به هم نشون داد. ابلهانه سوا ل کردم: "پلاستیکیه؟" گفت: "خودت دست بزن می‌فهمی." راس راسکی بود. خودم رو عقب کشیدم: "کی هستی تو؟" پرسیدم و بهش نهیب زدم: "بی‌خیال بابا، دیگه دنبالم راه نیفت و این داستان صبح را هم فراموش کن."

همین جور زل زده بود تو چشمام. پرسید: "یعنی تو من رو فراموش کردی؟"

گفتم: "تصور کنم من رو با کس دیگری عوضی گرفتی. نه نمی‌شناسمت."

گفت: "سال شصت؟ مگه اوین نبودی؟"

احساس کردم از بچه‌های همون دوره‌س: "چرا بودم، ولی تو را یادم نمی‌آد."

گفت: "تو چشام نگاه کن. شاید چیزی دستگیرت شد."

این دفعه خوب بهش خیره شدم: "نه، اصلن به نظرم آشنا نیستی. اما حالا خودت بگو چرا این جوری شدی؟ می‌شه جور دیگه‌ای باشی. اما وقتی از سال‌های شصت و اوین می‌گی و چیزایی می‌دونی، معلومه درس خونده‌ای و مثلن آرمانخواهی."

"آره. هنوزم این لغت‌ها را استفاده می‌کنی؟ من همونی‌ام که وقتی سینه‌ام خس خس می‌کرد با اون گنده‌هه بلندم کردین و انداختین‌ام عقب وانت. یادته؟ تو بعدش قش کردی. چند بار هم به اون یکی گفتی این زنده‌س. هم اتاقی خودمه. چرا این رو زدن؟ که پاسداره گذاشت تو گوشت از پشت و تو افتادی رو من. البته صورتت خورد تو شکمم. آره من زنده بودم. شاید باورت نشه، اما من اون شب خیلی چیزها دیدم."

یادم اومده بود. خودش بود، نجف. خیلی جوان‌تر ا ز باقی هم اتاقی‌ها بود. از مجاهدین بود. اما فقط اسمی از آن‌ها می‌دونس. خودش شب‌هایی که زودتر خاموشی می‌زدن و ما خوابمون نمی‌رفت بغل گوشم زمزمه‌وار تعریف می‌کرد. گاهی می‌رفته سر بساط نشریه‌ها. مال مجاهدین. یک دفعه هم که فالانژها می‌خواستن بساط رو به هم بزنن از خجالت آقا نجف هم در میان. این می‌شه که تو بگیر بگیرای آن سال سراغ اون هم می‌رن. اما تو همون چهار پنج ماهی که مونده بوده به سی خرداد، نجف به خاطر کتک‌های اون روز سر بساط، مجاهدین را بیش‌تر می‌دیده و شده بوده از بچه‌هاشون.

تعریف می‌کرد بعد از انفجار دفتر حزب جمهوری اسلامی اون هم مخفی می‌شه و می‌خواستند با چند تای دیگه طرح انفجار یکی از کمیته‌ها را تو تجریش عملی کنن که در نهایت قبل از عمل لو می‌رن و پاسدارها دنبالشون می‌کنن. اون هم با موتور و یکی

هم پشتش سعی می‌کنن فرار کنن. اون دختره که ترکش بوده نارنجکی می‌اندازه طرف پاسدارها و اون‌هام از پشت میزندش. دختره می‌افته و نجف را هم سر کوچه می‌گیرن و حسابی از خجا تش در می‌آند.

تو اون دوره که با هم اتاق بودیم برام گفت که بریده. می‌خواد اگه با همکاری زنده‌ش می‌زارن همکاری هم بکنه. اما اجل امانش نداد. اومدن دنبالش. همون شبی که رجائی و باهنر را زده بودن، اون رو هم می‌برن که با باقی مجاهدها و سر موضعی‌ها اعدامش کنن. من و چند تای دیگه هم چون چپ بودیم تو لیست اعدام‌ها نرفتیم و در عوض جلوی چشم‌هامون شانزده نفر را زدن و ما را مجبور کردن جنازه‌ها را بیاندازیم عقب وانت نعش کش.

وانت راهی شد و ما را هم با چک و لگد و شلنگ همراهی‌مون کردن تا تو بند. از محوطه‌ی پشت بندها که اعدام می‌کردن تا خود اتاق‌ها زدنمون. تنها باری بود که کتک می‌خوردیم و دردمان نمی‌اومد. دماغم برای سومین بار شکست. پای حسن و لب داداشش هم آسیب جدی دید. خلاصه که همه چی یادم اومد.

"اما تو که زنده‌ای. چه جوری زدی بیرون؟ و حالا سر سه راهی عدالت با یک کیسه نان خشک و یک اسلحه چه کار می‌کنی؟ بیست و دو سا ل گذشته."

چراغ سه راهی چند بار قرمز و سبز شد و ما هنوز کنار خیابون اصلی ــ من تکیه داده بودم به میله‌ی تابلوی توقف ممنوع و اون پشت به خیابون و کیسه به دست ــ وایسادیم. تو فکرم دعوتش کنم خونه شاید بتونه دوشی بگیره. این جوری که خوب نیست و نمی‌خوام هم ولش کنم به امون خدا.

گفتم: "می‌آی خونه‌ی من؟ البته با این سر و وضع مادرم کلی سوال‌پیچم می‌کنه. (با لبخند گفتم که فضا رو تغییر بدم.) هواسش به من بود اما دلواپس هم به خیابون نگاه می‌کرد.

چراغ سبز شد و ماشین کلانتری می‌اومد طرف ما. دقیقن ترس رو تو چشم‌هاش دیدم. ماشین از ما رد شد و رفت. دوباره گفتم: "بیا خونه‌مون. کلی حرف برا گفتن داریم.

پرسید: "همین امروز؟" گفتم: "چرا که نه؟ هفت خوبه؟"قبول کرد و گفت: "همین جا می‌بینمت." گفتم: خونه را که بلدی، بیا یک سر اون جا. گفت: "فرصتی هم هست که یک خورده به خودم برسم که مامانت سوال‌پیچت نکنه."

از گفته‌ام پشیمون شده بودم که گفت: "جدی نگیر، شوخی کردم."و رفت.

من هم رفتم اون ور خیابون. قصد داشتم یک خرده خرید کنم برای افطار مامان. دم کتابفروشی وایسادم. از تو شیشه‌ی مغازه می‌خواستم ببینم از کدوم طرف می‌ره. ندیدمش.

برگشتم. هر چی چشم انداختم ندیدمش. یعنی به این سرعت کجا غیبش زد؟ داخل کتابفروشی شدم. همین جور الکی کتاب‌های رو پیشخون را نگاه می‌کردم. برگشتم که ویترین را نگاه کنم دیدم پشت در کتابفروشی وایساده و داره من رو نگاه می‌کنه. بعد سرش رو کرد تو مغازه: "هنوز دست از این لوث بازی‌ها بر نداشتی؟" گفتم: با منید؟"

گفت: "نه. با اون پشت سری‌تانم." برگشتم و دیدم دختر فروشنده ماتیک دستشه و با لبخند نگاش می‌کنه: "بازم اومدی؟ این بار دنبال چی هستی؟" اما اون رفت.

از دختر فروشنده پرسیدم: "این آقا را خیلی وقته می‌شناسین؟ با یک خورده ادا و اطوار که یعنی به شما چه، گفت: "نه. تازگی‌ها این دور و برها پیداش شده. چند روز پیش داشتم روی لب پرتره‌ی فروغ ماتیک می‌مالیدم برای تو ویترین، همین نان‌خشکیه آمد تو که می‌بخشین‌ها. خانم فرخزاد اگه ماتیک دوس داشت موقع عکاسی حتمن می‌مالید. از این که یک نان‌خشکی فروغ را می‌شناسه متعجب شدم. برای همین ازش پرسیدم تو فروغ را می‌شناسی؟ به هم گفت: از کی تا حالا این قدر خودمونی شدی با خانم فرخزاد؟ بله که می‌شناسم. تو اصلن چند سالته؟ من یک جورایی هم نسل اونم. به جای این لوث‌بازی‌ها یک چایی به هم بده. بهش چایی دادم و حالا هر وقت از این جا رد می‌شه اگه کسی تو مغازه نباشه می‌آید تو. آدم با سوادیه. خیلی برام جالبه. چرا این بابا نان‌خشکی شده؟"

می‌خواستم با گفتن "مرسی از توضیحاتون" از کتابفروشی بیام بیرون که ناخواسته پرسیدم: "از موسیقی هم اطلاعاتی داره؟"

گفت: "یک دفعه دنبال موسیقی تاجیکی می‌گشت. خلف وعده؟ خلف ... نمی‌دونم چی چی ...؟ اما ما نداریم به هر حال. موسیقی‌های ما همه‌شون cd ان."

خدا حافظی کردم و رفتم طرف میدون. تو مسیر همه‌ش تو فکر نجف بودم. به این که سرنوشت برا آدما چه قدر متفاوته. تفاوت؟ شایدم تفاوتی نیست یا اگه هم هست در شکله نه تو محتوا. این فراز و نشیب‌ها برای اکثر آدما بوده لااقل نسل ما خیلی چیزا دیده. واقعن چه ها که ندیدیم.

خریدم را کردم و در راه برگشت بودم که مجید را دیدم. او هر روز عصر می‌آد دم رودخانه برای پیاده‌روی روزانه‌اش. پیشنهاد داد باهاش برم. کیسه‌های میوه را گذاشتم تو راه پله‌ی خانه‌ی مجید و باهاش راهی شدم. پرسید: چه طوری؟ زدی؟ معلومه. حیرونی. شنیدی دوباره داره ارزون می‌شه؟" گفتم: "این قضیه‌ی تریاک هم دیگه داره ا ز اون لطافت و قشنگی‌ش خارج می‌شه. همه درگیرشن یه جوری." گفت: بی‌خیال. یه جنس خوبی گیرم اومده تو هم می‌خوای جزو سهامداران به حساب بیای؟"

حرف‌ها با مجید همیشه حول محور نئشه‌جات دور می‌زنه و همیشه هم به هم یادآوری می‌کنیم که این مطاع اگه نبود عصبیتی که ما رو احاطه می‌کرد خیلی تو زندگی‌هامون می‌تونس تاثیر مخرب بزاره. من خودم بعد از اون اتفاقات سال شصت شروع کردم. وقتی اومدم بیرون دست‌هام می‌لرزیدن. حسابی حساس شده بودم. با کوچک‌ترین مسئله آن چنان عصبی می‌شدم که قلبم می‌خواس از کار بیفته. کلی قرص‌های آرام‌بخش از این دکترها می‌گرفتم. به تریاک رجوع کردم که از دست قرص‌های آرام‌بخش خلاص بشم. فرق قرص با افیون در همینه! مواد شیمیایِ می‌تونن به شکلی دلهره‌آور تومون تاثیر بزارن. خیلی از سرطان‌ها از مصرف همین قرص‌های به اصطلاح آرام‌بخش حاصل شدن. خلاصه که با آقا مجید به این نتیجه رسیدیم که ما راضی‌ایم به این عادت خوب و انسان‌ساز. می‌گفتیم و می‌رفتیم. از زیر پلی باید رد می‌شدیم. طرف راست را به مجید نشون دادم. چند تا از همین نان‌خشکی‌ها ــ به قول دختر کتاب‌فروش ــ دور آتش جمع شده بودن. نگاه کردم شاید نجف را بینشون ببینم. نبود. برای مجید تعریف کردم قضیه‌ی دیدار با آقا نجف رو. کلی نصیحتم کرد که بی‌خیالش بشم. اما آخه مگه می‌شه؟ خودمم کنجکاوم ببینم چی می‌شه بعدش. خودم، سرنوشت اون. چیزهایی که قراره برامون اتفاق بیفته و ماها نمی‌تونیم پیش بینی‌شان کنیم برام جالبند. واقعن آینده برای من و ما و همه چی رقم زده؟ از کجا معلوم که منم نشم یکی مثل نجف؟

تا اومدم به خودم بیام ساعت هفت شد. رفتم دم پنجره که دیدم پشت دره. پریدم پایین و در را باز کردم. تمیز و قبراق. یه نایلون مشگی هم دستش بود. تصور کردم کلت را هم آورده اما در نایلون را باز کرد و یک جفت کفش چینی کف سبز داغون و کثیف را نشانم داد. این کفش‌ها را موقع فرار از پای یک اعدامی دیگه در آورده بوده. بعد برام تعریف کرد. کتونی‌ها را بر گردوند تو کیسه و اومد بالا. رفتیم تو اتاق من. تعارفش کردم که راحت باشه و خودم هم رفتم که چایی بیارم. وقتی برگشتم دیدم با چه آرامشی رو تختم خوابیده که بلند شد. گفت: "خیلی وقته یه جای تمیز نخوابیدم."

پرسیدم: "این لباس‌های تمیز رو از کجا آوردی؟ اصلن کجا زندگی می‌کنی؟"

گفت: "زیر یه پل با دو تای دیگه برای خودمون یک سر پناهی درست کردیم. نون خشک و پلاستیک آن هم نه هر نوع پلاستیکی جمع می‌کنیم و شب‌ها یک نیسانی می‌آد و ازمون کیلویی می‌خره و نقد هم حساب میکنه. حالا اگه تو این خیابون‌گردی‌ها یه چیز با ارزشی هم پیدا کنیم که نونمون تو روغنه. تو تابستون‌ها مشکلی نیست اما زندگی رو کارتون در سرمای زمستون یه چیز دیگه‌س. تو تابستون‌ها مشکلات خیلی

کم‌تره. تو رودخونه، طرف کوه البته، خودمون رو می‌شوریم. وقتی هم در شهریم زیر یک شیر آب. خلاصه یه جوری سر می‌کنیم. یه جایی روی یه کارتونی هم می‌خوابیم. بیش‌تری‌ها تو حاشیه‌ی شهرن اما ما شانس آوردیم تو مرکز تهران زیر پل که اصلن هم پیدا نیست جایی برای خودمون درست کردیم." پرسیدم: "مسلحی؟" گفت: "نه بابا. این جوری هم نیست که همیشه باهام باشه. وقتی اومدم ایران هشت هزار دلار داشتم." گفتم: "چایی سرد نشه. در ضمن می‌خوای چیزی قاطی‌ش کنی؟" گفت: "ترجیح می‌دم بکشیم." "ای به چشمی" گفتم و بلند شدم که بساط گاز و قلیون را بیارم.

بساط که آماده شد با چه ولعی می‌کشید. از طرح پنکه برای بیرون راندن دود و بو خیلی خوشش اومده بود. پنکه زیر پنجره بود و به سمت بیرون که هیچ کس تو این دو ساله بویی از این قضیه نبرده بود. رفتم که بازم چایی بیارم. وقتی وارد اتاق شدم دیدم شلوارش رو در آورده و با یک پیرجامه‌ی تمیز نشسته پشت گاز. گفت: "شلوارم کثیفه فکر کردم شاید اتاقت رو کثیف کنه."

از این که هیچ بوی بدی نمی‌داد خوشهال بودم. اگه مثل ظهر بود به مامان چی می‌خواستم بگم؟ چه کسانی تو این اتاق اومدن. بیچاره مامان مونده معطل که من دارم چه می‌کنم؟ گفتم: "سر پولت معلومه چه بلایی اومده. از قبل‌ترش بگو. از وقتی عقب وانت انداختمت. گفت: "عجله نکن" و ادامه داد: "تو چه می‌کنی؟ گفتم: "می‌نویسم و عکاسی می‌کنم." "نکنه مال من رو هم می‌خوای بنویسی؟ بی‌خیال شو. اگه قصدی داری همین حالا بگو تا وضعم مشخص بشه." گفتم: "تا حسابی توپ توپ نشی باهات کاری ندارم. بعد تصمیم می‌گیریم. من یه فکرایی دارم. می‌خوای پشت دوربین حرفات رو بزنی؟ ... چیه؟ چرا این جوری نگاهم می‌کنی؟ می‌سازیمش با هم. نه به خاطر آیندگان که بدا نید بر ما چه گذشت، فقط برای دل خودمون." همین جور بر بر من رو نگاه می‌کرد که گفتم: "از یه جفت کفش دل نمی‌کنی حالا کار من عجیبه؟"

"زیاد تند نرو. بعد می‌تونیم در مورد فیلم، عکس و ضبط صوت یا اگر دلت خنک می‌شه در باره‌ی دفتر رییس جمهور حرف بزنیم یا شکواییه‌ای بنویسیم. شکایت اون سال‌ها رو راستی پیش کی می‌شه برد؟ این مردم هنوز فکر می‌کنی لیاقت حتا اعتراض دارن؟ ازشون اوغم می‌گیره. از این خلق خر خارکسته. بی‌خیال داداش. تو که شاید هنوز یادت نرفته. یادته؟ با ماها چه کردن. یه خشم مزمن، یه عصبیت ناجوانمردانه و یه جسم مریض. همین‌ها برامون موندن. و البته فکر انتقام که هر روز کم‌رنگ‌تر می‌شه. قبل‌ترها همیشه مسلح می‌گشتم. فکر می‌کردم اگه یه هو ببینمش و اون هم من رو بشناسه چی می‌شه؟ البته می‌دونم اون آن قدر کشته که من رو یادش نمی‌آد. جمشید را

می‌گم. مسئول تیر خلاص و رییس بندها تو اوین."

یادآوریش کردم که از پشت وانت ادامه بدهد: "شماها ما رو انداختین پشت وانت. یه پاسدار مسلح اومد بغل ماها نشست روی قلمبه‌ای روی چرخ و این جور که من فهمیدم دو تای دیگ هم می‌رن بغل راننده و برزنت پشت را می‌اندازن و یا علی‌گویان راه می‌افتیم. بعد فهمیدم که میبرندمان پزشکی قانونی. آن جا تخلیه‌امان کردن و اگر فرصتی هم پیدا می‌کردن یه لگدی هم سومون پرت می‌کردن. همون سه تا پاسدار ما رو انداختند روی زمین یکی از راهروهای پزشکی قانونی و برگه‌ای را امضا گرفته و رفتند. بعد از چند دقیقه‌ای یه خانمی با یه آقایی اومدن و ماها را شمردن و اقاهه رفت و اون خانمه بی‌مقدمه گفت: "اگه کسی بین شماها زنده‌س از در پشتی می‌تونه با یک ربع پیاده‌روی ا ز درخونگاه سر در بیاره." و بعد از چند لحظه‌ای اون هم رفت. شاید ده دقیقه‌ای گذشت که همه جا ساکت بود و سعی کردم بلند شم. تا خواستم سرم رو بلند کنم دیدم نای تکون خوردن ندارم. همون جور یواش و با ناله گفتم: من زنده‌م کس دیگه‌ای صدای من رو می‌شنفه؟ نای تکون خوردن نداشتم. یه گلوله از کنار قلبم رد شده بود یکی هم خورده بود تو شکمم و اون یکی هم، خودت می‌دونی که سه تا تیر تو هر مسلسلی بود که یک هو رگباری تو سینه‌ی بچه‌ها خالی می‌کردن، به هر حال به من نخورده بود. موقع تیر خلاص هم تنها گروه ما بود که اون جمشید پفیوز برای این که ماها بیش‌تر زجر بکشیم تو مخ‌هامون تیر خلاص خالی نکردن. بعدها شنیدم که تیر خلاص از واجبات می‌شه و سرش بین پاسدارها دعوا می‌شده. خلاصه لای چشم‌هام رو باز کردم. افتاده بودم روی یه دختر. مرده بود. قلت خوردم و افتادم روی یکی دیگه که هم اتاقیمون بود. سعید غیور نجف‌آبادی. هنوز بوی آبگوشت دیشب را می‌داد. بوش مدام تو دماغمه. از اون به بعد من نمی‌تونم آبگوشت بخورم. باورت می‌شه؟"

گفتم: "منم به اندازه‌ی تو آدمم."

"باز با ناله گفتم من زنده‌م کسی صدام رو می‌شنفه؟ خودم رو قلت دادم پایین. خوردم به موزاییک‌های کف راهرو. خنک بود. چندشم شد. دوباره گفتم من زنده‌م اگه کسی نفس می‌کشه تو رو خدای چیزی بگه. بعد سعی کردم بلند شم. بلند شدم تا کمر. تلی از جنازه دیدم. وای خدای من همه‌ی لحظه‌هاش یادم اومد. جنازه. جنازه. جنازه. دختر و پسر. بغل دستیم رو می‌شناختم. قبل از این که بیارنم پیش شماها تو بند سه اتاق چهار پایین با او در راهروی دادستانی با هم بودیم. می‌دونس اعدام می‌شه. عجیب هم قرص و محکم بود. پدرش رو داشتن در می‌آوردن. لای در اتاق بازجو چند لحظه‌ای باز ماند و من می‌شنیدم که به بازجو می‌گفت: "همه چی می‌دونم ولی به تو هیچی نمی‌گم.

اون هم می‌زدش. مادر قحبه‌ها. تمام لحظات روزهام را با همین خاطرات سر می‌کنم و برای همین همیشه سرشار از خشمم. خلاصه اون شب پیش من بود اما اون زنده نماند و من می‌دیدم پاهاش چرک کرده بود. یعنی چه کسی می‌تونه یکی دیگه را تا این حد بزنه؟ یعنی این‌ها آدمن؟ بعد از چند لحظه‌ای احساس کردم جنازه‌ها تکون می‌خورن. در آخر راهرو هم ا ز پشت شیشه‌اش معلوم بود یکی می‌خواد بیاد داخل این سالن. نجواوار گفتم: یکی داره می‌آد این جا تکون نخورین. خودم رو هم انداختم رو همون پسره. هنوز بوی خودش رو می‌داد. بوی آدم. بوی خون. بوی هفته‌ها روی زمین خوابیدن. بوی آبگوشتی که پاسداره با لگد زده بود زیرش که: می‌آین این جا غذا هم می‌خواین؟ برادرای ما را می‌کشین بعد آبگوشت هم می‌خورین؟ آبگوشت ریخته بود روی پیرهنش. همون خانمه با یک آقایی وارد شدن. همه را دوباره بازدید کردن و مدام هم فحش بود که نثار صغیر و کبیرشون می‌دادن. دوباره خانمه گفت: نترسین. اگه کسی بین شماها زنده‌س از در پشتی میتونین خودتون رو برسونید به خیابان شاهپور. اینا رو گفتن و رفتن. احساس بدی بود فکر می‌کردم شاید کلکی در کاره و ده دقیقه‌ای جنب نخوردم. بالاخره بلند شدم. دختری نشسته بود بین اعدامی‌ها که تا من رو دید خودش رو انداخت رو جنازه‌ی بغل‌دستیش. خنده‌م گرفت. بعدها سر همین قضیه کلی با طرف می‌خندیدیم. گفتم: دیدمت. دیر خودتو انداختی. منم زنده‌م. بیا این جا ببینم تیر به کجاهات خورده؟ در جوابم گفت: هر سه تیر به شکمم خورده. و عجیبه که خون زیادی هم ازم نرفته. عجیب نیست؟ ما بایست زنده می‌موندیم. گفتم زیادم عجله نکن معلوم نیست یه دقیقه‌ی دیگه چی منتظرمونه. بلند شد اومد طرف من و کمکم کرد که بلند بشم. اما نمی‌تونستم رو پاهام وایسم. خیلی ضعیف شده بودم. بالاخره سر پا شدیم. من کفش‌های همون هم اتاقیم رو برداشتم و دست کردم تو جیب‌هاش. هفده هزار تومن و یک عکس قدیمی تو جیب‌هاش پیدا کردم. برشون داشتم و از در بزرگ زدیم بیرون. تا خود درخونگاه هم از تو کوچه پس کوچه‌ها اومدیم. به دختره که اسمش پروانه بود گفتم نرسیده به شاهپور ما آشنایی دا ریم بیا بریم اون جا. گفت: خونه‌ی خواهر بزرگم تو فرهنگه تو بیا بریم آن جا. امن‌تره. راه افتادیم. تو مسیر جسته گریخته حرف می‌زدیم. پرسیدم: برای چه گرفتنت؟ در جوابم به آرامی گفت: اشرفی‌ام. خوشهال شدم که مجاهد نیست. گفتم: چه جالب. منم چپی‌ام و در ادامه گفتم: بی‌خیالش. حرف سیاسی نزنیم. از دور یک عده‌ای دم در مسجدی وایساده بودن. پاسدار بودن. رفتیم تو اولین کوچه و خودمون رو گم و گور کردیم. در پارکینگ یک آپارتمانی باز بود. پیشنهاد کردم بریم تو و تا روشن شدن هوا اون جا بمونیم. قبول کرد. رفتیم تو و بین دو ماشین نشستیم و دیگه من چیزی نفهمیدم.

بی‌هوش و بی‌گوش. وقتی به هوش اومدم توی اتاقی کوچک و پر از کتاب و لوازم پزشکی و یک میز که از سر و کولش کاغذ و کتاب داشت بالا می‌رفت خودم رو روی یک تخت بیمارستانی دراز به دراز و باندپیچی شده یافتم. اومدم بلند شم دیدم نمی‌تونم. دست زدم به دلم احساس کردم باندپیچی شده و درد هم داشتم. بالاخره بلند شدم و مثل این که اصلن استخوان تو بدنم نیست افتادم رو تخت. از این تخت‌های باریک که تو مطب دکترها ست. یک پلاستیک سفید هم روشه. دست چپم هم به لوله‌های سرم وصل بود. دست راستم ولی آزاد بود. به دور و برم نگاه کردم. یک لیوا ن آب دم دستم بود. از روی قفسه برداشتم و تا آخرش رو خوردم که یک هو نصفش را تو لیوان بالا آوردم. پورت ت ت ت. در اتاق باز شد. یه خانم و آقایی وارد شدن. خانمه خواهر پروانه بود و آقاهه هم شوهر خواهرش. وقتی که من بی‌هوش می‌شم یه نیم ساعتی که می‌گذره پروانه بلند می‌شه و خودش رو می‌رسونه خونه‌ی خواهرش و دم دمای صبح با ماشین شوهر خواهرش می‌آن و من رو بر می‌دارن و می‌آرن جایی که بودم. خیلی به ما محبت کردن. با پروانه هم قاطی شدم. اون هم باندپیچی شده توی اتاق دیگری خوابیده بود. طرف‌های عصر اومد پیشم. کلی نوازشم کرد. می‌گفت وقتی که من بی‌هوش شدم او حسابی به هم نگاه کرده نمی‌دونم چه جوری. ولی از چهره‌ام فهمیده بوده که آدم خوبی‌ام. بعدها این رو هم چاشنی‌اش کرد که اما شوهر خوبی نیستم. دو ماهی اون جا ماندیم. نگو تو این فاصله اسم من جزو اعدامی‌ها اعلان شده بوده و چون خر تو خر بوده کسی از غیبت ما بویی نبرده. برای همین به خانوادهم چیزی نگفتم و با پروانه تصمیم گرفتیم از ایرا ن خارج بشیم. اما چه جوری؟ شوهر خواهر پروانه کمکمان کرد. من شدم پسر دایی پروانه. به وسیله‌ی آشنایی پاسپورت جور کردند و من رفتم پاکستان. امید داشتم آشنایی پیدا کنم و بتونم پروانه را هم بیارم کراچی. پیدا هم کردم. پروانه بعد از چهار ماه کراچی بود. دیگه کلی با هم صفا می‌کردیم. یه روز که داشتیم راه می‌رفتیم و الکی خوش بودیم یک هو پروانه جیغی کشید و دوید طرف آقایی. هم‌دیگر را بغل کردن. بعد اومدن به طرف من و معلوم شد آقاهه مسئول هسته‌ی پروانه بوده. از سکنات آقاهه معلوم بود که سیاسیه. سبیلی کلفت و عینک قاب‌مشکی و از این اورکت‌های خلقی هم رو شونه‌هاش بود. کلی هم‌دیگه رو تحویل گرفتیم و شدیم دوست. شایدم رفیق.

