۱۹

جُنگ زمان

فصل‌نامه‌ی فرهنگ، ادبیات و هنر

شماره‌ی ۱۹، پاییز ۱۳۹۲

فصل‌نامه‌ی فرهنگ، ادبیات و هنر
شماره‌ی ۱۹، پاییز ۱۳۹۲

سردبیر: منصور کوشان
سردبیر مهمان (این شماره): عباس شکری
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

ARAST آراست

'بهای تک شماره: ۱۲۵کرون، ۱۲ یورو، ۱۵ دلار آمریکا، ۱۰ پوند یا برابر هر کدام
به اضافه‌ی هزینه ی پست
شیوه‌ی پرداخت: ارسال نقدی، چک یا از طریق بانک:
پرداخت از داخل نروژ:
Name of Beneficiary: **Mansour Koushan**
Acount number: **8389 35 97800**
پرداخت از بیرون از نروژ:
Name of Beneficiary: **Mansour Koushan**
Acount number: **2208389359700**
Sweiff Code: **DNBANOKK**
Iban account number: **NO 3783893597800**
Banks Name: **Bank: DnB Nor ASA**
Bank Adress: **Klaebuv, 194 .7483 Trondheim-Norway**

ارسال کپیِ فیش بانکی همراه با شماره‌های درخواستی و نشانیِ خود به یکی از نشانی‌های زیر:
Zaman, Jong-e
Nedre Storaberget 8 – 4034 Stavanger - Norway
یا نشانی الکترونیکی *جُنگ زمان*.
jong-zaman@hotmail.com
تلفن: ۰۷ ۶۹ ۳۳ ۴۱ ۰۰۴۷
www.jongezaman.com
سردبیر متعهد است:
اگر به هر دلیلی *جُنگ زمان* منتشر نشد، مبلغ باقی‌مانده‌ی مشترکان را برگرداند.

چاپ و پخش: H&S Media

نشانی دفتر سردبیری:
Nedre Storaberget 8
4034 Stavanger, Norway
تلفن: ۶۶ ۷۷ ۱۱ ۵۱ ۰۰۴۷
mansourkoushan@hotmail.com

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

جنگ زمانه
جنگ زمانه
جنگ زمانه
جنگ زمانه
جنگ زمانه
جنگ زمانه
جنگ زمانه
جنگ زمانه
جنگ زمانه
جنگ زمانه
جنگ زمانه
جنگ زمانه
جنگ زمانه
جنگ زمانه
جنگ زمانه
جنگ زمانه

پیش‌خوانی

ضرورت و ماندگاری رسانه‌ی نوشتاری؛ عباس شکری ۵

جستار

پیرامون زبان فارسی؛ ابراهیم هرندی ۱۰

درآمدی بر گزاره‌های شعر دهه‌ی هشتاد؛ محمود معتقدی ۱۹

ذات و حقیقت واژه؛ آرش اسلامی ۲۴

فروغ فرخ‌زاد و سرزمین قد کوتاهان؛ میرزاآقا عسکری (مانی) ۲۹

آوای زن شرقی از گلوی شعرهای شیرکو بیکه‌س؛ عصمت صوفیه ۳۵

امید نومید؛ فرامرز سلیمانی ۴۵

فریاد شکست نخبگان زمانه‌ی خود؛ منصور کوشان ۵۳

شعر

یک شعر، مهرانگیز رساپور (پگاه) ۶۰

پنج شعر، امیر بختیاری ۶۳

سه شعر، مه‌شید شریفیان ۶۵

دو شعر، شیدا محمدی ۶۸

سه شعر، رضا حبیبی ۷۱

پنج شعر، منصوره اشرافی ۷۶

دو شعر، علی‌رضا زرین ۷۹

داستان

بزرگراه، حسین نوش‌آذر ۸۱

روزی روزگاری، فرشته مولوی ۹۰

آن دیگری، ریحانه ظهیری ۱۰۲

خواب، فریدون کریمی بوشهری ۱۰۶

گرگ‌ها چه طور به صدا درمی‌آیند؟، الهه رهرونیا ۱۱۰

خرچنگ مادرم، فریبرز شیرزادی ۱۱۵

منظر حضور، بیژن بیجاری ۱۱۸

نقد

سکه‌ای از غربت؛ سامی صالحی ثابت ۱۲۰

سیال بین گذشته‌ی مصیبت‌بار و آینده ی غم‌انگیز؛ مریم علی‌زاده ۱۳۰

چه نگرش مدرنی به عشق؛ منصوره اشرافی ۱۳۴

نوشتن، تنها جشن بیکران یک نویسنده، رحمان چوپانی ۱۳۸

هویت پاره شده، عباس شکری ۱۴۵

در باره‌ی اولیس اثر جیمز جویس، خورخه لوییس بورخس – آزیتا قهرمان ۱۵۱

معرفی چند کتاب، جنگ زمان ۱۵۵

نروژی

هنر ناپدید شدن، ترلوس لیه ۱۷۶

بعضی جاودانه‌اند حتا اگر از نظر ناپدید می‌شوند، آگنس باچ و یانیکه س. کوسا ۱۸۴

ترجمه‌ی عنوان‌ها، مریم علی‌زاده ۱۸۶

عباس شکری

ضرورت و ماندگاری رسانه‌ی نوشتاری

ضرورت ماندگاری رسانه‌ی نوشتاری آن هم از نوع جدی آن در این دوران بیش از هر زمان دیگری احساس می‌شود. در عصری زندگی می‌کنیم که موسوم است به دوران دیجیتال. اما هنوز هم حس خواندن زمانی روی می‌دهد که متنی را به صورت کاغذ در دست داشته باشی و گاه حاشیه‌ای بر آن بنویسی. خواندن، آن هم بدون کاغذ، خاصیت اصلی متن را در نهان‌گاه صفحه‌ی کامپیوتر پنهان می‌کند و ارتباط نه با واژه‌ها و نویسنده که با روح‌هایی که در پس پشت هزارتوی جهان دیجیتال قرار دارند و مدام فرمان می‌رانند و یا فرمان می‌برند، برقرار می‌شود. زمزمه‌ی جریان مرکبی که در قلم نویسنده جاری است و کاغذ سفید را سیاه می‌کند، چنان بر دل می‌نشیند که خواننده‌ی مشتاق وادار می‌شود تا متن را از آن خود کند و با آن شعر، داستان یا نمایش‌نامه‌ای دیگر بسازد. وادار می‌شود تا با تخیل و اندیشه‌ی نویسنده همراه شود و در گفتمانی خاموش اما پر هیاهو، آن جا که راوی که نماینده‌ی نویسنده است از سخن باز می‌ماند و یا نویسنده، قلم بر زمین می‌نهد، با تخیل خویش، راه را ادامه داده و جهانی نو برای شعر یا قصه‌ی خوانده شده متصور شود. این وضعیت، چنان است که باور نمی‌کنم در خوانش متن و بر روی صفحه‌ی نمایش کامپیوتر ممکن شود. آخر، این روزها، حضور جهان دیجیتال و فراهم شدن امکان بهره برداری از آن، همه را، حتا کسانی که هرگز چیزی ننوشته‌اند را ذوق نوشتن دست می‌دهد که برآمد آن همان چیزهایی می‌شود که اکنون در سامانه‌های اینترنتی شاهد آن هستیم. نوشته‌هایی که نه از نظر دستوری درست هستند و نه از نظر معنا. نوشته‌هایی که گاه از سر احساس هستند و ویژگی‌هایی را که باید در هر نوشته‌ای باشد دارا نیستند.

به همین دلیل است که هنوز هم رسانه‌های نوشتاری، ضرورت امروز است تا با توجه به حضور کسانی که مسئولیت انتشار را بر عهده دارند، ویرایش لازم، انتخاب درست و راهنمایی لازم وجود داشته و خواننده را با متنی رو به رو کند که راهی مگر اندیشیدن برایش باقی نگذارد.

اکنون یکی از اندک رسانه‌های فارسی زبان که هنوز هم نوشتاری منتشر می‌شود (و البته به صورت اینترنتی هم)، همین **جنگ زمان** است که با همت و دلسوزی منصور کوشان، در

نزدیک به پنج سال اخیر منتشر شده و با هدفی معین که بتواند ادبیات و فرهنگ ایران و جهان را به مخاطب منتقل کند و بالندگی آن را به نمایش بگذارد، راه اندازی شده است.

منصور کوشان با کمک پرسنل کارآموزده، حمایت بی دریغ خانواده و دوستان و روحیه‌ی بسیار بالای خود، روزهای واپسین ناخوشی را پشت سر می‌گذارد و می‌رود تا خاکریزهای پایانی بیماری را هم فتح کند و به سلامت سکان کار را خود نیز در دست گیرد. امروز اما، چنان که در شماره پیش، دوست و همکارم علی نگهبان، پیش‌خوانی این شماره را من بر عهده دارم و امیدوارم که از اعتماد منصور کوشان که **جنگ زمان**ش را به من سپرد، به خوبی سود ببرم و نوشتارهایی را در برابر شما قرار دهم که تخیل و اندیشه‌تان را برای ادامه‌ی مطلب‌های این شماره به کار اندازد و بیش از یک فصل شما را درگیر کند. از منصور کوشان به خاطر اعتمادش، از همه‌ی دوستانی که برای این شماره مقاله، جستار، شعر، نقد و داستان فرستادند؛ چه آن‌ها که برای چاپ انتخاب شدند و چه آن‌هایی که نوشته‌شان، به علت محدود بودن تعداد صفحه‌ها، چاپ نشده، سپاسگزارم و باشد که مجموعه‌ای که پیش روی دارید، اگر نه بهتر از آن چه کوشان عزیز گرد می‌آورد که در همان قد و قواره باشد تا خوانندگان این فصل‌نامه، زیانی متحمل نشده باشند. یعنی، مجله از نظر مطلب فقیرتر از پیش نشده باشد.

مطلب‌های این شماره بر اساس مناسبت‌های فصل و هماهنگی نوشته‌ها با هم، گردآوری شده و باشد که رضایت خاطر منصور کوشان و شما خوانندگان را جلب کند.

در اولین گام و در بخش جستار، ابراهیم هرندی به چه گونگی زبان فارسی می‌پردازد. زبانی که وجه مشترک فارسی‌زبان‌ها را در زمینه‌ی ادبی فراهم کرده است. او در بخشی از مقاله‌ی خود می‌نویسد: *«زبان یکی از ابزارهای داد و ستد ِ معنا ست که در هر فرهنگ با چشم‌داشت به چه گونگی ساخت و پرداخت ِ معنا شکل می‌گیرد. پس هر زبان، ویژه‌ی فرهنگ و سرزمین خویش است و هیچ زبانی را برزبانی دیگربرتری ذاتی نیست»*. او در ادامه به نقش حمله و هجوم بیگانگان به خاک کشوری دیگر و تأثیر آن بر زبان می‌پردازد و می‌گوید: *«اگر چه داغ ننگ ِ هر جنگ و شکست، با گذر ِزمان اندک اندک درمان می‌شود، اما رد پای زیان‌های ناشی از آن تا سده‌ها و گاه هزاره‌ها، در روندهای فرهنگی به جا می‌ماند و واتاب‌ها و کولاک‌های آن را در زبان و باورهای همگانی می‌توان دید. در پیوند با زبان فارسی، آشکارترین زیان یورش تازیان نابودی خط این زبان و عربی شدن آن است. در باره‌ی گرفتاری‌های کاربرد این خط در زبان فارسی بسیار نوشته‌اند و نیازی به بازنوشتن آن‌ها نیست، اما به گمان من نکته‌ای که ناگفته مانده است این است که اگر چه تاکنون زبان ایستای فارسی، نیاز به تغییر خط فارسی را آشکار نکرده است، اما آشنایی روزافزون ما*

با جهان دانش و فن‌آوری، در آینده‌ای نزدیک، گرفتاری‌های تازه‌ای در این گستره پدید خواهد آورد که آیندگان را ناگزیر از تغییر خط کنونی خواهد نمود».

زبان که مخرج مشترک فرهنگ و هنر و ادبیات ملت‌ها را تشکیل می‌دهد، در هر دوران ویژگیِ خود را دارد و مدام در حال تغییر و تحول است. ایستایی کار زبان نیست که اگر چنین باشد، مرگ زودرس نیز دامن زبان ایستا را خواهد گرفت. در همین مورد، محمود معتقدی، شعر دهه‌ی هشتاد را به بررسی می‌نشیند. ایشان در جایی از جستار خود که به زبان شاعران جوان است، می‌نویسد: «بسیاری از شاعران جوان، به نوعی از ادبیات معناگرا فاصله گرفتند و از هر نوع بازاندیشی سرباز زدند، چرا که پیکره‌ی شعر امروز را در تجربه‌های زبانی و تا حدی فرم‌های تئوری زده، جست و جو می‌کردند. و در نهایت تناسب‌ها را در تفاوت‌ها و نگاه انتزاعی می‌یافتند».

برای این که زبان ادامه داشته باشد و پویا بماند، تنها ابزاری که لازم است، واژه است. واژه اما در جستار آرش اسلامی، از هویتی برخوردار است که به باور او: «*وقتی واژه‌ها از قلمرو استثمار حرف‌های روزمره‌گی به مثابه‌ی افزارهای مستعمل رها می‌شوند و در خلوت خوش‌نشین خود در هیئت یک پدیده بی بدیل قائم به ذات و عریان به مثابه‌ی نخستین صوت یا شکل یا یک معنای بلامنازع، در جهان زبان و گاه در تکلم گنگ و زلال دیده و شنیده می شوند، گویی به هویت گم شده خویش رسیده‌اند و حالا در نوشته‌ای خلاقانه هم چون شعر نه در پی یک واسطه و یا یک قرارداد به اعتبار اولین پیدایش و تلفظ حقیقی‌شان که این بار در یک نوشتار غیرمتعارف جلوس می‌کنند که انگار برای نخستین بار به چشم و گوش و حس و ادارک انسان تبلور یافته‌اند*». با این تعریف است که می‌شود برای کلمه گوهر و ذاتی در نظر گرفت که ساختار هنری و محتوای هر نوشته به آن بستگی دارد. در این معنا: «*حقیقت هر واژه از کمیت به عالی‌ترین مرحله‌ی کیفیت خود ارتقا می‌یابد و خواننده و شنونده را به جهانی متفاوت دعوت می‌کند. مخاطب این بار نه تنها در فضایی غیرمادی و غیرافزاری بلکه در اتمسفری سرشار از تفکر زیبایی، حظ و خیال و موسیقی قرار می‌گیرد*».

واژه‌ها کنار هم چیده می‌شوند تا نوشته‌ای را به وجود بیاورند که با توجه به فرم آن برای‌اش نام داستان، شعر، نمایش، فیلم‌نامه و ... انتخاب می‌شود. نوشتار، برآمد تلاش کسی است که قصه را نوشته یا شعر را سروده و نمایش را طراحی کرده. این تلاش مربوط به امروز و فردا نیست که از پیش از ما نیز وجود داشته و هنر و ادبیات امروز هم بر شانه‌های بزرگان دوران پیش از ما، سوار است و اگر نبودند این هنرمندان، جهان شاید امروز شاهد پرده‌ی سیاهی بود بر سقف آسمان. در گوشه‌گوشه‌ی کره‌ی خاکی، می‌شود کسانی را یافت که بخشی یا تمام عمر خود را صرف پویایی، زبان، واژه و ادبیات کرده باشند که با همه‌ی

این افزارها، انسانیت را به برج اعلای خود بنشانند. با نگاهی به تقویم، فروغ فرخزاد، مهدی اخوان‌ثالث و شیرکو بیکه‌س را برای توجه بیش‌تر بر کارهاشان انتخاب کردیم و از دوستان همکار درخواست کردیم تا در مورد کارهای ادبی آن‌ها بنویسند. میرزاآقا عسگری (مانی) در دو مقاله، فروغ فرخزاد را از دو جنبه بررسی کرده که اولی با عنوان **فروغ فرخزاد و سرزمین قد کوتاهان** را در همین شماره و دومی با عنوان **مردم و روشنفکران در شعر فروغ** را در شماره بیست خواهید خواند. در بخشی از این مقاله می‌خوانیم که: «*فروغ، به ویژه آن جا که به جهان خودویژه‌ی درونی‌اش سرمی‌زند و پساپشتِ ذهنِ ناخودآگاهِ خود را با شیئی‌ها و پدیده‌های بیرونی پیوند می‌زند، به فرازی شاعرانه دست می‌یابد و دنیایی می‌سازد که ویژه‌ی خود او است. به ویژه، در شعرهای غنایی و ترنم‌های تنهایی‌اش، پوششی از جاودانه‌گی بر خود می‌افکند. او در برخی از شعرهایش برداشت‌هایی از گره‌های اجتماعی دارد که با بنیان‌های فکری روزگار ما هم‌خوانی ندارد. حتا خرافه و باورداشت‌های عامیانه و بی‌پایه در شعر او جا باز می‌کنند. او چشم به‌راهِ قهرمانی است که قرار است سر برسد و همه‌ی پرسمان‌های این جهان را پاسخ گوید. شعر کسی که مثل هیچ کسی نیست نمونه‌ی بارزی از این برداشت او است*».

در دو مقاله‌ی جداگانه، منصور کوشان در مقاله‌ای با عنوان: **فریاد شکستِ نخبگان زمانه‌ی خود"** از زاویه دید خود و فرامرز سلیمانی نیز از دیدگاهی دیگر در مقاله‌ی **امید نومیدی** به زندگی و شعر زنده‌یاد اخوان ثالث پرداخته‌اند. برای این که کنجکاوی شما را هم بیش‌تر کنم، در مورد مقاله‌های این دو همکار چیزی نمی‌گویم تا در متن مجله با آن رو به رو شوید.

روزگار اکنون اما، اگرچه دیجیتال هست و مدرن هم نام‌اش داده‌اند، اما هنوز در بسیاری از نقاط جهان؛ مدرن و عقب‌مانده، نیمی از جامعه انسانی، که زنان هستند، به حساب نمی‌یایند و اگر هم به حساب بیایند، نیمه‌ی دیگری هستند که با آن نیمه، برابر نیستند. حقوقی ندارند مگر فراهم کردن بساط شادی مردان. برای دفاع از حقوق این نیمه، شاعر و نویسنده‌ی پراوازه‌ی کُرد، شیرکو بیکه‌س در همین روزهایی که مجله آماده می‌شد، چشم از جهان بر بست. رفت تا بی‌عدالتی نیمه‌ی بی حقوق شده را شاهد نباشد. به همین خاطر از همکار و دوست خوبم عصمت صوفیه که خود نیز کُرد هست و زن، خواستم تا در مورد شعر و نقش زن در شعرهای او برای‌مان مقاله‌ای بنویسد. پذیرفت و در مقاله‌ی **آوای زن شرقی از گلوی شعرهای شیرکو بیکه‌س** به اندوه عمیق او پرداخت.

سرانجام به دو بخش شعر و داستان کوتاه می‌رسیم که برای جلوگیری از به درازا کشیده شدن این گفتار، از نام بردن عنوان شعر، داستان و نویسنده و شاعران چشم‌پوشی می‌کنیم تا

خود نیز در متن کتاب با آن‌ها رو به رو شوید و در ادامه‌ی داستان و شعرها، با نویسنده و شاعر همراه شده و در ادامه‌ی آن چه خوانده‌اید جهانی نو براندازند.

در بخش پیشاپایانی، به نقد اثرهای دیگران می‌رسیم. نقد کتاب و داستان نقش کلیدی در آفرینش ادبی و بهتر شدن آن دارد. این همان چیزی است که متأسفانه در بین ما ایرانی‌ها یا نیست و یا با الگوهای رایج نقد، همراه نیست. در دنیای وانفسای نقد، در این شماره شش نقد کتاب خواهید خواند. منصوره اشرافی در نقدی با عنوان **چه نگرش مدرنی به عشق** نگاهی دارد به رمان **وردی که بره‌ها می‌خوانند** نوشته‌ی رضا قاسمی.

نقد؛ **نوشتن تنها جشن بیکران یک نویسنده** را رحمان چوپانی نوشته که نگاهی است به داستان خاطره‌ی بلند ارنست همینگوی به همین نام.

خورخه لوییس بورخس در نقدی جاندار با عنوان **در باره‌ی اولیس جیمزجویس** به بررسی رمان ماندگار **اولیس** نوشته‌ی جویس نشسته که آزیتا قهرمان این نقد را ترجمه کرده و اکنون پیش روی شما ست.

آروندائی روی، رمان‌نویس هندی که جایزه‌ی پولیتزر را برای رمان ***خدای چیزهای کوچک*** دریافت کرد. در بین ایرانی‌ها چندان آشنا نیست. اما همین رمان او در سراسر جهان و با ترجمه‌های گوناگون بیش از چهل میلیون نسخه فروش داشته است. در نقدی با نام **سیال بین گذشته‌ی مصیبت‌بار و آینده‌ی غم‌انگیز** به قلم مریم علی‌زاده که از انگلیسی ترجمه کرده است، با این رمان و شخصیت‌های آن و نگاه نویسنده‌ی آن آشنا می‌شویم.

منصور کوشان، در دو سال گذشته، به ناگاه خوانندگان را با سیلی از کتاب‌های خود رو به رو کرد. اما پیش از این انتشار سیل‌آسا، او کتابی منتشر کرد به نام ***فراسوی متن فراسوی شگرد*** که از سوی صاحب نظرها هم مورد توجه قرار گرفت. اکنون سامی صالحی ثابت، در نقد خود سکه‌ای از غربت نگاهی دارد به این کتاب.

واپسین نقد این شماره‌ی **جنگ زمان، هویت پاره شده** نام دارد که نگاه عباس شکری است به مجموعه داستان ***هنوز از شب دمی باقی است*** نوشته‌ی حسین رحمت. از حسین رحمت پیش از این مجموعه داستان **فارانهایت شرجی** منتشر شده و قصه‌های او هم در **جنگ زمان**، به چاپ رسیده است.

در بخش پایانی و بعد از معرفی چند کتاب، دو مقاله‌ی نروژی آمده که امیدوارم خوانندگان ایرانی مقیم نروژ و سایر کشورهای حوزه‌ی اسکاندیناوی از آن بهره‌مند شوند.

و به این ترتیب، به آخر این دفتر می‌رسیم که حاصل اعتماد منصور کوشان بود به من.

ابراهیم هرندی

پیرامونِ زبانِ فارسی

بیش از یک سده پیش، ایرانشناس بزرگ فرانسوی، جیمز دارمستتر، در کتاب ارزشمندِ خود، **مطالعات ایرانی**[1]، نشان داد که فارسی امروزی دنباله فارسی باستانِ زمان داریوش و خشایار شاه است. تاریخ شناسانِ زبان فارسی برآن‌اند که یکی از ویژگی‌های این زبان آن است که اثرها و سندهای بسیاری در پیوند با هر سه دوره‌ی تاریخی روندِ آن، یعنی فارسی باستان، فارسی میانه و فارسی نوین در دست است. فارسی میانه که فارسی نوین از آن ریشه گرفته است، زبان شاهان ساسانی بوده است که از فارس برخاستند و با چیره شدن بر پادشاه اشکانی و نابودی وی، در تیسفون برجای او نشستند.

ساسانیان در دوران چهار سده‌ی فرمانروایی خود بر ایران، زبان فارسی را از جنوب ایران به شمال خراسان و غرب ایران بردند و آن را جایگزین زبان پارتی کردند. پس از یورش تازیان به ایران، زبان فارسی ازسوی خاور به ماورالنهر و افغانستان کنونی رسید. تازیان این زبان را برای گسترش آئین نوپای خود در سرزمین‌های خاوری، بهتر از زبان خود می‌پنداشتند. این چه گونگی سبب شد که زبان فارسی در سرزمین‌های خاوری ایران، جانشین زبان سُغدی و دری و دیگر زبان‌ها و گویش‌های آن دیاران شود.

اگر چه زبان فارسی با یاری ساسانیان بر زبان‌های دیگر ایرانی مانند؛ پارتی، سریانی، خوزی و دری چیره شد و آن‌ها را به بایگانی تاریخ سپرد، اما خود در چنبر تاراج تازیان افتاد و زبانی ناموزون و ناکاره شد و از روانی و رویندگی باز ایستاد. آن گاه که فرهنگی، ناگهان و ناخواسته در چنگک و چنگال فرهنگی چیره، گرفتار می‌شود، زبانِ آن فرهنگ، نماد سردرگمی و آسیمه‌سری همگانی می‌شود. این چه گونگی ذهنیتِ ویژه‌ای پدید می‌آورد که می‌توان آن را، "ذهنیت بنـــــدی[2]"، خواند. بزرگ‌ترین ویژگی این ذهنیت آن است که چون مردمِ دربند، هیچ کُنترلی بر روی زندگی خود ندارند، به ناگزیر خود را ناتوان از فرمانداری زندگی خویش می‌پندارند و اندک اندک به آیندها و رویدادها و روندهای ناگهانی و ناخواسته‌ای که خود دستی در آن‌ها ندارند، خو می‌کنند. ذهنیت هر زندانی تا پیش از آگاهی از رژیم زندان و آگاهی از برنامه‌های روزانه‌ی آن نیز چنین است و آنان که زندان را با عمل‌های شاقه می‌گذرانند، هماره ذهنیتی این گونه دارند. این چه گونگی، یکی از

کاراترین شیوه‌های شکنجه‌ی روانی برای در هم شکستن اراده و آرمانخواهی زندانیان سیاسی است، زیرا نداشتن کنترل بر امرهای زندگی، هر ثانیه زندگی انسان را هراسناک‌تر از ثانیه پیش می‌کند.[۳]

این چه گونگی در سرزمین‌هایی که به ناگهان با یورش بیگانگان دگرگون می‌شود، شکلی همگانی به خود می گیرد و ذهنیت‌بندی، فرهنگ و زبان‌بندیان را نخست به همگرایی و سپس به پسگرایی وامی‌دارد. این فرایند پس از یکی دو نسل از میان می‌رود. سرخوردگی شکست، تا زمانی که حافظه‌ی شفاهی مردمِ شکست خورده، زنده است، آنان را آسیمه‌سر و واخورده و افسرده می‌دارد، اما پس از دو نسل، ذهنیت همگانی با رویدادهای تلخِ تاریخی کنار می‌آید و مبارزه با دشمن، شکلی سمبلیک و ناخودآگاه به خود می‌گیرد . **شاه‌نامه** فردوسی، نمونه‌ای از این گونه مبارزه در راه پاسداری از ارزش‌های بومی است. شاهکاری از ادبیات مقاومت ایرانیان برای نگهداریِ زبان و فرهنگ و هنر و پندارهای هنجارسازِ ذهنیت ایرانی. اگر چه این کتاب را فردوسی نوشته است، اما باید به یاد داشت که او آفریننده همه‌ی افسانه‌ها و شخصیت‌های **شاه‌نامه** نبوده است. **شاه‌نامه** فردوسی بیش و پیش از آن که شاهکاری ادبی باشد، شاهکاری از افسانه‌های نگاشته شده قومی ایرانیان است. اما بدبختانه از آن جایی که ما افتخارهای تاریخی را تنها برای قاب گرفتن می‌خواهیم، تاکنون کسی آن سان که شایسته این شاهکار ادبی ایرانی است، به چیستی آن و زاویه‌های روانشناسیک آن نپرداخته است. البته چنین کاری، فردی نیز نمی‌تواند باشد و تا زمانی که نهادهای راستینِ کندوکاو و پژوهش و پالایش گذشته در ایران پدید نیاید نیز، چنین نخواهد شد.

اگر چه داغ ننگ هر جنگ و شکست، با گذرِ زمان اندک اندک درمان می‌شود، اما رد پای زیان‌های ناشی از آن تا سده‌ها و گاه هزاره‌ها، در روندهای فرهنگی به جا می‌ماند و واتاب‌ها و کولاک‌های آن را در زبان و باورهای همگانی می‌توان دید. در پیوند با زبان فارسی، آشکارترین زیان یورش تازیان نابودی خط این زبان و عربی شدن آن است. درباره‌ی گرفتاری‌های کاربرد این خط در زبان فارسی بسیار نوشته‌اند و نیازی به بازنوشتن آن‌ها نیست، اما به گمان من نکته‌ای که ناگفته مانده است این است که اگر چه تاکنون زبان ایستای فارسی، نیاز به تغییر خط فارسی را آشکار نکرده است، اما آشنایی روزافزون ما با جهانِ دانش و فن‌آوری، در آینده‌ای نزدیک، گرفتاری‌های تازه‌ای در این گستره پدید خواهد آورد که آیندگان را ناگزیر از تغییر خط کنونی خواهد نمود.

یکی از این گرفتاری‌های خط فارسی آن است که تلفظ بسیاری از واژه‌های وارد شده را در این زبان مشکل می‌کند. برای نمونه، همه مردم دنیا، حرف" و"، را در واژه کوکاکولا، "کو" بر وزن "جو"، تلفظ می‌کنند. دراین تلفظ، حرف "و" مجهول است. اما فارسی زبانان

با تلفظ کامل "و"، آن را بر وزن "او" تلفظ می‌کنند. ما می‌گوییم،"کوک" بروزن "پوک"، اما دیگر جهانیان آن را بر وزن، "جوک" تلفظ می‌کنند. ناتوانی فارسی زبانان از تلفظ درست بسیاری از واژه های فرنگی، مراوده ما با دیگر جهانیان را دشوار می‌کند.

از دیگر زخم‌های کاری تازیان بر زبان فارسی، تاراندن این زبان از گستره‌ی دانش و نگارش و تاریخ بود. در روزگاری که زبان شناسان ایرانی (نحویان)، سخت سرگرم پرورش و پرداخت دستور زبان عربی و صرف و نحو در این زبان بودند، زبان فارسی، زبانِ عرفان و شیدایی خراباتیان و مَثَل‌ها و مَتَل‌ها و داستان‌های عامیانه ایرانیان بود و کاربرد آن نه تنها هیچ ارجی نداشت بل، که گاه پادافره‌ای گران نیز در پی می‌داشت. این چه گونگی، زبان فارسی را زبانی پیرامونی کرد؛ زبان عصیانگری و گلایه و گفت و نوشت‌های سوزناک و دردمندانه، آن گونه که در غزل‌های سوزناک و شادی ستیز و هستی‌گریز و آن-جهانیِ بسیاری از شاعران پارسی‌سرا می‌توان یافت.

زبان هر فرهنگ در هر دوره، باردارِ ارزش‌های فرهنگی رده‌بندی شده‌ای است که ناخودآگاه و نادانسته برذهن هر کاربرِ می‌بارد و در آن، جا خوش می‌کند. داستان‌های **شاه‌نامه**، گزارش‌های زیرکانه‌ای درباره‌ی دگرگونیِ این ارزش‌ها در فرهنگ ایرانی، پس از یورش تازیان است. در یکی از این گزارش‌ها، فردوسی به دگرگونی دیدگاه و ارزش‌های ایرانیان پرداخته است و بازتاب زبانی این چه گونگی را به نظم کشیده است که در جایی دیگر خواهم پرداخت. چندی از بازتاب‌های زبانی این ارزش‌ها در زبان کنونی ما این ها ست: آهنگین‌نویسی، مضمون‌سازی، کمال‌گرایی، ناگفته‌گویی و معناگریزی.

ریشه‌های زبانِ فارسی

زبان یکی از ابزارهای داد و ستدِ معنا ست که در هر فرهنگ با چشم‌داشت به چه گونگی ساخت و پرداختِ معنا شکل می‌گیرد. پس هر زبان، ویژه‌ی فرهنگ و سرزمین خویش است و هیچ زبانی را بر زبانی دیگربرتری ذاتی نیست. تا پیش از چیره شدن غرب بر دل و جان و جهانِ جهانیان، اگر چه هر تمدنی، سودای جهان‌گشایی داشت و دین و آئین خود را برای هماره و همگان می‌پنداشت، اما کسی چیزی را جهانی نمی‌دانست و آئین و مرامی که دیگرجهانیان، آئین و مرامِ خود را با آن بسنجند، نبود.[۴] از این رو، نه کسی از پسرفت می‌نالید و نه از پیشرفت سخن می‌گفت. این همه، پدیدارهایی تازه در گستره‌ی گیتی است که با پیروزی فرهنگ غربی و توراندازی آن بر دل و جان مردم جهان پیدا شده است. چنین است که ما نیز امروز زبان خود را چون دیگر دارایی‌هایمان، در پرتو ارزش‌های غربی می‌سنجیم.

هنگامی که کسی از ناتوانی زبان فارسی می‌گوید، مراد، ناتوانی این زبان برای درک و پذیرش گفتمان‌های غربی است. یعنی می‌گوید که ما با این زبان نمی‌توانیم به فلسفه و فن‌آوری کشورهای غربی دست یابیم. از این دیدگاه، چنین سخنی بسیار درست و به جا ست. در این جا دیگر سخن از ارزشداوری نیست، چرا که این ارزشداوری پیش‌تر رخ داده است و ما پذیرفته‌ایم که به پیرامون گسترای هستی رانده شده‌ایم و مدرنیزم و صنعتی شدن چیز خوبی است، پس باید زبان ما نیز، چون دیگر رویه‌ها و سویه‌های زندگی‌مان با ارزش‌ها و داده‌ها و گفتمان‌های غربی سازگار باشد.

از این چشم‌انداز، زبان فارسی به خودی خود کمبودی ندارد، اما هنگامی که از آن چون ابزاری برای ترابری اندیشه‌ها و گفتمان‌های مدرن یاد می‌شود، می‌توان گفت که این زبان نیاز به دگرگونی و ورزیدگی و هنجارمندی دارد. شاید این زبان برای گزارش آفرینه‌های ادبی کارا باشد، اما واژگان فارسی ظرف‌های مناسبی برای ترابری اندیشه‌های فلسفی و دانشی نیست. بسیاری از واژه‌های این زبان معنی‌های سرراست و ویژه‌ای ندارد زیرا که کاربرد آن‌ها نیازی به تعریف دقیق نداشته است. این گرفتاری به خودی خود زبانی نیست. دقت، نیاز فرهنگ صنعتی است و پیدایش آن در کشورهای صنعتی، پی‌آیند این نیاز بوده است. از این رو، زبان فارسی، برای کارا شدن در حوزه‌ی فلسفه و دانش و فن‌آوری مدرن، نیاز به نرمش و ورزش و واژه‌گان بیش‌تر دارد. این نیازها با توجه به ریشه‌های این زبان برآوردنی است.

فارسی یکی از زبان های هند– و– اروپایی است، که ۱۵۰۰ریشه واژگانی دارد. این زبان هم چنین دارای ۲۵۰ پیشوند و ۶۰۰ پسوند است که از ترکیب آن‌ها می‌توان بیش از بیست و شش ملیون واژه ساخت. البته این شمارِ واژگانی است که از ترکیب ریشه‌ها با پیشوندها و پسوندهای واژگانی به دست می آید. در این زبان واژه‌های بسیاری نیز می‌توان از ترکیب اسم با اسم (شریعت‌مدار)، فعل با فعل (جست و جو)، اسم با فعل (ساده‌زی)، و اسم با صفت (سرخوش)، ساخت. این چه گونگی، زبان فارسی را زبانی نرم و روان و خمش‌پذیر نموده است که در آن می‌توان به گنجینه‌ی بی پایان‌نمایی از واژه و گویه و ترکیب‌های تازه دست یافت.

این نرمش‌پذیری و خمندگی واژگانی یکی از ویژگی‌های نیکوی زبان‌های هند و اروپایی است که این زبان‌ها را روان و پیوندپذیر نموده است. زبان‌های سامی از این چه گونگی بی بهره است. چنین است که عرب‌ها در برابر هر واژه وارداتی ناگزیراز آوردن اصطلاحی مرکب و گاه نیز یک جمله‌ی تمام هستند. اما چون بیش‌تر واژه‌های وارداتی در روزگار ما از زبان‌های فرنگی به زبان‌های پیرامونی مانند عربی و فارسی صادر می‌شود و بیش‌تر زبان‌های صادرکننده، شاخه‌هایی از زبان‌های هند و اروپایی است، ساختن واژه‌های بومی در برابر این واژگان در زبان فارسی می‌تواند آسان باشد. می‌گویم می‌تواند، زیرا تنها هم‌ریشه بودن دو زبان

نیست که ما را در برابرآوری واژگانی کامیاب می‌کند بل، که دست اندرکار این گستره، به دانش زبان‌شناسی و ساختارشناسی در هر دو زبان نیز نیازمند است. پرت نشویم.

بله، چون زبان فارسی، از خانواده‌ی زبان‌های پیوندی است، برابرنهی و واژه‌سازی در این زبان، بسیار آسان است و گاه، آن سان که پیش‌تر گفته شد، واژگانی که در برابر واژه‌های وارداتی نهاده می‌شود، بسی خوش‌آهنگ‌تر و به پرداخت‌تر از واژه‌ی وارده است. گاه نیز واژگان ساده‌یِ زیبایی بنا به نیازهای روزمره ساخته می‌شود که بر ژرفا و پهنای زبان فارسی می‌افزاید. نمونه‌ی این واژها این‌ها ست؛ فرودگاه، آتش‌نشانی، نوشابه، ماهواره، پرتونگاری، آفت‌زدایی، پاسگاه، شاهراه، شهروندی و توربین، برگردیم به ریشه‌های زبان فارسی. واژه‌یِ " گو "یکی از این ریشه‌ها ست که فعل سادهِ "گفتن"، از آن برآمده است. از این ریشه می‌توان با کمک پیشوندها و پسوندهای زبانی، خوشه‌ای با چندین واژه‌ی پاکیزه‌ی فارسی برگرفت. واژگانی چون؛ بگو، نگو، خوشگو، ساده‌گو، بدگو، گوباره، گویا، گویان، گویش، گویه، گویی، گوینده، گفتار، گفته، گفتن، گفتنی، گفتمان، گفتگو، واگو، بازگو، بذله‌گو، سخنگو، هرزه‌گو، یاوه‌گو، دعاگو، بلندگو و ...

این ریشه‌ها در همه‌ی زبان‌های هند و اروپایی معنایی کم و بیش همگون دارد. برای نمونه، واژه‌ی "رو"، که ریشه‌ی فعل رفتن در زبان فارسی است، در زبان انگلیسی نیز واژه‌های Road, roll, rota, rotary, row, run route, roam، همه درباره رفتن است. این چه گونگی را در زبان فرانسه هم در واژه‌هایی چون؛ la route, rouleau, le rang, le rongeur ، می‌توان دید. این پیوند سبب شده است که زبان فارسی مانند زبان‌های یونانی و لاتین و آلمانی و فرانسه و انگلیسی، زبانی گسترنده و کشش‌پذیر باشد. چنین است که به گمان من گرفتاری‌های زبانی ما در زمینه‌ی پذیرش و پردازش وارداتِ زبانی و واژه‌سازی و برابرنهی، ریشه در نداشتن زبان‌شناسان آگاه و ویژه‌کار دارد. بیش‌تر کسانی که در سده‌ی گذشته واژگان و گفتمان‌های فرنگی را به زبان فارسی برگردانده‌اند، یا زبان فارسی را به درستی نمی‌دانسته‌اند، یا زبانی را که به فارسی برگرده‌اند و یا هیچ یک را. از این‌رو، بسیاری از واژه‌های کلیدی و گفتمان‌های اساسی مدرن، به گونه‌ای ناراست و ناسازگار به زبان فارسی برگردانده شده است.

نهادنِ واژه‌ی "تکامل"، در برابرِ "Evolution "، نمونه‌ای از این کژی‌ها ست. تکامل، گفتمانی در حوزه‌ی واژگان دینی است که با ما سخن از رفتن و رسیدنِ به سوی کمال، که همان ذات پروردگار است، می‌گوید. اما Evolution ، که من "برآیش"، را در برابر آن نهاده‌ام، گفتمانی دین‌گریز، در باره‌ی کُندروندِ رویدادهای زیستی از آغاز پیدایش هستی بر روی زمین تا کنون است. همه‌ی هیاهو و جنجالی که بر سر تئوری داروین در سده‌ی گذشته در جهان به پا شده است، برای این است که این تئوری از جمله با مفهومی به نام،

"تکامل"، بیگانه است و پدیدارهای هستی را ناهدفمند و نافریده می‌داند. آن گاه چنین گفتمانِ ژرفی که در چند دهه‌ی گذشته، زیست‌شناسی و هستی‌شناسی و روان‌شناسی و دانش پزشکی را دگرگون کرده است، در فرهنگ ما معنایی وارونه می‌یابد و ناخوانده و ناشنیده و نادانسته می‌ماند.

گرفتاری بسیاری از واژه‌های نوساخته و برابر- نهادهای فارسی این است که این واژه‌ها، بی پشتوانه‌ی تئوریک به زبان ما وارد شده است و امروزه ابزار خودنمایی درس خوانده‌ها و شگفتی عوام است. چنین است هرگاه کسی از ترمودینامیک اجتماعی، فرافکنیِ آرمان‌های منکوب شده، ضمیر ناخودآگاه، شالوده‌شکنی، فنومن ساختارگرایی و....، می‌گوید، نه خود به درستی می‌داند چه می‌گوید و نه شنونده چیزی از شنیدن آن‌ها دستگیرش می‌شود. به گمان من اساسی‌ترین گرفتاری‌های زبانی ما در بنیاد زبانی نیست بل، که ریشه در نابسامانی‌ها و ناهنجاری‌های فرهنگی ما دارد. در چند سال گذشته زبان فارسی، گفتمان‌های شگفتی پدید آمده است که نمادهای این نابسامانی است. این گفتمان‌ها که الفبای بخشی از فرهنگ روشنفکری ما را شکل داده است، بی بنیاد، بی اساس، من – در- آوردی و خرد ستیز است. نمونه؟ روشنفکردینی، فمینست اسلامی، نمایندگان لائیک، طلاب چپ‌گرا، مردم سالاری، تعدیل‌گرایی و ... این همه نشان از ناآگاهی ما از مفهوم‌ها و گفتمان‌های مدرن دارد. ترجمه هر یک از این گفتمان‌ها به زبان‌های اروپایی بسیار خنده‌آور می‌شود، اما درکشورِ ما هر یک نشانه‌ی مشغله‌ای ذهنی آن هم در حد روشنفکری است. این مفهوم‌ها خطای ساختاری از دیدگاه دستور زبان ندارد، اما با خِرَد انسانی جور در نمی‌آید. یعنی که گرفتاری اساسی آن‌ها خطای منطقی است که نشانه‌ای از بحران اندیشه و زبان در فرهنگ ما ست. خطایی که ترابری این مفهوم‌ها را دشوار می‌کند و ما را از درگیری ذهنی سودمند و پایاندار، درباره‌ی فرهنگ و زبان، باز می‌دارد. شاید ما هنوز ناتوان از جدا کردنِ جهان خود و رویارویی با آن و بررسی روشمند آن هستیم و چون پیوندی عاطفی با فرهنگ و زبانِ خود داریم، گفته‌ها و نوشته‌های انتقادی درباره‌ی آن‌ها را، برنمی‌تابیم.

پیشینیان ما دربرابر واژه‌های فرنگیِ؛ Freedom, Liberty & Emancipation, واژه‌ی "آزادی "را گذاشته‌اند که شاید برای Freedom مناسب باشد اما معنای آن دو واژه‌یِ دیگر را ندارد. اگر چه هر سه واژه با آزادی سروکار دارد، اما هریک معنای ویژه‌ی خودش را دارد که برابری برای آن‌ها در زبان فارسی نمی‌توان یافت. این گرفتاری ویژه‌ی این سه واژه نیست و دامنه‌ی درازی در فرهنگ ما دارد. ترجمه‌ی گفتمان‌های فرهنگی، زبان و فرهنگ‌های پیرامونی را با بحران معنا رویارو کرده است. در فرهنگ ما این بحران سبب شده است که ما با "مدرنیت" از راه مفهوم‌های سنتی فرهنگ خود آشنا شویم و دریافتی

نادرست از آن داشته باشیم آن گونه که برخی، این رویکرد تازه به انسان و جهان را از پیشداشت‌های فرهنگی خود ما بدانند و بر آن شوند تا ریشه‌های تاریخی آن را از دین و آئین و تاریخ ما بیرو ن کشند.

همه‌ی فرهنگ‌های جهان تُرهاتی درباره‌ی کیستی انسان و چیستی جهان و چه گونگی آمد و رفت او دارند. هر جا که انسان می‌زید، ادبیات سیاسی و فرهنگی و اقتصادی نیز شکل می‌گیرد. پس آشکار است که در همه‌ی زبان‌ها، همه‌ی واژه‌هایی که به کار انسان و زیست‌بوم ویژه‌ی او می‌آید، هست اما نکته این است که آیا معنای این واژه‌ها را می‌توان با یافتن برابرهای آن‌ها در زبانی دیگر از صافی ترجمه گذر داد؟ برای نمونه می‌پرسم که آیا مراد از " Economics " ، همان " اقتصاد است که یک پیشوند " علم " هم به آن افزوده‌اند تا شرِ کار را کنده باشند؟ بار معنایی مفهومی که در فرهنگ ما "اقتصاد"، خوانده می‌شود، چیزی است و آن چه در غرب بدان Economics می‌گویند چیزی دیگر. آن یک در باره حق خورد و برد از نعمت‌های الهی و نفل‌ها است و این یک رشته‌ای که سررشته‌داران آن می‌کوشند تا شیوه‌ی تولید و توزیع و کاربرد فراورده‌های کشاورزی و صنعتی و خدماتی را شناسایی و رده‌بندی کنند و نیز رفتارها و کردارهای بازرگانی مردم را بررسند .

در نمونه‌ی بالا، هنگامی که ما از آزادی سخن می‌گوییم، روشن نیست که آیا مراد ما معنای سنتی آزادی، یعنی آزادی در تقلید و برخی از حکم‌ها و ادب‌های دینی است و یا آن گونه که در جهان مدرن از آن مراد می‌شود؟ آن یک با آن شعار انقلابی، استقلال، آزادی، ... بسیار همخوان‌تر است تا این یک، اما شوربختانه بسیارانی که این شعار را سردادند، از خود نپرسیدند کدام آزادی؟

نظـم و نثـر

شعر در فرهنگ فارسی تا چند دهه‌ی پیش، سرآمدِ همه‌ی هنرها بود. این هنر در فرهنگ ایرانیان هماره جایگاه ویژه‌ای داشته است، به گونه‌ای که می‌توان گفت که شعر در گذرِ تاریخ، رسانه‌ی نگرش ایرانی بوده است و زبان و تاریخ و آئین و جهان‌نگریِ آنان را از راه شعر، از نسلی به نسل دیگر می‌سپرده است. شاید از این رو ست که بسیاری از درس‌خوانده‌های ایرانی، حساب ویژه‌ای برای شعر باز می‌کنند و خود نیز گهگاه ذوقی در این میدان می‌آزمایند. البته ناگفته هم نباید گذاشت که برخی از ناب‌ترین شاهکارهای شعری جهان را در دیوان‌های تنی چند از شاعرانِ ایرانی می‌توان یافت. نمونه‌های کوتاهی از این شاهکارها این‌ها ست:

تن ما به ماه ماند که ز مهر می‌گدازد

دل ما به چنگ زهره که گسسته تار بادا
***

با که این نکته توان گفت که آن سنگین دل
کُشت ما را و دم عیسی مریم با او ست
***

مهر تو عکسی بر ما نیفکند
آئینه رویا آه از دلت آه
***

چو شو گیرم خیالش را در آغوش
سحر از بسترم بوی گل آیو
***

یله بر نازکای چمن
رها شده باشی
پا در خَنکای شوخِ چشمه‌ای،
و زنجره
زنجیره‌ی بلورین صدایش را ببافد
***

کنار چشمه‌ای بودیم در خواب
تو با جامی ربودی ماه از آب
چو نوشیدیم از آن جام گوارا
تو نیلوفر شدی من اشک مهتاب
***

با این همه، اگرچه زبان شعری ما بسیار ورزیده و آراسته و پیراسته و ویراسته است، اما این زبان، زبانی بسته و درخود و برای خود و بی‌نشت است و کمک چندانی به بارورتر شدن زبان فارسی نکرده است. نخست برای این که زبان شعر فارسی، مایه‌ور از رشته‌ی زبانی نازکی است که هماره در درازنای تاریخ، کاربردی درباری و دیوانی داشته است و همه‌ی کشش‌ها و کوشش‌های شاعران فارسی‌سرا، در راستای خوش‌پردازتر کردن هر چه بیش‌تر واژه‌ها و تصویرهای شعری بوده است. پس این زبان لوکس درباری هرگز هیچ بده و بستانی با زبان شفاهی روزمره نداشته است و هماره چون حوزه‌ای بسته، در خود و برای خود در تلاتم و دیگر شدن بوده است[۵].

دیگر آن که بنیادهای ارزشی و اخلاقی و سیاسی و تصویری شعر فارسی به معنای گسترده‌ی آن، هرگز پیوندی با زبان روزمره‌ی مردم نداشته است. بسیاری از شاعران در زمزه‌ی "خواصِ خاص" بوده‌اند و با اندیشه‌ها و ارزش‌ها و گفتمان‌ها و گرفتاری‌هایی سروکار داشته‌اند که ویژه‌ی گروه ویژه‌ای در دوران آن‌ها بوده است. همزمانان و همروزگاران این گروه، نه تنها کاری با فرهنگ درباری و سرباری نداشته‌اند که بسی بیش از بسیاری از آنان، خواندن و نوشتن نیز نمی‌دانسته‌اند. از این رو، حوزه‌ی کوچک زبان شعر فارسی، داد و ستدی با دریای زبان مادر نمی‌توانست داشته باشد.

قالب زبان شعر فارسی تا پیش از پیدایش شعر نیمایی، نظم بود. اهمیت شعر در فرهنگ فارسی سبب شده است که نثر در زبان فارسی در واکنش به نظم تعریف شود. چنین است که مراد از نثر، نوشته‌ای است که نیازی به وزن و قافیه و ردیف ندارد. این چه گونگی، پیش‌پندارهای چندی را با خود آورده است که پایانداد ِ آن‌ها سبب شده است که نثر فارسی کنونی، رسانه‌ای ناکارآمد برای ترابری و واسپاری مفهوم‌ها و گفتمان‌های زبانی به دیگر زبان‌ها و دیگر زمان‌ها باشد. یکی از دلیل‌های این که ما امروز این همه نوشته‌ی بی معنی داریم، همین است. نثرِ بی‌هنجار، بازتاب نظم فارسی بر نثر این زبان است.

در بسیاری از زبان‌های زنده و کارای جهان، هر رشته‌ای، زبان خود را با هنجارهای ویژه‌ی آن زبان دارد. این زبان‌های ویژه، گاه بسیار از زبان کاربردی روزمره دور است و از آسیب‌های روزمرگی در امان. اما چنین می‌نماید که در زبان فارسی، نثر روزمره‌ی ما کاربردی همگانی یافته است. ما چیزی به نام زبان دانش و یا فلسفه و یا پژوهش و یا نقد نداریم و چون نداریم، نثر ویژه‌ی این حوزه‌ها را هم نداریم. اگر زبانِ رشته‌های دانشی و هنری را شاخه‌های درخت زبان بپنداریم، زبان فارسی، تک درختی کهن، اما خشک و بی شاخه را می‌ماند.

پی‌نوشت پیرامون زبان فارسی:

1 - Darmesteter, J. (1883)

2- .Entrapped Mentality

۳- به این حالت ذهنی در روانشناسی، Learned Helplessness، می گویند. برای آگاهی بیش‌تر در این باره و مغزشویی و ذهن‌زدایی، نکاه گنید به Taylor, K. (2006) .

۴- گمان می‌کنم که "جهانی شدن"، در جهان کنونی برای بیش‌تر مردم کشورهایی که جهان سوم خوانده می‌شوند، یعنی شناخته شدن در کشورهای غربی.

۵- مانند خاویار ایران که با آن که آوازه‌ای جهانی دارد، اما کمتر ایرانی را می‌توان یافت که خاویار در زمره‌ی غداهای روزمره‌ی او باشد. زبان شعر فارسی نیز در زبان فارسی حضوری خاویاری دارد.

محمود معتقدی

درآمدی بر گزاره‌های شعر دهه‌ی هشتاد

اشاره: بی‌شک پرداختن به مجموعه عوامل: متن‌ها و حرکتهای مختلف شاعرانه در گذر از یک دهه، مستلزم دسترسی به همه شرایط و حرکتهای یاد شده است. بنابراین، در آنجایی که مجال دستیابی به همه این عوامل و ابزارها در طول این سالها از داخل تا خارج از کشور میسر نبوده و نیست. لذا با بهره‌گیری از اطلاعات موجود از متن‌ها و عملکرد شاعرانه‌ی شاعران و همچنین نگاه منتقدان در حوزه دگرگونی شعر امروزه سعی شده، گزارشی از آنچه در این زمینه گذشت به دست داده شود. بنابراین آنچه از نظر می‌گذرد براساس آراء و تجربه‌ها و دستیابی به آثار چاپ شده‌ی شاعران، در حد نسبی، فراهم گردیده. در نتیجه نمی‌تواند قضاوتی همه جانبه را در پی داشته باشد، اما گفتنی‌ست که شواهد و متن‌ها و اظهارنظرهای اهل نظر، در داوری‌هایشان نسبت به جریان شعر در دهه‌ی هشتاد، اغلب به داوری‌های مشترکی رسیده و همراه است.

لذا بن مایه این گفتار هم براساس همین یافته‌ها، محل گفتگو ست.

***

شعر امروز، در آستانه انقلاب بهمن ۵۷، به دلیل تغییرات و تحولات اجتماعی و فرهنگی، روبه سوی مفاهیم و دستمایه‌های دیگری، به اقتضای مطالبات و نگرش‌های سیاسی و ایدئولوژیک، گام نهاد و یکسره به روایت‌پذیری در قلمرو فضاهای انقلاب و در پی آن به انعکاس وقایع جنگ پرداخته. در نتیجه باید گفت که دامنه شعر، به ویژه بن‌مایه‌های شعر امروز، برای بازیابی نگرش‌های تازه‌تر، نیازمند به تأملات و یافته‌های دیگری بود، تا بتواند به موقعیتهای جدید قهری در حوزه ذهن و زبان دست یابد. به عبارت دیگر، باید گفت که با آغاز دهه‌ی شصت، شعر امروز اندکی پس از فروکش شدن، جریان‌های انقلابی و به طریق اولی، ادبیات انقلابی، به مرز آزمون و خطای تازه‌ای رسیده بود. چرا که صداها و قلم‌ها، نیازمند به اندیشه‌ورزی و رسیدن به اصول و نگرش در فضای فرهنگی آن روزگار

بوده‌اند. تا از این رهگذر، نتوانند، از یک مکث و یا شاید هم بحران اعلام نشده عبور کنند و در پیوند با تجربه‌های تازه، به عبارتی رسانه‌ای بشوند.

بنابراین، به آنچه که در حوزه خودجوش از تریبون‌های رسمی بیان می‌شد، بدل گردید و در این میان، حوزه‌ی اندیشه و هنر اسلامی جدی‌ترین پایگاه این منظر بود. ضمن اینکه مطبوعات به تدریج وارد صحنه‌ای شدند که دیگر صداها را به گوش اهالی ادبیات برسانند. با این همه، دهه شصت، دهه آزمون و خطا و راهیابی به سمت اتفاق‌های تازه در قلمرو ادبیات بود. گفتنی‌ست که جایگاه ادبیات داستانی، زودتر از شعر، توانست خود را به پایان خط برساند. لذا، پایان دهه شصت شروع و دور شدن از بسیاری از فضاهای ارزشی در کار ادبیات گردید و این میراث در دهه هفتاد، به گونه‌ای دیگر و با صداهای تازه‌تر و ساختمندتر، با حرکت‌های تند، به دور از مصلحت اندیشی، عرصه اندیشه و خیال را یکسره به فضاهای تازه تجربه و نگاه دیگر سپرد. در واقع باید گفت، پس از دهه چهل، دهه هفتاد در چشم‌انداز ادبیات معاصر ایران، یک نقطه عطف و یک فرصت دیگر بود.

در این دهه، شرایط سیاسی و فرهنگی، تا حد زیادی، به هنر و ادبیات، نگاه دیگری پیدا کرد و رسانه‌ها به ویژه نشریات هنری و ادبی، هر کدام میدانی شدند، در انعکاس دست‌مایه‌های تازه و به خصوص در چشم انداز شعر امروز، شعر کلاسیک از یک سو و شعر نیمایی و سپید از سوی دیگر، با «مانیفست»های تازه‌ای روبرو گردیدند. شعر «پست مدرن» و «غزل فرم» هر کدام در جایگاهی، شاعران جوان را به سمت و سویی کشاندند و عرصه نقد و نظر هم در این میان، به میدان آمد. رضا براهنی، شاعر و منتقد ادبی، با انتشار «خطاب به پروانه‌ها»، چراغ اول را روشن کرد و در پی آن شاعران جوان، واژه‌ها و ژانرهای خاموش را به خدمت گرفتند و به تدریج، به قول معروف «عدم قطعیت» در شعر، خود را به نمایش گذاشت. به عبارتی، نوعی افراطی‌گری در شعر، به فضای اندیشه‌ستیزی و معناگریزی به موقعیت شعر جوان، حاکم شد و مدعیان شعر انتزاعی و ضد آرمان‌گرایی، در حلقه‌های شعری متفاوت، به سمت «موتیو»هایی راه یافتند که در نهایت به هنجارشکنی‌های ناموزون، نزدیک و نزدیکتر شدند.

در این عرصه، بسیاری از شاعران جوان، به نوعی از ادبیات معناگرا فاصله گرفتند و از هر نوع بازاندیشی سرباز زدند، چرا که پیکره شعر امروز را در تجربه‌های زبانی و تا حدی فرمهای تئوری زده، جستجو می‌کردند. و در نهایت تناسب‌ها را در تفاوتها و نگاه انتزاعی می‌یافتند. شاید بتوان گفت، مقوله شعر محوری، در این دهه، جای مخاطب محوری را گرفته بود. البته این نگرش تحول پذیری در بنیاد، شاید تفکر درستی به نظر می‌رسید، اما، همواره در حد یک پیشنهاد عمل کرد و نتوانست به آفرینش‌های پایداری بیانجامد.

پیشنهادهایی از نوع: شعر کانکریت، فرانو، گفتار (که از گذشته هم وجود داشت) توگراف، شعر حرکت و... تنها در حد یک تجربه و به گونه محدودی به میدان آمد، اما، در فرآیند زمان، به جائی نرسید. البته در این میان «غزل فرم» که در ابتدای کارش بود، تا حد زیادی مورد توجه قرار گرفت که در دهه هشتاد، به سرانجام دلنشینی راه یافت. گفتنی‌ست که در این فضا، حضور نشریات، فصل‌نامه‌ها و آثار چاپ شده نشان می‌دهد که این تحول طلبی در شعر امروز یک ضرورت بوده است.

اما، این چشم انداز با آوازگری و افراط در بهره‌گیری از قابلیت‌های زبانی و فرم‌های موسیقیایی، به گونه‌ای راه اصلی‌اش را پیدا نکرد و جریان شعر، در این دهه، به سمت بی‌معنایی و شاید نوعی اعتراض به گذشته‌های مصلحت جویانه شعری بوده است. با این همه، در دل حرکتهای شعری دهه هفتاد، می‌توان به شاخصه‌های سزاواری برخورد کرد، که در آن اصل تجربه و ضرورت‌های دگرگونی و رسیدن به ساختارهای تازه را می‌توان جستجو کرد.

