مجله الکترونیکی
مکتب
شماره‌ی ششم- ۲۳ تیر ۱۳۹۵

چرا من شاعر براهنی‌یی هستم!

عادل اعظمی
ابوذر افشنگ
هوشیار انصاری فر
حسین ایمانیان
امیرحسین بریمانی
خسرو بنایی
ابوالفضل حسنی
رضا روشنی
بهزاد زرین پور
سعید سروش راد
فخرالدین سعیدی
وحیده سیستانی
مظاهر شهامت
سوفیا صالح پور
مازیار عارفانی
آزاده فراهانی
عادل قادری
مهدی قلایی
مجید کوچکی
نیلوفر لاری
علیرضا مجابی
امین مرادی
زینب مقیسه
اسماعیل مهرانفر
پویا میرزاپور
عطا نهایی
معصومه یوسفی

از طریق لینک زیر میتوانید به کانال مکث بپیوندید
https://telegram.me/axhaomaxha

فهرست

فهرست	۲
سرمقاله	۳
اندیشه و زبان هنر جستاری در باب امر سیاسی و ماهیت اثر هنری	۴
استاد سبزواری؛ تو هم رفتی...	۱۱
روایت در جدال با محاقِ نسیان	۱۲
چرا من شاعر براهنی‌یی هستم!	۲۳
اندر حکایات سرقت ادبی	۲۶
شعر	۲۸
داستان	۳۸

مجله تلگرامی مکث
شماره ششم
هنر و ادبیات
چهارشنبه ۲۳ تیر ۱۳۹۵
۵۲ صفحه
مجله الکترونیکی
سردبیر: مازیار عارفانی
دبیر بخش شعر: اسماعیل مهرانفر
شورای سیاست‌گذاری:
ابوالفضل حسنی، مهدی حسین زاده،
حامد سرایی، آرش منصورگرگانی،
اسماعیل مهرانفر
shamim.arefani@yahoo.com
با سپاس فراوان از گروه‌ها و کانال‌های
تلگرامی ادبیات غیر رسمی، کاروان،
آلترناتیو، ارغنون، مجله سوگواران ژولیده،
موج شعر، تحلیل شعر، اشتراکآرت، از نگاه
دیگران، فصلنامه ادبی پاد، بیداد موریانه‌ها،
زینب فرجی، ابوذر افشنگ، سمیه دیندارلو،
امیرحسین بریمانی، مجید کوچکی، نسرین
فرقانی و...
وسپاس ویژه از سایت کتابناک
تلفن تماس:
۰۹۱۱۹۹۱۷۴۱۶
۰۹۳۹۴۲۱۱۰۶۰

مرگ و جامعه ایرانی

مازیار عارفانی

سخن سردبیر

در دنیای غرب، مرگ سقراط، نمونهء بارز آن چیزی است که «نوربرت الیاس» از آن تحت عنوان مرگ عصر قدیم یاد میکند. نوربرت الیاس معتقد است: مرگ مسألهٔ زندگان است، مردگان هیچ مسأله ای ندارند. از میان تمامی موجوداتی که‌بر روی زمین می میرند، فقط انسان است که مُردن برای او مسأله است... عملاً نه‌خود مرگ، بلکه معرفت از مرگ است که مسائل را برای آدمیان به وجود می آورد. مانباید فریب بخوریم ! مگسی که در میان انگشتان کسی گرفتار شده است با همان‌تشنجی مبارزه می کند که آدمی گرفتار چنگال قاتلی؛ گویی از خطری که در آن فروافتاده است خبر دارد. امّا حرکات دفاعی مگسی که در هنگامهٔ خطری مهلک گرفتارآمده است، هدیهٔ نیاموختهٔ نوع خود است. میمون ماده ممکن است فرزند مردهٔ خود راقبل از آنکه در جایی بیفکند و ترکش کند با خود حمل کند، او چیزی از مرگ نمی داند، نه از مرگ فرزندش و نه از مرگ خودش. اما آدمیان می دانند؛ بنابراین برای آنها مرگ‌به مسأله ای بدل می شود .
(نوربرت الیاس، « تنهایی محتضران »، ترجمهٔ یوسف اباذری، فصلنامه ارغنون)

کشته شدن سقراط در راه حقیقت، اگرچه با طعم تلخ شوکران همراه است، ولی شاگردان و مستمعینی هستند که آخرین مواضع این فیلسوف را بشنوند. حتی سقراط به تمجید از زندانبان می پردازد و می بینیم بین او و زندانبان رابطه ای عاطفی برقرار است. مرگ سقراط، نمونهء اعلی، یا به تعبیری اغراق شدهء مرگ در عصر قدیم دنیای غرب است.