اون شب پروانه تا نزدیکی‌های صبح از این البرز حرف زد و تعریف کرد و مشخص شد چه احترامی براش قائله. آره، اسمش البرز بود. همان شب هم من فهمیدم که پروانه اگر نه عاشق اما عجیب آقاهه رو دوست داره. خلاصه من و پروانه تو اون چند ماهی که

خونه دکتر بودیم به این نتیجه رسیده بودیم که حالا که سرنوشت از ما شهدای زنده‌ای ساخته خوبه جاودانه کنیم این رابطه را و با هم ازدواج کردیم. اما وقتی حرف‌ها و خاطرات پروانه از البرز را شنیدم احساس کردم نباید خودم رو به پروانه تحمیل کنم. از یک مرگ واقعی جان سالم بدر برده چرا باید خودش رو اسیر من کنه وقتی یکی دیگه را دوست داره؟ برای همین اون شب تا پروانه خوابید من تا صبح فکر می‌کردم و نمی‌دونستم چه تصمیمی بگیرم که بالاخره عملی‌اش کردم. نامه‌ای براش نوشتم و گذاشتم رو بالشم و از خونه زدم بیرون. براش نوشتم که ما در اثر حادثه‌ای که برای جفتمون اتفاق افتاد با هم اشنا شدیم. خوشحالم از زنده بودنم و خوشحال‌تر از این که تو را پیدا کردم. توی نامه براش نوشتم که اومدن تو به زندگیم قشنگ‌ترین اتفاق همه‌ی زندگیمه. باورت می‌شه که من قبل از آشناییم با پروانه عاشق نشده بودم؟ من عشق رو با پروانه شناختم و چه بد ادامه پیدا کرد تا حالا. بعله، براش نوشتم: من و تو تعهدی به هم نداریم. قصد داشتیم از این سرنوشت مشترک واحدی بسازیم اما مثل این که نمی‌خواد بشه. خوب فکرهات را بکن اگه کماکان می‌خوای با من ادامه بدی بیا هتل استوریاس نبش چهارراه طویله. یه چار راهی بود تو مرکز کراچی که ترمینال گاری‌ها و الاغ‌هاشون بود و تا دلت می‌خواست کثیف بود و بو گند می‌اومد. بچه‌ها بهش می‌گفتن چارراه طویله. یک هفته بعدش پروانه پیداش شد. با چه حال نزاری. همون تو راهروی هتل بغلم کرد و زار زار گریه کرد که تو را اذیتت کردم. من رو ببخش. نمی دونس این قدر دوسش دارم که احتیاجی به عذرخواهی نیست. و این رو هم گفت که فکرهام رو کردم. نمی‌خوام با البرز باشم. اون هم نمی‌خواد. این بود که برگشتم پیشش. و تا پکستان بودیم، دو ماه بعدش، پروانه فهمید حامله‌س. کلی خوشحال شدیم. روزها می‌گذشتن و بالاخره هیئت سوئدی ا ز طریق UN ما را پذیرفت که بریم سوئد و اون جا به عنوان پناهنده‌ی سیاسی اقامت دائم بگیریم. دو هفته بعد از در آمدن اسممون راهی شدیم. البرزم دو ماه بعدش اومد سوئد. اوضاع داشت خوب پیش می‌رفت. پروانه گاهی البرز را دعوت می‌کرد خونه‌مان. دوستی‌مان داشت خوب پیش می‌رفت. کلاس زبان سوئدی می‌رفتیم و پروانه هم ماه‌های آخرش بود. حسابی سنگین شده بود تا این که بالاخره فارق شد. پسر. اسمشم گذاشتیم پویان. پسرم چهار ماهه شده بود و همه چی رو روال خودش پیش می‌رفت. کلاس‌هام صبح‌ها برگزار می‌شد. پروانه هم بعد از ظهرها می‌رفت کلاس. یک روز حوصله‌ی کلاس رفتن نداشتم و رفتم کتابخونه. توی کتابخونه هم بند نشدم و رفتم خونه. اون روز را فکر نکنم هیچ وقت یادم بره. در را که باز کردم البرز را دیدم که داشت قفل کمر بندش رو سفت می‌کرد. شک کردم و دنبال پروانه

گشتم که خودش از حمام با یه حوله که سرسری به خودش بسته بود اومد بیرون. تا من رو دید رنگش شد مثل گچ دیوار. می‌تونی بفهمی چه قدر ناراحت شدم؟"

گفتم: "خوب می‌فهمم چی می‌گی." گفت: "برات می‌گم بعد اگه دوست داری بدونی؟ تو یک رابطه خیانت خیلی بده." "می‌فهمم چی کشیدی."

"خیلی ناراحت شدم. خیلی سریع و روشنفکرانه از هم جدا شدیم. می‌گم روشنفکرانه. ای کاش البرز هم به اندازه‌ی من روشنفکرانه برخورد می‌کرد. پفیوز ککش هم نگزید. دیوث به من انتقاد کرده بود که نجف بدجوری سنتی است. چرا که از این گه‌کاری ناراحت شده بودم. الان اگه بود به راحتی می‌کشتمش. باورت می‌شه؟ اوضاع روحی‌ام بدجوری خراب شده بود و به پویان هم عجیب وابسته شده بودم و حالا باید ازش جدا می‌شدم و همه‌ی هفته پیش مادرش بود و آخرای هفته می‌اومد پیش من. البته چند وقت نگذشت که پروانه پشیمون شد و هی التماس می‌کرد که با هم باشیم. حالا که نیست خودم رو مقصر مرگش می‌دونم و این خیلی سخته. تو همین هیر و ویرها خودش رو کشت. از این که پویان پسر من نبود و البرز هم حاضر نشده بود پدر خوبی براش باشه، تحملش رو از دست داد و خودکشی کرد. الان پسرش پیش خواهر پروانه‌س. تو همون خیابون فرهنگ. پیش همونایی که ما را می‌شناسن و تصور می‌کنن پویان بچه‌ی من و پروانه‌س. یک سالی طول کشید تا این که بالخره من تصمیم گرفتم بیام ایران و اومدم این جا با همان نام و پاسپورت پسردایی." چشمم افتاد به ساعت دیدم داره یازده می‌شه که به نجف گفتم: "اگه دیگه نمی‌خوای بساط رو جمع کنم؟"

البته همه چی از یک ساعت قبلش بلااستفاده فقط اون وسط بود. بعد رفتم چایی بیارم. وقتی برگشتم لباس پوشیده آماده نشسته بود پشت بساط: "دو تا دود دیگه و چایی پشت‌بندش و رفع زحمت می‌کنم."

"حالا چه عجله‌ای. دوباره کی می‌بینمت؟"

"فردا پس فردا پسون فردا. هر وقت تو بخوای."

"فردا، چرا که نه؟"

قرار فردا رو باهاش گذاشتم و دو تا نخود هم بهش دادم که گفت برای رفیقش می‌خواد. تا پایین مشایعتش کردم که متوجه شدم نایلون کفش‌ها را یادش رفته. گفتم: "وایسا نایلون رو بیارم."

گفت: "نه. دیگه حالا نوبت تست که از این کفش‌ها مراقبت کنی. من دیگه نمی‌تونم. از تو هم مطمئن‌تر سراغ ندارم. این کفش‌ها من رو به گذشته‌ام قفل کردن. می‌خوام ازشون کنده‌شم. اگه نمیخواهی‌شون خودت یه بلایی سرشون بیار. خدافظ."

برگشتم تو اتاق و به این همه تلاطم فکر کردم و خوابم برد. فردا، راس ساعت هفت نجف زنگ زد. یک راست رفت سر بساط. می‌دونستم که طالبشه و برای همین همه چیز آماده بود. حتا زولبیا. مامان هم رفته بود خانه خواهرم و این یعنی تا خود صبح حال و حول و صفا.

"ببین عزیز یه موقعی نکنه بخوای از این حرف‌ها فیلم بسازی‌ها."

"نه، خیالت راحت باشه. فقط می‌خوام سعی کنم که بنویسمش. با این که بنویسم که مشکلی نیست؟ تازه تو چرا مخالف فهمیدن مردمی؟"

"خواهش می‌کنم پای این مردم رو وسط نکش که بارها گفته‌ام این مردم حالم رو بهم می‌زنن. اگه قراره من پدرم دربیاد که چند نفر چیزی حالیشون بشه به قول خرم‌آبادیا ای ننگ بر این دانش و فرهنگ."

نجف نشسته بود پشت بساط که اشاره کردم به حرف‌های دیروزش.

"خیلی راحت رفتم طرف اتاقک کنترل ورود تو فرودگاه. چه خوب بود که پویان باهام بود وگر نه شاید از همون جا یک راست می‌بردنم جایی که عرب نی می‌انداخت. پاس‌ها را گرفت و یک خورده با کامپیوترش که بلد هم نیستن باهاش کار کنن ور رفت و گیت ورودی را بست و از اتاقش رفت بیرون و بعد از چند دقیقه‌ای برگشت با کاغذی در دستش: "پاستون اشکال داره. ده روز دیگه برید به این آدرس و پاسپورتتونو پس بگیرید." دست بچه را گرفتم و وارد ایران شدم. خواهر پروانه و دکتر با چند نفر دیگه از فامیل‌هاشون اومده بودن پیشواز. تو مسیر به خانه دکتر گفت: پسردایی جان برگشته و سوال کرد موقع ورود که مشکلی پیش نیومد؟ کاغذ رسید پاس رو نشونش دادم. رسیدیم خانه و سین جیم شروع شد. چرا پروانه خودکشی کرد؟ سوالی که اصلن نمی‌تونستم جواب بدم. خواهر پروانه سوال‌های مشکوکی می‌کرد و معلوم بود که البرز را می‌شناسه از قدیم. پروانه همه‌ی روابطش با البرز و وضع ما در سوئد را، پیش از خودکشی اش برای اون تعریف کرده بود. اما نمی فهمیدم درست چه را گفته و چه را نگفته. خلاصه هر روز زیر فشار سوال‌ها بودم و نمی‌دونستم چه کار کنم. به خانواده‌ام هم که نگفته بودم زنده‌ام. این بود که تا رفتن به ساختمان سنگی پیش خواهر پروانه و دکتر ماندم و روز دهم، صبح زود پویان را بوسیدم و خدافظی مفصلی هم کردم. چرا که اصلن امید به برگشتن نداشتم و از خانه زدم بیرون.

سوال‌های احمقانه‌ای می‌کردن. من رو نمی‌شناختن فقط مسئله‌ی پاس پسردایی محور سوالاتشان بود و این که چه کسانی این پاس رو برام درست کردن؟ به همه چی فکر کرده بودم به غیر از این. سیگار خواستم و فرصتی برای نوشتن این که چرا قاچاقی

از ایران رفتم خارج. توی برگه اسم اصلی‌ام را نوشتم و گفتم بیکار بودم و قصد درس خواندن داشتم برای همین چون راه دیگه‌ای نبود و پول حسابی برای رفتن هم نداشتم از پاسپورت فامیلمون استفاده کردم و یک مشت هترم پترم‌های دیگه هم نوشتم و با همین بازجویی احمقانه این دفعه را قصر در رفتم. چون قرار بود هفته‌ی بعدش دوباره برم اون جا که رفتم ولی مسئول مربوطه نبود و موکول شد به هفته‌ی بعدش که دیگه نرفتم. از طریق یکی از فامیل‌های پروانه تو همون شاهپور خانه‌ی کوچک و تمیزی اجاره کردم. می‌خواستم بمونم. یعنی حال کتک خوردن نداشتم تصور کن می‌فهمیدن من از اعدام در رفته‌ام. چی می‌شد؟ خیلی فکر کردم و در نهایت تصمیم گرفتم بمونم و اون جا هم نرفتم. یکی از اشناهای دکتر تو بازار تو حجره‌ای کاری برام دست و پا کرد. خیلی سخت بود اما یک جوری راضی بودم. صاحب یک خانواده شده بودم. فک و فامیل‌های پروانه را می‌گم. طرف واردکننده و توضیع‌کننده پارچه بود و از شانس معرکه‌ای که من دارم ورشکست شد و بنده هم بی‌کار. مدتی خونه ماندم و الکی می‌گشتم. کلی هم سفر کردیم من و پویان. اون اوایل وقتی تازه اومده بودم تصورم از زندگی زیاد بد نبود. اما به این خنسی‌ها که خوردم، دوباره اوضاعم ریخت بهم. با پیشنهاد دکتر برای خروج دوباره به فرنگستون هوایی شدم. با سفارت سوئد تماس گرفتم و یک جوری از کردستان رفتم سوئد. بدون پویان. قصدم این بود که بعد از جاگیر شدنم بچه هم از طریق و کمک‌های سفارت بیاد اون جا ولی دادستانی هویت منو کشف کرده بود و امده بودن سراغ دکتر. و خلاصه تو بکش بکش سال شصت و هفت این عزیز هم اعدام می‌شه و ان هم اشتباهی. خبر را که شنیدم، از همون راهی که رفته بودم برگشتم. می‌خواستم زندگی‌ام را سر بگیرمو کنار پویان بمونم. می دونستم خواهر پروانه مثل مادر از او نگه‌داری می کنه، اما نتونستم. نتونستم برم در خونه‌ی کسی که به خاطر من اعدام شده بود. نمی‌تونستم تو چشمای کسانی نگاه کنم که باعث زنده ماندن من شده بودند، اما باعث اعدام شوهر و پدر و برادرشون. این بود که زدم به خیابون. نمی‌دونم چند وقتی آلاخون و الاخون بودم که یه روز تو میدون یه عده‌ای دیدم که داشتند به یه نیسانی نان خشک می فروختند. این بود که من هم رفتم تو حلقه‌ی آن‌ها و کارم از آن تا حالا این شده. از آن روزگار هم تنها همین کفش‌ها و آن کلت برام مونده که همین چند وقت پیش، بعد از این که چند بار زاغ‌سیای تو را چوق زدم و حتم دونستم خودتی، از زیر خاک کشیدم بیرون."

با یکی از دوستام قرار گذاشته بودم که نجف را به‌ش معرفی کنم، به بهانه‌ی چای از خونه آمدم بیرون و از تلفن عمومی به‌ش گفتم: "قرارمان منتفی."

بهروز شیدا

سایه‌ی سنگین نیمه‌تمامی‌های ما

چرخی در میانِ خط‌های رمان
سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی،
نوشته‌ی شهریار مندنی‌پور

جستاری که می‌خوانید خوانشی «نیمه‌تمام» است از رمان **سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی**، نوشته‌ی شهریار مندنی‌پور. خوانشی «نیمه‌تمام» است چرا که از میان دو «داستانی» که در رمان ما جریان دارند تنها «یک داستان» را موضوع قرار می‌دهد. در **سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی** هم یک «داستان عاشقانه‌ی ایرانی» را می‌خوانیم هم «داستان» نوشته شدن یک «داستان عاشقانه‌ی ایرانی» را.

جستار «نیمه‌تمام» ما گرد «یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی» می‌چرخد.

چیز دیگری هم هست: متنی که ما از **سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی** در دست داریم، به زبان انگلیسی است. اما می‌دانیم که این رمان از روی نسخه‌ی فارسی، توسط سارا خلیلی به انگلیسی ترجمه شده است. نسخه‌ی فارسی هنوز منتشر نشده است. پس نقل قول‌های ما بی‌تردید با نسخه‌ی فارسی **سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی** که روزی منتشر خواهد شد، تفاوت‌ها دارد.

در جستار «نیمه‌تمام» خود انگار تکه‌هایی از یک «رمان فارسی» را به «فارسیِ دیگری» نوشته‌ایم.

۱

یک روز بهاری است؛ مقابل درِ اصلیِ دانشگاه تهران؛ دهه‌ی ۱۳۸۰ هجریِ شمسی. گروهی از دانش‌جویان در اعتراض به رژیم جمهوری‌ی اسلامی گرد آمده‌اند. حزب‌الهی‌ها هم هستند. با مشت‌های گره‌کرده علیه دانش‌جویان شعار می‌دهند: مرگ بر لیبرال. پلیس هم هست. سارا در پیاده‌رو ایستاده است و پلاکاردی در دست دارد که بر آن شعار عجیبی نوشته شده است: مرگ بر آزادی، مرگ بر اسارت.

تظاهرات در اوج است که دارا سر می‌رسد و سارا را به خروج از صحنه تشویق می‌کند. اندکی بعد نویسنده تأکید می‌کند آن‌چه تا کنون خوانده‌ایم آغاز یک داستان عاشقانه‌ی

ایرانی است. او باید این داستان را طوری بنویسد که در ایران قابل چاپ باشد. پس جاهایی را که ممکن است توسط وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی سانسور شود، خود خط می‌زند.

ماجرای عاشقانه‌ی سارا و دارا در حدود یک سال پیش شروع شده است. سارا که در دانشگاه تهران ادبیات فارسی می‌خواند، برای قرض کردن رمان **بوف کور** به کتاب‌خانه‌ی عمومیِ تهران می‌رود. کتاب‌دار به او می‌گوید **بوف کور** در فهرست کتاب‌های ممنوعه است. دارا که از دور شاهد گفت‌وگوی سارا و کتاب‌دار است، به یک نگاه به عشق او گرفتار می‌شود. آن‌گاه تا باب آشنایی با سارا را باز کند، در نزدیکی خانه‌ی او با کتاب‌خانه‌ی کوچک خود که **بوف کور** هم در آن هست، بساطی علم می‌کند. چند روز بعد سرانجام سارا پای بساط او می‌ایستد و **بوف کور** را می‌خرد.

دارا اما فقط **بوف کور** را به سارا نفروخته است، که زیر بسیاری از حروف این کتاب هم علامت گذاشته است. این حروف در کنار هم نامه‌ی عاشقانه‌ای را می‌سازند که اولین نامه‌ی عاشقانه‌ی دارا برای سارا است. در همین نامه دارا از سارا خواسته است دومین نامه‌ی عاشقانه‌ی او را از حروفی که در کتاب **شازده کوچولو**، نوشته‌ی آنتوان دوسنت اگزوپری، علامت گذاشته است، کشف کند. در نامه‌ی دوم منبع نامه‌ی سوم معرفی می‌شود: **دراکولا**، نوشته‌ی برام استورکر؛ در نامه‌ی سوم منبع نامه‌ی چهارم: **خسرو و شیرین**، نوشته‌ی نظامی‌ی گنجوی؛ در نامه‌ی چهارم منبع نامه‌ی پنجم: **سبکی تحمل ناپذیر بارهستی**، نوشته‌ی میلان کوندرا؛ در نامه‌ی پنجم منبع نامه‌ی ششم: **دشمن مردم**، نوشته‌ی هنریک ایبسن. پس از نامه‌ی ششم دارا غیب‌اش می‌زند تا نزدیک به یک سال بعد سارا را برای نخستین بار در مقابل در اصلی دانشگاه تهران ملاقات کند.

دارا زمانی دانش‌جوی دانشکده‌ی هنرهای زیبا بوده است، اما هنوز تحصیلات‌اش را به پایان نرسانده است که به دلیل عضویت در یک سازمان چپ دست‌گیر می‌شود؛ به دو سال زندان محکوم می‌شود؛ پس از پایان محکومیت از دانشکده اخراج می‌شود. آن‌گاه برای امرار معاش شروع به کرایه دادن فیلم در پیاده‌روها می‌کند. چندی بعد به دلیل کرایه‌ی فیلم‌های غیرمجاز دست‌گیر می‌شود؛ دوباره زندان؛ درست در همان روزهایی که نامه‌های عاشقانه‌اش یکی پس از دیگری به دست سارا می‌رسد. در حدود یک سال بعد آزاد می‌شود و سارا را در مقابل در اصلی‌ی دانشگاه تهران باز می‌یابد.

در اوج ماجرای عاشقانه‌ی سارا و دارا، سارا خواستگاری پیدا می‌کند: سنباد. سنباد به هنگام پیروزیِ انقلاب اسلامی کارمند اداره‌ی ثبت احوال شیراز بوده است. پس از پیروزیِ انقلاب اما رنگ عوض کرده است و به یکی از کارگزاران حکومت جدید تبدیل شده است؛ فهرستی از نام‌های غیراسلامی تهیه کرده است؛ برای مطالعه در مورد دستاوردهای انقلاب

فرهنگی به چین رفته است؛ انحصار واردات مداد از چین را به دست آورده است؛ به‌شدت ثروتمند شده است.

چیزی از خواستگاری‌ی سنباد از سارا نگذشته است که در شبی برفی سارا از دارا می‌خواهد برای اثبات عشق‌اش به او خطر کند و از خانه بیرون بیاید. دارا چنین می‌کند و تا خانه‌ی سارا می‌آید. در آن جا دیوار خانه‌ی سارا را نوازش می‌کند؛ درآغوش می‌کشد، اما ماشین گشت پلیس سر می‌رسد و او را دست‌گیر می‌کند. سارا سخت سراسیمه می‌شود، به سنباد تلفن می‌کند و به او قول می‌دهد اگر با استفاده از نفوذ خود دارا را آزاد کند، با او ازدواج خواهد کرد. سنباد چنین می‌کند، اما چون به وسعت عشق سارا به دارا پی می‌برد، سارا را برای همیشه ترک می‌کند. راه وصل سارا و دارا اما هنوز هموار نیست.

در گوشه‌ای از **سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی** با دکتر فرهاد رو به‌رو می‌شویم. دکتر فرهاد پزشکی «فقیرنواز» است. روزی جسد مردی قوزی را در درمانگاه‌اش می‌یابد؛ جسد را در صندوق عقب ماشین می‌گذارد تا جایی از شر آن خلاص شود، اما در خیابانی پشت راه‌بندان پلیس متوقف می‌شود. بخت با او یار است. افسری او را می‌شناسد. دکتر فرهاد جان عمه‌ی افسر را در یک عمل جراحیِ مجانی نجات داده است. افسر پلیس از افرادش می‌خواهد دکتر را تا «مقصدش» مشایعت کنند.

چندی بعد سارا و دارا را در یک جشن عروسی می‌بینیم؛ جشن عروسی‌ی دخترعموی سارا در یک باغ بزرگ. دکتر فرهاد هم هست. سارا در کناری با دکتر فرهاد سخن می‌گوید. حسادت سرتاپای دارا را تسخیر می‌کند.

صحنه‌ی آخر **سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی** در خانه‌ی دارا برپا است. دارا، در غیاب پدر و مادرش، سارا را به خانه دعوت کرده است. در باغچه‌ی خانه بوته یاسمینی هست. سارا احساس می‌کند چشم‌هایی در گل یاسمین پنهان اند که او را می‌پایند. چشم‌های مرد قوزی است. دارا در خانه را می‌بندد.

صحنه‌ی آخر را اول بپرسیم: مرد قوزی در بوته‌ی یاسمین چه می‌کند؟ در **بوی گُل** چه می‌کند؟

۲

آخرین فصل رمان **سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی** زیر عنوانِ **سحر از بسترم بوی گُل آید** روایت می‌شود. پدر و مادر دارا به سفر رفته‌اند. سارا به خانه‌ی دارا آمده است: «*سارا به دارا می‌گوید:*

در آن باغچه‌ی گل در حیاط شما ... آن بوته‌ی یاسمین ...

بله، می‌خواستم هرس‌اش کنم، اما وقت نشد. نه، نکن ... قشنگ است که گیاه را آزاد بگذاریم تا در همه جای باغ پخش شود.

[...]

بعد، انگار که ناگهان چیزی را به خاطر آورده باشد، چشمان‌اش گشاد می‌شود، خشک‌اش می‌زند.

چی شد سارا؟ چه اتفاقی افتاد؟

وقتی که پا به حیاط گذاشتم، اولین چیزی که دیدم بوته‌ی یاسمین بود ... صادقانه بگویم، این بوته من را ترساند. حالا می‌فهمم که انگار یک جفت چشم ترسناک داشتند از درون بوته به من نگاه می‌کردند.

غیرممکن است ... به جز من و تو کسی در خانه نیست.

اما من مطمئنم. خودم دیدم. شاید وقتی تو در حیاط را باز گذاشتی، یک نفر آمده و پشت آن بوته پنهان شده است.

دارا در حالی که قلب‌اش دارد از سینه بیرون می‌زند، از گوشه‌ی پرده‌ی اتاق خواب‌اش به بوته‌ی یاسمین نگاه می‌کند. چشمان‌اش از ترس گشاد شده‌اند. به نظر می‌رسد چیزی لای شاخه‌ها است.

بعد، وقتی وحشت‌زده به حیاط بدود، جسد یک مرد قوزی را خواهد دید که به در خانه خیره شده است.»[1]

این اما برای اولین بار نیست که سایه‌ی مرد قوزی در **سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی** حاضر می‌شود. او هم از نخست سایه‌ی خود را بر رمان گسترده است. برای نخستین بار او را در فصل اول رمان می‌بینیم که زیر عنوان **مرگ بر دیکتاتوری، مرگ بر آزادی** روایت می‌شود. سارا در میان تظاهرکننده‌گان است. مرد قوزی ناگهان ظاهر می‌شود و به او نهیب می‌زند که به خانه برود؛ چرا که مرگ در انتظار او است: «*هی، رویایینِ روز، به خانه‌ات برو! ... امروز مرگ به سراغ تو می‌آید. به خانه برو! ... می‌فهمی؟ نیم ساعتی هست که مرگ به عشق تو گرفتار شده است. دارد داس‌اش را برای بدن تو تیز می‌کند. تا جایی که می‌توانی فرارکن ... می‌شنوی ...؟*»[2]

چنان‌که خواندیم در گوشه‌ای دیگر از **سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی** نیز مرد قوزی حضور عریان دارد. دکتر فرهاد در یکی از خیابان‌های تهران جسد مرد قوزی را در صندوق عقب ماشین خویش دارد. از نزدیک‌تر ببینیم: «*در یکی از این خیابان‌ها دکتر فرهاد با ماشین خود از درمانگاه مجانی‌ای که در یکی از مناطق فقیرنشین شهر راه انداخته است، باز می‌گردد. بر خلاف شب‌های دیگر که خسته اما با حس عمیق*

رضایت به خانه برمی‌گشت، امشب همه‌ی بدن‌اش از ترس منقبض است و خیس عرق. جسد مرد قوزی در صندوق عقب ماشین کهنه‌ی او است. یک نفر مخفیانه جسد را در اتاق انتظار او گذاشته است و گریخته است.»[۳] باقیِ ماجرا را نیز پیش از این در خلاصه‌ی رمان خود خواندیم.

سایه‌ی مرد قوزی اما در جاهای دیگر هم پنهان است؛ گسترده پنهان است. گل یاسمین و صندوق عقب ماشین دکتر فرهاد تنها مخفیگاه‌های مرد قوزی نیستند.

۳

در فصلی از **سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی** که زیر عنوان **دوستات دارم، اما دیگر نمی‌خواهم ببینمت** روایت می‌شود، سارا و دارا را می‌بینیم که در سالن انتظار یک بیمارستان نشسته‌اند و با یک‌دیگر سخن می‌گویند. ناگهان در بیمارستان باز می‌شود و یک زن و چهار مرد وارد می‌شوند. زن بسیار زیبا است. چهار مرد لباس‌های غریبی به تن دارند: *«اما عجیب‌ترین چیز گروه تازه از راه رسیده نه زیباییِ زن که لباس‌های چهار مرد هم‌راه او است که یادآور لباس‌های فرماندهان نظامیِ ایران در هزار و پانصد سال پیش است. آن‌ها سپرها و کلاه‌خودهایی دارند که با نوارهای براق طلامانند تزئین شده است و قبضه‌های شمشیرشان از جواهرات یاقوت و الماس‌مانند می‌درخشد.»*[۴]

زن زیبا اما عروسی است که در شب زفاف خویش به دلیل خون‌ریزیِ شدید به بیمارستان آمده است. سارا ماجرا را برای دارا شرح می‌دهد؛ با خشم و هیجان: *«شما مردها! دیدی چه ظریف بود؟ آن داماد وحشی [...]*

[...]

نمی‌توانند خون‌ریزی را بند بیاورند – دنبال یک متخصص فرستاده‌اند – دکتر فرهاد.»[۵]

سارا بغض کرده است. رنج عروس را تاب نمی‌آورد. هم از این رو است که خطاب به چهار مردی که عروس را هم‌راهی کرده‌اند، چنین می‌گوید: *«شما با آن عروس هستید؟*

[...]

شما فامیل عروس هستید یا داماد؟

[...]

به من نگویید که شما فقط افسران نگهبانی هستید که این‌جا کشیک می‌دهید.

[...]

از طرف من به خسرو بگویید که از یک جانور وحشی‌تر است.»[۶]

می‌دانیم که شیرین نام «داماد وحشی» را نمی‌داند، اما گمان می‌کنیم بدانیم چرا او را خسرو می‌خواند. به شب زفاف خسرو، پادشاه ساسانی با شیرین شاه‌زاده‌ی ارمنی اشاره دارد. به منظومه‌ی **خسرو و شیرین** اشاره دارد.

٤

در میان کتاب‌هایی که سارا نامه‌های دارا را از میان آن‌ها «استخراج» می‌کند، منظومه‌ی **خسرو و شیرین** هم هست. سارا کتاب را به‌تمامی خوانده است. در **سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی** ما اما تنها بخش‌هایی از کتاب را با او می‌خوانیم؛ از آن میان ماجرای شب زفاف خسرو و شیرین را: شیرین از خسرو تقاضا می‌کند که در شب زفاف‌شان مِی‌نخورد. خسرو اما خودداری نمی‌تواند. سر از باده گرم می‌کند. شیرین آزرده می‌شود و مادرخوانده‌ی خود را به جای خود به حجله می‌فرستد. خسرو چنان مست نیست که مادرخوانده‌ی شیرین را از شیرین بازنشناسد. به «مادرخوانده» یورش می‌برد. شیرین به نجات «مادرخوانده» به حجله می‌آید. شب زفاف آغاز می‌شود: «*سرِ اول به گل چیدن درآمد / چو گل زان رخ به خندیدن درآمد/ [...] / گه از سیب و سمن بد نقل سازیش/ گهی با نار و نرگس رفت بازیش / [...] گهی باز سپید از دست شه جست / تذرو باغ را بر سینه بنشست .../ گهی از بس نشاط‌انگیز پرواز / کبوتر چیره شد بر سینه‌ی باز ... [...] گوزن ماده می‌کوشید با شیر / برو هم شیر نر شد عاقبت چیر ... / [...] شگرفی کرد و تا خازن خبر داشت / به یاقوت از عقیق‌اش مهر برداشت ... / [...] صدف بر شاخ مرجان مهد بسته / به یک‌جا آب و آتش عهد بسته ... / [...] ز رنگ‌آمیزیِ آن آتش و آب / شبستان گشته پرشنگرف و سیماب...*»[۷]

سارا در دامادی که در شب زفاف به عروس خویش حمله کرده است، خسرو را می‌یابد. انگار خسرو نماد همه‌ی مردانی است که جز «یورش» بر زنان راه دیگری نمی‌شناسند؛ نماد دیروزی که امروز را نیز تا دم مرگ تعقیب می‌کند. از همین رو است که مردانی که عروس خونین را تا بیمارستان همراهی می‌کنند، لباس فرمانده‌هان هزاروپانصد سال پیش را بر تن دارند؛ خسروهایی که در همه‌ی تاریخ ایران تکرار شده‌اند؛ لباس‌هایی که با تن یکی شده‌اند؛ تبلور دیگری از مردان قوزی‌ای که شاید در تن همه‌ی قهرمانان داستان‌های عاشقانه‌ی ایرانی خانه کرده‌اند.