نتیجه آن که حرکت‌های شعری دهه هفتاد، خود مقدمه‌ای بود برای رسیدن به چشم انداز متعادل دهه هشتاد، که بسیاری از تجربه‌ها یا به بار نشست و یا به بازاندیشی تازه‌ای در شعر امروز راه یافت و اما در دهه هشتاد، چگونه طی شد؟

از آنجایی که این نوع دهه‌بندی، صرفاً برای بررسی و تساهل در امر جمع بندی امور است، با این همه اعتبار تقویمی چندان پاسخی در پی ندارد. به همین جهت باید گفت که دهه هشتاد، ادامه فضای فکری و ادبی دهه‌های پیشین و به خصوص دهه هفتاد است. حال باید دید، در این دهه چه دستاوردهایی پدید آمد؟

در این چشم انداز هم سه طیف شعری حضور داشتند:

- ✓ شاعران پیشکسوت که بسیاری با نوآوری همراه بوده‌اند و بسیاری با همان نگرش‌های گذشته (کلاسیک) و نیمایی، عمل می‌کردند.
- ✓ شاعران و آمدگانی از دهه پیش (هفتاد) که سعی کردند، از نگاه و زبانی افراطی فاصله بگیرند و تا حد زیادی به منطق و معناهای شعری نزدیک شوند. در نتیجه خود را به سمت نوعی تعادل در ذهن و زبان کشاندند. آثار این گروه از شاعران در این دهه نشان می‌دهد که در آزمون و خطای دهه هفتاد، درسهای زیادی آموختند.
- ✓ ادامه‌دهندگان، نگاه‌ها و زبان‌های به شدت تئوری‌زده و معناستیز که از دهه هفتاد به اینجا آمده‌اند و همچنان با بازی‌های ریاضی (به خصوص در

عرصه‌های مجازی) می‌تازند و شعر خالی از اندیشه می‌سرایند. که بعضن شباهت‌های زیادی از نظر زبان با یکدیگر دارند.

بنابراین این دورنما، حکایت از آن دارد که دهه هشتاد، دهه پر جنب و جوشی از منظر شعری بوده و آثار فراوان و گوناگونی به چاپ رسیده است.

اما، نکته‌ای که در چشم انداز شعر این دهه، همانا غبار تاریخ و رسیدن به فضای تعادل و عمیق شدن شاعران جوان به انتخاب ذهن و زبانی تفکر برانگیز است که با پشتوانه فرهنگی جدی‌تری نیز همراه است. البته شرایط فرهنگی و مقوله اطلاع رسانی و بهره گیری از فضاهای باز، این بهره وری را دو چندان کرده است. همچنین جریان نقد در این دهه با کارآیی بیشتری در صحنه ایستاده بود و محفل‌ها و مراکز فرهنگی در ایجاد مخاطب‌یابی نقش مهمی داشته‌اند.

گفتنی‌ست که شاعران دهه هشتاد، در کشف عرصه‌های اجتماعی و انسانی، همواره با واقعیت پذیری جدی‌تر روبرو بوده‌اند و از فضاهای ..... تا موقعیت‌های ..... سعی کرده‌اند، برای همنوایی با مخاطبان شاخصه‌های ملموس‌تری را دستمایه شعرهایشان قرار بدهند.

در این چشم‌انداز رفتارهای شاعرانه، با ریتم ملایم و زیبائی شناسی ساخت‌مندتری در گزینه‌ها و چیده‌مان واژه‌ها راههای نشانه شناسی را هموارتر کرده و سطوح زبانی را به ارزشهای عاطفی نزدیک و نزدیکتر کرده‌اند.

شاید در یک جمع‌بندی نهایی بتوان گفت که ویژگی‌های شعر دهه هشتاد از این منظرها، قابل دریافت و محل داوری باشد.

۱- در فضای شعرهای مدرن تا حد زیادی، به حوزه قطعیت هم بها داده شده است.

۲- گستردگی و پسامد واژه‌ها، به لحاظ کمی و کیفی، دارای محوریت بیشتری بوده‌اند.

۳- معاصر بودن و دور شدن از رفتارهای کلیشه‌ای و اجراهای تکراری و نامناسب در بسیاری از شعرهای این دهه دیده می‌شود.

٤- حس جمع‌گرایی و کمرنگ شدن تفرد و فضاهای انتزاعی تا حد زیادی در این دهه مورد توجه بوده است.

۵- بهره‌گیری از فضاهای مجازی و ایجاد وبلاگها و سایتهای شعری خود از عوامل گسترش و ایجاد ..... و فرصت‌های شعری بوده است.

۶- بسیاری از فضاهای شعری در این مقطع، از سیاست‌زدگی و تفکرات شعارگونه فاصله گرفته و تأثیرات وقایع سیاسی و اجتماعی در بسیاری از سروده‌های شاعران جوان به روشنی دیده می‌شود.

۷- تأثیر و توجه به شعرهای ترجمه شده و مقوله ترانه‌سرایی و همچنین توجه ریتم‌های موسیقیایی ونگرش‌های تصویری و شیمیایی در شعر در بسیاری از شعرهای این دهه قابل دریافت است.

۸- توجه عرصه‌های مطبوعاتی در معرفی و رونمایی کتاب‌های شعر و توجه عمیق‌تری به جریان نقد شعر، خود در این دهه مورد توجه اهل نظر بوده است.

۹- نپختگی زبان و توجه کوتاه‌نویسی و عاشقانه نویسی از دستاوردهای این دهه یادآور می‌شود.

۱۰- ساده‌نویسی (چه بد، چه خوب) در شعر این دهه، فرصتی بود برای شاعران جوان، که به دور از آرایه‌های رایج، اغلب به تجربه نزدیک می‌شد.

۱۱- از منظر آسیب‌شناسی شعر امروز، می‌توان گفت که شعر در دهه هشتاد با تأملات و گزینه‌های متعادل‌تر و مخاطب‌پذیر از دوره‌های قبل بوده است. و سرانجام اینکه شعر امروز در طول سه دهه‌ای که گذشت از مراحل و افت و خیزهای فراوانی عبور کرد. دهه شصت، روزگار آزمون و خطا، دهه هفتاد، چشم‌انداز تجربه‌های توفانی و عدم قطعیت شعری و در نهایت، دهه هشتاد، دهه اندیشه و خیال‌انگیزی و معناپذیری در شعر امروز.

شماره‌های گذشته‌ی جنگ زمان
و کتاب‌های نویسندگان جنگ زمان را
از فروشگاه‌های آنلاین:

Amazon.com / Amazon.co.uk / Amazon.du/
Amazon.fr / Amazaon.it /Capris.no / and …

تهیه و به دوستانتان معرفی کنید.

آرش اسلامی

ذات و حقیقت واژه

وقتی واژه‌ها از قلمرو استثمار حرف‌های روزمره‌گی بمثابه افزارهای مستعمل رها می‌شوند و در خلوت خوش‌نشین خود در هیئت یک پدیده بی بدیل قائم به ذات و عریان به مثابه نخستین صوت یا شکل یا یک معنای بلامنازع، در جهان زبان و گاه در تکلم گنگ و زلال دیده و شنیده می‌شوند، گویی به هویت گم شده خویش رسیده‌اند و حالا در نوشته‌ای خلاقانه همچون شعر نه در پی یک واسطه و یا یک قرارداد به اعتبار اولین پیدایش و تلفظ حقیقی‌شان که این بار در یک نوشتار غیرمتعارف جلوس می کنند که انگار برای نخستین بار به چشم و گوش و حس و ادارک انسان تبلور یافته‌اند

این هویت‌طلبی و کشف و پیدایی آگاهانه تنها در تملک کسی است که شاعر نام دارد. زیرا او در ابتدای حضور شاعرانگی‌اش در پی مفاهیم پنهان کلماتی‌ست که از بدو پیدایش‌شان در انحصار افزار و وسیله‌ای برای تامین خواسته‌ها و مناسبات روزمره‌گی اسیر بوده‌اند و حالا کاشفی بنام شاعر، این بار، آنها را نه برای وسیله بلکه برای هدفی توامان با معنایی متفاوت با اکسیر زیبایی شناختی و هاله‌ای از معرفت در دستگاه آهنگین زبان به شکل شعر جلوه‌گر می کند.

شاعر مدام در پی حقیقت اشیا و پدیده‌های هستی‌ست و تلاش می‌کند آنچه که بر اثر تمرین و ممارست کسب کرده است بکار گیرد. او هر پدیده را از صافی هزارتوی تجربه‌های فردی و اجتماعی، صادقانه عبور می‌دهد و با جسارتی در خور ستایش تمام دریافت‌های خود را به مثابه شعر به علاقمندان شعر می‌رساند. حالا در چه قالب و سبکی بماند. اما آنچه اهمیت ویژه دارد و می‌بایستی خوب به آن توجه کرد شعر بودن آن آفرینش است و مقایسه‌ی آن با معیارهای دیگر. بی تردید مخاطب و دریافت کننده شعر نیز می‌بایستی تا حدودی به جهان شعر و مکانیزم‌های آن آشنایی داشته باشد، چرا که آشنایی مخاطب می‌تواند دریافت بهتر و درست‌تری از شعر را برای او رقم زند.

آورده‌اند که، شعری در باره شاخ گوزن را نزد ارسطو می‌برند تا او در باره‌اش نظر دهد، ارسطو پس از خواندن شعر می‌گوید شاعر یک اشتباه بزرگ مرتکب شده است زیرا گوزن ماده شاخ ندارد. حالا بیاییم این اشتباه را بر او ببخشیم و ببینیم شاخ را چگونه تعریف کرده است. پس شکل و سبک و غیره را در جایی دیگر می‌توان بررسی کرد. اهمیت آنچه به عنوان شعر به دست‌مان می رسد این است که تا چه اندازه شعر است یا نیست. گاهی می‌بینیم بسیاری از

نثرها که در قالب قصه و داستان و رمان منتشر شده‌اند شعر محض هستند؛ نگاه کنید به بوف کور و قسمت‌هایی از کتاب به قول «شاملو»؛ رشک برانگیز «کلیدر»، شاهکار نویسنده توانا "محمود دولت آبادی"، یا مانند بخشی از رمان کوریِ «ساراماگو» و رمان بی‌نظیر "خاطرات دلبرکان غمگین من" از «مارکز» و ...

پس گوهر شعریت هر نوشته نه به شکل آن بلکه به ساختار هنری و محتوا و ذات آن بستگی دارد .

پس آنجا است که حقیقت هر واژه از کمیت به عالی‌ترین مرحله کیفیت خود ارتقا می‌یابد و خواننده و شنونده را به جهانی متفاوت دعوت می‌کند. مخاطب این بار نه تنها در فضایی غیرمادی و غیرافزاری بلکه در اتمسفری سرشار از تفکر زیبایی، حظ و خیال و موسیقی قرار می‌گیرد. جایی که درواقع شعر آغاز می‌شود:

'سفر حجمی در خط زمان
و به حجمی خط خشک زمان را آبستن کردن
حجمی از تصویری آگاه
که ز مهمانی یک آیینه بر می‌گردد

فروغ فرخزاد

یک شب درون قایق دلتنگ
خواندند آن‌چنان
که من هنوز هیبت دریا را
در خواب
می‌بینم

نیما

باز آن غریب مغرور
در این غروب پر غوغا
با اسب در خیابان‌های پر های‌هوی شهر
پیدا شد

منوچهر آتشی

لبانت به ظرافت شعر
شهوانی‌ترین بوسه‌ها را به شرمی چنان مبدل می‌کند
که جاندار غارنشین از آن سود می‌جوید
تا به صورت انسان درآید

شاملو

به صحرا شدم
عشق باریده بود
و زمین تر شده
چنان که پای به برف فرو شود
به عشق فرو شد

بایزید بسطامی

نمی توانم آه
کویر را در پاکت کنم
و باز بگردانم
بر آن همه طول

یدالله رویایی

و آنگاه نخستین رابطه در خوانش شعر می‌تواند مکث تعمق و حیرت باشد و یا پرسشی در باره چگونگی پیدایش آن که از انگشت و زبان و اندیشه شاعر همچون باران رنگین کمان باریده است. در حقیقت از همان ابتدا برای خواننده و شنونده مخمور شعر مشخص می شود که این نوشتار خاص و غیرمتعارف، چگونه از اسارت مصرف رهایی یافته تا چنین معتبر شود. این دریافت بر می‌گردد به توانایی تجربه و درک زیبایی شناسی و نوع نگاه مخاطب و شاعر به انسان و آنچه که بعنوان پدیده‌های هستی‌شناسی در پیرامون او قرار دارد. آنچه شاعر می‌بیند و درک می‌کند چه تفاوتی با غیرشاعر یا هنرمند دارد؟ آیا شب برای شاعر یک موضوع عادی زمانی و رنگی‌ست یا چیزی فراتر از آن ادراک کرده و هر اسم و یا معنایی دیگر؟

حالا در یک بازی آگاهانه واژه، زمرد را با خط معلا به اندازه یک متر در هشتاد سانتیمتر روی بوم سفید با رنگ سیاه تصور کنیم و آنرا در قابی شکیل بر دیوار سپیدی در سالن تالاری باشکوه نصب کنیم؛ تمام کسانی که برای دیدار این اثر حاضر می‌شوند بعد از مکثی زیر لب

می گویند: "زمرد و پژواک." این تعبیر برای لحظه‌ای چندین بار در ذهن و زبان مشاهده کننده تکرار می‌شود و از خود می‌پرسد: یعنی چه؟ وقتی از پاسخ خود، عاجز می‌شود از پدید آورنده اثر می‌پرسد این چیست و او هم همان پرسش را از بیننده می‌پرسد که چه می‌بینی و او هم در جواب می‌گوید: نوشته زمرد، و خالق اثر با لبخندی متواضع جواب می‌دهد درست است، خوب دیده‌ای. باز بیننده می پرسد زمرد، یعنی چه؟ چه هدفی و چه پیامی در خود دارد؟ با کمی دقت می‌توان به حقیقت خط که حالا زمرد شده توجه کرد و این آنقدر در ذهن تکرار می‌شود که ما دیگر معنای ظاهری و قرادادی زمرد را از دست می‌دهیم و به ذات گران‌ترین سنگ زیبای هستی پی می‌بریم. این یعنی ایجاد هویت هم در خط و هم در جسم فیزیکی، و تجسم زمرد در اتمسفری که فراهم شده. این عمل را در باره هر پدیده دیگر می‌توان انجام داد. همین پرسش تکرار می‌شود. به طور نمونه، یک قلم را به همین صورت از جای معمولی و افزاری خود جدا کنیم و برای آن هویت ویژه اتلاق کنیم و این یعنی تولید پرسش وایجاد فکر و ارتقا نگاه از دریچه حس‌آمیزی و ادراک هستی‌شناسی شیئ. از آنجاست که می‌توان بینش خویش را از یک بعد خارج کرد و فضای چرخشی به آن داد تا شاید بتوان ابعاد شیئ را همان‌گونه که هست، این بار از جهت‌های مختلف دید و لمس کرد و به حقیقت آن نزدیک شد. شاید اگر این اتفاق یعنی نگاه چرخشی در زمینه‌های دیگر زندگی صورت بگیرد حیات و هرچه در آن هست شکل و معنایی دیگر بخود بگیرد و ما را از شتاب یکسونگری و داوری سطحی دور کند. شاید این همان آرمانی باشد که پیامبران، فیلسوف‌ها، دانشمندان، عارفان و هنرمندان در پی‌اش بوده و هستند. همانگونه که حافظ بزرگ نیز ادراک کرده است:

حجاب چهره‌ی جان می‌شود غبار تنم
خوشا دمی که از آن چهره پرده برفکنم

هرکس در هر کجا که زندگی می‌کند چه بر اساس حادثه چه بر مبنای سرنوشت‌اش محکوم بوده است در آن نقطه زاده شود زیرا هیچ اراده و اختیاری نه در زایش و نه در شکل و نه در جنسیت‌اش نداشته است. پس از همان ابتدا با ساختارهای فرهنگی و اقتصادی و نوع رفتار خانواده که میراث‌دار مجموعه فرهنگ اجدادی و تاریخی و مذهبی خود بوده‌اند آرام آرام بزرگ می‌شود و بنا بر ساختار بسیار پیچیده، مکانیزم‌های مغزی و فیزیکی‌اش همچون یک دستگاه بسیار بسیار پیچیده خاصیت بالایی در تقلید و تکرار آنچه که می‌بیند و می‌شنود دارا هست. بنابراین نحوه دانایی وسطح دانش و سلیقه‌های پدر و مادر، به‌ویژه در رابطه با جنبه‌های معنوی زندگی و درک آنها از سیاست و هنر و غیره، چگونگی رفتا ر عملی و زبانی‌شان در همان ابتدا

در باره کودک و تازه‌وارد سرنوشت‌ساز است. چنانچه بسیاری از بزرگان هنر و ادبیات خود را مدیون همان دورانی دانسته‌اند که مادر یا پدر یا مادر بزرگ مهربانانه برای او قصه و شعر می‌خوانده‌اند طوری که پس از سالها نتوانسته‌اند آن صداها و حتا آن قصه‌ها را فراموش کنند.

پس بافت سیاسی اجتماعی و شرایط اقتصادی در هر جامعه‌ای نقش تعیین کننده‌ای در پروش شهروندان آن جامعه دارد نگاه کنید به جامعه فرانسه که در هر کوچه و خیابانش چند تئوریسین و هنرمند و شاعر دارد و اغلب سبک‌های هنری زاده ان جامعه بوده‌است. از این‌رو شرایط اجتماعی ما همواره در بحران‌های سیاسی و زد و بندهای قدرت طلبانه و درگیری‌های تشکیلاتی قرار داشته‌است. به خاطر همین گرفتاری‌هاست که ما نتوانستیم در زمینه‌های هنری در جهان دیده شویم، بگذریم از چند فیلم سینمایی که برخی از آنها هنوز در جامعه اکران نشده و کمتر ایرانی آنرا دیده است. با در نظر گرفتن همین مشکلات است که ما هیچگاه پیشتاز نبوده‌ایم و همواره پس از سالها توانسته‌ایم حداقل کپی‌بردار و مقلد آفرینش‌های غرب باشیم.

در زمینه شعر هم هنوز بسیاری پیرو و علاقمند شعر کلاسیک هستند و حتا بسیاری هنوز با نیما سر عناد دارند و هیچگونه غرابتی با شعر نو ندارند و ترجیح می‌دهند آبشخور شیوه‌های گذشته باشند.

البته کسانی هم بوده و هستند که می‌خواهند راه طولانی را یک‌شبه طی کنند و از شعر کلاسیک به شعر پست مدرن برسند که خودشان هم نمی‌دانند چه می‌نویسند نگاه کنید به اشعار صفحات الکترونیکی و غیره.

پس پرده‌فکنی از اسم و از شکل و ترک اعتیاد از قراردهای کهنه و تکراری در باره هر چیز که در پیرامون ما قرار دارد شاید بتواند نگاه ما را تا حدی که در توان داریم تغییر دهد. به‌خاطر عدم همین دگردیسی است که شعر امروز ما در جهان دیده نمی‌شود و نتوانسته است در جایگاه جهانی قرار بگیرد کافی‌ست به مجموعه اشعاری که با تیراژ های دویست نسخه یا حداکثر هزار نسخه در یک جامعه هفتاد میلونی که هنر ذاتی و اصلی‌اش به گفته بسیاری شعر است نگاه کنیم آنگاه به عمق فاجعه بیشتر پی خواهیم برد.

میرزاآقا عسگری (مانی)

فروغ فرخزاد و سرزمین قدکوتاهان

هنر و ادبیات یک ملت را نه این یا آن هنرمند و نویسنده به تنهایی، بل‌که گروهی از شاعران، نویسنده‌گان و هنرمندان به وجود می‌آورند. هر شاعر و نویسنده‌ای، تنها رویه‌ای از رویه‌هایِ ادبیات کشور خود را آن هم با سبک، زبان و فردیت ویژه‌ی خود می‌آفرینند. منشور شورانگیز ادبیات و هنر یک ملت را تنها هنگامی می‌توان شناخت که کارهای همه‌ی آفرینشگرانِ آن بازنگری شود. برای این کار نیز باید به دور از هر گونه بت‌سازی و مطلق‌نگری عمل کرد. فروغ فرخزاد یکی از معماران توانای شعر امروز ما است. این نوشته و نوشته‌ی پس از آن[1]، به جنبه‌هایی از شعر فروغ می‌پردازد.

درونمایه‌های شعر فروغ

فروغ پس از دورشدن از کارمایه‌های پیش پا افتاده درسه کتاب نخستش "اسیر، دیوار، عصیان" که رضا براهنی آن‌ها را *هوس‌های زنانه* می‌خواند، در دو دفتر شعر پسین‌اش "تولدی دیگر و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد" بیشترین همّ خود را به سوی جامعه و پرسمان‌های آن نشانه رفت. به جامعه‌ای نابه‌سامان که درآن سوی ظاهر آرام خود، چهره‌هایی از ستمکاری، نابرابری، تنگدستیِ فرهنگی، تهی‌دستی و غنا، زورمداری و آزادی‌خواهی داشت. فروغ این جامعه را با تعبیرهائی از این دست بیان می‌کند:

سرزمین قدکوتاهان، حکومت کوران، زمان خسته‌ی مسلول، رسولان سرشکسته، سیاهیِ ظالم، جنازه‌های ملول، ساکت و متفکر، قلمرو بی‌آفتاب، فصل سرد، دانه‌های زندانی، خورشیدهای مرده، گروه ساقط مردم، مجلس تجمع و تامین آتیه و مجلس سپاس و ثنا.

ایران، دستخوش ناآرامی و جوشش بود. کارد ستم به استخوان مردم رسیده و ریسمان واپس‌ماندگی و استبداد، گلوی‌شان را به سختی می‌فشرد. پیشتازان خیزش مردمی در تدبیر توفان بودند و نیروهای بالنده‌ی اجتماعی دست‌اندرکارِ آرایش پنهان خود برای روز واقعه. در این دوره، توجه بسیاری از شاعران از جمله فروغ به کشاکش‌های پنهان و گره‌های اجتماعی معطوف بود. فروغ، مراقب کنج و کنارهای محیط پیرامون خود بود تا چونی و چرایی رویداها را دریابد.او در شعرش، با دو نیمه‌ی ناهمساز و درگیر جامعه روبرو می‌شود. یکی نیروی چیره که در سودای خود است و بیگانه با مردم و «*درآن سرزمین هرزه و در آن مرز پرگهر، چیزی*

به نام هیچ تاج شاهی بر سرنهاده و بر جنازه‌های ساکت و متفکر، ملول» یا خوشبخت فرمان می‌راند:

ما بر زمینی هرزه روییدیم
ما بر زمینی هرزه می‌روییم
ما هیچ را در راه‌ها دیدیم
بر اسبِ زرد بالدار خویش
چون پادشاهی راه می‌پیمود.

و دیگر، نیروهای بالنده‌ای که به نیرومندی خود آگاه نیستند و مردمی که سیاه سرفه دارند و زنده باد مرده باد می‌گویند و روشن‌فکرانش در مرداب‌های الکل فروشده و باغچه را به حال خود رها کرده‌اند.

من از جهان بی‌تفاوتی فکرها و حرفها و صداها می‌آیم
و این جهان به لانه‌ی ماران مانند است
و این جهان پر از صدای حرکت پاهای مردمی است
که همچنان که تو را می‌بوسند
در ذهن خود طناب دار تو را می‌بافند

فروغ، نیروهای مردمی را که در یکپارچه‌گی می‌توانند خروشی باشند، پراکنده می‌بیند. چندسویه‌گیِ دو سطر پائین، چنان است که می‌توان آن را بیان پیدایش هستی نیز معنی کرد. برپایه‌ی یک فرضیه، جهان، در آغاز توده‌ی فشرده‌ای از انرژیِ سوزان بوده و در انفجاری ناگهانی، کهکشان‌ها را آفریده است:

و تکه تکه شدن، راز آن وجود متحدی بود
که از حقیرترین ذره‌هایش آفتاب بدنیا آمد

و در این هنگامه، دوست از روی نادانی و دشمن از روی آگاهی، ساعت خود را با منطق ریاضی تفریق‌ها و تفرقه‌ها کوک می‌کنند

این کیست، این کسی که روی جاده‌ی ابدیت
بسوی لحظه‌ی توحید می‌رود
و ساعت همیشگی‌اش را
با منطق ریاضی تفریق‌ها و تفرقه‌ها کوک می‌کند
این کیست، این کسی که بانگ خروسان را
آغاز قلب روز نمی‌داند
آغاز بوی ناشتایی می‌داند؟

نجات دهنده درگورخفته است و پنداری شب بی‌انتها است و ذهن باغچه دارد آرام آرام از خاطرات سبز، تهی می‌شود چنین است که فروغ، شعرش را به تبارخونی گل‌ها پای‌بند می‌کند. او نمی‌خواهد که چون صفر در تفریق و جمع و ضرب، حاصلی پیوسته یکسان داشته باشد. و یا چون آب درگودال خود بخشکد و به حل جدولی دلخوش کند. دراین راستا است که شعر فروغ با روانِ پرخاشگر زمان خود هماهنگ می‌شود و روالی اجتماعی می یابد: «*من فکر می‌کنم که کارهنر، یک جور بیان کردن و ساختن مجدد زندگی است. و زندگی هم چیزی است که ماهیت متغیری دارد. یک جریانی است که همواره درحال شکل عوض کردن و رشد و توسعه است. درنتیجه این بیان، که همان هنر می‌باشد در هر دوره روحیه‌ی خودش را دارد و اگر غیر از این باشد هنر نیست، یک جور تقلب است*[۲] » در زمانه‌ای که نجات دهنده درگور خفته است:

در کوچه باد می‌آید
کلاغ‌های منفرد انزوا
در باغ‌های پیر کسالت می‌چرخند
و مرد، زیرچرخ زمان له می‌شود

فروغ با شعرش به جنبش درمی‌آید:

چرا توقف کنم؟
پرنده‌ها به جستجوی جانب آبی رفته‌اند.
افق، عمودی است و حرکت، فواره‌وار
و در حدود بینش
سیاره‌های نورانی می‌چرخند.

شعر فروغ از فراز و فرود زنده‌گیِ مردم سخن می‌گوید. او، شعرش را همچون آینه‌ای در برابر جامعه، عشق، مرگ، هستی، رویداهای درونی و بیرونی می‌گیرد و تصویرهائی از جهان پیرامون خود می‌دهد که گزارش شاعرانه‌ی آن است. شیوه‌ی نگاه فروغ به پدیده‌ها، در همان دیدگاهی می‌گنجد که نیما شالوده‌اش را ریخت. یعنی دوری جستن از شعر سوبژکتیو و دست‌یابی به شعری اوبژکتیو. فروغ در این باره می‌گوید: «*دنیای ما هیچ ارتباطی با دنیای حافظ و سعدی ندارد. یک عوامل تازه‌ای وارد زندگی ما شده‌اند که محیط فکری و روحی این زندگی را می‌سازند. طرز تلقی یک آدم امروزی، من فکر می‌کنم، نسبت به آدمی که دربیست سال پیش زندگی می‌کرد کاملن عوض شده، آن تلقی که ازمفاهیم مختلف دارد، مثلن مفهوم مذهب، اخلاق، مثلن عشق، مثلن شرافت، شجاعت، قهرمانی...*[۳]» با این برداشت

است که فروغ دیگر نمی‌تواند شاعر فرایندهای نگرش‌های دیرین باشد. او شاعری است که از ژرفاها و نهایت‌ها گزارشی شاعرانه می‌دهد:

من از نهایت شب حرف می‌زنم
من از نهایت تاریکی
و از نهایت شب حرف می‌زنم.

امّا شوربختانه، شعرفروغ، همواره این غنای شاعرانه را نگاه نمی‌دارد. او دربسیاری جاها به گزارشی ژورنالیستی از دنیای پیرامونش بسنده می‌کند و زبان و سخنش تاحد نثری کم‌ارزش فرومی‌آید. در شعرهائی مانند **به علی گفت مادرش روزی** و **ای مرز پرگهر** نه با فروغ شاعر، که با فروغی گزارشگر، تندخو و کم‌مایه روبروایم. این خطر همواره درکمین شاعران جامعه‌گرا قرار دارد که در پیروی از ذوق توده‌ها، و بی‌پرده نوشتنِ دریافت‌های خود از جهان شاعرانه دور و به شعار و نثرنزدیک شوند. در چنین جاهائی، شاعر نه به بازگوئیِ شهودیِ جهان، بل به گشودن رخدادها، با زبانی کم‌بهره از پوشیده‌گی، تصویر و شاعرانه‌گی می‌پردازد. نزدیک به همه‌ی شاعرهای جامعه‌گرا از ناظم حکمت تا نسیم شمال، از نرودا تا شاملو، از بورشرت تا فروغ، از برشت تا کسرائی، بخشی از شعر خود را فدای پیوند شتابزده با توده‌ها کرده‌اند. این پیوند به بهای کنارنهادنِ گوهرِ شاعرانه‌یِ زبان، دورشدن از ساختارهای بالیده‌ی شعری و کاهشِ پشتوانه‌ی ذهنی شاعر فرجام یافته است. فروغ به تصویرِ جامعه و زمانه‌اش می‌پردازد و درجاهایی، کامیاب می‌شود شعریت را بر زبان و ساختِ کارهایش هموار کند:

چرا توقف کنم
من خوشه‌های نارس گندم را
به زیر پستان می‌گیرم
و شیر می‌دهم!

فروغ، بویژه آن‌جا که به جهان خودویژه‌ی درونی‌اش سرمی‌زند و پساپشتِ ذهنِ ناخودآگاهِ خود را با اشیاء و پدیده‌های بیرونی پیوند می‌زند، به فرازی شاعرانه دست می‌یابد و دنیایی می سازد که ویژه‌ی خود اوست. بویژه، در شعرهای غنایی و ترنم‌های تنهایی‌اش، پوششی از جاودانه‌گی بر خودمی‌افکند.

او در برخی از شعرهایش برداشت‌هایی از گره های اجتماعی دارد که با بنیان‌های فکری روزگارما همخوانی ندارد. حتی خرافه و باورداشت‌های عامیانه و بی‌پایه در شعر او جا بازمی‌کنند. او چشم‌به‌راهِ قهرمانی است که قرار است سربرسد و همه‌ی پرسمان‌های این

جهان را پاسخ گوید. شعر کسی که مثل هیچ کسی نیست نمونه‌ی بارزی ازاین برداشت اوست.

جامعه‌گرایی فروغ، که از او چهره ای انسانی‌تر پیش روی می‌نهد، در جاهایی سیمای شاعرانه‌ی او را پس می‌زند. این باورِ درستی است که شاعر نباید جز سراینده‌ی راستی، زیبایی، فرازها و فرودهای هستی باشد. کارمایه‌ی شعر، پژواک ذهنی زندگی، تاریخ، زیبایی و حقیقت است. شعر سیاسی، وفاداری به همین عنصرها است، یا باید باشد. نه سر دادن شعارهایی که مال دنیای بیرون از شعر هستند. شعر سیاسی، شعار سیاسی نیست. گرچه ممکن است با آن هم‌روند باشد. شعر جامعه‌گرا درونِ این یا آن دایره‌ی سیاسی نمی‌ماند، بل که از آن فراتر می رود، و سرشتی فراگیرتر، ماناتر و ژرف‌تر می‌یابد. در روند انقلاب بهمن ۱۳۵۷ و پس از آن، کم نبودند شاعرانی که خواهان آزادی و داد بودند و به هوای آستان‌بوسیِ توده‌ها، شعر خود را پرچم دگرگشت‌های گذرا کردند و هنگامی که برخی از راه‌ها، بیراهه و برخی از کعبه‌ها بتخانه از کار درآمدند، این‌گونه شعرها، از دایره‌ی شعر بیرون ماندند. کار هنری فراتر از آن است که در چهارچوب‌ها بگنجد.

زبان و فرم در شعر فروغ

زبان شعر فروغ در دوکتاب **تولدی دیگر و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد** زبانی است همخوان با طبیعت گفتار، امّا با نثر و گفتار، تفاوتی سرشتین دارد.

آن روزها رفتند
آن روزهایی کز شکاف پلک‌های من
آوازهایم چون حبابی از هوا لبریز می‌جوشید
چشمم به روی هرچه می‌لغزید
آن را چو شیر تازه می‌نوشید.

با آن که پیچ و خم ویژه‌ای در این بند نیست، امّا درهمین پنج مصراع، پنج تصویر شعری وجود دارد. پنج نمونه از درهم پیچیده گیِ عاطفه، اندیشه و پنداشت در ترکیب واژه‌ها. آوازها به حباب‌های لبریز از هوا همانند شده‌اند. گوئی این آوازها چکه‌های اشک شاعرند که به آن‌ها اشاره‌ی سرراستی نشده است. اشک‌هایی که همچون آوازهای شاعر و گویچه‌های لبریز از هوا هستند، از شکاف پلک‌های او فرونمی‌ریزند، می‌جوشند. این همان آشنایی‌زدایی درآئین زبان است. چشم شاعر، تشنه‌ی دیدن و دریافتن است. او با تشنه‌گی، اشیاء را می‌نگرد و آن‌ها را با نگاه خود چون شیر تازه می‌نوشد. فروغ اشیاء را از دیدگاهِ تازه‌ای می‌بیند. اشیاء برای او مفهوم عادی و همیشه‌گی را ندارند. بل که از گستره‌ی معنایی و نُماد

تازه‌ای برخوردارند. دیداری تازه با طبیعت و نوشیدن از سرچشمه‌های الهام‌بخش آن. راز زبان فروغ که با گفتارِ غیر شاعرانه فاصله‌ای به درازای فاصله‌ی شعر با نثر دارد، در همین ریزه‌کاری‌ها، خیال‌مندی‌ها و عاطفه‌ی غنا یافته‌ای است که در شعر او نهادین شده‌اند. وزن شعرهای فروغ همانا دنباله‌ی وزن‌های نیمایی است که روان‌تر و هر چه بیشتر به سرشت گفتار نزدیک‌تر شده است. فروغ از دیدگاه زبان به مرتبه‌ای دست‌یافت که ویژه‌ی خود او و دارای ارزشی ممتاز است. او آرایه‌های نابایسته و ساخت‌گری‌های روزمره را به دور افکند و به زبانی نرم و روان دست یافت.

در کوچه باد می‌آید
این ابتدای ویرانی است
آن روز هم که دست‌های تو ویران شدند، باد می‌آمد
ستاره‌های عزیز
ستاره‌های مقوایی عزیز
وقتی درآسمان، دروغ وزیدن می‌گیرد
دیگر چگونه می‌شود به سوره‌های رسولان سرشکسته پناه آورد؟
ما مثل مرده‌های هزاران ساله به هم می‌رسیم و آن‌گاه
خورشید بر تباهی اجساد ما قضاوت خواهد کرد.

زبان فروغ، سرشتی آسان‌نما، امّا دشوار دارد. زبانی است که از دیدگاهِ بافت دستوری و سرشت گفتاری، درمرز شعر و نثر ادبی حرکت می‌کند، بی‌آن که به نثر درغلتد. برای دست‌یابی به ژرفای عاطفه و اندیشه‌ی او، نیازی به واژه نامه، یا گشودن قفل‌های ناگشودنیِ رمزها و نمادهای دور از ذهن ندارد. استعاره‌ها و ایماژهای او در لابلای انبوهی از کلیدهایِ رمزگشا موج می‌زنند.

پی نوشت فروغ فرخزاد و سرزمین قد کوتاهان:

۱- مقاله‌ی دیگر، به دلیل تراکم اثرهای رسیده، در شماره‌ی ۲۰، ویژه‌ی زمستان منتشر خواهد شد.

۲- از مصاحبه‌ی رادیوئی ایرج گرگین با فروغ

۳- – همان

عصمت صوفیه

آوای زن شرقی
از گلوی شعرهای شیرکو بیکه‌س

همیشه بوده‌اند شاعرانی که ضرورت‌های زمان خود، دردهای ملت‌شان، رسوب فرهنگ و سنت و نیز وجود بی‌عدالتی‌ها را در قالب سروده‌هاشان به گوش دنیا رسانده‌اند، شیرکو بیکه‌س یکی از این شاعران است. بیش از پنج دهه شعر سرود و با شعرهایش زیست. شعر نه فقط بخش جدایی ناپذیر وجودش که گویا همچون هوا ضرورتی بود برای ادامه زندگی‌اش. گویا ضمیرش آگاه و ناآگاه او را به شعر دعوت می‌کرد. شعر نیروی دستانش بود و نشانی از رویاهای او. شعر بینایی‌اش بود بر همه رنج‌ها و آرزوهای بشریت. هر جا دردی بود ناله شعر شیرکوه بلند می‌شد، هر جا بی‌عدالتی و ظلمی بود تازیانه‌های شعر را بر روح خفته اجتماع می‌نواخت و هرجا روح آزادی و آزادگی انسان را دربند می‌دید عصیان‌گر میشد. آنجا که آرزو و رویایی بود شعر او آینه وار به انعکاس رویاها و آرزوها می‌پرداخت. گاهی طرب شعر او سنگ بنای سرود و رقص ملتی میشد و گاهی مرثیه‌ای که برای تراژدی ملتش می‌گفت تسکین و مرهمی بود برای مردمش. خودش می‌گوید که شعر، درست مانند تولد، لحظه‌ای جادویی است هم‌آنجا که تصورات ما به بالاترین درجه بیان می‌رسد. بی گمان برای رسیدن به این لحظه جادویی محرک‌ها و انگیزه‌هایی قوی لازم است.

زیبایی‌ها و لطافت‌های طبیعت و روح انسان در شعر شاعر جلوه می‌کند اما شیرکو فقط شاعر بیان زیبایی‌ها نیست. هرچند شیرکو بیکه‌س دقیق و موشکافانه به دنبال زیبایی‌ها می‌گردد اما آنجا که قدرت، سیاست، فرهنگ، سنت و قانون این زیبایی‌ها را وارونه می‌کنند یا روح زیبایی را می‌کشند، شاعر عصیان می‌کند. آنگاه به تلخی اما در اوج زیبایی نازیبایی‌ها را به تصویر می‌کشد.

شیرکو بیکه‌س در طول زندگی‌اش دردهای بزرگی را متحمل شد. او شاید رنجها و دردهایی که بر خودش متحمل شده بود را می‌توانست صبورانه تحمل کند اما نمی‌توانست در مقابل رنجهایی که بشریت قرنها است به آن مبتلاست چشم فروبندد و ساکت بماند. او فرودستی نیمی از جامعه بشری را در جامعه مردسالار می‌بیند و در دفاع از این نیمه فرودست تیزترین و برنده ترین کلمات را به کار می‌برد. از آن سوی ترس تا آن سوی ذلیلی

زن را در جامعه مردسالار می‌بیند و بر تمام زوایای فرهنگ مردسالاری می‌تازد. هر بارکه به وضعیت زنان، دختران، مادران، بیوه زنان و پیرزنان و دردهایشان می‌پردازد قوی‌ترین واژه‌ها و تعبیرها را که حامل رنج‌های این نیمه دیگر بشریت است ماهرانه به خدمت می‌گیرد.

او در مجموعه "گردنبند" (به کردی: ملوانکه) به تاریخ فرودستی زن بیان شاعرانه می‌دهد:

اینجا گیاه توله (خطمی) ارزان‌تر است یا موی پیرزنی؟ / اینجا لیف گران‌تر است یا پستان بیوه زنی؟ / یک تار موی سبیل عشیره / چندین فریاد زن را برابر است؟

یا در شعر دیگری می‌گوید:

بید مجنون زنی است / لگد کوب خواهش مرد / گیس کشیده دست مرد / فرمانبردار مرد مست / این است / دلیل گوژپشتی / بید مجنون

هر چند نگاه شیرکو به زن و رنج او در هر دوره‌ی شعری او بنا به مقتضیات و شرایط زمانی و نیز شناخت و ادراک او از جهان و نیز جهان‌بینی‌اش نسبت به زن متفاوت است، اما زن در تمام دیوان‌های شعرش جایگاه ویژه‌ای دارد. شیرکو بیکه‌س بر آن بود که اگر زن را از جهان شعر حذف کنند، شعر مانند ماهی‌ای که از آب بیرون بیفتد، خفه می‌شود و می‌میرد. او در گفت و گو با موسسه "الوارف" گفته است: " احساسات زنان، دوستی و عشقشان همچون رنگین کمانی است برای شعرهایم که تخیل را تقویت و قریحه و استعداد شعر سرایی را رنگین می‌کند".

اما این زن در هر دوره‌ای به گونه‌ای در اشعارش ظاهر می‌شود. در مرحله نخست شعری شیرکوبیکه‌س، توجه و عشق او به مادر و نیز دید رمانتیک به زن به عنوان معشوقه در شعرهایش به چشم می‌آید. او تحت تاثیر مادر و محبت اوست. در ستایش مادری که نیازمند اوست شعرها می‌سراید. حتی عشق مادر و وطن را به صورت غریزی به هم می‌آمیزد. دامان وطن و مادر برایش گاهی یکی می‌شود. فرودستی و رنج مادر را به رنج و زیردستی وطنش کردستان مربوط می‌داند. گاهی مادر موجودی مقدس است که تمام هستی او را در بر گرفته است:

من دشت گندم شعر بودم / مادرم باران رحمت / من سنگ درون گهواره‌ی کوهستان‌اش / مادرم سرزمین / من پیله ابریشم چرخ بهره بودم / مادرم درخت درد و رنج / من تن پرنده‌ای سپید / مادرم آسمان / من خواب و مادرم سرم / من خرگوش و او چمنزار / من تاب و او شاخه درخت / من نفس و مادرم سینه / من کبک و او قفس / من روایت و وی شب تارش...

اولین عشق او به زن از عشق به مادرش سرچشمه می‌گیرد. شیرکو زمانی که کودکی هفت ساله بود پدرش را از دست می‌دهد. مادرش از همان خردسالی قهرمان زندگی اوست.

شیرکو بارها زمانی که به مادرش اشاره می‌کند از او به عنوان قهرمان زندگیش یاد میکند. خود او می‌گوید" اگر در زندگی هر کسی قهرمانی باشد، قهرمان زندگی من بی شک مادرم است". در اشعاری که به این مرحله شعری مربوط می‌شود در بسیاری ازموارد عشق به مادر و عشق به وطن را به هم می‌آمیزد. گویا مام وطن و مادر پناهگاه روح خسته شاعرند. او که ظلم و بیداد و جنایت و نسل‌کشی و فرودستی کردها را توسط حکومت صدام حسین می‌بیند، وطن زخمی شده و مادر محروم از هر گونه رفاه و حق انسانی را با هم مقایسه می‌کند. این دو عشق؛ یعنی عشق به وطن و عشق به مادر به هم عجین شده است. رنج مادر و رنج وطن را به هم مربوط می‌داند و گویا چنین می‌پندارد که اگر وطن رها و آزاد شد، مادر نیز آزاد و رها و بی رنج خواهد بود.

اما بعدها عشق او به مادر با درکی از فمینیسم آمیخته است. بعد از رهایی کردستان از دست رژیم بعث نگاه مقاومتی کاهش یافت و شیرکو به گونه ای ستایش مادر را با دید فمینیستی همراه می‌کند. زمانی که کردها از زیر سلطه حکومت بعث بیرون می‌آیند و می‌توانند تا حدی حرمت انسانی و هویت ملی و زبانی‌شان را اعلام بدارند اینجا دیگر این مادر و اشعاری که برای مادر و در وصف او می‌گوید فقط در تقدس مادر و ستایش پناهگاه و ماوای مادری نیست، بلکه او با تمجید از مادر به سنتها و هنجارهای موجود در جامعه به طور ضمنی حمله می‌برد.

او در دیوان "خودم، آنگاه که پرنده بودم" در توصیف مادرش می‌گوید: شفیقه سعید، مادرم، آن زن مقدسی است که برای اولین بار در شبهای تاریک و سیاه زندگی خردسالیم، آواز عشق و آزادی و درخشش زبان کردی و دانه‌های نیروی مقاومت و ایستادگی در مقابل ظلم، بی‌عدالتی و سختی‌های زندگی را در روحم رویاند. . او کتاب " خودم، آنگاه که پرنده ام" را به مادرش تقدیم کرده و در شعری که به مناسبت روز هشت مارس نوشته است، خود را نه شیرکو بیکه س (بیکه‌س لقب پدریش بوده و مردم او را به لقب پدری شناخته اند) که شیرکو شفیقه (اسم مادرش شفیقه بوده است) نامیده است و از مخاطب می‌خواهد که او را شیرکو شفیقه صدا کند.

امروز اسم من شیرکو شفیقه است / لطفا در این گرامی‌داشت روز عزیز، / گل و واژه و دستبند و انگشتر و گردنبند زنان / همگی مرا به این نام صدا بزنند و در دفتر عشق خود / با همین نام مرا بخوانند و با همین نام مرا بنویسند / امروز مادرم را می‌بینم / با روسری گل گلی و / پشت بند بنفش / با عرق رنج / و گل میان گیسوانش / مادرم زمانی که هشت بار، هشت چراغ / در این شب می‌افروزد و / هشت یاقوت به موهای هشت آواز و

سرود می‌آویزد / و هشت بار بر روی صفحه‌های سبز دشت / با قلم آفتاب / نام مقدس زن را می‌نویسد

به همان نسبت که شیرکو بیکه‌س درتجربه زندگی پخته‌تر می‌شود دید او نسبت به زنانی که دوست می‌دارد نیز در دوره های بعدی شعریش شکلی دیگر به خود می‌گیرد. شیرکو بیکه‌س در همان مصاحبه که با موسسه "الوارف" انجام می‌دهد چنین می‌گوید: "در جوانی زن را از پنجره رمانتیک نگاه می‌کردم، اما تجربیات زندگی به من آموخت که زن تنها سرچشمه تخیلات رمانتیک شعر نیست، مهمتر از همه اینکه زن بال دیگر زندگی، سرچشمه پایان ناپذیر انرژی، شالوده خوشبختی و خوشحالی و نیروی اصلی در کارزار زندگی است"

ای زن! / مهم این است که از پای نایستیم / تو با نرمی مهتاب / زرد زرد بیا / مرا در آغوش بگیر / من نیز با شتاب موج / آبی آبی میایم / و شعر خودم را در تو سبز میکنم

او کم کم در اشعارش سعی می‌کند تمام زیبایی‌ها و اشیا را در خدمت زن به کار بگیرد. در شعری می‌خواهد آینه‌ای باشد اما تنها به این شرط که در اتاق زنی زیبا جلوه گر زیبایی او شود.

در شعر **آرزو** (به کردی: ئاوات) چنین می‌سراید:

کاش آیینه ای بودم / در اتاق زنی زیبا / تا جلوه گر زیبایی اش باشم / کاش گل سرخی بودم / در روز والنتاین / تا تقدیم دختری گردم

در یکی از شعرهایش، شیرکو از لحظه ای سرنوشت ساز سخن می‌گوید که باید بین زن و شعر مجبور به انتخاب شود، او زن را انتخاب می‌کند و زمانی که این زن تمام زندگیش را در برمی‌گیرد، آنگاه به سروده ای ناب بدل می‌شود.

آری، / باید از میان زن و شعر یکی را برگزینم. / به شعر گفتم: / ناچارم از برگزیدن آن زیباروی! / دیگر سراینده‌ات نیستم. / شعر رفت و زن نزدم ماند، / اما زمانی که زن زیبا / به دیدگانم قدم گذاشت، / مقابل روحم ایستاد / و بی آنکه خود بداند / به قصیده‌ای بدل شد

آنچه در شعرهای شیرکو بیکه‌س بیشتر به نظر می‌اید ادراک و شناخت عمیق او از احساسات و عواطف زنانه است.

عریان ولخت / در برابرآیینه / امروز / پستانم می‌گفت: / باری هراس من / قبل از مرگ آن است / که دستان عاشق را هرگز لمس نکنم / تا مرا بنوازد و / به خود بفشارد.

"گردنبند" مانیفیست فریاد زن در مشرق زمین

هر چند شیرکو بیکه‌س در تمام دوره‌های شعری‌اش به زن و روح زنانگی توجه خاصی نشان داده است، اما بعد از آزادی کردستان عراق است که نگاهش به معضلات زن در جامعه خودمختار کردستان زاویه‌ای دیگر به خود می‌گیرد. او اکنون رسوبات فرهنگی، سنتی

و تابوهای جامعه کردستان از یک سو و زنی را که اسیر این فرهنگ و سنت و تابو است از سوی دیگر به صورت حقیقتی عریان می‌بیند. زن در کشورهای شرقی و از جمله در کردستان اغلب به دلایل فرهنگی و اجتماعی زیردست بوده و درد و رنج و فرودست‌اش قابل رؤیت بوده است. اما وضعیت زنان از اواخر دهه ۱۹۸۰ میلادی تا سالهای پایانی ۱۹۹۰ و حتی بعد از آن به دلیل عوامل مختلف اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و نیز به دلیل پررنگ شدن نقش عشیره و قبیله و به همان اندازه پررنگ شدن دین و نیز به دلیل بنیادهای فرهنگی خاص به طرز اسفناکی در کردستان رو به وخامت گذاشته است. زن کشی، خودسوزی زنان و فرودستی زنان بیشتر از قبل در جامعه کردستان به چشم می‌آید. هر چه زن و دردهایش در جامعه بیشتر می‌شد به همان نسبت صدای شیرکو در دفاع از حقوق و آزادی زن بلندتر می‌شد. تا اینکه سرانجام در کتاب "گردنبند" (به کردی: ملوانکه) شیرکو به فرودستی تاریخی زن و ریشه‌های آن می‌پردازد. "گردنبند" مانیفیست فریاد زن در مشرق زمین است. به دیگر زبان، کتاب "گردنبند" صدای زن شرقی است که از گلوی شعرهای شیرکو بیرون آمده است. کتاب "دنیای خاکستری" و "زنگ‌زده" پر از ناله و فریاد زن است. شاعر عجله دارد که قبل از اینکه مرگ مجال از او بگیرد از زبان آنچه به زن تعلق دارد، راوی حکایت فرودستی تاریخی زن باشد. او از زبان تمام عناصر و اشیایی که به زن متعلق است (انگشتر، دستبند، لباس زنانه، رژ لب و خط مداد چشم و....) سخن می‌گوید و حکایت زنانگی را از آن سوی ترس تا آن سوی ذلیلی در سکوت کشور مادینه‌ها فریاد می‌کشد. او از گردنبند عاشقی می‌گوید که به جرم عاشقی کشته می‌شود و با خون او با کلماتی بزرگ در آسمان و دو کوچه آنطرفتر خدا، نرها می‌نویسند شرف! شرف و اینک شرف!

او از زبان گردنبندهای بسیاری روایت‌ها تعریف می‌کند و در آخر صدای گردنبندی را در این کتاب می‌شنویم که آبی پوش و چشم سبز است. او جوان‌ترین نوه گناه است و میخواهد همه خداوندگان نر و همه پیامبران نر را در مقابل پرسش‌ها قرار دهد و زندگی را دوباره بنویسد. او می‌خواهد از نو جسمش را خلق کند، از نو حکایت مادینه‌ها را به فرمی جداگانه روایت کند. به راستی که این گردنبند، قهرمان داستان است و در تمام کتاب مسافری است پر از پرسش!

پایین می‌آمدم / تا به دنیای ژرفناک می‌رسیدم / تا به خدایگان می‌رسیدم / هر خدایی را که صدا می‌زدم / نرینه بود. / هر رنگی را که می‌دیدم / هر صدایی که می‌شنیدم / هر چشمی که می‌دیدم ...هر گوشی که می‌شنید / همه مرد بودند و نرینه / دریا مرد بود / من خدای مادینه ی روزگاران کهن را کجا بیابم؟ / چطور گم شد / چه بر سرش آمد؟

شیرکو بیکه‌س در کتاب "گردنبند" مانند دیگر آثارش (صندلی، اکنون دختری وطنم است، گورستان چراغها و...) کوشیده است در یک زمان شعر، قصه، نثر و نمایشنامه را، هر کدام با خاصیت‌های جوهری خود در کنار هم قرار دهد و یک محور و یک ایده از ابتدا تا انتها را همچون نخ و دانه‌های یک گردنبند به هم بیامیزد. این اثر یک ژانر یا یک هنر را در بر نمی‌گیرد. در جاهایی شعر را می‌بینی و در مقاطعی نثر و در قسمتی دیگر قصه و در مرحله‌ای هم نمایشنامه و حتی رپرتاژ ژورنالیستی و دیالوگ عادی و کلام محض. این کتاب خانه‌ای است که مخصوص هیچ‌کدام از ژانرها نیست. اما با جمع شدن این عناصر و ژانرها نوعی از رمان را به وجود آورده است. اما فضای حاکم و تصویر غالب، زبان مجازی شعر و سبک و خیال شعری است.

او در جایی از این کتاب به نثری پر از خیال روی می‌آورد و زن را چنین توصیف می‌کند:

تن‌ات کفری است ابدی که میان دو پستانت حک شده. حرام بزرگ دنیا در میان ران‌های تو نهان است. در تن‌ات همه جمع‌اند: گمراهان و شیطان و ابولهب. تن‌ات کفری است ابدی که میان دو ران تو کنده شده.

گناهی است تا ابدالاباد بر صلیبی مانده. توبه‌ای است فراسوی صدا و رنگ و فراسوی نص آلهی و فراسوی مرز جغرافیای نرینه‌گان. تو آواره‌ی همه‌ی مرزها و فصل‌های زمانه‌ای. تو بی چاره و بی نوایی. نام و نشانت سرابی است و زاغچه‌ای هستی با دو پای مجروح، در حال گریختن. از این قرن به آن قرن در گریزی. سرت را دزدیده‌اند. بودنت تضمین جهنم است. بی خدا در تنهایی تنهاتری و از درد هم پردردتر. ای زاغچه‌ی پا به فرار نهاده!

شیرکو در این کتاب همه اشیا را به شیوه‌ای منحصر به فرد به دو دسته نرینه و مادینه تقسیم میکند تا باز هم از ورای خیال شاعرانه‌اش ظلم‌هایی که بر جنس مونث رفته است را به نمایش بگذارد.

ای شعر زیبا! / خانه‌ی ما / سنگ‌هایش / از ظلم مرمراست / بتون و سیمان‌اش نرینه‌اند و آهن‌اش نیز فرامانبر آنهاست! / شیشه‌ی خانه‌ی ما / آینه‌ها و گلدان‌های خانه‌ی ما / زیردستی و چینی‌های خانه‌ی ما / همه از جنس مادینه‌اند.

ای شعر زیبا / اتاق خواب خانه‌ی ما / تخت‌هایش از جنس مرد است / پله‌ها و کلیدها و قفل‌ها / همه مردند / اتاق من نیز

ای شعر زیبا / از کف تا به سقف / از کینه و غضب پدرم ساخته شده / و از عصبانیت سبیل برادرانم / از طعنه و نیش و زهر دایی و عموهایم / از بلوک‌های سرزنش تمام اقوام / ساخته شده.

ای شعر زیبا / زین سبب که شعر مادینه‌ام / خانه‌ی ما همه چشم است و نگاه / از دیوار به دروازه، / از در به پنجره / از حمام به توالت / در بی شرمی تمام / در من خیره می‌شوند.
هر چشمی در این خانه / به هر سو که بروی / از حیاط تا دالان / تا بالکن / چشم است و چشم / آنچه در این خانه نیست / آفتاب فکر و اندیشه است / آنچه در این خانه نیست / گوش است!

او در کتاب "گردنبد" زنانی را که فرودست بودن و ذلیلی خود را همچون حقیقتی قبول کرده‌اند را به تصویر می‌کشد. او از مشاهدات گردنبند، قهرمان داستان در یکی ازسفرهایش می‌گوید:

روزی بود آفتابی. اولین بار بود هوای پاک را می‌مکیدم. بر روی سینه سفید و صاف بانو نشسته بودم. به جاده و خیابان و مردم می‌نگریستم، زن سیاهی و زن برقع و زن چادر را می دیدم. به دسته پرندگان سیاه شبیه بودند. به بغچه گره زده شبیه بودند. به شب تاریک شبیه بودند. دلم برایشان می‌سوخت. آنها آفتاب را از خود دریغ می‌دارند، آنها آفتاب را از گیسوانشان، از گردن و پاهایشان از بازوان فواره‌ایشان دریغ می‌دارند. آنها سرشان را به سربندی و روبندی از دود و تنشان را به تن پوشی از تاریکی می‌سپارند. دلم بسی می‌سوخت برای اینان که بسان حیوانات اهلی رام شده‌اند و هنوز نمی‌دانند که مانند کنیزک بندرهای ساحل و آفتابه‌ی دست مردان‌اند. آنان هنوز همان دو سوم‌اند و راضی به این امر که هر روز به آنها بگویند: ناقص‌العقل‌اند و ناتمام.

اینک دختری وطن من است

شیرکو سالها زمانی که وطنش کردستان زیر سلطه حکومت بعث از هر گونه آزادی و حقوقی محروم بود، در سالهایی نسل‌کشی کردها توسط صدام و تراژدی بمباران شیمیایی حلبچه و سوزاندن هزاران روستای کردستان و نیز کشتار جمعی "انفال" از وطن و آزادی وطن نوشت. وطن برای او مقدس بود و دستمایه بسیاری از شعرهایش. اما در کتاب "اکنون دختری وطن من است" شعر بیکه‌س به راه دیگری می‌رود. او کلمه وطن را در این کتاب نقد می‌کند و به مفهوم تازه‌ای از این کلمه دست می‌یابد. به یک معنا نگاه او به وطن دگرگون می‌شود. او حالا از آن حالت شاعرانه نسبت به وطن فاصله می‌گیرد و از یک زاویه انتقادی به این مسئله می‌پردازد و به یک معنا از آن تقدس زدایی می‌کند. در این کتاب وطن مجموعه‌ای است از تاریخ سیاسی و فرهنگی یک ملت که لازم است با دید انتقادی به آن نگریست و در تاریخش بازنگری کرد. او که سال‌ها برای میهنش شعر سرود و از جان و زندگی‌اش برای وطن مایه گذاشت، اکنون از میهن نامهربان که حقوق زنان در آن پایمال

می‌شود گله‌مند است. شیرکو در "اکنون دختری میهن" است به کلی وطن را به نقد می‌کشد. فساد حاکم و رسوبات فرهنگی او را از وطن و وطن پرستی بیزار کرده است. از سال ۱۹۹۱ میلادی به بعد (بعد از خودمختاری نسبی کردها و بعد از اعلام منطقه محدود پرواز در سال ۱۹۹۱ میلادی) آمار زن کشی و خود سوزی زنان به طرز وحشتناکی افزایش یافت. شواهد زیادی نشان می‌دهد که بعد از تحلیل رفتن قدرت مرکزی بعث و ضعف در اجرای قوانین، یکی از فاکتورهایی که قتل عام زنان و خشونت‌های خانگی در کردستان را افزایش داده است قدرت سرکردگان عشایر و حوزه‌های نفوذی آنها و نیز تقویت ایدئولوژی‌های زن ستیزانه در جامعه کردستان بوده است. این است که شاعری چون شیرکو بیکه‌س به یکباره فریاد می‌شود و ضرورت توجه به مسائل زنان را در اشعارش بیان می‌کند. شیرکویی که در هر زمان مقتضیات زمان و دردهای آن دوره را حس کرده بود در این دوره نیز ضرورتهای زمانش و درد ملتش را به خوبی درک می‌کند. شیرکویی که در وهله‌ای فقط از وطن و مادر می‌نوشت این‌بار به وطن پشت می‌کند.