در دنیای شرقی-ایرانی نیز، ما با پدیده ای به نام حلاج مواجه هستیم. او نیز در هنگام مرگ، قطعه قطعه شدن و رویارویی با مرگ، تا لحظهء آخر به اثبات حقیقت می پردازد و برای مریدان و مخالفان، موعظه می کند.

در عالم دین نیز با مسیح مواجه هستیم،که در آستانهء مرگ همچنان به اشاعه فرهنگ دینی می پردازد.

اما آنچه در نگاه بزرگان، اندیشمندان و یا به تعبیری کلی تر، خواص در نگرش به مرگ وجود دارد، بخوبی در یکی از آخرین جملات سقراط، نمود دارد: «فیلسوفان راستین، در کار چگونه مردنند« در شرایطی که مردمان عادی «هراسان، از مرگ رویگردانند«.

بنابراین در تحلیل «مرگ شناسی»، چه در غرب و چه در شرق، باید حساب کار خواص انگشت شمار را در موضوع مرگ طبیعی یا بر اثر بیماری به کناری نهاد. باید به مرگهای خاص، تحت عنوان نماد «مرگ» نگریست که میتوانند تبلور نوع فرهنگ برخورد با مرگ در یک جامعه باشند. یعنی برای شناخت و بررسی فرهنگ مرگ در یونان، برخورد اطرافیان بسیار مهمتر از برخورد خود سقراط با مرگ است و طبیعتا برخورد و نگرش اطرافیان حلاج با مرگ بسیار بیشتر به شناخت جامعه کمک می کند تا نطق و خطابهء خود حلاج. نوع برخورد یک جامعه با مرگی خاص، نشان می دهد که آن جامعه چگونه به مرگ فکر می کند. راستها و دروغها را برملا می سازد و صداقت و نمایش را آشکار می سازد.

سقراط می گوید: «تمامی زندگی فیلسوفان آماده شدن برای مرگ است»، اما این جمله، معنایی متفاوت از «تمام زندگی را با ترس از مرگ زندگی کردن» یا «تمام زندگی را برای مرگ؛ زندگی کردن» یا «تمام زندگی را با فکر مرگ، زندگی کردن» دارد.

از این رو اندیشهء سقراطی نشان میدهد، که برخورد مردم با مرگهای خاص، نباید بر روی شکل مرگ، بلکه باید بر روی محتوای پیش از مرگ متمرکز شود. مرگ حلاج، به مثابه پایان علائم حیاتی وی، از اهمیتی برخوردار نیست، (زیرا سرنوشت هر بنی بشری است) بلکه مهم پروسه ای است که حلاج را به این طرز مرده شدن می رساند.

در جامعهء ایرانی، که به گواه بسیاری شواهد (و البته نظرات جامعه شناسان) مرده گرا و مرده پرست است، عموما مفهوم مرگ، یک مفهوم پسینی است. یعنی پس از فقدان شخص اهمیت دارد، نه پیش از آن. ما در طول زندگی به دنبال ردپای چگونه مردن افراد نیستیم، بلکه به دنبال چگونه زندگی کردن خود پس از مرگ دیگری هستیم. مرگ برای ما به مثابه پایان، غم، اندوه و رنج است، اما برای سقراط به مثابه رهایی، برای مسیح همچون انجام وظیفه و برای بودا رسیدن به آرامش مطلق بود.از این رو زندگی کسانی که برای مرگ آماده میشوند، پر از عطر زندگی است، و زندگی کسانی که میخواهند حس مرگ را سرکوب کنند، مواجهه آنی با آن، به مثابه از دست رفتن همه چیز است. و این حس فقدان و خلاء عاطفی، این غم و ترس، ربطی به دینداری و بی دینی ندارد. ربطی به بزرگی و کوچکی ندارد.

از دیگرسو جامعه ای که مرگ را پس می زند، انکار می کند و اکثرا نادیده می گیرد، با برخی از مرگها بغض خودش را میشکند، زانو می زند و تسلیم میشود. جامعهء مرده پرست با یادآوری مداوم مردگان و رنج و اندوه و افسوس، فکر به مرگ خودش و شیوهء چگونه مردن خودش را به تاخیر می اندازد و چنین جامعه ای، حتی حاضر نیست مرگ نزدیکان خودش را ببیند، مگر در فقدان آنها. این جامعه با فقدان ادمها بیشتر از بیماری انها کنار می آید و این خود بزرگترین فاجعه است.

اندیشه و زبان هنر

جستاری در باب امر سیاسی و ماهیت اثر هنری

مجید کوچکی

آیا اینکه به طور بگویی و یادآور شوی فرضا چقدر به زبان فارسی تسلط داشته‌ای و بخواهی به طور مداوم این را به مخاطب شعرت گوشزد کنی برای کلیت یک شعر دافعه محض است و اینچنین است که «من گذشته امضا» تبدیل می‌شود به یک کتاب شعر قدرتمند و نه یک کتاب شعر «هنرمندانه» یا دست کم هنرورزانه...