نکند در تن دارا هم مرد قوزی هست.

۵

در فصلی از **سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی** که زیر عنوان **عروسی** روایت می‌شود، مراسمِ عروسیِ دخترعموی سارا در باغی در دامنه‌ی البرز بر پا است. در باغ جویی هم هست که زنان در یک سوی آن و مردان در سوی دیگر آن نشسته‌اند. در میان مهمانان هم دارا هست هم دکتر فرهاد. در لحظه‌ای از جشن در گوشه‌ای از باغ، سارا با دکتر فرهاد مشغول صحبت است. دارا از صحبتِ آن دو دچار حسادت می‌شود؛ آن قدر که به این فکر می‌افتد که سارا را ترک کند. دارا به سارا چنین می‌گوید: «*حالا می‌فهمم که تو را نمی‌شناسم. تو سارایی نیستی که من می‌شناختم. گیج شده‌ام.*»[۸]

سارا چنین پاسخ می‌دهد: «به خاطر این که تو خودخواهانه، همیشه من را طوری می‌خواستی که در ذهن خودت تصور می‌کردی. تنها کسی که من را واقعاً همان طور که هستم دید، شاعری بود که دست‌فروشی می‌کرد.»[۹]

«روح» مرد قوزی هنوز در دارا حضور دارد. شاید در در دکتر فرهاد مرده است. جسدش را دکتر فرهاد در صندوق عقب ماشین گذاشته است و جایی انداخته است. شاید از همین رو است که آن دو اینک در باغی که عروسیِ دختر عموی سارا در آن بر پا است، به دو قطب متضادِ تبدیل شده‌اند. دارا با خسروهای تاریخ هم‌سرشت شده است. دکتر فرهاد کسی است که عروس داماد «وحشی» را جراحی کرده است؛ شیرینِ روزگار را جراحی کرده است.

از مراسم عروسی، رقص و جوی آب را هم دریابیم. به آن شاعری که دست‌فروشی می‌کرد هم خواهیم رسید.

٦

نخست تکه‌ای از فصل **عروسی** را بخوانیم که در آن جوی آب هم هست: «*هوا سرد نیست. مهمانان میان باغ و چادر در رفت و آمد اند. دارا گوشه‌ای خلوت پیدا کرده است و تنها نشسته است. هر از گاهی، به امید دیدن سارا، نگاه دزدانه‌ای به بخشی می‌اندازد که زنان در آن جمع شده‌اند. سارا به او گفته است که یکی از زیباترین لباس‌های زنده‌گی‌اش را خواهد پوشید. اما هر چه‌قدر که به آن سوی جوی می‌نگرد نشانی از او نمی‌بیند.*»[۱۰]

حالا تکه‌ای که در آن رقص هم هست: دارا در مراسم عروسیِ دختر عموی سارا در گوشه‌ای نشسته است؛ از رفتار سارا عصبانی است. سارا با او چنین هم می‌گوید: «*به مهمانی برگرد؛ می‌خواهم برای تو برقصم.*»[۱۱]

در **سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی** اما باز هم واژه‌ی رقص هست.

۷

در تکه‌ای از **سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی** پتروویچ ، مأمور سانسور وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، زیر واژه‌ها و جمله‌هایی خط می‌کشد: «*قلم را روی کاغذ می‌گذارد که زیر واژه‌ی رقص خط بکشد، اما می‌فهمد که نویسنده خودش به جای رقص از حرکات موزون استفاده کرده است.*»[۱۲]

پرسشی برای ما پیش آمده است: اگر پتروویچ زیر واژه‌ی رقص را خط کشیده است، چرا سارا به دارا می‌گوید می‌خواهد برای او «برقصد؟» پاسخ را شاید بتوانیم در **بوف کور** بیابیم. در آن‌جا از جوی آب هم نشانه‌ها هست.

۸

در **بوف‌کور** که سبب‌ساز ماجرای عاشقانه‌ی سارا و دارا است از جوی آب و رقص نشانه‌ها است.

نخست جوی آب: راوی‌ی **بوف کور** در خانه نشسته است و بر قلمدانی شب و روز یک منظره را نقش می‌زند: یک درخت سرو که پیرمردی قوزی زیر آن نشسته و انگشت سبابه‌ی دست چپ‌اش را به حالت تعجب روی لب‌اش گذاشته است. رو به‌روی او دختری با لباس سیاه خم شده و با دست راست به او گل نیلوفرکبودی تعارف می‌کند. میان آن‌ها یک جوی آب فاصله است. روزی اتفاقی می‌افتد که زنده‌گیِ او را دگرگون می‌کند: «*سیزدهٔ نوروز بود. همهٔ مردم بیرون شهر هجوم آورده بودند — من پنجرهٔ اتاقم را بسته بودم، برای اینکه سر فارغ نقاشی بکنم، نزدیک غروب گرم نقاشی بودم یکمرتبه در باز شد و عمویم وارد شد — یعنی خودش گفت که عموی من است [...] بمحض ورود رفت کنار اطاق چنباتمه زد – من بفکرم رسید که برای پذیرائی او چیزی تهیه بکنم [...] رفتم در پستوی تاریک اطاقم، هر گوشه را وارسی می‌کردم تا شاید بتوانم چیزی باب دندان او پیدا کنم [...] ناگهان نگاهم ببالای رف افتاد – گویا بمن الهام شد، دیدم یک بغلی شراب کهنه که بمن ارث رسیده بود [...] بالای رف بود [...] برای اینکه دستم به رف برسد چهارپایه‌ای را که آنجا بود زیر پایم گذاشتم ولی همینکه آمدم بغلی را بردارم ناگهان از سوراخ هواخور رف چشمم به بیرون افتاد — دیدم در صحرای پشت اطاقم پیرمردی قوز کرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان، نه — یک فرشتهٔ آسمانی جلو او ایستاده، خم شده بود و با دست راست گل نیلوفر کبودی باو تعارف می‌کرد، در حالی که پیرمرد ناخن انگشت سبابهٔ دست چپش را میجوید.*»[۱۳]

گفته‌اند که جوی آب در این‌جا هم نماد گذر زمان است هم نماد فاصله است؛ فاصله‌ی روح زنانه و روح مردانه؛ نماد فراقی که درمان نمی‌شود.[۱۴]

بعد رقص: راویِ **بوف کور**، در بخش دوم با زن لکاته پیمان زناشویی بسته است: «*[...] اما از دنیای داخلی: فقط دایه‌ام و یک زن لکاته برایم مانده بود. ولی ننجون دایهٔ او هم هست، دایهٔ هر دومان است – چون نه تنها من و زنم خویش و قوم نزدیک بودیم، بلکه ننجون هردومان را با هم شیر داده بود. اصلاً مادر او مادر من هم بود – چون من اصلاً مادر و پدرم را ندیده‌ام و مادر او آن زن بلند بالا که موهای خاکستری داشت مرا بزرگ کرد. مادر او بود که مثل مادرم دوستش داشتم و برای همین علاقه بود که دخترش را بزنی گرفتم.*»[۱۵]

ننجون، دایه‌ی مشترک زن لکاته و راوی اما پیش از این در معبد باکره‌گان رقاصه بوده است: «*پدرم در شهر بنارس بوده و عمویم را بشهرهای دیگر هند برای کارهای تجارتی میفرستاده – بعد از مدتی پدرم عاشق یک دختر باکره بوگام داسی، رقاص معبد لینگم میشود. کار این دختر رقص مذهبی جلو بت بزرگ لینگم و خدمت بتکده بوده است [...]*»[۱۶]

در تفسیر واژه‌ی رقص در این‌جا به همین اکتفا کنیم که رقص هم نماد باکره‌گی‌ای است که بت بزرگ می‌پسندد؛ هم می‌تواند آیین کسانی باشد که چون از خدمت بت بزرگ سر باز بزنند، باید لکاته‌گی پیشه کنند.

پس رقص آن‌جا که نماد باکره‌گی، تقدس، پذیرش یک بت است خط نمی‌خورد؛ اما آن‌جا که «رقصی معمولی» است که دلایل و کارکردهای زمینیِ خود را دارد، واژه‌ای ممنوعه است. انگار واژه‌ی رقص آن‌جا مجاز است که حضور سایه‌ی مرد قوزی در دارا را یادآوری می‌کند؛ سایه‌ی مردی را که زن باکره‌ای را جست‌وجو می‌کند که برای او برقصد؛ یک اثیری – لکاته‌ی همیشه‌گی.

اما آن شاعر – دست‌فروشی که سارا را همان طور که هست شناخته است، چه کسی است؟ پرسیدن ندارد. او را می‌شناسیم.

۹

روزی سارا و دارا به مردی برمی‌خورند که در پیاده رویی بساط کتاب‌فروشی علم کرده است. کتاب‌هایی که می‌فروشد ترکیب غریبی است:«*کتاب پلانک در مورد فیزیک کوانتوم، رباعیات خیام، خلاصه‌ای از تاریخ زمانِ استفان هاوکینگ، زنبورها و رد تئوری‌های مارکس، زنده‌گی‌نامه‌ی صدام حسین مزدور، هزارویک شب، شعر نو فارسی، کتاب سبزِ معمر قذافی، جامعه‌ی باز و دشمنان آنِ پوپر، روان‌شناسی‌ی عشقِ استرن برگ، آیشمن: زنده‌گی و جنایات، سه تفنگ‌دار، هفت راه مؤثر ترک اعتیاد، هزارتوهای بورخس، راهنمای اسلامی‌ی*

روابط جنسی، ذن، جنس دومِ سیمون دوبوار، غزلیات رومی، اگزیستانسیالیزم، فلسطین، هفت روش احضار روح، صد سال تنهایی، گل‌های شر بودلر...»[۱۷]

این مرد که این کتاب‌ها را بساط کرده است، نصرت رحمانی است. چه‌گونه او را شناختیم؟ از روی این تکه: *« [...] دارا ناگهان پیرمرد را به یاد می‌آورد. شوکه شده است. انتظار نداشت شاعر بزرگ رمانتیک ایران را در این وضعیت ببیند. پیش از انقلاب در مجله‌های ادبی و مجله‌های زنان که حالا مخفیانه خرید و فروش می‌شدند، بخش ویژه‌ی شاعر و عکس او را دیده بود – مردی محزون با موهای بلند ژولیده، سیگاری بین انگشتان‌اش، پیشانی‌اش را به دست تکیه داده، چشمان‌اش به نقطه‌ای دور خیره شده است – و کنارِ تصویر بزرگ او، شعرهای عاشقانه‌اش.*

دارا می‌پرسد:

شما آقای ن. و. شراب نیستید؟

این نام مستعار شاعر بود.

[...]

بودم ... حالا پشیمانم که زمانی شعر می‌نوشتم.»[۱۸]

تکه‌ای که خواندیم تصویر شاعر – دست‌فروش را چنین به یاد ما می‌آورد: نصرت رحمانی در مجله‌ی **زن روز** در دهه‌ی ۱۳۵۰ شمسی؛ آشفته‌مو و دودآلود. نام‌های مستعارش را هم به یاد می‌آوریم: لولی، ترمه. درست است. نصرت رحمانی شاعر شعرهای رمانتیک است؛ شعرهای رمانتیک سیاه؛ شاعر عشق، تلخی، دود، تنهایی. در کنار دارا و سارا در کنار بساط او بایستیم، کتابی از او بگشاییم، تکه‌ای از یکی از شعرهای او را بخوانیم؛ تکه‌ای از شعر **زمزمه‌ای در محراب**: *«تیشه بر ریشه‌ی جان دوخته‌ام / دل به هر شعله‌ی غم سوخته‌ام / باد آواره‌ی گورستانم / بذر پاشیده به سنگستانم / برق منشور یخین رازم / پر سیمرغ غمم، بگدازم / پیش از آن لحظه که نابود شوم / شب شوم، شعله شوم، دود شوم / در غریب شب این سوخته دشت / کرکسی پر زد و نالید و گذشت.»*[۱۹]

خودش است: نصرت رحمانی، سوکوار تنهایی‌ها، غریبه‌گی‌ها، جدایی‌ها، دل‌تنگ عشق‌ها. نصرت رحمانی به سارا پیش‌نهاد یک «معامله» را می‌دهد: دست‌نوشته‌ی قدیمیِ **خسرو و شیرین** در مقابل روسریِ سارا: *«خانم جوان زیبا، این دست‌نوشته‌ی منظومه‌ی خسرو و شیرین، مال پانصدوسی‌وهشت سال پیش است. خسرو و شیرین را می‌شناسی؟*

[...]

دارا با تعجب می‌گوید:

اگر این کتاب عتیقه است، ده یا بیست میلیون تومان می‌ارزد. شاید خیلی خیلی بیش‌تر.

شاعر پیر، عصبانی از دخالت دارا، بدون این‌که به او نگاه کند، زیر لب می‌گوید:

من هرگز در زنده‌گی‌ام چیز جعلی نداشته‌ام. اگر کسی را پیدا کنم که به‌راستی این کتاب را بخواهد، آن را به مبلغ ناچیزی به او می‌فروشم. این را می‌خواهی دختر؟

[...]

گفتم بله. در مقابل آن چی باید بدهم؟

پیرمرد به حلقه‌ی مویی که از روسری‌ی سارا بیرون زده است می‌نگرد و زمزمه می‌کند: روسری‌ات ... همین حالا.»[۲۰]

سارا روسری‌اش را به شاعر می‌دهد و کمی بعد به هم‌راه دارا به سرعت از بساط کتاب‌فروشی دور می‌شود. چرا بساط کتاب‌فروشی؟ این «معامله» یعنی چه؟ چرا کتاب **خسرو وشیرین**؟ بساط کتاب‌فروشی بساطی را به یاد می‌آورد که دارا با کتاب‌خانه‌ی خویش در انتظار سارا برپا کرده است. این پاسخ اما پرسش‌های دیگری می‌سازد: آیا شاعر هم منتظر معشوقی است؟ آیا منتظر سارا است؟ نمی‌دانیم. اما می‌دانیم که دست‌خط منظومه‌ی **خسرو شیرین** تنها به شرطی به سارا بخشیده می‌شود که سارا علیه نظمی شورش کند که خسروهای روزگار ساخته‌اند؛ یعنی روسری از سر بردارد.

به کتاب‌های بساط شاعر پیر هم می‌توان نگاهی کرد: آمیخته‌ی غریبی است؛ نشانی دیگر از یک ناموزونی. اما مهم‌ترین نکته شاید این است که در بساط او خبری از **بوف کور** نیست. یعنی سایه‌ی مرد قوزی در بساط او نیست؟ یعنی دوگانه‌ی زن اثیری – لکاته در بساط او نیست؟ یعنی در بساط او میان زن و مرد جویی نیست؟ یعنی در بساط او رقص دیگری برپا است؟ پاسخ این پرسش‌ها را سارا به‌تر می‌داند؛ حتا اگر به ما نگوید.

سارا پاسخ پاره‌ای از پرسش‌ها را نمی‌دهد. نویسنده‌ی «یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی» اما می‌خواهد پاسخ ما را بدهد. تکه‌های سانسورشده را طوری خط زده است که ما زیرخط‌خورده‌گی‌ها را بتوانیم بخوانیم.

۱۰

بخش عمده‌ای از تکه‌های سانسور شده‌ی «یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی» از زبان سه نفر به گوش می‌رسد: راوی، دارا، سارا.

راوی در زیر خط‌خورده‌گی‌ها چنین می‌گوید: مطابق یک قانون نوشته نشده تدریس ادبیات معاصر در مدارس و دانشگاه‌های ایران ممنوع است.[۲۱]

با هر قدمی که برمی‌دارد نخست پیکان‌های سه بُعدیِ قاطع سینه‌های خود را می‌بیند، سپس بیضیِ زیبای زانوان و ساق پای شکیل خود را. لذت‌اش دیری نمی‌پاید. سنگینیِ

نگاهی شهوانی را روی شانه‌های خود احساس می‌کند.[۲۲] آب دریا از روی شانه‌هایش روی سینه‌های محکم‌اش می‌ریزد که مثل دماغه‌های دو کشتی می‌خواهند راه خود را از میان دریا باز کنند. موج فروکش می‌کند و آب تا زیر سینه‌ی سارا پایین می‌رود. زن‌ها به او اشاره می‌کنند و از وحشت فریاد می‌کشند. سارا سینه‌های شناورش را با دست می‌پوشاند. فقط کمی بعد می‌فهمد که در قسمت زنانه‌ی دریا است. کمی آن طرف‌تر، با یک پرده‌ی برزنتیِ سبز بخش زنان جدا می‌شود. خورشید و آب شور پرده را سوزانده‌اند. پرده از چند نقطه پاره شده است. امواج خروشان نقاط پاره شده را عقب و جلو می‌برند و او می‌تواند هفت‌صد — هشت‌صد متر آن طرف‌تر بدن‌های چاق و پشمالو را در بخش مردان ببیند.[۲۳] بعد از انقلاب هیچ یک از کتاب‌هایش اجازه‌ی چاپ یا تجدید چاپ نگرفته بودند.[۲۴] دارا می‌بیند که دست‌های نوازشگر پیرمرد برخلاف میل‌اش به آرامی از دست سارا جدا می‌شود.[۲۵] پیرمرد وانمود می‌کند می‌خواهد به مینیاتور نگاه کند. سرش را به آن قسمت از گردن سارا که از زیر گره روسری‌اش معلوم است، نزدیک می‌کند و عمیق می‌بوید. سارا صدای آن نفس طولانی را می‌شنود، اما عقب نمی‌کشد.[۲۶] مشکل این است که وقتی یک دختر و پسر جوان با یک‌دیگر قدم می‌زنند، گاهی اوقات دست آن‌ها با یک دیگر برخورد می‌کند. برای دو باکره، این برخورد هم لذت‌بخش است هم کلافه‌کننده.[۲۷] باد در موهای بلند سارا می‌وزد و پوست لخت دست‌ها و پاهایش را نوازش می‌کند. از طرف دیگر، از عمق گوشت جوان بدن‌اش، احساس دل‌پذیر و سرکوب‌شده‌ی آزادی و سرمستی به سوی روزن‌های پوست‌اش جریان پیدا می‌کند.[۲۸] در چشم یک دیگر تصویر واژه‌های ممنوع را می‌بینند؛ واژه‌هایی چون بوسه، انار، شیر و عسل، و صدف.[۲۹] صاحب فروشگاه دارا را برانداز می‌کند. سارا نزدیک‌تر می‌آید و آگاه از این که بوی آخرین عطر شانل را به سوی سوراخ‌های دماغ او می‌فرستد، با دکمه‌ی نقره‌ای رنگ بالایی مانتوی خود بازی می‌کند.[۳۰] سارا عشوه‌گرانه کپل‌اش را تکان می‌دهد و از دارا می‌پرسد: چه‌طور است؟ این اولین بار است که دارا می‌بیند سارا چیزی به جز مانتو پوشیده است. نور چراغ‌های فروشگاه روی پوست جوان و درخشان سارا منعکس می‌شوند. دارا احساس می‌کند تب دارد و عرق از ستون فقرات‌اش چکه می‌کند. او مرده‌ی آن است که دست‌اش را دراز کند و آن شانه‌ها را لمس کند.[۳۱] فکر می‌کند دارا از او می‌خواهد سینه‌بندش را هم دربیاورد. دست‌اش را به پشت می‌برد و قلابی را باز می‌کند که هیچ مردی در دنیا آن را دوست ندارد. دارا حس می‌کند چشمان‌اش گُر می‌گیرد. دود سیاه از چشمان‌اش برخواهد خاست.[۳۲] یک لباس چسبان سفید پوشیده است با تارهای نقره‌ای. شانه‌های گرد دعوت‌کننده و بازوان کمی گوشت‌آلودش بی‌رحمانه می‌درخشند. دامن‌اش بالای زانو است و دارا میخ‌کوب ساق پای سارا شده است. عضلات کشیده‌ی ساق‌ها آن‌قدر

پهن هستند که وقتی دستان یک مرد به ظرافت روی آن‌ها بلغزد، بخشی از آن‌ها را بپوشاند و بعد به تدریج رو به پایین، سوی بالای مچ‌ها، باریک شود؛ اندازه‌ی شست و انگشت میانیِ یک مرد تا گِرد نازکای شکننده‌شان بچرخد. دارا یک لحظه تصور می‌کند که ران‌های سارا دور بدن او حلقه شده است و آن ساق‌های دل‌پذیر در امتداد سوزان پشت پاهایش به لطافت سُر می‌خورد.[۳۳] دارا از زیر خط‌خورده‌گی‌ها چنین می‌گوید: آرزو داشتم قدرت دراکولا را داشتم؛ نه از آن نوع که بتوانم شب‌ها به اتاق خواب تو بیایم و خون‌ات را بمکم، بل‌که از آن نوع که تا آخرعمر از تو محافظت کنم؛ بی‌آن‌که خود بدانی.[۳۴] زندان بودم. به این شرط آزاد شدم که شهر را ترک نکنم. یک بار در هفته باید خود را نشان می‌دادم و امضا می‌کردم. این روزها هرچه بیش‌تر قسم می‌خورم که فعالیت سیاسی نمی‌کنم، بیش‌تر به من مشکوک می‌شوند. حتا اعتراف کرده‌ام که عاشق شده‌ام و حالا از هر چه ایدئولوژی است متنفرم.[۳۵] اگر تو در زندان به اندازه‌ی من کتک خورده بودی حالا یا به‌تمامی کر شده بودی یا می‌توانستی حتا زمزمه‌ی سوسک‌ها را هم بشنوی.[۳۶] سال‌ها مثل یک گوسفند زنده‌گی کرده‌ام. کارم فقط رنگ کردن خانه‌ها است. هیچ فعالیت سیاسی‌ای ندارم. آن‌ها این را خوب می‌دانند، حتا اگر بخواهند از دست من خلاص شوند، می‌توانند این کار را خیلی ساده‌تر و ماهرانه‌تر انجام دهند.[۳۷]

سارا از زیر خط‌خورده‌گی‌ها چنین می‌گوید: سال‌ها است به همه گفته‌اند ساکت باش، انتقاد نکن، اعتراض نکن؛ به همان بهانه‌ی جنگ و مبارزه با امپریالیسم جهانی و ضدانقلاب.[۳۸] پس چرا وقت نمی‌گذاری من را ببینی؟ مطمئن نیستم که در میان دیگر قرارهایت برای دیدن من وقت داشته باشی.[۳۹] کجا می‌توانیم برویم. می‌بینم وقتی با هم هستیم، تو چه‌قدر می‌ترسی دست‌گیر شوی. از خودم بدم می‌آید که تو را در این وضعیت سخت قرار می‌دهم.[۴۰]

»گزیده‌ای» از تکه‌های سانسورشده‌ی «یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی» را خواندیم؛ ترکیبی تکه – تکه که گاه تنها نقطه اتصال‌شان خط‌خورده‌گی بود. خط‌خورده‌گی‌ها خود سخن می‌گفتند.

به پاره‌ای از چیزهایی اشاره کنیم که در ادامه‌ی این جستار«نیمه‌تمام» شاید در فرصتی دیگر بخوانیم.

۱۱

در جریان نوشته شدن «یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی» دو شخصیت در جدالی دائمی درگیراند: نویسنده‌ی «یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی» و مأمور سانسور وزارت فرهنگ و

ارشاد جمهوریِ اسلامی، پتروویچ. می‌دانیم که پتروویچ در رمان **جنایت و مکافات** نام مأمور رسیده‌گی به جنایت راسکولنیکوف است. نام جستاری که جستار نیمه‌تمامی را که می‌خوانید تکمیل خواهد کرد، از همین جدال نویسنده و پتروویچ برمی‌آید: آن جستار یکی از این پنج نام را خواهد داشت: از گناه عشق کجا بگریزم؟ تا منجی عشق چه‌قدر مانده است؟ پس حضور عشق چه شد؟ فقر من از عشق چرا است؟ در زبان عشق حیرانم. آن جستار پنج محور خواهد داشت: رابطه‌ی نویسنده و متن «یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی»، رابطه‌ی نویسنده و تاریخ ایران، رابطه‌ی نویسنده و جهان غرب، گفت‌وگوی رمان **سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی** با متن‌های دیگر، تردیدهای متن. بیش از این از نیمه‌ی دیگر جستار «نیمه‌تمام» خود سخن نگوییم. به جستار «نیمه‌تمام» خود برگردیم؛ به پلاکاردی که سارا در جریان تظاهرات دانش‌جویان در دست دارد. گفتیم که بر پلاکاردی که سارا در دست دارد، چنین نوشته شده است: **مرگ بر آزادی، مرگ بر اسارت**. به نظر می‌رسد این شعار همه‌ی آن چیزی را که تا کنون در این جستار «نیمه‌تمام» خواندید، فشرده می‌کند؛ با پنج نام احتمالی »نیمه‌ی دیگر» جستار ما هم بی‌ارتباط نیست.

۱۲

بر پلاکاردی که سارا در دست دارد آزادی شاید یعنی تنهایی؛ یعنی شیرین بدون خسرو؛ یعنی سارای بدون دارا؛ یعنی جوی جدایی؛ یعنی غیابِ عشق. اسارت یعنی رابطه‌ی شیرین با مرد قوزیِ درون خسرو؛ یعنی باز هم جوی جدایی؛ یعنی عروسی که از شب زفاف زخمی است؛ یعنی چشمی که زن را به اثیری و لکاته تقسیم کرده است؛ یعنی عشق ناکام.

پس منزل سوم کجا است؟ منزلی که میان «آزادی» و «اسارت» ایستاده است کجا است؟ در آن منزل شاعر پیر خانه دارد؟ دکتر فرهاد خانه دارد؟ همین‌جا پرسش‌های دیگری را به یاد بیاوریم: نام دکتر فرهاد چه کسی را به یاد ما می‌آورد؟ چرا «دکتر» با نام کوچک‌اش خطاب می‌شود؟ این دو پرسش یک پرسش بیش نیست. پاسخ هم شاید یکی بیش نیست: فرهاد ضلع سوم مثلث عاشقانه‌ی منظومه‌ی **خسرو و شیرین** است.

همان فرهاد که کوهی را به تیشه‌ی عشق از سر راه برمی‌دارد؛ همان فرهاد که شیرین و اسب‌اش را بر گردن می‌گذارد و تا قصر خسرو می‌برد؛ همان فرهاد که در «مناظره» با خسرو چنان از عشق شیرین سخن می‌گوید که خسرو از سخن باز می‌ماند: «*نخستین بار گفتش کز کجایی / بگفت: از دار ملک آشنایی / بگفت: آن‌جا به صنعت در چه کوشند؟ / بگفت: انده خرند و جان فروشند / بگفتا: جان فروشی در ادب نیست / بگفت: از عشقبازان این عجب نیست / بگفت: از دل شدی عاشق بدین سان؟ / بگفت: از دل تو می‌گویی، من*

از جان / بگفتا: عشق شیرین بر تو چون است؟ / بگفت: از جان شیرینم فزون است / بگفتا هر شبش بینی چو مهتاب؟ / بگفت: آری، چو خواب آید، کجا خواب؟ / بگفتا: دل ز مهرش کی کنی پاک؟ / بگفت: آنگه که باشم خفته در خاک / بگفتا: گر خرامی در سرایش؟ / بگفت: اندازم این سر زیر پایش.»[۴۱]

منزل سوم منزل فرهاد است؟ منزل شاعر – دست‌فروش است؟ منزل این دو یکی است؟ منزل سوم منزل دیگری است؟

۱۳

«یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی» با **بوف‌کور** آغاز می‌شود؛ **خسرو وشیرین** را در خویش تکرار می‌کند؛ سایه‌ی پیرمرد قوزی‌ی **بوف کور** بر آن می‌افتد. در آن خسروِ **خسرو و شیرین** تکرار می‌شود. در آن شیرین **خسرو و شیرین** شاعری پیر را در خسروی جوان می‌جوید. در آن فرهاد نعش مرد قوزی بر دوش می‌برد. هنوز نمی‌دانیم در **سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی** آیا دکتر فرهاد و شاعر پیر هم‌نفس اند یا نه. تنها می‌دانیم که شاعر پیر نیز در شعری که از او خواندیم فرهادوار از تیشه‌ای نالیده است که بر ریشه‌ی جان دوخته است. تنها می‌دانیم که دکتر فرهاد انگار تجسم همه‌ی فرهادهای تاریخ ما است که همه‌ی شیرین‌ها را به خسروها باخته‌اند تا از عشق تنها تمنا و فراق و جای پای یار نصیب برند. انگار خسروها زمین را تصرف کرده‌اند تا فرهادها به خاک بیفتند و به آسمان روند. «داستان عاشقانه‌ی ایرانی» داستان پیچیده‌ای است؛ شباهت متکثر.

۱٤

در میان متن‌هایی که دارا نخستین نامه‌های عاشقانه‌ی خویش را از حروف آن‌ها برای سارا می‌نویسد سایه‌ی **بوف کور** و **خسرو و شیرین** گسترده است. دیدیم. نامه‌های عاشقانه‌ی دارا اما در چهار متن دیگر هم پراکنده اند: آن چهارمتن را شما خود خوانده‌اید: **شازده کوچولو**، **دراکولا**، **سنگینیِ تحمل ناپذیر بار هستی**، **دشمن مردم**. هر متن را در یک واژه فشرده می‌کنیم. **شازده کوچولو** را در عشق، **دراکولا** را در تنهایی، **سنگینیِ تحمل‌ناپذیر بار هستی** را در جدایی، **دشمن مردم** را در غریبه‌گی.

سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی ظرفِ عشق، تنهایی، جدایی، غریبه‌گی است.

زیر درخت سرو همه‌ی این واژه‌ها جمع‌اند.

۱۵

سارا از سخنان مرد قوزی خشمگین است که کسی او را صدا می‌کند: «*[...] سارا یک بار دیگر به‌دقت به پشت نرده‌ها می‌نگرد. چیزی آن‌جا نیست مگر تنه‌ی چنارها و سروهای کهن محوطه‌ی دانشگاه ... بعد می‌شنود:*

دارا هستم ...»[۴۲]

درخت سرو این‌جا چه می‌کند؟ هیچ! تنها ما را به یاد درخت سرو **بوف کور** می‌اندازد؛ یاد پیرمرد قوزی، زن سیاه‌پوش، نیلوفر کبود، جوی آب که زیر درخت سرو جمع اند؛ همان سایه‌ای که انگار عشقی را جاودانه کرده است که جز تنهایی، جدایی، غریبه‌گی ثمر ندارد.

۱۶

رمان **سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی** را ببندیم. درخت سرو منزل آخر ما است؛ سایه‌ی سنگین نیمه‌تمامی‌های ما است.

مهرماه ۱۳۹۰

پی‌نوشت جستار **سایه‌ی سنگین نیمه‌تمامی‌های ما:**

1- Mandanipour, Shahriar. (2009), *Censoring An Iranian Love Story*, Translated from the Farsi, by Sara Khalili, New York, pp. 294 – 295
2- Ibid., pp. 6- 7
3- Ibid., p. 16۳
4- Ibid., pp. 115 - 116
5- Ibid., p. 117
6- Ibid., p. 118
7- Ibid., pp. 27 - 28
8- Ibid., p. 278
9- Ibid.
10- Ibid., p. 270
11- Ibid., p. ۲۷۸
12- Ibid., p. 10

۱۳- هدایت، صادق. (۱۳۵۱)، بوف کور، تهران، صص ١٤ - شمیسا، سیروس. (۱۳۷۱)، داستان یک روح: شرح و متنِ بوف کور صادق هدایت، تهران،
۱۴- ص ۸۷
۱۵- هدایت (۱۳۵۱)، ص ۵۳
16- Ibid., p. 54
17- Mandanipour (2009), pp. 103 - 104
18- Ibid., p. 104
۱۹- رحمانی، نصرت. (۱۳۷۴)، آوازی در فرجام، تهران، ص ۲۹۴[1]
20- Ibid., pp. 105 - 106
21- Ibid., p. 14
22- Ibid., p. 67
23- Ibid., p. 68
24- Ibid., p. 104
25- Ibid.
26- Ibid., p 105
27- Ibid., p. 113
28- Ibid., p. 114
29- Ibid., p. 183
30- Ibid., p. 187
31- Ibid., p. 188
32- Ibid., p. 255
33- Ibid., p. 273
34- Ibid., p. 21
35- Ibid., p. 31
36- Ibid., p. 203
37- Ibid., p. 228
38- Ibid., p. 139
39- Ibid., p. 173
40- Ibid., p. 174
۴۱- نظامی گنجوی، خمسه. (۱۳۸٤)، بر اساس نسخهٔ وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، ص ۱۹۸
42- Mandanipour (2009), p. 42

شیرین‌دخت دقیقیان

سه تجربه‌ی خواندن

یادداشتی کوتاه برکتاب تازه منتشر شده‌ی
بُن‌نامه‌ی مَصدرهای زبانِ فارسی دَری
اثر دکتر شایان افشار

هفته‌ی گذشته، میهمان یکی از نزدیکان بودم که در کتابخانه چشمم به **منطق الطیر** حکیم عطارنیشابوری افتاد. این اثر را دو دهه پیش خوانده بودم، ولی پیوسته در ذهنم تازه و گرامی است. مقدمه‌ی یکی از استادان، که در دهه‌ی سی شمسی، کار مهم بازنویسی این اثر از روی نسخه‌ای خطی را انجام داده بود ، چشمم را به خود گرفت. اما خواندن آن چه تجربه‌ی هولناکی بود، جمله‌هایی ناکامل که در طول یک بند هفت خطی شکنجه شده بودند؛ فعل‌های بدخلقی که دهان‌کجی می‌کردند؛ واژه‌هایی منسوخ که به روح‌های گمگشته می‌مانستند و معنایی که انگار از زیر آوار به سوی من دست دراز می‌کرد.

می‌گویند دیگران را قضاوت نکن اگر می‌خواهی قضاوت نشوی. همین هم شد. فردای آن روز، ناشر یکی از کارهای اولیه‌ام در آغاز دهه‌ی هفتاد خورشیدی در ایران، پرونده‌ی رایانه‌ای کتاب را برای بازبینی چاپ جدید فرستاد. هنگام مرور این متن دریافتم که امروز متفاوت می‌نویسم. دانستم که تنها تجربه‌ی بیش‌تر در نگارش چنین تفاوتی را رقم نمی‌زند. چیزی در خود زبان نگارشی امروز ما دگرگونه شده است: انباشتی از تجربه‌ی جمعی آگاهانه به تدریج، تحولی را در بدنه‌ی زبان فارسی پدید آورده است. باید از همین جنس باشد تفاوتی که در فاصله‌ی زمان آن مقدمه‌ی **منطق الطیر** تا امروز، محسوس‌تر به چشم می‌خورد. این تجربه‌ی جمعی، اما به خودی خود به تحول فرانرواییده است. بی شک، باید سپاسگزار نویسندگان، داستان‌نویسان، شاعران و منتقدان نوپرداز و زبان‌شناسان و فرهنگنامه‌نویسان بود.

به فاصله‌ای اندک از این دو تجربه‌ی خواندن، اثر تازه منتشر شده‌ی دکتر شایان افشار به دستم رسید: **بُن‌نامه‌ی مَصدرهای زبانِ فارسی دَری**. محقق و نویسنده در این اثر، شیوه‌ی درست صرف فعل‌های فارسی را شرح داده است. در این کتاب، هر کس با نگارش فارسی در هر زمینه‌ای سر و کار دارد، می‌آموزد که چه گونه مصدرهای ساده و موجز فارسی دری را به جای مصدرهای پر دست‌انداز رایج استفاده کند. ستودنی آن که پیشنهادهای

مولف، به هیچ رو ناآشنا و غریب نیستند. بن‌مایه‌های این مصدرها واژه‌های دل‌انگیز فارسی هستند و به گوش همگان آشنا.

کتاب تازه منتشر شده‌ی دکتر شایان افشار که حاصل هشت سال کار پیوسته‌ی او است، تأییدی دوباره می‌گذارد بر این که زبان، موجودی زنده است و در حال رشد که مانند هر موجود زنده نیاز به جذب عنصرهای حیاتی جدید و دفع بازمانده‌های زاید دارد. این موجود زنده، حس و اندام و عصب دارد، صفت و نام و حرف‌های ربط و در این میان، حرکت خود را به "فعل‌ها" مدیون است. نام‌ها نشانه‌هایی هستند از آن چه در دنیای واقعیت هست، ولی به حرکت در نمی‌آیند، مگر با فعل‌ها.

زبان، این موجود زنده، هر چه خودآگاه‌تر و هوشمندتر باشد، سالم‌تر و شاداب‌تر حرکت می‌کند، زیرا کشش و رانش حیاتی برای بقا و رشد خود را آگاهانه‌تر انجام خواهد داد. تنها در این صورت، این زنده‌ور همنشین با انسان، به هدف خود، یعنی برقراری ارتباط می‌رسد. آن چه در مقدمه‌ی **منطق الطیر** مرا ناخشنود کرد، در خود **منطق الطیر** وجود نداشت. هنوز پس از هفت قرن، خواننده‌ی فارسی‌زبان، اثر جاودانی عطار نیشابوری را با لذت می‌فهمد، زیرا بن‌مایه‌های فارسی دری در آن با انسجام به کار رفته‌اند. آیا جز این است که به هر دلیل، زبان از زمان عطار تا زمان آن مقدمه، جریان وارونه‌ی پالایش را سپری کرده و دستخوش آلایش شده بود؟

بُن‌نامه‌ی مَصدرهای زبانِ فارسیِ دَری را ورق که زدم با خودم عهد کردم روزی چند صفحه از این اثر را مانند درس بخوانم. چرا که بارها در نوشتن و کاربرد فعل‌ها با پرسش‌ها و مشکل‌ها رو به رو بوده‌ام که نمی‌شد از هیچ کس پرسید. هر که می‌نویسد، با این لحظه‌های سرگردانی آشنا ست، اما شریک کردن خواننده در آن ها روا نیست. فرق نمی‌کند چه می‌نویسیم: داستان، شعر، نقد، تاریخ، فلسفه، مقاله‌ی سیاسی و اجتماعی، خبر یا متن درسی. همه جا این وظیفه را داریم که با زبان، همچون موجودی زنده و هوشمند رو به رو شویم که حق بقا و رشد دارد.

لس آنجلس، ۳۰ سپتامبر ۲۰۱۱

پی‌نوشت **سه تجربه‌ی خواندن:**

۱- نام کتاب: بُن نامه یِ مصدر هایِ فارسی

A Lexicon of Persian-Dari Language

چاپ: Bay Printing

قیمت ۳۵ دلار

مهرداد مقدسیان

فراز و فرودهای فرهنگ ایران

در اثری محوراندیش

جست و جوی خرد ایرانی

از پیش از زرتشت تا بعد از باب
پیش‌درآمدی بر هستی‌شناسی ادبیات فارسی
منصور کوشان
چاپ اول: پاییز ۱۳۹۰، نشر H&S لندن
۶۵۴ صفحه، ارزش: ۳۴٫۹۹ دلار، پخش مرکزی: آمازون

تا امروز تاریخ ایران از راه روایت تاریخ‌نویسان و حادثه‌نویسان و گاه یادداشت‌ها و خاطره‌ها نوشته شده است، آن هم بدون این که اندیشه‌ی مستتر در هر دوره‌ی تاریخی در نظر گرفته شود.

جست و جوی خرد ایرانی، نوشته‌ی منصور کوشان همان گونه که از نام و دو عنوان فرعی آن: *از پیش از زرتشت تا بعد از باب*، و *پیش‌درآمدی بر هستی‌شناسی ادبیات فارسی*، می‌توان دریافت، نخستین پژوهشی است که بر محور چرایی و چه گونگی اندیشه، این چنین جامع تاریخ کهن ایران را، در گذر از تاریخ هفت هزار ساله، از اسکان آریاییان در ایران‌زمین تا آغاز انقلاب اسلامی در این روزگار در برمی‌گیرد.

اهمیت کتاب اضافه بر محوراندیشی آن، نشان دادن چرایی و چه گونگی خرد ایرانی در دوره‌های گوناگون، از آن رو است که کوشان همه‌ی برآمدهای کتاب **جست و جوی خرد ایرانی را**، از درون متن‌های کهن ایران و هند و یونان، چون **ریگ ودا**، **اوستا**، نمایش‌نامه‌های پیش از یونان و روایت‌های گوناگون ایرانی چون **وندیداد**، **بندهش**، **دینکرد**، **روایت پهلوی**، **گزیده‌های زاداسپرم** و که به نثر، نظم و شعر از زبان‌های اوستایی، پهلوی، سغدی و دری به فارسی درآمده است، به دست می‌دهد و خواننده را مستقیم با سرچشمه‌های بنیادی، چه سازنده و چه ویرانگر یا انحرافی آشنا می‌کند.

جست و جوی خرد ایرانی که متشکل از دو کتاب است، دارای ۱۸ فصل مستقل و به هم پیوسته بایادداشت نویسنده با نام **پرسش یک پاسخ** آغاز می‌شود.

کوشان در این مقدمه توضیح می‌دهد که چرا، به عنوان یک شاعر و رمان‌نویس، وارد قلمرو پژوهش، آن هم عرصه‌ای این چنین گسترده و بزرگ و حساس وارد شده است:

"به این امید که دست کم بتوانم روزنه‌ای بگشایم و پرسش‌هایی‌چند را مطرح کنم، دور از فرهنگ و سرزمین خود، دور از دسترسیِ به کتاب‌های بسیار، خوانش ادبیات فارسی و نوشتن **جست و جویِ خرد ایرانی** را، که بیش‌تر پیش‌درآمدی است بر **هستی‌شناسیِ ادبیات فارسی**، آغاز کردم. آغازی که توأمان با یأس و امید ادامه یافت. هر چه بیش‌تر می‌خواندم، از یک سو بیش‌تر تشویق به مطالعه و نوشتن می‌شدم و از سوی دیگر، بیش‌تر ناامید و خسته.

تشویق می‌شدم چرا که ادبیات ایران سرشار از زیبایی‌های زبانی (صنعت‌های شعر و نثر) و تنوع مضمون‌های عرفانی است. دو ویژگی منحصر به فردی که گمان نمی‌کنم همتای زیادی در ادبیات کهن ملت‌های دیگر داشته باشد. خواننده با بازخوانیِ هر نثر یا شعر فارسی شگفتی‌هایش از شگردهای پیچیده، افزون و افزون‌تر می‌شود و گاه چنان غرق در رمزها و نمادهای پر تأویل زرتشتی- مانوی- اسلامی[۲] می‌گردد که امکان رهایی یا فراتر رفتن از آن‌ها بسیار سخت می‌شود.

مأیوس و خسته می‌شدم چرا که ادبیات فارسی از نظر غنای تاریخ و افسانه و استوره‌های ایرانی و تنوع اندیشه، به دریای گسترده‌ی کم عمقی می‌ماند که هر چه بیش‌تر در آن به دنبال اندیشه‌ای مستقل و نو (نسبت به زمانه‌ی هر اثر) می‌گردی کم‌تر به نتیجه می‌رسی. بدیهی است هر دو جنبه‌ی ادبیات فارسی، هم پرداختن چیره‌دستانه به صورت شعر و نثر و هم آرایش پر رمز و راز مفهوم‌های استوره‌ای، دینی و عرفانی در آن‌ها، تا حدودی از دیدگاه تاریخی قابل درک است و همان طور که به اختصار به آن خواهم پرداخت، اگر چه پژوهشگران بسیاری به آن پرداخته‌اند، هنوز هم پژوهش و بررسیِ جداگانه‌ای را می‌طلبد. اما از آن جا که بیش‌تر متن‌های منتشر شده کم‌تر به ادبیات فارسی از نظر اندیشه، غیبت شخصیت‌ها، داستان‌ها و استوره‌های ایرانی پرداخته‌اند و در آن‌ها علت و چه‌گونگیِ انفعال ادبیات در برابر دولت‌ها و دین‌ها بررسی نشده است، برآن شدم تا با نگاهی هر چند گذرا به تاریخ، شمه‌ای از چند و چون آن را بیان کنم."

فهرست کتاب البته خود گویای قلمرو گسترده و عمیقی است که منصور کوشان نویسنده و شاعر، در آن وجه‌های گوناگون فرهنگ ایرانی را کاویده است و آینه‌ای تمام عیار پیش روی خواننده گذاشته است:

در بخش **پیش‌خوانی**، دو فصل **زمینه‌های رشد** و **شکل‌گیری بنیادها** را می‌خوانیم.

در **کتاب یکم**، *که از آمدن زرتشت تا آمدن محمد* را در برمی گیرد، فصل‌های هشتگانه‌ی **شکوفایی و تجلی، چالش‌های ناگزیر، پالودگی‌ها، چالش‌های نو، خاموشی ناگزیر، تداوم خاموشی و شکست سکوت، نوزایی و پیروزی زبان فارسی**، و **تولدی دیگر** را می‌خوانیم.

فصل‌بندی کتاب یکم، بر اساس دوره‌های تاریخی شکل گرفته است و خواننده به راحتی می‌تواند همراه با نثر شکلیل و نزدیک به روایت داستان کوشان، دگرگونی بیرونی و درونی خرد ایرانی را دوره به دوره دنبال کند.

کتاب دوم، که عنوان فرعی *فراز و فرودهای فرهنگ ایران و ادبیات فارسی دارد*، اگر چه دارای فصل‌های ده‌گانه است به نام‌های **دوره‌های تاریخی، آغاز دگرگونی، گسترش دگرگونی، حافظان و بازآفرینان، تصوف، عرفان و نشانه‌های فروپاشی، رندی و اشراق، آخرین تلاش‌ها، بازگشت یا بیداری، سایه‌ی گذشته و رهایی، چشم‌انداز آینده**، و **سرانجام**، اما خواننده را از نقطه‌ای تاریخی به نقطه‌ی تاریخی دیگری نمی‌برد. **کتاب دوم** به ضرورت موضوع، هم بیش از **کتاب یکم** به بررسی متن‌های کهن، به ویژه اثرهای برجسته‌ای چون **ویس و رامین، شاه‌نامه**، داستان‌های نظامی گنجوی و شعرهای رودکی، خاقانی، حافظ، سعدی و .... تا نهایت تفکر نیما یوشیج و صادق هدایت می‌پردازد، هم مدام در حال رفت و بازگشت به گذشته است تا مخاطب خود را به‌تر و عمیق‌تر با چند و چون، تفاوت‌ها و همسانی‌های عنصرهای مهم فرهنگ ایرانی در گذشته و حال آشنا گرداند.

کتاب با پی‌نوشت‌های بسیار آزمونده و نمایه‌ی متن‌های چشمه (جستارها و کتاب‌ها)، نمایه‌ی متن‌های در متن (جستارها و کتاب‌ها)، نمایه‌ی نام کسان و ایزدان و نمایه‌ی اثرهای نویسنده، در ۶۵۴ صفحه پایان می‌یابد.

نوشتن این اثر– که به استناد مقدمه و تاریخ پایان گرفتن آن، ۶ سال به طول انجامیده است – و انتشار آن را، در روزگاری که کم‌تر کاری کارستان می‌شود، به همه‌ی مشتاقان شناخت فرهنگ و خرد ایران تبریک می‌گوییم. باشد تا در پرتو اثرهایی این چنین، به راستی "گذشته چراغ راه آینده" گردد و ایرانی و ایران دیگر در خاموشی‌های ناگزیر گرفتار نشوند و دوره به دوره با تولدهای نو، فخر روزگار خود و آیندگان گردند.

استرالیا

ملیحه تیره‌گل

زاویه‌ها، ذره‌بین‌ها، ظرفیت‌ها و ظرف‌ها

در شعر زیبا کرباسی

درآمد

هدف مقاله‌ی حاضر این است که ببینم و نشان دهم که «شعر» زیبا کرباسی در فرایند رشد خود به کدام زاویه‌های زندگی نظر دارد، با چه ذره‌بینی به آن‌ها چشم می‌دوزد، بازتابِ عناصر آن زاویه‌ها در ذره‌بین شعر، چه ظرفیت‌هایی را نشان می‌دهد، و بازتابیده‌ها را، چگونه و با چه کیفیت‌های زبانی و تکنیکی از ژرفنای عدسی به زندگی‌ی خود (شعر) منتقل می‌کند.

شک نیست که اگر شعر را به مثابه یک «محصول» برآورد کنیم، تنها متغیّر ما، فقط «متن» خواهد بود، و تفکیک قلمروهای یادشده در کنش شعری، امری ناممکن. اما اگر شعر را به مثابه یک «فرایند» تلقی کنیم، متغیرهای فراوانی مطرح می‌شوند، که برای دست‌یابی به چگونگی‌ی ارتباط شعری، دست کم در مقام نظر قابل تفکیک هستند. این دیدگاه، ژانر شعر را بر بستر «بافت موقعیتی‌ی ارتباط» برانداز **می‌کند،**[1] **و «بیش از آن که بر چیستی‌ی متن شعر استوار باشد، بر چگونگی‌ی شکل‌گیری‌ی ارتباط شعری معطوف است.»**[2]

به سبب باور به این گفته که: «متنی که در دست خواننده است، همان متنی نیست که در دست نویسنده بوده و هست»، در همین جا خاطر نشان می‌کنم که در این بررسی، از موضع یک «خواننده» به شعر کرباسی می‌پردازم. به بیانی دیگر، دریافت‌های من از شعرهای این شاعر، فراورده‌ی یکی از خوانش‌های ممکنه از مجموع آثار اوست. روش کار را نیز بر این اساس گذاشته‌ام که سه جزء اول هدف مقاله‌ام را، ۱) ابتدا در دو دفتر شعر نخست زیبا کرباسی به انجام رسانم ، ۲) بعد، حضور یا غیاب یا تغییر هر یک از آن اجزاء را در آثار دیگر او دنبال کنم، و۳) در بخش پایانی، به جزء چهارم هدف، یعنی به «ظرف» و جنس آن، در رابطه با سازه‌های سه جزء دیگر بپردازم.

(۱) زیبا کرباسی، در تاریخ نگارش مقاله‌ی حاضر، شاعر چهار مجموعه‌ی چاپ شده، و شعرهای پُرشماری است که در نشریه‌های الکترونیکی و چاپی **منتشر شده‌اند،**[3] و نام

مجموعه‌ی بعدی را نیز «کُلاژ» اعلام می‌کنند. دو مجموعه‌ی «کژدم در بالش» و «با ستاره‌ای شکسته بر دلم»، که همزمان به چاپ دوم رسید، آغاز آشنایی من شدند با شعر این شاعر. در درجه‌ی نخست از عنوان‌های این دو کتاب، به ویژه «کژدم در بالش» شگفت‌زده شدم. و شگفتی بیش‌تر شد زمانی که دیدم شعری با این عنوان در فهرست کتاب وجود ندارد. با رابطه‌ی برق‌آسایی که میان مفاهیم «کژدم» و «بالش» و «آرامش» و «هم‌بستر» و «خوابیدن» در ذهنم برقرار شد، حدس زدم که شعرهای این دفتر باید عمدتاً بر محور مبارزه با مردسالاری و افشاگری و اعتراض به آن شکل گرفته – باشند، و واژه‌ی گزنده‌ی «کژدم» هم مرا به این پیشداوری رساند که کرباسی، از پارادایم‌ها و نُرم‌های رایج برای مبارزه با «مردسالاری» سود جسته است. شعرهای این دفتر را که خواندم، دیدم گرچه «مرد» در این شعرها «بالفطره» گزنده و مسموم کننده نیست، اما فرهنگ زن ستیز او، همان عصاره‌ی گزنده‌ای است که در لابه‌لای شعرهای این دفتر شاعر را گزیده است. اما هنوز با واژه‌ی «بالش» مشکل داشتم، چرا که افزون بر سوژه‌ی «مردسالاری» در ردیابی‌ی چشم‌اندازهای شاعر در این کتاب و در کتاب «با ستاره‌ای شکسته بر دلم»، عمدتاً از زاویه-هایی مانند از دست دادن وطن، خفقان و ستم جنسی در ایران، و عبور از کودکی و نوجوانی‌ی گمشده در شرایط تبعید، سر درآوردم. گیرم همه‌ی این‌ها تلخ و زهرآگین، اما، پرسش هم‌چنان باقی بود که این کژدم، چرا رفته/ آمده در «بالش» شعر زیبا کرباسی‌ی جوان؟ به ویژه که در این کتاب، و حتا کتاب دوم، ماهیت مبارزه‌ی شعرها را، بر اساس فکرتِ «مردِ بالفطره کژدمی» نیافته بودم. تا مدت‌ها بعد، که داشتم گفت‌وگوی سیاوش سرتیپی با رضا قاسمی را در **نشریه‌ی «شهرزاد»**[۴] می‌خواندم. رسیدم به این جا که سرتیپی می‌گوید:

این «گذشته» است که شب می‌خزد زیر شَمَدَت. پشت می‌کنی، می‌بینی روبه‌روی توست. سر در بالش فرو می‌بری، می‌بینی میان بالش توست... (شهرزاد دفتر سوم، پاییز ۱۳۷۸ ص ۱۶۸)

حرف رضا قاسمی و سیاوش سرتیپی را سراسیمه قطع کردم، و با حالتی ارشمیدسی، به سراغ کتاب «کژدم در بالش» رفتم، شعرها را دوباره خواندم؛ کتاب «ستاره‌ای شکسته بر دلم» را دوباره خواندم؛ و بر متن «این خدای زیبا» (در ابتدای کتاب دوم، که «خودزندگی-نامه»ای شاعرانه است)، توقف کردم؛ و «بالشِ» زیبا کرباسی، این گونه قرائت شد:

گسست از دوره‌های زندگی، حتا از دوره‌ی جنینی یا حتا از «دیروز»، خیزگاه حالت‌های نوستالژیک است. و، گرچه نمودهای آن در قلمرو روان‌شناسی بررسی می‌شود، اما، از آن جا که فراگیر نوع انسان است، بنیادی هستی‌شناختی دارد و قلمرو اصلی آن فلسفه است. به

این ترتیب، زهر نوستالژی هستی‌شناختی، در نیش نوستالژی فرهنگی (جامعه‌شناختی)، همان کژدمی است که «خواب و آسایش و آرامش» درونی را از شاعر شوریده‌سری که زیبا کرباسی حوالی بیست و سه سالگی در تبعید باشد، ربوده است. اما زاویه‌ی دیگری که در میان این دو کلان‌زاویه جا دارد، و ذره‌بین‌های شاعر لحظه‌ای از بازتاباندن آن درنگ نمی-کنند، لزوم چاره‌ناپذیر رد شدن از «جمعیتِ» توارثی، و رسیدن به «فردیتِ» خودخواسته است. حضور قاطع مفاهیم مربوط به «وطن»، «کودکی»، «من»، «تن» و «زن» در این دو کتاب، در خوانش این «زاویه»ها، مجوز من برای این ادعا هستند.

در مورد «ذره‌بین»ها، پرسش دقیقاً این است که شعر زیبا کرباسی با چه لنزی به این - کلان‌زاویه‌های آکنده از خرده‌زاویه‌ها نگاه می‌کند؟ برای رسیدن به پاسخ(های) احتمالی، شعرهای این دو دفتر را دوباره می‌خوانم. می‌بینم: گرچه در چشم‌اندازِ کرباسی، «جهان»، دارای «درهای جهنمی» است، اما عشق و آغوش معشوق، این قابلیت را دارد که به آن «درها»، «قفل بزند». پس راه فراری هست؛ پس «جهان» فقط «جهنم» نیست، «بهشت» هم دارد؛ اگر «کارتنک»، اسیر تارهای جهان‌بافته[۵] است، «کبوتر» هم هست که روشنی و سپیدی و پرواز را در «آزادی»ی جهان‌بافته، تجربه می‌کند؛ اگر «نیم طوطی» و «نیم کلاغی» هست، در برابرشان «بلبل» هم هست؛ اگر «حقیقتِ» تلخ وجود دارد، پناهگاهِ شیرین «رؤیا» هم هست؛ اگر «سیاهی» هست و به زور بر زندگی‌ها اِعمال می‌شود، «سپیدی» هم هست، اگر جبر هست، اختیار هم هست. و البته، ذره‌بینِ شاعر، به سوی دوم این تقابل‌ها بها می‌دهد؛ بهایی هم‌ارز با شعرِ زندگی:

آهواره‌ی ۲۰–*آسمان شما/ هر رنگ که می‌خواهد / باشد:/ کبود/ خاکستری/ یا نیلی/ فرقی به حال من نمی‌کند:/ شعر من/ هماره/ بر آن/ سپید می‌روید. (کژدم در بالش، ص۵۳)*

در لِنزهای زیبا کرباسی، رنگ و صدا و نور و حرکت و زیبایی و عشق و آزادی، به سویه‌ی جهنمی‌ی جهان، که آکنده است از سردی و سیاهی و تاریکی و خفقان و اسارت و ایستایی، پشت می‌کنند. البته، این سویه‌ای است که از بیرون، حضور و هستی‌ی فرهنگی‌ی شعر را نشانه گرفته، و لِنزها، بی‌مدارا، تمام نمودهای زشت آن را برملا و نفی می‌کنند، و نبودِ کنونی نمودهای زیبای آن را به نوستالژی می‌نشینند. منتها، با زاویه‌های سرد و تاریک درونی چه باید کرد؟ ذره‌بین شعر زیبا کرباسی، این سویه را هم می‌بینند و شگفتا که در بازنمایی‌ی خرده‌زاویه‌های آن، رفتاری، البته نه پذیرنده، اما، بسی نرم‌تر دارد. انعکاس جهان در ذره‌بین‌های این دو قلمرو را مقایسه کنیم:

در قلمرو بیرونی، نوستالژی آرمان‌های فرهنگی‌ی شکست خورده و نابودی آرمان‌های آزادی و حقِ سرخوشی و عشق‌ورزی است، که در شعر اول جنبه‌ی عمومی دارد، و در شعر

دوم، از دلِ آوارگی‌ی تاریخی‌ی جنس زن، قد علم می‌کند. از این قلمرو، صدای اعتراضی قاطعانه به گوش می‌رسد:

۱- جمهوری‌ی نفرت - *نفرت، عبور اسبان سیاهی است/ که در یال‌هایشان/ آتش حمل می‌کنند/ و، در زیر سُم‌هایشان، شهر/ در دود و خاکستر/ گم می‌شود./ کینه، ببری‌ست یله/ در بلندترین جایگاه بودن./ سکوت، حنجره‌ی سوخته‌ی قناری‌هاست/ که در حضور گل‌ها نیز/ حق خواندن ندارند؛/ و وحشت، وعده‌ی دیدار مرغان عشق است/ که می‌دانند، و/ خوب می‌دانند،/ چهچهه‌ی بوسه‌هایشان/ به قهقهه‌ی بی‌صدای مرگ می‌انجامد./ و عشق،/ وای، عشق/ ماهی‌ی سرخی است/ که در قفس شیشه‌ای/ روی سفره‌ی هفت‌کینِ خانه‌ها/ زندانی‌ست:/ و بهاری را به یاد می‌آورد/ که هرگز/ در سرزمین‌مان/ به بار ننشست. (کژدم در بالش، صص ۸۸ تا ۸۹)*

۲ - و مرا ممنوع می‌داری - *و مرا ممنوع می‌داری/ از رنگ و زیبایی:/ تاریک می‌خواهی جامه‌ام را/ آسمانم را، جهانم را/ و سزاوار ظلمتم می‌دانی:/ چرا که،/ هزاره‌ها پیش،/ راز زیبایی‌ی خدایت را/ که در دل سرخ‌ترین سیبش نهان کرده بود،/ چیدم؛/ و رنج آوارگی را/ نیز/ به جان خریدم./ تو،/ اما،/ آن‌قدر ابلهی/ که به یاد نداری/ درخت/ درختِ ممنوع بود؛/ و نمی‌بینی،/ نه، گویی نمی‌بینی/ برگونه‌هایم/ هنوز برق می‌زند/ سرخی‌ی سیب؛/ و هم‌چنان،/ هم‌چنان،/ ممنوعم می‌داری از رنگ و زیبایی! (کژدم در بالش، صص ۸۴ و ۸۵)*

در قلمرو درونی، نوستالژی‌ی عبور از «مرحله» است، که بُعدی مثالی و نوعی دارد؛ یعنی، با حسرتِ انسان عام از سپری شدن دوران کودکی و جوانی، هم‌خانواده است. (مثل «آن روزها رفتندِ» فروغ فرخزاد، یا «زمان از دست رفته‌ی مارسل پروست.) در این جا، اعتراض، صدایی نرم و پناهجو دارد؛ صدایی ناگزیر، که انگشت اشاره‌اش مخاطب ندارد.