او در مجموعه «اینک دختری وطن من است» (به کردی: ئیستا کچیک نیشتمانه) میهن و میهن‌پرستی را به نقد گزنده‌ای می‌کشاند.

در یکی از اشعار این مجموعه چنین می‌سراید:

در خیابان «سهول» ایستاده‌ام / اما قلبم در مشت بادی است / آهسته آهسته از «گویژه» می‌آید و / خاکستر تن زنی را با خود می‌آورد و / در مقابل بینی میهن / خاکستر را فوت می‌کند و / آنگاه می‌گوید: / یادگاری برای سروریت

(«سهوله که» نام خیابانی در شهر سلیمانیه کردستان و «گویژه» نام کوهی‌ست در همان شهر)

شیرکو بیکه‌س تمام نمادهای زنانگی را در اشعارش به کار می‌گیرد تا به ظلم تاریخی که به زن شده است اعتراض کند. روسری، النگو، دستبند و گوشواره در شعر شیرکو به صورتی توانمند همچون اشیایی که ناگهان جان می‌گیرند به سخن می‌آیند و هر یک به گونه ای راوی تاریخ پر درد و فرودستی و سرکوب می‌شوند. در "لباس زنانه" که اجتماع، تار و پودش را از گناه و سوال‌های عریان حرام می‌داند، گله‌مندانه از نقشه‌هایی که جامعه بر او تحمیل کرده، سخن می‌گوید:

شب به‌خیر. / اسم من پیرهن زنانه است. / آنچه میهن، شرم دارد / بر تن خود بپوشاند، منم! / این تاریخ نرینه! این میهن سبیل / تنها یکبار مرا به تن آفتابی نپوشانید، / به تن جویباری، به تن شیشه گلابی. / آنهایی که مرا پوشیدند: جارو بودند و / دیگ بودند و سطل زباله. / آنهایی که مرا پوشیدند: بالای بلند غربت و / بالای تنهایی و عذاب بودند. /

آنهایی که مرا بخشیدند / همانا سکوت و قفل و چماق و نعره چلاق و / لباس دردمند بودند. اسم من پیرهن زنانه است / آنکه از من خبر ندارد و ناله‌ام را نمی‌شنود، / گوش کیپ میهن است! / من مادینه‌ام! من سراپا تمام / تنم از گناه و پرسش عریان حرام / به وجود آمده است! / از همان روز خلقتم، / سنگ رجم به قنداقم بسته شده است و / میهن به رویم تف می‌اندازد!

یا در شعری دیگر چنین تلخ می‌سراید:

سلامی دور و دراز! / اسم من "گیسو" است. / میهنم سر یک زن است. / از سه طرف در محاصره افتاده‌ام . / با حجاب! / چندین سال است در زندانم / نه آفتاب اجازه دارد / به ملاقاتم بیاید و / نه (باد) و / نه می‌گذارد بیرون بروم و / نه اجازه می‌دهد / هیچ شعر یا ترانه ای / پیشم بیایند. / اما دیگر / من در نهان / با انگشتان توافق کرده‌ام / امشب زندان را می‌شکنیم / آزاد می‌شوم و / در نهایت / حجاب را هم به دست / برقی سوزان می‌دهیم / تا در بالای بلندترین قله کوه / در مقابل چشمان تمام عمامه‌های دنیا / آنرا بسوزاند!

شیرکو فمینیستی که به بالاتر از حقوق برابر می‌اندیشد

شیرکو بیکه‌س شاعر آزادی، زن و زندگی است. از دید او زندگی بدون آزادی بی‌معنا و آزادی بدون زن بی‌مفهوم است. زن و آزادی و آزدی و زن به هم وابسته‌اند. تا زن به آزادی و رهایی و حرمت تمام و کمال انسانی نرسد جامعه بشری روی خوشبختی و آزادی به معنای واقعی را نخواهد چشید. مگر می‌شود دم از آزادی زد و نیمی از بشریت را نادیده گرفت؟ او در سال ۱۹۷۰ هنگامی که نقش پیشگام موج ادبی نوگرای «روانگه» را بر عهده گرفت، از سوی اسلام‌گرایان تندرو هم تهدید به مرگ شد. شعار اصلی این حرکت این بود: هر کس که قلمی به دست گرفته، برای حقوق زنان متحد شود!

شیرکو، نگاه عمیقی به آزادی زن دارد و گرفتار سطحی‌نگری نمی‌شود. گاهی یک تحلیل عمیق را در قالب یک شعر لطیف و زیبا بیان می‌کند:

هرچه در این مشرق‌زمین، / کوشیدم روبروی آینه، / و بر روی دو صندلی، / واژه‌های «زن» و «آزادی» را، / کنار یکدیگر ولی، / به مهربانی بنشانم، / بیهوده بود و همیشه،/ این واژه‌ی «مردم» به زور، / می‌آمد و تسبیح به‌دست، / خود به جای زن می‌نشست!

شیرکو در جغرافیای مردانه اشک و ناله را سهم زن می‌داند، عصیان‌گر می‌شود و قوانین اجتماع مردسالار و دین‌پرست را به چالش می‌کشد. قانون ارث، حضانت و طلاق را به تلخی نقد می‌کند. صدها تصویر بر باد رفته فصل زندگی زنان را در شعرهایش به نمایش در می‌آورد. در "دریا و آبخیز" می‌نویسد:

سپیده‌دم بود / تنها خروسی دید / دختر عاشق روستا را / در کنج کاهدانی / چگونه سر بریدند! / این بود که او / به لانه‌اش برگشت / و اعتصاب کرد و پیمان بست / که دیگر سپیده‌دمان نخواند!

شیرکو بیکه‌س از تاریخ ناراضی است. می‌خواهد دقیقه‌ها و ساعت‌ها و کل تاریخ را از نرینگی درآورد و به آن جامه زنانه بپوشاند. می‌خواهد این‌بار زن سهم خود را از تاریخ بستاند. در یکی از اشعار "گردنبند" به مصاف روسری و چادر می‌رود و می‌گوید:

سر و مویت را به شب روسری مسپار / سر و مویت را در تابوت چادر نینداز. / آسمان گره نمیخورد ... زن! ای زن! / امروز روز توست! / ساعت و دقیقه و ثانیه زنانه است،/ امروز زندگی زنانه است، / امروز شعرمن نیز زنانه است، / زن ... ای زن!

گاهی زبان شعر شیرکو بسیار برنده، تلخ و تیز است. از زبان زنی روسپی کجی‌ها و ناراستی‌های واقعی جامعه را به تلخی به تصویر می‌کشد:

گردنبند روسپی و هرزه / یک گردنبند هرزه / در برابر چشم همه / لباسش را بالا کشید و فریاد زد / ... / من فقط تن خودم را می‌فروشم / تنها تن خود را و بس / اما می‌بینم همین جا / در برابر چشم همه / هستند کسانی که / تن کوهستان و / تن دشت و بوستان و / تن آفتاب و باران را / فروخته‌اند و با وقاحت تمام / بر صندلی شرافت این سرزمین تکیه داده‌اند.

شیرکو بیکه‌س فمینیستی است که رهایی و آزادی زن را بالاتر از برابری حقوقی زن و مرد می‌داند. در یک از اشعارش در مجموعه "گردنبند" می‌پرسد"

ای زن! / به راستی آیا / یکسانی / جبران‌گر آن همه بیدادی است / که مرد بر تو روا داشته است؟

او وضعیت حقوقی و اجتماعی کنونی مردان را نیز به نقد میکشد و برابری حقوقی و یکسانی را به زیر سوال میبرد. برابری در کدام حقوق وبر اساس کدام تعریف از انسان؟

ای فریاد خونین زن! / برابری از چه می‌خواهی؟ / که برسی به من؟! / من که هنوز خود مردی ام، / نگهبان گورستان خرافات و / طوق بر گردن از مهملات و / اسیر عقل خرابات!

فرامرز سلیمانی

امید نومید

از زمستان اخوان تا مار قهقهه

:

کس چه دانست من چه می‌دانم
وز کجا که همچنان که‌م رفته‌ای بوده ست
همچنان آینده‌ای هم هست خواهد بود

مهدی اخوان ثالث، م. امید، امید نومید، شاعر امروز و نیز مکتب‌دار و خرقه‌دا ر و همچنین آخرین بازمانده‌ی شعر خراسانی است که به نوعی شعر خراسانی نو یا نو خراسانی نیز نامگذاری شده است.

نومیدم و نومیدم و نومیدم
هر چند می‌خوانند امیدم

اگرمحمد تقی بهار معروف به ملک‌الشعرای بهار آخرین شاعر کهن سراست که هم قصیده و هم ترانه‌سرایی را تجربه کرده، اخوان از شاعران نیمایی است که به شعر کهن بازگشته است. کوشش اخوان به عنوان یکی از پیروان و نخستین شارحان نیما ،در توجیه و تبیین و تفسیر و تاویل شعر نیما و شعر نیمایی هم از همین ذهنیت آبشخور داشته و بخش عمده‌ای از مقدمات نیما شناسی را بر مبنای ارزش‌های شعر کهن پارسی پدید آورده است .او که حس می‌کرده شیوه‌های قدیم برای یک مقدار از حرف‌ها کافی نیست، می گوید زبان نیما سر مشق نیست قوالب و اسلوب او سر مشق است اما چون زبان من نوع دیگری بود و پرورش دیگری داشت، اسلوب را از او آموختم اما زبانم جور دیگری از آب در آمد. زبان من فارسی است و خراسانی (دیدار و شناخت دفترهای زمانه)ه

و در همین زبان است که اخوان یوش نیما را با خراسان نیز پیوند می زند.

افزون بر این دو ویژه‌گی ، شعر اخوان به عنوان شعر شکست پس از کودتای سیاه شاه و سیا در ۲۸ مرداد، مدرسه و مکتب و دبستان امید را تکوین بخشیده که شاگردانی از قبیل اسماعیل خویی، شفیعی کدکنی، م.سرشک، م.ساغر، نعمت میرزا زاده، م.آزرم، و دیگران در

آن تجربیاتی کلاسیک و نو داشته‌اند اما با اصرار در وفاداری بیشتر بدان، آنان نیز در انتها تنها به شعر بازگشت رسیده‌اند. خویی خود گفته است: شاعرانی که بیش از همه در من تاثیر کرده‌اند حافظ و م.امید بوده‌اند . عماد خراسانی، محمد قهرمان و شاعران دیگر خراسان نیز در ارایه‌ی زبان و مبانی و وجوه کلاسیک در دوران معاصر با اخوان و شاگردان او مشارکت داشته‌اند تا این حلقه ی نیو کلاسیک یا نو قدمایی‌ها را تکمیل کنند.

زی مهد شعر مرد: خراسان
گهواره‌ی ترنم عطار و مولوی
رستنگه تفکر خیام
مرز بهار و ناصر و فردوسی و امید

م.آزرم

(در این باره بنگرید: فرامرز سلیمانی؛ شعر شهادت است؛ دبستان امید، چ. دوم تهران ۱۳۶۰,ص ص ۱۰۳ تا ۱۱۹)

از نظر اخوان، شعر شعور نبوت و محصول لحظه بی‌تابی است. او در شعرهایش که ملهم از این دیدگاه قدمایی بود مایه‌ی رنج و نیاز را برتر می‌دانست و زبانی فاخر را به کار می‌گرفت که نیز احیای سنت‌های زبانی خراسان و شعر غنی خراسانی را در نظر داشت.

اخوان از شور و شعف سنتی کتاب ارغنون آغازید و به زمستان شکست و سلامی بی پاسخ رسید تا آن جا که:

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت
کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را
که ره تاریک و لغزان است
وگر دست محبت سوی کس یاری
به اکراه آورد دست از بغل بیرون
که سرما سخت سوزان است
نفس کز گرمگاه سینه می‌آید برون ابری شود تاریک
چو دیوار ایستد در پیش چشمانت نفس کانست پس دیگر چه داری چشم
ز چشم دوستان دور یا نزدیک

در حول و حوش هول و هراس غریبی است این بی کسی و فضای دور از دوستی و رفاقت و تنهایی‌ی عظیم.

این شکست روح سرشار آدمی که ذره‌ای دیگر از آن به جا نمانده‌است و شکست مگر جز این است.

زمستان اخوان شعر شکست شاعر، شعر شکست یک نسل و شعر شکست نسل‌هاست. به طور کلی شعر امید شعر شکست یک نسل، بل شعر شکست نسل‌ها و چهره‌های تاریخ است که پیوند ناهمگون و ناموزون آن نیز حاصلی جز شکست و اندوه در بر ندارد و چیزی مثل رومانتیزم اجتماعی شعرهای آغازین اوست. شعر شکست آیا شعر اعتراض است؟ او به سوگی تاریخی نشسته است اما این سوگواری در نتیجه ی پذیرش شکست پدید آمده و شکلی اعتراضی و عصیانی به خود نگرفته و یا که بروز نداده‌است. شکست یک ساختار است و ساختار شعر اخوان شکست است. همان که او به روح سیه پوش یک قبیله تعبیر کرده‌است که ماییم:

هوا بس ناجوانمردانه سرد است ای...
دمت گرم و سرت خوش باد
سلامم را تو پاسخ گوی در بگشای!
منم من میهمان هر شبت لولی وش مغموم
منم من سنگ تیپا خورده‌ی رنجور
منم دشنام پست آفرینش نغمه ناجور
نه از رومم نه از زنگم همان بیرنگ بیرنگم

این شاعر بیرنگ که نه از روم و نه از زنگ است، روح سه پوش قبیله در عهد سه دل هم هست اما خود گاه تصویر و تصور دیگری نیز به دست می دهد که می کوشد تا تصویر شکست را مخدوش کند

ناشکسته می‌نماید در شکسته آینه تصویر

زمستان، شعر نمادین شکست شاعر را با دو رویکرد پیش‌نگر و پس‌نگر می‌توان نگاه کرد. در رویکرد نخست، می‌توان از زمستان آغاز کرد و در پس‌زمینه‌ی شعرهای سنتی کتاب ارغنون به کوش و تاویل آن پرداخت و در رویکرد دوم می‌توان از شعر مار قهقهه آغازید و در پس‌زمینه از شعرهای سنتی کتاب "تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم" و گذار از شعر های کتیبه و شهر سنگستان و گذشت، به شعر زمستان بازگشت .هردو این رویکردها مقالی طولانی خواهد بود اما آن چه در این جا گفتنی است امید نومید رهتوشه‌ای جز شکست همراه ما نمی‌کند و جامه‌ی سیاه خود را از تن به در نمی‌آورد و از این روست که تفسیر و

تاویل شعر او طرح نومیدانه‌ی دوران را تنها در بردارد و جهان و جهان‌بینی تاریکش را که در *آن حتا تگرگی و مرگی هم نیست و حس‌ها همه در تردید است*

بیا بگشای در بگشای دلتنگم
تگرگی نیست مرگی نیست
حریفا میزبانا! میهمان سال و ماهت پشت در چون موج می‌لرزد
صدایی گر شنیدی صحبت سرما و دندان ست
من امشب آمدستم وام بگذارم
حسابت را کنار جام بگذارم
چه می‌گویی که بیگه شد سحر شد بامداد آمد؟
فریبت می‌دهد بر آسمان این سرخی بعد از سحر گه نیست

در این شکست گوهری، دیالکتیک تردید در امید می‌لنگد زیرا شکست فرصت هیچ داوری به او نمی‌دهد. هیچ در دو سوی این دیالکتیک جای دارد و زمان و مکان او را به تعریف می‌کشد. زمستان او همان دوزخ اما سرد اوست که از پاییز سیه‌پوش گذشته‌است و هنوز راه به بهاران هزاران کاروان از خوبتر پیغام نبرده‌است و یادگار و سیلی سرد زمستان در آن بر جای مانده‌است

حریفا! گوش سرما برده است این یادگار سیلی سرد زمستان ست
و قندیل سپهر تنگ میدان مرده یا زنده
به تابوت ستبر ظلمت نه توی مرگ اندوده پنهان است
حریفا! رو چراغ باده را بفروز شب با روز یکسان ست
سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت
هوا دلگیر درها بسته سرها در گریبان دست‌ها پنهان
نفس‌ها ابر دل‌ها خسته و غمگین
درختان اسکلت‌های بلور عجین
زمین دلمرده سقف آسمان کوتاه
غبار آلوده مهر و ماه
زمستان است

زمستان یک عارضه است که از امید شاعر، یک شاعر نومید می‌سازد. امید اما برای رهایی به ترفندهایی دست می‌زند که عاشقی و رندی از جمله‌ی آن هاست.

او به شکوه و شوکت دیرین تاریخ و فرهنگ و همچنین ادیان باستانی ایران همچون مزدک و مانی و زرتشت، بخوان مزتشت، می‌پرداخت و در حرکتی ابر ملی‌گرایانه و گاه شونیستی که در شعر دلسوخته‌اش در برابر روزگار بد کردار از آنان یاد می‌کرد و به مزتشت فخر می‌ورزید:

و به او یا آنان سخت وفادار بود
شوش را دیدم
این ابر شهر، این فراز فخر، این گلمیخ
این فسیل فخر فرسوده
این دژ ویرانه تاریخ

این پناهگاه هم پناهی نیست و تردید شاعر شکست گویی بر آن فایق می آید تا آن جا که:

بس که آمد دوست دشمن رفت
بس که آمد روز و شب آمد
یا مرا نابود کن با خاک یکسان کن برو بم جای
یا بسازم همچو پارین، نسل بی گند، ای!
های!

اخوان جایی می‌گوید: از میان شعرهای منتشر نشده قدیم‌ها، گویا مال سال‌های اول بعد از ۳۲ که باید دهه آخر شاهنامه یا سال‌های اول ۴۰ باشد، خوشحالم در میان کاغذهایم پیدا کردم و درست یادم نیست گویا خطابم با تومان غرب و شرق باشد، مثل همیشه من نمی‌دانم سرزمین و مردم ما چه کم خدمتی به دنیا و تاریخ کرده‌اند که جوانان زورمند پیران کهن میوه خود بخشیده را به خاک و خون کشند.

در این روایت البته شک شده که شعر **مار قهقهه‌ی** اخوان از دهه‌ی ۴۰ باشد و بیشتر آن را متعلق به دوران بازگشت شاعر دانسته‌اند که به لحن و لهجه‌ی آن دهه‌ی شاعری او تقریر شده است اما راهی هم پیدا کرده که از سانسور برهد و حرف تازه و بودار خود را به چاپ برساند. البته اگر این حرف‌ها حرف خود او باشد و نه از آن ناشر و آنتولوژیست و ویراستار و مانند آن. اما در باره‌ی **مار قهقهه**، اخوان توضیح می‌دهد که در افسانه‌ها داریم که مار قهقهه یا اژدها ماری آن چنان بوده‌است که شهری را به ستوه آورده بود از آتش‌بازی‌ها، قربانی گرفتن‌ها، کشت و کشتارها و حمله و هجوم‌ها و چه و چه‌ها، و هیچ

دلیر و پهلوانی هم حریف او نمی‌شده. بسیاری پهلوانان مدعی که از نفس زهرناک و آتشین او نابود شده بودند تا سر انجام پهلوان پیری جهاندیده داوطلب و مدعی می‌شود که شر او را دفع کند. می‌رود و آینه‌ی بزرگی قدنما پیش روی آن مار یا اژدها می‌گیرد و آن مار با دیدن حقیقت و چهره‌ی واقعی خود چنان به قهقهه می‌افتد و پس می‌افتد و باز می‌بیند و قهقهه می‌زند تا می‌میرد.

ای مار قهقهه
میهنم آیینه‌ای سرخ است
با شکافی چند بشکسته
که نخواهند التیامی داشت
زن که قابی گردشان را با بسی قلب‌ها بسته
مثل دریاچه‌ی بزرگی راه‌های رودها مسدود بر آن مانده پیوسته
می‌خورد از مایه تا گردد کویری خشک
نم نمک آهسته
معبر دلخسته بس قتل عام آخرینش این
خوب گویم بد ترینش این
ای مار قهقهه آیینه دلخسته را بردار
چند و چون بشکسته را بر در
خویش را لختی در آن بنگر
دلبر ای دلبر

اخوان همان قصه را که به نثر گفته این بار به شعری با زبان روایی که طول و دراز خودش را دارد می‌گوید که تصویر مار قهقهه را در آیینه بزرگ قدی بیشتر رویاروی ما بگشاید و در حول و حوش هول و هراس خودش شریک کند. حتا با رندی غیر از کلمه مار ترکیب‌هایی مثل ما ر را می‌آورد که تصویر مکرر مار را در آیینه متبادر می‌کند و از امثال و حکم رایج دیگر هم بهره می‌گیرد مثل همان درونت ما را کشته و بیرونت دیگران را که همه‌ی عالم هم باشد و از آن راه به نصیحت و توصیه نیز می‌پردازد:

ای درونت کشته ما را و برونت کشته با آوازه عالم را
خویش را بنگر ببین چونی
چیستی آزار یا آذر
با مهیب خویش خور آزار؟

ای مار قهقهه هم زشت هم پستی
همچنان برهم و سری ناپذیری دون
تا چه دیدی تو در این آیینه سرخم
که چنینش سرخ بشکستی ؟
از درون بینان
نیست در گیتی که اوصاف تو نشناسد
هیچ کس
من چرا زین بیشتر گویم
پس بس

دارد با قدرت و دیکتاتوری می‌گوید و چانه می‌زند و نصیحت و دلالت می‌کند و آن دلخسته‌گی هم که اشارت دارد به همین خاطر است و خسته و خسته تر می‌شود و می‌گوید ما را بس. که باز همان نام بردن از مار است و گویاتر از پس بس شاعر. و با دلتنگی و دلخسته‌گی باز می‌گردد به آغاز ماجرا که بساط معرکه را جمع کند و در بند کوتاه پایانی به هشدار ادامه می‌دهد که:

میهنم آیینه ای سرخ است
با شکافی چند

گزارش **زمستان** در نیمه راه تصویر آن می‌ماند. زمستان تصویر شاعر را در تداعی‌هایش سانسور کرده‌است در مار قهقهه نیز نوای دیگر از سانسور با جا به جایی تاریخ پای شعر به او اعمال شده‌است تا اسطوره‌ای بی‌تاریخ به دست دهد. البته که شعر اسطوره‌ی بی‌تاریخ انسان است حتا اگر تاریخی به درست و نادرست بر پای آن گذشته و یا به آن نسبت داده شود.

شکست و نومیدی اسطوره‌ای است. امید نومید در شکست مطلق می‌سراید و تقدیر پاسخ منفی اوست. او ابتدا پاسخ می‌دهد زیرا پاسخش ر ا خود می‌داند و آنگاه می‌پرسد .زندگی شاید همین باشد، یک فریب ساده و کوچک.

او به خاطر خطر خطا می‌کند و خطای شکست را می‌پذیرد و داغ آن برای همیشه بر چهره‌اش می‌ماند.

مار قهقهه حرف آخر اخوان را زد. او که در این سال‌های آخر حرف تازه‌ای نداشت اما در آغاز، در شعر زمستان و در پایان و تنها در شعر مار قهقهه‌ی یک دوران را آشکار کرد. گیرم که شاعر شکست آن دوران بود و به هر دری می‌زد در پی چاره‌ای، بل به تکرار زبونی

شکست و بیان نومیدی از زبان امید که در رویکرد به شعر نیما هم شکست و به خانه‌ی کهن شعر خراسان بازگشت

نادری پیدا نخواهد شد امید
کاشکی اسکندری پیدا شود

یک بار من خسته‌گی را در او جستم ... او با خسته‌گی آغاز کرد و خسته‌گی او را تا پایان راه برد و به فرسایش رساند، شاعر شکست، شاعر دل با گرانی،و هراس و واهمه نیز بود:

ما خسته‌ایم آخر
ما خوابمان می‌آید دیگر
ما را به حال خود بگذارد

(از سخنانم در رادیو جمعه نیو یورک .مهر۱۳۶۹)

...

به عنوان درکی از تاریخ اما، اندیشه‌های غرورآمیز اخوان با ارزش‌ها و راه‌های ایران باستان و با واقعیات تاریخی در تقابل است و در ناآگاهی از آن، تاریخ ایران برای ایجاد یک تعصب فرهنگی و به نفع طبقه ی حالم تحریف شده است. با این وجود شعر اخوان یادآور مقاصد شریف و رنج‌های صمیمانه‌ی هنرمند در دوران زرد هنر است.

(اخوان در تداوم سنت‌ها، احمد کریمی حکاک، ترجمه فرامرز سلیمانی ,کلک, شماره ۶، شهریور ۱۳۶۹، ص ص ۶۰-۶۲). این قسمت را مجله کلک و همچنین ویراستار کتاب "نگه غروب کدامین ستاره" یاد نامه مهدی اخوان ثالث، بوذرجمهر ۱۳۷۰حذف کرده‌بود. ولی صدای غمگین شاعر هنوز به حول و هراس در دالان بی‌انتهای تاریخ می‌پیچد .امید نومید در شکست مطلق می‌سراید اما شعر شکست او لحنی اعتراض‌آمیز هم دارد و تقدیر پاسخ سنتی و منفی اوست. پس او ابتدا پاسخ می‌دهد و آنگاه می‌پرسد که:

زندگی شاید همین باشد
یک فریب ساده کوچک
و پس آنگاه
قاصدک
ابرهای عالم شب و روز
در دلم می‌گرید

منصور کوشان

فریادِ شکستِ نخبگانِ زمانه‌یِ خود

به گمانم این پرسش[1]، ماندگاری محدود شعر مهدی اخوان ثالث (م. امید) را به دوره یا کسانی خاص بیان می‌کند؛ که البته، درست هم هست.

شعرهای اخوان ثالث، اگر چه همه نه، اما دست کم چندتایی مثل شعر **زمستان** از ماندگارترین شعرهای او و به طور کلی از شاخص‌های اوج شعر فارسی ایران در دهه‌ی سی و چهل است. شعری که برآمده‌ی شکست است و به طور مشخص، شکست جنبش‌های مترقی‌خواهانه و آزادی‌خواهانه‌ی بعد از کودتای آمریکایی سال ۱۳۳۲ را نمایندگی می‌کند. منظورم زمانی است که شعر نه یک زمزمه‌ی خاموش سردرگم و بی هدف که متعهد در راستای حقانیتی مشخص بود و می‌خواست که فریاد خفه شده‌اش را به خود یادآوری کند و در صورت ممکن به نسل‌های بعد برساند. شکستی که تا بن استخوان فعالان سیاسی و روشنفکران دهه‌های بیست، سی و چهل فرو رفته بود و بسیاری‌شان امکان فراموش کردن آن را تا نیمه‌های آخر دهه‌ی پنجاه نیافتند. حتا آن گروه از شاعرانی هم که نمی‌خواستند چون مهدی اخوان ثالث دم از شکست بزنند و مرثیه‌سرای آرمان‌های از دست‌رفته باشند، باز به گونه‌ای در پشت شعر پر حسرت و عسرتشان، شکست نشسته بود. چنان که تمامی شعرهای ساده‌اندیشانه‌ی سهراب سپهری چیزی نیست جز گریز از شکستی که استوار و خردکننده در پشت سر او ایستاده است و تنهایی ناگزیری را بر او، شعر و نقاشی او تحمیل کرده است. گریز او به طبیعت و دستمالی کردن عنصرهای طبیعت همان قدر ناشی از شکست تاریخی و کودتای ۱۳۳۲ است که گریز مهدی اخوان ثالث به عنصرهای اجتماعی و نمادهای تاریخی و زنده نگه داشتن آن‌ها.

از این اشاره‌ها می‌خواهم به این نتیجه برسم که چرا پرسش شما خود تعیین‌کننده‌ی یکی از وجه‌های ماندگاری، و البته ماندگاری محدود شعر مهدی اخوان ثالث است. از میان پنجاه شاعر پیش از انقلاب، و از میان پنج شاعر بزرگ آن، به استثنای نیما یوشیج، که شعرش از هر نظر، جایگاه ویژه‌ای دارد و هرگز در ردیف شاعران بعد از خود قرار نمی‌گیرد، جلوه‌ها و طعم شکست در شعر احمد شاملو، فروغ فرخزاد، منوچهر آتشی و محمود مشرف آزاد تهرانی بیش از همه وجود دارد اما تنها کسی که شاخص این شکست است یا نمایندگی تمام و

کمال این شکست را در شعرهایش به جدیت به عهده می‌گیرد، مهدی اخوان ثالث است. هیچ کدام از شاعران هم دوره ی او، حتا کسانی که تعهد حزبی داشتند و رفیق‌های بسیاری را از دست دادند و شاهد اعدام و تیرباران یارانشان بودند، کسانی مثل سیاوش کسرایی هم نتوانستند یا نخواستند این شکست را نمایندگی کنند. چرا که هیچ کدام آن چنان که مهدی اخوان ثالث تمامی هم و غم خود را معطوف به بیان آن کرد و عنصرهای بهترین شعرهایش را متعهد در بیان این مضمون انتخاب کرد، به آن بهای لازم را ندادند. از همین رو نیز، اگر چه بسیاری از شعرهای مهدی اخوان ثالث، از دیدگاه‌های گوناگون بر قله‌های شعر چند دهه‌ی پیش از انقلاب نشسته است، باز هم آن چنان که شایسته است سیال در حافظه‌ی تاریخی نسل‌های بعد از خود نیست. هم چنان که پرسش چنین بیان می‌کند، شعر اخوان ثالث در حافظه‌ی نخبگان هم دوره‌ی خودش بیش‌تر جا خوش کرده است تا در نسل‌های بعد. چرا که این نخبگان، همه از همان شکست‌خوردگان دهه‌ی بیست و سی هستند. کسانی که دیکتاتوری رضا شاه و محمدرضا شاه را تجربه کرده‌اند و هر عنصر نمادین یا استعاره‌ای شعر مهدی اخوان ثالث را خنجری عریان به حافظه‌ی تاریخی یا شکست آرمان‌هایشان می‌دانند.

به بیان دیگر "متن‌های مهدی اخوان ثالث (م. امید) که فاصله‌ی شعر کهن و شعر نیمایی رااز یک سو و فاصله‌ی شعر نیمایی و شعر آزاد را از سوی دیگر به زیبایی و قدرت نشان می‌دهند، از شاخص‌ترین متن‌های شکیلی است که گرفتار قدرت زبانی وزین و آهنگین است و اندیشه‌ی شکست محاط در دوران معاصر.

مجموعه‌های امید که بیشترشان از یک زبان و یک اندیشه برخوردارند و کم و بیش مضمون همه‌ی آن‌ها در خدمت من زمانه‌ی شاعر است، مگر در استثناهایی نتوانسته از ساختار هرمی[۲] شعر برخوردار گردد.

زبان اغلب متن‌ها چنان در خدمت مضمون به روایتی سنگین و صیقل‌خورده درافتاده است که اندیشه تنها فریاد زمانه شده است و متن‌ها سندهای آشکار دورانی مملو از شکست‌ها و تیرگی‌ها. شکست‌ها و تیرگی‌هایی که به دلیل التزام شاعر به بیان وضعیت موجود و موقعیت‌های نابسامان بر تمام متن‌ها سایه می‌اندازد و به ناگزیر فراتر رفتن زبان و مضمون و اندیشه‌ی آن‌ها را از عرصه‌ی جهان پیرامونی بازمی‌دارد.

به بیان دیگر، متن‌های مهدی اخوان ثالث یکی از درخشان‌ترین نمونه‌هایی است که نشان می‌دهد چه‌گونه موقعیت‌ها و تک‌صدایی بودن گاه تمام توان ذاتی و کاری شاعری را در ساخت شعر محاط خود می‌کند و اجازه‌ی سیال بودن در زمان و مکان‌های گوناگون را به آن نمی‌دهد. هم‌چنین متن‌های او نشان می‌دهند که چه‌گونه شاعری که بر ادبیات کهن

فارسی اشراف دارد و مجذوب فرهنگ گذشته‌ی ایران است، به دلیل محاط بودن در فرهنگ شکست عصر خود، نمی‌تواند نشانه‌های درخشانی از جان و خرد ایرانی در متن‌هایش باقی بگذارد. از او با این که می‌دانیم نام خود را "برادران سوم سوشیانت" می‌نامد و نام مجموعه‌های خود را **از این اوستا، آخر شاه‌نامه، کتیبه** یا **ای کهن مرز و بوم ...** می‌گذارد، باز کم‌تر نشانی از نمادها و استعاره‌های درخشان ادبیات کهن و استوره‌های ایران در شعرهایش دیده می‌شود. به بیان دیگر مغلوب وضعیت زندگی خویش شدن، عشق و علاقه یا التزام به بازآفرینی بنیادهای فرهنگ را محو می‌گرداند.

زمستان که یکی از شکیل‌ترین و مشهورترین متن‌های او است این واقعیت شکست را آشکارا نشان می‌دهد."[۳]

شکست، آن چنان شعر اخوان ثالث را محاط خود گردانیده است که به نسل خود و بعد از خود حتا این فرصت را نمی‌دهد تا جنبه‌های دیگر شعرها، به ویژه مضمون‌های آن‌ها را دریابند و در پیوند با آن یا برجسته کردن آن، اتحاد، همبستگی را، جایگزین مرثیه‌سرایی و سوگواری و لذت بردن از تنهایی و گوشه‌ی عزلت برگزیدن کنند. نمونه‌ی شاخص این نگرش را می‌توان در شعر **کتیبه** دید.

اگر در خوانش متن **کتیبه** پاره‌ی آخر را نادیده بگیریم، که بی جهت به شعر افزوده شده و همین اصرار و ابرام اخوان ثالث را برای بیان شکست و تداوم یأس و افسردگی بیان می‌کند، مضمون این شعر دارای دو وجه برجسته و بسیار نمادین است. یکی اتحاد و همبستگی برای دست‌یابی به قدرت و برگرداندن سنگ و آگاه شدن بر راز روی دیگر آن، و دیگری آگاهی بر دور تسلسل، زندگی سیزیف‌گونه یا شکست و نهایت دریافت مفهوم خیامی از این دنیا:

یکی از ما که زنجیرش سبک‌تر بود،
به جهد ما درودی گفت و بالا رفت.
خط پوشیده را از خاک و گل بسترد و با خود خواند
(و ما بی‌تاب)
لبش را با زبان تر کرد (ما نیز آن چنان کردیم)
و ساکت ماند.
نگاهی کرد سوی ما و ساکن ماند.
دوباره خواند، خیره ماند، پنداری زبانش مرد.
نگاهش را ربوده بود ناپیدای دوری، ما خروشیدیم:
– «بخوان!» او هم چنان خاموش.
– «برای ما بخوان!» خیره به ما ساکت نگاه می‌کرد،

پس از لختی
در اثنایی که زنجیرش صدا می‌کرد،
فرود آمد. گرفتیمش که پنداری که می‌افتاد.
نشاندیمش.
به دست ما و دست خویش لعنت کرد.
– «چه خواندی، هان؟»
مکید آب دهانش را و گفت آرام:
– « نوشته بود
همان،
کسی راز مرا داند،
که از این رو به آن رویم بگرداند." [۴]

این پاره‌ای است که آشکارا شکست را نشان می‌دهد. یعنی تلاش برای دست‌یابی به راز، نیروی اتحاد و همبستگی نادیده گرفته می‌شود. نیرویی که پتانسیل اصلی شعر و چرایی آن را بیان می‌کند. مضمون **کتیبه**، نوشته‌ای که تاریخی دیرینه دارد و اخوان ثالث از آن بهره می‌برد، دو مفهوم مهم زندگی یا طبیعت وجودی را بیان می‌کند. یکی همانندی آغاز و پایان را و دیگر اتحاد و همبستگی در درون این دایره‌ی بسته‌ی آغاز و پایان یا این دور تسلسل را.

اخوان ثالث از این حکایت ساده، هم چنان که هر شاعر و نویسنده‌ای مختار است، روایت خود را می‌دهد. در پاره‌های نخست متن، امید است و دستیابی به هدف. این بدیهی است که در پس شکست‌های پی در پی و گوشه‌ی عزلت برگزیدن و یا به راه فردی درافتادن، همبستگی می‌تواند امری باشد بسیار شوق‌انگیز و نویددهنده به نسلی که مخاطب شعر هستند و حافظه‌ای مملو از شکست دارند. هر چند متن در تداوم نشان می‌دهد که حرف تازه‌ای یا نشان دیگرگونه‌ای نیست و جهان تا بوده همین بوده است. اما هم به دلیل اصرار اخوان ثالث بر تأکید شکست و ناامیدی در پاره‌ی پایانی و هم به دلیل خو و خصلت ایرانی که از دوره‌ی مانی تا امروز بر سبیل شکست بهتر غنوده و بالیده و هم به ویژه به دلیل شکست نسل‌های بعد از انقلاب مشروطیت، هیچ کس نمی‌خواهد خوانشی هم سان داشته باشد از دو مضمون موازی شعر و از وجه حقیقت انکارناپذیر واقعیت زندگی. در صورتی که در نظم فریدالدین عطار نیشابوری در **منطق‌الطیر** که مضمونی دارد همانند مضمون **کتیبه**، هیچ کس پایان پوچ‌انگارانه یا فنافی‌الهی آن را نمی‌بیند یا نمی‌خواهد دریابد و همه

به وجه اتحاد ناسالم آن، سی مرغی که سیمرغ شده‌اند، که هویت فردی خود را از دست داده‌اند و منفعل گشته‌اند، دل خوش کرده‌اند.[۵]

نمونه‌هایی چنین در شعر مهدی اخوان ثالث بسیار است. اما از آن جا که حوصله‌ی بحث آن در این جا نیست، ضمن حوالت دادن خواننده به فصل **مهدی اخوان ثالث، برج گمشده‌ی جادو** در کتاب **هستی‌شناسی شعر معاصر[۶]، جلد ۱**، اجازه می‌خواهم با استفاده از پاره‌ای از این کتاب؛ بازخوانی شعر **بی دل**، به آن جنبه از شعر اخوان ثالث که به نظر من وجه ماندگار شعر او است و دارای غنا و ساختاری برای آیندگان، اشاره‌ی کوتاهی بکنم :

"آری، تو آن که دل طلبد آنی
اما
افسوس
دیری ست کان کبوتر خون‌آلود
جویای برج گم‌شده‌ی جادو
پرواز کرده ست."

مهدی اخوان ثالث- بی‌دل- آخر شاه‌نامه

"*برج گم‌شده‌ی جادو*" که مهدی اخوان ثالث در حسرت پرواز آن شعر **بی‌دل** را می‌نویسد، چه آن جنم "رند" باشد که حافظ در تمام شعرغزل‌هایش لحظه‌ای از دست یافتن به آن غافل نیست، چه آن انسانی باشد که شعر شاملو را **مدایح بی‌صله** می‌کند، چه آن آزادی مطلقی باشد که جنبه‌هایی از آن متن‌های شاعران و نویسندگانِ به ویژه بعد از انقلاب مشروطیت تا امروز را در چنبره‌ی نابودن خود گرفتار می‌سازد، چه آن "جان آزاد[۷]" در نظر گرفته شود که نیچه در جست و جوی آن اندیشه‌اش را بنیاد می‌گذارد و فروغ فرخزاد شعرش را، آن "آنی" است که جوهر یا ذات هنر نامیده می‌شود و حضور آن را جز در ساختار هرمی یک متن نمی‌توان یافت.

"*آری، تو آن که دل طلبد آنی*"

تنها همین یک سطر بیان‌گر آگاهی و سلطه‌ی شاعر است و تأکیدی بر آن چه در کتاب **جست و جوی خرد ایرانی، از پیش از زرتشت تا بعد از باب، مقدمه‌ای بر هستی‌شناسی ادبیات فارسی**[۸] به آن اشاره کرده‌ام. به بیان دیگر اگر شاعرانی آگاه بر وضعیت خود نبودند و پذیرای انفعال فضای حاکم بر دوران خود شدند، اخوان ثالث با این شعر و متن‌هایی از این دست و به ویژه با تبحرش در زبان، نشان می‌دهد که التزام دوران،

بیش‌تر متن‌های او را از التزام به زبان امکان، مضمون سایه و اندیشه‌ی بی‌سایه[۹] بازداشته است. چنان که در ادامه به صراحت با "*اما- افسوس*" آن را آشکار می‌کند و دلیل واضح آن را نشان می‌دهد:

"اما
افسوس
دیری ست کان کبوتر خون‌آلود
جویای برج گم‌شده‌ی جادو
پرواز کرده ست."

"*برج گم‌شده‌ی جادو*" به نظر من همان ساختار هرمی است که یک متن یا شعر را ماندگار می‌کند. در واقع این اکسیر شاعر یا نویسنده به زبان و مضمون و اندیشه‌ی در متن است که می‌تواند یک اثری را جادویی کند و در نتیجه ماندگار.

شعر **بی‌دل** با همه‌ی کوتاهی، به دلیل زبان امکان، مضمون سایه و اندیشه‌ی بی‌سایه، برخوردار از یک ساختار هرمی‌است.

"*تو*" آن زبان امکان است که مضمون متن، توانایی بازگشتِ توانایی را سایه می‌کند و مابه‌ازای آن را به خوانش متن بازمی‌گرداند. چرا که طلب از دست رفته‌ی من راوی با "*پرواز*" یا مرگ ناگزیر آن دیگر ممکن نیست. چنان که اندیشه‌ی بی‌سایه‌ی آن هیچ قید و بندی را نمی‌پذیرد. این طلب آزادی یا هر آن چه که میان خوانش متن و خواننده اتفاق می‌افتد، هیچ حضور سایه‌ای ندارد و وجودش به‌وجود متن وابسته است.

چرایی بیان یا وجود متن در آرمان من راوی نهفته است. من راوی خود را ملتزم به فراتر رفتن از موقعیت خود می‌بیند، اما آن چه "*دل*" او می‌طلبد، دلی که به کبوتر خونینی می‌ماند، به رغم جست و جوی جاودانگی، امکان "*پرواز*" در پیش رو یا رهایی از زخم "*خون‌آلود*" را از دست می‌دهد."[۹]

شعر و زندگی مهدی اخوان ثالث، اگر چه ساده و گاه تکراری به نظر می‌رسد، اما دارای آن چنان جنبه‌های ژرفی است که می‌توان از دیدگاه‌های گوناگون به تحلیل، بررسی و تأویل آن نشست و از پرتو آن راه خوانندگان، به ویژه جویندگان راه‌های نوین شعر و شاعری را غنای بیش‌تری بخشید.

استاوانگر، ۲۴ امرداد ۱۳۹۲

پی نوشت فریاد شکست نخبگان زمانه‌ی خود:

۱- این پرسش "چرا مهدی اخوان ثالث و شعرهایش فراموش‌ناشدنی هستند و چرا به حافظه تاریخی بخش مهمی از جامعه نخبه ایران رسوخ کرده اند؟" را علی‌رضا غلامی برای ویژه‌نامه‌ی مهدی اخوان ثالث در ماه‌نامه‌ی تجربه؛ از من کرد تا در شهریوماه ۱۳۹۲ منتشر کند.

۲- برای شناخت و تعریف ساختار هرمی، رجوع کنید به کتاب "هستی‌شناسی شعر فارسی، جلد ۱"، منصور کوشان، نشر نوروز هنر، چاپ یکم، تهران ۱۳۸۷

۳- برگرفته از کتاب "هستی‌شناسی شعر فارسی، جلد ۱"، منصور کوشان، نشر نوروز هنر، چاپ یکم، تهران ۱۳۸۷

۴- پاره‌ای از شعر کتیبه، از مجموعه‌ی کتیبه.

۵- برای شناخت بهتر این مفهوم نگاه کنید به کتاب "جست و جوی خرد ایرانی، از زرتشت تا بعد از باب، مقدمه‌ای بر هستی‌شناسی شعر فارسی"، منصور کوشان، نشر اچ اند اس مدیا، چاپ یکم، لندن ۱۳۹۱.

۶- برای شناخت بهتر و بیش‌تر از این مفهوم نگاه کنید به جستاری با همین عنوان در کتاب "چالش‌های ادبیات"، منصور کوشان، نشر اچ اند اس مدیا، چاپ یکم، لندن ۱۳۹۱

۷- "جست و جوی خرد ایرانی، از زرتشت تا بعد از باب، مقدمه‌ای بر هستی‌شناسی شعر فارسی"، منصور کوشان، نشر اچ اند اس مدیا، چاپ یکم، لندن ۱۳۹۱.

۸- برای شناخت بیش‌تر تعریف زبان امکان، مضمون سایه و اندیشه‌ی بی سایه، رجوع کنید به کتاب "هستی‌شناسی شعر فارسی، جلد ۱"، منصور کوشان، نشر نوروز هنر، چاپ یکم، تهران ۱۳۸۷

۹- "هستی‌شناسی شعر فارسی، جلد ۱"، منصور کوشان، نشر نوروز هنر، چاپ یکم، تهران ۱۳۸۷

مهرانگیز رساپور (م. پگاه)

یک شعر

فقر

ایستاده ست
با جامه‌ی مشبکِ ریش ریش
کبود
«جامه؟
کدام جامه
سلسله‌ی اعصابش زده بیرون از پوست»

و گیسوان نمدینی
که شانه را . . . می‌ترساند!
هم سوخته
هم تر
«گیسو؟
کدام گیسو
آه و اشکش زده بیرون از سر»

و در مُشت می‌فشارد
چیزی را

«چیزی نیست
سهمش از تهیدستی ست»

از جنازه‌ی کفش
انگشتانش زده بیرون
لابلای انگشتانش
خشکه‌های خون
زخمش
تابوتِ کفش

سینه‌اش اما
آنقدرها هم بیکاره نیست
تپش‌های رو به توقفِ قلبش
مشغول ترکِ درماندگی‌ست

«چیستم؟
که یادگارِهیچکس نیستم»
و کلون در را انداخت از پُشت
از ترس دزد!

ژستِ به خانه رفتن
در را پُشتِ سر بستن
و خود را پُشتِ در یافتن

دری در میانه‌ی . . . هیچ‌ستان

«در؟
کدام در؟!
سینه‌اش بود که کوبیدش با مشت
و آرزوهایش را کشت!»

به مُلکِ خود پناه برد . . . گور
«بپوشان مرا
نگذار تنهایی‌ام دیده شود
نگذار جنازه‌ام را غارت کنند»

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 (ای بوک)
دریافت کنید.

امیر بختیاری

پنج شعر

۱ - شاعری شاطر

کاش به جای شاعر بودن
شاطر بودم
تا ...
هیچ کودکی ...
بزرگ‌ترین آرزویش
خوابِ بوی نانِ تازه نبود.

۲ - گهواره

ملتی، نگرانِ تختِ هزار ساله‌ی جمشید ست
و کودکی، چند ساله دنبالِ کارتنی برای خواب، می‌گردد
دنیا
گهواره‌ی خیس‌ات، بوی گند می‌دهد.

۳ - کف خواب

در این دنیای رنگ آ رنگ،
خواب‌های سیاه و سفیداش را،
هر صبح می‌فروخت؛
کودکی که شب‌ها،
در کارتن تلویزیونِ رنگی خوابیده بود.

٤ - دفاع مقدس

پدر که برگردد
کوچه‌ای که به نامش شده ست را می‌فروشیم
یک خانه دو اتاق خوابه می‌خریم

چه بسیارند
مردگانی که موفق به مرگ نشده‌اند
و خاطره‌ی حیات آن‌ها را تجزیه کرده است.

۵ - به بچه ماهی‌ها بگو

خیال‌شان راحت
کاری کردیم
توفان هم بیاید،
آب در دل زاینده رود تکان نمی‌خورد.

مه‌شید شریفیان

سه شعر

۱

از دل تنگی‌ات نمی‌گویی
از دل تنگی‌ام نمی‌گویم
گوش کـــن
گـــــــوش کن
دلتنگی‌های‌مان را گوش‌ماهی‌ها نفس می‌کشند:
بی دم، بی بازدم

بی آغاز
فــرو خورده در خـود
بی‌گسـسـت
بی انجام
بی انتها ...
گـــــــــوش کن
دریـــــــا
در دلِ گوش‌مـــاهی‌هامحبـــوس مانده اســـت.

دوم آپریل ۲۰۱۳

۲

برای کودکان جهان
برای وندلا

آن‌ها که با خیال جنگ به خواب می‌روند
هرگز تو را ندیده‌اند
و نه نرمی انگشتان کوچکت را احساس کرده‌اند

شادی بی مرز تو را نشنیده‌اند وقتی در جواب کلاغ‌ها قار قار می‌کنی
و برای هواپیماها در آسمان آبی بی مرز فریاد برمی‌آوری
آن‌ها رشک می‌برند به دوستی خالص تو
با شن‌ها، با کفشدوزک‌ها و برکه‌های کوچک باران

آن‌ها می‌خواهند که شن دشمن شود
برگ دشمن شود
برکه‌ها دشمن شوند
و دست‌های کوچک خونین در آخرین سلامشان به هواپیماهای آهنین برخاک بیافتند

وندلا
به خوابشان برو
جادویشان کن
بگذار هرم نفس‌های تو را حس کنند به هنگامی که خوابی
بگذار از نوازش کوچک تو سراسیمه از خواب برجهند
اگر مهربان شدند، ستاره‌ای به آنان ببخش

و اگر نه، تا به ابد قورباغه‌شان کن

تابستان ۲۰۰۸ استکهلم

۳

مرگ
حالا که من به تو فکر می‌کنم تو به چه فکر می‌کنی؟
تو کجا هستی؟
در کجای پر و خالی شدن ریه‌هایم نفس حبس کرده‌ای؟

روی کدام دست‌انداز نبضم دست گذاشته‌ای؟
مذاهب را و خدایان را آسان خاک می‌کنی
از هراس خاک شدن خود ـ اما، گلوی عشق را به دندان می‌سایی
بوی خون تازه فتحات می‌کند

تو پشت دست به دهان می‌مالی
شانه‌ها را بالا می‌اندازی
و باز به راه می‌افتی

دشنامم در تو در نمی‌گیرد
مادر پیر، مرگ
در زهدان تو ناخواسته جای گرفتم
از اولین نفس
روزی در اوج بی خبری
ناگهان دست به درون خود می‌بری
چشم در چشمم خیره می‌شوی
و من این بار با گلویی خاموش
در دامن تو می‌افتم

هفده جولای ۲۰۱۰

شیدا محمدی

دو شعر

با روزهای شما و کفش‌های گِلی من

و یکی از راه ها با شما می‌رود پشت تبریزی‌ها و این بوی گل محمدی
چند پرنده‌ی آشنا و خوشا به حال شما
من چرا کنار شما ننشسته‌ام چرخ‌هایم جُنب نمی‌خورند؟
آه همیشه دی ماه دست روی دلم می‌گذارد و ماه را می‌ریزد سرم.

با چشم‌های شما همه را می‌شناسم من
کوه‌های کله‌ی سحر و لاله‌های جوان را
پنجره‌ها را با همه‌ی رنگ‌ها و چشم‌های تو را.

من با آن چشم‌ها راه‌های دوست رفته‌ام
باران‌های تاریک و تنها باریده‌ام
چشم شما را دیده‌ام.

با پاهای شما از گنبدها و پرتقال‌ها و ابرها
از کوچه‌های خیس و غریب گذشته‌ام
از چراغ‌های پیر بپرسید

از کلاغ‌های کلک
من با آن پاها از پا خیلی افتادم
مثل این برگ.

۱۹ ژانویه ۲۰۱۰ Maryland

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 شلیطه ی قرمز و ناشی تو با تذهیب و کلاغ ها.
این شیشه ی شراب با دهان من دهان تو را دارد
– کی کی را می نوشد؟
بوسه ها مزه ی آواز و دریا ...
معاشقه ی پیراهنی با پیراهنی گلدار و چشمِ سایه‌ها از سوراخ.

June 2010, Washington D.C

شماره‌های گذشته‌ی جنگ زمان
و کتاب‌های نویسندگان جنگ زمان را
از فروشگاه‌های آنلاین:

Amazon.com / Amazon.co.uk / Amazon.du/
Amazon.fr / Amazaon.it /Capris.no / and …

تهیه و به دوستانتان معرفی کنید.

رضا حبیبی

سه شعر

بادکنک‌های نئون

روزی تو را خواهم فریفت
و دست در گردسوزِ خیالت خواهم بُرد
و چراغ کوچکِ سوسوزنش را با سرانگشتانِ خویش
"پِرت!"
خاموش خواهم کرد.

گره از بادکنک‌های سردِ نئون خواهم گشود
که لا به لایِ پیچ و مهره‌های مغزِ خود کور کرده‌ای
و در حوالیِ سعادت آباد
و یا داگ ویل
به کودکانِ دوره گرد هدیه خواهمشان داد.

تو آنروز دندان به سیبِ کالِ زمان خواهی برد
و ساعتِ دیواریِ اتاقت را
با ریسمانِ مرگ
حلق آویز خواهی کرد
و من عقربه‌هایش را برایت به شکلِ سکونِ بالهایِ مرغانِ
دریایی در خواهم آورد.

با تو اما از میانِ فصل‌های خشم و هیاهو گذر خواهم کرد

و در میانِ راه
در جنوبِ از هم گسیختگیِ کامپسون‌ها
به ویل خواهم گفت
که او را
و بنجی را
دیوانه‌وار دوست می‌دارم
و لایه‌هایِ ذهنِ عریانشان را
و تو را در برابرِ آخرین سلول‌هایِ آینه قدّی
که تمام خویش را در آن ورانداز می کنی
و نگاهت از گوشه چشمانت
آنوقت که می‌پرسی:
"تو کیستی هان؟"

تو را خواهم فریفت روزی
و کبریتی به دستت خواهم سپرد
و آتش از تو خواهم ستاند!
سنگی از پایت آویزان خواهم کرد
و آب را میان رود به تو هدیه خواهم داد
و وقتی از پیچ امین الدوله بالا می‌روی
لکه هایِ گِل از دامنت خواهم زدود
و وقتی به پایین می‌نگری
بوسه‌ای با باد برایت خواهم فرستاد.
من اما انعکاس آتش را در گوشه چشمانت
و ترفندِ لبخندی را در گوشه لبانت می‌بینم
و صدایت را می‌شنوم

آنوقت که می‌گویی:
"تو چه قدر آشنایی"

سوم ژانویه ۲۰۱۳، ۱۲ بامداد

شرق بهشت

چه بسیار سروده‌هایم را به هستی آلوده‌ام
آری، من هنوز قادر به آلایشِ بودنم.
روزی بر تبلور عریانیِ ذهن
مرهمی خواهم نهاد
و برای بوته‌زار شگون‌آمیز خلقت
سرپوشی خواهم ساخت
تا دگر از آن ملخی دوباره به بیرون نجهد.

آبا من نیز یکی از آن‌ها نیستم
که به شرق بهشت هجمه بردند
و اکنون سیطره‌ی زمین را قلمرو خود می‌خوانند؟

اگر می‌توانستم
روزی همگی‌شان را با سمّ از میان می‌بردم
تا بالهای فرشتگان این بار
بر دستان پینه بسته سایه‌ای موهوم که به دار نشسته است
و طرح خلقت را می‌بافد
به التماس فرود آیند.

۱۳۸۵

جهان را می‌گویم

چه سنگین است
هوا را می‌گویم
هوا را؛
ابری ست آسمان فردا نیز.
غبار مردگان به شهر پاشیده‌اند انگار
اندیشه را ز کوچه بن بست گریزی نیست
و سرو را ز دام نیلوفر
و سر از حلقه‌های منتظر بر دار را شاید.
چه مسدود است اما
آه
چه مسدود ست این جا
کوچه را می‌گویم
و گلو را هم.

چه سنگین ست
بغضت
که حتا به دیوارهای سترگ رخنه تواند کرد
بسان رودخانه به ژرفای کویر
و بوی نا به قالیچه آویخته از دیوار مسجدها.
به تاق کسرا هم

ز سنگ خارا نیز بغضت
عبور خواهد کرد.
شب را مجالی ست کوتاه
بلند است اما بلند
دیوار را می گویم
دیوار حاشا را.

چه عریان ست پاییز
به پای هرزعلف‌های باغ می‌ریزد
رسیده‌های تابستان
مرده لیک از بهار تا به حال
مرده ست
آری خاک را می‌گویم
و دل را هم.

۹۱/۱/۲۲

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 (ای بوک)
دریافت کنید.

منصوره اشرافی

پنج شعر

۱- همین

زندگی
زندگی و نان
زندگی و نان و عشق
زندگی و نان و عشق و آزادی

هر کدام به اندازه‌ی کف دستی

۲ - آزادی

حریصانه تمام روز
کلمه گرد می‌آورم
در اتاق‌های کندو

و شب
به گاه چیدن
بر سفیدی ورق
تنها
نام تو پدیدار می‌شود.

۳ – مظنون

کلمه
نارنجک نبود
که ضامن کشیده پرتابش کنند
با تکراری از فوران نقطه‌هایش
در تکثری بی‌پایان

اما
دستگیرش می‌کنند
به دورش سیم خاردار می‌پیچند
و گاه،
در مربعی سیاه
تیربارانش می‌کنند

٤ – تنها

دیواری فرو پاشیده
ویرانه‌ای، برجا
بومِ خوش آواز
بر بام

ماه بر آسمان
مهتابی سرد، می‌پاشد

باغ، سوخته
و درختان عطشان

پرنده‌ای تنها
سر در بال خویش
با زخمی در آواز فرو خورده‌اش.

۵

چه کسی گفت
ما زنده‌ایم؟
سر به سنگ نهاده‌ایم
و سنگ
بر ما نهاده‌اند

تارهای سکوت را می‌تنیم
عنکبوت‌وار
در حنجره‌هامان
بی آن که
سر برآوریم.

علی‌رضا زرین

دو شعر

افشا

افشای عشق در گوش منی
در گوش ماهی
در ذرّه‌های ماسه
در انتهای حماسه
آن جا که به اندوه می‌رسد
صدای پرنده‌ی ناشناس مهاجر
در گذار ساده و آرامش
بر خاک
بر آسمان
بر شاخگان درختان
افشای حرفِ انس
و دردِ فشرده‌ی قلب
امّیدهای جوانه
هیجانِ رسیدن
تا تو

تا جاودانه.