(هایدگر) در باب ذهنیت شاعرانه‌ی "هولدرلین" جمله‌ای دارد به این مضمون که آنچه را من به عنوان اندیشه‌های فلسفی و سیاسی در ذهن دارم و قادر نیستم به شعر تبدیلش کنم، "هولدرلین" با زبان و نگاه شاعرانه آن‌ها را در هم می‌آمیزد، هایدگری که ابراز وجودی انسان را و همینطور معنا و هویت اشیا را پیش از سایر عناصر در ساحت زبان می‌دانست با این جملات چه هدفی را خواسته بود دنبال کند، جز اینکه به نحوی متذکر شود که جوهره‌ی هر هنری، و در اشارات او «شعر» زبان مختص خود را دارد که به واسطه‌ی آن زبان با مولفه‌های مشخصش به عنوان ساختی هنری هویت پیدا می‌کند، از فیلم و سینما تا رمان و داستان کوتاه تا شعر و دیگر حوزه‌های هنری، اگر آفریننده‌ی اثر امکانات و مصالح ساخت اثرش را که پیوندی ناگسستنی با المان‌های هنر شناسانه دارند را در معماری اثرش حفظ نکند و به نحوی روح هنری اثر را نادیده بگیرد، اثر در مغاک اندیشه‌های صریح و ایدئولوژیک فرو می‌رود و آنچه به مخاطب عرضه می‌شود غالبا چیزی فراتر از جهان‌بینی خشک و بی‌انعطاف تولیدکننده‌ی اثر نیست، هنر به تمامی پدیده‌ای سیاسی نیست، و اگر هنرمند بخواهد مقاصدی سیاسی را در اثرش لحاظ کند باید به روح هنریِ اثر نیز وفادار بماند، چرا که موجودیت هنر متصل به عناصری ذاتی است که با تکیه بر آن مواد و عناصر می‌تواند حفظ هویت کند؛ هنر، به خصوص شعر، در خاستگاه وجودی‌اش می‌تواند نماینده و بستر اندیشه‌های متعدد در حوزه‌های متفاوت باشد، اما در نفس خود پیش از هر تعهدی، تعهدی به ذات خود دارد، چرا که هر جایی که اثری هنری تبدیل به بلندگویی برای اعلان جریانی ایدئولوژیک شد شمایلی تبلیغاتی پیدا کرد که غالبا از ورطه‌ی شعار بیرون نیامدند، ممکن است که مخاطب این برداشت را همسان گزاره‌ی (هنر برای هنر) بداند، به آنچه که نطفه‌اش در کلام تئوفیل گوتیه بسته شده بود، اما در بطن موضوع دلالت دیگری وجود دارد و آن هم به این

قرار است که شاعر یا نویسنده پیش از شکل‌گیری اثر می‌تواند نقطه‌ی عزیمت خود را با طرحی مشخص، با انگیزه‌ی سیاسی و از منظری متعهدانه طرح‌ریزی کند و حرکت اندیشه‌اش را همسو با موضوعی متعین در اثر پیش ببرد، اما با زبانی که بتواند هاله‌ای از هنر را پیرامون خود داشته باشد، شعر (کسی که مثل هیچ کس نیست) فروغ‌فرخزاد از این سنخ شعراست، شعری که در درون خود نمودار وضعیتی است که بُردی سیاسی هم دارد، و در لایه‌های زیرین معنایی‌اش نقدی است بر شرایط اجتماع: **من خواب دیده‌ام که کسی می‌آید/ من خواب یک ستاره‌ی قرمز دیده‌ام/و پلک چشمم هی می‌پرد/ و کفش‌هایم هی جفت می‌شوند**

در سطر اول، فروغ تکلیف خود را با مخاطب، و به شکل جزیی‌تری با آنکه او را به مثابه‌ی ناجی می‌بیند مشخص می‌کند، هنوز چیزی در واقعیت تحقق نیافته است، بلکه تنها "فروغ "کسی را که در شمایل ناجی است را در خواب دیده است، فروغ که در جای دیگری می‌گوید (نجات‌دهنده در گور خفته است) نگاهی که قرابت نزدیکی دارد با گودوی بکتی که نمی‌آید، اتفاقی که نخواهد افتاد، در بخش غالب این شعر به نوعی نگرش جامعه‌شناختانه‌ی فروغ را درک می‌کنیم، در ذهنیت فروغ آنچه باعث تغییر بنیادین در جامعه‌ی ملال‌زده و آشفته می‌شود به واسطه‌ی کسی رخ خواهد داد که نه مثل پدر است، نه مثل انسی، نه مثل یحیی، نه مثل مادر: **کسی که مثل هیچ کس نیست، مثل پدر نیست/ مثل انسی نیست/مثل یحیی نیست/مثل مادر نیست/و مثل کسی است که باید باشد**