۳- آهواره‌ی ۱۸ - *شادی‌ی کودکانه‌ام/ آخرین موشکی بود/ که ساختم/ از کاغذ/ و رهایش کردم؛/ و هرگز ندانستم/ کجا نشست و/ چه شد/ که/ دیگر/ باز نیافتمش (کژدم در بالش، ص ۵۱)*

٤- بیست و سه سالگی - *نبودی و/ آینه/ تنها یار بی‌تابی بود./ غربت بودم،/ تن بودم؛/ و هوا/ بیست و سه درجه/ زیر تنهایی بود./ آمدی:/ وطن شدم،/ برهنه شدم،/ جان شدم/ من شدم. (کژدم در بالش، ص ۶۷)*

در شعرهای قلمرو بیرونی، لنزها، شفاف‌اند و زاویه‌های بازتابیده، بی‌هاشور، و ظرفیت‌های معنایی نیز عبارتند از افشاگری و اعتراضی بی‌مدارا به هر آن چه که لنزها از ماهیت زاویه‌ها گزارش داده‌اند. اما در شعرهای قلمرو «درونی»، که به ویژه در دو کتاب نخست کرباسی نمونه‌های فراوان دارند،[۶] انگار ذره‌بین‌ها، از بازتاباندن تاریکی‌های تارُکِ زاویه‌ها

ناتوان مانده‌اند؛ چرا که، «گزارشِ» مشخصی از ماهیت زاویه‌ها گزارده نمی‌شود. انگار صدایی در بطن شعر دارد پرسشی را پچپچه می‌کند. پرسشی که سراسر آواست و واژه‌هایش پیدا نیست.

درست در قرارگاهِ همین پچپچه‌هاست که شعر زیبا، با پرسش‌های هستی‌شناختی ملاقات می‌کند، و ظرفیتی فلسفی را پذیرا می‌شود. گرچه شاعر، خودش می‌گوید: «*به آرزوهای بزرگی دارم، نه اندیشه‌های پیچ در پیچ*»، اما همان بهتر که نداند، و همان بهتر که فقط مای خواننده، هم «آرزوهای بزرگ»ش را در شعرهای «قلمرو بیرونی» ببینیم، و هم «اندیشه‌های پیچ در پیچ»ش را در پچپچه‌های «قلمرو درونی»؛ همان بهتر که در شعرهای قلمرو دوم، نه پرسش را پیش می‌کشد و نه (خدا/ شعر ناکرده) پاسخ را. این سکوت گرامی از آن رو پیش آمده که لنزهای شاعر، زاویه‌های ملموسِ و ناملموس جهانش را، عموماً گیتیانه بازمی‌تابانند؛ و سرخوشی‌ی تَنانه‌ی زندگی را به بن‌بست‌های فرازندگی وانمی‌نهند؛ حتا آن جا که به پرسمان‌های مجردی مانند عشق، تنهایی، یا مرگ می‌رسد، آن‌ها را هم به قلمرو عینی‌ی زندگی بازمی‌گرداند. مثلاً در اوج شوری که «عشق» در او برانگیخته، ناگهان می‌بیند: «*شکی مه‌آلود/ روی پنجره‌ها/ نشسته است*»، اما بلافاصله به هستی‌ی ملموسِ عشق گواهی می‌دهد: «*و دل من/ این سوتر/ در هاله‌ای از یقین/ همین*». یا در مرگ سیاوش کسرایی، تمام نمودهای زندگی را بر حیرتِ اندوهگین خود از «مرگ»، چیره می‌بیند:

نه!/ سیاوش!/ مرگی نیست،/ مرگی نیست با تو:/ تا «آرش»آت کمان به دست دارد و/ زندگی را/ در چشمان خلق/ زیبا می‌کند؛/ دستان «درخت»آت/ هنوز/ پر از ستاره است و/ باد گیسوی سبزفامش را/ شانه می‌کند./ آه،/ سیاوش جان؛/ چگونه این همه زیبایی بمیرد؟/ بوسه‌هایت/ بر لب‌های شعر من/ همواره سبز است؛/ و جاودانگی‌آت/ از لبخند من/ آغاز می‌شود،/ بر پوشالی بودن مرگ تو./ نه! سیاوش جان!/ مرگی نیست با تو (کژدم در بالش، صص ۹۰ تا ۹۱)

مقابله‌ی مداوم و فراگیری که هم در مورد پدیده‌های ذهنی (قلمرو درونی) و هم --به ویژه-- در مورد پدیده‌های عینی (قلمرو بیرونی)، بین سویه‌های زشت و زیبای زندگی در شعر کربایی برقرار است، ضمن آن که ظرفیت نوستالژی را القا می‌کند، درمانده نیست، ضجه/ مویه نمی‌کند، کنشگر است؛ و ضمن این که ظرفیت ستیز را القا می‌کند، نمایانگر دو ظرفیت دیگر هم هست، که اولی عیان‌تر از دومی به نظر می‌آید: ۱) نشان می‌دهد که ذهنیت شعر، به «شکِ» پست مدرنیسم آلوده نیست؛ که اگر به آن آلوده بود، مثلاً- باید هم به «سنگسارشونده» «حق» می‌داد، و هم به «سنگسارکننده»؛ یا دست بالا، از کنار هر

دو فقط رد می‌شد. ۲) در عین حال، می‌تواند پرهیبی باشد از ظرفیتِ «ثنویت» در لایه‌های ژرف عدسی‌های شعر. اما شعر کرباسی از فراز مغاک این پارادوکس هم یکسره به سلامت نپریده است. یعنی، نه تنها در ترجمان زاویه‌های ذهنی و نامتعیّنِ هستی، بلکه در ترجمان پدیده‌های مادی هم گاه، بین شک و یقین باقی می‌ماند. نمونه‌ی تعلیق در ترجمه-ی زاویه‌های ذهنی، شعر زیر است، که مخاطب آن (تو) می‌تواند زاویه‌ای عینی (مثلاً معشوق) یا ذهنی (مثلاً ذات عشق) باشد، اما لنز شعر، با او یا آن، به سئوالی پدیده‌شناختی رسیده است:

در این هیچا –*آویخته بودم/ به رشته‌ای از آه/ از پرسش یک نگاه:/ به آهی از خویش و/ نگاهی از تو/ آویخته بودم؛/ و زیر پایم دره‌ای بود/ بی‌انتها./ خسته از انتظار/ به اشاره‌ی چشمی/ پاسخی دادمت/ کوتاه؛/ و نگاهت/ عمودِ خطی شد/ با نقطه‌ی تعجبی در پایان!/ و اینک بر جدار این بلاتکلیفی/ فرو می‌روم/ فرو می‌روم/ می‌افتم و فرو می‌روم/ می‌غلتم و دست و پا می‌زنم/ در این هیچای نمی‌دانم به سوی کدام انتها... آه! (با ستاره‌ای شکسته بر دلم، صص ۵۷ و ۵۸)*

شعر، برفراز یک پرسش آویخته است، و بهت فرورونده در برهوتِ انتظار برای یافتن پاسخ، منِ شعر را بلعیده و با خود به اعماقی بی‌انتها می‌کشاند. شعر در حین فرورفتن در امتداد خط علامت تعجب (!)، با پدیده‌ی «پایان» یا «انتها»، دیداری پدیدارشناختی دارد؛ چرا که کوتاهی‌ی زندگی، که مرگ پایان محتوم آن است، مستقل و مجزا از هر پدیده‌ی دیگر به زیر ذره‌بین رفته است، و شعر، در حرکت خود در این تونل عمودی، فقط جنس و ابعاد تونل را نگاه می‌کند.

شعر «آوای دف» نیز، نمونه‌ی تعلیق در ترجمه‌ی زاویه‌های مادی است، که در قرائت من، لنز شعر در تشخیص دو نقطه‌ی عزیمت و فرودِ یک کلان«صدا»ی فرهنگی وامانده است: **آوای دف** – *رگبارِ تگرگ است/ بر پشت بام چوبیمان.../ نه!/ نه!/ دارکوبی‌ست/ بر تنه‌ی درخت.../ یا، شاید، پروانه‌ای‌ست/ که بر روی برگ‌های گلِ آفتابگردان/ جان می-دهد.../ هزار مار زنگی/ جغجغه‌ی دُم‌هایشان را/ یک جا/ تکان می‌دهند.../ بغض هزارساله‌ی دیوی مهیب/ ناگهان/ زار زار/ می‌شکند.../ صدای دف از کجاست که می‌آید؟ («کژدم در بالش»، ص۵۷)*

البته در این جا، کلمه‌ی «شاید»، در تبیین تردید در شناخت مبداء صدا، نقش متن‌سازی ندارد. چرا که بدون آن هم، سراسر شعر در تشخیص دقیق آن مبداء، بین شک و یقین معلق است. به شعر «آوای دف»، و این که چرا آن را به «عنصری فرهنگی» رجوع داده‌ام، در بخش پایانی‌ی مقاله بازخواهم گشت.

و می‌ماند کلان‌زاویه‌ی «فردیت»، و این پرسش‌ها که، چه خرده‌زاویه‌هایی را در خود نهان دارد؟ ذره‌بین شعر کرباسی (در دو کتاب نخست) آن‌ها را چگونه بازتابانیده؟ و انعکاس آن‌ها، چه ظرفیت‌هایی را پدید آورده است؟ افزون بر شعرهایی مانند «آهواره‌ی ۲۰» (در همین مقاله)، که «من»، با تقابلی آشکار از «دیگری» جدا شده است، پرسش‌های بالا را باید در خط به خط و بند به بند و شعر به شعر دفترهای کرباسی، به ویژه در شعرهای اخیر او دنبال کرد. زیرا سازه‌های مربوط به ترجمه‌ی لنزها از این زاویه و خرده‌پدیده‌های آن، و نیز ظرفیت‌های فراهم شده، نه به وضوحی که در مثال «آهواره‌ی ۲۰» ترسیم شده، بلکه در زیرلایه‌های مفهومی‌ی بسیاری از شعرهای این شاعر پراکنده‌اند. مهم‌ترین این خرده‌پدیده-ها عبارتند از «تن» و «زن». البته شاید به نظر غیرمنطقی بیاید که این دو مفهوم را از جمله خرده پدیده‌های کلان‌زاویه‌ی «فردیت» برآورد کنیم. اما من فکر می‌کنم که مخرج مشترک همه‌ی این‌ها، نشانه‌ی آشکاری است از رأی منحصر به فرد این زن/ شاعر، در انتخاب ملاتی که با آن، نقش‌های جهان را در شعرش بازنقش زده است. ماهیت این انتخاب، موضوع بخش سوم این مقاله است.

(۲) برای پیدا کردن نشانه‌های حضور یا غیاب یا تغییر زاویه‌ها و ذره‌بین‌ها و ظرفیت-های پیشین در آثار بعدی‌ی زیبا کرباسی، به مجموعه‌های «دریا غرق می‌شود»، «جیز»، و به مجموعه‌ی نامنسجمی که از کارهای اخیر او در دسترش دارم، نگاه می‌کنم. در این بازبینی، دو مجموعه از متغیّرهای پیشین، به طور همزمان، کم‌رنگ و پررنگ می‌شوند: الف) رنگ باختنِ نشانه‌های نوستالژیکِ کودکی و نوجوانی؛ ب) کاهش شفافیت در ظرفیت «تنانگی»، در عین افزایش به حجم آن.

الف) نوستالژی‌ی آشکارِ کودکی و نوجوانی در دو کتاب «دریا غرق می‌شود» و «جیز»، آشکارا رنگ باخته‌اند، و حتا، در برابر گذشت دوره‌ی کودکی، از پذیرشی ضمنی هم خبر می‌آید. مثلاً شعر «ابر»، نمونه است از حضورِ هنوز غایب نشده و کمرنگِ یک دوره‌ی سپری شده، که با ذره‌بینی از پذیرش ضمنی برانداز شده است:

ابر – *کودک است این ابر،/ باور کن، کودک است!/ آن بالا هی شکلک در می‌آورد؛/ از دور، هی دهانش را برایم کج می‌کند؛/ و، تا می‌آیم بگویم:/ بس است/ حوصله‌ام سر رفت از دستت،/ بغض می‌کند و/ می‌زند زیر گریه!/ بد جوری لجم را درمی‌آورد/ این ابر! (از دفتر « دریا غرق می‌شود»، ص ۱۲۴)*

منتها، بقایای این زاویه، هنوز با«تاتی تاتی» ها و «تُپُل مُپُل» های دفتر «جیز» بدرقه می‌شود.

ب) فکر می‌کنم نشان دادن مسیر دگرگونی‌ی ظرفیت‌های تنانه در مجموعه آثار کرباسی، مستلزم مقاله‌ی جداگانه‌ای است. اما همین جا اشاره‌وار بگویم که از همان نخستین مجموعه، لنزهای شعر، در ترجمان زاویه‌های«منیّت» و «زنیّت» و«فردیت»، ظرفیتی تنانه را به دید می‌آورند، که بیش‌تر جنبه‌ی شخصی و فرهنگی دارد. اما در فرایند گذار (تا برسد به مجموعه‌ی «کلاژ» و شعرهایی مانند «عشق همین لیمویی است»، «تیک» و مجموعه-ی «رقص» های زیبا کرباسی (که من متأسفانه از میان آن‌ها فقط شعر«تانگو» را از نزدیک برانداز کرده‌ام)، این ظرفیت، از محدوده‌ی ماده‌ی شخص و فرهنگ برگذشته و در مرزهای وجودشناسی در جان شعر ته نشین شده است. به نقطه‌های مبداء و میانه‌ی این حرکت، در دو شعر زیبا کرباسی نگاه کنیم. اولی از کتاب «کژدم در بالش»:

رها شده‌ام: *آه،/ آه،/ آه،/ چیست این حس غریب؟/ برگ برگِ تنم می‌گشاید/ در برابرت؛/ پروانه‌های شرم/ از کفم می‌گریزند:/ گویی/ تمام شعرهای جهان/ تن بر تنم می-سایند/ نه!/ این سایش تن توست/ بر تنم:/ سراپا توأم/ سراپا منم./ گر گرفته‌ام/ آه،/ لبریزم:/ گویی گستره‌ی تهی‌ی جانم/ پی در پی/ پُر و خالی می‌شود./ چون ماری/ در تو می‌پیچم؛/ و ناگاه/ جای نیش‌هایم/ بر شانه‌ات/ می‌ماند. (صص۱۰۳ و ۱۰۴)*

دراین شعر، هم‌چنان که در بسیاری از غزلواره‌ها و عاشقانه‌های پیشین زیبا، «تن» در جایگاهِ یک کلِ مرجوع نشسته است، ذاتی است که انگار شعر، آن را در میان ذات‌های دیگر هستی کشف کرده است، و برای دیدن آن باید به نقطه‌ی مشخصی از هستی سرک کشید.

در حالی که در شعر «*بگو عشق را برآ...*»، از کتاب «جیز»، دست‌ها، کف دست، انگشت‌ها، لب‌ها، چشم‌ها، دل، نَفَس، بوسه، نام راوی‌ی شعر، شعر، با پرده‌ها، ملافه‌ها، آینه‌ها، درخت-های نئون، تیر چراغ برق، صداهای دریا و موسیقی‌ی سازدهنی و گارمان، حنجره‌ی فصل-ها، جوشش جمعیت، همه با هم و در ریتمی به تدریج تندشونده، در سمفونی‌ی شعر اجرا دارند، تا شعر، «*نفس نفس از نفس می‌افتد*»؛از نفس می‌افتد (انگار، که به ارگاسم رسیده است)، مکث می‌کند، نفس تازه می‌کند و با صدایی تصمیم گیرنده، آمیزش و ادغام تمام پدیده‌های بیرونی‌ی زندگی را در وجودِ تن وُ عشق وُ معشوق وُ عشق‌بازی وُ «شعر»، به تصویب می‌رساند:

پرت نمی‌گویم/ دلم دل است/ آدم شده‌ام انگار/ چه می‌گویم/ انگار چیست/ انکار نه/ انکار نه/ انکار چیست/ دلم دل است می‌دانم/ فریاد کن/ عشق را بگو/ بگو عشق را برآ.» (دفتر «جیز»، صص ۱۸ تا ۲۱)

باید از فراورده‌های این تصویب باشد که در همین حوالی‌ی زمانی، زیبا کرباسی،«آهواره»هایش را «ناخن‌نگاری» می‌نامد. نقطه‌ی اوج یگانگی‌ی «تن» با «جهان»

و «جهان‌بینی» و «شعر» در آثار بعد از کتاب «جیز» شکل می‌گیرد. که به آن هم خواهم رسید. اما در این جا اشاره‌ای گذرا دارم به ظرفیتِ دیگری در شعر زیبا کرباسی، که در همین زمینه، سیمایی عیان دارد: استفاده از ظرفیت‌های تنانه، به عنوان اسلحه‌ای در مبارزه با تابوهای فرهنگی، که مثال آشکار آن شعر زیر است:

نُچ – *هه!/ بهشت/ کی/ کو/ کجا/ ول کن بابا/ این جاست/ همین جا/ در میان من/ بیا. (دفتر «جیز»، ص ۸۱)*

در این شعر، با وجود ترکیبِ «در میان من»، «تن» از آن یگانگی با «جهان متن» تن-می‌زند. چرا که «زبان»، به عنوان یک میانجی در متن دخالت کرده تا اعتراضی در شعر تبیین شود. نه تنها این شعر، بلکه شعرهایی مانند «لابد»، که شاعر در آن «خانم‌های نجیب» را به «زیر دامن»شان رجوع می‌دهد، «تن» از «متن» بیگانه می‌ماند:

لابد – *ای خانم‌های سر به راهِ سر به زیرِ نجیب/ با گردن‌های خم‌تان/ خمان خمان راه رفتن تان/ با گردن‌بندهای اعلای هزارساله‌ی صبر بر گردنتان/ شاید شما راست می-گویید/ من فاحشه‌ام/ و لابد این آفتاب نیز/ از زیر دامن شماست/ که سر بیرون زده/ این جا/ در دفتر من. (دفتر «جیز»، ص ۶۴)*

و یا در مواردی که شعر از واژگان حوزه‌ی اروتیسم (یا حتا «پُرنو»، مانند اسم فاعلی-ی«جلق زدن» در شعر «مردم») سود می‌برد، در قلمرو ظرفیت اعتراض حرکت می‌کند، و دست بالا، در حوزه‌ی تابوشکنی قرار می‌گیرد. چرا که، ایجاد لحن و صدای افشاگر و معترضی که در فضای این گونه شعرها پیچ و تاب می‌خورد، استفاده از کنش نشانه‌ای‌ی زبان را به شعر تحمیل می‌کند، در نتیجه، بافتار متن، با انتقال حسی‌ی و وجودی‌ی «اروتیسم» فاصله می‌گیرد، و وظیفه‌ای که به شعر محول می‌شود، مبارزه با معرفت‌شناسی-ی متعارف در برخورد با «تن» و «زن» است.

در جمع‌بندی‌ی این بخش می‌توان گفت که به جز زاویه‌ی «نوستالژی‌ی کودکی و نوجوانی»، بقیه‌ی زاویه‌های شعر زیبا کرباسی، در دفترهای «دریا غرق می‌شود» و «جیز» و در آثار اخیرش، حضوری قاطع دارند؛ منتها، هر چه شاعر در زمان جلو می‌آید، با تدریجی پرشتاب، هُرم احساسات والتهاب‌های نوجوانی، در«حس»ها و ادراک‌های تجربی تعمیق می‌شوند، ذره‌بین‌ها صیقل می‌خورند، ظرفیت‌ها تراشی منشورین می‌پذیرند، و با انباشت انعکاس‌های مضاعف،«ظرف»ها (که هنوز شکل آن‌ها را نشان نداده‌ام)، ترک برمی‌دارند، از هم می‌پاشند، و با ملات‌ها و شکل‌های دیگری خود را بازمی‌سازند. در شعر «*پیش می-روم*»از دفتر «جیز»، این پاشیدگی به ما ابلاغ شده است:

«[...] چشم‌هایم را بمالم/ دوباره نگاه کنم/ نه/ نه/ نگاهم را باید/ باید نگاهم را/ پاره کنم/ چه می‌دانم/ شاید این شهر است/ که در مه گم است و/ ما را گم می‌کند/ تا پیشانی گم[...]».

آن «نگاه» پیشین، آن ذره‌بین، واقعاً باید شکسته و «پاره» شده باشد که حالا برای مادر–«زمین»، همان فریادی را منعکس می‌کند که قبلاً و هنوز برای مادر– «وطن». شعر «ای به دَرَک» از کتاب «جیز»، همان زاویه‌ای را می‌بیند که شعرهای مربوط به «وطن» در کتاب های پیشین می‌دید، منتها با لنزهای صیقل‌یافته، که تبعاً ظرفیت گسترده‌تری از یک زاویه‌ی معین را به خود پذیرا شده است:

«[...] رها کنید زمین این زن جرخورده را/ رها/ فروبگذاریدش/ مادرتان را گاییده‌اید ای بی‌پدران/ «اُدیپان» بی‌فردا!/ آغوش بودم اگر/ آغوش بودم اگر/ آغوش بودم، های می-فشردمش/ تا تیمار/ آغوش بودم اگر...»

برای نشان دادن نگاه تازه به زاویه‌ی «من»، «آهواره»های ۲۰ و ۴۳ را که با فاصله-ی شش سال نوشته شده‌اند، مقایسه کنیم. در اولی (که در ابتدای همین مقاله آن را بازگفته‌ام)، «من» و «دیگری» را خط مشخصی از هم جدا کرده است، اما در «آهواره‌ی ۴۳»، خطِ فاصل بین «من» و «دیگری»، درظرفیتی سیال، ضمن اعلام حضور، دست یافتنی به نظر نمی‌آید:

آهواره‌ی ۴۳–*کسی روی حباب‌ها امضا می‌گذارد/ کسی هنوز با پَر می‌نویسد پَر/ کسی دیگر نیز/ هر سحر/ زیر باران ِ حباب و پَر/ از خواب می‌پرد. (از دفتر «جیز»، ص ۱۱)*

به اعتبار واژگان «امضا»، «هنوز»، و «نوشتن با پَر»، واژه‌ی «کسی»، سنت را نمایندگی می‌کند ، و «کسی دیگر» که در کوران سنتِ فعال از «خواب می‌پرد»، نو و نوگرایی و برگذشتن از سنت را. و خط فاصلِ بین آن‌ها نیز، بسیار ظریف و با مدارا ترسیم شده، چرا که، خط فاصل، با واژه‌ی «دیگر»، تعیّن یافته و تقابل، با فعل «از خواب پریدن». طرفه این که، خود «من»، به نسبت «امضاءکننده»، «دیگری» قلمداد شده است؛ و همین «من» ِ «از خواب پریده» است، که به رغم «حباب و پَر»ی که در پیرامونش «می‌بارد»، به غاصبان ِ «ایران»ش، «زنیّت»ش و «منیّت»ش، و به ویرانگران «مادر–زمین»ش می‌گوید «زکی!»،[۷] و اتفاقاً در همین بی‌وزنی پیرامون است، که صدای «زکی» گفتن‌های او به همه‌ی سنت‌های بیمار و زندگی‌زدا، به وزن جهان می‌افزاید، می‌افزاید... تا «زنیّت»ی رسیده به «فردیت» را با «هویتِ» هنری‌ی منحصر به فرد، به شعر فارسی ارمغان دارد.

(۳) گر چه به فراخور بحث، برخی از ظرف‌های شعر کرباسی در تحلیل‌های بخش دوم این مقاله نشان داده شد، اما در این مورد هم باید از نخستین کتاب او شروع کنم. برای

رسیدن به این جزء از هدفم، تا جایی که امکان داشته باشد، می‌کوشم شعرهایی را به شهادت بگیرم که در بخش‌های پیشین این مقاله از زیبا کرباسی بازگو کرده‌ام.

از هر دیدگاهی که به «ادبیات» نگاه کنیم، از پذیرش این گزاره گزیر و گریزی نیست که: زبان، نسج اثر ادبی است، و رفتارِ منحصر به فردِ نویسنده با اجزاء دیدنی و نادیدنی‌ی زبان در عینیت بخشیدن به اندیشه و حس و تخیل است، که جهان منحصر به فرد یک اثر ادبی را فعلیت می‌بخشد و ادبیّت اثر را تضمین می‌کند. منتها ویژگی‌های رفتار نویسنده با زبان، در ژانر «شعر» بسیار حساس تر از ژانر «داستان» عمل می‌کنند. به عنوان مثال، یک نویسنده‌ی ادبیات داستانی، با دستمایه‌های تجربه‌های متفاوت خود از زندگی، شناخت و کاربرد تکنیک‌های داستان‌نویسی، تخیل یکّه‌ی خود، و کاربردِ کنشِ نشانه‌ای زبان (کاربرد زبان به عنوان میانجی یا ابزار)، می‌تواند از بن‌مایه و حتا درون‌مایه‌های مستعمل، جهانی چند لایه، تازه و منحصر به فرد بیافریند. چرا که، داستان عمدتاً از ماهیت اطلاع‌رسانی هم برخوردار است، و کاربرد زبانِ نشانه‌ای را بیش‌تر برمی‌تابد.اما «شعر» بد رکاب است، در امکانات زبان اتفاق می‌افتد و نه در زبان، میانجی و واسطه را برنمی‌تابد، از چیزی «اطلاع» نمی‌دهد، «بلکه خودِ زبان را در معرض تجربه‌ی بی‌واسطه‌ی ما قرار می‌دهد.»[۸] شعر، نه تنها با اجزاء بالفعل زبان (از آواها گرفته تا واژگان و ترکیب‌های نحوی)، بلکه با اجزاء بالقوه-ی آن (از بافت‌های آوایی، یعنی ضرب و ریتم‌های سنکوپ و ضد ضرب گرفته تا کیفیت ارتعاش تارهای صوتی‌ی خواننده‌ی شعر) هم سر و کار دارد. در نتیجه، از خبررسانی، از «بیان دیگری»، از پذیرش تکرار هر نشانه‌ی از پیش گفته شده، تن می‌زند. مگر آن که در ذوبگاهِ ذهنیت و تخیل و مهارت شاعر، شکل و ملاتِ ظرف خود را وانهاده و دیگرگون شده باشد، تا بتواند «حس» را منتقل کند و نه «خبر» را. که در غیر این صورت البته، چیزی به «نام» شعر و در «ژانر» شعر پدید می‌آید، بدون آن که «شعری» تولد یافته باشد.

از این منظر، به فرایند رشد در شعر زیبا کرباسی نگاه می‌کنم. بلافاصله بگویم که به رغم حضور پرهیبی از تأثیرپذیری، با همان دفتر نخست، شاعری ژنی اعلام حضور می‌کند. شاید لازم باشد که پیش از رسیدن به چرایی‌های این داوری، به پرهیب‌های تأثیرپذیری در دو کتاب نخست این شاعر بپردازم. در این دو کتاب، شاعر، افزون بر شوریدگی‌ی شاعرانه از یک سو، و نبوغ شعری از سوی دیگر، در حال گیرش و گوارش و جذب جهان نیز هست، اما گرفته‌هایش هنوز به طور کامل در کوره‌ی ذهن ذوب نشده، و گاه به صورتی ناگوارده از تن شعر بیرون می‌زند. به عنوان مثال، «آهواره‌ی ۲» از شعر «آی عشق، آی عشق، چهره‌ی آبی‌ات پیدا نیست» ، سروده‌ی احمد شاملو تأثیرپذیرفته است. «**آهواره‌ی ۳**» – *«کوشی، شعر!/ نخ‌های آبی‌ات کوش؟/ از هم دریده قلب جهان» (کژدم در بالش، ص ۴۰)*

یا در: **آهواره‌ی ۲۱** – *به لب رسیده‌ام/ لبالب پُرم/ چندان که/ آهِ تو/ تلنگری از نگاه تو، / آه،/ آهِ تو،/ لبریزم می‌کند./ ببار!/ باران/ بر من خود را/ تا ببارم/ باران شعرم را. (کژدم در بالش، ص ۵۴)*

این شعر، در عین حال که سایه‌ای از مفهوم «لب ریخته‌ها»ی یدالله رؤیایی را متبادر می‌کند، هم گزاره‌ی شوریدگی شاعر را می‌گزارد، و هم نشانه‌ای از نبوغ شعری او را متعیّن می‌کند. چرا که، تکرار مصوت کشیده‌ی «آ»، این شعر را به نوعی مناجات به درگاه «رب-النوعِ» شعر تبدیل کرده است.