تا فرصتی هست

تا فرصتی برای سرودن هست
می‌سرایم
در صبحی
که فقط پرندگان
طراوت آن را
در گلوگاه خویش
حس می‌کنند
و در بال‌های خود
می‌پرورانند
تا فرصتی برای نگارش هست
و دوست داشتن
دوست می‌دارم
و عشق را می‌پراکنم
تا سربرزند
در پگاهی دیگر
و آیشی دوباره را
پاس بدارد
تا فرصتی برای زندگی هست
از مرگ هراسم نیست

۱۵ ژوییه ۲۰۱۳

حسین نوش‌آذر

بزرگراه

سهراب پیش خودش فکر کرد: «اگر پدرم را ببینم، اگر پدرم را بعد از این همه سال ببینم، آیا او را می‌شناسم؟»

سهراب در سالن انتظار فرودگاه دوسلدورف به دیوار تکیه داده بود، سیگار می‌کشید و در همان حال به تابلوی اعلان پروازها چشم دوخته بود: لندن – دوسلدورف، پرواز شماره ۳۷۸، ساعت ورود هفده و بیست و پنج دقیقه. درست دیده بود. پرواز شماره ۳۷۸ به زمین نشسته بود. ساعت پنج و نیم بعد از ظهر بود. انبوهی از مردم مقابل دروازه شماره شش گرد آمده بودند. گاهی از میان جمعیت کسی روی پنجه پا بلند می‌شد که به قصد دیدن مسافرش از شیشه‌ای که مات نبود نظری به پشت خط بازرسی بیندازد. گاهی هم پیش می‌آمد که مسافر ناگهان از در خودکار به این سوی خط می‌آمد و به اطراف نگاه می‌کرد و آشنایش را نمی‌دید .

مردی روی مبل نشسته بود، دست‌ها را حایل تن کرده بود و سخت نفس می‌کشید. سهراب یک لحظه به آن مرد فکر کرد و همچنان چشم به تابلو دوخته بود: اگر پدر در فرودگاه لندن گم شده باشد چی؟ پرواز ۳۷۸ به زمین نشسته بود و مسافرانش تک‌تک همراه با مسافران دیگر پروازها وارد می‌شدند. سهراب پابه‌پا شد .

شانزده سال پیش او هم از دروازه فرودگاه دوسلدورف گذشته بود که یک نوع زندگی دیگر را در پیش بگیرد. شانزده سال گذشته بود و در شانزده سال گذشته جز اینکه هرچندگاه صدای پدر را بشنود و یا اوایل چشمش به خط او روشن شود خبر و نشانی از پدر نداشت. شانزده سال پیش، همین‌که از خط بازرسی گذشت و دروازه پشت سرش خودبخود بسته شد، یقین کرد که پیوند میان او و پدر گسسته شده است. مردی در باجه تلفن دیواری در پوشش حفاظ شیشه‌ای باجه فرورفته بود با صدای بلند می‌خندید. عده‌ای جلو پیشخان بار فرودگاه نشسته بودند و قهوه می‌نوشیدند. قهوه شاید خستگی سفر را اندکی از تن به‌در می‌کرد. اما سهراب بی‌تاب بود. دلش شور می‌زد. دست‌هایش یخ کرده بود و سرش اندکی گیج می‌رفت. دلش هم آشوب بود و عرق سرد بر پیشانیش نشسته بود .

چشم به دروازه دوخته بود. دروازه هرچندگاه آرام باز می‌شد و مسافری که از راه رسیده بود ناگهان در میان انبوه مردم گم می‌شد. سیگارش را در زیرسیگاری خاموش کرد. زیرسیگاری بزرگ بود و جابه‌جا سیگاری‌ها در اطراف آن ایستاده بودند و سیگار دود می‌کردند. مردی که

سخت نفس می‌کشید، چاق بود و سخت به سرفه افتاده بود. سهراب از زیرسیگاری و از سیگاری‌ها و از مردی که سخت نفس می‌کشید دور شد و از دور به دروازه نظری انداخت. دروازه بسته بود. مردی گل به دست داشت، دسته‌گل را سردست گرفته بود که میان جمعیت له نشود. نگرانی در این لحظه، مانند شوره‌زار بی‌حاصل بود. اگر پدر در فرودگاه لندن گم شده بود، کاری از دست او دیگر برنمی‌آمد. به تابلوی اعلان دوباره نگاه کرد. هنوز پرواز ۳۷۸ روی تابلوی اعلان بود و تا وقتی که پرواز روی تابلو بود، معنی‌اش این بود که هنوز همه مسافران پرواز از خط بازرسی نگذشته بودند .

سهراب به سوی دستشویی رفت که آبی به دست‌و رویش بزند. بعد از ظهر، پس از پایان کار مستقیم به طرف فرودگاه دوسلدورف راه افتاده بود. به ناهید نگفته بود که پدر می‌آید. تلفنی گفته بود دیرتر به خانه برمی‌گردد. حالا پشیمان بود. اگر دیر می‌شد... اگر پدر در فرودگاه لندن گم شده بود و دیر می‌شد ... تابلوی راهنما مسیری را که به دستشویی مردانه می‌انجامید نشان کرده بود. از پی نشان رفت و ساده به دستشویی رسید. مردی سیاهپوست روپوش سفید پوشیده بود، کنار یک میز چوبی نشسته بود. میز فکسنی بود و روی میز کاسه‌ای قرار داشت و در کاسه چند سکه بود. مرد طوری کنار میز نشسته بود و طوری دست روی میز گذاشته بود که انگار با میز یکی‌است. میز فکسنی بود و با تجمل دستشویی نمی‌خواند. دستشویی تمیز بود و بوی صابون می‌داد. سهراب مشتش را از آب پرکرد و آب را به صورتش پاشید. آب سرد بود و سردی آب از التهاب درونش کمی می‌کاست. سهراب در آینه به خودش نگاه کرد. آینه پاک بود و در آینه، قطره قطره‌های آب را می‌دید که از چهره‌اش فرومی‌چکید. در پاکی آینه به خودش نگاه می کرد و طرحی از چهره پدر را بازمی‌شناخت. استخوانبندی چهره پدر آن‌گونه که او هنوز در خاطر داشت، درشت بود، و درشتی استخوان‌ها مردانگی چهره پدر را دوچندان می‌کرد. چهره سهراب مردانه بود و خشن. اما مالیخولیای چشمانی که از مادر به ارث برده بود، از خشونت چهره‌اش می‌کاست. سهراب ریش نزده بود، و التهاب امروز همراه با خستگی کار و خستگی سفر حالت چهره‌اش را بیمارگونه کرده بود. زیر چشمانش گود افتاده بود و گودی زیر چشم‌هاش سیاه می‌زد. دست به طرف جای حوله کاغذی برد، چند تکه حوله کاغذی چید، صورتش را خشک کرد. آیا تلاش می‌کرد در پاکی آینه چهره پدر را در چهره خویش بازشناسد؟ مهاجرت از او انسانی دیگر ساخته بود. اکنون پس از شانزده سال جز نام و نشان پدر چیزی از آن گذشته به یادگار نمانده بود. وقتی تابعیت ایران را پس داد، اگر می‌خواست شاید می‌توانست نامی دیگر انتخاب کند، و اگر هنوز «الهامی» نامیده می‌شد، شاید به این دلیل بود که می‌دانست هر نام دیگری جز «الهامی» مثل میز فکسنی دم در با تجمل محیط جور

درنمی‌آید. پس اگر پیوندها جز نامی که آن هم می‌شد نامی دیگر باشد به سادگی گسسته بود، چرا اینجا بود و چرا ملتهب بود و چرا دلش شور می‌زد و چرا از گم‌شدن پدر در فرودگاه لندن واهمه داشت؟ برگشت و از در بیرون رفت. سکه‌ای در کاسه مرد انداخت و از پی نشان‌ها به‌سوی دروازه شماره شش رفت. شاید پدر حالا دیگر از خط بازرسی گذشته بود. شاید پدر حالا چشم انتظارش بود .

دیروز پدر تلفنی ساعت و تاریخ ورودش را اطلاع داده بود. صدای پدر تحکم‌آمیز بود و به‌ندرت مهربان. سهراب عادت کرده بود که پدر را فقط در حد یک صدای تحکم‌آمیز وگاه دلنگران و به‌ندرت مهربان تقلیل دهد. شانزده سال غیبت یک معنی دیگرش مرگ بود. در این مدت مادرخوانده‌اش، خواهرهاش و قوم‌وخویشان دور و نزدیک و زاد و رودهاشان در نظر او مرده بودند. چه‌بسا او هم در نظر آنان مرده بود، و اکنون ناگهان با آمدن پدر، آن صدای تحکم‌آمیز و گاه دلنگران و به‌ندرت مهربان جسمیت می‌یافت. آن صدا ناگهان به شرم حضور همه کسانی بدل می‌شد که در شانزده سال گذشته اندک اندک در ذهن او مرده بودند .

مقابل دروازه شماره شش جمعیت هنوز انبوه بود. پرواز شماره۳۷۸ هنوز روی تابلوی اعلان بود. دختری جوان که کوله‌پشتی بر پشت داشت وارد شد، به اطراف نگاهی انداخت و ناگهان با دیدن زنی که شاید مادرش بود لبخند زد. سهراب به دختر جوان نگاه کرد که از میان جمعیت گذشت، به سوی آن زن دیگر رفت و خود را به آغوش او آویخت. سهراب میان جمعیت رفت، بر پنجه پا ایستاد و یک لحظه به آن طرف خط نگاه کرد. پس چرا پدر نمی‌رسید؟ نکند گذرنامه یا ویزایش ایراد داشته باشد؟ دل سهراب شور می‌زد. بی‌قرار بود. نه می‌توانست بنشیند و نه می‌توانست بایستد. از ازدحام کلافه بود. کلافه بود و از خودش می‌پرسید چرا وحشت دارد؟ آیا از کهنسالی پدر وحشت داشت؟ آیا از شکستگی چهره پدر وحشت داشت؟ این فکر را تاراند و به جای آن به بهار ۱۹۸۳ فکر کرد، به لحظه‌ای که با دست خالی قدم به سرزمین جدید گذاشته بود. آن موقع خیال می‌کرد از نو به دنیا آمده است. با گذشتن از خط، ناگهان سلطه پدر درهم‌شکست. چند دقیقه‌ای به همین فکرها گذشت که سرانجام پدر ناگهان رسید. سهراب، پدر را که دید قلبش تندتر تپید و تنش به عرق نشست. سهراب پدر را دیده بود، اما یک لحظه تأمل کرد. پدر از دور پیر به نظر می‌رسید. پدر پیر بود و رنج سفر از دور در چهره‌اش پیدا بود. موهای پدر مانند موهای زال یکدست سپید بود. سپیدی مو و خستگی سفر از او پیرمردی مهربان ساخته بود. آن صلابت و استبداد رأی چه شد؟ به طرف پدرش رفت. می‌دانست که پدر او را دیده است. آیا او هم از خودش پرسیده بود سهرابش را بازمی‌شناسد؟ سهراب دستش را به سوی پدر دراز کرد. اما پدر دست نداد. یک قدم جلو آمد و او را تنگ در آغوش کشید. حتی شاید اشک هم در

چشمانش حلقه بسته بود. در آغوش پدر ناراحت بود. عطر پدر بویی ناآشنا داشت. از آغوش پدر به‌زحمت بیرون آمد. پدر خواست چمدانش را بردارد. نگذاشت. گفت: «من می‌آورم. شما خسته هستید. زحمت نکشید.»

در راه منزل در خط سبقت با سرعت می‌راند. بزرگراه در این ساعت روز نسبتاً خلوت بود. خورشید غروب می‌کرد، و آسمان انگار که خون به آن پاشیده باشند سرخ بود. پدر هرچند که بیگانه نبود، اما آشنا هم نبود. مثل یک وصله ناجور بود. پدر گفت: «ناهید نیامد؟»

سرزنش می‌کرد، یا فقط کنجکاو بود؟

پدر ناهید را ندیده بود؛ نوه‌هاش را هم ندیده بود و لابد انتظار داشت که ناهید و بچه‌ها به استقبال بیایند. گفت: «ناهید هنوز نمی‌داند شما آمده‌اید پیش ما.»

پدر گفت: «عجب! چرا به‌ش نگفتی؟»

جلوتر راه باریک می‌شد. اتوموبیل‌ها از سرعت خود ناگهان کاسته بودند. او زد روی ترمز و پدر دست راست را به داشبورد گرفت. انگار داشبورد می‌توانست حفاظ تن باشد. دست پدر چروکیده بود. رگ‌های آبی‌رنگ از زیر پوست چروکیده دست بیرون‌زده بودند. آیا این مرد همان مردی بود که او سال‌ها به اجبار به دستش چشم دوخته بود؟

«یواش‌تر آقا! سر که نمی‌بریم! »

نزدیک بود بگوید چشم! اما نگفت. حتی به پدر نگاه نکرد. همین‌که پشت لب‌هاش سبز شد در یکی از کارگاه‌های صنعتی اطراف جاده قدیم کرج کار گرفت، به مدرسه شبانه رفت، دیپلم گرفت و پس از خدمت نظام به آلمان آمد. مادر سرطان سینه گرفت و زود مرد. پدر هنوز سال مادر نشده زن گرفت. زن جوان بود. صبح یک روز جمعه که از خواب برخاست عروس پدر را در آشپزخانه دید. داشت چای دم می‌کرد. آشپزخانه رو به حیاط بود. شعاع نور آفتاب از پنجره به درون می‌تابید. او یک لحظه در قاب در ایستاد و به اختر نگریست. پیرهن خواب پوشیده بود و در نور صبحگاه تنش از زیر پیرهن پیدا بود. سر به زیر انداخت و رفت، اما از آن لحظه انگار چیزی میان او پدر شکست. شاید اختر نگاهش را بر تن خود حس کرده بود. شاید ندیده، دیده بود که چگونه یک نظر به او نگاه کرد .

پدر گفت: «از بچه‌هات تعریف کن. از خودت بگو.»

فرمان را محکم در میان دو دست می‌فشرد. راه اکنون باز شده بود. بزرگراه در میان دشت سرسبز به سمت چپ پیچ می‌خورد. مثل این بود که دشت انتها نداشت. تا چشم می‌دید بزرگراه بود که در دشت پیچ می‌خورد، به جانب غرب می‌رفت و مثل این بود که راه انتها نداشت. «سارا امسال مدرسه می‌ره. امیر تا چند ماه دیگه دو سالش می‌شه. خوبیم. زندگی‌مون می‌گذره. خوب می‌گذره.»

"ناهید چرا نیامد؟»

«گفتم که... هنوز نمی‌دونه شما اومدید آلمان. به‌ش نگفتم.»

پدر چشم‌هاش را بسته بود، سرش را به ستون در تکیه داده بود. سهراب گفت: «در فرودگاه لندن هواپیماتون رو راحت پیدا کردید؟»

«پیر شده‌ییم. حالا دیگر آقا نوبت شما جوون‌هاست.»

وقتی که سودابه‌شان می‌خواست شوهر کند، پدر می‌بایست جهیزیه‌اش را فراهم آورد. نشسته بود در مهتابی خانه ونک. تابستان بود و او تازه خدمتش تمام شده بود. پدر به سر انگشت دست شروع کرده بود به شمردن. گفته بود: آقا! هر چه که می‌فرمایید درست. اما من هر جا که حساب از دستم در بره، آنجا زیان است.»

سال بعد محصول خیار ورامین را یک‌جا خرید و وقتی که محصول را آفت زد، در فصل خیار ناگهان ورشکست شد. او در آلمان بود. پدر در نامه‌ای نوشته بود: حتی خانه ونک را هم مجبور شدم بفروشم. دریغ که یادگار مادرتان بود. تنها سودابه‌شان رفت خانه شوهر. باقی خواهرها خانه پدر ماندند. پدر تلفنی گفته بود: دستمان تنگ است، آقا! پولی تهیه کن بفرست. نفرستاد. چرا او می‌بایست تاوان آفت‌زدگی محصول خیار ورامین را بپردازد؟ به پدر نگاه کرد که به ظاهر خواب بود. سرش روی شانه افتاده بود. حتی فکرش را نمی‌کرد که پدر اینقدر پیر شده باشد. مثل این بود که گردن پرچین و چروکش سنگینی سرش را تاب نمی‌آورد. سهراب با دیدن پدر از پیری وحشت کرد. پدر مثل یک بیماری درمان‌نشدنی او را به مرگ نزدیک می‌کرد. سهراب از مرگ و هر آن‌چه که او را به مرگ نزدیک کند نفرت داشت. آیا از پدر هم نفرت داشت؟ آیا به پدر عشق می‌ورزید، با این‌که از او نفرت داشت؟

هوا تاریک شده بود. اتوموبیل‌ها مثل دانه‌های تسبیح از پی‌هم می‌رفتند. این ساعت روز بزرگراه شلوغ بود. همه با شتاب به خانه‌هاشان بازمی‌گشتند. راهنمای راست را روشن کرد و آرام به مسیر سمت راست رفت. چند کیلومتر جلوتر از بزرگراه خارج شد. این راه میان‌بر بود. این جاده در جایی که به‌درستی نمی‌دانست کجاست به یک بزرگراه دیگر می‌انجامید. اگر ورودی بزرگراه را می‌یافت، به اندازه سی کیلومتر راه نزدیک‌تر می‌شد. در جاده از سرعتش کم کرد. قرص ماه هرچندگاه از پشت انبوه درختان دو سوی جاده پیدا می‌شد. شب‌ها گاهی در لحظه میان خواب و بیداری از خواب می‌پرید. یک لحظه تصور می‌کرد کسی بر شقیقه‌اش اسلحه گذاشته است. پیش از آن‌که اسلحه شلیک شود، خیس از عرق از خواب می‌پرید. از چی می‌ترسید؟

ناهید گفته بود: «از چی وحشت داری؟»

پدر گفت: «کجاییم؟ کی می‌رسیم؟»

«راهی دیگه نمونده. شما بخوابید.»

پدر اما حالا دیگر بیدار بود. گفت: «چرا به ناهید نگفتی به دیدن‌تون می‌آم؟»

پاسخ نداد. تاریک بود، و او راه را نمی‌شناخت. اولین بار بود که در این جاده فرعی می‌راند. جاده، کوهستانی بود و تاریک.

«خجالت می‌کشی که من پدرتم؟»

گفت: «نه. این حرف‌ها در بین نیست. راستش نمی‌دونم چرا به ناهید نگفتم. شاید نمی‌خواستم به‌زحمت بیفته.»

پدر به او خیره خیره نگاه می کرد. نگاه پدر نافذ بود. یک لحظه با پدر احساس صمیمیت کرد. زمانی از این‌که پدرش در جوانی از هواخواهان طیب بوده است به خود می‌بالید. پدر از سرشناسان محل بود. عاشورای هر سال در حیاط بزرگ خانه ونک خیمه می‌زدند. غروب که می‌شد به دسته‌های سینه‌زنی شربت می‌دادند. مادر هنوز زنده بود، و پدر هنوز برو و بیایی داشت. پدر گفت: «فردا یادت باشه بریم دکتر. تازگی‌ها پروستات اذیتم می‌کنه. پادرد هم دارم. در ایران هزار جور دوا و درمان کردم، فایده‌ای نداشته. نتیجه آزمایش‌ها و نسخه دکتر رو هم با خودم آوردم.»

«خواهرهام چه‌کار می‌کنن؟ اختر خانم چطوره؟»

«خدا عمرش بده. زن خوبی‌یه. خواهرهات هم هر کدوم به کاری مشغولن. اون موقع که برو و بیایی داشتم دست رد به سینه خواستگارهاشون زدن. حالا دارن چوبش رو می‌خورن.»

چهل کیلومتری در جاده فرعی رانده بود و هنوز ورودی بزرگراه در چشم‌انداز نبود. شاید نزدیک مرز هلند بودند. شاید ورودی بزرگراه را پشت سر گذاشته بودند و حالا از یک راه فرعی به هلند می‌رفتند. تاریک بود و جاده از میان جنگل می‌گذشت. در دو سوی جاده درختان انبوه قرارداشتند. سهراب از رانندگی و از کار روزانه خسته بود. کاش به ناهید خبر می‌داد. حتماً دل‌نگران بود. «پس چرا نمی‌رسیم؟»

«این راه کوتاه‌تره. می‌رسیم.»

همه جا خاموش بود. جنگل انبوه‌تر می‌شد. اکنون در دو سوی جاده درختان کاج سوزنی قرار داشتند. یک لحظه خیال کرد درختان دست به سوی آسمان گشوده‌اند. از این فکر وحشت کرد. اگر گم می‌شدند... اگر راه را پیدا نمی‌کرد ... در دوردست سواد یک آبادی پیدا بود. به عقربه بنزین نگاه کرد. به اندازه کافی بنزین داشت. حتی اگر تا طلوع آفتاب هم می‌راند بنزین داشت. در آبادی از یک باجه تلفن عمومی به ناهید زنگ می‌زد. بعد خیالش راحت می‌شد. کاش به او خبر داده بود. کاش زودتر به آبادی می‌رسیدند .

«زندان که بودم سودابه می‌خواست بهت زنگ بزنه. نذاشتم. گفتم نگران می‌شه. کاری هم که از دستش برنمی‌آد...»

«نه. کاری از من ساخته نبود. همین‌قدر هست که زندگیم بگذره. تازه ناهید هم کار می‌کنه.»

در صندوقخانه یک صندوق پر از سند زمین بود. پدر حتی نمی‌دانست ملک شهریارش کجاست. گفت: «هیچ‌وقت چشم به مال شما نداشتم.»

«در زندان تنها آرزوم این بود که به عشق دیدنت بیایم آلمان. وگرنه از ما که گذشته.»

«فکر می‌کردم پروستات اذیت‌تون می‌کنه.»

«پروستات هم هست. چه اشکالی داره؟»

«چه مدت زندان بودید؟»

«سه سال‌ونیم. خونه‌ی ونک و باقی مستعقلات رو دادم. به‌ازای باقیش هم رفتم زندان. سودابه می‌خواست به تو زنگ بزنه. گفتم لازم نیست. خیالم از جانب شماها راحت بود. فقط نگران اختر بودم. زن خوبی‌یه. قدرش رو نمی‌دونید.»

با پدر از میدان تره‌بار به‌سوی ونک می‌رفتند. پدر در راه زنی را سوار کرده بود. زن لاغر بود و پریده‌رنگ. در راه، پدر با زن گرم گرفته بود. به قصریخ که رسیدند، حتی چک‌وچانه‌هاشان را با هم زده بودند. پدر توقف کرده بود. گفته بود: «آقا! این پنجاه تومن باشه پیش شما. برو سیاحت کن. بابا یک ساعتی در خدمت خانمه.» مادر هنوز زنده بود و او ده یازده سال بیشتر نداشت. اما فهمیده بود. پنجاه تومان هم آن زمان کم پولی نبود. حتی برای ناهید هم این ماجرا را تعریف نکرده بود. آیا به مادر خیانت کرده بود؟ گفت: «من باید از اینجا به ناهید زنگ بزنم.»

آبادی، دهکده‌ای بود دورافتاده. حتی نام دهکده را نمی‌دانست. در تنها خیابان دهکده پرنده پر نمی‌زد. چراغ خانه‌های روستایی روشن بود. اما در خیابان کسی نبود. ناهید گوشی را برداشت. گفت: «مرد! آخه تو کجایی؟»

«رفته بودم دوسلدورف کاری انجام بدم. در راه گم شدم. شب شاید دیر برسم.»

«از کجا زنگ می‌زنی؟»

«نمی‌دونم. از یه جای دورافتاده.»

از درون باجه تلفن به پدر نگاه کرد. پدر سیگاری روشن کرده بود، به عادت سرش را به ستون در تکیه داده بود. از خودش پرسید: این مرد کیست؟ چه چیزی او را به این مرد می‌پیوست؟

«الو! سهراب ...»

«باید برم. نگران نباشم. بالاخره یه وقتی می‌رسم. شماها شام‌تون رو بخورید. منتظر من نباشید.»

گوشی را گذاشت و به طرف اتوموبیل رفت. موتور اتوموبیل را خاموش نکرده بود. پشت فرمان نشست و به خیابان دراز دهکده خیره ماند. پدر گفت: «به‌ش خبر دادی؟»

راه افتاد. گفت: «باید زودتر زنگ می‌زدم. اما مهم نیست.»

از دهکده خارج شدند. جاده شیب داشت و در دل کوه پیچ می‌خورد. نور بالا را روشن کرد که پیچ‌وخم جاده را بهتر ببیند. جاده کوهستانی بود و حریم نداشت. از سر کوه که به پایین سرازیر شدند، جلوتر، از دل جاده یک توقفگاه منشعب می‌شد. به توقفگاه پیچید و ایستاد. پدر گفت: «پس چرا توقف کردی؟»

گفت: «اینجا جای باصفایی‌یه. من هم خسته‌م. زیاد رانندگی کرده‌م. بریم کمی قدم بزنیم.»

جنگل تمام شده بود و دشت تا دوردست ادامه داشت. از میدانگاه کوچک توقفگاه وارد دشت شد. تاریک بود و سخت می‌شد جلو پا را دید. زمین پوشیده از گیاه‌های خودرو بود. سهراب از روی زمین شاخه‌ی شکسته درختی را برداشت. در دشت می‌رفت و به ضرب چوبدست گل‌های خودرو را می‌پراند. پدر از پی او می آمد. گفت: «آقا! ما رو با خودت کجا می‌بری؟»

اندکی جلوتر برکه‌ای قرار داشت. سهراب به‌سوی برکه می‌رفت و پدر همچنان از پی او می‌آمد. جز صدای وزغ‌ها هیچ صدایی نبود. مثل این بود که جهان به خواب رفته. زمین از باران شب پیش هنوز خیس بود. اما گیاهان خودرو نمی‌گذاشتند کفش از گل سنگین شود. ساده و سبک جلو می‌رفتند. انگار که در راه برکه سر می‌خوردند. چشمش هم حالا دیگر به تاریکی عادت کرده بود. دورتر از برکه یونجه‌زاران تا انتهای دشت کرت به کرت گسترده بودند. سهراب کنار برکه ایستاد. آب برکه آلوده بود. چند ماهی مرده روی آب شناور بودند. برکه بوی ماندگی می‌داد. سهراب چوبدست را به میان برکه پرتاب کرد. صدای وزغ‌ها بند آمد. حالا دیگر هیچ صدایی نبود. پدر سیگاری روشن کرده بود. گفت: «حیف که شبه. باید جای قشنگی باشه.»

وزغ‌ها ترسیده بودند. سهراب به نعش دو ماهی مرده نگاه می‌کرد. در برکه با وجود آلودگی هنوز زندگی وجود داشت. برکه، مرداب بود و هنوز زنده بود. سهراب گفت: «مادر که مرد، زندگی ما سخت شد.»

پدر به طرف سهراب آمد. می‌خواست دست بر شانه سهراب بگذارد. اما سهراب خودش را کنار کشید. گفت: «در بیست سال گذشته من تنها بودم. تنها بودم و هر بار که به کسی خیانت کردم یا از کسی خیانت دیدم به یاد شما افتادم. بیست سال عمریه و حالا دیگه نمی‌تونم شما رو دوست داشته باشم. حالا دیگه نمی تونم فکر کنم شما پدرم هستید. شما هم بیست سال پیش مردید، و حالا من نمی‌تونم باور کنم شما پدر من هستید. من در این مدت زندگی مختصری فراهم کردم. زنم رو دوست دارم. بچه‌هام رو دوست دارم.»

پدر کونه سیگار را زیر پا له کرد. به ساعتش نگاه کرد. گفت: «دیر شده. خسته‌م. بریم که زودتر برسیم.»

سهراب خندید. گفت: «نه. تموم شد. چیزی دیگه بین ما نیست. بهتر بود به آلمان نمی‌اومدید. سفر شما یه اشتباه بزرگ بود.»

پدر رو به برکه بر زمین چندک زده بود. ماه هنوز بدر نبود، و نور ماه حریف تاریکی نبود. سهراب بی‌صدا رفت و به تدریج در تاریکی دشت از نظر پنهان شد. صدای پدر را می‌شنید که به فریاد او را می‌خواند و آرامش همه جا را به هم می‌زد. سهراب به سرعت گام‌هایش افزوده بود. حالا دیگر می‌دوید و می‌رفت تا عاقبت به اتوموبیل رسید. از نفس افتاده بود. صدای فریاد پدر داشت خاموش می‌شد. در صدای پدر ترس نهفته بود. سهراب دو دست را بر زانو گذاشته بود و سخت نفس می‌کشید. سخت نفس می‌کشید و به ته‌مانده صدای پدر در دشت گوش سپرده بود. پدر سکوت دشت را برآشفته بود. شب بود و خواب جهان برآشفته شده بود. سهراب چمدان پدر را از صندوق عقب اتوموبیل بیرون آورد، گذاشتش کنار جاده، سوار اتوموبیل شد، لحظه‌ای درنگ کرد، اتوموبیل را روشن کرد و به راه افتاد. اگر با شتاب می‌رفت و ورودی بزرگراه را ساده پیدا می کرد، شاید تا یک ساعت دیگر می‌رسید.

پس نوشت بزرگراه:

این داستان نخستین بار در یکی از شماره‌های ماهنامه «کارنامه» منتشر شد؛ در یکی از همان شش شماره اول که زیر نظر هوشنگ گلشیری انتشار می‌یافت. این تنها داستان کوتاهی‌ست که در آن سال‌ها از من در ایران انتشار پیدا کرد و دریغ که تاوانش هم کم نبود. در آن سال‌ها نه تلفن موبایل در کار بود و نه جی پی اس و اینترنت و وبلاگ و رسانه شهروندی و یوتیوب زندگی ما را تلف می‌کرد و با این‌حال درگیری‌های بزرگ زندگی همین‌ها بود که حالا هم هست. به هر جهت، دستی در این داستانِ از یاد رفته بردم و اکنون تقدیم‌اش می‌کنم به دوست نازنینم، منصور کوشان که از اجلِ نویسندگان ما و از دوست‌داشتنی‌ترین آنان است.

فرشته مولوی

روزی روزگاری

روزی روزگاری، نه همین امروزی که یکی هست و یکی نیست، یا همان دیروزی که یکی بود و یکی نبود؛ نه، آن‌وقتی که نه یکی بود و نه یکی نبود، شعبده‌بازی بود بی‌نام و بی‌نشان که در جایی دورتر از کوه قاف، در باغی درندشت، تنهای تنها روز را به شب و شب را به روز می‌رساند. شعبده‌باز ما، البته، نه هیچ کم و کسری داشت، نه هیچ غم و غصه‌ای. اما من هم مثل شما نمی‌دانم که چون تنهای تنها بود غم و غصه‌ای نداشت، یا چون از تنهایی خود بی‌خبر بود. کلاغ فضول غارغاری که همیشه‌ی خدا خودش را نخود همه‌ی آش‌های همه‌ی آشپزهای دنیا می‌کند و حالا هم سر شاخه‌ی درخت گردوی حیاط نشسته است و زیر چشمی مرا می‌پاید، نوک باز می‌کند و می‌گوید: "غارغار، هیچ کم نداشت، کم هیچ نداشت، کم هم نداشت، هیچ هم نداشت!" راستش بهتر است از همین حالا و همین این‌جا که سر قصه‌ی دراز دم بریده‌ی ماست، بدانید و آگاه باشید که قصه‌گویتان هم مثل شما خیلی از چیزها را نمی‌داند و اگر شما دلسرد نشوید و رو برنگردانید و پا به پای من بیایید، بعید نیست که، وقتی، از راز خوشبختی قدیم شعبده‌باز سر در بیاوریم. اما هیچ قول نمی‌دهم که رمز زبان کلاغ را هم من برایتان پیدا کنم؛ چون از آن چیزهایی‌ست که هر کس باید خودش پی آن بگردد و پیدایش کند. پس حرف کلاغ زبان‌ندان را شنیده نشنیده بگیریم و سر قصه‌ی خودمان برگردیم.

باری، اگر این شعبده‌باز ما به این فکر نمی‌افتاد که نامی برای خودش پیدا کند، آرام و قرارش را هم از دست نمی‌داد. کلاغ فضول نوک باز می‌کند که: "غارغار، از دست نمی‌داد، به دست نمی‌داد ..." چون زبانش را نمی‌فهمم، با خیال راحت حرفش را تعبیر می‌کنم: درست است، اگر این‌طور نمی‌شد، قصه‌ای هم به هم بافته نمی‌شد. از ترس این که مبادا بپرسید "چه‌طور؟"، شاخ و برگی به حرفم می‌دهم که: خب، البته، اگر شعبده‌باز بی‌آرام و قرار نمی‌شد، آرام و قرارش هم بر هیچ‌کس آشکار نمی‌شد. کلاغ غارغاری بر و بر نگاهم می‌کند و غار می‌کشد. آخر کلاغ‌ها مثل ما آدم‌ها گول حرف‌های دو پهلو را نمی‌خورند. برای این که مچم را نگیرد و آش قصه‌ی ما را پر از خاک نکند، بلند می‌شوم و پرده‌ی پشت پنجره را می‌کشم.

بله، جانم برایتان بگوید که، شعبده‌باز ما در باغ بزرگش کارگاه کوچکی داشت که از صبح تا غروب در آن سرگرم کار خودش بود. می‌پرسید: "کارش چه بود؟" این را دیگر خوب

می‌دانم. خب، کارش، مثل همه‌ی شعبده‌بازهایی که می‌شناسید، این بود که چیزهایی را پیدا و چیزهایی را ناپیدا کند. اما شعبده‌بازهایی که شما تا به حال دیده‌اید، فقط می‌توانند بعضی چیزها را غایب و بعضی چیزها را حاضر کنند. در حالی که شعبده‌باز ما می‌توانست هر چه را که بخواهد پیدا و هر چه را که نخواهد ناپیدا کند. کافی بود به چیزی که هست یا نیست فکر کند و بعد، در یک آن، بی آن که حتا وردی بخواند و انگشتی تکان بدهد، آن چیز را غایب یا حاضر کند. جز این، البته، کار دیگری هم می‌کرد؛ و آن این بود که هر روز صبح از کارگاهش بیرون می‌آمد تا گشتی در باغش بزند و هوایی بخورد.

شعبده‌باز یک روز صبح که به عادت همیشه، به قصد گشت و گذار، در باغ پرسه می زد، ناگهان سرش گیج رفت. شاید بس که به چیزهای بوده و نبوده فکر کرده بود، این‌طور شد. اگر کلاغ فضول پشت پرده نمانده بود، حتماً نوک باز می‌کرد و چیزی می‌گفت؛ اما حالا که مثل همه‌ی غایب‌ها دهان بسته مانده، می‌توانم حدس خودم را آن‌قدر پر و بال بدهم که حرف بی برو برگرد بشود. بله، به این ترتیب شعبده‌باز به ناچار در گوشه‌ای، کنار گلی تک افتاده از گلزار و گلستان، نشست. اگر بگویید "چرا این گل در میان گل‌های دیگر نبود؟" باید بگویم نمی‌دانم. اما چون همه‌ی آن‌هایی که نمی‌دانند به ما می‌گویند که ندانستن عیب است، این را نمی‌گویم. می‌توانم بگویم: چون شعبده‌باز، که حتا آن‌وقت‌ها هم گاهی دچار حواس پرتی می‌شد، ناخواسته این گل را کنار پای درختی تنومند و پرسایه پیدا کرده بود؛ یا این که خود گل، بس که ترسو بود و از باد و باران وحشت داشت، در پناه درخت جا خوش کرده بود و خودش دست خودش را از دامن آفتاب هم کوتاه کرده بود. می‌توانم پرده را کنار بزنم و بگذارم کلاغ جواب این سؤال را بدهد؛ اما من هم مثل همه‌ی آن‌هایی که خودشان را همه‌چیزدان می‌دانند، سؤال بی‌جواب مانده را به جواب این و آن ترجیح می‌دهم.

باری، گل که از سبز شدن ناگهانی شعبده‌باز عجیب و غریب ما هم یکه خورده بود و هم ذوق زده شده بود، با صدای نرم و نازکش پرسید: "تو دیگر کی هستی؟" همین جا بگویم که هر چند شکل و شمایل شعبده‌باز گل را به حیرت انداخته بود، سؤالش از روی کنجکاوی نبود. شاید اگر وقتی دیگر و روزی دیگر بود، به صرافت می‌افتاد که از کار هر چه و هر که دور و برش می‌دید، سر در بیاورد؛ اما آن روز صبح پیش از سر رسیدن شعبده‌باز، برای اولین بار خودش را در شبنمی که روی برگ سبز ساقه‌اش نشسته بود، دیده بود و در یک آن، یک دل نه صد دل عاشق روی بی‌مثال خودش شده بود. همین بود که تا چشمش به دیگری افتاد، به امید این که زیبایی‌اش را به رخ او بکشاند، سر حرف را باز کرده بود. شعبده‌باز دهان باز نکرد. نه این که از گستاخی گلی آن‌قدر کوچک و آن‌قدر نادان ناراحت شده باشد، نه؛ دلیل سکوتش این بود که تا به حال نه کسی از او چنین سؤالی کرده بود و نه خودش به فکر نام خودش

افتاده بود. گل به گمان این که گوش شعبده‌باز سنگین است، صدایش را بلندتر کرد که: "پرسیدم تو دیگر کی هستی؟" و در دل هم گفت: "هر که هست، مهم نیست. همین که خوب ببیند کافی‌ست." کلاغ ادب شده از پشت پرده سرک نمی‌کشد اما، نوکش را به رخ می‌کشد و آهسته می‌گوید: "غارغار، خوب ببیند، گل را ببیند؛ خوب گل را ببیند، گل را خوب ببیند، گل خوب را ببیند." خب، چون فقط گل‌ها نیستند که فقط خودشان را می‌بینند و فقط کلاغ‌ها هم نیستند که در هر حال فقط حرف خودشان را می‌زنند، ما هم فقط از این دو گناه می‌گذریم تا به حکایت خودمان برسیم.

اما شعبده‌باز که از سؤال گل آن‌قدر گیج شده بود که سرگیجه‌اش را پاک از یاد برده بود، عاقبت به خود آمد و از جا بلند شد و بی‌اعتنا به گل، در حالی که زیر لب تکرار می‌کرد "آقا شعبده ... آقا شعبده ..."، با قدم‌های تند به راه افتاد. به کارگاهش که رسید، در را درق پشت سرش به هم کوبید و پشت میز کارش نشست و سر را میان دو دست گرفت و با خودش گفت: "چرا؟ آخر چرا خودم به این فکر نیفتاده بودم!" کلاغ غارغاری فضول که آن‌وقت‌ها هنوز نه غارغاری بود و نه فضول، لبه‌ی پنجره‌ی کارگاه شعبده‌باز که دیگر آقا شعبده شده بود، نشست و در دل گفت: "غارغار، پیش آمدنی، غارغار، پیش آمدنی." نمی‌دانم چرا حرف شنیده‌ی حالای کلاغ را که پیش من است نمی‌فهمم، اما حرف ناگفته‌ی آن‌وقت‌هایش را که پیش من نبود، می‌فهمم. بله، پیش می‌آید، البته گاهی، که فکر بکری بازیگوشی کند و به جای این که از سر پر قدر و قیمت آقا شعبده‌ی دانا و توانا سر در بیاورد، به سر ناچیز گل نادان و ناتوان بزند.

کلاف گرفتاری آقا شعبده از همین جا باز شد و گویا هنوز که هنوز است، به سر و ته‌ای نرسیده است. هر چند آقا شعبده بی‌دردسر نام خودش را پیدا کرد، پیدا کردن نام این و آن چندان آسان نبود. فکرش را بکنید نامگذاری آن همه گل و گیاه و خزنده و پرنده و چرنده که در باغ بودند، چه مکافاتی داشت! اما سختی کار در جای دیگری بود. عقل سلیم آقا شعبده این‌طور حکم می‌کرد که هر چه که صاحب نام است، صاحب صفت هم باید باشد. حالا این که نام صفت می‌آورد یا صفت نام می‌آورد، فکر پیچیده‌ای‌ست که فقط در کله‌ی پرقدر و قیمت آقا شعبده جا می‌گیرد و به زبان دراز و بی‌خاصیت من قصه‌گو نمی‌آید که نمی‌آید. از بخت خوش زبان زرگری کلاغ هم جا برای بحث و جدل ندارد. پس این بار هم به عادت همیشه از خیر آن‌چه که از آن سر در نمی‌آوریم، می‌گذریم. به هر جهت، از آن‌جایی که برای آقا شعبده‌ی ما این کار نشدنی نبود، بعد از چندین و چند شبانه روز، هر چه که دور و برش بود، نام و صفتی یا صفت و نامی پیدا کرد؛ از جمله همین کلاغ خودمان که خواسته ناخواسته به نام کلاغ و صفت فضولی و غارغاری مفتخر شد.

روز آخر نامگذاری، دم دمه‌های غروب، آقا شعبده که نه اهل سمبل کاری بود و نه خستگی سرش می‌شد، دور از چشم کلاغ، راهی پستوی خانه‌اش شد تا تکلیف همه‌ی خرت و پرت‌ها و زلم زیمبوهای آن‌جا را هم معلوم کند. اما چرا دور از چشم کلاغ؟ گوشتان را اگر جلو بیاورید، می‌گویم که راستش را بخواهید آقا شعبده‌ی ما، هنوز هیچ نشده، خودش از نام و صفتی که به کلاغ بخشیده بود، پشیمان شده بود و هیچ خوش نداشت که هر جا و هر دم یک فضولباشی را، آن هم از نوع غارغاری‌اش ، با خودش یدک بکشد. حالا البته بهتر است که حرف در گوشی را درز بگیریم، مبادا خدای نکرده درز کند و میانه‌ی ما و کلاغ جانمان شکرآب بشود. بله، مثل روز -- البته نه روز ابری، که روز آفتابی – روشن است که پستوی شعبده‌بازی به علم و کمال آقا شعبده خوب پر و پیمان است و همه جور چیزی در آن پیدا می‌شود. از جمله‌ی این چیزهای جوراجور عروسک‌هایی بود که آقا شعبده گاهی گداری که بی‌خود و بی‌جهت حوصله‌اش تنگ می‌شد، با آن‌ها خیمه شب بازی راه می‌انداخت تا سرگرم شود و خلقش جا بیاید. بله، کار همه خرده ریزهای این‌گوشه و آن‌گوشه‌ی پستو که تمام شد، آقا شعبده به سراغ بساط عروسک‌های خوش‌ساخت و خوش‌رقصش رفت. با خوش‌خلقی دستی به سروگوششان کشید و نامشان را سربه راه گذاشت. آقا شعبده در این فکر بود که شب بازی جانانه‌ای از آن‌ها بگیرد که کلاغ فضول و غارغاری از روزنه‌ی پستو سرک کشید و نوک باز کرد که: "غارغار، سراندی سرید." آقا شعبده که از سبز شدن بی‌وقت و بی‌جای کلاغ اوقاتش تلخ شده بود، با بی‌میلی دور و برش را نگاه کرد و دید که عروسکی از بساط پایین لغزیده و پیش پایش روی زمین افتاده است. سر بلند کرد و نگاهی چنان غضبناک به کلاغ انداخت که در دم سر و نوک کلاغ غیب و غارغارش خفه شد. بعد آقا شعبده با ته مانده‌ی غیظ و غضبش عروسک بینوا را از روی زمین بلند کرد و روی بساط انداخت و زیر لب لندید: "سرکش، سرکش، سرکش ..." عروسکی که به این ترتیب سرکش نام گرفت، هنوز میان عروسک‌های دیگر جا به جا نشده ، زد زیر خنده و حالا نخند کی بخند. آقا شعبده که از خنده‌ی سرکش بفهمی نفهمی جا خورده بود، به فکر افتاد که عروسکی به شکل و شمایل و قد و قواره سرکش پیدا کند که البته به بی‌ادبی سرکش نباشد و ... نه ، به سربه راهی سربه راه‌ها هم نباشد، بهتر است. خب ، آخر... بله، در همین گیر و دار باز نگاه آقا شعبده به سر و نوک کلاغ افتاد که پس روزنه‌ی پستو دوباره پیدا شده بود و هاج و واج به دهان باز سرکش که خنده‌ای بی‌امان از آن سرریز می‌شد، خیره مانده بود. روشن بود که این خنده ترس از آقا شعبده را از یاد کلاغ برده و کاری کرده بود که کلاغ فضول ما از خود بی‌خود ، بی آن که بتواند سر سوزنی به عاقبت سرک کشی‌های خود فکر کند، در دم سر جای اصلی‌اش برگشته بود تا سروگوشی به آب بدهد. در همین حال فکر آقا شعبده هم در یک آن از چند و چون عروسک نو به خنده‌ی عروسک کهنه پرید. حیرت کلاغ

مثل زبان‌درازی‌هایش بی‌جا نبود. چرا؟ چون رمز و راز خنده‌ی سرکش درست است که البته و صد البته بر آقا شعبده معلوم بوده و هست؛ اما بر قصه‌گوی پرتجربه‌ی امروزه هم معلوم نشده است، چه رسد بر کلاغ کم تجربه‌ی آن روزه. این که از چون و چرای خنده‌ی سرکش سر در بیاوریم، بی‌سود و ثمر است. گیرم که مثلاً، سرکش از برگشتن پیش عروسک‌های دیگر آن‌قدر شاد شده بوده، که بی‌اختیار به خنده افتاده بوده؛ یا آزرده از کم لطفی آقا شعبده برای حفظ ظاهر پیش سر و همسرها زورکی خودش را به خنده انداخته بوده؛ یا این که از حرص ...، بله، این تعبیر و تفسیرها هر چند سرگرم کننده است، راه به جایی نمی‌برد. حالا هی کلاغ نوک باز کند و بگوید: "غارغار، سرکش چرا؟ غار غار، سرکش چرا؟ " باز هم راستش را بخواهید، از حرف کلاغ چیزی دستگیرم نمی‌شود. شاید روی سخنش با آقا شعبده بوده و به نامگذاری او اعتراض داشته است؛ یا خیلی ساده می‌خواسته دلیل خنده‌ی سرکش را بداند؛ یا به او هشداری بدهد که خنده‌اش را فرو بخورد، مبادا خدای نکرده باز دیگ غضب آقا شعبده به جوش بیاید و یا ... به هر حال مایه‌ی خنده سرکش و معنی حرف کلاغ هر چه بود، نتیجه این شد که آقا شعبده ، کمی گیج و کمی کج خلق ، دوباره به یاد عروسک نو افتاد و تا پیش رویش پیدا شد، بی‌معطلی گفت: "سرگشته" و برای آن که کلاغ فضول مجال فضولی پیدا نکند، روی از بساط گرداند و از پستو بیرون رفت. البته، کلاغ گرچه که بور شده بود، خودش را از تک و تا نینداخت و همان‌طور که با چشم‌های وغزده محو تماشای جمال بی‌مثال عروسک تازه شده بود، نوک باز و بسته کرد که: "غارغار، برگشته سرگشته. غارغار، سرگشته برگشته."

و اما از آن شب به بعد، آقا شعبده هر بار که بساط خیمه شب بازی راه می‌انداخت و عروسک‌ها را به بازی وامی‌داشت، از مهارت سرگشته در بازیگری حیرت می‌کرد و بیش از پیش خوشحال و خشنود می‌شد. نوک کلاغ که هنوز پشت پرده طاقت آورده است ، کمکی پیشتر می‌آید و نرم باز و بسته می‌شود: "غارغار، چی چرا؟ غارغار، چرا چی؟" گرچه شاید صلاح در این باشد که نوک فضول را تر و فرز قیچی کنیم، به چند دلیل پرهیز می‌کنم: یکی این که خیلی ساده، از بخت خوش کلاغ، قیچی دم دستم نیست؛ دیگر این که حتا اگر قیچی هم در دسترس بود، شرط انصاف نبود که تنبیه کلاغ را تجدید کنیم؛ سوم هم این که حالا، بعد از نود و بوقی، کلاغ همه‌چیزدان و پاسخگو همه‌چیزندان و پرسشگر شده است. پس بهتر است از فرصت استفاده کنم و در جلد عالمان فرو بروم که: بله، بله، البته واضح و مبرهن است که خوشحالی و خشنودی آقا شعبده از ... از ... اما نه؛ خوب است بدانید که من قصه‌گو، شاید بس که از همه کس و همه چیز قصه‌های بی سر و ته گفته‌ام، دیگر به هیچ حرفی، حتا به حرف‌های خودم -- و بلکه هم بیشتر به حرف‌های خودم -- هیچ یقینی ندارم. راستش را بخواهید، همان‌طور که نمی‌توانم دل از این کلاغ فضول خودمان بکنم، از شک هم نمی‌توانم

بِبرم. شاید سرحالی آقا شعبده از چستی و چابکی عروسک نوپیدایش بود؛ یا نه، از این که همتای سرکش این‌قدر سر به زیر از کار درآمده بود؛ یا خیلی ساده، فقط از تردستی خودش خوش‌خوشانش شده بود. هرچه بود، در این حرفی نبود که آقا شعبده بفهمی نفهمی و بدانی ندانی دلبسته‌ی این سرگشته‌ی عزیز دردانه‌اش شده بود و وقت و بی‌وقت و جا و بی‌جا تعریف و تمجیدش را می‌کرد و به سرکش بینوا سرکوفت می‌زد. کلاغ پشت پرده نوکش را پایین می‌گیرد و بشنوی نشنوی می‌گوید: "غارغار، می‌زد ریزد، غارغار، می‌زد ریزد ..." قصه‌گوی شما که من باشم، هیچ خیال ندارد به کلاغی که سوزنش روی خط افتاده باشد، اعتنایی بکند. شما هم بهتر است این‌بار کنجکاوی‌تان را قورت بدهید و پاپی نشوید. به هر حال آقا شعبده آن‌قدر به آن یکی بَه و چَه و به این یکی آه و پَه گفت که این یکی کاسه‌ی صبرش لبریز شد و جرش درآمد و پاک روی قوز افتاد که هرطور شده نقشه‌ای بریزد و جوری دق دلش را خالی کند. پس از آن به بعد بود که تا فرصتی پیش می‌آمد، سرکش در گوش سرگشته‌ی بخت برگشته پچ پچ می‌کرد. خیلی نگذشت که با سر و زبانی که داشت و با فوت و فن‌هایی که از بر بود، سرکش همه فن حریف ما توانست سرگشته‌ی سر به هوای ما را هوایی کند و از راه به در ببرد. حالا اگر از چند و چونش بپرسید، خلاصه برایتان می‌گویم که: خب دیگر، به اصطلاح یکی به نعل می‌زد و یکی به میخ. گاهی بد آقا شعبده را می‌گفت و گاهی مجیز سرگشته را. یا وقتی از در دوستی درمی‌آمد و وقتی دیگر سرسنگین می‌شد. عاقبت کار را به جایی رساند که سرگشته‌ی بیچاره که انگار شیطان در جلدش رفته بود، پاک سراندر حیران شد و به جای این که قدر مهر و محبت‌های به‌جا و بی‌جای آقا شعبده را بداند، بنای ناسازگاری را گذاشت. خب، این را هم نباید نادیده گرفت که بدقلقی سرگشته بیشتر از آن که از ناسپاسی‌اش آب بخورد، از سردرگمی‌اش ریشه می‌گرفت. این به کنار، هر چند که سرکش نابه‌کار تخم شک را در دل سرگشته کاشت، از حق نباید گذشت که نامگذاری سرگشته کار خود آقا شعبده بود. از این‌ها گذشته، باز هم اگر از حق نگذریم، این را هم نمی‌شود کتمان کرد که عروسک‌ها هم درست است که عروسکند و علی القاعده باید چشم و گوش و دهان بسته باشند؛ اما هر چه باشد، خاصیت چشم دیدن و خاصیت گوش شنیدن و خاصیت دهان حرف زدن است. بی‌پرده بگویم، هر چشم و گوش و دهانی عاقبت روزی -- حالا به وقت و بی‌وقتش کاری نداشته باشیم بهتر است --، بله، اگر بسته باشد باز می‌شود و البته می‌شود گفت که اگر باز هم باشد، بسته، می شود که بشود؛ و این هم بر همه معلوم است که از خاصیت بود و نبود است و باید که ... ای وای، ... بله، ای وای به حال قصه‌گویی که از خط بیرون بزند و خدای نکرده، به نیت قربتاً الی الله شاید، قصد و غرض‌های خودش را خواسته ناخواسته در لفاف قصه بپیچد، یا بالای منبر برود، یا قصه‌گوی دانا، یعنی دانای قصه‌گو، بشود که ... -- حالا که کَمَکی دم به تله داده‌ام،

نگفته نمی‌گذرم ــ بله، قصه‌گو همین که قصه بگوید و فکر دانایی و نادانی را برای دیگران بگذارد، البته که بهتر است.

بگذریم. رسیدیم به این‌جا که کار سوسه‌دوانی‌های سرکش به آن‌جا رسید که دیگر سرگشته، اگر هم می‌خواست، نمی‌توانست مثل گذشته خوبرقصی کند. سرانجام شبی از شب‌ها که دست بر قضا آقا شعبده خیلی هم سر دماغ بود، سرگشته سر این‌جا و پا آن‌جا، وقت خیمه شب بازی، آن‌قدر ادا درآورد و سر خود رقصید که آقا شعبده‌ی خوش‌خلق و خوش‌نیت را از کوره به در برد و، چشمتان روز بد و شب بد نبیند، بی آن که نیت سربه نیست کردن سرگشته را داشته باشد، دستی دراز کرد و سرگشته را میان مشت گرفت و به هوا بلند کرد و چند دوری دور سر چرخاند و به آسانی آب خوردن چنان پرتش کرد که هفت فرسنگی نه، هفتاد فرسنگی باغ، در بیابانی پرت و بی آب و علف دو بامبی به زمین گرم خورد و آه از نهادش برآمد. می‌پرسید، "بعد چه شد؟" خب، البته انگار آب از آب تکان نخورده بود؛ چون آقا شعبده‌ی قصه‌ی ما با خیال راحت به اتاقش رفت تا تخت بخوابد و تا صبح خواب‌های خوش و شیرین ببیند.

اما بشنوید از حال و روز عروسک فلک‌زده که خداوند عالم چنین حال و روزی را هرگز نصیب گرگ بیابان هم نکند. بیچاره‌ی بینوا که تا چشم باز کرده بود، دست نوازش آقا شعبده را بر سر خود احساس کرده بود و دور و برش فقط گل و بلبل و باغ و چمن دیده بود، بی‌هوا به بلایی دچار شد که هنوز است گویا از شر آن چنان که باید و شاید خلاصی پیدا نکرده است. گفتن ندارد که سرگشته‌ی ما اول مثل بچه‌ی آدم ــ که تا نافش را می‌برند، شیون سر می‌دهد ــ بنای گریه و زاری و آه و ناله را گذاشت؛ آن‌قدر که دو چشم گریانش دو کاسه‌ی خون شد. آن‌ها که مصیبت دیده‌اند، البته خوب می‌دانند که چشمه‌ی اشک هم مثل چشمه‌ی آب روان عاقبت خشک می‌شود؛ هرچند که چشمه‌ی اشک طایفه‌ی تمساحان هیچ‌وقت چنین نمی‌شود. بعد از اشک و آه نوبت ناله و نفرین و فغان و فریاد رسید و سرگشته تا توانست بد و بیراه گفت و طعن و لعن کرد و داد به آسمان رساند تا این که زبانش هم به سقش چسبید. از جوش و خروش که افتاد، دید گریز و گزیری ندارد جز این که در بحر تفکر و تأمل فرو برود و چاره‌ای به حال خود کند؛ اما هر چه فکر کرد عقلش به جایی نرسید. این بود که از ناچاری بلند شد و ول و ویلان راهی در و دشت شد تا ببیند خدا چه می‌خواهد و تقدیر چه پیش می‌آورد.

غیبت سرگشته در باغ درندشت آقا شعبده، از قرار معلوم، نه آسمان را به زمین آورده بود و نه زمین را به آسمان برده بود. سرکش میان سر به راه‌های عاقل و آدابدان باری به هر جهت می‌لولید و می‌پلکید؛ اما هر چه می‌کرد یا خودش را با آن‌ها سازگار کند یا آن‌ها را به راه خودش بیاورد، بی‌فایده بود که بود. از آن طرف، نه که از روز اول و ازل مهرگیاه و مهره‌ی ماری نصیب و قسمتش نشده بود که نشده بود، در نرم کردن دل آقا شعبده هم کاری از پیش

نمی‌برد. آقا شعبده مثل همیشه سرش به کارهای طاق و جفتش گرم بود؛ اما از خدا پنهان نیست، از شما چه پنهان، آقا شعبده حال کسی را داشت که ارزن پاره‌ای از دلش کنده شده و به جای سبک شدن به قد ارزنی، به قد کوهی سنگین شده باشد. گاهی میانه‌ی گرفتاری‌ها و دلمشغولی‌های روزمره‌اش ناگهان احساس می کرد که چیزی را گم کرده است. خب، البته هیچ‌وقت گم بودن چیزی مایه‌ی نگرانی آقا شعبده نمی‌شد؛ چرا که خبره‌ی کار پیدا کردن و گم کردن بود. نه، گیر کار آقا شعبده‌ی ما در اینجا نبود. از همان ب بسم الله قصه روشن شد ،البته، که آقا شعبده دانا و تواناست. هر چند که ما زودتر از خود آقا شعبده نام و صفت برای او پیدا نکرده‌ایم، دردسرهای نام و صفت‌هایش گریبانگیر ما هم می‌شود. به این ترتیب که حالا باید بیاییم روشن کنیم که توانایی آقا شعبده‌ی ما فقط و فقط در حد و حدود دانایی‌اش بود. اما اگر زبان به طعنه و تمسخر باز کنید که غیب می‌گویم و همیشه همین‌طور است؛ هر چند اهل جنگ و جدل نیستم، این را می‌گویم که اصلاً و ابداً این قید همیشه را قبول ندارم و این فقط از بخت خوش آقا شعبده است که دانایی و توانایی‌اش با هم می‌خواند. می‌گویید، نه. می‌گویم هستند کسانی که دانایی‌شان بیشتر از توانایی‌شان است. کلاغ فضول نوک می‌تکاند که: "غارغار، وای به او، غارغار، وای به او ..." به تقلید از آقا شعبده محلش نمی‌گذارم و ادامه می‌دهم که: کسانی هم هستند که توانایی‌شان بیشتر از دانایی‌شان است. کلاغ فوراً وردش را عوض می‌کند که: "غارغار، وای به دیگر ، غارغار، وای به دیگر ..." بگذریم و برسیم به این که، آقاشعبده خوب یادش می‌آمد که عروسک یاغی از آب درآمده‌ای را، یا به نیت تأدیب و تنبیه و یا از روی خشم و خروش، نه که سر به گم، که از نظر دور کرده است. نه، برو برگرد نداشت که گم نکرده بود. حتا گاهی گداری، نه از روی شک، که به قصد تفنن، به سراغ جام جهان نمایش می‌رفت تا سرسری نگاهی به سرگشته‌ی در به در و بی‌پناه بیندازد. ناگفته پیداست که در این جور وقت‌ها کلاغ فضول بی آن که فکر عاقبت کار را بکند و از غیظ و غضب آقا شعبده واهمه‌ای به دلش راه بدهد، مثل اجل معلق پشت پنجره‌ی اتاق آقا شعبده پیدا می‌شد و یکبند نوک می‌جنباند که: "غارغار، وای به او نه به شما ..." و تا وقتی تیر نگاه نافذ آقا شعبده را متوجه خود نمی‌دید، از رو نمی‌رفت و غیبش نمی‌زد. مثل روز آفتابی روشن است که آقا شعبده‌ی عالمِ اعتنایی به حرف کلاغ نداشت و مثل قصه‌گوی جاهل در بند چند پهلو بودن حرف کلاغ نبود؛ فقط خیلی ساده از حضور سرزده‌ی کلاغ خوشش نمی‌آمد و در عین حال همیشه می‌توانست دیر یا زود از گناه ناخواسته‌ی کلاغ فضول بگذرد و حیوان زبان بسته را به حال خود بگذارد. حالا اگر بپرسید پس چه‌طور آقا شعبده‌ی بخشنده‌ی مهربان از گناه سرگشته نگذشت، رندی نمی‌کنم که بگویم اگر که می‌گذشت که قصه‌ی ما قصه نمی‌شد. خدایی‌اش را بخواهید، تنها خدا عالم است و بس. جواب نیمدار و بودار هم اگر

بخواهید، می‌گویم چه بسا به این دلیل که گناه سرگشته دانسته بود و گناه کلاغ نادانسته. اما اگر بیشتر از این‌ها بخواهید پاپی‌ام بشوید، بی‌معطلی اقرار می‌کنم که کمیت قصه‌گوی نادان و ناتوان در برهان تراشی آن‌قدر می‌لنگد که صلاح کار در این است که همین حالا پیش هر پرسنده‌ای لنگ بیندازد و کوتاه بیاید که این، نهایت دوراندیشی و تدبیر است. پس برگردیم سر وقت گیر و گره‌ی کار آقا شعبده‌ی خودمان، که همان‌طور که گفته شد، در گم و پیدایی نبود و در دوری و نزدیکی بود.