برای حصول به تغییر، و آنچه که باعث دگرگونی تازه‌ای خواهد شد کسی باید بیاید که مثل هیچکس نیست، کسی از هویتی تازه‌ای برخوردار خواهد بود، و در ادامه می‌رسیم به این سطرها: **و مردم محله‌ی کشتارگاه که خاک باغچه‌هایشان خونیست/ وتخت کفش‌هاشان هم خونیست/چرا کاری نمی‌کنند/چرا کاری نمی‌کنند/چقدرآفتاب زمستان تنبل است...**

آیا این سطرها بیانگر شم بالای سیاسی فروغ نیستند؟ آیا فروغ از بطن جامعه‌ای به بن بست رسیده، جامعه‌ای که شاهدِ ناکامی‌های شهروندانش است شعری مسئولانه عرضه نکرده است؟

یا شعر (فاتح شدم) که پارودی‌ست، با طنزی زیرپوستی، چه فتحی صورت گرفته است، جز این که کسی با ثبت شماره‌ای در شناسنامه و ساز و کارهای بوروکراتیک (بودن) را دریافته است، صحنه‌ی حضوری که روی کاغذ ثبت شده است، انسانی با پس زمینه‌ی تاریخی، حضور خود را موضوع آگاهی خود قرار داده است،

فاتح شدم/ خود را به ثبت رساندم/ خود را به نامی در شناسنامه مزین کردم/ و هستی‌ام به یک شماره مشخص شد/ پس زنده باد۶۷۸/ صادره از بخش ۵ ساکن تهران

این هستنده‌گی معطوف به چه چیزی‌ست، این بودن با چه قاعده‌ی سطحی‌ای دارد استعلام می‌شود؟ رجز با یک‌سری از اعداد، فروغ به عنوان سوژه‌ی اندیشنده با طنزی انتقادی موجودیت خود را، و آنچه متضمن حضورش می‌باشد را با نگاهی گزنده در ذهن مخاطب برجسته می‌کند، و این سطر:

دیگر خیالم از همه سو راحت است

در مواجهه با این سطر، و با حال و هوای کل شعر مخاطب در می‌یابد که آنچه در سطر مذکور مورد توجه شاعر بوده است، مفهومی‌ست نقیض آنچه که شاعر به شکل کنایه‌آمیز به زبان آورده که سویه‌ی معکوس آن این است "خیالم از هم سو راحت نیست" و باز در ادامه با این سطرها: **آغوش مهربان مام**

وطن/پستانک سوابق پرافتخار تاریخی/ و جق جق جقجقه‌ی قانون/ آه/ دیگر خیالم از همه سو راحت است

که همین کلمه‌ی (آه) تکلیف مخاطب را با احساس بودن و حضور شاعر مشخص می‌کند، با قرائتی هایدگری و از رهگذر آنچه که هایدگر به وقوف انسان نسبت می‌دهد اگر به سراغ این سطرها برویم (انسان هستنده‌ای که نسبت به بودن در جهان آگاهی دارد-هایدگر-) می‌بینیم که برای شاعر در راستای مفهوم (حضور) چیز افتخارآفرین وجود ندارد و ناگهان نگاه از گذشته با چرخشی به لحظه‌ی اکنون وارد می‌شود: **دیگر خیالم از همه سو راحت است/ از فرط شادمانی/ رفتم کنار پنجره/ با اشتیاق ششصد و هفتاد و هشت بار هوا را که از غبار پهن/ و بوی خاکروبه و ادرار/منقبض شده بود/ درون سینه فرو دادم/ و زیر ششصدو هفتاد و هشت قبض بدهکاری/ و روی ششصد و هفتاد و هشت تقاضای کار نوشتم: فروغ فرخزاد**

انسان با آنچه موجود است و به واسطه‌ی امکانات زیستی موجود خود، به شرایط و سطح زندگانی خود آگاهی پیدا می‌کند، با همه‌ی آنچه که به وضوح می‌بیند، و در سطرهایی که آوردیم می بینیم که نگاه شاعر به چه چیزهایی معطوف بوده است، با اشاراتی که به سطرهایی از شعر فروغ رفت، مخاطب دستگیرش می‌شود که فروغ در باب مسایل اجتماعی و سیاسی دوره‌ی خود شاخک‌های حسی و فکری حساسی داشته است، اما در بیان آنچه که از راه حواس می‌آزمود و تجربه می‌کرد از زبانی صریح و شعارزده استفاده نمی‌کرد، بلکه به زعم یدالله رویایی احساس شاعرانه‌اش را با هنر شاعری گره می‌زد تا شعرش از فرط هیجانات کنترل نشده به بیانه‌ی اجتماعی-سیاسی تبدیل نشود، یعنی از ساختار زبانیِ اثر و عناصر ذات باورش غفلت نکرد