آهواره‌ی ۲۲– *تو تنها از کنارم گذشتی و/ من/ هرگز/ به خود/ باز نگشتم./ عشق تابیده بود. (کژدم در...، ص ۵۴)*

جمله‌ی واپسین آهواره‌ی ۲۲ نیز، ضمن این که به جریان درونی‌ی شعر جذب نمی‌شود، پیوند آشکاری با جمله‌ی معروف عین‌القضات همدانی (به صحرا رفتم، عشق باریده بود) دارد. در حالی که، دو جمله‌ی آغازین آن، در هم‌نشینی‌ی هوشمندانه‌ی تکرارهای صامت «گ»، و تکرارهای مصوت کشیده‌ی «آ» و تکرار مصوت‌های کوتاه، همراه با کنش معنایی (نه معنا پروری)ی زبان، که از تقابل فعل «گذشتن» برای «تو» و فعل «بازنگشتن» برای «من» پدید آمده، شعر را به همان اطلاع حسی‌ای تبدیل می‌کند که در آنِ خوانده شدن، دارد به خواننده منتقل می‌شود. چرا که بیرون از آن هیچ نیست، جز فضای دست سودنِ ما بر شعر. به عبارت دیگر، ظرف و مظروف و ظرفیت شعر، هم‌گوهر شده، و چونان جواهری دست سودنی، به عرصه‌ی هستی پا گذاشته است؛ و این ها همه، در جانِ و از جانِ و بر جانِ یازده واژه.

شعر زیبا کرباسی در مورد «وزن» نیز، در دو دفتر نخست، شدیداً زیر نفوذ وزن‌های عروضی است که آن‌ها را نزد شهریار و بعد هم ژاله‌ی اصفهانی آموخته است. البته، نشانه-های مثبت و کارساز این آموزه‌ها، هنوز و همیشه شعر زیبا را از موسیقی آکنده است. اما مشکل پُر کردن قالب، در برخی از شعرهای دفترهای نخست او نشان از بحرانی دارد که از درگیری‌ی یک فکر جوان و نو با یک پدیده‌ی پیر و کهنه پدید آمده است. به عنوان مثال، در «آهواره‌ی ۲۱»، واژه‌ی «ببارم»، به مقتضای وزن، به شعر راه داده شده؛ در حالی که شعر از نظر مفهومی، منتظر واژه‌ی «ببارانم» بوده است. یا در شعر «برآمدن»، از کتاب «با ستاره‌ای شکسته در دلم»، وسواس رعایت وزن، خطِ «پیراهن سیاه سنگدوزش» را به شعر تحمیل کرده است. واژه‌ی «سنگدوز»، از وجه فاعلی می‌آید. در حالی که شعر باید از وجه مفعولی‌ی آن، یعنی «سنگدوزیش» (سنگ‌دوزی شده‌اش) بهره می‌گرفت. زیبا کرباسی، اما در طی‌ی راه، در حل این بحران هم موفق بوده است. چرا که شعر کنونی‌ی او، با استفاده از

ترکیبِ ضرب و ضد ضرب (زَنش و سنکوپ) همراه با ظرفیت‌هایی که از عروض آموخته، موسیقی‌ی لازم و درخور هر شعر را، در ذات شعر و جدایی ناپذیر از آن می‌آفریند. به ضرب-آهنگ‌های متضاد در شعر «ای به درک» گوش کنیم:

ای به درک *-انتهای بی‌انتهاست/ و از اعماق تاریکِ سرِ دانشمند جوانی سنگی پرتاب می‌شود و/ زمین تکه پاره/ پاره/ تکه پاره/ مثل صدا که حرف را پاره می‌کند/ در دهان و زبان/ تا شعر شود./ کتف‌های زمین را از دو سوی بسته‌اند و/بوزینه‌ها هورتمه کشان و/ لی لی کنان/ از این سوی/ به آن سوی/ به آن سوی خواب/ می‌پرند. زانوان زمین ترک برمی‌دارد/ شانوانش جر می‌خورد/ هق هق از گریه پریده/ شانه‌هایش کو/ قاه قاه از خنده می‌پرد/ شانه‌هایش کو/ [...]*

تا این جای شعر، با میزانسن سر و کار داریم. آهنگ شعر، از ابتدا شارح است. بی‌طرف است، اما با زخم خوردن زمین، صدا، آهنگِ بازخواست کننده می‌گیرد؛ و زمانی که ویرانگران مادر–زمین را زیر ضربه‌ی سرزنش می‌گیرد، ناگهان با کاربست مکث– حرکت-های پی درپی، ضربِ کوبنده‌ی لعنت، و نفرین در شعر می‌پیچد:

پرنده‌های بی‌پَر و پرواز روییده‌اند از میان هق هق و تَرَک/ ای به درک/ بگذارید آسمان ستاره‌هایش را تف کند بر صورتتان/ ای به درک/ بگذارید آفتاب روی برگرداندِ تان/ ای به درک/ که کوه‌ها عُق بزنند بر سر و پیکرتان/ ای به درک/ ای به درک کبکان سر در برف/ ای به درک/ رها کنید زمین این زن جر خورده را/ رها/ فرو بگذاریدش/ مادرتان را گاییده‌اید ای بی‌پدران/ «اُدیپان» بی فردا! [...]

با رسیدن شعر به اوجِ لعنت و دشنام، کوبش سنج‌های «ای به درک» اوج می‌گیرد، و با پایان آن، ناگهان به سکوت می‌رسد، حالا روی شعر، به «مادر– زمین» است تا از آن دلجویی کند. یعنی، مادر و فرزند حالا جا عوض کرده‌اند، و مادر– زمین، حالا در آغوش فرزندی است، که در جایگاه مادر به استمالت مشغول است. همین جاست که ناگهان موسیقی‌ی لالایی از جان شعر برمی‌خیزد:

آغوش بودم اگر/ آغوش بودم اگر/ آغوش بودم، های می‌فشردمش/ تا تیمار/ آغوش بودم اگر... (نقطه‌چین از خود شعر است.)

در پایان بحث درباره‌ی موسیقی در شعر کرباسی، یک بار دیگر خواننده‌ام را به شعر«بگو عشق را برآ...» دعوت می‌کنم. این شعر، با ضرب‌آهنگ نرم ملامسه‌ی دست‌ها و نگاه‌ها و لب‌ها شروع می‌شود. آهنگ حرکتِ شعر در این مرحله، سر فرصت دارد، وقت دارد، و شکل ظهور خط‌ها و بندها بر صفحه‌ی کاغذ، از این سر صبر تبعیت می‌کند. اما زمانی که «بوسیدن»ها و «نوشیدن»ها، در «خم شدن» و «نیم‌خیز»شدن و «انارچیدن»ها به اوج

می‌رسند، شعر، وقت کم می‌آورد، وقت ندارد که شکل فیزیکی‌ی نخستین را حفظ کند، حتا وقت جمله بندی و نقطه گذاری ندارد؛ و یک‌نفس می‌رود تا «نفس نفس از نفس» بیافتد:

[...] دستی دریا را در دلم شکن شکن می‌شکند موج‌هایی کف‌آلود و دستانی که کف می‌زنند نه برای صدا و حنجره‌ی پاییزی‌ی ماریا سالگاتّه، این دست‌ها این جمعیت این جوشش عجیب فوران این نفس‌های یک دستِ شادمان این هوای مِلنکُلی‌ی عصر تابستان با معجزه‌ی سازدهنی و گارمان بوسه‌های ما را جشن گرفته‌اند دست‌هایم را در دست‌های همیشه‌ی شعر دست شده‌اند در بندری که شعر نفس نفس از نفس می‌افتد. [...].

این جا فقط با یگانگی‌ی واژه و موسیقی روبه‌رو نیستیم، بلکه یگانگی‌ی روان شعر با روان جهان است که در برابرمان قد برافراشته است. در هر حال، تأثیرپذیری‌های وزنی، مفهومی، و زبانی در شعر زیباکرباسی با دو دفتر نخست پایان می‌گیرد؛ و استقلال شعری‌ی او، همراه با تثبیت استقلال ذهنی‌ی شاعر (در ظرفیت‌های منیت و زنیت و تنیت)، با دفتر «جیز» تثبیت می‌شود. البته تأثیرپذیری، در ابتدای کار اکثریت شاعران ایران و جهان، رویدادی است که در برخی از موارد، توسط شاعرِ پذیرنده (در مراحل رشدیافته)، تأیید هم شده است؛ و به نظر می‌آید که امری اجتناب‌ناپذیر باشد. به عنوان مثال، شعرهای زمان ۲۰ سالگی «آدرین ریچ Adrienne Rich»، شاعر، منتقد، و کوشنده‌ی سیاسی و فمینیست امریکایی (به تأیید منتقدان)، شدیداً تحت تأثیر شاعران معروف نیمه‌ی اول سده‌ی بیستم در امریکا، به ویژه «W.H. Auden» قرار داشت. این شعرها در مجموعه‌ای که خودِ « W.H. Auden» در سال ۱۹۵۱ گردآورده بود، به چاپ رسید، و در جامعه‌ی ادبی‌ی امریکا موجی از انتقاد را برانگیخت. و انتقادها هم بیش‌تر از آن رو بود که انتخاب شعرهای «ریچ» به وسیله‌ی «W.H. Auden» انجام شده بود. اما همین شاعر، کمتر از یک دهه بعد، در ابعاد مختلف شخصیت فردی و هنری به چنان حدی از رشد دست یافت که شعر او هم‌اکنون، به عنوان نیرویی جهت دهنده در حرکت‌های فرهنگی، سیاسی و فمینیستی‌ی امریکا (در نیمه-ی دوم دهه‌ی ۶۰ میلادی) شناسایی می‌شود.[۹] در مورد شعر فارسی هم، درباره‌ی وامگیری-های حافظ از خواجوی کرمانی، یدالله رؤیایی از شعر فرانسوی، فروغ فرخزاد از تی اس الیوت و از «پری نی لبک نواز» در اسطوره‌ی یونانی/ رمُی، یا وامگیری او و اخوان ثالث از «اکو» در اسطوره‌ی رُمی (سروده‌ی آوید)[۱۰]، می‌توان کتاب‌هایی در زمینه‌ی «بینامتنیت در شعر فارسی» فراهم آورد. اما این برداشت‌ها یا تأثیرپذیری‌ها، شعر هیچ یک از این نامداران را از جایگاهی که شایسته‌اش بوده، فرود نیاورد. منتها در فرهنگ‌های غربی، که این نوع واقعیت‌ها با دید علمی بررسی می‌شوند، چند دهه است که پدیده‌ی تأثیرپذیری در ادبیات، به حوزه‌ی فلسفه‌ی ادبیات منتقل شده و با شناسه‌ی «بینامتنیت» شناسایی می‌شود. پیش از

آن هم حتا، مثلاً، شباهت‌های انکارناپذیر «پیرمرد و دریا»ی ارنست همینگوی با «موبی دیک» هرمان ملویل، به «سرقت ادبی» متهم نشد. گر چه خود همینگوی، تمام آثار خودش را از رمان «هاکلبری فینِ» مارک تواین متأثر می‌داند. این‌ها را نگفتم که از «برداشت»های آگاهانه، آن هم برای «شعر» و در «شعر»، دفاع کرده باشم. برعکس، معتقدم که این کار بیش و پیش از همه به اثرِ خودِ «پذیرنده» آسیب می‌زند. منتها مهم این است که چه کسی «پذیرفته» است، با آن چگونه برخورد کرده است، در ادامه‌ی کار با آن چه کرده است، و بر آن چه افزوده است.

در مورد شعر زیبا کرباسی، از چند مورد انگشت‌شمارِ تأثیرپذیری که بگذریم، افزون بر نبوغ شعری، افزون بر تنش‌ها و بحران‌های مداوماً تحلیل رونده و دیگرشونده، از همان دفتر نخست با هوشی بیدار روبه‌روهستیم که به درک جهان می‌اندیشد. به عنوان مثالی که بتواند این ویژگی‌ها را در همان ابتدای راهِ کرباسی نشان دهد، به شعر «آوای دف» از نزدیک نگاه کنیم.

آوای دف – *رگبارِ تگرگ است/ بر پشت بام چوبیمان.../ نه!/ نه!/ دارکوبی‌ست/ بر تنه‌ی درخت.../ یا، شاید، پروانه‌ای‌ست/ که بر روی برگ‌های گلِ آفتابگردان/ جان می‌دهد.../ هزار مار زنگی/ جغجغه‌ی دُم‌هایشان را/ یک جا/ تکان می‌دهند.../ بغض هزارساله‌ی دیوی مهیب/ ناگهان/ زار زار/ می‌شکند.../ صدای دف از کجاست که می‌آید؟ («کژدم در بالش»، ص۵۷)*

در این شعر (که کشف راز و رمز آن مدت‌های مدید مرا به خود آویزان کرد، و هنوز هم نمی‌دانم که واقعاً به «کشف»ی رسیده‌ام یا نه)، با سه جریان ظاهراً متوالی، اما واقعاً همایند، روبه‌رو هستیم، که در طول گسترش متن در یک دلتای فرهنگی به هم پیوسته‌اند. از ابتدا تا پایان بندِ مربوط به «مار زنگی»، گذشته است که در زمان حال جریان دارد. بند مربوط به «دیو»، انفجار زمان حال است از انباشتِ گذشته. و بند آخر، زمان حال است که یا دارد گذشته را معنی می‌کند؛ و یا دارد از پایان گذشته خبر می‌دهد. اما در هر دو حال، می‌توان گفت که رو به سوی آینده دارد. عنصر «صدا»، شکل مادی‌ی حرکت شعری را سامان داده است. این «صدا»، صدای سخنی شنیدنی نیست؛ صدای سخنی است که وازگانش را وانهاده، و به «آوا» بدل شده است؛ آوایی که نه مفهوم آن قابل شناسایی است و نه مبداء آن قابل تشخیص. اما مداوم و محاط است؛ محاط بر مسکنی با «پشت بام چوبی»؛ مسکنی که «ما» در آن سکنا دارد، داریم. در واقع، ضمیر شخصی‌ی متصل در حالت اضافه‌ی ملکی‌ی «مان» در انتهای «پشت بام چوبین»، در رابطه با «بغض هزار ساله»، «مسکن» را به سرزمین راوی‌ی شعر منتقل می‌کند. و فعلِ ناگفته‌ی «می‌کوبد» (که به جایش نقطه-

چین آمده)، همراه با فعل‌های «جان می‌دهد» و «تکان می‌دهد»، در کنار «هزار مار زنگی»، فضای ضد زندگی، مرگبار، و موحش فرهنگی را، در مرحله‌ی اول شعر (گذشته‌ی کشیده تا امروز) ترسیم می‌کند. در مرحله‌ی دوم شعر، چیزی «می‌شکند». این «چیز»، بین کششی مختلف‌الجهت گرفتار است؛ بدین معنا که مفهوم «ترکیدن بغض» با بار معصومیتی که دارد، از یک سو آن «چیز» را می‌کشد، و عبارت «دیوی مهیب» از سوی دیگر. صفت «هزارساله»، انباشت ویژگی‌ی گذشته را متبادر می‌کند، و ناگهانیتِ شکستنِ بغض، انفجار مخزن آن را. در مرحله‌ی سوم شعر، «آوا»، به «صدا» جا سپرده، و منبع مادی‌ی آن (دف) هم مشخص است. اما هنوز منبع مکانی‌ی آن زیر پرسش است. در یکی از خوانش‌های من از این شعر، واژه‌ی «کجا» و علامت سئوال پایان جمله، که متن را بازگذاشته، نه گذشته را نفی کرده، نه انفجار بغض را دلیل بر اتمام گذشته می‌داند، اما نماد عرفانی‌ی «دف» را به عنوان منبع همه‌ی آواهای نامشخص گذشته تشخیص داده است. که در این صورت، تجدید حیات نگرش عرفانی در فرهنگ کنونی‌ی «ما»، با اعتراضی پنهان، به زیر پرسش رفته است. در خوانش دیگر، صدای دف، صدای رقص و پایکوبی را متبادر می‌کند، که می‌تواند امید راوی‌ی شعر باشد برای آینده‌ای بدون ویژگی‌های «هزارساله».

من نمی‌دانم که تخیل زیبا کرباسی در هنگام آفرینش این شعر، چه اندیشه‌ای را در خود می‌پرورده، اما شعر «آوای دف» که قادر است بار یک نماد ریز (بام چوبی) را، فقط و فقط بر گُرده‌ی یک ضمیر ملکی (مان)، به یک نماد بزرگ (فرهنگ ایران) منتقل کند، و با واژه‌ی «چوبی»، در هم‌نشینی با «دارکوب» و صدای مداوم کوبش آن، فرسودگی‌ی را در نماد بزرگ به دید آورد، از حضور شاعری خبر می‌آورد که نه تنها با «شعر» زاده شده، بلکه در انتخاب ملات ظرف‌های شعرش هوشمندانه عمل می‌کند. به ویژه که این شعر، نخستین شعر زیبا کرباسی است در بخش «بیست و سه درجه زیر تنهایی»، در کتاب «کژدم در بالش»؛ یعنی در حوالی‌ی بیست و سه سالگی‌ی شاعر؛ شاعری که، در عین «فرو رفتن»‌ی فروغ فرخزادوار، به طور مداوم و با شتابی دیدنی، پیش آمده است، تا برسد به «کلاژها» و «رقص‌ها»یش.

و اما رفتار «کلاژها» و «رقص‌ها»ی زیبا کرباسی با جهان. من هنوز با شعرهای اخیر زیبا کرباسی، رانندگی نکرده‌ام، غذا نخورده‌ام، نخوابیده‌ام، توی خواب غلت نزده‌ام، بیدار نشده‌ام، و در تک تک واژه‌های هر خط و در تونل‌های مرتبط این خط با آن خطش راه نرفته‌ام، یعنی هنوز فرصت نبوده که مثل شعرهای چهار دفتر پیشین او با این شعرها زندگی کنم. اما آن چه که این شعرها درهمان نگاه‌های نخست به تماشا می‌گذارند، به گونه‌ای شگفت‌انگیز، منتقل کننده‌ی «یگانگی» هستند، یگانگی‌ی عین و ذهن، تن و روان، تن و

شعر، شعر و زندگی، شعر و زبان، زبان و موسیقی، زبان و رقص، رقص و موسیقی، و بالأخره، منتقل کننده‌ی یگانگی‌ی«خانم/ آقا»ی زیبا کرباسی هستند با جهانی که می‌بینند. بـه رغـم این که احساس می‌کنم با جان شعرهای تازه‌ی کرباسی خـوب در نیامیختـه‌ام، مـی‌خـواهم جرأت کنم و در رابطه با این «یگانگی»، از شعر کولاژ ۱ قرائتی فشرده به دست دهم. نمی-دانم یک هفته بعد که این مقاله منتشر می‌شود، یا سال بعد یا بعدترش، این قرائت را قبـول خواهم داشت یا نه.

کلاژ ۱– *دانه‌ی بارانی که دُردانه شد می‌داند/ حال ِ این واژه را که در دهان شعر افتاد/ عشق/ دُردانه دانه‌ی بارانم/ دُردانه دانه!/ دُردانه دان!/ از سطح نیست سطرهای ایـن صـفحه سطر به سطر از پوست و سنگ و سنگ‌پشت و کرگدن می‌گذرد/ سطر به سطر پر از چـاه و راه و بی‌راهه‌ست/ اقیانوسی هم در میان دارد/ با چشم و دلی باز اگر در آن شوی/ در عمیق غرق می‌شوی/ و استخوان‌هایت، بنای نئین کاخی می‌شوند/ تا ماهیان و آبیـان از آن نفـس گیرند/ فرو شو!/ مثل حریر آبی که تاب بخورد بالای سرت آن‌قدر تا سرخ شود/ در تو بپیچد در شعر تاب بخوریم و بپیچیم آن قدر تا سرخ!/ سرخ و گداخته و خواسـتنی!/ بگـذار جنـون هم‌آغوشی ما را ببرد/ فرو شو!/ تا غـرق شـویم/ دانـه‌ی بـارانی کـه دُردانـه شـد/ مـی‌دانـد (برگرفته از سایت پرهام، مجله‌ی شعر، بخش نشر الکترونیکی)*

من ِشعر، در حین فراخواندن معشوق به عشق‌بازی، هـم مکانیسـم جسـمی و روانـی‌ی عشق‌بازی را به اجزائش تجزیه می‌کند، و هم «حال ِ واژه»ها را در نشسـتن بـه سـطرهای شعر بازمی‌نمایاند، و هم نشستن سطرهای شعر را در متن جهان، و هـم نشسـتن سـطرهای جهان را در متن شعر، هم نشستن عشق‌بازی را در جان شعر، و هـم جـان شـعر را در مـتن عشق‌بازی. شعر، در پیچ و تاب عشق‌بازی حضور دارد، انگار عشق‌بازی معنای «شعر» است، و «شعر» معنای عشق‌بازی؛ و حتا انگار درعشق بازی وَ در تن وَ در اعماق تـن اسـت کـه جهان هستی اتفاق می‌افتد. در عـین حـال کـه ایـن «تـن»، از زوایـای درونـی‌اش (روان) تجزیه‌ناپذیر است. جرا که هر دو «اقیانوسی هم در میان» دارند. و «اقیـانوس»، هـم بـی-پایانگی‌ی خواستن و امیال جنسی را متبادر می‌کند، و هم، بی‌پایانگی‌ی «چـاه و راه و بـی-راهه»های جهان ذهنی‌ی آدمی را. و طرفه این که در رهگذر ساختن این ترکیبِ غیرقابـل تجزیه به عناصر سازنده‌اش، بر هستی‌ی منحصر به فرد راوی‌ی شـعر و «دُردانـه»اش هـم مهر می‌خورد. چرا که راوی‌شعر، می‌داند که «دُردانه»اش، «دُردانه» شـناس، «دُردانـه دان» نیز هست، به عبارت دیگر، واژه‌ی «دُردانه دان»، آگاهی‌ی معشوق را (نسـبت بـه دُردانگـی خود)، به خواننده منتقل می‌کند.

با این خوانش است که می‌توان تداوم رشدیابنده‌ی منیّت و زنیّت و تنیّت (هویت منحصر به فرد) را در شعر زیبا کرباسی تعقیب کرد. اما آیا در مرحله‌ای که اکنون ایستاده، شعر زیبا از زاویه‌ها و ظرفیت‌های دیگری که در آغاز شاعری‌ی او داشت، تهی شده‌است؟ آیا شعر این دوره‌ی زیبا کرباسی، از نوستالژی‌ی دوره‌های سپری شده، از زخم‌های «تبعید» و «سنگسار»، از داغ «وطن» و از اعتراض به بخش توارثی‌ی فرهنگ مادری‌ی شاعر فارغ است؟ بگذارم که شعرهایش به ترتیب پرسش‌ها به شما پاسخ گویند:

ما بزرگ شده‌ایم و هر چه در جهان با ما بزرگ/ اما نمی‌دانم چرا وقتی می‌تپد این گونه ناگهان به رسم نوجوانی شانزده ساله می‌تپد/ دیوانه می‌تپد و تپانچه‌ی خالی‌اش را مدام سوی من شلیک می‌کند/ خالی و من خالی [...] (کلاژ ۴)

[...] حتا وقتی ناخن‌هایم را می‌کشیدید من این جا بر ناخن‌هایم فقط سرخ می‌کشیدم/ موهایم را که از ته تراشیده بودید، می‌بافتم تا سَحر موج بردارد مثل نسیم بوزد دور تا دور تا کمر/ چشم‌هایم را که بسته بودید و هلم می‌دادید به سوی سوی چوبه‌ی دار!/ من این جا با پای خودم راه می‌افتادم می‌رفتم پای میز قمار/ دار و ندارم را می‌باختم و برمی‌گشتم تف می‌کردم در آینه‌ی تمام قد و در چهره‌ام دنبال کسی می‌گشتم که نیست! نبود دیگر!/ آینه‌ی اتاق من حافظه‌ی غریبی دارد! [...] (کلاژ ۲)

[...] هر جا کمی داغ می‌شوم دستی بلند می‌شود شِلِپ از پشت بر پشتِ سرم می‌کوبد و سرم تا سینه خم می‌شود که مهربان‌ترین سینه همین است/ دستی دیگر هم دست و پایم را که وِلِنگ وُ واز و ولخرج و بی‌قرار سودا‌ییده بود فوری جمع می‌کند می‌گذاردش جایی که همین جا این جاست در آغوش امن خودم زیبا! [...] (کلاژ ۴)

این شعرها، هم در کلیت خود (کل شعرهای یادشده را در سایت پرهام بخوانید)، و هم در بخش بازگو شده، به ما نشان می‌دهند که زیبا کرباسی حالا «بزرگ شده و جهان را هم بزرگ می‌بیند»؛ نشان می‌دهند که «آینه‌ی اتاق او حافظه‌ی غریبی دارد» و زخم‌های تلف شدن و بیهوده رفتن در تبعید، و زخم‌های اعدام و چوبه‌های دار، بر آینه‌ی روانش تازه‌اند؛ به ما نشان می‌دهند که هر وقت شاعر از شور زندگی داغ می‌شود، «دستی» به او ضربه می‌زند، او را «سرکوب» می‌کند؛ و این کدام دست است، اگر دست رسوب فاجعه بار فرهنگ توارثی نیست، فرهنگی زن ستیز و مرید پرور که، هستی‌ی مستقل فرزندش را برنمی‌تابد، و از آستین‌هایی درمی‌آید که نامرئی، چونان فقط «دستی»؟

گیرم که زیبا کرباسی از دستِ آن «دست»، به آغوش هویتِ خود و به شعر مستقل خود پناه برد، و آن قدر بکوبد تا برسد به امضایی که می‌گوید: «آغوش امن خودم زیبا».

سنت لوییس– میزوری، ۲۴ فوریه‌ی ۲۰۰۵

پی‌نوشت:

[۱] برای آگاهی بیش تر از این دیدگاه، به کتاب های زیر مراجعه کنید:

*M. A. K. Halliday, "Introduction" and "chapter one" in *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*, London: Edward Arnold, 1978;

* Geoffery N. Leech, "Introduction" in *A Linguistic Guide to English Poetry*, London: Longmans, 1969.

*M. A. K. Halliday, "Foreward" in Michael. Cummings & Robert Simmons, *The Language of Literature: A Stylistic Introduction to the Study of Literature*, Oxford: Pergamon Press, 1983;

* [1] David Sless, *In Search of Semiotics, London*: Croom Helm, 1986.

[۲] مهران مهاجر و محمد نبوی، **به سوی زبان شناسی ی شعر: ره یافتی نقش گرا**، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۶، ص ۱۲۹.

[3] مجموعه های شعر زیبا کرباسی به ترتیب انتشار عبارتند از:

الف: **کژدم در بالش**، لس انجلس: شرکت کتاب، چاپ دوم ۱۳۷۹ (۲۰۰۰).

ب: **با ستاره ای شکسته بر دلم**، لس انجلس: شرکت کتاب، چاپ دوم ۱۳۷۹ (۲۰۰۰).

پ: **دریا غرق می شود**، لندن: انتشارات هومن، دی ماه ۱۳۷۹.

ت: **جیزّ**، لندن: انتشارات فرهنگ فردا، تاریخ انتشار ندارد.

[4] من این نشریه را متأسفانه دیر کشف کردم. سه شماره ی نخست آن حدود دو سال پس از انتشار به دست من رسید.

[۵] منظورم از «جهان- بافته»، دقیقاً همان مفهوم واژه ی «طبیعی» است، که بـه ضـرورت مفـاهیم موجود در بحث، از آن به صورت مترادف استفاده کرده ام.

[۶] برای مثال، نگاه کنید به شعرهای: «بوی یاکریم»، «پیشکش»، «دردهای کهنـه، دردهـای نـو»، «تیراژه ی شعر» در کتاب **کژدم در بالش**، و (به شکلی پنهان تر) در «آهواره ی ۲۶»، «دختـرک پانک» در **ستاره ای شکسته بر دلم**.

[۷] به شعر «هفت جان دارد»، به تاریخ «بهار ۲۰۰۰»، در کتـاب «**جیـز**»، صـص ۷۵ و ۷۶ نگـاه کنید.

۸ مهران مهاجر و محمد نبوی، به سوی زبان شناسی ی شعر: ره یـافتی نقـش گـرا، تهـران: نشـر مرکز،۱۳۷۶، ص ۱۵۱.