بله، جانم برایتان بگوید که، چندان هم سردرگمی ندارد. خیلی ساده می‌شود گفت که آقا شعبده اگر چیزی و کسی را دور می‌کرد، دیگر نمی‌توانست آن چیز و آن کس را نزدیک کند. چون عقل و منطق این‌طور حکم می‌کرد که بین دوری و نزدیکی قاعدتاً باید یکی را انتخاب کرد و انتخاب منطقی و عاقلانه هم طبیعتاً برگشت ناپذیر است. از این قرار، حالا که سرگشته را به هر دلیلی فرسنگ‌ها دور کرده بود، به فکرش نمی‌رسید که می‌شود نزدیکش کرد یا با او احساس نزدیکی کرد؛ بنابراین از پس انجام این کار هم برنمی‌آمد.

پس برگردیم به سر وقت سر گشته و بگوییم که، شاید سال‌های دور و دراز و تلخ و تند دوری از آقا شعبده برای سرگشته کارساز بوده است؛ چون نه فقط طعم تنهایی و ترس ، که مزه‌ی دوستی و دشمنی و شکست و پیروزی و خیلی چیزهای دیگر را هم خوب خوب چشید. همین‌طور با گل و گیاه انس گرفت و با پرنده و چرنده و دونده و خزنده آشنا شد و آخر کار هم با انس و جن حشر و نشر پیدا کرد. کم کمک فوت و فن کارهای جوراجور را یاد گرفت و خرده خرده سری میان سرها درآورد. سرگشته‌ی ما، خوب که استخوان خرد کرد و استخواندار شد، به این فکر افتاد که خودش برای خودش یک پا عروسک گردان درست و حسابی بشود. فکر غریبی بود، البته، که عروسکی که تا به حال خودش به اشاره‌ی انگشت دیگری چرخیده و گردیده و رقصیده بود، بخواهد عروسک‌های دیگری را بچرخاند و بگرداند و برقصاند؛ اما بالاخره هر چه باشد منکر فکرهای عجیب و غریب که نمی‌شود شد. از این گذشته تا دیر نشده این را هم بگوییم که، نه که فکر کنید شیطان به جلدش رفته بود و خدای ناکرده می‌خواست پا جای پای آقا شعبده بگذارد؛ نه، همین‌جوری الله بختکی به صرافت این کار افتاد و پی‌اش را گرفت و چیزی نگذشت که دیگر نه فقط عروسک‌ها، که هر چه و هر که را که اراده می‌کرد، از مرغ یک پا و آدم دو پا گرفته تا هزارپای بسیار پا را، به ساز خود می‌رقصاند.

و اما در یکی از روزهای نادری که آقا شعبده بی‌گاه و بی‌جا به فکر سرگشته افتاده بود و دست بر قضا کلاغ فضول هم برای این که سر و گوشی به آب بدهد، به دور دورها رفته بود؛ سرکش که کلافه دور و بر سر به راه‌ها می‌پلکید، تا آقا شعبده جام جهان نمایش را پیش کشید، پیش دوید و گوش به زنگ ماند شاید خبری از یار دورافتاده‌اش بشنود. آقا شعبده که

عادت داشت سرسری نگاهی به جام بیندازد و زود آن را کنار بزند، این بار برخلاف همیشه دل از تماشا نمی‌کند. فضولی سرکش چنان گل کرده بود که اگر از غیظ و غضب آقا شعبده نمی‌ترسید، جام را از میان دو دست آقا شعبده بیرون می‌کشید تا ببیند چه چیز این طور تماشا دارد. عاقبت آقا شعبده بی آن که چشم از جام بردارد، قاه قاه شروع به خندیدن کرد و وقتی که سرکش پاک کفری شده بود، کف دستی بر روی رانش کوبید و گفت: "عجب اعجوبه‌ای‌ست این عروسک سرگشته. کارش به جایی کشیده که عالم و آدم را می‌رقصاند. از اول هم معلوم بود که جنمش جور دیگری‌ست." سرکش که دیگر از بغض و حسد داشت می‌ترکید، با صدایی گرفته و گله‌مند گفت: "هر کس دیگری را هم که از حبس این پستو در می‌آوردید و از قید خودتان آزاد می‌کردید ..." آقا شعبده که مثل همیشه زود حوصله‌اش سر می‌رفت، پیش از این که سرکش حرفش را به آخر برساند، گفت:" هر کس بخواهد می‌تواند از این‌جا و از این باغ هر وقت و هر جا که دلش خواست برود، اما ..." کلاغ فضول که تازه از راه رسیده بود و فوری و فوتی هم سر از ماجرا درآورده بود؛ چون یقین داشت که آقا شعبده پی حرفش را نخواهد گرفت، دل و جرئتی به خود داد و نوک باز کرد که: "غارغار، اما اما دارد، غارغار، اما اما دارد ..." اگر کلاغ جیغوی خودمان از خودمان دلگیر نشود و جیغ و داد به راه نیندازد، باید بگویم که "اما"یش البته گفتن ندارد، چون که نه فقط سرکش و سرگشته و همه‌ی سربه راه‌ها و من و شما، که حتا خواجه‌ی شیراز هم خوب می‌داند که بیرون رفتن از باغ آقا شعبده اگر شدنی است، برگشتن به آن ناشدنی است؛ وگرنه که سرکش آن‌قدر در گوش سرگشته ورد نمی‌خواند و شیرش نمی‌کرد تا کار دست خودش بدهد. انصاف حکم می‌کند که بگویم سرگشته هم از این قاعده و قانون هیچ بی‌خبر نبود و از همان اولی که بنای ناسازگاری را گذاشت، خوب می‌دانست که عاقبت کارش به کجا می‌رسد و، پس، هیچ نمی‌شود گفت که گول سرکش را خورده است. اما ... برای این که کلاغ فضول و جیغو باز پایش را در کفش ما نکند، از "اما"یش می‌گذرم و به منتهایش می‌رسم که یعنی، به هر حال، سرگشته اگر باکی از غرق شدن داشت یا نداشت، اهل دل به دریا زدن بود. با این حساب سرکش هم اگر بیش از این‌ها از آقا شعبده سرکوفت می‌خورد، جای حرفی نداشت؛ چون که با همه‌ی گردنکشی‌ها فکر بیرون شدن از باغ و از کف دادن آقا شعبده تیره‌ی پشتش را به لرزه می‌انداخت. با این همه حرف آخر آقا شعبده آن‌قدر به سرکش گران آمد که دودلی را کنار گذاشت و عزم جزم کرد که دل از آقا شعبده بکند و به سرگشته خوش کند.

وقتی سرگشته سرکش را که مثل اجل معلق پیش رویش سبز شده بود دید، چنان حیرت کرد که زبانش بند آمد. چند روزی سرگشته‌ی ما لال مانی گرفت و در لاک خودش فرو رفت و ورد چه کنم چه نکنم بر زبانش بود. از یک طرف ته دلش خوشحال بود که بالاخره از

تنهایی درآمده و انیس و مونسی پیدا کرده است. از طرف دیگر خوب می‌دانست که همجواری با سرکش همان است و آرام و قرار از کف دادن همان. کلاغ فضول غارغاری که هم از سکوت و سکون خوشش نمی‌آمد و هم دلش به حال سرگشته سوخته بود، رفت و آمد و پرید و نشست و دم گرفت که: "غارغار، همین نیست که هست؟ همین هست که هست؟ غارغار، همین ..." عاقبت سرگشته که یا از فکر کردن خسته شده بود یا از پرغاری و پرحرفی کلاغ، به این نتیجه رسید که چاره‌ای ندارد جز این که باری به هر جهت به همزیستی با سرکش تن در بدهد.

از آن روز به بعد، این طور که کلاغ فضول خبر می‌آورد، سرگشته و سرکش خواهی‌نخواهی باهم سرکرده‌اند؛ روزی یار و غار هم بوده‌اند و روزی هم با یکدیگر کارد و پنیر شده‌اند. پیش آمده که گاهی چنان آقا شعبده را از یاد برده باشند که انگار از اول و ازل خداوند عالم آقا شعبده‌ای خلق نکرده و تا آخر و ابد هم خلق نخواهد کرد. گاهی هم چنان دلتنگ آقا شعبده شده‌اند که دنیا به چشمشان تیره و تار شده است. در هر دو حال قدر مسلم این است که در باغ آقا شعبده بر رویشان بسته شده و تا قیامت هم بسته خواهد ماند. از آن طرف، حال و روز آقا شعبده هم که هنوز است در باغش روزگار می‌گذراند، چندان توفیری با حال و روز عروسک‌های نافرمانش ندارد. وقتی چنان فراموشکار می‌شود که اگر یکی از سربه راه‌ها هم دست بر قضا اسم سرکش و سرگشته را بر زبان بیاورد، چیزی از آن‌ها به یاد نمی‌آورد. وقتی دیگر هم چنان دلش هوای آن‌ها را می‌کند که مثل شیر زخم خورده دور خودش می‌گردد و می‌غرد و توی دل سر به راه‌های سر به زیر را خالی می‌کند.

البته همین حالا اگر بگویید که،"خب، بالاخره چه شده است؟" فوری و فوتی می‌گویم:"تا آنجا که من می‌دانم، هیچ." اگر رضایت ندهید و پیگیر آخر کار باشید و بپرسید، "پس عاقبت چه می‌شود؟" سرافکنده می‌گویم: "والله چه عرض کنم!" و برای این که براق نشوید و غضب نکنید، شروع می‌کنم به صغرا و کبرا چیدن که: "خب، حالا مگر اگر قصه‌گویی از خیر پایان خوش و ناخوش بگذرد و قصه‌ی دم بریده‌ای نقل کند، چه می‌شود!" برای خشنودی خاطر شما کلاغ زبان بسته به دادم می‌رسد که،"غارغار، آمد نیامد دارد، غارغار، نیامد آمد دارد..." این بار دیگر چاره‌ای ندارم جز این که وانمود کنم حرفش را می‌فهمم و بی‌معطلی تفسیر می‌کنم که، "بنا بر خبرچینی‌های خبرچین کهنه‌کار ما هر چند از زمان جدایی عروسک گردان و عروسک‌هایش در باغ درندشت آقا شعبده به روی همان پاشنه‌ی همیشگی می‌گردد، چون هر سه ته دلشان می‌خواهند که یک بار دیگر به هم برسند و در کنار هم روزگار غدار را به سر کنند، بعید نیست یکی از همین روزهایی که یکی هست و یکی نیست، آقا شعبده‌ی ما در باغ درندشتش را پشت سر خودش هم ببندد و به راه سرکش و سرگشته‌اش برود." می‌گویید، نه؟

می‌گویم، آخر هر چه باشد، این کار آقا شعبده اگر هم از عاقبت به خیری و عافیت اندیشی دور باشد، دست کم قصه‌ی دم بریده‌ی ما را که دمدار می‌کند.

***

بله ... باری ... اما ... ما که قصه گفتیم انگار که نگفتیم و قصه که نگفتیم انگار که گفتیم. با این همه می‌گفتیم و نمی‌گفتیم، حکایت آقا شعبده و سرکش و سرگشته‌اش تا بوده چنین بوده که حکایت حکایت‌ها بوده و تا هست چنین هست، یا که نیست، بر قصه‌گوی نادان ندانم‌کار معلوم نیست که نیست!

تهران – تورنتو

شماره‌های گذشته‌ی جنگ زمان
و کتاب‌های نویسندگان جنگ زمان را
از فروشگاه‌های آنلاین:

Amazon.com / Amazon.co.uk / Amazon.du/
Amazon.fr / Amazaon.it /Capris.no / and …

تهیه و به دوستانتان معرفی کنید.

ریحانه ظهیری

آن دیگری

به بساط فروشندگانی که آمده‌اند تا گذشته را به آیندگان بفروشند سرک می‌کشد. از بین جمعیت راه باز می‌کند تا به سمت پیرمردی سیه‌چرده که ته‌ریش سفیدی دارد، برود. مقابل بساط پیرمرد زانو می‌زند، گرمای هوا و ازدحام جمعیت کلافه‌اش کرده است. گره روسری‌اش را شل می‌کند. دستش پیش می‌رود تا از بین صفحات موسیقی صفحه قمرالملوک وزیری را بیرون بکشد. «این صفحه‌ها چنده؟» پیرمرد می‌گوید: «شما هر چقدر کرمته بده.» زن جوان می‌گوید: «بیست تومن کافیه؟» پیرمرد لبخند مهربانی می‌زند و دندان‌های کج و معوج و سیاهش را نمایان می‌کند. «سلامت باشی دخترم.» زن جوان پول صفحه را به پیرمرد می‌دهد و به سمت خانه راه می‌افتد تا بعد از نوشیدن چای دارچینی جلو پنجره اتاق‌اش صفحه را در گرامافون بگذارد و پشت میز چوب بلوط‌اش برای نوشتن جای گیرد.

اتاق کار او که در دنج‌ترین جای خانه قرار دارد، اتاقی است آرایش شده با میز و صندلی چوب بلوط که با فاصله‌ای یک متری از پنجره قاب چوبی اتاق قرار دارد. غیر از سررسیدی که قرارهای روزانه‌اش را در آن یادداشت می‌کند، ماشین تایپ قدیمی‌اش هم جلوی میز قرار دارد. میز دو نفره‌ای با صندلی‌های لهستانی که تقریبا در سمت چپ اتاق قرار دارد و در تمام لحظات پذیرای او و مهمان‌اش است. گرامافون لوله‌شیپوری که ارثیه‌ای اجدادی‌ست بر میز گرد چوبی پایه‌بلندی در کنج اتاق گذاشته شده است و کتابخانه‌ای که اکثر ساکنانش خریده شده از جمعه‌بازار یا دست‌فروش‌های انقلاب هست. تنها چیزی که در این اتاق هفته‌ای دوبار تمیز می‌شود آویزهای طرح گلیم گبه‌ای است که به در اتاق آویخته شده است. این اتاق سه روز در هفته غیر از او دو شخص دیگر را به خود می‌بیند؛ یکی استاد سه‌تار و دیگری جوان نمایشنامه‌نویسی است که زن جوان، سوم‌شخص زندگی‌اش می‌شود. در حالی که جوان نمایشنامه‌نویس دوم‌شخص زندگی زن جوان است. البته او نمی‌داند که دوم‌شخص زندگی زن جوان است چون شاید اگر بفهمد، می‌شود دوم‌شخص غایب و زن جوان دیگر نمی‌تواند او را در آن سه روز باقی‌مانده در هفته، در این اتاق پشت آن میز و

صندلی لهستانی ببیند و به بهانه‌ی نمایشنامه‌هایش کمی با هم گپ بزنند و چای دارچینی بنوشند. نزدیک چندماهی می‌شود که در یکی از همان تولدهای قلابی تنها برای اینکه همه دور هم جمع شوند با جوان نمایشنامه‌نویس آشنا شده بود. آن روز هم به اصرار دختر خاله‌اش به مهمانی می‌رود و به احتمال پشت این اصرار یکی از همان نگرانی‌های خاله‌جان که شروع‌اش دقیقن به زمان فوت پدر و مادر که به فاصله یک هفته اتفاق افتاد، برمی گردد. صدای زنگ موبایل او را از افکارش بیرون می‌کشد .موبایل را از جلوی پنجره قاب‌چوبی بر می‌دارد و به شماره‌ی روی صفحه نمایشگر نگاه می‌کند. می‌تواند جواب ندهد. نمی‌دهد. روزی عاشق صدای فرد تماس‌گیرنده با آن خش مخصوص به خودش بود. دوران دانشجویی بود و فکرها و عقاید آرمانی و روشنفکربازی. به سمت میز لهستانی می‌رود و انگشتان کشیده‌اش را بر روی جلد یکی از کتاب‌های "اوریانا فالاچی" که از مدت‌ها پیش تصمیم به خواندن‌اش گرفته می‌کشد، لبخند تلخی می‌زند و ذهن‌اش به گذشته می‌رود، به زمانی‌که یک دختربچه نوزده‌ساله بود. همین حالا هم می‌توانست به راحتی نگاه مشتاقش را در یکی از همان جمع‌های دانشجویی به پسر مقابلش که موهای فر بلند همراه با سبیل نیمه‌پرپشتی داشت به یاد آورد. فضا دود گرفته بود و انگار مثل همیشه چندنفری سیگاری دود می‌کردند. دختر جوان نگاهش را از پسر جوان با سبیل‌های پرپشت گرفت و آن را از پنجره به بیرون دوخت. مدت‌ها می‌شود که دیگر علاقه‌ای به صاحب صدای خش‌دار ندارد چون فهمیده است آن هم یکی‌ست مثل بقیه، یکی مثل خودش نه کم‌تر و نه بیش‌تر و جسته‌گریخته درباره‌ی ناتمام رها کردن تحصیلاتش از دیگران شنیده بود. خود جوانک هم مدت‌هاست که فهمیده دیگر زن جوان مانند قبل علاقه‌ای به او ندارد و حتی از هرگونه ارتباطی با او گریزان است اما هنوز دست‌بردار نیست. صفحه قمرالملوک وزیری را داخل گرامافون می‌گذارد و سوزن دستگاه را رویش قرار می‌دهد. صفحه شروع می‌کند به چرخیدن و چرخیدن و آواز قمرالملوک وزیری سکوت اتاق را در هم می‌شکند. پشت میز کار می‌نشیند، دست به قلم می‌برد تا کاغذهای سفید مقابلش را سیاه کند. کاغذها سیاه و سیاه و سیاه‌تر می شوند، جملات خط زده می‌شوند، شخصیت‌ها جان می‌گیرند و... صدای پاندول ساعت خبر از نیمه‌شب می‌دهد و انگار مدت‌هاست که دیگر قمرالملوک وزیری نمی‌خواند. دست از نوشتن می‌کشد، جرعه‌ای از چای دارچینی یخ‌کرده‌اش می‌نوشد و به سمت پنجره قاب‌چوبی اتاق می‌رود، به تاریکی بیرون زل می‌زند .سیگار مدوکس‌اش را به آتش می‌کشد و پنجره قاب‌چوبی را باز می‌کند. سوزن را دوباره روی صفحه می‌گذارد. صدای قطره‌های باران را بر روی سقف شیروانی می‌شنود. یکدفعه دلتنگ می‌شود. دلتنگ نبود کسی که این روزها شده دوم‌شخص زندگی‌اش، دلتنگ جوان نمایشنامه‌نویس. امروز صبح قبل از رفتن به

جمعه‌بازار مثل آن سه روز باقی‌مانده در هفته آمد به دیدنش البته فقط نه به دیدن او، آمد تا نمایشنامه‌اش را برای بازخوانی بدهد. زن جوان با سارافون چهارخانه‌ای رنگی و روسری قلاب بافی‌شده‌ای که پشت گردنش گره زده باعث شده بود تا موهای مشکی‌اش از زیر آن به دور صورت و گردنش ریخته شود، بدون هیچ آرایشی ساده‌تر از همیشه اما قدری سرحال و هیجان‌زده به نظر می‌رسید. در فر را باز کرد، سینی را بیرون کشید و کیک را بررسی کرد و آن را که به نظر آماده می‌آمد روی میز گذاشت،به قطعات کوچک برید،داخل ظرف قرمز رنگی گذاشت و در فنجان‌های رنگی چای ریخت و سپس با سینی چای و کیک از آشپزخانه به راهرو و از پس آویزها وارد اتاق کار شد. در اتاق، پشت میز و صندلی لهستانی، جوان نمایشنامه‌نویس با دیدن او لبخندی زد. زن جوان گفت: «بفرمایید این هم کیک صبحانه» جوان فنجان چای را برداشت و زیر بینی‌اش گرفت. عطر چای را به ریه‌هایش فرستاد «چای محبوب من» زن جوان گفت: «چای دارچینی.» مرد جوان بعد از نوشیدن چای از پشت میز و صندلی لهستانی بلند شد، کت و شال‌گردن‌اش را به تن کرد. «دیگه دیر شده باید برم.» زن جوان با لبخند غمگینی برای بدرقه‌اش از پشت میز بلند شد، لحظه‌ای نگاه‌ها در هم گره خورد. «امروز چه خوشگل شدی!» زن جوان گفت: «تا دم در بدرقه‌تون می‌کنم.» مرد تک‌سرفه‌ای کرد. «البته... البته» آن دو لبخندزنان و شانه‌به‌شانه هم به حیاط پا گذاشتند و نزدیک در خروجی خانه، روبه‌روی همدیگر ایستادند. مرد جوان گفت: «خب من دیگه برم.» زن جوان لبخند غمگینی زد.جوان مکثی کرد و پایین رشته‌های روسری قرمز زن جوان را بین انگشت‌هایش گرفت. او در نهان آرزو کرد که کاش او می‌دانست زن جوان دلش می‌خواست کاش او دوست‌اش می‌داشت... مرد گفت: «چه خوشگل شده بودی امروز» زن جوان در عین حال که متعجب شد لبخند شرمگینی زد «اینو پیش از این هم یه بار گفته بودید» مرد جوان گفت: «ولی جوابی نگرفتم گرچه سادگی همیشه قشنگه» (مکثی کرد دستش را بین موهای نیمه‌بلندش برد) و ادامه داد «خب من دیگه برم» زن جوان در خانه را باز کرد و کناری ایستاد. جوان نمایشنامه‌نویس گفت: «راستی قدیما می‌گفتن این هوا یه هوای دونفره‌ست سعی کن امروز رو خونه تنها نمونی» زن جوان لبخند تلخی زد. مرد جوان رفت و زن جوان در را پشت سرش بست و به در تکیه داد. از سر دلتنگی نفس عمیقی کشید و به طرف اتاقش راه افتاد تا اتاق را جمع‌وجور کند. زن جوان در حال گذاشتن بشقاب و فنجان‌های چای دارچینی داخل سینی بود که زنگ دوبار پیاپی زده شد. زن جوان از اتاق خارج شد و به راهرو و سپس به هال پا گذاشت و بعد از ورودش به حیاط در خانه را باز کرد. جوان نمایشنامه‌نویس تکیه زده به در نمایش‌نامه را سمت زن جوان گرفت «فراموش کردم» زن جوان هراسان نمایش‌نامه را گرفت. جوان متعجب پرسید: «از زنگ در

ترسیدی؟! ببخش من عادت دارم زنگ رو دوبار می‌زنم» زن جوان گفت: «اشکالی نداره آخه یکی بود مثل شما که اونم همین‌طوری زنگ می زد. (به خودش آمد) حتما می‌خونم و تا آخر هفته نظرم رو می‌گم... شایدم زودتر» جوان نمایشنامه‌نویس گفت: «خلاصه من روی نقد شما حساب کردم» زن جوان لبخندزنان به جوان نگریست و گفت: «چشم (انگار چیزی به خاطرش آمد) راستی... چهارشنبه هم میاین؟» او جواب داد: «میام» زن جوان آهی می‌کشد، به پشت میز چوبی بلوط می‌رود و شروع به تایپ با ماشین قدیمی می‌کند. صدای تق و تق دکمه‌ها با آواز قمرالملوک وزیری در هم می‌آمیزد. همه جا تاریک است. صدای آواز قمرالملوک وزیری دیگر قطع شده است. از اتاق کار نور چراغ به راهرو می‌تابد. تنها صدای دکمه‌های ماشین تایپ شنیده می شود. صدای ماشین تایپ قطع می‌شود. زن جوان از پشت میز بلند می‌شود و فنجان به دست به جلوی پنجره می‌رود. پنجره اتاق را باز می‌کند. سوزن را دوباره روی صفحه می‌گذارد. چهره‌اش در هم می‌رود و بغض می‌کند. فنجان چای را لبه پنجره می‌گذارد. پنجره را می‌بندد. به سمت در اتاق می‌رود. دستش برای خاموش کردن چراغ می‌رود. زن جوان زمزمه‌کنان و با بغض می‌گوید: «کاش بودی» زنگ خانه دوبار پیاپی به صدا در می‌آید.

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 (ای بوک)
دریافت کنید.

فریدون کریمی بوشهری

خواب

قوری یک باره از دستم لیز خورد، مثل یک ماهی، و افتاد جلو چشمم، روی زمین، کنار حوض. تکه‌ها را می‌دیدم که مثل پرنده‌های تازه بال در آورده کمی توی هوا بال می‌زنند و بعد می‌افتند روی آجر فرش حیاط. دلم ریخت. حواسم مثل همان قوری تکه تکه شد، شکست. چه قدر قوری را دوست داشتند. قشنگ بود، قدیمی بود، خیلی قدیمی.

صدای پایی از پشت سرم آمد. مادرم بود؟ صدای شکستن را شنیده بود؟ دلم ریخت.

"وَر پریده، خاک بر سر، بی عرضه. یادگار مامان بزرگت بود. کی می‌خوای آدم بشی؟ جواب باباتو چی بدم؟ هان؟ چرا شکستیش؟ مرده شورتو رو ببرن. چه جوری می‌خوای شوهر کنی؟ هان؟ همون روز اول پدرت رو در می‌آره. چه قدر باید تو گوشت بخونم؟ خاک تو سرت کنن. چرا شکستیش؟ برو کنار، گم شو، بذار ببینم ...."

یخ زده ایستاده بودم همان جا که قوری از دستم افتاده بود. سنی نداشتم، هشت یا نه سال. سرد نبود اما می‌لرزیدم. حواسم کجاس؟ راس می‌گه. چه قدر خَرَم. چی بگم؟ از دستم افتاد، لیز خورد، همین.

یک باره صدایی از پشت سرم بلند شد. هنوز خشک‌زده ایستاده بودم. باید می‌رفتم مدرسه. کی بود؟ صدای کی بود؟ کمی لرزان، یواش، خیلی یواش. اما یک صدا بود. صدایی که حرف مادرم را قطع کرد. یا که حداقل دیگه هیچ چیز از او نشنیدم. کسی پشت سرم داشت می‌گفت: "چرا این دختر رو اذیت می‌کنی؟ ولش کن. فدای سَرت. من قوری را شکستم. از دستم افتاد. برو تو اتاقت دخترم. فدای سَرت."

مادر بزرگم بود.

***

یک سال گذشت، چه زود. مدرسه چند روزی بود که تمام شده بود. صبحی بود اوایل تابستان. با سَر و صدا از خواب پریدم. از حیاط می‌آمد. عجیب بود. خانه همیشه آرام بود. عجیب‌تر این که تخت خواب خواهرم که در همان اتاق می‌خوابید خالی بود. بلند شدم. رفتم به سمت پنجره. از گوشه‌ی پرده‌ی حیاط را پُر دیدم؛ از عمه گرفته تا خاله‌ها، عمو، یکی دو تا از همسایه‌ها.

لای در باز شد. نوری از حیاط خزید تو و سر مادرم به دنبالش:

"زود لباس بپوش بیا بیرون. یه پیرهن سیاه برات رو صندلی گذاشتم. موهاتو شونه کن، یادت نره. مهمون داریم."

مهمون؟ این همه؟ پیرهن سیاه ؟ می‌رفتم به سمت صندلی که دوباره لای در باز شد. نوری از حیاط خزید تو و سر مادرم به دنبالش:

"مادر بزرگت دیگه از خواب بیدار نمی‌شه. زود بیا بیرون باهاش خداحافظی کن."

سرش دیگر لای در نبود، سایه هم همین طور. فهمیده بود چیزی را یادش رفته بگه: "خواب". مگر برای کسی که از خواب بیدار نشده باید لباس سیاه پوشید؟

پیراهن را از روی صندلی برداشتم، پوشیدم. دستی به موهایم کشیدم. قبل از بیرون رفتن دوباره از گوشه پرده نگاهی به حیاط انداخت. پُرتر شده بود. خواهرم داشت صندلی پشت اتاق مادر بزرگ می‌چید، به ردیف، کنار هم.

رفتم توی حیاط که همهمه بود، صدای گریه، و قُل قُل قلیان. همه به نوعی مشغول بودند. نمی‌دانستم چه باید بکنم. رفتم به سمت حوض که حالا خواهرم داشت استکان‌ها را می‌شست. پیش از رسیدن به او مادرم آمد جلو دستم را گرفت و برد به سمت اتاق مادر بزرگ. جلو در سرش را پائین آورد تا چشم به چشم شدیم. چه خسته بود. گفت "برو تو از مادر بزرگ خداحافظی کن. الان می‌ان می‌برنش."

به کجا؟ ترسیدم بپرسم. کردم تو و گفت:

"برو رو صندلیِ کنار تختش بشین. هر چی دوست داری بهش بگو. باهاش خداحافظی کن. این دفعه آخره. تو براش خیلی عزیز بودی."

در را روی هم گذاشت و برگشت توی حیاط. صدای همهمه کم‌تر شد. اتاق نیمه‌تاریک بود. پرده‌ها کشیده. همان پشت در ایستادم. چشمم را دوختم به گلی از گُل‌های فرش که رنگ سرخش توی این کم نوری گم بود .از چه می‌ترسیدم؟ مگر نه این که این همان اتاق همیشگی مادر بزرگ بود؟

دامنم را صاف کردم. دستی به یقه‌ی ساطن سیاهم که حتا در تاریکی اتاق هم برق می‌زد زدم. اتاق از بوی عود پُر بود. باید چیزی بگویم. چشم‌هایم روی قالی از گلی به گل دیگر پرید تا رسید به پای تخت. نگاهم را بالا کشیدم تا رسید به صورت مادر بزرگ، که سفید بود با ته مایه‌ای از زردی، میان روسری همیشه سیاهش. نگاهم همان جا خشک شد. قدرت حرکت از آن گرفته شد. در خوابی آرام بود، مثل خیلی از روزها که به اتاق او می‌رفتم. تفاوت این بار پرده‌های کشیده بود و بوی تند عود که مرا بسیار می‌آزرد. داشت با چشمان بسته به سقف نگاه می‌کرد. در تاریکی مگر فرقی بین چشم باز و بسته هست؟ از بیرون صدای همهمه می‌آمد. باید چیزی می‌گفتم، اما چه؟

از لای در سر مادرم آمد تو، سایه‌ی حیاط به دنبالش. او در تاریکی هم سایه داشت، همه جا بود:

"چیزی گفتی؟ باش حرف زدی؟ خدا حافظی کردی؟ زود تمومش کن، بیا بیرون."

سرش دیگر لای در نبود، رفته بود، با سایه. بلند شدم ایستادم. سرم زیر بود. چی بگم. مغزم خالی بود. نه چیزی به آن داخل می‌شد و نه چیزی خارج، حتا سر و صدای حیاط، گریه، شیون. که یک بار چیزی توی مغزم لیز خورد و افتاد. با صدای مهیبی شکست و تکه تکه شد؛ قوری بود. و مغزم پُر شد از خاطره. چشمم را دوختم به همان گل قالی. این جور حرف زدن برایم آسان تر بود. آرام گفتم:

"مادر بزرگ چه قدر ممنونم ازت. یادت می‌آد اون روز که قوری از دستم افتاد؟ شکست؟ اگر نمی‌گفتی قوری رو تو شکستی مامانم پدرم رو در می‌آورد. پول تو جیبیم رو قطع می‌کرد. می‌دونی، نمی‌ذاشت چند روزی بازی کنم. هیچ وقت یادم نمی‌ره. قربونت برم مامان بزرگ. نمی‌ذارم اتاقت کثیف بشه. باید برم."

تا در دویدم که دو یا سه قدم بود. در را باز کردم. نور و صدا ریخت توی صورتم روی لباس‌هایم، رفت توی تنم. پا توی حیاط گذاشتم. صندلی‌های پشت در نیمه پُر بود. نشسته بودند برای آخرین خداحافظی. به کسی نگاه نکردم. فقط حوض را می‌دیدم که رو به رویم نشسته بود. مادرم با سینی پُر از چای در حیاط می‌چرخید. در مرتب باز و بسته می‌شد. خواهرم استکان‌های خالی را جمع می‌کرد. می‌خواستم بهش بگم مواظب باش آن‌ها را نشکنی. مادر بزرگ نیست که کمکت کنه. گربه روی لبه‌ی دیوار زیر آفتاب دراز کشیده بود.

مادرم با سینی چای در دست آمد طرفم. بین راه با اشاره از پسر عمو و هم بازیم که خشک‌زده روی یکی از صندلی‌های پشت در نشسته بود خواست برود توی اتاق. نمی‌دانست چه باید کند. پیراهن سیاه نوی تنش کرده بودند، مثل من. برق می‌زد. مادرم سینی را روی صندلی خالی گذاشت. دستش را گرفت و برد به سمت در و به او گفت:

"برو از خانم بزرگ خداحافظی کن، زود. الان می‌ان می‌برنش."

کردش تو و در را پشت سرش بست. آمد به سمت من. خسته بود. پیشانی‌اش پُر از عرق. گفت بروم توی اتاقم: "اگر کاری داشتم صدات می‌زنم."

تا اتاق دویدم. از بین تمام همهمه، نگاه‌ها، و گربه که روی دیوار با حسرت به آرامشی که از دست داده بود نگاه می‌کرد. در را بستم. چه قدر احساس خستگی می‌کردم.

پیراهن سیاه را در آوردم، که بوی عود می‌داد. تا زدم و گذاشتم روی صندلی. خودم را روی تخت انداختم. پتو را روی سرم کشیدم. صدای همهمه کم‌تر شد، گنگ شد. چه قدر خسته بودم. خوابی عمیق فورن مرا به داخل کشید.

***

چه زود صبح شد، شاید هم غروب بود، یا حتا که شب. نکند دیر شده باشد. آمدم از تخت بپرم بیرون که دردی سخت در کمرم دوید، ناباورانه. چه‌ام شده؟ تا مدتی روی تخت دراز کشیدم. چه دردی. به سقف نگاه کردم. درد که آرام‌تر شد با احتیاط چرخیدم و روی تخت نشستم. زانوهایم هم درد می‌کرد، سینه‌ام خِس خِس. تخت خواهرم خالی بود و مرتب. هنوز دارد استکان‌ها را می‌شوید؟

پیراهن سیاهم همان جور تا زده روی صندلی بود. چشمانم تار می‌دید. به سختی بلند شدم و روی پاهایم ایستادم. چه‌ام شده؟ رفتم به سمت آینه که کنار در روی تاقچه نشسته بود. قلبم از حرکت ایستاد. تصویری در آینه بود پیرتر از مادر بزرگ، خیلی پیرتر. موهای سفید ژولیده، پوستی پُر از چروک، چشمانی گود. مگر کس دیگری توی اتاق هست؟ شاید هنوز خوابم. نکند مریض شده‌ام؟ مادرم کو؟

ژاکتم را از پشت در برداشتم تا بپوشم. تنم نمی‌رفت. چه کوچک شده. دیروز که قد تنم بود؟ در را باز کردم رفتم بیرون. آشپزخانه از مادر خالی بود. اتاقش هم به همین طور. کجا رفته؟ اتاق مادر بزرگ فرقی با روز خداحافظی نکرده بود. تنها تفاوت خالی بودن تخت او بود. کجا خوابیده؟ انگار کسی آمده و با داس همه چیز را درو کرده، یا که سمی پاشیده باشد. حیاط خالی بود. پوشیده از برگ‌های زرد، خشکیده. استکان‌های شسته کنار حوض. صندلی‌های غبارآلود پشت در. حوض بود اما ماهی نبود، دیوار بود اما جای گربه روی آن خالی بود. رفتم روی حاشیه‌ی حوض نشستم. چه دردی در کمرم می پیچید. می‌خواستم به آسمان به ابرها بنگرم. قدرت بلند کردن گردن و سرم را نداشتم. چشمانم به آجرهای حیاط دوخته شد و کمرم که خم‌تر می‌شد و خم‌تر.

نه روز بود نه غروب، شب هم که بسیار فاصله داشت. آبی آسمان نا پیدا بود. نه خورشیدی بود، نه که ماهی، و ستاره‌ای. تیرگی خاکستری رنگی همه جا را پوشانده بود. از خیابان صدایی نمی‌رسید، از همسایگان هم به هم چنین. انگار همه به خوابی طولانی رفته‌اند، مثل مادر بزرگ. می‌خواهم سر بالا کنم و به آسمان نگاهی دیگر بیاندازم، حتا اگر که به خاکستری آغشته باشد. آسمان با هر رنگی زیبا ست. کمرم مثل کمانی خم شده، و پیچیده در آن دردی ناگفته. گردنبندی از درد دور گردنم آویزان است. ناخواسته چشمانم به آجر فرش حیاط خیره گشته که بندی از غبار بر آن نشسته و رَدِ کفش‌های کودکیم در آن هنوز پیدا ست.

ادمونتون– کانادا

الهه رهرونیا

گرگ‌ها چه طور به صدا در می‌آیند؟

:« پیس پیس، گرگه داره می‌آد.» اشاره کرد به رودخانه با ابرو، و زمزمه‌اش جاری شد توی گوشم. چیزی نگفتم. سرم را انداختم پایین و نگاه کردم یواشکی از گوشه‌ی چشمم. فکر کردم: « بیاد. من و سَنَنَه. گرگ که به آدم حمله نمی‌کنه.» (آن موقع مطمئن بودم که آدمم.) گرگ رفت و نشست کنار رودخانه، و من که بی خود ترسیده بودم گوش تیز کردم برای شنیدن زوزه‌اش، صدای یک آمبولانس پرت شد توی گوش خیابان و باز الکی ترسیدم بی خودتر از پیش. گرگ گفت: «بیا آتیش روشن کنیم.» من که عاشق آتش بودم بالا انداختم شانه‌هایم را به دروغِ بی تفاوتی و رفتم توی چادر. رودخانه خمیازه‌ای بلند کشید. من شمع را روشن کردم با احتیاط، گرفتمش توی دستم و برگشتم کنار رودخانه. تا نشستم، رودخانه فوت کوچکی کرد و شمع خاموش شد. گرگ خندید. گفت:« پوف، آتیشت اینه.» نازک کردم پشت چشم‌هایم را و گرگ دست به کار روشن کردن آتش شد. من خواندم: «مرا ببوس، مرا ببوس، برای آخرین بار، خدا تو را نگه دار، که می‌روم به سوی سرنوشت. ...»

گرگ گفت: «حالا بذار واسه اولین بار ببوسمت، آخرین بار پیشکش.»

*

(زن منم.)

زن فکر می‌کند به شمع . به هم آغوشی با شمع. می‌بیند خودش را که حلقه کرده بال‌هایش را پروانه‌وار دور شمع، و می‌سوزد جِلزّ و وِلز. گرگ نشسته کنار آتش، و آتش توی سیاهیِ چشمهاش می‌رقصد. زن می‌خواهد برقصد اما رودخانه و باد دست و پایش را محکم نگه‌داشته‌اند. زن می‌فهمد. امشب شب رقص آتش نیست. امشب شب رود است. شب تولّد رود است و او حق دارد تا صبح، تمام شمع‌های روشن زن را خاموش کند. گرگ رو می‌کند به رودخانه طوری که زن نتواند صفحه‌ی گوشی موبایلش را ببیند و شروع می‌کند به اس‌اماس زدن. زن پوزخندی می‌زند . می‌خندد توی دلش به ریش گرگ، با شادی یخ زده‌ای سرشار از بی‌تفاوتی، در دلش با صدای بلند برای گرگ شیشکی می‌بندد.« نکبت!خیالش آدم حسابش می‌کنم.» گرگ را راحت می‌گذارد، با آتش بای بای می‌کند و

می‌رود توی چادر پیش شمع. گرگ از کنار رودخانه داد می‌زند:« سحر! یه خورده الکل جامد می‌آری؟ آتیش داره می‌خوابه. می‌خوام دوباره مَستش کنم.» می‌گویم: « باشه.»

زن می‌رود سر ساکش در آنسوی چادر و از توی زیپ جلویی، الکل جامد بوگندو را در می‌آورد و همانطور که توی پنج شش لایه مشما پیچیده شده، می‌برد می‌دهد دست گرگ. گرگ بی‌اینکه پیف و پوف کند الکل را می‌گیرد و می‌کند زیر ذغالها. زن تعجب می‌کند. فکر می‌کند: « دماغشم خرابه! اصلاً کار نمی‌کنه!عین چُغندره پسره!» و برمی‌گردد توی چادر. نیم خیز نشسته‌است که گرگ دوباره صدایش می‌کند:« تو چرا هی میری می‌شینی تو چادر؟ من یه ساعت آتیش روشن کردم که تنهایی کنارش بشینم؟» زن می‌رود که بگوید: « تو بشین اس‌ام‌اسِت و بده.» اما نمی‌گوید چون می‌داند اگر بگوید، گرگ فکر می‌کند برایش مهم شده. شمع را خاموش می‌کند و همچنانکه دستهای دستکش پوشش را حلقه کرده دور خودش، می‌رود پیش آتش و گرگ. گرگ می‌گوید:« چته؟ تو هَمی؟» « نه خوبم.» « همیشه همینطوری هستی یا از من خوشت نمیاد.» زن ناشیانه می‌گوید:« نه بابا این حرفا چیه.»

« پس از من خوشت نمیآد.»

زن به رودخانه نگاه می‌کند. گرگ دراز می‌کند دستش را از آن سوی آتش به سمت زن:« بیا این‌طرف بشین پیش من.»

زن می‌خواهد که لبخند بزند به زور، اما نمی‌زند:

« الان حوصله ندارم. بهت گفتم بیام ضد حال میشم، خودت اصرار کردی.» معصوم می‌شود گرگ:« یعنی دوست نداشتی بیای؟!»

صادقانه جواب می‌دهم:« چرا، اگه دوست نداشتم عمراً نمی‌اومدم. اما دلم می‌خواست بیام اینجا تو تاریکی، کنار رودخونه.... آتیش... از این حرفا.» گرگ ادامه می‌دهد:« ما هم که هویجیم دیگه! بگو، خجالت نکش. لابد الانم می‌خوای به یاد عشقت گریه کنی، آره؟»

زن نگاهش می‌کند با خشم:« اولاً که ریدم تو اون عشقی که بخوام براش گریه کنم. دوما به تو چه؟ مشکلی داری؟»سربه زیر می‌اندازد گرگ و با چوب زغالها را جابجا می‌کند. آهسته می‌گوید:

« من که آدم نیستم.امشبم نقش آژانس و بازی کردم. تو با ستاره‌هات حال کن.»

زن دستکش‌ها را در می‌آورد، دست‌ها را می‌گیرد روی آتش. جواب نمی‌دهد. فکر می‌کند: « من اگه ستاره داشتم اینجا نبودم بچه جون.»

گرگ دست می‌برد به جیب و سیگاری در می‌آورد، دلخورانه. روشن می‌کند سیگار را با تکه ای ذغال، می‌گیرد سیگار را جلوی صورتش، انگار که با سیگار حرف بزند:« چه شبی می‌تونست باشه امشب. اما نیست.»

زن می‌گوید:« واسه من همون شبی‌یه که باید باشه. فقط حیف که خیلی سرده. دلم می‌خواست زیر آسمون بخوابم.» فکر می‌کند:« چقدر زِر می‌زنه!»

گرگ پک می‌زند:« دم صبح مث یخچال می‌شه.شرط می‌بندم اون موقع مجبوری بغلم کنی.» و می‌خندد بلند بلند.

زن فکر می‌کند: « زهر مار! به همین خیال باش!»

گرگ عقب می‌برد دست‌ها و بازوهایش را و خمیازه‌ای کش‌دار می‌کشد از انتهای گلو:« آخخخخ خداااااااا.» بعد آب دهانش را قورت می‌دهد و باز و بسته می‌کند پلک‌ها را. زُل می‌زند به صورت زن. زن زورکی لبخند می‌زند. گرگ دست دراز می‌کند. نیشگون می‌گیرد لپ زن را نرم. می‌گوید:« چقدر خوشگلی تو این نور! از همیشه خوشگل‌تر. مثِ یه ماهِ وحشتناکِ سنگدل!» زن می‌خندد: « اوه! کی میره اینهمه راه رو!»

روی سینه‌اش می‌کوبد گرگِ آرام:« من! من میرم. تو این تیرآهن و بزن کنار...»

زن رو میکند به رودخانه:« لازم نکرده. هنوز اونا که رفتن برنگشتن.»

گرگ یقه ی کاپشنش را بالا می‌دهد:« مرده شورتو ببرن سحر. مث سگی هستی که خر نمی‌شی» پوزخند ساکتی میزند زن. فکر می‌کند« من خر نمی‌شم؟ بدبخت من شاهِ خرای دنیام! تو پالون درست حسابی نداری.»

*

کنار رودخانه که باشی، ماه که بیاید سلام کند، و آتش مثل شیطان برایت غمزه بیاید، گرگ هم معصوم می‌شود. تو سگ می‌شوی، نه از نوع پارس کننده، نه خواب آلود، می‌شوی سگ نگهبان، می‌ایستی بالای سر چادر که به شغال‌ها خوشامد بگویی. و گرگ در عجب می‌ماند از رفتار سگی‌ات و سازگاری محزون‌ات در کنار رودخانه، بعد خیره می‌شود به ماه و عوعو صدایت می‌کند. می‌خواهد نژادی از سگ و گرگ به جهان معرفی کند. تو سگش هستی؟

*

(من؟! با منی؟! من سگِ کی باشم که با گرگ بخوابم.) من هنوز در پر کردن جای جوش‌های ماه مانده‌ام. الکل نداشتم که تمامش کنم. الکل جامد را در کدام سوراخ ماه فرو کنم؟ آقا؟ شما که هر بدر با ماه هم بستر می‌شوی و گرگینه‌ای، شما بنال، مرا همان پارسِ پاره پاره‌ی خاموش بس..... ای روزگار! نخند، فحش می‌دهی؟ چرا؟ بال‌هایم گریه‌دار است

؟یا پارفین؟ من سال‌هاست معتاد این بدمصّب‌ام. اُور دوزم از پارافین.اُور دوز..... از اشک‌های ناتمام شمع.

*

حالا تنها کنار رودخانه و آتش خاموش نشسته‌ام و شمع را گرفته‌ام توی دستم. گرگ خوابیده‌است توی چادر ، عمیق. باد می‌پیچد لای گوش‌های پهن و آویزانم و بال‌هام می‌لرزند، رد می‌شود شغالی که خیره است به من، با چشم‌های گشوده و دهان باز، می‌پرسد با تعجب:« تو سگی؟!!!» جواب می‌دهم با لبخندی گشاد: «به طرز چندش‌آوری. مخلصیم.» سرش را می‌خاراند شغال (یاد ای کیو سان می‌افتم.) « پس چرا بال داری؟ بال‌آتم مث پرنده‌ها نیس؟! چیه اینا؟» می‌گویم: « خدا بیامرز ننه‌ام پروانه بود.» عبور می‌کند همانطور خیره خیره، اندکی ترس زیر پوست، دور می‌شود.

دوباره برمی‌گردد. نگاه می‌کند همان‌طور که عقب عقب می‌رود. می‌شنوم صدایش را و صدای شاخ‌هایش را که در می‌آید آرام آرام روی پیشانی شغالی‌اش.:« چه چیزا!!!به حق جن و جالینوس! بسم الله رّحمانِ رّحیم! » پا می‌گذارد به فرار، به دو!.....

می‌خندم.

*

چه کنم با این رود، چشم دیدن شمع را ندارد، مادر شوهر است برای عروس، این روحِ خیسِ دشت، می‌خواهد یکه تاز باشد، سلطانِ زاری کنندگان زمین. می‌نشینیم بر سر نعش آتش هر دو نه هر سه تا، من رود و شمع، نوازش می‌کنیم موهای خاکستری آتش را و زار می‌زنیم از زیرزمینی‌ترین سرچشمه‌های آب، من و رود، شمع دیگر گریه نمی‌کند،خشک شده اشک‌هایش، چسبیده به تن‌اش. می‌پیچد نوای هق هق خشک‌ام لابلای ذغال. می‌گویم:« دیگه چی باید می‌ذاشتم وسط؟ دِ دیوثی از تو بود. نفت آوردم. چوب آوردم. الکل مایع آوردم الکل جامد آوردم. دیگه چه گوهی باید می‌خوردم؟ کاش می‌دونستی چقدر عاشقت بودم.... خاموش نمی‌شدی...نمی‌شدی..نمی‌شدی.»گریه می‌کنیم با هم. من و رودخانه.

*

صبح است. موهای گرگ ژولیده است. کشیده است اخمها را در هم. آمبولانس ساکت ایستاده است کنار رود. یکی از لِنگ‌های چادر با باد کشتی می‌گیرد. مردِ سپید پوش، سپیدی دستش را می‌کشد روی چشم‌های بازمانده‌ام و ملحفه‌ای سپیدتر پهن میشود بر جمودِ اندامم، بر گوش‌هام که کج شده‌اند و بال‌هام که بیرون می‌ماند گوشه‌های‌شان بالکه‌های زرد و صورتی از زیر ملحفه. گریه نمی‌کند گرگ. فحش می‌دهد به سرنوشت، به شانس

تخمی‌اش. به تمام سگ‌ها و پروانه‌ها و سگ–پروانه‌ها؛ شمع‌ها و رقص آتش، و می‌رینند توی دهن سرخپوست‌ها که رقص آتش را اختراع کردند و تنباکو را و گرس را و تمام دردهای بی‌درمان را. سرنوشت سر برانکار را می‌گیرد و همان‌طور که گرگ را چپ چپ نگاه می‌کند، پاسخ می‌دهد زیر لب به فحش‌های گرگ:« گمشووو...آشغال.» من می‌روم عقب آمبولانس ساکت. گرگ دست و پای چادر را جمع می‌کند، اخم آوارشده روی ابروهاش. ایستاده است مرد سفید پوش کنار درب جلو. گرگ چادر را توی ماشین می‌چپاند، می‌فشارد دکمه ی دزدگیر را. قفل می‌شوند درها. میرود سوی ماشین ساکتِ دیگری که آنسوتر؛ کنار آمبولانس ایستاده است. پیاده می‌شود مردی با لباس و کلاه سبز تیره. گرگ می‌نشیند وسط، مرد کنارش. راه می‌افتیم.

*

رویایم سوختن در تو بود. تطهیر شدن، به پاکی و نرمی خاکستر، بروز گرما و نور، و عطر گوشت سوخته. اوجِ نورانیِ مرگ.

قسمت نبود. سگ‌اش نبودم. شایسته‌ی سوختن.

کنار میزنم ملحفه را. بیچاره مرد سفیدپوش، هول می‌کند. می‌زند روی ترمز مرد دیگر، گرگ توی ماشین پلیس مرا می‌بیند، می‌بیند از پشت شیشه مرا که می‌خندم با دندانهای براق و تیز، و چنگال‌هایم که فرو می‌روند در گردن‌های منقبضِ سپیدپوش‌ها و خون که می‌پاشد بر ملحفه‌ها چون برگ‌های پرپرِ شکوفه‌های گیلاس.

می‌خندد گرگ.

می‌ایستد ماشین سبزِ تیره.

پیاده می‌شوند سبزپوش‌ها و گرگ.

گرگ باز می‌کند دربِ عقب آمبولانس را با لبخند.

سبزپوش‌ها یک لقمه‌ی چپ می‌شوند.

پیش می‌آورد گرگ بازویش را.

پیاده می‌شویم. پیش به سوی جنگلِ گرگ‌ها.

فریبرز شیرزادی

خرچنگ مادرم

مردی که بر روی صورت‌اش نقابی سیاه داشت، نشسته بود کف سیمانی آشپزخانه و داشت دو لوله‌ی فلزی را که به لوله آب شباهت داشتند و به رنگ قرمز بودند، با آچار فرانسه‌ی بزرگی به هم وصل می‌کرد.

در سمت چپ‌اش موتوری روی چهار پایه‌ای فلزی بود. گاهی لوله‌های آب را رها کرده و از جای‌اش بلند می‌شد، روی موتور خم شده، پیچی از موتور را باز یا بسته می‌کرد. هم‌زمان به نوبت روی لوله‌ها و موتور ماشین کار می‌کرد. مادرم بالای سر مرد نقاب‌دار ایستاده بود. مادرم جوان شده بود و از جوانی‌اش هیچ تعجب نکردم.

با مادرم بیش ازچند قدم فاصله نداشتم. مرد نقاب‌دار داشت پیچ بزرگی را سر یکی از لوله‌ها وصل می‌کرد. سیگاری به لب داشت که به نیمه رسیده بود. مادرم با شتاب روی سر مرد نقاب‌دار خم شد و با سرعت سیگار را از میان لب های او قاپید. مرد نقاب‌دار به طرف مادرم برگشت، از همان جایی که نشسته بود مادرم را ورانداز کرد و چیزی زیر لب گفت که نفهمیدم . پاکت سیگاری از جیب پیراهن‌اش در آورد با فندک روشن کرد و دوباره مشغول کار شد.

مادرم، پی در پی با ولع به سیگار پک‌های محکم می‌زد و دود را بیرون نمی‌داد. سیگار سریع به فیلتر رسید و آخرین پک را که زد، برای چند لحظه مات به فیلتر سیگار نگاه کرد و آن را به زیرپای راست‌اش انداخت که بدون کفش بود. با خشم زیر پا له‌اش کرد. در چهره‌اش انگار، درد و خشمی توامان بود. مرتب زیر لب می‌گفت:

– لعنتی، لعنتی ،لعنتی!

رفتم، روبروی‌اش ایستادم. نگاه‌اش کردم. به چشمانم زل زد و آرام آرام به سرم دست کشید. دست‌اش را از روی سرم به طرف صورت‌ام سراند، مثل کسی که بخواهد چیزی را با دقت لمس کرده نوازش کند، صورت‌ام را درمیان دو دست‌اش گرفت، انگشتان هردو دست‌اش ناخن نداشتند.

ذهنم بسیار آشفته بود. ناگهان بی اختیار جیب‌های‌ام را گشتم ، چند بار. بی اختیار گفتم:

– مادر، جیب‌های‌ام خالی‌ست. می‌خواهم پی یافتن کاری به میدانی در جنوب شهر بروم.

– پی چه کاری پسرم! بنایی یا نجاری؟ نجاری که نه، می‌دانم که دیگر نمی‌توانی نجاری کنی. دست راستم را گرفت و آهسته به صورت‌ام نزدیک کرد. گفت:

– خوب نگاه کن! می‌بینی؟

– تعجب کردم، غیراز انگشت سبابه و شست، سه انگشت دیگر را نداشتم . –

به آرامی دستم را پائین آورد و رها کرد. گفت:

– سه کاره و ابزار کارت را هم که می‌دانم فروخته‌ای، حتمن می‌روی پی بنایی، مگر نه؟

– نجاری که نه، بنایی هم، کسی به بنایی ناشی مثل من، کار نمی‌دهد. نه مادر، می‌روم پی فعله‌گی، عمله‌گی کارهای ساختمانی؛ هرچند می دانم کسی به عمله‌ای که سه انگشت ندارد؛ کار نمی‌دهد.

– نه، نمی‌توانم منتظر بمانم. تا تو برگردی نیمه جان می‌شوم پسرم! نگرانم، نگران! با تو نگرانی را هم آبستن بودم. انگارکه دوقلو بودین. تو را زاییدم .اما، نگرانی را نه! این بختک، ریشه در زهدانم تنید و هم چنان تا امروز آبستن‌اش مانده‌ام لعنتی.

موهای‌ات که بلند است. خوب، ریش هم گذاشته‌ای، باشد. می‌ترسم! می‌ترسم که نگاهات، نگاه کردن‌ات تورا لو دهد. نگاه کردن‌ات با نگاه کردن فعله‌ها فرق دارد، پسرم، مگر نه؟ نگاه لودهنده‌ات را چگونه می‌پوشانی؟ عینک دودی هم که نمی‌توانی بزنی، آخر فعله جماعت بیچاره،عینک دودی‌اش کجا بود!

– مادر، سر به زیر می‌روم، انگار چشمانی کم سو دارم. نگاهم را می‌دزدم از هر عابر و رونده‌ی مشکوکی.

– نه، نه پسرم، از راه رفتن‌ات تو را خواهند شناخت. تا برگشتن تو، جان به سرم می‌کند، نگرانی. بی قراری، توانم را خواهد برید. به هول ولا می‌افتم. نیمه جان می‌شوم. فرصت هم ندارم، باید هر چه زودتر برگردم.

– ببین مادر، خواهم لنگید!

لبخندی مات بر چهره‌ی اندوهگین‌اش نشست و چند بار سرش را تکان داد و گفت:

– آخر پسرم ، چه کسی به فعله‌ای که چشمانی کم سو دارد و از یک پا هم می‌لنگد، کار می‌دهد، که به تو بدهد!؟

– شاید دیدی شد و کاری گرفتم. می‌دانم که سیگارت تمام شده . دیدم که سیگار را ازلب‌های این مرد قاپیدی!

– ناچار بودم پسرم! ناچارم، ناچاری این خرچنگ لعنتی! غیر دود سیگار من، به خوردنی و نوشیدنی، الا دود سیگارم کاری ندارد. سیگار که نباشد، جان به سرم می‌کند. امانم را می‌برد.

برای چند دقیقه، هر دو ساکت ماندیم. روسری‌اش روی شانه‌های‌اش افتاده بود. تمام موهای‌اش ریخته بود. راست تو چشم‌های‌ام نگاه‌اش را گیراند و چند بار سرش را تکان داد، انگار زیر لب داشت مویه می‌کرد. گفت:

– آه ،پسرم! دارد دیرم می شود، تا سپیده نزده باید برگردم.