گادامر می‌گوید نگاه‌های شتابزده‌ی ایدئولوژیک در هنر باعث می‌شود که هنرمند از دیگر ظرفیت‌های هنر باز بماند، نمونه‌ای از این شتابزدگی را در شعرهای احسان طبری می‌توان دید، اما قبل از پرداختن به مثال، بد نیست اشاره‌ای به روحیه‌ی طبری شود، اخوان ثالث جایی نقل کرده بود که یکبار در خانه‌ی طبری شعری را برایش می‌خواند، طبری با شنیدن شعر، شعر را پاره می‌کند و در سطل آشغال می‌اندازد، تنها به این دلیل که به حد کافی سیاسی نیست، خوب از آن روحیه چنین

شعرهایی بیرون می‌زند(ارزش نقدها و اندیشه‌های طبری در باب مسایل طبقاتی و مفاهیم مارکسیستی و ضد امپریالیستی محفوظ است، اما شعر بستر و زبان خود را را می‌طلبد)

برشکن هر سد اگر خواهی آزادی/ بر فکن از پی نظام استعماری/ از تلاش ما ظفر یابد داد/ کشور ایران رهد از بیداد

طبری موضع خود را بر علیه خفقان واستبداد با بی‌روح‌ترین کلمات، و بدون اینکه ایجاد فضا کند، با دلالت صریح زبان و به شکل کلی‌گرایانه چیزی به خورد مخاطب می‌دهد که از بیانیه‌ای پر طمطراق فراتر نمی‌رود

یا این سطرها از شعر (استعمار) خسرو گلسرخی:

این استعمار/ این جامه‌ی سیاه مطلق را/ چگونه پیوندی‌ست/ با سرزمین من

یا شعر(صبح)با این سطرها:

دیگر صبح است و پایان شب تار است/ دیگر صبح است و بیداری سزاوار است/ دگر خورشید از پشت بلندی‌ها نمودار است

که به شکلی استعاری کماکان شب جلوه‌ای از جبهه‌ی باطل است و صبح هم بیانگر جبهه‌ی حق، و به نحوی چیرگی نور بر ظلمت را با سطرهای سست و غیر شاعرانه بشارت می‌دهد.

از آنچه با تکیه به مثال‌ها تا حدودی روشن شد می‌توان نتیجه گرفت که زبان هنر نباید زیر سلطه‌ی اندیشه‌ی سیاسی کانالیزه شده رنگ و لعاب

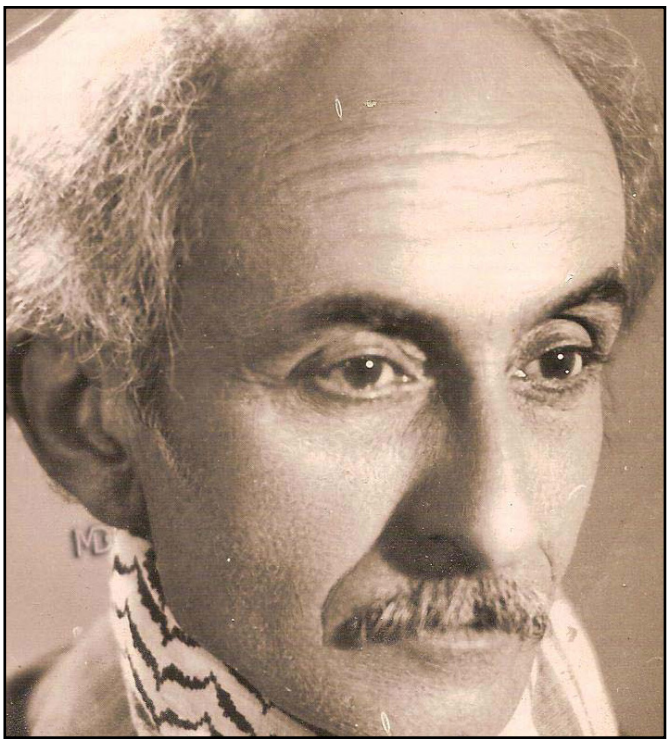
زیباشناختانه‌ی خود را از دست بدهد، در بسط همین منظر می‌توان اشاره‌ای به آنچه که در نثر فارسی در حوزه داستان و رمان در دوره‌ی معاصر اتفاق افتاد هم مثال آورد، که کسی مثل بزرگ علوی که مشی سیاسی‌اش را در بیشتر آثار خود به کار می‌بست در گستره‌ی زبان و روایت آثارش آن پختگی و قوامی که نثر گلشیری از ان بهره‌مند است را دارا نیست، به طور مثال اثری چون (موریانه) از بزرگ علوی به عنوان اثری سیاسی با «جن‌نامه» که اثری از گلشیری‌ست که آن‌هم با جریان‌های سیاسی در آمیخته است از منظر زبان و روایت همتراز نیست، نقلی است از زبان رضا قاسمی که خود نویسنده است که: «سیاسی‌نویس‌های خوب غالبا نویسنده‌های خوبی نیستند»؛ البته می‌شود این نظرگاه را به شکل دیگری هم صورت‌بندی کرد که «سیاسی‌نویس‌ها هم با تسلط بر زبان هنری اثر می‌توانند به نویسنده‌های خوبی بدل شوند» یا حتی شاعران با تکیه بر همین اصل در شعر موفق شوند، آنطور که شاملو در کاری چون (وارطان)