9 Michael Klein, A Rich Life: Adrienne Rich on Poetry, Politics, and Personal Revelation, The Boston Phoenix, June 1999.

۱۰ اخوان ثالث در شعر «دو کبوتر»، تکراری دارد که از بازی ی طنین صدا در کوهستان سود جسته است: «**امید رستگاری نیست؟... آری نیست**». می دانیم که طنین مکرر سخن در کوهستان، در هر نوبت بازگشت، سیلابی از آخر سخن را محو می‌کند. آوید، شاعر رُمی (۴۳ پیش از میلاد تا ۱۸ پس از میلاد) با استفاده از این خاصیت فیزیکی، اسطوره‌ی «اکو» را می‌آفریند. که محو سیلاب آخر سخنش به گوش نارسیسوس، پاسخی می‌شود درست مغایر با آن چه که گفته بود. و همین حذف، سرنوشت او را تا پایان عمر به شکلی رقم می‌زند که بدون جسم باقی بماند و تنها صدایی از او باقی بماند. آوید درجمله‌ی آخر این اسطوره می‌گوید: و «**از این به بعد، از او تنها صداست که می‌ماند**». در نتیجه، می‌توان گفت که نه تنها اخوان، بلکه فروغ فرخزاد هم، آن جا که می‌گوید «تنها صداست که می‌ماند، از این اسطوره سود جسته‌اند، اما صدایش را درنیاورده‌ان

تداوم انتشار جنگ زمان

در تداوم همکاری و همراهی شما ممکن می‌شود.

جنگ زمان را به دوستان و آشنایانتان

هدیه و معرفی کنید.

شماره‌های گذشته‌ی جنگ زمان را

می‌توانید از طریق پست یا الکترونیک (پی دی اف)

دریافت کنید.

فارنهایت شرجی

مجموعه‌ی داستان
حسین رحمت
چاپ اول: پاییز ۱۳۹۰
شمارگان: ؟
نشر H&S لندن
۱۱۲ صفحه، ارزش: ۱۲ دلار
پخش مرکزی: آمازون

سرانجام پس از سال‌ها انتظار، ایرانیان در غربت و تبعیدی نیز دارای امکان نشر کتاب و پخش آن در سراسر جهان شدند تا بتوانند هم از سویی ناگزیر به پذیرش هزینه‌های سنگین پست نگردند، هم از نبودن کتابفروشی در هر شهر و کشوری رنج نبرند، هم عدم بازگشت بهای فروش یا خود کتاب از جانب کتابفروشان ورشکستگی به دنبال نیاورد، و هم خواننده بتواند به راحتی هر کتابی را که علاقه‌مند به مطالعه‌ی آن است، از سهل‌ترین راه ممکن به دست آورد.

نشر H&S که مرکز آن در لندن قرار دارد، در مدت زمانی کوتاه توانسته اثرهای بسیاری از نویسندگان معاصر مهاجر و تبعیدی را منتشر کند و از طریق شبکه‌های جهانی پخش کتاب چون آمازون آن‌ها را در اختیار علاقه‌مندان بگذارد.

مجموعه‌ی داستان **فارنهایت شرجی**، نوشته‌ی حسین رحمت، یکی از نمونه‌های برجسته از اثرهای این نشر است که در کنار ده‌ها کتاب دیگر در پخش‌های جهانی قابل خرید است.

داستان‌های حسین رحمت که خوانندگان جنگ زمان در شماره‌های گذشته با آن‌ها آشنا شده‌اند، اغلب پلی‌اند دلنشین اما غم‌انگیز میان فرهنگ و تاریخ ایران، به ویژه زادگاه نویسنده که سال‌های جوانی او را ساخته‌اند و سرزمین غربت، لندن، که زندگی مدام در جدال با واقعیت و رویای امروز او را شکل می‌دهند.

لحن و نگاه حزن‌انگیز نویسنده که بر فضا و حادثه‌های بیش‌تر داستان‌های مجموعه‌ی **فارنهایت شرجی** حاکم است، یکی از بارزترین وجه‌های داستان‌های مجموعه است. لحن و نگاه آن چنان به جای نقش تعلیق معمول در داستان‌ها کارکرد روایتی می‌یابد که هر داستان بیش از زمان معمول متصور پایان می‌یابد. ورد به هر داستان در کنار ظرافت‌ها و جزنگری‌های نویسنده، خواننده را چنان به پایان هر داستان می‌رساند، که کم‌تر به خاطر می‌آورد در حال خواندن داستانی یا اثری است فراتر از داده‌های خاطره‌های دلنشین پدران.

زبان سیال و در عین حال ویژه‌ی حسین رحمت در بیش‌تر داستان‌های **فارنهایت شرجی**، آشکارا برآمده‌ی زیست دوگانه اما یک سان او، مغبون سرزمین و فرهنگ زادگاهاش جنوب گرم و سرزمین و فرهنگ میزبانش لندن سرد، است. چنان که همه‌ی رفت و برگشت‌های به ناگزیر داستان‌ها به گذشته و حال نیز برآمده‌ی همین ویژگی است و نشان می‌دهد که نویسنده بدون این که تعقل و آگاهی‌اش را بر ساختار داستان‌ها از یاد ببرد، شگرد شکست زمانی او حاصل احساس‌های تداعی‌کننده‌اند و نه نشانه‌های قراردادی از پیش تعیین شده. هر برگشت در داستان، که اعلب خاستگاهشان در غربت است، برآمده‌ی احساسی است که تداعی کننده‌ی جهانی کوچک و دو قطبی وضعیت شخصیت هر داستان و نهایت سرنوشت نویسنده است.

نصرت رحمانی

تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران
گفت و گو: **مهدی اورند**
چاپ اول: ۱۳۸۸
شمارگان: ۱۶۵۰
نشر ثالث. تهران
۳۸۴ صفحه، ۸ صفحه عکس،
ارزش: ۸۵۰۰ تومان

تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران، مجموعه‌ای است از گفت و گو با شخصیت‌های ماندگار و شخصیت‌های پیرامون آن‌ها، در باره‌ی زندگی، کار و عامل‌ها و عنصرهای مهم پیرامون زندگی‌اشان.

اقدامی چنین شایسته، آن هم در جامعه و فرهنگی که هیچ چیزش بر نظم و ثبت و نظام‌بندی پایدار نیست، به خودی خود امری مهم است که می‌تواند راهگشای بسیاری از کج‌فهمی‌های تاریخی و به ویژه آشکار کردن عدم تداوم و تعادل در تمام قلمروهای فرهنگ و ادبیات و هنر و ارتباط تنگاتنگ آن با جامعه باشد.

این مجموعه که با دبیری محمدهاشم اکبریانی تا کنون ۶ جلد از آن منتشر شده است، ،به طور معمول تشکیل شده است از زندگی‌نامه‌ی شخصیت اصلی کتاب از زبان خود او، نزدیکانش مانند همسر و فرزندان و دوستان صمیمی، و همکاران و کارشناسان آن رشته‌ای که محمور اصلی آفرینش و تولید شخصیت اصلی بوده است.

از این سری تا کنون منتشر شده است: صادق هدایت، هوشنگ گلشیری، صمد بهرنگی، م.آزاد و علی باباچاهی. و ششمین آن همین کتاب نصرت رحمانی است.

این مجموعه اگر چه در همین شش جلد نشان می‌دهد مثل هر کار دیگری در ایران، از اندیشه‌ای بینیادی و برنامه‌ای مدون و یک هدفمندی غنی برای بازشکافی و بازنمایی عمق اندیشه در فرهنگ و ادبیات و هنر ایران برنیامده، و هم چون صدها حرکت دیگری، فکری جرقه زده و پیشاز هر سامانی ارایه شده است، اما باز روزنه ای است برای کارهای جدی‌تر و بنیادی‌تر در فرهنگ ایران.

نصرت رحمانی، که یکی از شاعران مطرح دهه‌ی چهل است و از معدود شخصیت‌هایی است که پیرامون زندگی و فعالیت‌های رسانه‌ای و شعری او حرف و حدیث بسیار است، محور این مجموعه‌ی ششم است که به همت مهدی اروند انجام گرفته. او کوشیده از طریق گفت و گو با شخصیت‌های متعدد پیرامون نصرت رحمانی، لایه‌های تاریک روشن زندگی او را بشکافد.

کتاب به جز مقدمه‌ی دبیر مجموعه، که شرحی است بر هدف و راه و روش گردآوری مجموعه‌ی تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران، مقدمه‌ای دارد از گفت و گو کننده، که از کند و کاو، اعتبار ادبی و اجتماعی شاعر و نهایت مشکل‌های پیش رویش برای به دست دادن آینه‌ای تمام نما از شاعر به خواننده می‌نویسد:

"این مجموعه حاصل دو سال جستجو ست. برای معرفی نصرت رحمانی به دور از شیفتگی‌های غیر عقلانی و مجاندیشی‌های خصمانه. نزدیکان نصرت رحمانی که کم‌تر از او سخن گفته اند، در این مجموعه نصرت رحمانی را از دیدگاه خود شناسانده‌اند. جمع این گفت و گوها و تشخیص سره از ناسره را آن جا که قضاوت مخاطب تنها به کار می‌آمده است، به او واگذارده‌ام."

پونز روی دم گربه

مجموعه‌ی داستان
آیدا مرادی آهنی
چاپ اول: بهار ۱۳۹۰
شمارگان: ۱۵۰۰
نشر چشمه. تهران
۱۰۸ صفحه، ارزش: ۲۷۰۰ تومان

نه داستان کوتاه در کتابی گرد آمده‌اند تا ورود نویسنده‌ی جوانی را به قلمرو ادبیات، به ویژه داستان‌نویسی فارسی نشان بدهند. مجموعه‌ای که هم استعداد درخشان نویسنده را در بطن روایت بعضی از پاره داستان‌ها نشان می‌دهد و هم از فروپاشی تمام ارزش‌های ادبی عرصه‌ی فرهنگ و جامعه خبر می‌دهد. امری که نه تنها نویسنده در آن نقشی ندارد، که خود قربانی داد و ستدهای ویرانگری است که تمام قلمروهای ایران و از جمله گستره‌ی ادبیات و نشر را هم گرفته است.

در جامعه‌های استبدادزده، جامعه‌هایی که در سلطه‌ی خودکامه‌گان قرار گرفته‌اند و منفعل ایدولوژی‌ها، از جمله مخرب‌ترین نوع آن، دین و مذهب‌های برآمده از آن‌ها گشته‌اند، اگر شخصیت‌هایی فعالی وجود نداشته باشند و نهادهایی آشکار و پنهان برای حفظ فرهنگ و شأن انسان و آزادی فعالیت، فاجعه‌هایی در بطن فرهنگ و جامعه ریشه می‌دوانند که گاه تا یک سده هم نمی‌توان به بازسازی آن دست یافت.

اگر جزنگر باشیم و در قلمرو ادبیات و همین بحث، داستان و داستان‌نویسی پیش برویم و بخواهیم از تجربه‌های مثبت گذشته بیاموزیم، درمی‌یابیم جامعه‌ی امروز ایران، به جز چند استثنا که انگشت‌شمارند و نقش مهمی نمی‌توانند داشته باشند، در هر زمینه حتا در قلمرو داستان‌نویسی رو به قهقرا است. چرا که نه تنها هیچ نهاد پویا، مستقل از تمام داد و ستدهای مکار و آلوده‌ی روز در این راستا فعال نیست، که حتا نشریه‌های ادبی و محفل‌های ادبی، در چرخه‌ای مضمحل گرفتار آمده‌اند و بیش از این که به خود و شاعران و نویسندگان جوان کمک کنند، آن‌ها را به ورطه‌ی نوشتن روزمره می‌کشانند.

آیدا مرادی آهنی، که کارنامه‌ی کوچکش نشان می‌دهد دارای ذهن و استعداد و احساس ویژه است و به‌ترین راه پیش روی او همانا آفرینش، آن هم آفرینش داستان می‌تواند باشد، به رغم نبودن محفل‌ها و راه‌های دست‌یابی به نگاه و سکو و چرایی نوشتن داستان، توانسته از سدهای سکندر یگذرد و مجموعه‌اش را منتشر کند. در صورتی که بر مبنای داستان‌ها و جوانی نویسنده، انتظار می‌رفت داستان‌ها در نشریه‌های ادبی، محفل‌های داستانی و .... منتشر شوند یا خوانده شوند تا نویسنده در ارتباط با مخاطب و یحتمل نویسندگان و منتقدان، فراز و نشیب‌های کارهایش را دریابد و نهایت راه به سوی داستان و داستان نویسی ماندگار بیابد.

انتشار یک مجموعه زمانی ضروری است که نویسنده تجربه‌هایی را پشت سر گذاشته، به زیان، شگرد و بهویژه ساختار و نگاه حرفه‌ای رسیده است. آن زمان است که خواننده و منتقد با توجه به سابقه‌ی نویسنده در جنگ ها و مجله‌های معتبر ادبی به سراغ او می‌روند و به داوری حرفه‌ای اثرها می‌نشینند و کتاب به صورت جدی در بازار عرضه و تقاضا وارد می‌شود و جایگاه ویژه‌ای به نویسنده‌ی آن می‌دهد.

وضعیت موجود، بسیاری از کتاب‌ها را از هویت کتاب بودن، تشخص ویژه بیرون آورده و هر کتاب چون ورق پاره ی روزنامه‌ای در انبوه نشرها گم و فراموش می‌شود.

چهار کتاب و نیم

چند پاره داستان
فرهنگ کسرایی
چاپ اول: تابستان ۲۰۱۰
شمارگان: ؟
نشر کتاب آیدا. آلمان
۲۳۸ صفحه، ارزش: ۱۲ یورو

به دنبال نابسامانی‌های فرهنگی، که گریبانگیر همه‌ی دست اندرکاران فرهنگ و ادبیات و هنر فارسی‌زبان، به ویژه در تبعیدیان را گرفته است، گونه‌ها و شیوه‌های گوناگونی نیز در مقابله با آن رشد و گسترش یافته است.

چهار کتاب و نیم، که به تأکید نویسنده‌ی آن‌ها، فرهنگ کسرایی، مجموعه‌ای است از چند *پاره داستان*، نمونه‌ای بارز از این گونه دست‌آوردها است. کتاب مجموعه‌ای از روایت های کوتاه و بلند به شیوه‌های گوناگون نوشتاری، همراه با طراحی‌هایی از نویسنده و طرح مکرر مارمولکی از دیگری است.

پاره‌داستان‌های مارمولک، **کتاب اول**، *تو، داستان یک زندگی از بچگی تا فریاد*، **کتاب دوم**، *کابوس‌های طلایی*، *پاره‌داستان‌های خواب و بیداری*، **کتاب سوم**، *بیم – آرستان*، *داستان‌های بیمارستان*، **کتاب چهارم** و *بیش‌تر از این ....* **کتاب نیم**، پنج فصل یا پنج بخش مجموعه زا تشکیل می‌دهند.

روایت‌های کتاب که گاه به ساختار شعر، گاه به ساختار داستان خیلی کوتاه و گاه به پاره‌های ادبی نزدیک می‌شوند، بر اساس دیدگاه به نسبت هیچ گرایانه و گروتسک فرهنگ کسرایی، پیوسته و کامل‌کننده‌ی یک دیگرند، اما فراتر از اندیشه‌ی درونی و وحدت نویسنده‌اشان، هر پاره اگر چه توانسته است بارقه‌ای از روایت یا داستان را به خواننده منتقل کند، به سختی می‌تواند از انسجام و ساختار هم سو، یک سان و متشکل، بیانگر مفهوم توأمان شکل و محتوای هر اثر برخوردار باشد:

نمونه‌ای از **کتاب اول**:

۱ یک

من اگر آن آدمی نباشم که می‌گویم
پس یک مارمولکم.
و مارمولک از روز دهانم می گذرد
از دماغ و چشم و ابرویم بالا می‌رود
از پس گردنم فرو می‌آید
روی ستون فقراتم به پایین می‌سرد
از چاک بین تپه‌هایم که گذر می‌کند
دمش را جا می گذارد
از پشت رانم با شتاب به پایین سرازیر می‌شود
پاشنه ی پایم را دور می زند
روی پایم کی‌آید
از لای انگشت هایم قارچ‌ها را می‌خورد
به روی انگشت شست پای دیگرم می‌پرد
از ساق پا و زانو . رانم به بالا می‌خزد
روی ملوسکم می نشیند
می‌لیسدش می‌جودش
بالاتر می‌رود در نافم می شاشد بالاتر
روی پستان‌هایم چرخی می زند
قله‌های برافراشته‌اش را می‌مکد
از گلویم بالا می‌رود
روی چانه‌ام دمی می‌ایستد
دوری روی لب‌هایم می‌زند
از دماغم و چشم و ابرویم خود را بالا می کشد
در موهایم می‌خزد ...

بله، من این مارمولکم.

نشر H&S Media منتشر کرده است:

چاپ اول: پاییز ۱۳۹۰

۵۶۴ صفحه، ارزش: ۳۴,۹۹ دلار

پخش: Amazon, Tanum, Capris

نشر H&S Media منتشر کرده است:

چاپ اول: پاییز ۱۳۹۰

۱۷۰ صفحه، ارزش: ۱۲ دلار
پخش: Amazon, Tanum, Capris

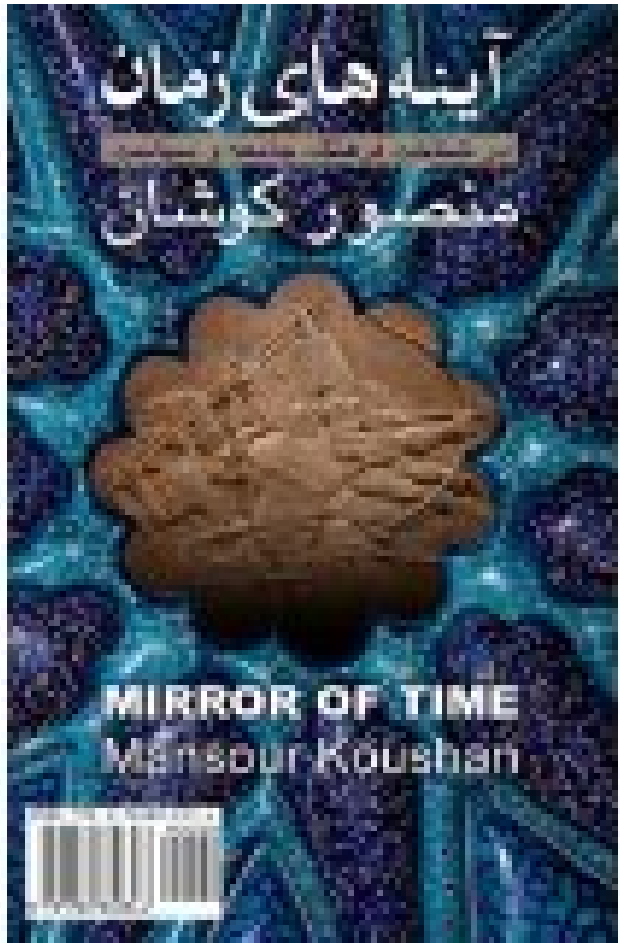
نشر H&S Media منتشر کرده است:

چاپ اول: پاییز ۱۳۹۰

۱۷۰ صفحه، ارزش: ۱۲ دلار

پخش: Amazon, Tanum, Capris

نشر H&S Media منتشر کرده است:



چاپ اول: پاییز ۱۳۹۰

۱۷۰ صفحه، ارزش: ۱۲ دلار

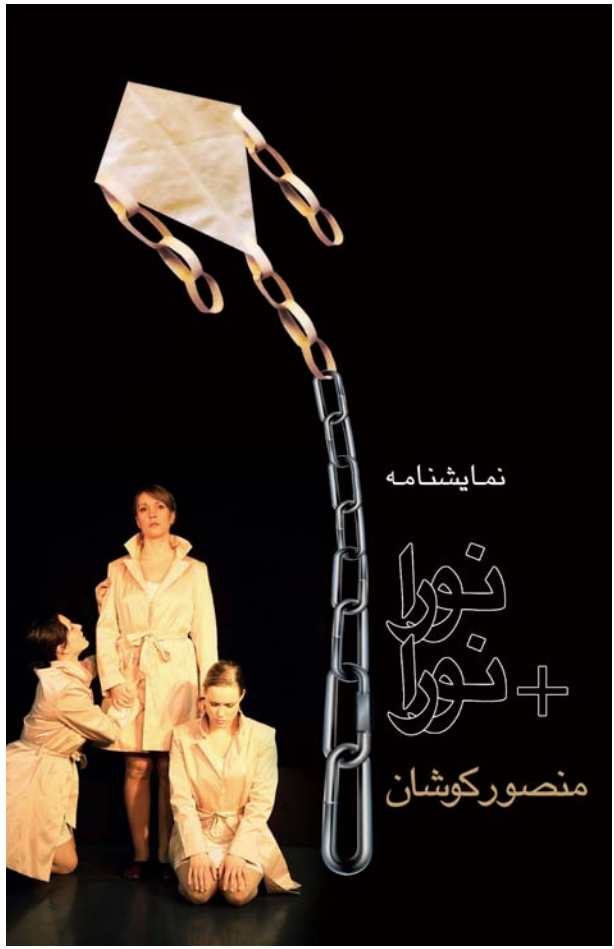
پخش: Amazon, Tanum, Capris

نشر H&S Media منتشر کرده است:

چاپ اول: پاییز ۱۳۹۰

۱۷۰ صفحه، ارزش: ۱۲ دلار
پخش: Amazon, Tanum, Capris

نشر H&S Media منتشر کرده است:



چاپ اول: پاییز ۱۳۹۰

۱۷۰ صفحه، ارزش: ۱۲ دلار

پخش: Amazon, Tanum, Capris

نشر H&S Media منتشر کرده است:

چاپ اول: پاییز ۱۳۹۰

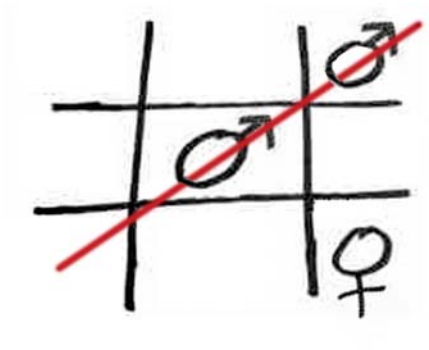
۱۷۰ صفحه، ارزش: ۱۲ دلار

پخش: Amazon, Tanum, Capris

نشر H&S Media منتشر کرده است:

آخرین نشانه‌ها

منصور کوشان

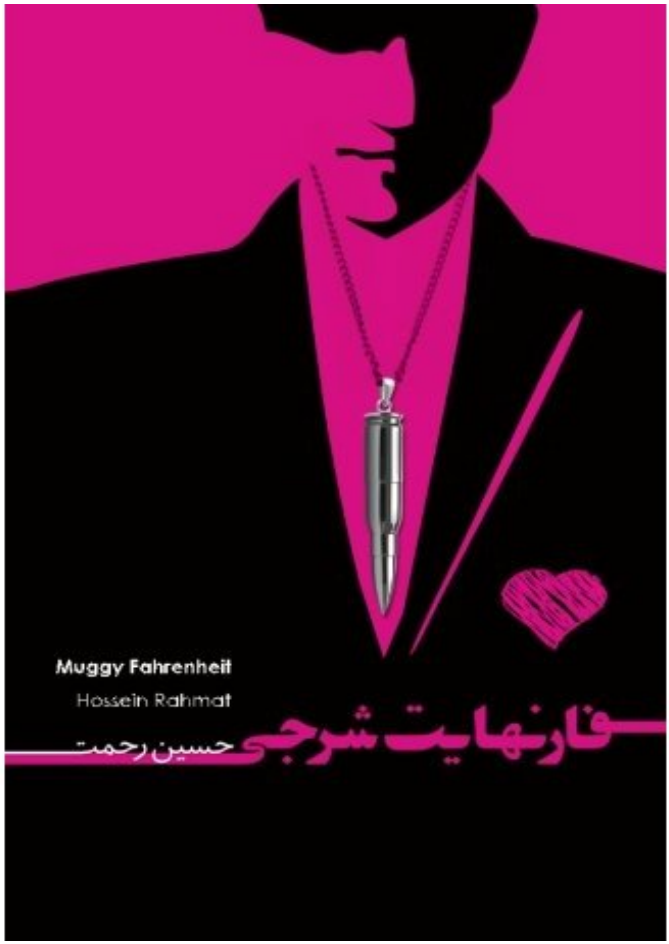


چاپ اول: پاییز ۱۳۹۰

۱۷۰ صفحه، ارزش: ۱۲ دلار

پخش: Amazon, Tanum, Capris

نشر H&S Media منتشر کرده است:



چاپ اول: پاییز ۱۳۹۰

۱۷۰ صفحه، ارزش: ۱۲ دلار
پخش: Amazon, Tanum, Capris

La forteljinga ta til

Av Mansour Koushan

Eit namn lever ikkje to ganger
Eit rop høyrest ikkje to ganger
Gløym draumane dine
Du er fødd i eit land
Der røyndomen er mørkare enn ei månelaus
natt
Enno skjøner du ikkje
dessverre
at alle
diktatorar
er flyt av den same tanken
medan kvar diktar
skaper sin bodskap

La forteljinga di ta til no
Vårt elende kjem av at folket
mistrur begge

den repetrande diktatoren
den nyskapande diktaren.

Gjendikta Odveig Klyve

Åra sine sår

Av Mansour Koushan

Som tore og lyn
som hagl og snø
verkjer såra mine

Kjærleik har flerra kroppen min
alle sjeler fryktar syklon
alle elskande er utrygge

Himmelen går gjennom bringa mi
tek med seg sol og måne
splintar av lys
glans av sølv

År etter år vert eg såra
visare enn fedrane
ferdast eg overalt
med kjærleikens nøkkel i hendene

Det som glitrar er gøymt
og havet jamrar i bølge etter bølge
Slettene flyktar
og sjakalane uler
Barn går seg vill
og mødrene kled seg i svart
Om kjærleiken ikke finst
kva skal jorda gjera

Eg lever post mortem
ståande mellom eld og is
Augo er beger for livet og døden

Verda vil ha din angande pust
Til deg gjev eg all kjærleik

Gjendiktet av Odveig Klyve

lage et hull i veggen, en som forsøker å skape sprekker i veggene som omgir han, slik at han kan se noe større. Slik at han kan se det store, åpne. Han nevner flere steder den tyske dikteren Hølderlin, hans åpenhet og ekstase. Selv *når* Knausgård Hølderlin kun i forelskelsens ekstase; *da* kan han lese Hølderlin, *da* åpnes Hølderlins dikt seg for han.

Eller et annet bilde: som om han, hovedpersonen, sitter langt nede i materiens dyp, i materialismens jordkjeller, men gjennom å skrive forsøker han å grave seg opp, grave og grave, for til slutt kanskje få en hånd ut og opp til overflaten, ut gjennom jordtaket. Samtidig er det som om noe ovenfra strekker seg ned mot han, som om han samtidig også skriver fra en slags overbevissthet, et høyere jeg; og dette strekker seg ned mot han som sitter i jordkjelleren. Som om begge deler i han er aktive; fra begge sider graver han og graver han – for til slutt muligens å nå den andre hånden i seg, for å forenes, bli hel, noe han nevner flere steder som sitt mål: å bli hel. Hele verket kan sees som et gigantisk intuitivt forsøk på å trenge gjennom, trenge gjennom bevissthetsfengselet.

Knausgård bruker ordet som hakke, spade, øks, bulldoser, teskje og pinsett, og det er hans talent som forfatter at han klarer å formidle det hans høyt utviklete sanseapparat registrerer. Ordet, språket blir det som skjønnlitteratur kan være på sitt beste: et redskap for å finne seg selv i sin egen hverdagslige eneståendehet, løsrevet fra kulturelle konvensjoner, fra kategorier kulturen som maktapparat usynlig men uvergelig plasserer enkeltmennesket i all dets originalitet inn i.

”I begynnelsen var ordet”, heter det i den kjente og gåtefulle skapelsesberetningen i Johannesevangeliet i Bibelen. Dikteren, forfatteren kan gjennom å ha et nært og nytt og levende forhold til språket hele tiden skape virkeligheten på nytt. Forfatteren kan gjennom å bruke språket til å registrere virkeligheten få oss andre til selv å registrere virkeligheten på nytt. Som om vi sniker oss ut under nettingen som omgir oss, og får et glimt av livet som noe som er levende.

1- **Helle Maria Bjerkan:**Forfatter, medieviter. Redaktør av tidsskriftet Sophia.Bor i Trondheim.Skriver livsfilosofiske essays og prosalyrikk, holder kurs, foredrag og filosofikafeer.

helle-b@online.no www.sophianett.no

velger å fortelle om dette, både den trivielle hverdagen, og alt det vi gjerne vil skjule. Hans blottstilling av eget liv er tidligere så å si uhørt, ulest og fascinerende, på en måte som kan minne sterkt om medievirkelighetens siste årtis store trend: Big Brother og annet realityfjernsyn.

Hva er det så i oss som til tider nærmest får øynene til å falle ut av øyenhulene våre når vi leser Min kamp? Er det det samme som skjer når vi ser samleier for åpen skjerm mellom de unge menneskene som er innestengt i leiligheter med kamera på dag og natt? Noe i oss mennesker blir nærmest rykket ut av oss selv når vi ser dette, selv om det er det samme som de fleste av oss selv gjør hjemme på soverommet – men ikke for andres øyne. På mange måter er det kanskje selve livet vi fascineres av, selve det blodfylte livet, der de dyriske sidene i oss også kommer til overflaten. Livet, i all sin kjøttlighet, matematisk regnet uendelige konstellasjonsmuligheter, hele tiden i nærheten av den skjøre hinnen til kaos og død.

Er det ikke fascinasjonen for selve livet som gjør at så mange av oss leser Karl Ove Knausgårds mega-bøker? Og som gjør at han skriver dem?