– مادر، آنجا سیگار پیدا می‌شود؟

– نه، نه پسرم، آنجا سیگار پیدا نمی‌شود. همه‌ی فروشگاه‌ها سم می‌فروشند. از هر نوعی که بخواهی – گفتم می‌فروشند – نه، مجانی‌ست ،هر چقدر که بخواهی. برای آن‌ها که بخواهند خودکشی کنند. فقط جوان‌ها خودکشی می‌کنند. اما، من نمی‌توانم خود کشی کنم .با این نگرانی چه کنم که در زهدانم جا خوش کرده و تکان نمی‌خورد؟ نگرانم، نگران شما هفت تا! اگرخودکشی کنم، از دست این خرچنگ لعنتی خلاص می‌شوم. ولی دیگر توی خواب‌تان هم نخواهم آمد. تنها دل خوشی‌ام را هم از دست خواهم داد. می‌دانی پسرم، آخر، من که نباشم، پسران و دختران‌ام! عزیزان من! "رؤیاهاتان بی مادر می شوند."[۱] نه، خودکشی نخواهم کرد. با خرچنگ هم کنار خواهم آمد. سخت است! خیلی سخت است. چاره‌ای ندارم، باید تحمل‌اش کنم. مادرها سخت جان‌اند پسرم. اگر این بار توی خواب‌ات آمدم، یک بسته سیگار زر برایم بیاور...

– من هم نگران همین‌ام که سیگار نداری. فردا حتمن پی یافتن کاری به هر جایی که بشود، سر خواهم زد. می‌دانم چشمانم کم سو خواهد بود، از یک پا خواهم لنگید، سه انگشت هم که ندارم، و تو دل نگران باز آمدنم خواهی بود! هر کار سختی هم که باشد خواهم کرد. پول هم نخواهم خواست. خواهم گفت:

– تنها، یک پاکت سیگار زر می‌خواهم برای خرچنگ مادرم ...

۸۸/۴/۵

پی نوشت خرچنگ مادرم:

۶ می۲۰۱۳

۱– با اندکی تفاوت از (نباید بمیریم، رویاها بی مادر می‌شوند) نام کتاب و مصرع شعری از: سیدعلی صالحی

بیژن بیجاری

منظرِ حضور

در رثای درگذشتِ آن " بُودا"ی همیشه خندان
و دوست‌داشتنی و برادرِ عزیزم میرمحسن موسوی

یک عکس هست همین جلوِ رویمان: چهار مرد و یک پلنگِ با چشمانِ نیم‌خفته و شاید درحالِ چُرت زدن. بعدها شنیده‌ایم که، سه تا از آن چهار مرد، با هم برادر بوده‌اند. و چهارمی را نمی‌دانیم. شاید پدرشان بوده ــ همان پیرمردی که در وسط نشسته و قلاده‌ی پلنگ در دستش‌ست. همو که کلاه پهلوی بر سردارد. (توضیح اینکه: در این عکس، فقط یکی کلاه برسر دارد).

پُشتِ سرِ آنها، یک ایوان‌ست که فقط بخشی از سقف و سه ستونِ بلندِ آن، جلوِ دو لنگه درِ بسته‌ی بزرگ و دو پنجره‌ی قرینه‌ی هم پیداست. سَمتِ راست و چپ نیز ــ با فاصله از ایوان ــ دیوارهای حیاطِ خانه، با آجرهایی که بندکشی‌های منظمِ تیره‌تر از سِمنت، از هم جدایشان کرده، دیدارست. و جلوتر از پلنگ و صندلیِ پدر نیز، یک حوضِ گِردِ سنگی‌ست که، بر لبه‌هایش گلدان‌های سفالیِ شمعدانی چیده‌اند. و در دو طرفِ حوض هم، دو باغچه‌ست گِرد و قرینه‌ی هم و کوچکتر از حوض. و کناره‌های باغچه‌ها هم، سه‌گوشه‌های نظامی‌های کوچک پیداست که از حاشیه‌های باغچه‌ها برآمده‌اند. و باغچه‌ها و حوض، با نظامی‌هاشان از هم جدا کرده‌اند ــ مثلِ یک راهرو.

مثلن پدر ــ همان‌که در وسط نشسته بوده و قلاده‌ی پلنگ با چشمانِ نیم‌خفته دردست داشته بود ــ خیره‌ست به فواره‌ای که سرخوش و بی‌خیال، آبفشانی‌اش عکس‌شده. و پلنگ هم هنوز، در کنارِ صندلیِ پدر روی دو پا نشسته و همانطور دست‌ها ستونِ گردن، معلوم نیست ــ با همان چشمانِ نیم‌خفته ــ به‌کجا نگاه می‌کند.

و درنزدیک‌ترین جا به ماها و در قابِ این عکس، همان‌جا و زیرِ حوض، سایه‌ی یک دوربین ــ حتمن بی که عکاس خواسته باشد ــ نیز بفهمی/ نفهمی (و اگر خوب نگاه کنی به عکس) پیداست.

و، یک عکس دیگر نیز هست. بازهمان‌جاست. همان جلوِ ایوان، بالای حوضی که دو باغچه‌ی گِرد در سَمتِ راست و چپش بازهم پیداست. همه هم دُرُست سرِ جای خودشان ــ همان‌جاهایی که در آن عکسِ دیگر. دُرُست همان‌جاها؛ با همان لباس‌ها و با همان

هیاکل. برادر هستند آخر، وپدرشان هم باهمان هیبت نشسته برهمان صندلی؛ امّا... امّا این-بار همه کلاه بر سر دارند ــ و پدرنیز. و... و دیگر البتّه، پلنگ هم نیست. و فواره‌ی حوض هم هنوزخاموش ست، یا زودا زودست که روشن شود باز. و چهره‌ی برادرها و پدرشان هم، آن‌چنان بفهمی نفهمی مات و محو ست که از رویِ سنّ و سالِ آن‌ها هم نمی‌شود حدس زد، کدام عکس قدیمی‌تر ست.

آیا هر دو عکس در یک روز گرفته شده؟

به‌هرحال، بیننده‌ی عکس‌ها ــ شاید ــ به قدیمی‌تر یا جدیدتر بودنِ هریک از آن عکس‌ها بیندیشد. آخر، بیننده از خود می‌پرسد: حتمن یکی از دوقلو ها باید از دیگری پیرتر باشد و آن دیگری جوانتر... نه؟

دوربین می‌نمایانَدمان که: زندگی‌ست و این‌گونه فاصله‌ها؛ همین فاصله‌های زمانی/ مکانی. امّا، حالا این‌ها شاید در لحظه‌ی نگارشِ این سطر ــ و بخصوص برای نوشتن این لحظه ــ آنقدرها مهم نباشد. هست؟ نه! نیست! مثلِ همین "هست"، "نیست" ها درهمین سطر. این فاصله‌ها ... نه! حالا دیگر مهم نیست.

چرا؟

چون آخر، در یکی از آن عکس‌ها، دیگر پلنگ نیست ... و آن فواره هم خاموش‌ست.

بلّه، دیگر ... و این‌ست که مهم‌ست.

آیا برای غیبتِ پلنگ و یا خاموشیِ آن فواره، توضیحی لازم‌ست؟

بله لازم‌ست! و این آن توضیح:

یک عکس دیگر هم هست در این آلبومِ عکس‌شده ــ یک عکسِ رنگی. دوربین می‌نمایدمان:

مثلن سی/ چهل سال بعدتر ست:

یک گورستان. با آسمانی آبی. و در دورتر، گلدسته و ناقوسِ یک کلیسا دیدارست و جلوتر یک گُور دیدارست و چند شاخه گلایلِ سرخ که بریکی گور ریخته شده انگار. و به موازاتِ درازای گُور، یک چمدانِ چرمیِ سیاه ایستاده مثلِ شاخِ شمشاد که، شاید صاحبِ چمدان ــ حتمن محض محکم‌کاری ــ دورش طنابی نایلونیِ سُرخ، چندبار چرخانده و گِره زده ــ آره! چمدانِ طناب‌پیچ، ایستاده مثلِ شاخِ شمشاد! و سایه‌ی خاکستریِ عکاسی هم پیداست که دارد از چمدان و گلایل‌های پلاسیده، عکس می‌گیرد. و، زیرِ چمدان سایه‌اش حاضرست ــ و انگارست لحظاتی بعد، و هم در لمحه‌ای بدزد چمدانِ صاحب گور و گورش گم کند از این گورستان.

بیست و نهم اُگستِ دوهزار و سیزده/ جنوب کالیفرنیا

سامی صالحی ثابت

سکه‌ای از غربت

نگاهی به کتاب **فراسوی متن فراسوی شگرد**[1]
نوشته‌ی منصور کوشان

غریبه کیست؟ تبعیدی چه کسی ست؟ منصور کوشان در کتاب **فراسوی متن فراسوی شگرد** این دو پرسش را پاسخ می‌دهد؛ او در این کتاب خود را در هیئت یک غریبه، یک تبعیدی این گونه معرفی می‌کند:

انسان تبعیدی مدام در حال "شوک" است. (ص ۲۷۳)

تبعیدی فردی ست دارای ولع دیدن شناختن و کشف کردن، فردی با حساسیت ویژه نسبت به اقلیمی که از آن دور افتاده و واجد حساسیتی بسیار بیش‌تر نسبت به تقابل و تضاد دو اقلیمی که یکی‌شان میزبان فعلی او ست و دیگری زادگاهش. غریبه و تبعیدی فردی ست که نگاهش در" گذشته" جا نمانده و روی به حال و آینده دارد. او آن قدر آزاد و با فاصله به همه چیز نگاه می‌کند که هیچ گاه قصد انتقام از گذشته را، گذشته‌ای که او را به تبعید فرستاده، نمی‌کند. تعریف کوشان از غریبه و تبعیدی به هیچ وجه دچار هیجان‌ها و سانتی‌مانتالیسم نیست. او موقعیت و واقعیتی که خود در آن قرار گرفته را باور کرده و پذیرفته و حتا بالاتر از این‌ها آن را دوست می‌دارد و افزون بر این‌ها آن‌ها را به هویت تازه خود تبدیل کرده است. همین تعریف نو او در غربت است که پیوندش با هنریک ایبسن بزرگ را محکم و جدانشدنی می‌کند. غریبه و تبعیدی دو مفهومی ست که کوشان در کتابش نشان می‌دهد به متصف بودن به آن‌ها به خود می‌بالد و آن‌ها را نه یک انگ یا ضعف که امتیازی ویژه برای خود و نویسنده محبوبش هنریک ایبسن می‌داند.

اما حال "غریبه" هیچ خوب نیست. به لطف دنیای گیج و گنگ مجازی امکان تماس با منصور کوشان را پیدا کردم. تماس گرفته بودم تا اگر در ذهن یا بایگانی‌هایش، نکته‌ای ناگفته‌ای یا حتا تصحیح انجام نداده‌ای بر کتاب دارد؛ آن را بیان کند. اما منصور کوشان در بستر بیماری بود و هنوز هم هست. حالش مساعد این کارها نبود. تنها خواست و تأکیدش اشاره به تنوع شیوه‌های نقد در کتاب بود؛ که اشاره درستی هم هست. بعد از این تماس

کوتاه کنجکاوی ناخودآگاهم تحریک شد؛ بی اختیار نام ناشر و نوبت چاپ کتاب را مروری دوباره کردم: انتشارات نوروز هنر، چاپ اول، ۱۳۸۶. پرس و جو کردم؛ بعد از گذشت شش سال، نوبت درعدد یک مانده بود. بی اختیار به یاد گفته دوست منتقدم رامتین شهبازی می‌افتم؛ گفته‌اش در همان روزی که برای اولین بار نگارش نقدی بر این کتاب را به طور ضمنی به من پیشنهاد می‌داد: « عجیب است از هر کس می‌پرسم: این کتاب را خوانده‌ای، پاسخ می‌گوید: نه.» و من نیز تا آن روز این کتاب را نخوانده بودم. به تبعیت از مرام صریح و بی ملاحظه ایبسن و منصور کوشان ناچار به بیان این واقعیتم که شش سال از چاپ کتابی قابل اعتنا گذشته ولی کتاب هنوز خوانده نشده و در قفسه کتاب‌فروشی‌ها خاک می‌خورد. عجیب‌تر این که در تمام این مدت، ما هم چنان پر نفس و یک روند، بر کم‌مایگی اجراهای اثرهای ایبسن توسط کارگردانان ایرانی و بی پشتوانگی فلسفی نمایش‌نامه‌نویسان و محروم بودن جامعه‌ی تئاتر از منبع های تحلیلی نمایش‌نامه‌نویسی؛ ناله و ندبه سر داده و می‌دهیم.

کتاب، سکه و تحفه ارزشمند غریبه، همان طور که از عنوانش برمی‌آید بر دو مفهوم اصلی بنا نهاده شده است: متن و شگرد. اما "فرا رفتن" در کتاب به عکس ترتیب یاد شده اتفاق می‌افتد. کوشان در ابتدا به شگردها می‌پردازد و بعد به متن‌ها.

بخش اول به جستاری بر خاستگاه و سیر تحول و تکامل اندیشه در زندگی و اثرهای ایبسن تبدیل شده است. در این بخش از کتاب، کوشان خود را مقید به هیچ گونه خاصی از نقد ادبی نمی‌کند. دیدگاه اصلی کوشان در این بخش این است: برای مواجهه با اثری مدرن باید نگاهی مدرن داشت و خود را از هیچ ابزاری– چه سنتی چه مدرن– محروم نکرد.

بخش دوم کتاب، اما این قصد را دارد که به متن‌ها به عنوان اثرهایی مستقل، کامل و بدون ارتباط با دنیای پیرامونشان نگاه کند. کوشان نقد خود در این بخش را مربوط به ساختار و شکل اثرها و به طور مشخص از گونه نقد شکل‌مدارانه (فرمالیست) می‌داند. در این کتاب تأکید بر "تبعید" و "تعلیم" وظیفه‌ی اصلی‌ای ست که کوشان از همان آغاز برای خود متصور است. اما درخشندگی سکه‌ی کوشان از جلائی ست که روح شگفت‌انگیز، صریح و بی پرده‌ی غالب بر کتاب یعنی "نقد دراماتیک بر پایه‌ی نگاه جامعه‌شناسانه"ی او به آن بخشیده و عیارش را فزونی بخشیده است. نگاهی که در دو سوم بیش‌تر کتاب به خوبی حفظ می‌شود اما در یک سوم پایانی کتاب به آسانی از دست می‌رود. در یک سوم پایانی اتفاق عجیبی رخ می‌دهد؛ در آن جا عادت معلمی کوشان ناخواسته او را از منظوری که از ابتدا در سر داشته و در طول کتاب بارها بر آن تأکید کرده ؛ دور می‌کند.

روی اول سکه: همان گونه که پیش‌تر ذکر شد نگاه کوشان به ایبسن و اثرهایش؛ نگاه خاص یک تبعیدی ست:

آن چه ایبسن در دوران تبعید می‌نویسد، بازتاب دوران کودکی او ست. (ص۲۹)

بررسی کوشان از "دوران کودکی" ایبسن آغاز می‌شود. او وجه تشابه و ارتباط دو مفهوم "تبعید" و "کودکی" را در نوع نگاه تازه‌شان به همه چیز دانسته و آن نوع دیدن را نگاه "آشنازدایانه" نام می‌گذارد:

تمام اشیا برابر هنریک کوچک آشنازدایی می‌شوند. به آن‌ها به گونه‌ای نگاه می‌کند که انگار پیش از آن نبوده‌اند یا آن‌ها را ندیده است. (ص۴۳)

اما مگر نگاه دگرگون یافته‌ی ایبسن در مهاجرت- تبعید خودخواسته- چه تازه‌هائی را کشف می‌کند. کتاب این گونه پاسخ می‌دهد: عادت‌ها را. عادت‌هائی که برای فرد فرد جامعه مضر و خطرناک هستند. کوشان پرسش "این عادت‌ها کدام هستند؟!" را نیز پاسخ می‌دهد: عادت انسان‌ها به نادانی بر موقعیت‌هایشان، عادت و علاقه‌مندی لجوجانه‌شان به معجزه، عادت آن‌ها به سکون و عدم تغییر، عادت به پرهیز از داشتن استقلال و هویت فردی، عادت به دوری و هراس از انتخاب‌های نامعقول، عادت به ازلی و ابدی دانستن وضع موجود، عادت به باورهای عمومی و کهنه. و همین نگاه خاصِ یک تبعیدیِ دوباره متولد شده، تبعیدی دوباره کودک شده است که سبب می‌شود کوشان ادعا کند ریشه ی تمامی شاهکارهای ایبسن در دوران کودکی او قرار دارد:

عناصر مشترک در نمایشنامه‌های دوره‌های چهارم و پنجم را می‌توان در همین متن چند صفحه‌ای دید. (ص۲۸)

متنی که کوشان از آن سخن به میان می آورد یادداشت "خاطرات کودکی" به قلم خود ایبسن است، که ترجمه‌ی آن به پیوست این کتاب نیز ضمیمه شده است. این یادداشت در سال ۱۸۸۱ و پیش از آغاز دوران طلائی عمر هنری ایبسن و به مناسبت نام گذاری خیابانی به نام او در زادگاهش "شی ان" نگاشته شده است. کوشان این نوشته را به عنوان منبع اصلی اندیشه و شگرد اثرهای ایبسن معرفی می‌کند. او درونمایه‌هائی چون توجه به زنان و سرنوشت آنان در خانواده، جایگاه متزلزل خانواده در اجتماع، توجه خاص ایبسن به نمادهای مذهبی و باورهای ضد مذهبی او، هم چنین بیزاری و دوری ایبسن از حزب‌ها، دولت و نمادهایی دولت را، در همین متن چند صفحه‌ای بازشناسائی و از آن استخراج می‌کند. اما نگاه آشنازدایانه ایبسن تنها مرهون دوران کودکی او نیست.

جامعه‌ی ایبسن علی رغم انفجار اطلاعاتی قرن نوزدهم و قد علم کردن و ظهور غول‌ها در تمامی علوم و فنون هنوز نمی‌تواند اندیشه‌ی نو را بپذیرد. تعدادی از غول‌های هم عصر ایبسن این‌ها هستند: داروین، لوکا، برنار، اگوست کنت، اسپنسر، ایپولت تن، هگل، شوپنهاور، کیرکه گورد ، نیچه و فروید. ایبسن که در دوره‌ی سوم عمر هنری‌اش دست از نگارش

برداشته و به تحقیق و دانش اندوزی مشغول می‌شود؛ برای مبارزه با این جامعه‌ی محافظه‌کار و ترسو و در عین حال زیرک و محتاط می‌بایست خود را مجهز به تمامی ابزار موجود می‌کرد. در این میان او بیش‌ترین توشه‌ی خود را از فکرها و رأی‌های دو تن می‌گیرد: کیرکه گورد و نیچه. عرفان زمینی کیرکه گورد رهائی بخش هنریکِ دانشجو از تضاد انتخاب میان "ترس از مذهب" یا "باور و دلبستگی به نمادهای آن" است. او هم چون کیرکه گورد معتقد بود بین "یا این یا آن" گزینه سوم "این آن" مناسب‌ترین است. تعریف نو از تبعید و تلقی کردن تبعید به معنای ایثارِ جدا شدن از زاد و بوم، بزرگ‌ترین دِین کیرکه گورد بر اندیشه و اثرهای ایبسن است. از سوی دیگر در سایه‌ی آموزه‌های نیچه قداست و ابهت همه چیز به خصوص کلیسا و دولت برای ایبسن می‌شکند. ایبسن نیز که از همان کودکی و جوانی هم چون ابرانسان نیچه‌ای آروزی بنا کردن آرمان‌شهرش را دارد؛ در راستای تحقق این آرزو به جائی می‌رسد که برای خود مسئولیت و تعهدی بزرگ در جامعه و حتا فراتر از آن در برابر سرتاسر جهان متصور می‌شود. این رسالت سبب‌ساز پررنگ شدن سه درونمایه اصلی در زندگی و اثرهای ایبسن می‌شود. ایبسن در یادداشتی بر اجرای **اشباح** این گونه می‌نویسد:

حق همیشه با اقلیت است. البته من به مرتجع‌هائی فکر نمی‌کنم که از حزب مرکزی بزرگ، که ما لیبرال می‌نامیم، پس رانده شده‌اند. من به آن اقلیتی معتقدم که به جایی رسیده‌اند که اکثریت هنوز به آن جا راه نیافته‌اند. من معتقدم حق با کسی است که به آینده نزدیک‌تر است. (ص۴۷)

کوشان چند جای دیگر کتاب هم حمایت و تأییدش را از تعریف ایبسن از مفهوم و جماعت "اقلیت" مورد تأکید قرار می‌دهد. کوشان که مصرانه ایبسن، خودش و جنس نگاهش را در اقلیت می‌بیند؛ تلخی حقیقت "اقلیت بودن" را در محکوم بودن به عدم دست‌یابی به آرمان‌شهر خود می‌داند. به زعم او نه ایبسن نه شخصیت‌های نمایش‌نامه‌هایش هیچ کدام به ایده‌آل خود نمی‌رسند و بدتر از آن شخصیت‌های در اقلیت قرار گرفته اثرهای ایبسن، پیش از دست‌یابی به آرزویشان به کام مرگ فرو می‌روند. آن‌ها در مبارزه‌ای دائم میان ماده و معنا با پذیرش مرگ، تماشاگران و مخاطبان را ترغیب به ادامه‌ی راه خود می‌کنند و این همان رسالتی ست که یک تبعیدی در اقلیت برای خود متصور است. کوشان در جائی از کتاب چنین می‌نویسد:

هنریک ایبسن هیچ وقت نخواست یا نتوانست فراتر از تأثیرهای دوران کودکی و جوانی‌اش موضوعی را طرح کند... او با این که بخش زیادی از عمر هنری خود ، ۲۷ سال

(۱۸۶۴-۱۸۹۱) را در کشورهای ایتالیا و آلمان زندگی می‌کند، هرگز اثری در این رابطه نمی‌آفریند (ص ۶۵)

این تعمد و اصرار بر نخواستن یا نتوانستن، نشان از چه دارد؟ منصور کوشان باز از نگاه یک انسان در تبعید و دارای نگاهی خاص، به این مقوله می‌نگرد: با آن که نگاه غریبه رو به گذشته نیست اما او می‌داند از کجا و چرا به غربت- تبعید- افتاده از این رو برای او این امر، یک "مسئله" است. مسئله‌ای پیچیده که حتا اگر نتوان همه مجهول‌های آن را یافت؛ باز باید به آن پاسخ گفت. ایبسن جوان چون تکرار درونمایه‌های خام اما آزاردهنده‌ی دوران کودکی‌اش را در جامعه‌ی دوران بزرگسالی نیز می‌بیند؛ نمی‌تواند به سادگی و بی هیچ واکنشی از کنار آن‌ها عبور کند. او مسئله‌های مهم دوران معاصرش را تشخیص داده است؛ حالا وظیفه حل کردن یا دست کم انعکاسشان را برای خودش متصور است:

کودکی متأثر و منزجر از خشونت مذهب و دولت هیچ راهی پیش روی ایبسن بزرگسال نمی‌گذارد. (ص۴۹)

و این‌ها همه مقدمه‌ای ست بر شالوده‌شکنی ایبسن در سبک زندگی و خلق اثرهایش. نگاه شالوده‌شکن، نگاه آشنائی‌زدانه، همان نگاهی ست که کوشان آن را قبل‌تر از شکل‌گرایان و برتولت برشت مرهون و متعلق به هنریک ایبسن می‌داند. کوشان در این کتاب ضمن این که از شیوه‌ی آشنازدایانه ایبسن پرده‌برداری می‌کند آشکارا از آن الگوبرداری کرده نگاه و روح غالب کتاب خود را بر همین پایه بنا می‌کند. او دعوت به فاصله گرفتن از وضعیت‌های بومی و دوباره دیدن و کشف کردن می‌کند. اما شالوده‌شکنی هنریک بزرگ که نویسنده‌ی کتاب **فراسوی متن فراسوی شگرد** این همه آن را مورد توجه قرار داده؛ چه ویژگی‌هائی متمایزی دارد؟ در ادامه یعنی در بررسی روی دوم سکه‌ی غریبه، به این مهم خواهم پرداخت:

روی دوم سکه، آموزه‌های غریبه است. کوشان به صراحت و از همان ابتدا اذعان می‌دارد که می‌خواهد در کتابش، معلم باشد. او این وظیفه را از همان مقدمه بر متن فارسی کتابش برای خود قائل است:

شیوه‌ی تحلیل و بررسی را به سویی سوق می‌دادم که برای خواننده‌ی فارسی‌زبان مفیدتر باشد... از سوی دیگر غنای نمایش‌نامه‌ها و به ویژه درون‌مایه‌های آن ... من را بیش‌تر امیدوار می‌کرد. امیدوار می‌شدم که دست کم نویسندگان جوان با توجه به آن می‌توانند با نکات بسیاری آشنا شوند." (۱۶)

اما معلم بودن کوشان محدود به گفتارش نیست؛ کوشان در مرامش نیز نشان می‌دهد که آموزگار قابلی ست. به خصوص که نشانه‌های این قابلیتش را در هر دو مقدمه‌ی فارسی و نروژی کتاب آشکار می‌سازد:

" همیشه در جست و جوی امکانی بودم تا بتوانم به جای بررسی پراکنده‌ی آثار نویسندگان و انتشار آن‌ها در مطبوعات، روی تمام آثار یک یا چند نویسنده کار کنم. " (مقدمه بر متن فارسی- ص۱۳)

"(در این کتاب) به دو دلیل بیش‌تر روی نمایش‌های آخر تأکید شده است... دلیل دوم: برای من دریافت دقیق و درک هوشمندانه‌ی آثار گذشته [پیش از تبعید] ایبسن [به خاطر استفاده فراوان از فرهنگ بومی و افسانه‌ها و حکایت‌ها] بسیار سخت بود. نمی‌توانستم ارتباط لازم را برقرار کنم و در نتیجه چون فقط یک دریافت کلی داشتم درباره‌ی آن‌ها هیچ تحلیل عمیقی ارائه ندادم. " (مقدمه بر متن نروژی- ص۲۲)

محدود دانستن حیطه‌ی دانش و تخصص از ویژگی بارز و کم‌یاب معلمین دانشمند است. ویژگی که من تنها در زنده یاد حمید سمندریان آن را سراغ دارم. او هم هم چون کوشان اجازه ورود خود را به حیطه‌هائی که اطلاعات چندانی در باره‌ی آن‌ها نداشت نمی‌داد. وسواس و هراس همیشگی او در اجرای اثری از شکسپیر – **مکبث**- شاهد این مدعا ست. کوشان در همان ابتدای کتابش، در مقدمه، به راحتی به نادانسته‌هایش اعتراف می‌کند و هیچ باک و ابائی هم از این اعتراف ندارد. از سوی دیگر او با بیان تمایل غالب خود به مطالعه و تحلیل متمرکز به جای مطالعه گسسته و پاره پاره، غیر مستقیم به خواننده‌ی کتابش می‌آموزد که شناختن اثرهای بزرگ به سادگی امکان‌پذیر نبوده و به راحتی هم قابل دسترسی نیست.

اما فراتر از این آموزه‌های اخلاقی کتاب واجد آموزه‌های فنی ست؛ آموزه‌هایی که کوشان آن‌ها را از دل اثرهای ایبسن استخراج کرده است. او در تمامی صفحه‌های فصل **تأویل و شناخت** از بخش اول کتاب و در ادامه تا انتهای فصل **شگرد و معنا** از بخش دوم کتاب به ظریف‌ترین شگردهای ایبسن می‌پردازد. مهم‌ترین شگردهای نمایش‌نامه‌نویسی ایبسن بزرگ که کوشان معلم در این کتاب آن‌ها را گاه برجسته، گاه به شکلی مخفی و ضمنی مشخص می‌کند به دو دسته تقسیم می‌شوند: شگردهای نگرشی و شگردهای آشنائی‌زدایانه.

شگردهای نگرشی مرتبط با جهان‌بینی خاص ایبسن، این‌ها هستند:

۱- رفتارهای متناقض و پیش‌بینی نشده‌ی شخیصت‌ها سبب خلق شخصیت‌های پیچیده می‌شود. شخصیت‌های پر تلاطم چون شخص‌های دو نمایش‌نامه‌ی **یان گابریل بورکمن** و **وقتی ما مرده ها بیدار می شویم**

۲- واکنش‌های متفاوت حتا در برابر کنش‌های یک سان که سبب می‌شود هیچ اصل ثابتی باقی نماند. واکنش‌های "نورا" در **خانه‌ی عروسک** و "ربکا" در نمایش‌نامه‌ی **روسمرآباد** نمونه‌های بارز این شگرد هستند.

۳- کنش زنده‌ی شخصیت‌ها در مقابله با موقعیت‌ها.

کوشان این ویژگی را وجه تمایز ایبسن از شکسپیر بزرگ می‌داند:

"شکسپیر روایت‌گر حالات روحی و بیان‌کننده احساسات آشکار است و ایبسن روایت‌گر کنش‌ها و بیان‌کننده خواست‌های پنهان." (ص ۱۱۵)

۴- تغییر کارکرد استعاره و نماد در اثرهای او؛ این‌ها دیگر تمام بار معنایی متن‌ها را به دوش نمی‌کشند؛ کنش واکنش شخصیت‌ها وابسته به آن‌ها نیست بلکه مکملی هستد برای درک تفسیر و تأویل‌های بیش‌تر. استعاره‌های **مرغابی وحشی** و **بانوی دریا** این چنینند.

۵- ایبسن نویسنده به هیچ وجه اجازه نمی‌دهد شخصیت‌های نمایش‌نامه‌هایش خواست‌هایشان را سرکوب کنند. از همین رو ست که آن‌ها عاصی‌اند و از بحران‌ها گذر می‌کنند؛ حتا اگر شکست بخورند.

۶- به زعم کوشان درونمایه‌ی شکست اولین بار در ادبیات توسط ایبسن برجسته می‌شود. شگرد نمایش شکست توسط ایبسن به شکلی ست که بعد از هر شکست زندگی تازه‌ای آغاز می‌شود. آگاهی بر خود و پیرامون، اولین نتیجه‌ی ارزشمند شکست از دیدگاه ایبسن است.

۷- نمایش دیالکتیک ضعف و قدرت به جهت پر تلاطم کردن لحظه‌های نمایش‌نامه. تقابل نورا با شوهرش "هلمر" در **خانه‌ی عروسک** آغاز استفاده از این شگرد ایبسن است. به عقیده‌ی کوشان او این مضمون را مدیون هگل است.

۸- دوری از خواست‌های عمومی و تأکید بر هویت فردی شخصیت‌ها. **دشمن مردم** و **خانه‌ی عروسک** از نمونه‌های موفق این شگرد هستند.۹

۹- تسلیم بودن نویسنده در برابر اصالت انسان. پرهیز از سامان دادن زندگی شخصیت‌ها در جامعه‌ی نو و خلق پایان‌های مبهم و نامنتظره. نتیجه‌ی این شگرد آن می‌شود که هیچ انسانی بالفطره گناهکار نیست و انسان‌ها همیشه بر منفعت‌های شخصی خود پایبند نیستند.

۱۰- اهمیت دادن و وفادار بودن به تجربه. ایبسن تنها از چیزها و کسانی می‌نوشت که خود به شخصه آن‌ها را تجربه کرده بود. او دکتر استوکمان را دیده بود.

۱۱- بیرون نزدن از ساختار خود. ایبسن هرگز در نمایش‌نامه‌های خود به طور مستقیم به مقوله‌های سیاست و فلسفه ورود نکرد. بنابراین اثرهای او جنبه‌های شعاری یا آموزشی نمی‌یابند.

۱۲- پروراندن داستان‌های واقعگرایانه و گنجاندن نظریه‌های بزرگ روز در تار و پود آن.

اما دسته‌ی دوم شگردهای نمایش‌نامه‌نویسی ایبسن؛ این دسته شامل شگردهای آشنائی‌زدایانه‌ی او ست. این شگردها بیانگر شیوه‌ی تحلیل، نقد و گفت و گوی ایبسن با جهان پیرامونش است که عبارتند از:

الف) استفاده نکردن از زبان کلیشه‌ای تئاتر، کنار گذاشتن جمله‌های طولانی و تک‌گوئی؛ نزدیک شدن به زبان جامعه‌ی خود، نهراسیدن از طرح آشکار موضوع‌های نوین و شکستن قالب‌های کهنه‌ی اخلاقی و اجتماعی.

به زعم کوشان ایبسن همه‌ی این‌ها را مرهون تجربه‌ی نوشتن دو نمایش‌نامه **سندیکای جوانان** و **ستون‌های جامعه** است.

ب) گنجاندن داستان فرعی در دل داستان اصلی هر جا که لازم می‌دید.

این شگرد سبب می‌شود تا شخصیت‌ها از کلیشه شدن دور شوند. هم چنین این امکان را پدید می‌آورد که نمایش شلوغ نشود. ضمن این که این شگرد یکی از شیوه‌های اصلی ایبسن در آشنائی‌زدایی از موقعیت‌ها ست.

پ) تراژدی موقعیت. ویژگی تراژدی اثرهای ایبسن در مرگ شخصیت‌ها نیست؛ در موقعیتی ست که انسان‌ها قرار می‌گیرند. موقعیت ویژه‌ای که به آن‌ها اجازه نمی‌دهد بیش از عملی که می‌کنند؛ آگاهی و دانایی داشته باشند.

ت) خلق موقعیت‌های فرار و ناایستا و توجه به فرد فرد مخاطبان به جای در نظر گرفتن توده‌ی آن‌ها. کوشان این شگرد را تفاوت اصلی آشنائی‌زدائی ایبسن با برشت می‌داند.

ث) گنجاندن چیزها خارج از زمینه‌ی معمولشان که سبب کند شدن موقعیت می‌گردد؛ همانند کاری که در **یان گابریل بورکمن** می‌کند؛ یعنی با ارتباط دادن بورکمن به کارگری کردن معدن.

ر) استفاده از کلمه‌ها و جمله‌های به ظاهر نامفهوم و نامتعارفی که میان کلمه‌های آشنا به کار می‌برد؛ این شگرد توجه و حساسیت مخاطب را برمی انگیزد.

س) کند و طولانی کردن درون مایه‌ها از طریق تکرار جمله‌ها و حرف‌ها، یادآوری گذشته، مکث‌های میان حرف‌ها و سکوت‌های طولانی.

ص) تکیه کردن به روی جزءهایی به جهت ضرورت انطباق با زمانه‌ی خود.

ط) دشوار کردن فرم‌ها و افزایش این دشواری.

اما بخش پایانی کتاب. این بخش که اختصاص به تحلیل یازده نمایش‌نامه آخر ایبسن دارد؛ به نظر می‌باید حاوی آموزه‌های کوشان در مقام یک معلم کارکشته به نمایش‌نامه نویسان جوان و تازه کار– به خصوص هم میهنانش- باشد. او که ویژگی آشنازدایانه‌ی این یازده متن و اعتقادش به شاهکار بودن نمایش‌نامه‌های دوره‌ی چهارم و پنجم عمر هنری ایبسن را دلیل انتخاب این اثرها برای تحلیل می‌داند؛ قصد داشته از طریق تحلیل یازده نمایش‌نامه ریزترین ظرافت‌های هنریک ایبسن را انتقال دهد. هدفی بسیار بزرگ اما ناموفق در اجرا. این هدف که کوشان تحققش را از همان ابتدای کتابش نوید داده، با شکست مواجه می‌شود. کوشان که تا این جای کار رد خوبی از خود به جای گذاشته، به نظر می‌آید در این بخش بیش از حد افسون هنر ایبسن شده باشد. چرا که او این بار نمی‌تواند فاصله‌ی خود با اثرهای ایبسن را حفظ کند. او که به زعم خودش بنا بوده از بیرون به شکل اثرهای ایبسن بنگرد و عنصرهای آن‌ها را در ارتباط با هم در جهت شکل دادن به یک ساختار منسجم بررسی کند دچار انحراف "شیفتگی بیش از حد به اثر" می‌شود. این انحراف او از هدف اصلی، سبب افتادنش به ورطه‌ی "تعریف کردن داستان نمایش‌نامه‌ها" شده است. تعریف و تحلیل داستان توسط کوشان که تداعی‌کننده‌ی نقد سنتی "معانی و بیان" است حول دو محور اصلی و اساسی "شخصیتی برجسته" و "درونمایه‌ای بزرگ" می‌چرخد. کتاب از صفحه ۳۲۱ تا ۵۵۳ به این اصرار و دلمشغولی کوشان تبدیل می‌شود. این بخش حجیم، هیچ اطلاعات تازه و جدیدی، افزون بر آن چه پیش از این خواننده کتاب آن‌ها را خوانده؛ نمی‌دهد. در این صفحه‌ها هرچه گفته می‌شود تکرار خسته‌کننده و البته گیج کننده حرف‌های قبلی ست. از این رو خسته‌کننده که کوشان سعی کرده صحنه به صحنه و به ترتیب توالی صحنه‌های متن‌ها، آن ها را برای ما بازروایت و همزمان تحلیل کند. و از آن رو گیج کننده که به علت گریزهای متعدد و شاخه شاخه کردن‌های بسیار خواننده متوجه خط سرتاسری اندیشه‌ی منتقد- کوشان- نمی‌شود. آن چه این ۲۳۲ صفحه از کتاب دربردارد بیش‌تر بررسی آزمایشگاهی چه گونگی اجرای شگردهای ایبسن به جهت "آشنائی زدایی" و اثبات توفیق او در این امر است:

دشمن مردم جدال دو نظریه است. جدال دو برادر. روایت تضاد هابیل و قابیل در دوران صنعتی شدن جامعه است. دکتر استوکمان که سال‌ها با فقر در شمال، در میان مردمان تنگ دست به سختی زندگی کرده است، به شهر زادگاهش باز می گردد. او سرانجام موفق می‌شود با طرح تأسیس حمام‌های آب معدنی و احداث آنها به کمک برادرش پتر استوکمان، زندگی آسوده و در رفاهی را آغاز کند (ص۳۷۵)

این آغاز نقد کوشان بر نمایش‌نامه **دشمن مردم** است. کوشان تنها به ذکر یک کهن الگو و ارتباط نمایش‌نامه با آن بسنده می‌کند. بلافاصله و بدون هیچ بسط و تحلیلی بر این رابطه، روایت داستان و داستان‌گوئی نمایش آغاز می‌شود. شخصیت‌ها و بررسی روند تغییر و رفتار آن‌ها در طول پیشرفت زمانی نمایش‌نامه، کاری ست که کوشان در ادامه‌ی این نقد انجام می‌دهد. او تا انتهای نقد اشاره‌ای به نظام‌ها و الگوهای ارتباط دهنده‌ی عنصرهای نمایش‌نامه و رابطه‌های فیمابین این نظام‌ها و الگوها با هم یا با نظام‌های بیرون از دنیای نمایش‌نامه – شگردهای نقد ساختارگرا- نمی‌کند. از آن سو شیفتگی به "شخصیت" چنان ذهن منتقد را به خود جلب کرده که از شناسائی عنصرهای ویژه و شکل‌دهنده‌ی نمایش‌نامه از جمله جمله‌ها، مکان‌های نمایش‌نامه و ترتیب صحنه‌ها و پرده‌ها – از ابزار نقد شکل‌مدارانه - غافل می‌ماند. کوشان در یک سوم پایانی کتاب برخلاف خواسته‌اش نمی‌تواند به نمایش‌نامه به عنوان شکلی واحد نگاه کند و اسیر جزءها می‌شود. فصل‌های پایانی کتاب فصل‌های مربوط به تحلیل یازده نمایش‌نامه، آسیب و خدشه‌ای به سکه‌ی گرانب‌های منصور کوشان وارد کرده‌اند. اما این آسیب، آن قدری نیست که بتوان ادعا کرد سکه‌ی او از رونق و ارزش افتاده. کاری که کوشان در این کتاب کرده بی شک نگاه مرددان و بی اعتنایان به ادبیات تبعید و مهاجرت را عوض خواهد کرد و احترام و خاطره از دست و یاد رفته‌ی هنرمندان خارج از کشور را به آن‌ها و البته هموطنان داخل و خارج ایران، بازخواهد گرداند.

تهران، خرداد ۱۳۹۲

پی نوشت سکه‌ای از غربت:

۱- فراسوی متن، فراسوی شگرد، منصور کوشان، چاپ یکم، نشر نوروز هنر، تهران ۱۳۸۶

مریم علی‌زاده

سیال بین گذشته‌ی مصیبت‌بار و آینده‌ی غم‌انگیز

بررسی کتاب **خدای چیزهای کوچک**
نوشته‌ی اروندائی روی[1]

غرق شدن یک کودک، یکی از تراژدی‌های این رمان است که فروپاشی یک خانواده‌ی هندی خوشبخت را روایت می‌کند.

در بطن اولین رمان غم‌انگیز اروندائی *روی* تنها یک تراژدی وجود ندارد. هر چند رمان **خدای چیزهای کوچک** با خاطرات خانواده‌ای که به دور تابوت کودک غرق شده‌ای سوگواری می‌کنند آغاز می‌شود، اما در ادامه لحظه‌های هولناک بسیاری پیش می‌آیند که همدردی خواننده را توأم با بی قراری او برمی‌انگیزد. ظرافت داستان‌گوئی خانم روی بی نظیر است– هم زمان هم از نظر اخلاقی فوق‌العاده و هم از جهت قوه‌ی تخیل انعطاف‌پذیر بوده– طوری‌که خواننده تا انتهای دردناک داستان شیفته و مجذوب می‌ماند.

بخشی از تفکر بلندپروازانه‌ای که داستان فروپاشی خانواده هندی از آن سرچشمه می‌گیرد، مانند یک داستان سیاسی، بخشی مثل یک نمایش روان‌شناختی و بخشی دیگر مانند داستان پریان می‌ماند که با چشم‌اندازی از یک فروپاشی عجیب، از انتهایش روایت می‌شود. زمانی که راحل کوچامای[2] سی و یک ساله، به خانه قبلی‌اش در روستای آیِمِنِم[3] در ایالت کِرالا[4] در جنوب هند برمی‌گردد، پنجره‌های زیبای خانه پوشیده از گرد و غبار، روغن دستگیره‌های برنجی آن خشکیده بود و حشرات مرده کف گلدان‌های خالی آن افتاده بودند. تنها شیئ متحرکی که در خانه به چشم می‌خورد تلویزیون جدید خاله خانم بابی کوچوما[5] است که هر روز به همراه خدمتکارش مقابل آن می‌نشینند و با ملچ ملوچ بادام‌زمینی می‌خورند.

راحل به آیِمِنِم برگشته نه برای این که خاله خانم را ببیند، بلکه خبردار شده برادر دو قلویش اِثا خیلی غیره منتظره برگشته است. اِثا و راحل زمانی جدائی‌ناپذیر بودند اما حالا بیست و پنج سال است که هم دیگر را ندیده‌اند. درست از زمستان سال ۱۹۶۹ که دختردائی انگلیسی‌شان صوفی مال[6] در حالی که انگشتانه‌ی نقره مادر بزرگ‌شان در مشتش بود در رودخانه غرق شد.

"شاید این حقیقت دارد که همه چیز می‌تواند در یک روز تغییر کند" راوی داستان خانم روی به تفکر فرو می‌رود. *"این‌که تنها یک نیمروز می‌تواند یک عمر زندگی را تغییر دهد. و*

زمانی که این کار را انجام داد، آن نیمروز باید مانند باقیمانده‌ی خرابه‌های یک خانه سوخته- مثل ساعتی که ذغال شده یا عکسی که امضاء شده و یا مبلمان نیم‌سوز از میان ویرانه‌ها بیرون کشیده و بررسی شود، تا برای پاسخ گویی حفظ گردد." این دقیق همان چیزی است که خانم روی در طول کتابش عهده‌دار شده تا سیال بین گذشته و حال دوقلوها آمد و شد کند و مدامَ به صراحت یا در لفافه به شب حادثه مرگ صوفی مال اشاره نماید.

بر خلاف اکثر رمان‌های اول نویسندگان دیگر، **خدای چیزهای کوچک** داستانی غیر رشد گرا[۷] است، چرا که در آن راحل و اِثا هرگز به رشد و بلوغ فکری کامل نمی‌رسند. آن چنان که ماهیت گناهان آن‌ها نشان می‌دهد، واضح است که این دو هنوز از اثر مجازات‌های کودکی‌شان رها نشده‌اند. و خانه‌ی آیِمنِم در حال حاضر- با رودخانه‌ی پراز ماهی‌های سمی و نسیم متعفن از بوی گنداب- به نظر می‌رسد زندگی تلخ و تاریک آن‌ها را بازتاب می‌کند. هر چند خانه آیِمنِم در زمان کودکی بی ثمر دو قلوها، کلاف سردرگمی از اثرهای رقابتی کودکانه آن‌ها ست، روایت این که: *"کشیشان اهل سوریه با ریش بلند مجمره‌هایشان را بالا و پایین می‌برند درحالی که رقاصان کاتاکالی[۸] (رقاصان هندی) در معبد کناری مشغول اجرای نمایش هستند، کمونیست‌ها در حال فروپاشی‌اند، طبقه‌های پائین جامعه موضع سیاسی می‌گیرند و تئاتر "آوای موسیقی"[۹]* بین همه محبوب می‌شود"، هم کمکی به رشد دو برادر نمی‌کند و هم‌چنان زندگی آن‌ها متشنج و غیرقابل پیش‌بینی است.

در سال ۱۹۶۹ دو قلوها فقط هفت سال دارند. آن‌ها خون‌گرم، ستیزه جو و خستگی ناپذیرند و هنوز در دنیای خود ساخته‌ی خویش زندگی می‌کنند. در این دوران آن‌ها در خانه آیِمنِم سکونت دارند، چون مادر زیبا و مغرورشان آمو[۱۰] به خاطر اشتباه نابخشودنی‌اش که ازدواج ناموفق او بوده، ناخواسته به خانه والدینش بازگشته، چرا که شوهرش او و بچه‌ها را کتک می‌زد.

موقعیت آمو در خانواده به خاطر رسوایی ازدواجش خیلی متزلزل بود، اما گاهی اوقات حسی از غریبگی و شکست هم چون رایحه‌ای در بند بند فضای خانه آیِمنِم می‌پیچید و باعث می‌شد به طور متناوب دچار تمسخر و یا همدردی شوند. عضوهای خانواده شامل مادربزرگ شیک‌پوش دوقلوها یعنی ماماچی[۱۱] می‌شد که کاسه سرش مدامَ به خاطر کتک‌های شوهر مرحومش زخم بود و بطری عطر دیورش را در بسته، در جای امنی نگه می‌داشت. نفر بعد خاله بابی کوچامای توطئه‌گر بود که زمانی می‌خواست راهبه شود اما به ظاهر، پدر مالیگن[۱۲] برای او بیش‌تر از اعتقادش به خدا الهام‌بخش بود و فقط یک سال در صومعه دوام آورد. نفر سوم خدمتکار خانه، کوچو ماریا[۱۳] است که فکر می‌کند وقتی اعلام کرده نیل ارمسترانگ[۱۴] برای اولین بار قدم به ماه گذاشته راحل او را به تمسخر گرفت.

و سرانجام دایی دلربای دوقلوها، چاکو[۱۵] که تحصیل‌کرده آکسفورد و معتقد به مارکسیسم است و بعد از جدا شدن از همسر انگلیسی‌اش به هند برگشته و حرفه‌ی تولید ترشی‌های ماماچی را اختیار کرده که البته به خاطر نادانی بسیار، با ورشکستگی فاصله‌ای ندارد. هدف چاکو این است که یک اتحادیه صنفی برای کارمندانش سازمان دهد اما هرگز حتا به این هدف نزدیک هم نمی‌شود. در عوض فلسفه چینی می‌کند، با کارمندان زن شوخی‌های نابه جا می‌کند و هواپیماهای چوبی می‌سازد که بلافاصله سقوط می‌کنند. چاکو همسرش مارگارت را به خاطر این که او را ترک کرده می‌ستاید و به همان اندازه که دلتنگ دخترش صوفی مال است، برای همسرش هم دلتنگ می شود.

به تدریج برای خواننده رمان روشن می‌شود که تنها ولوثا[۱۶]، نجار خانواده که از طبقه پائین جامعه است، توانایی این را دارد که به جای تحمل کردن، زندگیش را تغییر دهد. هر چند به عنوان فردی از طبقه‌ی فرودست جامعه، قرار است تحمل کردن تنها چیزی باشد که او شایسته آن است. هر چیزی در اطراف خانه آیِمنِم خراب شود، ولوثا آن را تعمیر می‌کند. از ماشین کنسروسازی کارخانه تا فواره فرشته بالدار باغچه بابی کوچوما. حضور او برای وجود دوقلوها به اندازه نفس کشیدن ضروری است. او **خدای چیزهای کوچک** است.

اثا و راحل به زندگی زیر یوغ نارضایتی بزرگترهای‌شان خو گرفته‌اند. فقط زمانی که چاکو، همسرش مارگارت و دخترش صوفی مال را برای کریسمس به هند دعوت کرده بود، دوقلوها فرصت این را یافتند که به درک تازه‌ای از موقعیت کم ارزش خود در خانه برسند. بابی کوچاما، دوقلوها را مجبور می‌کرد که سرودهای روحانی را از بر کنند و هر گاه به جای انگلیسی به زبان مالایالام[۱۷] حرف می‌زدند آن‌ها را جریمه می‌کرد. کوچو ماریا کیک بزرگی درست می‌کند، ماماچی ویولن می‌نوازد و اجازه می‌دهد که صوفی مال با انگشتانه‌اش فرار کند. وقتی چاکو با عصبانیت بچه‌ها را به بار سنگینی تشبیه می کند که وبال گردن اوی‌اند، راحل درمی‌یابد که دختر دایی پوست روشنش از همان ابتدا مورد توجه و عشق همه بوده است.

در هفته‌های بعد، آتش خشم و ناامیدی در خانه آیِمنِم در اثر فشارهای تاریخی مانند وعده‌های فریبنده کمونیست‌ها، اعتقادهای خشک مسیحیت و دشوار بودن سیستم طبقه‌ای دهند، شعله‌ور و با نتیجه‌های دل‌خراش به خاکستر تبدیل می‌شود. و اگر حادثه‌های شب مرگ صوفی مال روایتی پیچیده از جنایت و تنبیه را شکل دهند، بازسازی اشاره‌وار و استادانه این حادثه‌ها توسط خانم روی، هم به مثابه کنکاش برای یافتن یک گنج است (در چارچوب خود داستان) و هم مانند یک دادگاه تجدید نظر (از آن جایی که شاید همه شاهدان سخن نگفته و همه شاهدهای بررسی نشده باشند).

ایا دوقلوها مسئول مرگ صوفی مال هستند؟ چرا بابی کوچاما آن قدر از کمونیست‌ها وحشت دارد؟ در اداره‌ی پلیس چه بر سر ولوثا آمد؟ چرا چاکوی شوخ طبع درِ اتاق آمو را به هم می‌کوبد و او را تهدید می‌کند که تمام استخوان‌های‌اش را می‌شکند؟

آن چه ما را در این بازی هولناک بین گذشته مصیبت‌بار و آینده‌ی غم‌انگیز نگه می‌دارد، طبیعت استادانه‌ی نوشتار این داستان است. خانم روی به خواننده اجازه نمی‌دهد به روند داستان از یک دیدگاه خاص بنگرد. در هر لحظه و بارها و بارها ما را به سمت یک قضاوت سطحی می‌کشاند فقط برای این که در لحظه‌ی آخر گمراهمان کند و بدین وسیله سستی‌های اخلاقیمان را فاش و ما را شرمسار نماید. تغییر شکل روایت گری خانم روی نیز فوق‌العاده قدرتمند و نه تنها انباشته از اعتراض‌ها است بلکه سرشار از لطیفه‌های محلی، کنایه‌ها، حرف‌های بزرگ غیرمعمول، نواهای نامفهوم و پیچیدگی‌های غیرمنتظره است. حتا زمانی که به نظر می‌رسد خانواده‌ی کوچاما در برابر چشمان‌مان از بین می‌رود، داستان این خانواده دوباره شکوفا شده و حتا تنوع و پیچیدگی آن بیش‌تر می‌شود.

در ابتدای داستان **خدای چیزهای کوچک**، اثای جوان در حال مراقبت از یک سگ پیر بود که سایه‌ی یک پرنده در حال پرواز را روی پوست حیوان مردنی‌اش می‌بیند. به نظر اِثا اشباع شدن از عطر رُزهای پلاسیده، فرو رفتن در خاطرات یک مرد شکست خورده و این حقیقت که چیزهایی چنین شکننده و به طرز باور نکردنی؛ ظریف، دوام آورده و اجازه حضور یافته‌اند، یک معجزه بود.

در پایان داستان نیز شاهد لحظه‌های کوتاهی از شادمانی هستیم که به خواننده احساسی توأمان از سپاسگزاری و حیرت می‌دهد، مانند این است که ناگهان روی شیئ کوچکی می‌لغزیم که درخشش آن، تمامی خرابه‌ها را درخشان می‌کند. در این زمان می‌دانیم که چه ترس و وحشتی در انتظار شخصیت‌های داستان ماست، اما هم چنین آموخته‌ایم که مانند اِثا هر آن چه را می‌کاریم درو می‌کنیم. بنابراین ما این تصویر سرخوشی و این لحظه‌ی با ارزشی را که از داستان غنیمت گرفته‌ایم حتا وقتی غرق در داستان هستیم حفظ می‌کنیم.

پی نوشت سیال بین گذشته‌ی مصیبت‌بار و آینده‌ی غم‌انگیز:

1_ Arundhati Roy 2- Rahel Kochamma 3- Ayemenem 4- Kerala 5- Baby Kochamma
6- Sophie Mol 7- anti-Bildungsroman 8- kathakali 9- "The Sound of Music"
10- AMMU 11- Mammachi 12- Mulligan 13- Kochu Maria 14- Neil Armstrong
15- Chacko 16- Velutha 17- Malayalam

منصوره اشرافی

چه نگرش مدرنی به عشق

نگاهی به رمان **وردی که بره‌ها می‌خوانند**
نوشته‌ی رضا قاسمی

اگر معتقد باشیم که تولید ادبیات مبتنی بر وضعیت اجتماعی – تاریخی است و این وضعیت نقش تعیین‌کننده‌ای دارد و اگر بخواهیم با این دیدگاه به ادبیات نگاه کنیم، آن گاه مجبوریم نگاه‌مان هوشیارانه‌تر، تعیین‌کننده‌تر، تیزبین‌تر، و موشکافانه‌تر به مقوله‌ی زن در ادبیات و نقشی که به او محول شده، باشد.

حال چه این نقش بیان کردن ادبیات توسط زن باشد و چه بیان شدن زن به وسیله‌ی ادبیات.

اینک اگر بخواهیم ببینیم که در نوشته‌های ادبی زن چه گونه بیان شده است باید به نقشی که به زن در آن نوشته محول شده و به موضوع‌ها و محوریتی که در آن به زن پرداخته شده است، نگاه کنیم.

آیا متن ادبی‌ای که فراروی ماست حاوی بیان وضع موجود است و یا منتقد آن؟

چرا که یک نوشته در قالب ادبیات، محصول فرهنگی‌ست که به واسطه آن نویسنده با ما سخن می‌گوید، زیرا ادبیات نوعی گفتمان فرهنگی است. گفتمانی که در آن واژگان و نشانه‌ها، بازگوکننده‌ی رمزهای فرهنگی جامعه‌های انسانی است.

بُعدهای پنهانی یک نوشته یا متن از شکاف‌های ایجاد شده در رویه متن ظاهر می‌شوند.

هر چند که در دیدگاه غالب جامعه که منبعث از دیدگاه مردسالارانه است، زنان به عنوان ابژه جنسی تلقی شده‌اند، نه به عنوان یک انسان و هر چند که اکثر زنان این مقوله را به عنوان یک واقعیت اجتناب‌ناپذیر پذیرفته‌اند، اما نمی‌توان نگاه رضا قاسمی را در **وردی که بره‌ها می‌خوانند**، به زن نادیده گرفت.

به وضوح مشخص است انسان یا زن به دنیا می‌آید یا مرد. این واقعیتی ژنیتکی است. ولی تفاوت بین نقش اجتماعی زن ومرد زاییده اقتضاهای اجتماعی است.

مارگارت مید[۱] معتقد است که جامعه‌های گوناگون، زنان را به صورت‌های گوناگون در آورده‌اند و از او بر همین مبنا انتظارهای متفاوت داشته‌اند.

" پرستاری‌ست مارتینیکی. از آن سیاهان دورگه‌ی ظریف که اگر گِل‌شان خوب باشد (مثل این یکی که حالا دست تو را گرفته توی دست و دارد تلمبه می‌زند) تو یا می‌توانی عاشق‌اش بشوی یا اگر مثل من جای عشق‌ات ساب رفته است فقط می‌توانی خیره شوی به آن بناگوش ظریف؛ به خواب موهای پشت لاله‌ی گوش؛ و آرام، با صدایی که انگار از تهِ یک سردابِ ظلمانی می‌آید، بگویی: «تو فشار را اندازه نگیر جیگر، خسته می‌شی.»

" زن است این ساز(از پشت نگاهش کن، موهاش را بافته است انگار) و حساس است همان قدر که هر زنی. قهر می‌کند."

" «چرا هیچ گاه خلوت عاشقانه‌ها خلوت نیست، ازدحام جمعیت است در تختخوابی دونفره؟ چرا هر کسی چند نفر است، چهره‌هائی تماماً گوناگون؟ چرا عاشق کسی می‌شویم اما با کس دیگری به بستر می‌رویم؟ چرا عشق جماعی‌ست دسته‌جمعی که در آن هر کسی هر کسی را می ... ید جز من که همیشه ... ده می‌شوم. "

دایره‌ای بسته که او برای بازگو کردن زن و توصیف عشق ارایه می‌دهد. واژگانی هم چون کپل و اشاره‌های مکرر به نمادها و کلمه‌هایی با بار جنسی صرف و یک واژه‌ی "هشت حرفی" که جای حرف "ش" با "ن" در آن جا به جا شده است.

" راه نمی‌دهد تو را به خودش اگر که نادیده بگیری‌اش. چه قدر هم که اهل حسادت است این ساز! وقت‌هایی که بازی درمی‌آورد ساز دیگری بگیر دست‌ات، ببین چه طور راه می‌آید با تو."

" برگشت برود. نگاه کردم به کپل‌ها. بله، درست حدس زده بودم. حتماً مادر چهار پنج بچه است که همه هم مثل سگ از او می‌ترسند. حتم دارم. کپل دروغ نمی‌گوید. زبان چرا... اما کپل... برای این یکی باید منتظرِ فرصتِ مناسب ماند. هیزی که نمی‌خواهید بکنید. شناسنامه را می‌خواهید ببینید؛ تکه‌ای از تن که پستوی وجود است؛ مخفیگاه روح..."

نگاه نویسنده به زن در این روایت از نگاه یک پسر بچه سیزده ساله گرفته تا مرد یحتمل پنجاه ساله، همه و همه نگاهی سراسر جنسیتی، یک‌سان، بدون تفاوت است. نگاهی کاملن ارویتک و نه عاشقانه. گاهی بازگوکننده تمنای غریزی پنهانی که هر از چند گاهی رخ می‌نماید.

او به "آسیه"، "پروین"، "خانم عبادی"، "س"، "ش" و .. به طور یک‌سان نگریسته و همه از زاویه‌ی دید مردانه او زنانی هستند یحتمل با کپل‌هایی که شناسنامه‌ی آن‌هاست.

وردی که بره‌ها می‌خوانند نوشته‌ای است، که در آن جز شرح حال‌ها و تمایل‌های دور و نزدیک نویسنده و نگاه سراسر جنسیتی و جسمی و نه انسانی به زن، چیز دیگری وجود ندارد و یا یافت نمی‌شود.