وارطان بهار خنده زد و ارغوان شکفت/ در خانه زیر پنجره گل داد یاس پیر/ دست از گمان بدار/ با مرگ نحس پنجه میفکن/ بودن به از نبود شدن خاصه در بهار/ وارطان سخن نگفت/ سر فراز/ دندان خشم بر جگر خسته بست و رفت/ وارطان سخن بگو/ مرغ سکوت/ جوجه مرگی فجیع را در آشیان به بیضه نشسته‌ست

که در شیوه پیشبرد اندیشه از حال و هوای شاعرانه گسسته نمی‌شود، و از فضاسازی و تصاویر و تخیل بهره‌مند است.

(محمد مختاری)در کتاب (انسان در شعر معاصر) در باب شعر شعار، یا شعر سیاسی و شعر رخدادمند، یعنی شعری که حیاتش بیشتر در گروی رخداد معینی است می‌گوید: (نقل به مضمون) که بعد از ماجرای ۲۸ مرداد خیلی از شاعران دلزده و سرخورده شدند، چرا که پیش‌بینی‌هایشان درست از آب در نیامده بود، و به نحوی دوره‌ی فترتی برایشان آغاز گردید، که اخوان از آنجمله بوده است که شعر (زمستان) را در ارتباط با کوتای ۲۸ مرداد که به شکست مصدق انجامید در کارنامه خود دارد، مختاری اشاره می‌کند که نیما کسی بود که در تحت تاثیر از ماجرای ۲۸ مرداد دچار دوره فترت نشد، چرا که منظر و نگاهش در شعر متمرکز به جریانان مشخص سیاسی در ادوار تاریخی نبود، و از این دست روحیه، و دیدگاه، بیرون از جغرافیای ایران را می‌توان در باور و مسلک شاعری چون "آدونیس "جستجو کرد، آدونیس هم اگرچه روحیه‌ی سیاسی بالایی داشت اما در هیچ مکتب سیاسی و ایدئولوزیکی نماند و فراتر از جریان‌های‌گذرای تاریخی و سیاسی به حرکت در آمد، آدونیسی که بر علیه زبان سیاست زده شورش کرد و مطالبات انسانی در متن شعر را به مانیفست تبدیل نکرد: ه**ستی با من یگانه شده است/ آنگاه که پلک‌هایش، پلک‌هایم را می‌پوشاند/ هستی با من و با آزادی‌ام یگانه شده است/ پس بنگریم کدام یک از ما/ دیگری را ابداع می‌کند** (آدونیس)

آنچه در ارتباط با ماجرای برخورد طبری با شعر اخوان رخ داد به مثابه‌ی از آنطرف بام افتادن است، و به این مثل پهلو می‌زند که برای درست کردن ابرو، چشمی را ناکار کرده باشیم، شعر سیاسی با مقاله و خطابه‌ی سیاسی آبش به یک جوب نمی‌رود، از این نمونه تاخت زدن‌های یکطرفه در بیرون از این مرز و بوم در آرای تئورسین مارکسیتی قدری چون گئورک لوکاچ مشهود است، البته لوکاچ فارغ از حکمی که در باب ادبیات رئالیستی-سوسیالیستی صادر می‌کند در پرداخت نقادانه در باب مسایل تاریخی و تحلیل ساختار جامعه و مناسبات طبقاتی از نبوغ بالایی برخوردار است که خواندن کتاب‌هایش را به ضرورتی بدل می‌کند، لوکاچ به ماهیت هنری اثر چندان وقعی نمی‌گذارد و به شکل بیرحمانه‌ای زیباشناسی اثر را در تحلیل‌هایش غربال می‌کند و در واقع ارزش هنری اثر را از سکه می‌اندازد، او نویسنده‌ی بزرگی چون کافکا را با آن تخیل عجیبش مورد نکوهش قرار می‌دهد به دلیل اینکه فرجام کافکا به نوعی به آرمان‌گرایی ختم می‌شود نه پرداختن به امور واقع، اما والتر اسکات را به دلیل اینکه شم تاریخی-سیاسی بالایی داشت مورد ستایش قرار می‌دهد؛ در مقابل این دیدگاه اما کسانی چون لوسین گلدمن و آدورنو قد علم می‌کنند، آدونرو به این منظر لوکاچ که همه چیز اثر را به اندیشه و محتوی فرو می‌کاهد معترض است، و ساز و کاری هنری اثر را از قلم نمی‌اندازد و به نحوی از یکسویه‌نگری به دور می‌ماند، آدورنو برای اثر منزلتی یگانه و مستقل هم در نظر می‌گیرد، با ارجاع به نگرش آدورنو می‌توان با این مفهوم قرین شد که اثر و متن بستر و محملی برای ابراز آرای تند و عریان مولف نیست و باید هنرمند شاکله اثر هنری را با بینشی هنرمندانه حفظ کند، هنرمند چه بخواهد چه نخواهد به عنوان موجودی آگاه