Knausgård skriver sitt liv, slik Hans Jæger sa det da han ga Kristianiabohemen et av sine viktigste bud: Du skal skrive ditt liv. Og her ligger vel hovedforskjellen mellom Knausgårds bøker og Big Brothers fortellinger fra virkeligheten: i språket. Knausgård skriver sitt liv, nesten som en membran, en som registrerer: alt er hele tiden nytt, hver dag, hvert øyeblikk, og gjennom skriften som seismograf registrerer han presist og vart hele tiden dette nye, dette som er som tingen i seg selv, for å si det med Kant – ikke noe som bare vanemessig persiperes, slik det faktisk gjør hos de fleste av oss, for det meste.

Knausgård gir meg troen på litteraturen igjen: at litteratur ikke bare er skrift og språk i seg selv, men fortellinger om selve livet. At litteratur kan være en måte å registrere, bejuble, begråte selve livet på, at litteratur er en av de redskapene vi har for å gi uttrykk for dette ufattelige som vi kaller livet.

Knausgård beskriver et menneske i kamp. Og kampen foregår gjennom språket. Gjennom å skrive sitt liv, fra begynnelse til nåtid, i en form for rå eksistensialisme, som om han forsøker å være en objektiv ferdskriver som bare beskriver det hele slik det er, i mest mulig grad uten subjektivitet, uten å felle dommer og skape fortolkninger. Jeg får et bilde: Som en som skriver for å

Helle Maria Bjerkan[1]

Språket som

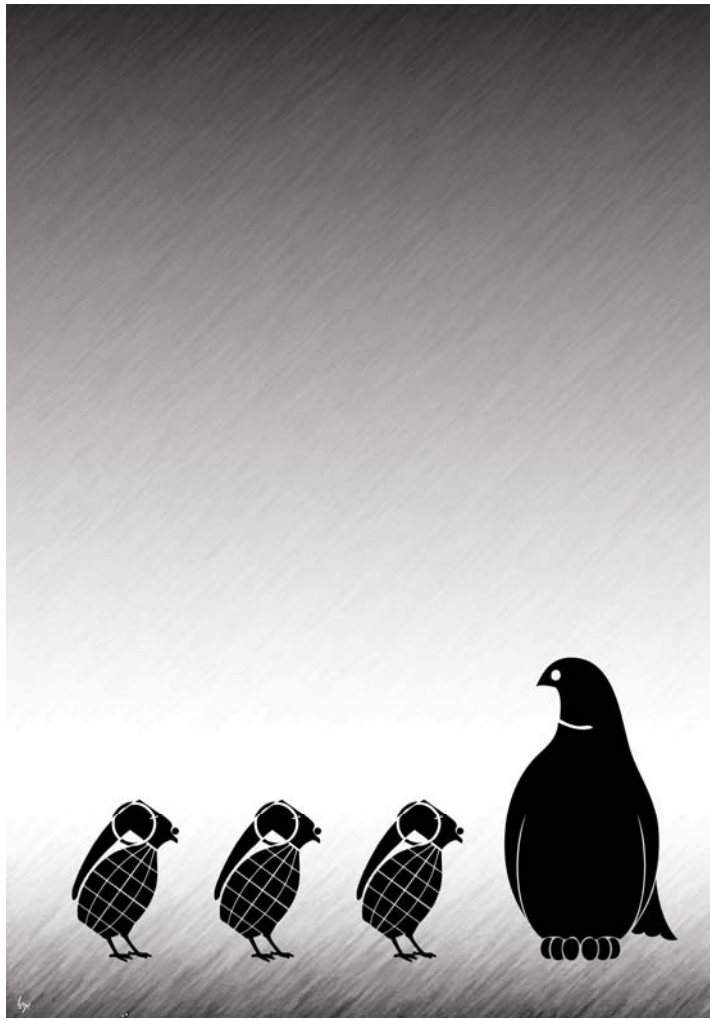
hakke, spade, øks, bulldoser, teskje og pinsett

En artikkel om den norske forfatteren Karl Ove Knausgård og hans bruk av språket som en redskap til å trenge gjennom bevissthetsfengselet – det som hindrer oss i å se og være til fullt i den store vibrerende virkeligheten.

"En famile på fire, mor, far og to gutter, flytter til Sørlandet, til et nytt hus i et nytt byggefelt. Det er tidlig på 1970-tallet, barna er små, foreldrene unge, framtiden er åpen. Men på et eller annet tidspunkt lukkes den, på et eller annet tidspunkt blir det som hender dem, gitt. Hvem eller hva er det som gir?"

Slik lyder baksideteksten til Karl Ove Knausgårds 3.bok i føljetongromanen med den politisk svært så ukorrekte tittelen Min kamp. Romanserien, som nærmest har forårsaket en stor kulturell vekkelse i Norge siden den kom ut, beskriver en 41-årig manns liv fra fødsel til nåtid, helt ned til de mest minutiøse detaljer. I og for seg dreier det seg ikke om et dramatisk liv; det er ikke selve hendelsesforløpet som får halve Norge til å glemme tid og sted for å lese hans bøker. Bortsett fra den sterke historien om farens vekst og destruktive fall, er ikke hovedpersonens liv spesielt spektakulært (i hvert fall ikke før megasuksessen med bokserien!).
Synopsis: en ung gutt vokser opp med en problematisk farsrelasjon, utforsker senere voksenlivet med ungdommens evne til grenseløshet, blir forfatterspire og senere gift trebarnsfar med en vellykket forfatterkarriere. Historien som blir fortalt er antakelig mer eller mindre gjenkjennbar i forskjellige situasjoner for mange nordmenn mellom 25 og 60, både i sin hverdagslighet og i forhold til sex, fyll og ting de fleste av oss helst ikke vil vise frem for verden. Det spektakulære ligger selvsagt i at Knausgård

uskyldige og perverse, og de moderne forældre der mundhugger om hvordan deres datter skal håndtere sin blomstrende seksualitet, og det konservative bondesamfunds kamp for at fastholde deres dominans over det subversive bondeproletariat der begynder at gøre sig gældende i kølvandet på den russiske revolution – er alle centrale temaer i Ferdydurke.



Bardia Koushan: Peace

Denne omvendte Pippi Langstrømpe-filosofi er ikke kun for sjov, men en jagt på deformiteternes alternative perspektiver der via gestikker, skrig, affekter og slag udfordrer fornuften og dens former. I kølvandet herpå møder vi formuleringer som «pågribelse og videre sammenkrøllen» og «Filidor med barn bag øret» og «Forførelse og videre indgennem i ungdom».

Numsens stråler handler om ikke at glemme kroppen. På hvilken måde eksisterer kropsdelene i vores forståelse, i vores sociale omgang?

Uden kropsforståelse og følelsesmæssig indlevelse forstener fornuften. Den farlige modenhed tager over. Men det som er en fare, er også en mulighed og sådan går det frem og tilbage med numsens indtog. Et sted siger Gombrowicz at det vigtigste ikke er at dø for en idé, en stil, en tese, et valgsprog.[13] Her kan man få brug for numsen for ikke at lade den ophøjede passion tage over. Man må være et passioneret menneske, men man må også have distance til sit eget idealiseret begær. Den stærke passion kan nemt slå om i sin modsætning. Og Gombrowicz tænker ikke først og fremmest på den radikale terrorist, men selvforståelsen som den opbygges i skoleårene og videre i de sociale relationer. Personligheden fødes i det øjeblik vi konfronteres med de andre. Hvis mennesket har en verden er det kun gennem mødet med den anden. Det som findes i menneskets indre, hendes jeg, er et kaos, et broget virvar af kræfter.

Sproget i Ferdydurke er en sær opvisning i at undgå hver tendens til egentlighed, til renhed, det, som let klæber sig til forestillinger om modenheden.[14] I sit gudløse univers trækker Gombrowicz store veksler på Sartres eksistentialisme og kvalmens kontingens men han trækker den alt for langt. Hvis fornumsningen (Peer Hultbergs elegante oversættelse) af sproget kan læses som en modstand mod modenhedens psykologi og dens skjulte perversioner (herunder dens totalitære og fascistoide tendenser, men med dens umodne latterhyldest) giver Ferdydurke også indtryk af en ejendommelig tomhed og dyrkelsen af en intethed.

Ferdydurke er på mange måder en mærkværdig og naragtig bog der yder et overraskende realistisk portræt af 1930'ernes Polen, men også af vore dages omsiggribende performancesamfund og dets heri indlagte spil styret af narcissisme og mindreværd. De tre dele der vedrører skolen, hjemmet og landkulturen illustrerer en serie af kulturelle og ideologiske kampe mellem forskellige klikedannelser i det polske samfund. Skoledrengenes kamp om hvorvidt de skal være

udslettelse af fascisme. Vi må ikke glemme at fascismen vokser frem af en intens narcisisme styret af uproduktive energier, følelser og affekter, en narcisisme der kun er blevet større under billedmediernes digitalisering og det moderne arbejdslivs performative karaktertræk.[9] En accellererende billed- og mediekultur og et samfund der betragter alle menneskelige relationer gennem en økonomisk nyttelogik, tapper sproget for emotionelle nuancer og tankebesindighed og skaber samtidig en stadig større opsparet bank af følelsesmæssig energi der ikke bearbejdes forståelsesmæssigt men henslumrer som rent begær. I performancekulturen er skørhed, kynisme, rastløshed, fremmedhed og maniskhed ikke længere negative følelser men en integreret del af den sociale og økonomiske værdiskabelse. Som Peter Laugesen skriver i sin tekst om Francis Bacons malerkunst som har mange fællestræk med Gombrowicz' sans for deformiteter og forvridninger af sprog og karakterer: «Paranoia er ikke længere mekanisk men organisk.»[10]

UMSEN KOMMER:
KAMPEN MOD EGENTLIGHEDENS JARGON

Da Ferdydurkes hovedperson Joseph Kowalski, efter at have besøgt professor Pimko, føres tilbage til sin skoletid som 17-åring, møder vi to kliker der repræsenterer dels ungdommens renhed og dels den perverse modenhed. Disse holder hinanden på struben. Slaget ledes af Syphon, renhedens ypperstepræst og fortaler, og Kneadus, der befinder sig på obkønitetens side med en sær tiltrækning til landarbejderkarle. Joseph ender med at dømme slaget i en kamp om at lave grimasser mellem de to ledere hvor de frembringer det ene ansigt efter det andet i et forsøg på at tvinge den anden part til underkastelse. Senere kommer bagdelen på banen.

Numsen, nederlaget og umodenheden bliver den nye kur mod en verden der skrumpes ind til en skolemester.[11] Nietzsche sagde at vi må tænke med maven, Gombrowicz at vi må være modtagelig for numsen. Og numsen er ikke kun en røv, men et modsprog og et menneskeligt bagtæppe som gør det muligt og se hinanden pæny. Numsen kommer, numsen breder sig ind i den sociale orden med kosmisk kraft. Gombrowicz skriver: «Den kæmpemæssige infernalske numse lyste og gennemborede oppefra som et universets definitive tegn, en nøgle til alle gåder, en sidste tingenes nævner […] Den var ophængt ved selve himmelrummets højdepunkt og kylede sine gyldne og sølverne stråler over hele jammerdalen og ud over alle horisonter.»[12]

selv ikke når vi har nået det voksne prædikat 'modenhed'. Vi vender ikke kun tilbage til umodenheden for at komme ud på den anden side.

Gombrowicz komplementeres her af den franske forfatter André Malraux der i sine Antimemoirer gengiver en samtale han har haft med en præst, om hvad skriftemålet har lært ham om menneskene. Han svarer at man lærer to ting: «For det første er menneskene langt mere ulykkelige, end man tror […] og dernæst […] er det en grundlæggende kendsgerning, at der ikke eksisterer voksne mennesker.»[7]

Nedenunder eller ved siden af det autonome subjekt sætter Gombrowicz umodenheden, ungdommeligheden og underlegenheden som steder for udforskning af en art «mindre eksistentialisme». Han begynder ikke med en humanistisk position der dømmer om det gode og onde. Hvis mennesket er et resultat af sociale normer, strukturer og konventionelle former, må litteraturen og kunsten gøre ophold ved mennesket som ufærdig deformitet.

Umodenheden hører til uskylden, naiviteten og nederlaget. Aksel Sandemose skrev at «nederlagene skal opp i lyset, ikke graves ned. Det er på den måten man blir menneske.»[8] Hvis umodenheden og nederlaget får lov at stå tilbage som en negativitet, står den i fare for at ende som en fortrængt egenskab der før eller siden tager hævn. Vi vil alle være vellykkede, stolte, modne og sejrende mennesker. Umodenheden skal frem i lyset for dens erkendelsespotentiale er overset. Den viser os hvordan mindreværd sætter sit præg på det sociale spil allerede fra skoleårene og hvordan en intens narcisisme får indre usikkerhed til at slå om i ydmygelse og hån af den anden.

Da umodenhed fra efterkrigstiden og til idag fejres i både TV-serier og bøger, skulle man tro at Gombrowicz hovedværk udgør en vigtig samtalepartner. Men sådan er det ikke. Og det er sikkert forståeligt eftersom Ferdydurke ikke behandler emnet på samme måde som vore dages TV-serier, men stiller det i et nyt og mere sammensat og komplekst lys. De totalitære tilbøjeligheder aflæses i den måde modenheden diskvalificerer umodenheden, der slår om i sin egen perversion. Fælles for middelklassen og arbejderklassen er at de begge bruger mindreværd og underlegenhedsfølelsen til at hævde sig selv.

Men det stopper ikke her. Gombrowicz vil mere: For ham bereder kampen mod renhedsmoralens forstening vejen for en underliggende sadisme som lever i de gensidige forhold. Ikke engang borgerskabets civile courage er nogen garanti for

laboratorium, der, hvor man kan eksperimentere med livet og gøre hvad man vil. En trediveårig mand trælbindes i romanen af sin gamle skolelærer fra gymnasiet og kastes tilbage til klasseværelset hvor han finder det umuligt at opnå frihed uden først at have gennemgået en endeløs række af ydmygelser. Ferdydurke skaber en modsat bevægelse end dannelsesromanen. Vi får hverken Pontoppidans Lykkeper eller unge Werthers lidelser. Vi får ingen mulig forløsning, men dannelse gennem misdannelse, ikke rene værdier, men værdisammenstød skrevet med stemmer fra Marx Brothers, eventyrgenren, Sartre og drengekostskolens obskøniteter. Hovedpersonen Joseph, der står overfor at skulle realisere sig selv gennem embede, familie og status, kuldkastes af sin skolemester Pimko ned i the rabbit hole som en rallende nervøs Alice i eventyrland: «Farvel, Ånd, farvel – påbegyndte værk, farvel egne og ægte form, vær hilset, vær hilset, forfærdelige, infantile, grønne og ubagte form! Skolemestret på banaleste vis smuldrer jeg hen ved siden af den kæmpestore skolemester som blot mumler: Pylle, pylle høne … Snottede lille næse.»[6] Nederlag, forvirring og umoden opslugthed skaber ingen lykkeridder men et uafslutteligt spil mellem leg og krig. En dannelsesproces både for børn og voksne!

UMODENHEDEN OG DET TOTALITÆRE

Skolemesteren og kritikeren Pimko ankommer med sit infantile «pylle, pylle høne», og straks kagler Josef rasende. Det er en bombe under den vestlige forestilling om det fri, autonome og rationelle menneske. Men dette er netop forstadierne til det totalitære system: Gombrowicz pointe er at man ikke behøver at stirre sig blind på totalitarismen, der senere vil komme til at okkupere Polen og beskæftige så meget litteratur. For Gombrowicz besidder kulturen – med dens vedvarende ureflekterede fastfrysning af former og accepterede normer, tåbelig middelmådighed og dårlig smag – rigelig med totalitær grandezza og substans. Vi behøver ikke at vente på de totalitære samfund og deres honnørord om fædrelandet, racen og nationen for at kunne iagttage undertrykkelse, perversion, ydmygelse og makaber afstumpethed. Denne oplades allerede af en rigid kulturs egne former, talemåder og tankeløshed.

Gombrowicz store opdagelse er umodenheden, dog hverken forstået som psykologisk defekt eller infantil barnagtighed, men som et grundelement i det at være og blive et menneske i et socialt og politisk fællesskab. Umodenheden forlader vi aldrig,

af den officielle banket: det er som om vi på een og samme tid sidder ved bordet og ligger under bordet.»[4]

Med sin omvendte etik fremstår Ferdydurke idag som et drilagtigt og ubarmhjertigt modsprog til den omsiggribende fascisme.

EN DANNELSESPROCES BÅDE FOR BØRN OG VOKSNE

I sin første bog, novellesamlingen Erindringer fra umodenhedens tid (1933), findes det en historie der hedder «Rotten», i hvilken Gombrowicz raser mod det han ser som en nærmest monumental konservatisme der tager til i Polen i disse år.[5] Her beskriver han mennesker som føjelige får, der bukker og nejer for den symbolske orden, hilser på symbolerne, flaget og lederne. I denne novellen tager Gombrowicz for første gang fat på det emnet som kommer til at optage ham resten af livet: den mindreværd- og underlegenhedsfølelsen som producerer de komplekser der arbejder i de inderste tandhjul i de totalitære formers beherskelse af kulturen. Polens store skæbne, skrev han allerede som ung, er blevet kørt ud på et sidespor af århundreders deling af landet og besættelsen samt ikke mindst den ukritiske glorificering af de kulturelle helte som Copernicus (af tvivlsom herkomst), Mickiewicz (nationaldigteren født i Litauen), og Chopin (halv polsk og som tilbragte det meste af sit liv i Frankrig).

I sine dagbøger spørger Gombrowicz «hvad har fru Smith (Polens fru Olsen) til fælles med Chopin?» Han svarer: «Stort set ingenting, men det er ikke det værste.» Det ikke kun frustrerende men også farlige, ifølge Gombrowicz, er hans eget lands mindreværdskompleks, dets behov for igen og igen at gøre verden opmærksom på den polske kulturs storhed, at den er større end Vesten. Det er dette som forkrøbler individet og tvinger det til at memorere vers, datoer, triumferende begivenheder, mærkesager og kendte lederes store beslutninger og ikke mindst at gøre sig gældende og opføre sig på en måde, der tjener til at opretholde den polske storheds selvforståelse. Sådan stormer Gombrowicz frem med sin bidske og ironiske pen som både driller, anstrenger og forfører, men som aldrig selv forfalder til at placere sig selv som sandhedsvidne og orakel. Det som her siges om Polen, kunne snildt gælde også for Danmark og Norge.

Ferdydurke iscenesætter en kamp mellem modenhed, den sociale forventning til en given kode, et superego påtvunget ovenfra og heroverfor umodenheden som stedet for frihedens

totalitære politik blot forstærker og iscenesætter. I en digitaliseret verden hvor vi i stigende grad ser, sanser og forstår os selv og de andre gennem udvekslingen af billeder og tegn, som vi bombarderes med og som vi sjældent når at bearbejde, er Gombrowicz mere aktuel end nogensinde. Med vore dages performanceideologi og livsstilsnarcisisme, herunder managementskulturens økonomiske indtog i al politik og dermed politikkens afpolitisering, som den kulturelle baggrund, øges trykket på det Gombrowicz kaldte «kulturens totalitære koder».

Der er kommet et øget behov for at forstå de depraverede og afstumpede tendenser der gør sit indtog i vores kulturelle selvforståelse og det politiske klima. Disse tendenser hverken fremtræder eller italesættes som totalitære eller fascistiske. Ordene bruges om en dogmatisk undertrykkende politik og fascismen som forbundet med en nationalistisk politisk kultur om folket som en enhed med en særlig herkomst. Dermed glemmer vi let at de totalitære omgangsformer ikke kun udgår fra en officiel politik i udemokratiske samfund men i ligeså høj grad finder sted i anerkendte demokratier. Her drejer det sig om mindre synlige måder at ekskludere og udelukke folk fra de legitime fællesskaber eller om måder at tale om fremmede på der gradvist gøres til en acceptabel talemåde selv om den indeholder direkte eller inddirekte ekskluderende forhold. Fascismen og totalitarismen behøver ikke længere støvletramp og geværild for at gøre sig gældende. Den overvintrer som aldrig før i sproget, kulturens og mediesamfundets stereotyper (danskerne kan vælge mellem X-factor og Morten Korch-film lørdag aften), i opdragelsen, i omgangsformen.

I Ferdydurke udforsker Gombrowicz det han kalder «den skamfulde indre verden» der knytter sig til dette apparat af de-formiteter som de stivnede former selv avler. Men denne verden af formernes undergrund tilhører ikke en freudiansk verden af instinkter og det ubevidste. Den er snarere resultatet af en proces. Om denne proces skriver han:

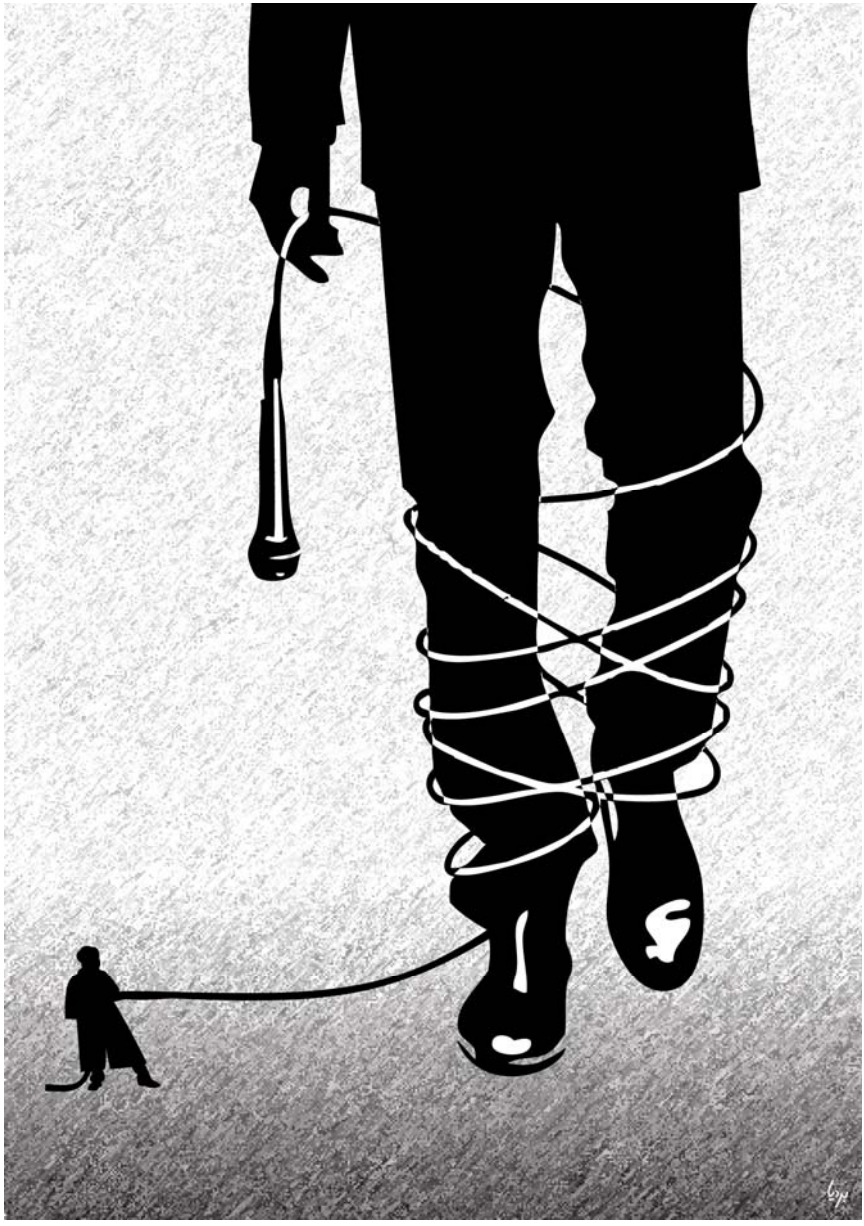
> «I vores relation med andre mennesker ønsker vi at være kultiveret, ophøjede, modne, hvorfor vi gør brug af modenhedens sprog, og vi taler eksempelvis om Skønhed, Godhed, Sandhed […]. Men, indenfor vores egen troværdige, intime virkelighed, føler vi intet andet end utilstrækkelighed, umodenhed, hvorefter vores private ideer kollapser. Vi skaber en privat mytologi for os selv, der samtidig tilhører det basale i vores kultur, nu en skrabet og mindreværdig kultur, degraderet til niveauet for vores egen utilstrækkelighed. Denne verden […] udgør efterladenskaberne

Alexander Carnera

Dannelse gennem misdannelse

Fascismen og totalitarismen behøver ikke længere støvletramp og geværild for at gøre sig gældende. Den overvintrer som aldrig før i sproget, i kulturens og mediesamfundets stereotyper, i opdragelsen, i omgangsformen. Dette gør den polske forfatter Witold Gombrowicz mere aktuel end nogensinde.

Den polske forfatter Witold Gombrowicz (1904–1969) er blevet kaldt den vigtigste forfatter i det tyvende århundrede som de færreste har hørt om. Milan Kundera rangerer ham på samme niveau som Joyce og Proust, men i modsætning til sine to åndsfæller havde han sin egen forestilling om hvad det betyder for kunsten og litteraturen at være optaget af form. I sit testamente skriver han: «Mennesket, tynget af Gud, frigjort og ensom, begyndte at udfolde sig selv gennem andre mennesker. […] Det var form og intet andet som var basis for vores anstrengelser. Det moderne menneske var karakteriseret ved en ny indstilling til form. […] Jeg blev 'formens poet'. Jeg amputerede mig selv fra mig selv. Jeg opdagede menneskets virkelighed i den uvirkelighed som han er dømt til.»[2] Gombrowicz er især kendt for to værker: Ferdydurke fra 1937 og udgivelsen af hans Dagbøger op gennem 1950 og 1960-årene.[3] Et halvt århundrede senere afslører disse to værker en forbløffende friskhed. Ferdydurke – en mærkelig torso – fremstår som en bidende kritik af de totalitære former, slik de udtrykker sig gennem kulturens koder og tegn, samt fascismens psykologi før denne viste sit slemme ansigt i den officielle ideologiske udgave. Dagbøgerne er laboratoriet for en eksistenstænkning hvor eksistensen hænger sammen med jagten på en form som hænger sammen med at leve sit liv i både et indre og et ydre exil. Gombrowicz hævdede at det totalitære trives uden en totalitær leder eller ideologi, at den kultur der omgiver os med koder, tegn og forventninger til opdragelse og disciplinering samt formningen af en bestemt karakter allerede afstedkommer de indsnævringer i friheden og bindinger i handlekraft som den



Bardia Koushan: Censorship

Table of Content

Text inn Norwagian
● Bardia Koushan: ***Censorship, Peace and Freedom*** 197, 189, 4
● Aleexander Carnera:
Formation through the malformation (Dannelse gennem misdanndelse) 196
● Helle Maria Bjerkan:
The Language thet hoe, shovel, ax, bulldozer, teaspoon and tweezers (Språket som hakke, spade, øks, bulldozer, teskje og pinsett) 188
● Mansour Koushan:
Years of his Wounds (Års sine sår) and … 184
Text inn Farsi
Introduction
● Editor in Chief: ***New Possibility, New Opportunity*** *5*
● Mario Vargas Llosa: ***In Praise of Reading and Fiction*** 8
● L. Amerson and J. Hopper: Pantomime, M. Hayati: ***Difference: Leonard Cohen …*** 27
● Majid Falahzadeh: ***Akhondzadeh and Reza khan?*** 47
● Parham Shahrjerdi: ***The Impossible*** 56
Poetry
● Ali Reza Zarin: ***Four Blank Rubaes*** 59
● Merhangiz Rasapour: ***Two Poems*** 60
● Jila Mosaed: ***Two Poems*** 66
● Shirin Razavian: ***Two Poems*** 69
●Masome Ziae: ***Three Poems*** 72
● Sheida Mohammadi: ***Two Poems*** 76
Stories
● Shahriar Mandanipour: ***Crime and Punishment*** 79
● Najmeh Mosavi: ***Passenger*** 92
● Hossein Rahmat: ***Cop to Cop*** 98
● Koushiar Parsi: ***The Incredible Metamorphosis of Mr. Hossein*** 102
● Keihan Ardebili:***Let`s stare at the Sun, Kaveh*** 108
● Hamid Zakavat: ***Rereading The Najaf`s Destiny*** 116
Critique
● Behrouz Sheida:***The Heavy Shdow of our Incom;leteness*** 129
● Shirin Daghighian: ***Reading of Experiences Three*** 146
● Mehrdad Moghdasi: ***The Ups and Downs of Iranian Culture in …*** 148
● Malihe Tiregol:***The Angle, the Magnifyting Glasses, …*** 151
Book Review
● Muggy Farrenhaeit 171
●Thumbtack on the Cat`s Tail 172
● Nosrat Rahmani 173
●Four Books and a Half 174

ABONNEMENT:

Retail Price:
Kr 120 (Nord Eroupe), € 15.00 (Europe), $ 20 (Canada & USA), £ 10 (UK)
Yearly Subscription: (4 issues)
Individuals: (International air-mail postage excluded)
kr 480 (North Europe), € 60.00 (Europe), $ 80.0 (Canada & USA), £ 40 (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**

Office address:
Nedre Storaberget 8
4034 Stavanger-Norway –
Phone: 0047- 41336907
jong-zaman@hotmail.com
www.jong-e zaman.com

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); title in Latin characters (English)

ISSN: 1891-2559

JONG-E ZAMĀN

Persian quarterly on literature, Culture and Art
No**11**, Autumn 2011

Editor in Chief:
Mansour Koushan
Illustrations & Cover: Bardia Koushan