نقطه ثقل و محوریت رمان بر مردانگی متمرکز شده است. تمرکز بر روی نیازهای مردانه، منفعت‌های مردانه، آرزوها و دیدگاه‌ها و تمایل‌های مردانه، که در نهایت به درک یک جانبه روش‌های رفتاری منجر شده است.

رمان **وردی که بره‌ها می‌خوانند** نوسان غم‌انگیزی است میان مدرنتیه و سنت. نگاه کنیم به تناقض وحشتناک میان این جمله‌ها:

"چرا عشق جماعی‌ست دسته‌جمعی که در آن هر کسی هر کسی را می...ید جز من که همیشه ...یده می‌شوم."

...

"عشق هم سهم‌اش برای ما شناست میان ماهیان تاریک اعماق، به ساعاتی که دریا هیچ نیست مگر همه‌ی هول هستی."

آیا در رمان رضا قاسمی، ما با نویسنده‌ای طرف هستیم که دارای دیدگاه تغییر یافته‌ای نسبت به شخصیت‌های زن داستان‌ش است؟ آیا نقش شخصیت‌های زن در این رمان فراتر از نقش جنسی است؟ آیا این اثر باز تولیدکننده همان رابطه‌های نابرابر و نا عادلانه نیست؟ آیا زنان این رمان غیر از قرار داشتن در بستر و یا روایت بستر و نوع آن و یا آشکار کردن غریزه‌های جنسی خود نقش دیگری هم داشته‌اند؟

آیا ساختار رابطه‌های موجود در این داستان مترادف با برابری زن با انسان و مرد با انسان است؟ آیا جهانی که نویسنده تصویر کرده‌است جهانی انسانی است که از منظری فراتر از جنسیت به مقوله تبعیض جنسی می‌نگرد؟

زن ارایه شده در این رمان زنی است، بی اختیار، سپرده شده به دست تقدیر و غریزه، پاسخ‌گوی نیاز جنسی مردان، و بدون هیچ ایده و فکر و اندیشه خاصی. زنی که دوست دارد و پذیرفته است که شاخص‌ترین وجه او، در نگاه مردان، به "کپل"ها که گویا همان شناسنامه‌اش نیز هست، باشد.زنی که گویا در کپل خلاصه شده است .

زن تصویر شده در رمان رضا قاسمی، زنی نیست اندیشه‌ورز و دارای خواست‌ها و تمایل‌های انسانی، بلکه موجود منفعلی است با تصویری سنتی و شئی گونه.

بنا بر تعریف اریک فروم :"عشق ارتباط به یک شخص خاص نیست، بلکه نگرش و یادگیری نقش انسان است که رابطه او را با کل جهان و نیز با یک معشوق خاص تبین می-کند."

حال نگاه کنیم به مقوله عشق و تعریف ارایه شده نویسنده از عشق: "عشق جماعی‌ست دسته‌جمعی که در آن هر کسی هر کسی را می...ید جز من که همیشه ...یده می‌شوم."

اگر ما عشق را یک محصول شخصی بدانیم و فردی‌ترین وجه زندگی هر انسان به شمار آوریم، هر شخصی آن را بنا بر محصول ذهن خود تعریف و بازسازی می‌کند. چرا که نحوه‌ی نگرش به عشق درونی‌ترین نگرش است. این جا باید به نویسنده گفت: "چه نگرش مدرنی به عشق داری. این قدر خودت را خسته کردی به این جا رسیدی!"

به گفته سیمون دوبوار: مردان هرگز به نفع زنان تصمیم نمی‌گیرند، مردان فقط به نقشه‌های خود، ترس‌های خود، و نیازهای خود نظر دارند.

از کتاب "در جست و جوی هویت" که به زودی نشر آرست منتشر خواهد کرد.

پی نوشت چه نگرش مدرنی به عشق:

۱- مارگارت مید (۱۶ دسامبر ۱۹۰۱–۱۵ نوامبر ۱۹۷۸) انسان‌شناس فرهنگی آمریکایی بود. او برای پژوهش‌هایش درباره‌ی خانواده و پرورش کودکان در جامعه‌های منطقه‌های جنوب اقیانوس آرام بسیار مشهور است و کتاب‌هایی هم چون بلوغ در ساموآ (۱۹۲۸) و مرحله‌های رشد در گینه نو (۱۹۳۰) را در همین زمینه نوشته است.

رحمان چوپانی

نوشتن؛ تنها جشن بیکرانِ یک نویسنده

از میان عمده اثرهای ارنست همینگوی؛ نویسنده‌ای که در کارنمای کاری خود رمان‌های درخشانی هم چون **وداع با اسلحه**، **داشتن و نداشتن**، **خورشید هم طلوع می‌کند** و **پیرمرد و دریا** (که دو جایزه‌ی ادبی بزرگ یعنی جایزه‌ی پولیتزر و نوبل را از آن خود کرده) و ... را جای داده، **پاریس: جشن بیکران** اگر چه یکی از متن‌های خواندنی و سزاوار بحث و گفت و گوی او است اما کمتر مورد عنایت و استقبال منتقدان و صاحب نظران قرار گرفته.

به همین سبب بر آن خواهم بود تا با ذکر خصوصیت‌های بارز این اثر، وجه تمایز این کتاب را نسبت به دیگر اثرهای همین نویسنده برشمارم و این را بهانه‌ای برای ورود به بحث و کندوکاو پیرامون این اثر قرار دهم. اکنون قصد دارم تا به ویژگی‌های زبان شمولی که می‌تواند یک اثر ادبی (رمان – داستان) را ممتاز و متمایز از اثرهای دیگر سازد؛ ویژگی نامتعارف دیگری بیفزایم و آن این که؛ آن دسته از اثرهای ادبی (رمان – داستان) را که به بلعیده شدن توسط دوربین‌های سینما تن در نمی‌دهند نیز می‌توان از اثرهای ارزنده‌ی جهان داستان و رمان به شمار آورد. البته بر این ویژگی این تکمله را بیافزایم که؛ آن دسته از اثرهای ادبی هم که ناخواسته طعمه‌ی دوربین‌های چشم نواز سینما شده‌اند و البته سینماگران نیز از تصویر روایت به تعیّن رسیده در آن ناتوان بوده‌اند و با تمسک به اقتباس از آنان، محصول چندان ارزنده‌ای را عرضه نکرده‌اند هم نیز می‌بایست محدود در دایره‌ی همان اثرها ارزشمند و بکر ادبی دانست. بکر به این معنا که اثرهای از این قبیل نه تنها بر چارچوب خود در قالب یک داستان و رمان پای می‌فشارند، بلکه خارج از این، محدوده‌ی روایی را عرصه‌ی امنی برای حضور و بروز خود نمی‌دانند. شاید پُر بی‌راه نباشد اگر بگوییم آن دسته از اثرها خلق شده در قالب داستان و رمان که به شکار اقتباسی دوربین‌ها در شکارگاه سینما تن در داده‌اند در واقع ناخواسته تیر زهرآگینی را به شقیقه‌ی مخاطبان خود پرتاب کرده‌اند. تیری که از آن پس تفکر و تخیل خواننده را نسبت به قدرت تصویرسازیِ پیرامون آن اثر به طرز بی‌شرمانه‌ای مسموم و حتا مختل می‌سازد و از آن پس شخصیت‌ها، حوادث، اجسام و حتا طبیعتِ به تصویر در آمده در حین مطالعه‌ی اثر با همان

شکل و ترکیبی پیش چشم مخاطب شکل می‌بندد که دوربین‌ها آن‌ها را در ماحصل اقتباسی خود تصویر کرده‌اند و گاه حتا با بازخوانی و دوباره‌خوانی آن رمان یا داستان، این تصاویر مسموم همچنان در تخیل خواننده باقی خواهند ماند.

کتابِ **پاریس: جشن بیکران** اثر ارزشمند ارنست همینگوی به زندگی نویسنده در سال‌های جوانی‌اش در پاریس اختصاص دارد با ترجمه‌ی توانمندانه‌ی زنده یاد فرهاد غبرایی که به همت نشر کتاب خورشید در سال هزار و سیصد و هشتاد و سه شمسی در ایران منتشر شده. اکنون این گفتار به بررسی همین نوشته می‌پردازد، چرا که این اثر بنابر ادعای خود نویسنده در پیش‌گفتارش؛ قضاوت در خصوص گونه‌ی نگارش خود را در قالب یک داستان و (حتا شاید رمان) بر عهده‌ی خواننده می‌گذارد:

«اگر خواننده خوش‌تر دارد، می‌توان این کتاب را داستان بداند. اما همیشه این احتمال هست که کتاب داستانی از این دست بر آن چه به منزله‌ی واقعیت نگاشته شده پرتو بیفکند.»

پاریس جشن بیکران / ص ۱۴

پیشنهاد آغازین این کتاب نه تنها به منزله‌ی هشداری از سوی نویسنده به سینماگران اقتباسی به شمار می‌آید، بلکه پشت خواننده را هم ناخودآگاه به لرزه در می‌آورد. چرا که نویسنده در متن کتاب به گونه‌ای نامحسوس اعلام می‌دارد؛ **پاریس: جشن بیکران** نیز یکی از عضوهای همان خانواده‌ی نه چندان پر جمعیت است. خانواده‌ای که نه تنها بر چارچوب روایی خود اصرار و پافشاری دارد، بلکه خواننده را نیز در همان صفحه‌های آغازین کتاب در برزخِ سبک و سیاق روایی‌اش تنها می‌گذارد تا او پس از خوانش فصل به فصل آن، آهسته آهسته از آن برزخ پا بیرون نهد و در رویارویی با مجموعه‌ی داستان‌های پیوسته و ناپیوسته‌ای که در منظرگاهی واحد به نام پاریس، می‌کوشند تا شکل و شمایل یک رمان را به دست آورند، دست و پنجه نرم کند.

نگارش **پاریس: جشن بیکران** بنا بر ادعای ماری همینگوی (بیوه‌ی همینگوی) در سال ۱۹۶۰ در کوبا به پایان رسیده. (یک سال پیش از آن که دو لول شکاری به زندگی نویسنده‌ی شادنوشِ ما پایان دهد.) یعنی زمانی که دیگر همینگوی مرز پختگی را در شصت و دوسالگی پشت سر گذاشته و بر پیش‌گویی بسیاری از نویسندگان که در عهد جوانی او خبر از ظهور یک نویسنده‌ی توانا در آینده را داده بودند، صحه گذاشته و جایزه‌های ادبی معتبری را ربوده و بی‌شک به یکی از غول‌های جهان داستان‌نویسی بدل شده. اما همه‌ی این امتیازها نه تنها سبب افتخار داستان خاطره‌های کتابِ **پاریس: جشن بیکران** که می‌توان گفت تاریک روشنای گونه‌ای از یک رمان فرورفته را هم فراهم نمی‌سازد، بلکه در

جامعه‌ی مطبوعاتی هم عکس‌العمل چندانی از این اثر به چشم نمی‌خورد. حتا منتقدان و نظریه‌پردازانی که بر مجموع اثرهای همینگوی نقدی گزارش‌گونه و شتاب‌زده نگاشته‌اند در برابر این اثر سکوت اختیار می‌کنند و به پایان رسیدن اندوخته‌های نویسندگی ِاین نویسنده را؛ بهآن‌های برای تمسک او به تکنیک نوشتاری‌اش (خاطره‌نویسی) در این کتاب می‌دانند. البته سال‌ها بعد یعنی درست بیست و هفت سال پس از نگارش کتاب **پاریس: جشن بیکران**، نویسنده‌ای جوان از آمریکای لاتین به نام ماریو بارگاس یوسا که بعدها خود شهرتی هم‌طراز همینگوی یافت و موفق به کسب جایزه‌ی ادبی نوبل شد، نقدی بر آن نوشت و این اثر را «*طلسمی جادویی، کوششی ناآگاهانه به بازگشت از راه خاطرات و واژه‌ها به قله‌ی زندگی‌اش*» نامید. کتابی که در بیست بخش مستقل مدام از یک دغدغه سخن می‌گوید: «نوشتن». نوشتن که به زعم خود نویسنده تمام یا بخش عمده‌ای از زندگی است. نوشتن از داستآن‌های نوشتنی و نانوشتنی، نوشتن از داستآن‌هایی که در اولویت نوشتن هستند و امکان ظهور و بروز به داستآن‌های در نوبت مانده را نمی‌دهند. اما ذهن؛ هم‌چنان در گیرودار آغاز و انجام آن‌ها ست. درست مثل داستان دختری که در کافه‌ای که همینگوی سرگرم نوشتن داستانش است ظاهر می‌شود و همینگوی را با حضور خود درگیر می‌سازد:

«دختری به کافه آمد و تنها پشت میزی نزدیک پنجره نشست. بسیار زیبا بود و چهره‌ای داشت به تازگی سکه‌ی تازه ضرب شده – البته هرگز سکه‌ای با نسوج صاف و پوست باران خورده ضرب نشده است. موهایش، به سیاهی پر زاغ، صاف و اُریب روی گونه‌هایش ریخته بود. نگاهش کردم و از آن چه دیدم آشفته شدم و به هیجان آمدم . آرزو کردم که او را هم در داستان یا هر جای دیگری جا بدهم، اما او خود چنان روی صندلی‌اش جا گرفته بود که بتواند خیابان و در ورودی را زیر نظر داشته باشد. فهمیدم منتظر کسی است.

پاریس: جشن بیکران؛ ص ۲۱-۲۳

اگرچه ذهن نویسنده فارغ از وسوسه‌های نوشتن از دخترک کنار پنجره نیست، اما داستان درحال نوشته شدن مجال پرداختن نویسنده‌اش به داستان دختر کنار پنجره‌ی کافه را نمی‌دهد:

«بنابراین نوشتن را از سر گرفتم. داستان خودش نوشته می‌شد و من زور می‌زدم که پا به پایش حرکت کنم . َرم دیگری سفارش دادم و هر بار که سر راست می‌کردم، یا هر بار که با مداد تراش مدادم را تیز می‌کردم و تراشه‌ها پیچ و تاب خوران توی نعلبکی زیر مشروبم می‌ریختند، به آن دختر چشم می‌دوختم.

دیدمت، ای زیبارو، و دیگر از آن منی – حال چشم به راه هر که خواهی، گو باش و چه باک که دیگر هرگز نبینمت. تو از آن منی و سرتاسر از آن من است و من از آن ِ این دفتر و قلمم.

نوشتن را از سر گرفتم و تا اعماق داستان فرو رفتم و لابه لا یش گم شدم. دیگر من بودم که آن را می‌نوشتم نه خود داستان. و دیگر نه سر راست کردم و نه گذشت زمان را حس کردم ونه اندیشیدم کجا هستم و نه به فکر سفارش دادن رم دیگری افتادم. دیگر بی آن که به فکر رم بیفتم از آن دلزده شده بودم. داستان به پایان رسید و من بسیار خسته بودم. آخرین پاراگراف را خواندم و آن گاه سرراست کردم وبا نگاه به دنبال دختر گشتم، و او رفته بود. با خود گفتم امیدوارم که با مرد خوبی رفته باشد. اما در دل غصه‌ای داشتم."

پاریس: جشن بیکران ص۲۱-۲۳

کدامین اندوه؟ و اصلن این غصه‌ی نهفته در دل نویسنده از کجا آمده؟ او که پس از نوشتن داستان نباید دلیلی برای غصه‌دار شدن خود داشته باشد. آیا این غصه به دلیل از دست رفتن فرصت نگارش داستان دختر کنار پنجره است؟ اگر چه همینگوی در ادامه‌ی داستان از این غصه حرفی به میان نمی‌آورد اما خواننده را به نحوی رندانه وا می‌دارد تا برای پی بردن به علت و یا علل بروز و پیدایش این قبیل غصه‌ها کتاب را تا انتها بخواند و پاسخی مفصل بیابد:

«کار را تا جایی ادامه می‌دادم که به سرانجامی برسد و همیشه وقتی آن را متوقف می‌کردم که می‌دانستم بعد از آن چه اتفاقی خواهد افتاد. به این ترتیب مطمئن بودم که فردای آن روز به کار ادامه خواهم داد ... گاهی بلند می‌شدم و به تماشای بام‌های پاریس می‌ایستادم و به خود می‌گفتم: *"نگران نباش. پیش از این نوشته‌ای و حالا هم خواهی نوشت. همه‌ی کوشش‌ات باید بر این باشد که یک جمله‌ی حقیقی بنویسی. حقیقی‌ترین جمله‌ای را که می‌دانی بنویس."*».

پس غصه‌ی سترون شدن نیز با هر بار نوشتن به سراغ نویسنده می‌آید و با شروع به نوشتن در روز بعد این غصه دست از سر نویسنده‌ی ما بر می‌دارد.

همینگوی در این کتاب بی آن که از حد و مرز روایت‌های داستانی فراتر برود نکته‌های آموزنده‌ی فراوان داستان‌نویسی را در جای جای این اثر به خواننده می‌آموزاند:

«بالاخره یک جمله‌ی حقیقی می‌نوشتم و از آن جا کار را ادامه می‌دادم. کار آسانی بود، چون همیشه یک جمله‌ی حقیقی بود که بدانم یا دیده باشم یا از زبان کسی شنیده باشم."

پاریس: جشن بیکران» ص۲۹

و نیز به او (خواننده) گوشزد می‌کند که چه گونه از نگاه کردن و تأمل در دیگر اثرهای هنری هم می‌توان به دست مایه‌های داستانی رسید:

«تقریبن هر روز به دیدن اثرها «سزان»، «مانه»، «مونه» و دیگر امپرسیونیست‌ها می‌رفتم که برای نخستین بار در موسسه‌ی هنر شیکاگو با آن‌ها آشنا شده بودم .از پرده‌های «سزان» چیزی فرا می‌گرفتم که به جمله‌های حقیقی و ساده‌ی داستان‌هایم همان عظمتی را می‌بخشید که می‌کوشیدم در آن‌ها بگنجانم. از او فراوان آموختم، اما آن اندازه قدرت بیان نداشتم که بتوانم برای کسی توضیح بدهم"

پاریس: جشن بیکران»، ص۳۱

و نیز توصیه‌های تأثیرگذاری از این قبیل که استمرار در نوشتن و یا به چه اندازه نوشتن را یادآوری می‌کند:

«یاد گرفته بودم که هرگز نباید چشمه‌ی نوشتن را خشک کرد و همیشه باید وقتی هنوز چیزکی در اعماق ذهن باقی است دست برداشت و گذاشت تا شبانه از منابعی که سرشارش می‌سازند دوباره پُر شود."

پاریس: جشن بیکران ص ۴۸

برای وادار کردن خود به نوشتن، نوشتن از هر چیزی که می‌شناسد، مدام خودش را در معرض پرسش قرار می‌دهد:

«چه بود که بهتر از همه می‌شناختم و درباره‌اش ننوشته بودم و فراموش شده بود؟ چه چیزی را به راستی می‌شناختم و بیش از هر چیز دیگر مورد توجهم بود؟ "

پاریس: جشن بیکران ص ۱۲۰

تصویری که همینگوی از گرترود استاین، ازرا پاند، اسکار فیتز جرالد و دیگر صاحبان و اهل قلم در این کتاب به نمایش می‌گذارد؛ تصویری فرورفته در قاب دغدغه‌ها و رویارویی آنان با نوشتن است. مشکل‌هایی که آنان را از نوشتن باز می‌دارد و یا وضعیت‌ها و مقدمه‌هایی که به نوشتن ترغیب‌شان می‌کند. و تلاش برخی از آنان (هم چون اِزرا پاند) برای فراهم‌سازی بستری مناسب برای آنانی که روزمره‌گی‌ها تهدیدی بر سترون شدن‌شان محسوب می‌شود.

«اِزرا سخاوتمندترین نویسنده‌ای بود که به عمرم دیده‌ام و بی غرض‌ترین آن‌ها. به شاعرها، نقاش‌ها، مجسمه‌سازها و نویسنده‌هایی که اعتقاد داشت کمک می‌کرد و اگر مشکلی داشتند، بی توجه به این که اعتقادی به آن‌ها دارد یا نه، کمک‌شان می‌کرد. نگران همه بود و در آن روزها، وقتی اولین بار دیدمش، به شدت نگران تی. اس. الیوت بود که به

گفته‌ی ازرا ناگزیر بود در یکی از بانک‌های لندن کار کند و بنابراین برای کار شاعری وقت و فرصت شایسته و بایسته نداشت."

پاریس: جشن بیکران» ص ۱۶۷

همینگوی در طول داستان‌های این کتاب گاه به گاه نکته‌هایی را با طعم و رنگ داستان و حتا به عنوان داستان به خورد خواننده می‌دهد که به اظهار نظرهای شخصی در خصوص یک اثر یا نویسنده‌اش بیش‌تر شباهت دارد تا قسمتی از یک داستان. ولی در عین حال این اظهار نظرها با روایت‌های همینگوی چندان رنگ و بوی داستانی به خود می‌گیرند که هیچ جایگزین دیگری نمی‌توان برای آن متصور بود:

«منسفیلد به آبجوی رقیق می‌مانست. بهتر بود آب بنوشی. اما چخوف با آب نسبتی نداشت، مگر زلالی‌اش. برخی از داستان‌هایش به روزنامه‌نگاری می‌مانست، اما داستان‌های محشری هم داشت.

*در اثرهای داستایفسکی مطلب‌هایی باور نکردنی وجود داشت که بنا نبود باور کنی، اما برخی چنان حقیقت داشتند که پس از خواندن‌شان دگرگون می‌شدی ... قبل از آن که **صومعه‌ی پارم** اثر استاندال را بخوانم، هرگز جنگ را آن طور که هست نخوانده بودم، مگر در تولستوی. شرح تحسین برانگیز نبرد واترلو به قلم استاندال قطعه‌ای پر ماجرا بود در کتابی بسیار ملال‌آور."*

پاریس: جشن بیکران ص ۱۹۲

و یا کلمه‌های قصار ماندگار او که اشتهای مخاطب را به بازخوانی برخی از اثرها تحریک می‌کند، آن جا که در کافه‌نشینی‌اش با اِوَن شیپمنِ شاعر می‌گوید:

من از داستایفسکی در حیرتم. چطور می‌شود کسی تا این اندازه بد بنویسد، یعنی به شکل باور نکردنی بد بنویسد، و آن وقت کاری کند که تاعمق وجودت بلرزد؟"

پاریس: جشن بیکران ص ۱۹۹

همینگوی طولانی‌ترین بخش کتاب را به اِسکات فیتزجرالد اختصاص می‌دهد. اسکات تلاش زیادی برای نوشتن می‌کند اما نازایی در کار تغییرهای عجیبی در او به وجود می‌آورد. فیتزجرالد اغلب بهانه‌جو و ناسازگار است و عذر ناتوانی‌اش را در نوشتن به گردن پاریس می‌اندازد. و همینگوی بر خلاف او این شهر را مستعد و آماده‌ی پذیرایی از یک نویسنده می‌داند. اما این که چرا طولانی‌ترین بخش کتاب به فیتزجرالد اختصاص داده شده، پرسشی است که پاسخ مفصل آن نیز در همان بخش نهفته است. فیتزجرالد مصداقی بارز برای نویسندگانی است که توان نوشتن اثرهای متعدد و مطلوب را ندارد. فرصت نوشتن برای او یا به دست نمی‌آید یا ناخواسته از دست می‌گریزد و این تأثیر مخربی بر روح و روان او به جای

می‌گذارد، افراط در شادنوشی اعتدال جسم و روح او را به حداقل رسانده چندان که به انسانی غیرقابل پیش‌بینی وغیرقابل اطمینان بدل شده و این همه را همینگوی در خاطره‌ی تکان دهنده‌ای از او این طور آورده:

«روزی همراه دخترش از در حیاط کارخانه‌ی چوب‌بری وارد شد. روزِ مرخصی دایه‌ی انگلیسی‌اش بود و اِسکات نگهداری از بچه را به عهده داشت. در پای پلکان دخترک به او گفت که احتیاج به دستشویی دارد. اسکات شروع کرد به کندن لباس‌های او و صاحبخانه که در طبقه‌ی زیرین ما زندگی می‌کرد پیدایش شد و گفت: "موسیو، مستراح درست روبروتان سمت چپ پله‌ها ست. " اسکات گفت می‌دانم. اگر مواظب حرف زدنتان نباشید، سرتان را هم آن تو می‌کنم."

پاریس:جشن بیکران ص ۲۷۱

همینگوی با نقل ناکامی‌های فیتز جرالد و همسرش زلدا در زندگی و نوشتن، نه فقط عامل‌های بازدارنده‌ای را که می‌توانند یک نویسنده را سترون سازند برمی‌شمارد بلکه به پای‌بندی به عهدی که در ابتدای داستان با خود بسته نیز هم چنان وفادار است:

«باید درباره‌ی هر چیزی که می‌دانم داستانی بنویسم.»

و می‌نویسد، هر چند گاهی به طرز بی‌شرمآن‌های بی‌رحمانه.

کسی چه می‌داند، شاید همینگوی آخرین وصیت‌های خود را در خصوص نوشتن با نوشتن کتاب **پاریس: جشن بیکران**؛ برای میراث‌خوارانش به جا نهاده باشد. میراثِ گران‌بهایی که در تمام عمر، طی مکاتبه‌ها و مصاحبه‌ها و گفت‌وشنودهای دوستانه و رسمی چندان تمایلی به پرداختن به آن نداشت و اغلب پرسش‌گران سوال‌هایی از این دست را با پاسخی کوتاه و خارج از موضوع از سر خود باز می‌کرد. اما بالاخره در واپسین سال‌های زندگی، او به این صرافت افتاد که پاسخ تمامی آن پرسش‌های از سر واکرده را در قالبی چنین بدیع و بالطبع ماندگار به مخاطبان‌اش ارائه دهد. قالبی که به گونه‌ای حیرت‌انگیز از تحلیل او از نوشتن داستان و ارتباطاش با کوه یخ تبعیت می کند:

«فقط یک هشتم از هر قسمتِ کوه یخ، روی آب است و دیده می‌شود."

در گفت و گو با جرج پلیمپتن؛ رونامه نگار.

نوامبر ۲۰۱۲

عباس شکری

هویت پاره شده

نگاهی به مجموعه داستان هنوز از شب دمی باقی است
نویسنده: حسین رحمت
ناشر: اچ اند اس مدیا،
لندن ۱۳۹۲

داستان‌های مجموعه‌ی داستان **هنوز از شب دمی باقی است** را نمی‌توان با یک چوب راند. اما مخرج مشترک همه‌ی آن‌ها این است که هر یک به گونه‌ای ما را به گذشته ارجاع می‌دهند. گذشته‌ای که هنوز پایان نیافته و با اکنون نیز زندگی مشترکی را ادامه می‌دهد. نوعی از زندگی که اسطوره‌ی پری‌های دریایی را در ذهن می‌نشانند؛ اسطوره‌ی پری‌هایی که نیمه‌انسان هستند اما شتر مرغ نه. یعنی، زندگی را در خطی پایا ادامه می‌دهند و نان را به نرخ روز نمی‌خورند و به گاه تخم گذاشتن شتر نمی‌شوند و به گاه کار کردن، مرغ. این ویژگی، در بیش‌تر داستآن‌های این مجموعه بارز است و راوی داستآن‌ها خواننده را مدام در تعلیق لازم فرو می‌برد. تعلیقی که اگر نباشد، داستان شب رادیو می‌شود که باید به محض پایان گرفتن‌اش سر بر بالین گذاشت و بی هیچ اندیشه‌ای به خواب فرو رفت. داستآن‌های این کتاب در «تبعید» یا بهتر بگویم، «تبعید خودخواسته اجباری» نوشته شده‌اند اما آبشخور همه‌ی آن‌ها، مگر قصه‌ی اول؛ **پرده‌های درد**، ایران است. راوی یا شخصیت‌های اصلی داستآن‌ها، از نظر فیزیکی در غرب زندگی می‌کنند، اما روح و ذهن‌شان در ایران است؛ در این جا سر و کوپال‌شان سفید می‌شود، در ایران اما می‌میرند که همان زندگی اکنون‌شان است در غرب. آدم‌های داستآن‌های مجموعه‌ی **هنوز از شب دمی باقی است** هویت شکسته‌ای دارند که دوگانگی زندگی را برای‌شان رقم می‌زند. آن‌ها نه تنها، تنها هستند که در جمع هم خود را غریبه احساس می‌کنند و همین غریبه‌گی غربت را دردی مضاعف می‌بخشند. این آدم‌ها «خود»شان را انگار گم کرده‌اند. این «خودِ» گم شده اگر عنصر اصلی هویت فردی باشد، چه تعریفی دارد؟ این پرسش در داستآن‌های این مجموعه هرگز به طور روشن و آشکار تعریف نمی‌شود، اما با تعلیق‌ها و فاصله‌گذاری‌هایی که در متن است، می‌شود به تعریف نویسنده، که گاه راوی است و گاه شخصیت اصلی داستان، دست یافت. اگر به تعریف «خود» دست نیابیم، پیامد آن این می‌شود که تعریف «بحران هویتی» یا «خود گُم

کردگی» را که برای شخصیت‌های داستآن‌های این مجموعه بروز می‌کند نشناسیم. بنابراین اگر بخواهیم به نقش «زبان» در شکل‌گیری هویت فرد تبعیدی که دل‌مشغولی بیش‌ترین داستآن‌های این مجموعه است، برسیم، باید هم، برای «تبعید» تعریفی معین داشته باشیم و هم «زبان». با شناخت این دو مقوله می‌شود هویت شخصیت‌های داستآن‌های مجموعه‌ی **هنوز از شب دمی باقی است** را بهتر بررسی کرد و نگاه بیش‌تر آن‌ها به گذشته را درک و با آن‌ها همدردی کرد.

سرعت گردش اطلاعات و علوم انسانی در جهان امروز چنان است که ارایه‌ی تعریفی معین از هر یک از دو واژه نام برده شده در بالا، امکان ندارد. اما فراگیرترین تعریف در مورد تبعیدی شاید چنین باشد که «پال تَبُری» می‌گوید:

«تبعیدی کسی است که تحت وضعیت ترس از آزار و شکنجه (به دلیل نژادی، مذهبی، ملیتی یا عقاید سیاسی)، مجبور به ترک وطن و یا مجبور به ادامه‌ی اقامت در خارج از سرزمین مادری خود بشود. تبعیدی کسی است که تبعید خود را (حتا اگر تا پایان عمر ادامه داشته باشد)، موقتی تلقی می‌کند و امیدوار است که با تغییر وضعیت به وطن بازگردد. اما در وضعیت موجود، نه می‌تواند و نه می‌خواهد که برگردد".

برای «زبان» هم فراگیرترین تعریفی که یافت می‌شود چنین است که "راجر فاولر" می‌گوید:

«برای این که به طور قطع و یقین بگوییم که زبان چیست، هیچ کوششی کافی نیست. با تنها وسیله‌ای که می‌شود زبان را تعریف کرد، خود زبان است. در نتیجه ما قادر نیستیم تعریفی فراگیر از زبان به دست آوریم و به دست دهیم. بهتر است زبان را بدون تعریف بگذاریم و فقط، به بی پایانه‌گی و رازگونگی آن شهادت دهیم.» البته پیش از این هم، «ولتر» گفته بود که *"زبان چیزی است که در واژه نمی گنجد."*

با توجه *به آن چه آمد، می‌شود یکی از موضوع‌هایی را که در بیش‌تر داستآن‌های این مجموعه رخ* داده است ژرف‌تر بررسی کرد: «تنهایی» در بیش‌تر داستآن‌ها موج می‌زند و حتا آن گاه هم که به دیواره‌ی موج‌شکن برخورد می‌کند، به جای بازگشت به جای اول، در همان‌جا می‌ماند تا در حیرانی خود از آن چه بر او می‌رود، فرو رود. این تنهایی به این خاطر با تعریف‌های بالا در هم می‌آمیزد که حاصل «خودتبعیدی» است که دامن‌گیر بیش‌تر ما ایرانیان شده است. به این جمله‌ها دقت کنید: *«بار آخر که به آن جا رفتم، خود را یگانه (بخوان تنها) یافتم. انگار که از زندگی بقیه جدا بودم. کمی بعد به دختری خیره شدم که از بقیه جدا بود. [...] آخرین صدایی که آن شب شنیدم صدای دیوید بود که مست بود و همسایه‌ی مجرد من.»* در داستان **پرده‌های آخر** سه نفری که محور داستان را

می‌چرخانند، تنها هستند و انگار که هویتی شکسته دارند. انگار که در خود گُم‌بردگی، اسیرند و برای فرار از این هویت گُم شده، به دنبال محملی هستند که وجود ندارد. در این سرگشتگی است که به ناگاه، پای برادر دیوید که تا پایان داستان هم معلوم نمی‌شود که خودکشی کرده یا نه، به میان می‌آید که او هم تنها است. هیچ کدام از این شخصیت‌ها اما نمی‌خواهند که به این تنهایی اجباری خو کنند: "*او بازنشسته دولت است. تنها و بی زن. مثل من معتقد است که من پشت میله‌های فرهنگ سنتی گیر کرده‌ام و هنوز توی کوچه‌های تاریک و باریک آن به سر می‌برم.*". این همانی است که می‌گویم، شخصیت تنها و تبعیدی داستان، همراه موج می‌آید اما در برخورد با موج شکن، به جای بازگشت و روانه دریا شدن، در ساحل می‌ماند تا غرق فرهنگ سنتی شود. فرهنگی که در مقایسه با رویدادهای جهان صنعتی و مدرنی که در آن زندگی می‌کند، شکستگی هویت را برایش رقم می‌زند. او هنوز در اندیشه‌ی نوشتن شکستی است که او را وادار به فرار کرده: "*برایش گفته‌ام که قصه‌ی شکست ما هنوز به تحریر در نیامده و من حالا به آدم بی حرفی می‌مانم که در پی مطالبات عقب افتاده، دایم ذهنم را حلق آویز می‌کنم و به‌اش باج می‌دهم.*" او که خود را گم کرده است، برای پیدا کردن برادر دیوید، به دریاچه می‌رود و گفته‌ی دیوید در مورد برادرش را به زبان می‌راند: "*قبل از گُم شدن، دل نگران رؤیاهای‌اش بودم*". اشارت‌های این گُم شدن آیا به شکستگی هویت خود راوی نیست؟ این را می‌گویم چون در خیال چنین می‌بیند: "*آن زیر، در یک باغ باستانی که درخت‌هاش از توش و توان افتاده بودند، جسد من بود که بی حرف پلک خوابانده بود. خبر مرگم را عده‌ای که دور و بر جسد بودند، از روی چرک نویس دست نوشته‌ای، پاک نویس می‌کردند*".

سفر به گذشته در داستان **هنوز از شب دمی باقی است**، تبدیل می‌شود به حکایت شکنجه‌گری که پسر راوی و ده‌ها جوان برومند ایران را به خون و خاک کشانده. او که اکنون به اعتیاد پناه آورده تا از شر کابوس‌های شبانه روزی‌اش رها شود می‌گوید: "*حالا شده‌ام آدم بلاتکلیف. حساب روز و شب‌ام را ندارم. [...] توی اون عالم هم که باشم می‌رم سفر. سفرهای کابوسی. گاهی شب‌ها یاد بعضی صداها می‌افتم. [...] خون می‌بینم.*" سفری که هم عینی است و هم ذهنی. سفری به گذشته تا گلستان خاوران را در دید پدر بنشاند که راوی داستان است و می‌گوید: "*کمی دورتر از ورودی بهشت‌زهرا، توی شانه خاکی جاده پارک کردم و از تریلی پایین آمدم و رو به دشت خاوران زانو زدم و مثل هر بار که به دیدارش رفته‌ام، زیر لب گفتم: «جمال، تو مثل رنگ چشم من در منی. دور نیست که شهر به ناله در خواهد آمد. نشانه‌ها پیدا است. هنوز صدای سایه‌ات با ماست.» و بلند شدم*". باز نویسی داستان شکست و به خون کشیده شدن برومندان را در این جا هم راوی تکرار

می‌کند. مگر نه این که در داستانی دیگر گفته بود که هنوز داستان این شکست به رشته تحریر در نیامده؟ نه راوی و نه شکنجه‌گر، هیچ کدام به ذات سفری که پیش روی‌شان قرار دارد و سفری است به «تنها»یی که هویت‌شان را می‌شکند، آگاه نیستند و فاصله‌های درون این داستان ما را به عمق خودگُم کردگی آن‌ها می‌رساند و باز گشت به گذشته‌ای که دیگر نیست.

این گذشته، در جایی دیگر، در شاه‌نامه‌خوانی نیز به ذهن راوی می‌نشیند: "*وقتی پشت میز می‌نشستم و به ستاره‌های چشمک زن آسمان شب سیستان فکر می‌کردم، عالم بهشتی شاهنامه‌خوانی در قهوه‌خانه‌ها مرا از عالم خاک این سوی آب دور می‌کرد و به سمنگان می برد*". سفر از این سوی آب به سمنگان، آن هم نه در عالم عینی که در ذهن و خیال، موجب می‌شود که راوای با موج به دریا بازنگردد و در عوض به سفری ذهنی تن دهد. سفری که سرانجام‌اش شکستگی هویت و تنهایی مطلق است و غریبه‌گی: "*باران کم و بیش می‌بارید و سنگینی بار پنهان غریبه‌گی لحظه‌ای راحتم نمی‌گذاشت*". حکایت تنهایی را نویسنده در لفظ غریبه‌گی بیان می‌کند تا مخاطب خود نی به اندیشه واداشته شود و شکستگی هویت را پس پشت این واژه بیابد.

در همین سفرها و تعلیق‌ها است که نویسنده‌ی کتاب **هنوز از شب دمی باقی است** ما را وامی‌دارد تا به آرمان‌خواهی و واقعیت‌های برآمده از آن بیش‌تر فکر کنیم. وامی‌داردمان تا در فاصله‌های بین قصه‌ها و حتا در درون خود قصه‌ها، به ملی‌گرایی و دشواری درک فرهنگ و زبان دیگری و گاه حتا بومی بیاندیشیم. تبعیدی نباید الزامن از مام وطن دور شده باشد، می‌شود سرگردان درون بود و تبعید به درون خویش که همان «خود»ی است که در بالا توضیح دادم. چنان چه ویلیام جیمز در تعریف «خود» می‌گوید: «خود» می‌تواند مادی باشد با این تعریف: "*خودِ مادی: بدن و اندام‌های آن*". "*خود" می‌تواند اجتماعی باشد با این مضمون: "هر فرد به تعداد آدم‌هایی که او را می‌شناسند، خودهای اجتماعیِ متفاوتی دارد*". *خود معنوی هم داریم که چنین تعریف می‌شود: "وجود درونی یا ذهنیِ فرد*". *سرانجام هم او می‌رسد به خوشتن که چنین توضیح‌اش می‌دهد: "خویشتن خالص که همان خودِ معنوی و ذهنی فرد است*".

اکنون و با توجه به سرعت تغییر، انسان امروز که «خود» گم کرده است، با گذشته رابطه‌ی معدودی دارد و به آینده اتکایی اندک. این تعبیر را می‌توان در شخصیت‌های داستان‌های حسین رحمت به خوبی ردیابی کرد. آنان ضمن گرفتار بودن در گذشته، هم، اکنون را از دست می‌دهند و هم اتکایی به آینده ندارند. در داستان‌های مجموعه‌ی **هنوز از شب دمی باقی است**، "خود" به مثابه‌ی یک متن ناتمام در درون گفتمان‌های بین

شخصیت‌ها و به عنوان بخشی از وضعیت‌های اجتماعی مدرن، حضور دارد و مدام ساخته و بازسازی می‌شود. این نوع برخورد و نوشتار این گفته‌ی میشل فوکو را در ذهن می‌نشاند که می‌گوید: *"از من نپرسید چه کسی هستم و از من نخواهید که یکسان باقی بمانم. رسیدگی به نظم و ترتیب در ورق‌های «هویت» ما را به اداریان و پلیس واگذارید."* از این چشم‌انداز، بیش‌تر شخصیت‌های این مجموعه از انسجام شخصیت یا وحدت و یگانگی با «خود» که ضرورت انسان امروزی است برخوردار نیستند. چرا که بیش‌ترشان در گذشته زندگی می‌کنند و هماهنگ با سرعت سرسام‌آور امروز نیستند که شاید بتوان نوع زندگی‌شان را واپسمانده خواند. بنابراین، هر فرد به عنوان مجموعه‌ای از «خود»ها برآورده می‌شود و در این حالت، چندپارگی فرد، امری حتمی و طبیعی است. این وضعیت‌ها خود می‌تواند موجب بحران شود که آنتونیو گرامشی می‌گوید: "*بحران دقیقن بر این واقعیت استوار است که قدیمی (کهنه) در حال مردن است و تازه‌ی آن، نمی‌تواند متولد شود*" . با این حساب، ماندن در گذشته و یا حتا در اندیشه‌ی نوشتن تاریخ شکست، تازگی را به ارمغان نمی‌آورد. بلکه، موجب واپس‌ماندگی در نوستالوژی می‌شود و مدام به جای این که با موج به دریا برود، در ساحل گذشته می‌ماند تا اکنون از کف برود و فردا نیز بی اتکا بماند. "*... و برای همین باید از گذشته خود فاصله می‌گرفتم و تشویق‌شان می‌کردم که سخاوت و گذشت به خرج بدهند. از این جهت این را می‌گویم که در مورد خود من این طور نبود. هیچ‌کس به داد من نرسید. توی آن نکبت تا جایی پیش رفتم که به خاطر پسر سه ساله‌ام، حاضر شده بودم جانم را بدهم و کارمان به متارکه نکشد*". بحران و شکستگی هویت را به نیکی می‌شود در همین چند جمله دریافت. راوی، آهنگ نوشتن همان شکستی دارد که گاه به سیاست تن می‌زند و گاه زندگی خصوصی کسان. البته این گفتار به این معنی نیست که باید از گذشته برید و یک‌سره تسلیم قاعده و نظم اکنون و به ویژه غرب شد. با زبانی که در بچگی آموخته‌ایم، با محله‌های زشت و زیبایی که در آن‌ها بازی کرده‌ایم، عشق ورزیده‌ایم، فحش داده‌ایم و ... نمی‌شود بدرود گفت. این همان کاری است که حسین رحمت در این مجموعه انجام داده است. یعنی، تسلیم گذشته نشده، اما روال گذشته را به یادمان می‌آورد تا یک‌سره تسلیم قاعده‌هایی که گاه پلشتی از آن‌ها می‌بارد، نشویم. آخر در جامعه شاهد کسانی هستیم که از آن سوی بام افتاده‌اند و پاک تسلیم زرق و برق و نظم زشت و زیبای این سوی شده‌اند و همه‌ی گذشته را وانمود می‌کنند که به فراموشی سپرده‌اند.

هویت تکه پاره شده‌ی شخصیت‌های داستآن‌های این کتاب را در بهترین شکل آن می‌شود در داستان **راه خلوت** یافت. در این داستان، که از منظر دانای کل طرح شده و گفتمان‌های دو نفره‌ای که گاه بین راوی (نویسنده) و شخصیت‌های داستان و گاه

شخصیت‌ها با هم رخ می‌دهد، شناسایی «من» نیز دشوار می‌شود. این پیچده‌گی زمانی بیش‌تر می‌شود که راوی از منظر دوم شخص حرف می‌زند: یکی به کل، تمایل به هم‌جنس‌گرایی دارد، اما به خاطر مناسبت‌های اجتماعی و مذهبی، زن می‌گیرد، اما با همسرش عشق‌ورزی نمی‌کند و درد کمر را بهانه می‌آورد. همسایه‌ی رو به رو نیز که مردی است دوگانه در عشق‌ورزی، یعنی هم با زن و هم با مرد رابطه‌ی جنسی دارد، با این زوج دوست می‌شود و با هر دو به بستر می‌رود. هیچ کدام اما حاضر نیستند که هویت فردی و جنسی خویش را بر دایره بریزد تا این شناسایی موجب شود که شکستگی «خود» وصله شود. اسیر رابطه‌های سنتی ماندن شخصیت مردی که تمایل همجنس‌گرایی دارد، سرانجام و پس از آگاهی از رابطه‌ی همسرش با مرد همسایه این می‌شود که چنین می‌گوید: "...، *دمبل تو دست را با تمام قوا پایین می‌آوری و از شتک خون که جا جا روی آینه قدی نشسته است تبسم می‌کنی. بعد چهارپایه را جا به جا می‌کنی و تا به خود بیایی عرق سردی روی پیشانی‌ات می‌نشیند*". یعنی که مرگ. مرگ که سرانجام شکستگی هوبت فردی است در بند سنت.

این هوست ترک‌خورده هم سرانجام تنهایی است که همه‌ی شخصیت‌ها در بند آن اسیرند. نویسنده برای این که مخاطب را در مسیر چه گونگی تحول داستان‌ها مخاطب را به فکر وادارد، بر پیشانی داستان‌هایش تاریخ نگذاشته که همین نیز خود مخاطب را در پیدا کردن پازل مجموعه‌ی داستان **هنوز از شب دمی باقی است**، تنها می‌گذارد.

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 (ای بوک)
دریافت کنید.

خورخه لوییس بورخس – آزیتا قهرمان

درباره‌ی اولیس اثر جیمز جویس

من نخستین مسافر اسپانیایی هستم که بر ساحل اولیس پا نهاد؛ یک سرزمین پرشکوه رام ناشدنی که پیش از این والری لاربرود با ظرافت دقیق طراح یک نقشه در انبوه نوشته‌هایش آن را نشانه‌گذاری کرده بود. با این وجود آن چه من از آن سخن خواهم گفت هم چنان عبور از مرزهایی سرسخت و گذرا ست. برای شما از همه‌ی آن چه به آن مدیونم خواهم گفت؛ تحسینی ستایش‌آمیز از سایه‌روشنی درهم فشرده؛ هم چون روایت سیاحان قدیمی که سرزمین‌هایی نو یافته را برای صحرانشینان شگفت‌زده توصیف کردند؛ داستان‌هایی در باره‌ی آمازون‌ها و امپراتوری‌ها؛ ترکیبی از حقیقت و افسانه. اعتراف می‌کنم که من همه‌ی مسیرم را در این هفت‌صد صفحه به وضوح ندیدم؛ اعتراف می‌کنم تنها تکه‌پاره‌هایی از آن نصیب من شد و آن چه تاکنون دریافته‌ام؛ شجاعت و حقانیتی مطمئن از همه اظهارها و دانسته‌های ما درباره‌ی یک شهر است که بی هیچ منظوری با رابطه‌ای صمیمانه همه خیابان‌های یک شهر را در برمی‌گیرد تا به آن عینیت ببخشد.

جیمز جویس ایرلندی است. ایرلندی‌ها در جزیره‌ی بریتانیا به یاغیگری معروفند. آن‌ها کمتر از خویشاوندان لردشان به ادب‌ها و قاعده‌های زبانی اهمیت دادند. کمتر نگاه‌شان را صرف صیقل‌کاری ماه کردند. کمتر استعداد رمزگشایی از رودخانه‌های ناپایدار در سطرهای آزاد سوگ سروده‌ها را داشتند. نوشتار انگلیسی عمیقن از سوی آنان مورد هجوم قرارگرفت و با گستاخی کافرانه شاخ و برگ انبوه بلاغت ادبی توسط آن‌ها قلع و قمع شد. جاناتان سویفت زهری ویران‌گر برای همه‌ی امیدهای سرخوشانه بشری بود. ماگرومگاس و کاندید ولتر از پوچ‌گرایی طاقت‌فرسای نوشته‌های او چندان بی‌ارزش‌تر نیست. لارنس استرن با سازوکاری بازی‌گوشانه رمان را از گیرودار توقع‌های خواننده آزاد کرد و این کج‌روی بی‌راه همان چیزی است که باعث شهرت فراگیر او شد. برنارد شاو خوش مشرب‌ترین نویسنده‌ی رئالیست در دوران ما ست. اما جویس؛ درباره‌ی جویس، می‌توانم بگویم: او صراحت شجاعانه‌ی ایرلندی را به نمایش گذاشت.

زندگی او در فضا و زمانی شکل گرفت که خطاهایی تصادفی آن را پیش می‌برد، هر چند بی اطلاعی من آن را کمی کوتاه خواهد کرد. او در سال ۱۸۸۲ در دوبلین به دنیا آمد؛ در

یک خانواده متشخصِ پرهیزگار و کاتولیک. در مدرسه‌ی ژوزیئیت‌ها تحصیل کرد. ما در باره‌ی او همین می‌دانیم که بر فرهنگ کلاسیک مسلط بود و دیگر این که با اسکولاستیک نیز ناآشنا نبود؛ چرا که عبارت‌های لاتین او بدون اشتباه‌اند؛ و از آن جایی که او در کشورهای اروپایی سیر و سیاحت می‌کرد؛ بچه‌هایش در ایتالیا به دنیا آمدند. دیگر این که او شعرهای غنایی نوشت؛ داستان کوتاه و رمانی به عظمت و شکوه یک کلیسای جامع که انگیزه‌ی تحریر همین یادداشت است.

اولیس درخشندگی متمایزی دارد. به نظر می‌آید زندگی در یک هواپیمای تک نفره قرار دارد؛ بی هیچ پلکانی که روح ما را از دنیای عینی به صحنه‌ای در خیال ببرد؛ از رویاهای بوالهوسان‌های در ناخودآگاه فردی یک مرد به تناوب آمد و شد رویاها در ناخودآگاه جمعی. حدس و گمان؛ سوءظن؛ اندیشه‌های سریع؛ خاطره‌ها؛ فکرهای تنبل و کند؛ و دریافت لذتی آرام که همان ویژگی متمایز این کتاب است؛ هر آن چه به دید می‌آید به طرز مشهودی غایب است. این در هم‌آمیختگی رویاها و واقعیت ممکن بود به خوبی رضایت‌مندی شوپنهاور و کانت را برانگیزد. قالب‌های پیشین نمی‌توانست رابطه‌ای بین تمایز رویا و واقعیت برقرار کند؛ مشروعیتی از طریق سلسله اتفاق‌های پایدار در زندگی روزانه؛ تمام چیزهایی که از رویایی به رویای بعد دیگر وجود نخواهند داشت. طبق این دومی معیار وجود و تمایز رویاها با واقعیت چیزی بیش‌تر از محدوده محض فوض‌های مقرر شده در بیداری است. او با وسواسی استادانه زندگی و دنیای رویاها را با هم در صفحه‌های کتاب جمع‌بندی می‌کند، چنان که زندگی واقعی و رویاها در صفحه‌های کتاب یکی می‌شوند و آن چه از روی عادت، دنیای واقعی می‌نامیم؛ از طریق صفحه‌هایی که ورق می‌زنیم و از میان رویاهایی کرخت و از یاد رفتنی، منظم خوانده می‌شود. باشد که اکنون مسئله‌ای که گوستاو اسپیلر درباره‌ی ذهن بشری به طور فصیح از آن سخن گفت را به یاد بیاوریم: نسبت مشاهده واقعی یک فضای عینی و تصور آن و در نهایت تکثیرش در آینه؛ او موضوع را این‌گونه حل می‌کند که هر سه این‌ها واقعی هستند و به یک میزان فضا را به اشغال خود در می‌آورند.

انگار یکی بتواند درخت زیتون مینروا را ببیند که سایه‌ی آرام خود را به شایستگی بر اولیس می‌گسترد. من نمی‌توانم همتای ادبی دیگری جز داستایوسکی آن هم در آخرین نوشته‌هایش بعد از **جنایت و مکافات** و نه حتا غیر از آن برای او پیدا کنم؛ پس بیایید این معجزه‌ی نادر را تحسین کنیم. جویس در کشف و جست و جوهای بی حد و مرز در ریزترین جزءهایی که ناخوداگاه را شکل می‌دهد؛ جریان زمان را متوقف می‌کند تا آن را با ظاهری رام شده و مخالف به تسلیمی پر تنش در یک نمایش انگلیسی بدل کند؛ آن چه زندگی

قهرمان‌ها را در حصار تنگ خود مهار می‌کند؛ جریانی پر قدرت از لحظه‌های سرسام‌آور است.

اگر شکسپیر از استعاره‌هایش به گونه‌ای بهره برد تا سال‌ها را مانند ذخیره‌ای در ساعت شنی برگرداند و مورد استفاده قرار دهد، جویس به شیوه‌ای انحرافی تنها روز قهرمان کتابش را با روشی معکوس در روزهای بی‌شماری برا ی خواننده افشا می‌کند. (من از چندین چرت نیمروزی* در این میان چیزی نمی‌گویم).

تمام صفحه‌های رمان **اولیس** لبریز از نوعی واقعیت محض و سمج است؛ واقعیتی نه از نوع نیم‌بند کسانی که در دنیا، تنها کارکردهای انتزاعی ذهن و ترس فزاینده آن از ناتوانی در غلبه بر مرگ را می‌بینند؛ و نه از آن نوع دیگر واقعیت که از راه حس‌ها به ادراک آن‌ها می‌رسیم؛ بلکه واقعیتی که گوشت تن‌مان (شهوانیت ما) و خیابان، و ماه و چاه را پهلو به پهلوی یک دیگر قرار می‌دهد.

شخصیت‌های این کتاب، دوگانه‌اند و اضطراب آن‌ها در شناخت هستی ما را متحیر می‌سازد نه به صرف وجودشان، بلکه به خاطر جای گرفتن در این دنیای خاص؛ جایی که ورودی‌ها، واژه‌ها، کارت‌های بازی و برقی در هاله‌ای از تاریکی شب پیچیده شده‌اند. در هیچ کتاب دیگری (شاید به جز نوشته‌های گومز دو له سرنا) ما شاهد وجود واقعیت همه چیز با این ثبات و استحکام نیستیم. همه چیز پنهان است و با حضور صوت‌ها ست که ظاهر می‌شوند و خواننده را در مسیر خودش به همراه می‌برد. دو کوینسی (مقاله‌نویس انگلیسی) می‌گوید برای جویس کافی بود تا نام یکی از افسران رومی را در رویاهای خود بیاورد، تا خیال‌های مهیجی از بیرق‌های افراشته و ارتشی پر زرق و برق را به جلوه‌گری وادارد. جویس در فصل پانزدهم کتاب‌اش، صحنه‌ی یک فاحشه‌خانه‌ی متروک را طراحی می‌کند و در آن صدها عبارت و ایده بی ربط؛ مردمان یاوه‌گو و اتفاق‌های ناممکن را در کنار هم می‌چیند. در بیان این تعداد اغراق نمی‌کنم و کاملن دقیق است.

جویس در کتاب **اولیس**، یک روز از زندگی مدرن را به تصویر می‌کشد و در آن داستان‌های مختلفی را جمع‌آوری می‌کند که در باطن شباهت به حادثه‌های کتاب **اودیسه** دارند.

او میلیونری است صاحب میلیون‌ها واژه و سبک. گذشته از صوت‌های شگرفش که در زبان انگلیسی به کار گرفته شده‌اند، تجارت او (کارهای هنری به مثابه‌ی یک تجارت) تا هر جا که شبدرهای ایرلندی می‌رویند گسترس یافته: از سکه‌های طلای کاستیلی اسپانیایی و پول رایج یهودی گرفته تا دناری رومی و سایر سکه‌های قدیمی. در قلم نیرومندش تمام شکل‌های علم هرمنوتیک را می‌توان دید. هر داستان محل نمایشی است برای یکی از روش‌های شاعرانه و واژگان خصوصی او. یکی به سبک قیاس نوشته شده است، دیگری

پرسش و پاسخ است و آن یکی روایتی دنباله دار. در دو داستانش، روش تک گویی سکوت را به کار برده که یک سبک قدیمی ولی ارائه نشده است و ما در آخر داستان با فکرهای شخصیت‌ها آشنا می‌شویم . (و این همان سبکی است که طبق آن چه جویس به والری لاربد، نویسنده‌ی فرانسوی گفته، از سبک ادوارد جراردین فرانسوی اقتباس کرده است). در کنار این شوخ‌طبعی ناهمگون و در میان نثر و نظم ملمع و شوخی‌های کنایه‌دار فاحشه‌خانه‌ای، جویس ساختار جدی و دقیق لاتین را نیز به کار می‌برد درست مثل مکالمه‌ی مرد مصری با موسا .

جویس سخت است به سختی دماغه‌ی کشتی و همگانی (جهانی) است مانند قطب‌نمای دریانوردی. ده سال پیش، منتقدی صریح تر و بهتر از من کتاب جویس را تفسیر کرد و ما هنوز هم از خواندن آن لذت می‌بریم. من آن قدر خودخواه نیستم که بخواهم **اولیس** را به شهر نئوکوئن (شهر بزرگی در آرژانتین) ببرم و در گوشه‌ای دنج به خواندنش بنشینم، بلکه می‌خواهم واژه‌های محترمانه‌ی لوپ دو وگا (شاعر و نمایش‌نامه‌نویس اسپانیایی) در باره‌ی گونگوریا (شاعر و قصیده‌سرای اسپانیایی) را تقلید کنم و درباره‌ی او بگویم: از هر راه ممکن همیشه نبوغ آسمانی این نجیب‌زاده را خواهم ستود؛ سر تعظیم فرود می‌آورم و درباره‌اش سخن می‌گویم: با همه‌ی آن چه دریافته‌ام و با همه‌ی فروتنی و تأیید تحسین‌آمیزم و همه‌ی آن چه قادر به فهم‌اش نبودم.

۱۹۵۲

شماره‌های گذشته‌ی جنگ زمان
و کتاب‌های نویسندگان جنگ زمان را
از فروشگاه‌های آنلاین:

Amazon.com / Amazon.co.uk /
Amazon.du/ Amazon.fr / Amazaon.it
/Capris.no / and …

تهیه و به دوستانتان معرفی کنید.

این سه تسخیرناپذیر
تئاتر مدرن، تئاتر ابزورد
مجموعه‌ی مقالات، در باره‌ی ساموئل بکت، اوژن یونسکو، ادوارد آلبی
به کوششو ویرایش: روزبه حسینی
شابک: ۹- ۱۵۸ – ۱۱۹ – ۶۰۰ – ۹۷۸
نوع جلد: شومیز
ناشر: قطره، تهران
تعداد صفحه ها: ۲۹۴
سال چاپ یکم: ۱۳۹۰
سایز کتاب: رقعی
فروش: کتابفروشی‌های فارسی

نشر قطره، که یکی از ناشران متعهد و جدی بعد از انقلاب ۱۳۵۷ است و آقای فیاضی آن را در سال ۱۳۷۰ تأسیس کرده، چند سال است که توجه ویژه‌ای به نمایش‌نامه و نمایش می‌کند و زیر نظر کارگران نام‌آشنا قطب‌الدین صادقی پنجاه و دومین جلد از سری کتاب‌هایی را منتشر کرده است که همه در راستای شناسایی و شناخت نمایش جهانند.

این سه تسخیرناپذیر به کوشش روزبه حسینی ویرایش و سامان گرفته است که خود نیز نویسنده و کارگردان نمایش است.