به زمانه خود به موجودی سیاسی بدل می‌شود، هر چند اگر بخواهد مثل شاملو از این برداشت طفره برود، اما نباید مقام خود را در سطح مصلحی اجتماعی با تفکرات سیاسی تنزل بخشد، یا به‌عنوان وجدان معذب اجتماع خود به شکل افشاگرایانه‌ای در اثر خود در دادم شعار بیفتد، چرا که اگر اینطور باشد تمام دیوار نوشت‌های سیاسی در دوره‌های ملتهب سیاسی در جهان را باید در ردیف آثار هنری قلمداد کرد، اثر هنری بدون به کارگیری خلاقیت هنری تبدیل به پدیده‌ای زمخت و بدقواره می‌شود که شاید حرف‌های گنده‌ای در خود داشته باشد، اما خیانتی است به ذات و روح هنر، برای نمونه اگر سویه‌های سیاسی بوف کور با زبان و روایت خلاق و درونگرایانه هدایت در نمی‌آمیخت چه سرنوشتی برایش رقم می‌خورد(فارغ از نقدهایی که بر این کتاب وارد می‌کنند،که به طور مثال بخشی را گرته‌برداری بی‌کم و کاست هدایت از کتابی از ریلکه می‌دانند) یا شعر بلند(کار شب پا) نیما را که در سنخ شعرهای استعاری-سیاسی‌ست که با سمبولیسم اجتماعی هم گره‌گاه دارد را با نگرش شاعرانه، و فضاسازی‌های تخیل برانگیز و زبان استادانه‌ی نیما نداشتیم چه وضعیتی پیدا می‌کرد؟

ماه می‌تابد/ رود است آرام/ بر سر شاخه‌ی (اوجا) (تیرنگ)/ دم بیاویخته، در خواب فرو رفته/ ولی در "آیش"/ کار شب پا نه هنوز است تمام/ میدمد گاه به شاخ/ گاه می‌کوبد بر طبل به چوب/ وندر آن تیرگی وحشتزا/ نه صدایی است به جز این/ کز اوست/ هول غالب/ همه چیزی مغلوب/ می‌رود دوکی/ این هیکل اوست/ می‌رمد سایه‌ای/ این است گراز/... (کار شب پا)

با کمی دقت در همین سطرهای اولیه فضاسازی نیما و دعوت مخاطب را در کار شب پا می‌توانیم حس کنیم، تیرگی وحشتزا که در دلِ شب پا افتاده، هول غالب که هم چیز را زیر سیطره برده است، و رمیدن سایه‌ای از گراز، فضای ترس را در دل مخاطب جان می‌بخشد.

یا در نمونه خارجی‌اش و در بخش رمان اگر رمان‌نویسی چون یوسا که آثار سیاسی زیادی دارد (سوربز، گفتگو در کاتدرال و....) اگر موضع سیاسی و آنچه به عنوان مبارزه با حکومت‌های توتالیتر مد نظر داشته را (مثال:گفتگو در کاتدرال) با روایت منسجم و داستانی ترکیب نمی‌کرد آیا کسی کارهای کت و کلفتش را به عنوان رمان می‌خواند؟ (اگر چه حشو و زوائد در غالب آثارش دیده می‌شود)