این اتفاق میمون، کار حرفه‌ای کردن را، انتشار کتاب با در نظر گرفتن متخصص‌های همان رشته را، باید نخست به مدیر نشر قطره و سپس به همه‌ی دست اندرکاران نمایش و خوانندگان جدی مبارک باد گفت. باشد تا در پرتو این گونه فعالیت فرهنگ و ادبیات و هنر، به ویژه نمایش و نمایش‌نامه‌نویسی که به نظر می‌رسد بسیار محروم مانده است، جلوه ای بیابند و در راستای تعالی خود و جامعه پیش بروند.

کتاب **این سه تسخیرناپذیر**، مجموعه‌ای است از جستارهایی در قلمروهای گوناگون از نویسندگان مختلف که هر اثر یا هر چند اثر را یک مترجم به فارسی برگردانده.

کتاب به جز یادداشت آغازین آن نوشته‌ی قطب‌الدین صادقی، دارای چهار فصل است:

"الف – مقدمات

پیش‌درامد یا حتمن بخوانید

ده نکته برای نخواندن در خواب و بیداری (روزبه حسینی)

مقدمه‌یی بر شناخت ادبیات معناباخته (ام.اچ. ابرامز / امید بهار)

معنابخته‌گی در تئاتر ابزورد (مارتین اسلین / نازی نوزانی)

مارتین اسلین و تئاتر ابزورد (با اندکی تلخیص و تصرف – ر. ح. آرنولد. پ هینکلیف / نوشین سیدحسن نوین)

ب- ساموئل بکت

مثلن زنده‌گی‌نامه (برگردان: آرزو صحیحی)

خارپشت و بیابان (ما، بکت و میراسش / نورالله نصرتی)

هنر سامان دادن به شکست (ساموئل بکت، در مقام کارگردان – آنا مک مالن / مجید اخگر)

به این مرد چه مربوط که راجع من بنویسد؟ (برگرفته از مصاحبه‌ی لیندا بن زویی با بیلی وایت لا – نقش زن نمایش های‌بکت – بر اساس برگردانی از حسین پورقاسمیان / ثمانه قدرخان)

منازل هویت (از آخرین نوار کراپ تا نمایش – پل لاولی / مجید اخگر)

سایه – روشن (یادداشتی بر نمایش‌نامه‌ی فاجعه‌ی بکت / جلال تهرانی)
فاجعه (نمایش‌نامه، در یک پرده – ساموئل بکت / محسن آزرم)

پ – اوژن یونسکو

مثلن زنده‌گی‌نامه (برگردان آرزو صحیحی)
درس‌هایی که من از منتقدان آموختم (اوژن یونسکو / محسن آزرم)
یونسکو یادداشت‌ها و ضد یادداشت‌ها (سوزان سانتاک / علی اکبر علیزاد)
فرایند کرگدن نشدن (رحمت امینی)
مرگ پیش رویت ایستاده حی و حاضر (در باره‌ی شاه می‌میرد / حامد صفایی تبار)
همه‌ی ساعت‌ها شکسته‌اند (نگاهی به نمایش‌نامه‌ی آدم‌کش یا قاتل / بی تا ملکوتی.
نمایشی با ته‌مانده ی نمایش قبلی (مؤخره‌یی بر نمایش‌نامه‌ی خلأ / جلال تهرانی.
خلأ (نمایش نامه در یک صحنه – اوژن یونسکو / محسن آزرم)

ت – ادوارد آلبی

مثلن زنده‌گی‌نامه (برگردان آرزو صحیحی)
تئاتر ابزورد کدام است؟ (ادوارد آلبی / مجید اخگر)
یک متن پر پیچ و خم (در باره‌ی سه زن بلندبالا – ادوارد آلبی / رامتین شهبازی)
ابزورد آمریکایی؛ ادوارد آلبی (مارتین اسلین / هاشم محجوب پور)
راجع به این قضیه فکر کن (در باره‌ی آثار آلبی و نقدنویسی بر آن‌ها / حامد صفایی‌تبار)
حس سرگردانی و سردرگمی (در باره‌ی نمایش‌نامه‌ی رویای آمریکایی – رضا آشفته)
معصومیت انسانی رو به زوال (رونالد هیمن / رامتین شهبازی)
رویای پوچی (مؤخره‌ای بر نمایش‌نامه‌ی فام و یام، نوشته‌ی ادوارد آلبی / بی‌تا ملکوتی)
فام و یام (ادوارد آلبی / محسن آزرم)

قطب الدین صادقی در یش‌خوانی کتاب مجموعه‌ی تئاتر امروز جهان، به نکته‌هایی اشاره می‌کند که اگر جانب او، به عنوان یک استاد حرفه‌ای نمایش و مدرس با مسؤل نمایش و نمایش نامه‌نویسی و به طور کلی روشنفکری دلسوخته‌ی فرهنگ و ادب و هنر و به ویژه نمایش نبود، پذیرش آن سخت می‌نمود. او در نوشته‌اش عددهایی را به عنوان دانشجوی نمایش یا نویسنده ی جوان آزاد به کار می‌برد که حتا خواندن و شنیدن آن در پیش‌رفته‌ترین کشورهای جهان نیز سخت است. و همین عددها یا همین شوق فراگیری نمایش در میان نسل جوان است که او را و به طبع او، مدیر نشر قطره و دیگران را واداشته که بیش از آن چه در این روزهای پر داد و ستد انتظار می‌رود، احساس مسؤلیت کنند و تعهد خود را نسبت به دست کم نمایش به این گونه نشان بدهند.

خواندن کتاب این سه تسخیزناپذیر و به طور کلی همه‌ی این ۵۲ عنوان کتاب گزیده شده را به همه به ویژه به دست اندرکاران نمایش توصیه می‌کنم. باشد تا با آموختن این کتاب‌ها، با آزمون و خطاهایی که در عرصه‌ی نمایش و فعالیت‌های فرهنگی پیش می اید، تجربه‌ی درخشانی به دست آید.

تریو تهران
سه داستان
نویسنده: رضیه اانصاری
شابک: ۰- ۲۷۲ – ۳۹۲ – ۹۶۴ – ۹۷۸
نوع جلد: شومیز
ناشر: آگه
تعداد صفحه ها: ۱۴۶
سال چاپ یکم: ۱۳۹۲
سایز کتاب: رقعی
فروش: کتابفروشی‌های فارسی

شبیه عطری در نسیم نخستین داستان بلند رضیه انصاری نوید در راه بودن یک نویسنده‌ی حرفه‌ای را می‌داد و انتظار انتشار اثری متفاوت هم چون **تریو تهران** را.

نوشتن در عین حال که بسیار ساده است و هر کس هر گاه حوس کرد می‌تواند هر چه را دوست داشت بنویسد و منتشر کند، در عین حال بسیار سخت است. نظم و انضباطی را می‌طلبد که بسیاران در میانه‌ی راه از آن دل می‌کنند یا بی خیال ریزه‌کاری‌ها و به طور کلی شگردهای بیرونی و درونی اثر، به راهشان ادامه می دهند و چه بسا که در طلب خواننده‌ی ساده و گذرا هم موفق باشند. اما نویسنده‌ی جدی شدن به راستی که ریاضت می‌طلبد.

خواندن و خواندن و نوشتن و نوشتن و مشق این و آن شگرد را کردن یکی از بهترین آزمون و خطاهایی است که هر نویسنده‌ی جوان می‌تواند توانایی‌های خود را با آن محک بزند و در عرصه‌ی قضاوت قرار بدهد.

رضیه‌ی انصاری نه تنها که با انتشار کتاب **تریو تهران** نشان می‌دهد که عزم خود را برای نویسنده‌ی حرفه‌ای و جدی جزم کرده است، که با انتشار آن، تجربه‌ی خود از آزمون و خطا را در پیش روی خواننده قرار داده است.

تریو تهران، سه داستان به نسبت بلند مستقل و به هم پیوسته است به نام‌های **عالیه**، **منیژه**، **سالومه** که محور اصلی و مشترک آن‌ها، همین زنانی‌اند که نامشان به بر صدر هر فصل یا هر داستان نشسته است و البته هر سه روایت برگرفته شده است از سه اثر از پیشینیان.

عالیه، بر اساس فیلم‌نامه‌ی **اشغال** نوشته‌ی بهرام بیضایی روایت شده است.

منیژه با نگاهی به داستان **آرامش در حضور دیگران** روایت می‌شود.

سالومه بر اساس اپرایی نوشته شده است اثر ریشارد اشتراوس که برای سه ساز و سه صدای سوپرانو تنظیم گشته.

خواندن کتاب، به ویژه که از نثری شسته و روفته و لحنی ساده و روان برخوردار است، از همان آغاز خواننده را با خود عجین می‌کند و توانایی‌های رضیه‌ی انصاری را در نوشتن روایتی از آن خود برجسته.

این توانایی انصاری در روایت به ویژه زمانی نمود پیدا می‌کند که خواننده متن‌های پیشین را خوانده باشد. با این آگاهی به سادگی می‌توان دریافت که رضیه انصاری مقهور متن‌های پیشینیان نشده. همان گونه که خود اراده کرده است توانسته با نگاهی یا با پذیرش دستمایه‌ای از دیگران، بر نوشته‌ی خود مهر روایت خود را بزند.

برای کسی که خود را یک خواننده‌ی حرفه‌ای داستان می‌داند و از اتفاق این سه روایت را در شکل‌های ویژه ی خود، فیلم‌نامه، داستان و اپرا خوانده باشد، کتاب **تریو تهران**، با همه‌ی حسن‌هایش البته که همراه است با یک افسوس. افسوسی که به خودی خود در

روایت‌های سه‌گانه‌ی کتاب از سه حادثه‌ی زمانی بر محور مضمون موقعیت زنان تأثیر خاص خود را گذاشته است.

آن چه که شاید بهتر بود رضیه انصاری به آن توجه می‌کرد، کارنامه‌ی پیشینیان از آزمون و خطاهایی در این راستا است.

چه بسیارند اثرهایی که همانند **تریو تهران** آگاهانه و به عمد بر اساس اثری دیگر نوشته شده‌اند.

یک نگاه ساده به همه‌ی اثرهایی که بر اساس اثرهای دیگر نوشته شده‌اند، نشان می‌دهد یک وجه مشترک مهم در همه‌ی آن‌ها شاخص است. وجه مشترکی که در بی عیب و نقص بودن آن و به ویژه در پیچیدگی مضمون و ساختار یا شخصیت‌های اصلی آن‌ها همه‌گان هم عقیده‌اند. چنان چه برداشت‌های گوناگون از نمایش‌نامه‌های دوره‌ی یونان پیش از میلاد یا برداشت‌های متفاوت از شاهکارهای ادبیات و هنر جهان چنین نشان می‌دهد.

به بیان دیگر آن چه نقصان روایت متن‌های سه‌گانه‌ی رضیه‌ی انصاری است انتخاب او است. انتخابی که شاید از سر ناگزیری بوده باشد. نه تنها فیلم‌نامه‌ی **اشغال** اثر پیچیده‌ای نیست، از شخصیت خارق‌العاده‌ای برخوردار نگشته، که از بهترین اثرهای بهرام بیضایی هم نیست. همین واقعیت در مورد داستان **آرامش در حضور دیگران** صادق است. غلام حسین ساعدی که برجسته‌ترین نمایش‌نامه‌نویس ایران است، نه تنها چند نمایش‌نامه دارد با ساختارهای پیچیده و شخصیت محوری که قابل بازآفرینی بسیارند؛ که داستان‌های مجموعه‌ی **عزاداران بیل** او به ویژه، هر کدام بهترین جان‌مایه بازآفرینی داستانند و جا دارد که بارها نوشته شوند. در حالی که داستان **آرامش در حضور دیگران** یکی از داستان‌های متوسط او است که از آن فیلمی متوسط‌تر ساخته شده است.

همین مورد را می‌توان در مورد داستان سوم **تریو تهران**، **سالومه** بیان کرد.

سالومه که یکی از درخشان‌ترین شخصیت‌های تاریخ دین‌های سامی است و ده‌ها اثر، در قلمروهای گوناگون در مورد آن نوشته شده است، یکی از جذاب‌ترین شخصیت‌ها برای بازآفرینی است، اما نه در اپرای **سالومه** اثر اشتراوس که وجه چندگانه‌ی این ششخصیت چندان در آن برجسته نشده است.

تریو تهران، جدا از این که کتابی خواندنی و سرگرم‌کننده است که راحت و روان خواننده را با خود همراه می‌کند، اثری است آزمودنی برای داستان‌نویسان جوان.

جسارت ستودنی تجربه‌ی رضیه انصاری سرمشق بسیار خوبی است برای نویسندگان تا از آزمون و خطای او بیاموزند و توانایی در نوشتن با شگردهای گوناگون را تجربه کنند.

در پایان ناگزیر به بیان افسوس دوم هم هستم. ای کاش رضیه انصاری در نوشتن این سه روایت، اگر چه کوشش‌هایش دیده می‌شود، از سه زبان – لحن بهره می‌برد.

تریو تهران به راحتی ظرفیت روایت با سه لحن و زبان مختلف را در خود دارد. ویژگی بارزی که برجسته نشده است.

ماه هنوز می‌تابد
مجموعه‌ی داستان
نویسنده: روح‌الله پیرایی
شابک: ۳– ۷۸۴۴۰ – ۶۱۵ – ۰ – ۹۷۸
نوع جلد: شومیز
ناشر: نویسنده (چاپ پزینت پرینتینگ)، آمریکا
تعداد صفحه ها: ۹۱ + ۲۰
سال چاپ یکم: ۲۰۱۳
سایز کتاب: رقعی
فروش: کتابفروشی‌های فارسی

انتشار کتاب‌های دو زبانه، یا به بیان روشن‌تر نوشتن به دو زبان، زبان مادری و زبان کشور میزبان یا زبان دوم، یکی از درخشان‌ترین دستاوردهای مهاجرت یا تبعید است.

نوشتن به دو زبان، به ویژه در نسل دوم مهاجران ایرانی بعد از انقلاب که شمارش قابل توجهی را در برمی‌گیرند، امری است که روز به روز نمود بیش‌تری می‌یابد.

جدا از اثرهایی که به یکی از زبان‌های شناخته شده در جهان، به ویژه به زبان انگلیسی، فرانسوی، آلمانی، اسپانیایی یا یکی از کشورهای اسکاندیناوی، سوئدی، دانارکی و نروژی رواج یافته است، چندی است که نویسندگان مهاجر یا تبعیدی می‌کوشند به زبان مادری نیز اثرهایی را منتشر کنند یا اثر خود را به هر دو زبان بیارایند.

نمونه‌های زیادی تا کنون منتشر شده است که سه ویژگی را نشان می‌دهد.

الف – نویسنده متن یا روایت خود را به زبان فارسی نوشته و خود به زبان کشور میزبان یا زبان دوم ترجمه کرده است.

ب – نویسنده متن یا روایت خود را به زبان دوم نوشته و خود به زبان مادری – پدری (فارسی) منتشر کرده است.

پ – نویسنده متن خود را به دو زبان مادری و زبان مستقل، فارغ از هم دیگر نوشته است.

در این گونه روایت‌ها، گاه این اثرها مستقل از هم هستند یا در یک مجلد گرد آمده‌اند.

ماه هنوز می‌تابد، یکی از تازه‌ترین این اثرها ست که به دفتر **جنگ زمان** رسیده است.

این کتاب دارای ۹۱ صفحه فارسی و ۲۰ صفحه‌ی انگلیسی است.

نویسنده که خود توانایی لازم بر زبان انگلیسی را دارد، طی یادداشتی یادآور می‌شود که *"داستان‌های **سهراب‌کشی** و **دیدار در سپیده دم** بخش‌هایی از کتاب خاطرات نویسنده‌اند که به زبان انگلیسی منتشر می‌شود. ترجمه ی شش داستان از این مجموعه به زبان انگلیسی در پایان کتاب موجود است."*

ماه هوز می‌تابد، دارای یک داستان منسجم و ساخته و پرداخته شده اسصت به نام **در پس غبار** که در آغاز مجموعه قرار گرفته است و ۲۱ طرح‌داستان. طرح‌هایی که بسیارشان ظرفیت‌های لازم برای ساخته و پرداخته شدن را داشته‌اند اما نویسنده دلخوش به بیان موضوع خود از پرورش گره، فراز و نشیب، ساختار و نهایت یک بافت داستانی منسجم با تعلیق لازم از آن‌ها گذشته است.

این کتاب هم چنان دارای ۶ داستانک یا همان طرح – داستان به زبان انگلیسی است.

به تازگی رضا اغنمی نویسنده سرشناس و موفق مقیم لندن مجموعه‌ی
اشک‌های نازی و داستان‌های دیگر
را منتشر کرده است.
برای دریافت کتاب با ایمیل زیر تماس بگیرید:
r2aghnami@hotmail.com

نشر H&S Media
نمایش‌نامه‌ی **من هم هستم اما سیاه** را منتشر کرده است.

فروش در فروشگاه‌های آنلاین آمازون www.amazon.com

نشر H&S Media
چاپ جدید مجموعه‌ی شعر **مفهوم دیگر الفبا** را منتشر کرده است.

فروش در فروشگاه‌های آنلاین آمازون www.amazon.com

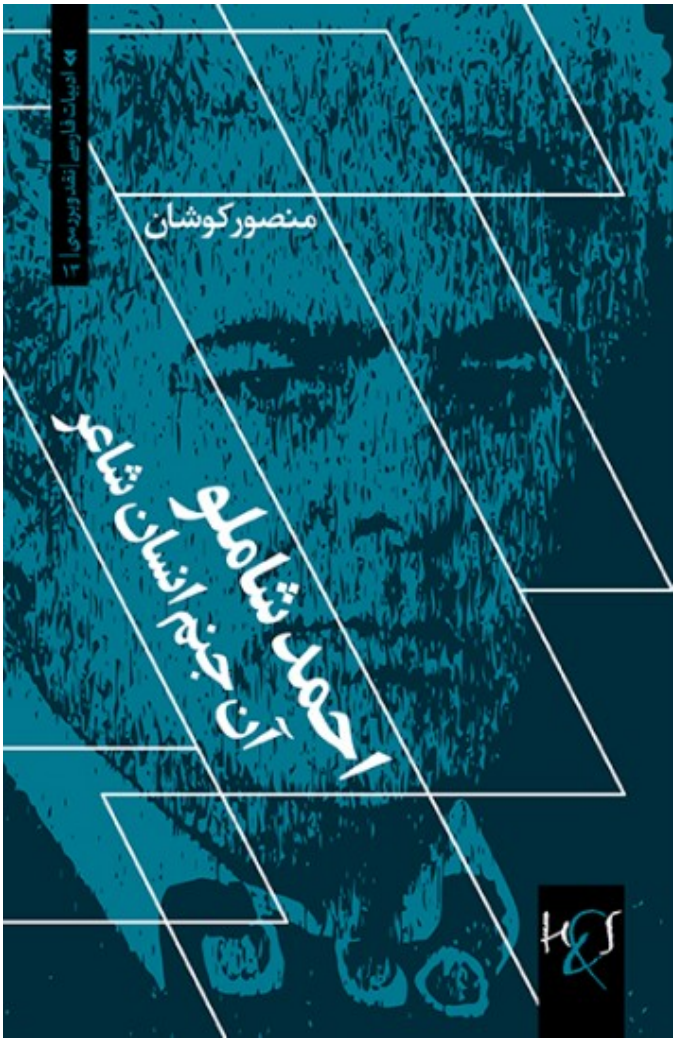
نشر H&S Media

مجموعه‌ی نمایش‌نامه‌ی **بازی‌های پنهان** را منتشر کرده است.

فروش در فروشگاه‌های آنلاین آمازون www.amazon.com

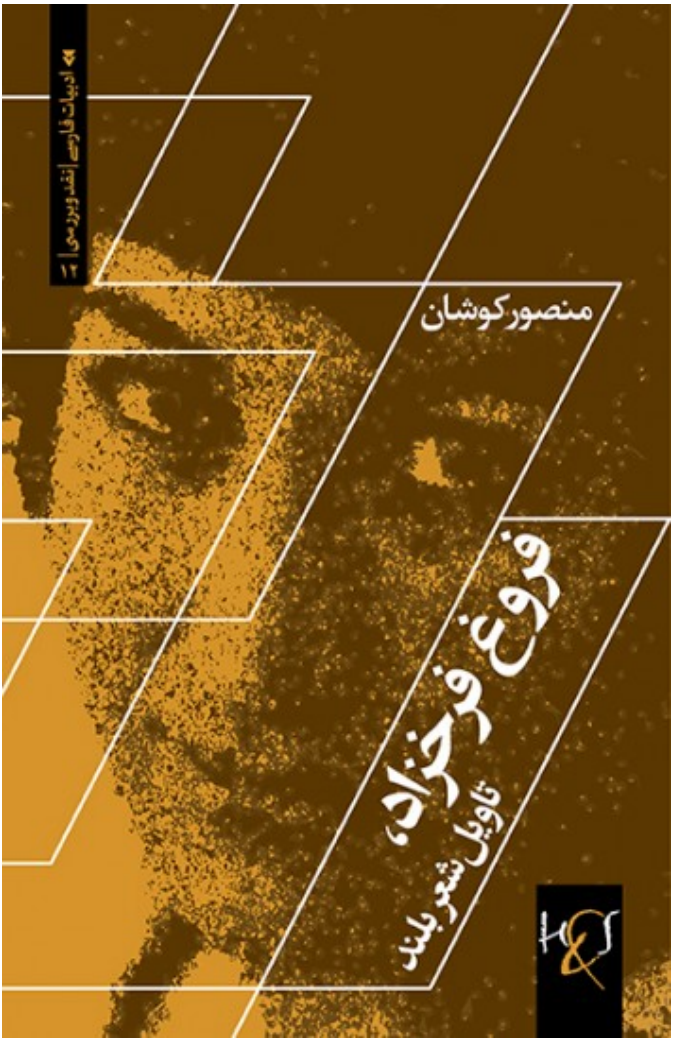
نشر H&S Media

شناخت‌نامه‌ی **احمد شاملو؛ آن جنم انسان شاعر** را منتشر کرده است.



فروش در فروشگاه‌های آنلاین آمازون www.amazon.com

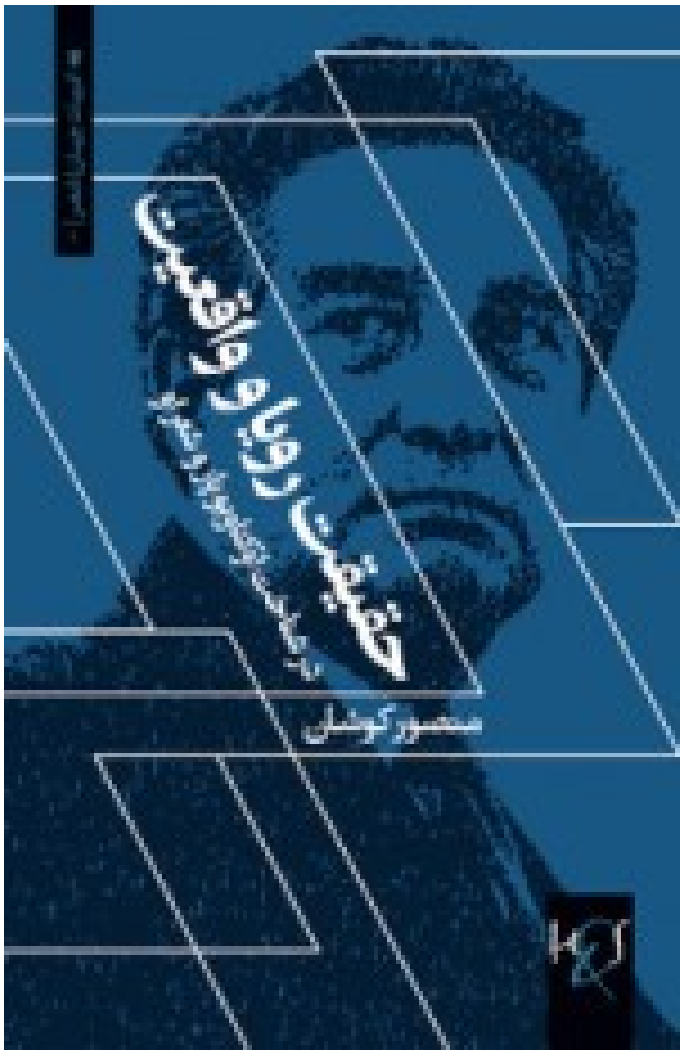
نشر H&S Media
شناخت‌نامه‌ی **فروغ فرخ‌زاد؛ تأویل شعر بلند** را منتشر کرده است.



فروش در فروشگاه‌های آنلاین آمازون www.amazon.com

نشر H&S Media

شناخت‌نامه‌ی **حقیقت رویا و واقعیت، اکتاویو پاز** را منتشر کرده است.



فروش در فروشگاه‌های آنلاین آمازون www.amazon.com

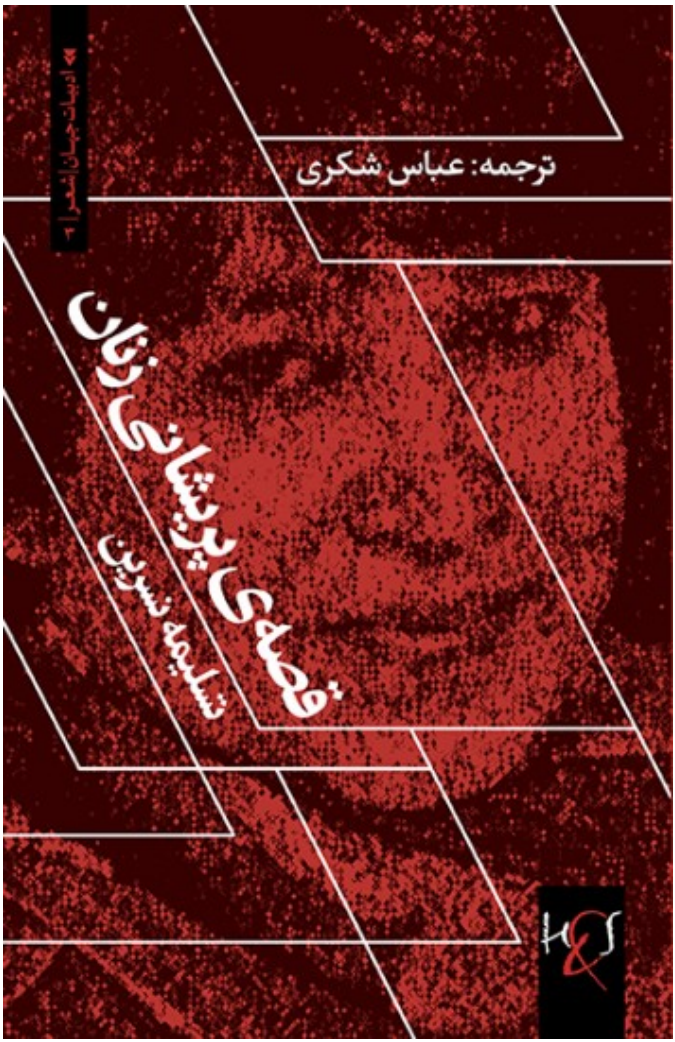
نشر H&S Media

مجموعه‌ی داستان **هنوز از شب دمی باقی است** را منتشر کرده است.

فروش در فروشگاه‌های آنلاین آمازون www.amazon.com

نشر H&S Media

کتاب **قصه‌ی پریشانی زنان** را منتشر کرده است.



فروش در فروشگاه‌های آنلاین آمازون www.amazon.com

نشر آرست منتشر کرده است:

کتاب‌های نشر آرست را می‌توانید از فروشگاه‌های آنلاین آمازون و گوگل تهیه کنید.

med kunsten å forsvinne. Å forsvinne kan ikke være en faktisk tilfeldighet, det må være en forsvinningskunst. Denne kan ha mange aspekter, i skrivingen eller i skuespillet. Kanskje kan også de biologiske aspektene ha en kunst, en forførende måte å forlate verden på. Hvis det er et blott uhell, vil det være en negativ død.

– Den franske filosofen Michel Foucault døde av aids. Var det en slags forsvinningskunst? Hvordan oppfatter du hans måte å forsvinne på og hans ettervirkninger. Er han i det hele tatt forsvunnet, så lenge verkene lever videre?

– Han tok tydelig dødens utfordring. Han visste om farene og tok et valg. På en måte er dette en annen måte å forsvinne på. Han gjorde det med en diskresjonskunst, en hemmeligholdelse, som var fantastisk – uten på noen måte å hevde at det er en god måte å trekke seg tilbake fra verden på. Jeg vil hevde at et aspekt med forsvinning, er å forsvinne før du dør, å forsvinne før du har gått tom, mens du ennå har mer å si. Mange folk og intellektuelle, er allerede døde, men fortsetter – uheldigvis for dem – å snakke. Det var ikke tilfellet med Foucault.

godt av en slik som Baudrillard, en som velger motstrategier mot denne overproduksjonen.

En av to motstrategier Baudrillard anla var merkelig nok hans fascinasjon for *forførelsen.* I en overtydelig og overproduserende konsumverden har forførelsen den egenskap at den *fører bort* eller *forstiller* – en motvekt til den kapitalistiske produksjonen som bare *fører frem* og fremstiller. Den andre motstrategien var rettet mot all tenkning som setter subjektet i sentrum, teorier som proklamerer subjektets frihet og selvkontroll. Baudrillard henviste til objektenes verden. Noe han også gjorde da han i Oslo i 2000 viste sin fotoutstilling av en rekke av verdens objekter og overflater, slik de fanges i *objektivet.* I tingenes motstand fant Baudrillard en motvekt til den overtydelige og beherskende kontroll – i de uforutsette hendelsene, i både børskrakk, datavirus og aids. Der verden selv tar en vending, der fenomenene snakker sitt eget språk.

Baudrillard var også opptatt av forholdet mellom den symbolske utvekslingen og døden – som tittelen på hans bok fra 1976 gjenspeiler. Her utvikles en rekke elementer fra Georges Bataille og nevnte Caillois – knyttet til produksjon og destruksjon som gjensidig avhengige utvekslingsformer: gaven og motgavens symbolske utveksling; språklig produksjon og meningsoppløsning; liv og død. Disse ga en gang en helhetlig form til tilværelsen, men har mistet sin relevans. Virkeligheten absorberes i en *flytende hyperrealitet*. Dette gir endeligheten og grensen som døden setter, en helt annen ubestemmelighet. Men hvordan forholder Baudrillard seg selv til døden?

– Regissør Ingmar Bergman har uttalt at når han ligger for døden, vil han ikke være en grønnsak i en sykehusseng, men kontrollere sin egen dødsprosess, for å unngå å bli en ting. Du har lenge skrevet om døden. Har du gjort deg noen tanker om din egen død?

– Jeg vil hevde at det alltid dreier seg om et problem knyttet til forsvinning. En tilsynekomstens kunst må eksistere i likhet

forsvunnet. Etter dette har vi en dimensjon hvor politikk alltid har og alltid vil eksistere, men det er ikke det virkelige politiske spillet [se Københavnkampen side 1, og den franske valgkampen side 4-5]. Hva som skjer etter slutten innebærer samme problematikk, men er spesifikt knyttet til bestemte områder, vi har transestetikk, transøkonomi, osv. Dette er bedre ord enn «postmoderniteten». Det dreier seg ikke om modernitet, men om ethvert system som er så utviklet i sitt uttrykk at det overskrider seg selv og sin egen logikk. Det er dette jeg forsøker å analysere.

– Det finnes uansett merkelapper eller visse kjennetegn ved epoken vi lever i. Du har skrevet at romantikkens epoke ble avløst av surrealismen som igjen ble avløst av gjennomsiktighet (transparens) som epokalt kjennetegn. Du betegner transparens som en nihilistisk situasjon. Hva slags nihilisme er det her snakk om?

– Jeg snakker ikke om transparens i den forstand at du ser alt på tv, men at tv ser på deg. Det dreier seg om reversibilitet, til det verre. Det dreier seg om synlighet, om alle hemmeligheters forsvinning. Alt må være synlig, ikke på en panoptisk[2] måte der alt er synlig for et ytre øye. Gjennomsiktigheten er mer enn synlig, den er uten hemmeligheter. Det er ikke bare gjennomsiktig for andre, men også for seg selv. Det finnes ikke lenger noen ontologisk hemmelig substans. Jeg oppfatter dette som nihilisme heller enn postmodernisme. For meg er nihilisme en bra ting – jeg er nihilist, ikke postmodernist. For meg er spørsmålet nettopp hvorfor det i stedet for noe finnes ingenting, i stedet for det tradisjonelle spørsmålet om hvorfor noe overhodet finnes, fremfor intet. Å lette etter ingenting, intet eller fraværet er nihilisme i god forstand, en nietzscheansk aktiv nihilisme, ikke en pessimistisk nihilisme. Man kan spørre seg hvorfor ingenting skulle være noe å lete etter. Men når barn i Norge normalt har 500 ting hver, og livets betydning for mange er å kjøpe stadig nye ting, om det er siste mobilmodell eller ny designtrapp, så har kanskje den kapitalistiske produksjonen

samme med termen «det symbolske». Mange av disse paradigmatiske begrepene er laget for en annen tid. «Begjær» henger ennå igjen i subjektets verden. Selv hos Deleuze tenkes begjær fortsatt innenfor en produksjonssfære, om enn en annen og høyere type produksjon. Molekylær produksjon var et stort steg for Deleuze, men selv denne spredningen og fraktaliseringen av begjærsbegrepet holdt seg i det værende og ble aldri tatt videre.

BAUDRILLARD HAR OFTE sammen med en rekke andre franske tenkere blitt framstilt som den fremste postmodernisten, med alt begrepet innebærer av negative og misvisende aspekter. Helt siden det «postmoderne» begynte å bre om seg på 70-tallet har det vært uklart hva det betegner, om det er et epokalt begrep, betegnelse på en tankeretning eller en slags intellektuell stilart knyttet til skrivestil og tilnærmingsmåter.

– Hvordan oppfatter du begrepet det «postmoderne»?

– Jeg har ingenting å gjøre med det. Jeg vet ikke hvem som fant på dette begrepet. Det kommer fra arkitekturen, gjør det ikke? Jeg forstod aldri hvorfor jeg skulle være en postmodernist. Men når det gjelder boken *Simulakre og simulasjoner*, hvorfor ikke? Det dreier seg ikke om en modernitet med en progressive finalitet og en teknologisk utvikling med en klar grense, som avtegner et etterpå der ingenting skjer. Vi har alltid hatt simulasjon og simulakre, og kanskje et annet stadium med virtualitet. Men jeg har ingen tro på «postmodernitet» som et analytisk begrep. Når folk sier: «du er en postmodernist», svarer jeg: «hvorfor ikke?». Begrepet unngår enkelt selve problemet.

– Kan begrepet det «transmoderne» heller betegne vår tid?

– Dette er et mye mer interessante begrep. Jeg er ikke den eneste som bruker dem, for eksempel bruker Paul Virilio begrepet transpolitisk. Begrepet analyserer hvordan ting utfolder seg etter at de politiske virkelighetsprinsippene har

– Du kan tenke det hele som et storslått spill, med ting som framstiller stadig flere ting. Lek og spill har flere dimensjoner som har blitt kategorisert av sosiologen Roger Caillois: *etteraping* (representasjonens spill), *alea* (tilfeldighetens spill), *agon* (rivalisering, konkurranse) og sist, men ikke minst *vertigo*, den svimlende, deliriske dimensjonen til noen spill. Vår moderne produksjon, overproduksjon og overdoser av kommunikasjon og informasjon samsvarer med et svimlende, delirisk spill. Denne dimensjonen gis forrang på bekostning av de andre. Dermed har vi en endimensjonal utvikling av én kategori, hvis vi følger Caillois' kategorisering. For å ha et virkelig helhetlig spill må vi ha en kombinasjon av alle fire dimensjonene.

– Du sier en plass at begjæret er tilfredsstilt, med det resultat at folk dermed har blitt rammet av en slags mental død. I hvilken grad er dette en overdrivelse, og hvordan forstår du den retoriske funksjonen til skrivestilen din?

– Jeg er veldig bevisst den paradoksale retorikken i mine skrifter, en retorikk som går utover sin egen sannsynlighet. Begrepene er med vilje overdrevne. Hvis det ikke finnes noen sannhet, må vi gå videre, bakenfor det metafysiske scenariet av subjekter og objekter. I skriftene mine ønsker jeg å se hva som skjer etter de forskjellige tings og sannheters slutt, og det kan bare gjøres i form av tenkende eksperimenter. Dette er selvfølgelig ikke en sannhetsdiskurs – alt kan ikke verifiseres, det har ingen pretensjoner i den retning. Det samme gjelder for spørsmålet om begjær. Å si at alle begjær er tilfredsstilt er nonsens, fordi begjær som sådan ikke kan tilfredsstilles, snarere tvert imot. Men i denne verdenen av produksjon er begjær produktivt, og samtidig et middel til tilfredsstillelse. Dermed har vi tapt selve ideen om begjær, begjær som metafor, som løfte, som noe som ikke kan tilfredsstilles eller virkeliggjøres.

- Jeg bruker ikke begrepet begjær særlig ofte. Begrepet hadde sin epoke på 60- og 70-tallet. For meg er det kanskje det

med kroppen og blir nærmest disse mediemaskinenes tegnbehandlere.

Nettopp spillet (eller skuespillet for å bringe inn Guy Debords samfunnskritikk) blir framtredende i vår hyperrealistiske verden, der virkeligheten er en symbolisk dimensjon løsrevet fra det virkelige. Det er nettopp spillereglene, handlingsrommene, mulighetene og absurditetene i denne løsrevne realiteten Baudrillard går inn i. Han undersøkte tegn- og verdiregimene og umuligheten av symbolsk utveksling i det senkapitalistiske produksjonsregimet.[1] Han vendte seg etter hvert bort fra marxismen – som fremdeles holdt fast i bruksverdier, behov og mangel – til en analyse av vårt mediekonsum. Med *Simulacres et simulation* (Simulakre og simulasjon, 1981) gikk han videre med erkjennelsen av at «det virkelige ikke lenger er mulig». Fremfor å kritisere illusjonene, forsøkte han å oppløse de hegemoniske tegnene og bildene. Baudrillards skrivestil blir mer lekende, tilsynelatende overdrevet og provokativ i stil med hans selverklærte nietzcheanske «aktive nihilisme» – som ønsker å utfordre en symbolsk og materiell overproduksjon som har fortrengt det virkelige.

HVORDAN SKAL VI forstå forholdet mellom det lekende spillet og på den annen side det herskende verdiregimets insistering på produksjon og konsum? Man kunne jo tro at dagens produksjon tilfredsstiller et positivt lekende begjær etter å skape. Selv om det gjerne finnes en overproduksjon av nær sagt alt, kan det like godt finnes en «homo ludens» bak tingene.

– Du betegner det som et problem at folk deltar aktivt i dagens kapitalistiske produksjon, men hvorfor skulle ikke denne kunne grunnes i leken, i et produktivt begjær – i filosofen Gilles Deleuzes forstand?

tekstene. Og uvennskap og arroganse splittet dem. Nå er den siste av de store franske kontinentale filosofene fra 70-tallet – som Foucault, Lyotard, Guattari, Deleuze og Derrida – død han også. Jean Baudrillard døde av kreft forrige måned.

Vi bringer i den anledning her mitt tidligere ikke publiserte intervju fra hans siste besøk i Norge (se også kommentarer på neste side).

JEAN BAUDRILLARD ER VEL den mest betydelige mediefilosofen vi har i nyere tid. En «profet» som fikk rett i mange av hans treffende beskrivelser og analyser av det framvoksende mediesamfunnet på 70-tallet. Det er ikke tilfeldig at man i filmen *The Matrix* (1999) ser Neo (Keanu Reeves) gjemme unna en CD i et bokeksemplar av Baudrillards *Simulations.*

Baudrillard var selv ingen stor medieforbruker eller datanerd. Han skrev stort sett livet gjennom på skrivemaskin, unngikk mobiltelefon og stemte i med Bob Dylans: «500 channels and nothing on». Men han skjønte hva som foregikk. Han så hvordan det lekne ved oss ble funksjonalisert, hvordan sport, arbeid og fritid ble strukturert, og hvordan dataspillene tok over mye av sjarmen ved de gamle lagspillene. Dessuten hvordan det gikk galt for oss voksne: Baudrillard påpekte at vi *drømmer med åpne øyne*. Således kunne han forklare at kriger som Golfkrigen ikke var virkelig for oss – men opplevd som fjernsynsbegivenheter. Noe vi også kan kjenne igjen med Irak-krigen av i dag. For hvem opplever krig på virkelig? Problemet er at vi med våre «tv-gysninger» og estetisering av krigens katastrofale virkninger heller faller inn i en glemsel, et liksomansvar der vi forbruker opplevelser, absorberer lidelser og lar tv-skjermen lukke oss inn i et sluttet kretsløp. I denne *hypervirkeligheten* [se Perniola neste side] slutter vi å erfare

Truls Lie (Filmregissør og kritiker)

Kunsten å forsvinne

Den franske filosofen Jean Baudrillard (1929-2007) ga oss verktøy til å forstå vårt mediesamfunn, og motstrategier for ikke å bli spist helt opp av den kapitalistiske overproduksjonen. Vårt mediesamfunn dreier seg om synlighet, om alle hemmeligheters forsvinning. Har vi tapt selve ideen om begjær, begjær som metafor, som løfte, som noe som ikke kan tilfredsstilles eller virkeliggjøres? Baudrillard kommenterer sin egen død i dette intervjuet: – Det må være en forsvinningskunst, en forførende måte å forlate verden på. Jeg vil hevde at et aspekt med forsvinning, er å forsvinne før du dør, å forsvinne før du har gått tom, mens du ennå har mer å si.

Jean Baudrillard og kona Marine. Et beskjedent og imøtekommende par. Ikke akkurat arrogante parisiske intellektuelle. Det var våren 2000 i Oslo. Distré som jeg er kom jeg en halvtime for sent for å hente dem til middagen. De sto der fremdeles og ventet på meg foran den franske ambassaden, smilende. Under middagen vi arrangerte spør jeg dem om det nåværende intellektuelle klimaet i Paris, slik de kjenner det. Preges det fremdeles av demonstrerende aktivister som forløperne Sartre, de Beauvoir og Foucault, eller engasjerte politiske diskusjoner på café eller hjemme hos de kjente filosofene? Baudrillard og kona rister på hodet. Han mener at tiden som fulgte det aktive 70- og 80-tallet ble mer profesjonsstyrt, statsintellektuelle holdt seg på kontorene og til

Fordi du gikk til venstre. Til høyre.
Fordi det falt regn. Skygge.
Fordi det var solskinn.
Heldigvis – det var skog der.
Heldigvis – det vokste ikke trær der.
Heldigvis – en skinne, en krok, en bjelke, en bremse,
et innsmett, en sving, en millimeter, et sekund.
Heldigvis – det fløt et halmstrå på vannet.
På grunn av, derfor, allikevel, tross.
Hvordan ville det gått, hadde hånden, foten bare et skritt, en hårsbredd fra et sammentreff av omstendigheter.
Så du er her altså? Rett fra øyeblikket som ennå står på gløtt.Nettet hadde én maske, og den smatt du igjennom?
Jeg kan ikke få fullundret meg, fulltiet.
Hør
Hvordan hjertet ditt banker i meg.

kan ingenting hende to ganger: ”Nothing can ever happen twice. / In consequence, the sorry fact is / that we arrive here improvised / and leave without the chance to practice.”

Szymborska maktet å beskrive det improviserte livet som få andre, og til slutt var det hennes tur til å forlate scenen. Men selv om livet kanskje er en lang rekke med fredager som står for døren med ukjente manus, så er ikke døden dette livets mest problematiske aspekt. Szymborska er smertelig klar over alt hun går glipp av hvert eneste øyeblikk, men på samme tid er hun full av takknemlighet og undring over sin evne til å bevare. Og denne muligheten til å overvinne døden begrenser seg ikke utelukkende til poeten eller kunstneren, den er også i aller høyeste grad til stede i hvert enkelt vesen.

”On death, without exaggeration” er fylt av en sympatiserende dødsforakt, men Szymborska underkjenner ikke døden dens mange seire. For slik livet aldri er langt unna i hennes diktning om døden, er heller ikke døden fraværende i hennes poesi om livet. Dette er tilfelle både i ”Født”, diktet vi begynte denne teksten med, og ”Alle tilfeller” (”Wszelki wypadek”, 1972) som vi velger å avslutte med. I begge diktene er det nettopp livet, det nærværende, som blir en påminnelse om døden, det som skal bli fraværende. Motspillere til tross, de opptrer som duo, og den ene puster ustanselig den andre i nakken.

1-

ALLE TILFELLER

Det kunne hendt.
Det måtte hende.
Det hendte tidligere. Senere.
Nærmere. Lenger borte.
Det hendte ikke deg.
Du overlevde, fordi du var den første.
Du overlevde, fordi du var den siste.
Fordi du var alene. Sammen med andre.

sine som en felles arv, noe som mennesket besitter og kan benytte seg av, slik som dikterjeget i ”Fra en aldri foretatt Himalaya-ekspedisjon” (”Z nie odbytej wyprawy w Himalaje”, 1957) bruker sin kulturarv for å vise Yeti fordelene med den menneskelige sivilisasjon: ”Yeti, vi har Shakespeare. / Yeti, vi spiller fiolin. / I skumringen, Yeti, / tenner vi lys.” Men i de siste linjene av diktet er det likevel bare snøen som betones som evig. Slik underminerer naturen kulturens betydning og igjen sniker det seg inn en tvetydighet hva gjelder menneskets forrang i forhold til andre levende vesener.

Samtidig som Szymborska understreker menneskets makt i ”De dødes brev”, viser hun også til den store uvitenheten som kjennetegner dem: ”deres drepende kurer for helbredelige sykdommer, / Johannes’ lite gjennomtenkte åpenbaring, / Jean Jacques’ falske paradis på jord …” Med dette minner hun om livets uforutsigbarhet og menneskenes ufullkommenhet, og påpeker ydmykt at vi, dagens mennesker, mest sannsynlig også tar feil i det meste: ”Alt de forutså, endte helt annerledes, / eller litt annerledes, det vil si også helt annerledes.”

Så hvilken rett har vi til å skrive om henne? Ingen. Bare den at vi har overlevd henne. At vi kan velge å lese diktene med døden som utgangspunkt. At vi ønsker å tenke ”på Szymborskas skjebne den vesle stund / øyeblikket varer”. Et øyeblikk som, takket være hennes diktning, for oss vil vare lenge.

Liv på stående fot

Konkrete, hverdagslige – og ofte svært visuelle – situasjoner som en gjenglemt paraply, en katt i en tom leilighet, en begravelse eller et møte med en mor, preger Szymborskas diktning. Men det konkrete og hverdagslige er også enestående. Som Szymborska påpeker i et annet av sine aller mest kjente dikt, ”Nothing twice” (”Nic dwa razy”, 1957),

/ that it's not"[3] , skriver hun i "On death, without exaggeration" ("O śmierci bez przesady", 1986). Døden er en kløne te og utilpass arbeider, som ofte ikke får jobben gjort. En ufravikelig del av livet, jo visst, men dette er også så langt dens makt strekker seg: "In our planning for tomorrow, / it has the final word, / which is always beside the point." Slik blir døden i en forstand overvinnelig.

I et av sine mest berømte dikt, "Katt i en tom leilighet" ("Kot w pustym mieszkaniu", 1993) lar hun døden få uttrykk gjennom noe levende: den avdødes katt som i den tomme leiligheten fornærmet undrer seg over eierens forsvinning: "Å dø – det gjør man ikke mot en katt. / For hva skal katten ta seg til / i en tom leilighet?". Og diktet "Begravelse" ("Pogrzeb", 1986) består utelukkende av utsagn fra de som deltar i begravelsen, det vil si de levende: "– så plutselig, hvem skulle trodd det / – nerver og sigaretter, jeg advarte ham / – jo takk, ikke så verst". Og i løpet av diktet blir det tydeligere og tydeligere at livet, i all sin hverdagslighet, kanskje er en større del av døden enn døden er av livet: "– det var det / ¬– adjø da / – skal vi ta en øl / – ring meg en av dagene / – med fireren eller tolveren / – jeg skal denne veien / – og vi den".

Maskepi med de døde

Men har vi, de levende, egentlig noen rett til å skrive om de døde? Har vi rett til å skrive om Szymborska? I diktet "De dødes brev" ("Listy umarłych", 1972) er det kanskje mulig å lese en slags tillatelse fra hennes side. Her er det dikterjeget selv som i møtet med gamle brev ser seg selv og de andre leserne av disse brevene som "rådville guder". Med dette settes fokus på menneskets dobbelthet: Makt og kraftløshet på samme tid.

Szymborska synes i dette diktet å inngi historien og tiden med en slags makt: "men like fullt guder, for vi kjenner ettertiden." Denne historien betrakter hun i mange av diktene

”Takksigelse” (”Podziękowanie”, 1976), der hun takker alle menneskene hun ikke elsker: ”De vet ikke selv / hvor mye de tomme hendene deres rommer.”

Det store perspektivet og sammenhengene kommer lett til Szymborska, men samtidig har hun en sterk vilje til å være helt nær sine omgivelser. Bevisstheten om at hun aldri vil kunne opprettholde denne nærheten til alt til alle tider skaper en uløselig situasjon, og den eneste måten hun kan mestre denne utilstrekkeligheten på, er nettopp ved å skrive, ved å la diktet bære et vitnesbyrd om alt det hun ikke rekker over. Eller som hun selv uttrykker det i ”Skriveglede” (”Radość pisania”, 1967): ”Gleden ved å skrive. / Muligheten til å forevige. / Den dødelige håndens hevn.” Poesien er også en mulighet til å forevige og Szymborskas dikt er ofte takksigelser til skriftens bevarende egenskaper, slik som i ”Thomas Mann” (1967), der hun sørger over tapet av havfruer, fauner og engler, og er full av undring over at naturen har latt mennesket beholde evnen til å skrive: ”Men best av alt: / den overså øyeblikket da et pattedyr dukket opp / med en underfullt fyllepennfjærkledd hånd.”

Slutten og begynnelsen

Muligheten til å forevige er også en motsats til døden. For som så mye annet, har døden – til og med hennes egen – fått plass i Szymborskas diktning. Også her finner vi spennet mellom det hverdagslige og det mer abstrakte. I ”Gravskrift” (”Nagrobek”, 1962) ber hun en forbipasserende om å stoppe opp ved hennes gravstein: ”og tenk på Szymborskas skjebne den vesle stund / øyeblikket varer.”[2] . Dette er poetens ydmyke anerkjennelse av sitt korte øyeblikk i historien, og tiden har gjort henne ”gammeldags som et komma”.

Samtidig er livet aldri langt unna når Szymborska skriver om døden. Livet er dødens paradoks, dens konstante motspiller som hele tiden bekrefter dens mange nederlag: ”Whoever claims that it’s omnipotent / is himself living proof

Uopptalte stjerner

Szymborska er en representant for det skarpe, presise, nøkterne intellektet. Samtidig er diktningen hennes preget av en empatisk tilnærming som tillater henne å være helt *inntil* verden, til å gjøre det tilsynelatende usynlige synlig. I ”Sett ovenfra” (”Widziane z góry”, 1976) er perspektivet lagt nær naturens rike i skildringen av en død bille på en grusvei, ”ubegrått glinsende i solskinnet”. Nøkternt beskriver hun denne døden: ”det grufulle ved dette synet er måtelig / omfanget strengt lokalt.”, før hun omtaler dyrenes død som noe *grunnere*: ”De taper – vil vi tro – mindre av sinn og verden, / forlater – synes det oss – en mindre tragisk scene.” Disse linjene er preget av tvil. For selv om diktets siste linjer lyder: ”Det viktige er vel knyttet til oss. / For vårt liv alene, vår død alene, / en død som inntar en tilkjempet førsteplass.”, og Szymborska med dette knytter denne tilsynelatende ubetydelige døden til noe større, så synes hun likevel ikke å gjøre forskjell mellom menneske og andre vesener: Det viktige tilhører ikke utelukkende ”oss”, det er ingen naturlov at vårt liv og vår død kommer først.

Empatien og sjenerøsiteten manifesteres også kontinuerlig i følelsen av at hennes tilstedeværelse i verden aldri helt strekker til. I ”Reiseelegi” (”Elegia podróżna”, 1962) opplever hun det som om omgivelsene stadig vekk glipper fra henne: ”Av Boulevard Saint Martin: en trapp igjen / som fører lukt i forduftelsen // Ikke mer en halvannen bro / i det broete Leningrad.” Og i ”Under én liten stjerne” (”Pod jedną gwiazdką”, 1972) kommer utilstrekkeligheten til uttrykk i form av en rekke unnskyldninger. Tidlig i diktet skriver hun: ”Jeg ber tiden om forlatelse for den mengde verden jeg overser hvert sekund”, og mot slutten blir unnskyldningene flere og sterkere: ”Tål, o tilværelsens mysterium, at jeg napper tråder ut av ditt slep. / Anklag meg ikke, sjel, for at jeg sjelden har deg. / Unnskyld, alt som er til, at jeg ikke kan være overalt.” Det er også en variasjon av dette i

Utsikt med et sandkorn

Diktet ”Født” (Urodzony, 1967) skildrer en hverdagslig og gjenkjennelig situasjon: Det første møtet med en svigermor. Men for Szymborska blir denne situasjonen et utgangspunkt for refleksjoner som spinner langt videre. Noe lignende ser vi i ”Tale på hittegodskontoret (”Przemówienie w biurze rzeczy znalezionych”, 1972)”, der det å glemme en paraply på trikken iverksetter en tankerekke om alt annet som er blitt borte på veien: ”Jeg mistet noen gudinner på veien fra syd mot nord, / og ganske mange guder på veien fra øst mot vest.” Denne følelsen av tap gjelder ikke bare konsepter og tro, men er like mye en mangel hun kjenner i sin egen kropp: ”Jeg har krøpet ut av mitt skinn, lagt igjen hvirvler og ben, / og gått fra sans og samling adskillige ganger.” Situasjonen på hittegodskontoret kan tilsynelatende virke uviktig og triviell, men Szymborska har en evne til å trekke det store ut av de små situasjonene, til å utvide det hun opplever, slik at det får en betydning som strekker seg langt utover det som slår oss ved første øyekast.

I møtet med det kjødelige opphavet til mannen hun elsker i ”Født”, innser dikterjeget at også hennes elskede er født og derfor må dø. Tanken om fødselen som en dødsdom forsterkes av fremstillingen av moren som en som har *fanget* barnet i livet: ”Selv fakket hun ham / i huden jeg kjenner, / knyttet ham til knokler / jeg ikke kan se.” Morens nærvær blir en påminnelse om at det som eksisterer en gang må opphøre å eksistere. Intet liv uten død og ingen død uten liv: ”Jeg forstod: / han hadde alt gått halve veien. // Men det sa han ikke til meg – nei. // ”Dette er min mor,” / var alt han sa.”

For Szymborska kan enhver situasjon være et utsiktspunkt for å betrakte den store sammenhengen, og så å si la perspektivet eksplodere. Hun minner oss om ting vi alle egentlig vet, får oss til å gjenkjenne og gjenfinne noe som har vært der hele tiden. Og metoden hun anvender appellerer vel så mye til vårt intellekt som til vårt følelsesliv.

Agnes Banach og Janicke S. Kaasa

Noen er udødelig selvom de forsvinner fra synet

Til minne om Wisława Szymborska

Født.
Også han altså født.
Født som alle.
Som jeg, som skal dø.[1]

Wisława Szymborska døde 88 år gammel, 1. februar 2012. I begravelsen lød Ella Fitzgeralds "Black Coffee", og en av de mange kransene ved urnen bestod av 89 kremhvite roser fra den polske bokseren Andrzej Gołota.

Szymborska regnes som en av Polens fremste poeter og ble i 1996 hedret med nobelprisen i litteratur. Nobelkomiteen kalte henne "poesiens Mozart" og skrev at hun forente språklig eleganse med Beethovens furioso. Szymborska selv kalte dette "nobeltragedien", kanskje fordi hun trengte mange måneder med ro og ensomhet før og etter hvert eneste dikt. Hennes diktproduksjon er liten, til sammen har hun utgitt rundt 350 dikt, men selv om antallet er relativt beskjedent, er temaene mange og omfangsrike. Hun presenterer stadig nye og originale perspektiver som strekker seg fra livets små detaljer til tilværelsens større linjer. Dette er to sider av samme sak i Szymborskas diktning: Hun vever frem sammenhenger og paradokser mellom det som er lite og det som er stort, og med en enestående evne til å synliggjøre det vi ikke ser, problematiserer hun våre oppfatninger av det lille og det store.

Table of Contents
autumn **2013**

Norwegian
Some are eternal even if they disappear, Agnes Banach og Janicke S. Kaasa 184
Skill of being invisible, Truls Lie 176
Persian
Pre-reading
Need and lasting of written media, Abbas Shokri 5
Editorial
About Persian Language, Ebrahim Harandi 10
Introduction to 80's poems' status, Mahmoud Motaghedi 19
Word's nature, Arash Eslami 25
Forough Farrokhzad and Qdkvtahan land, Mirza Agha Askari (Mani) 31
Eastern Woman's voice with Sherko Bekas poem, Esmat Sofiye 41
Hope of hopeless, Faramarz Soleimani 67
Shout of defeated Elite of their own time, Mansour Kooshan 71
Poem
One Poem, Mehrangiz Rasapour (Pegah) 71
Five poems, Amir Bakhtiari 81
Three poems, Mahshid Sharifian 91
Two Poems, Sheida Mohammadi 101
Three poems, Reza Habibi 121
Five poems, Mansoureh Ashrafi 131
Two poems, Alireza Zarrin
Fiction
Highway, Hossein Noushazar 141
Once upon a time,Fereshteh Molavi 151
The other, Reyhaneh Zahiri 161
Dream, Fereidoun Karimi Boushehri 171
How wolves sound?, Elaheh Rahronia 181
My mother's crab, Fariborz Shirzadi 191
Presence perspective, Bijan Bijari 201
Review and Critique
Nostalgia's coin, Sami Salehi Sabet 211
Wondering between catastrophic past and tragic future, Maryam Alizadeh 221
What a modern attitude toward love, Mansoureh Ashrafi 231
Writing, the only moveable feast for a writer, Rahman Choupani 241
Identity, torn into pieces, Abbas Shokri 251
About Ulysses by James Joyce, Jorge Luis Borges- Azita Ghahraman 261
Introducing some books, Jonge Zaman 271

ABONNEMENT:

Retail Price:
Kr 125 (Nord Eroupe), € 12.00 (Europe), $ 15 (Canada & USA), £ 10 (UK)
Plus Postage
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.jongezaman.com

Print & Distribution by H&S Media Ltd.

First Print, Copyright © February 2009 by JONG PUBLICATION
All rights reserved, except for the quotation of short passages for the purpose of criticism and review. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of publisher.

JONG-E ZAMĀN (READER)
Text in Persian (Farsi), Norwegian, English

ISSN: 1891-2559

JONG-E ZAMĀN

Persian quarterly on literature, Culture and Art
No **19**, autumn 2013

Editor in Chief:
Mansour Koushan
Guest Editor: Abbas Shokri
Illustrations & Cover: Bardia Koushan