پس زبان اثر در هر نوع از مقولات هنری مواد و عناصر خود را مطالبه می‌کند، از عصر مشروطه به اینسو خیلی از شاعران (میرزاده عشقی، نسیم شمال، محمد تقی بهار و....) با شور ناسیونالیستی که داشتند تجربه‌های متعددی از شعر سیاسی را رقم زدند، اما در خیلی از مواقع شور سیاسی به کلامی صریح در جریان ستیز با بیداد بوده است، به طور نمونه شعر استعمار ستیزانه بهار با مطلع مرغ سحر ناله سر کن/ داغ مرا تازه تر کن/ زآه ش**رر بار/ این قفس را برشکن و زیر و زبر کن/ بلبل پربسته ز کنج قفس درآ نغمه آزادی نوع بشر سرا/ وزنفسی عرصه این خاک توده را پر شرر کن/...** را که بسیار هم به زمزمه در آمده است را اگر دقت کنیم که به نوعی در ستایش و تمجید آزادی است، با عناصر تازه همراه نشده است، باز از مرغ و قفس و رستن حرف زده شده است، اما توانسته به نحوی در دوران خود از ساخت محکمی برخوردار شود، و دست کم بر سر زبان‌ها بیفتد، اما کسی چون میرزاده‌ی عشقی که شعرهای ملی‌گرایانه زیاد دارد در تکریم آزادی و رهایی از یوغ استعمار داستانی را در لباس شعری منظوم روایت می‌کند با ایجاد کاراکتری (یاسی نام و عابدین نام) که اولی دزد شیره‌ی خمره است، دومی هم کد خدای ده، اولی نماینده دغل‌بازی‌های انگلیس است که دارد ایران را

چپاول می‌کند؛ دومی که عابدین باشد و به نوعی نماینده‌ی سرزمین ایران است دیر متوجه می‌شود که چه چپاول‌هایی صورت گرفته است: **هست در اطراف کردستان دهی/ خاندان چند کرد ابلهی/ قاسم‌آباد این ویرانه ده/ این حکایت اندران واقع شده/ کدخدایی بود کاکا عابدین/ سرپرست مردم آن سرزمین/ خمره‌ای را پر ز شیره داشته/ از برای خود ذخیره داشته/...** که در نهایت این برداشت را برای مخاطب جا می‌اندازد که کشوری چون انگلیس دزدی‌ست که با شیوه‌های مختلف دزدی، ذخایر مملکتی چون ایران را مدام غارت می‌کند،که باز به شکلی دعوت به بیداری از مردم می‌کند، از آن دوره پر التهاب یکی دو نمونه بر شمردیم تا ذهن مخاطب را با حال و هوای شعرهای سیاسی و متعهد آن دوره نزدیک کنیم، تا با مرور آن دستگیرمان شود که چقدر اندیشه‌های سیاسی بر پیکره‌ی شعر ان دوره سنگینی می‌کرد، موضوعی که به تدریج، هر چقدر از عصر مشروطه به این سو آمدیم کمرنگ‌تر شد، و ما در شعر سیاسی توانستیم به واسطه شاعرانی چون نیما، شاملو، کسرایی و دیگران از آن مهلکه که شعریت را قربانی می‌کرد به در آییم و شاعران به این امر وقوف پیدا کنند که زبان شعر را نباید در برون ریزی شتابزده‌ی تفکرات سیاسی و آنچه که به بدنه‌ی شعر متعهد متصل است تلف کنند.

«ژاک رانسیر» در کتاب (ده تز در باب سیاست) جایی می‌گوید که "کارکرد سیاسی هنر شهادت دادن بر فاجعه است" این دریافت را اگر در چارچوب هنر سیاسی لحاظ کنیم و به شکل مشخصی شعر، نگاه درست و موشکافانه‌ای است، هنرمند باید در اثر به وقوع فاجعه شهادت دهد، چرا که بخشی از مسئولیتی که بر دوش هنر است به زعم مارکوزه که او هم وامدار مارکس است، آگاهی بخشیدن به مردم است، اما همانطور که در این نوشتار به تکرار یاد کردیم روح هنر نباید در کاربست اندیشه‌های متعهدانه زایل شود.

"شاهرخ مسکوب" در کتاب "شکاریم یک سر همه پیش مرگ" و در فصلی با عنوان "نگاهی ناتمام به شعر متعهد فارسی" با نگاهی گذرا به دوره‌ای که در ایران در سال ۱۳۲۵ اولین و اخرین کنگره‌ی نویسندگان ایران با اتحاد جماهیر شوری تشکیل شد، به گرایشات چپ در اندیشه و تعهد در هنر آن دوره از نویسندگان و شاعران اشاراتی دارد، از کسی چون محمد تقی بهار یاد می‌کند که پیرو مکتب قدیم بود و دهخدا و چند تن دیگر و از نوپردازان به نیما اشاره می‌کند، از اهداف کنگره در این نوشتار صرف‌نظر می‌کنیم و می‌پردازیم به شعر"مرغ آمین" نیما که مسکوب آن را شعری می‌داند که از محدودیت ایدئولوژی فراتر رفت و به پایگاه شعری "سیاسی" رسید

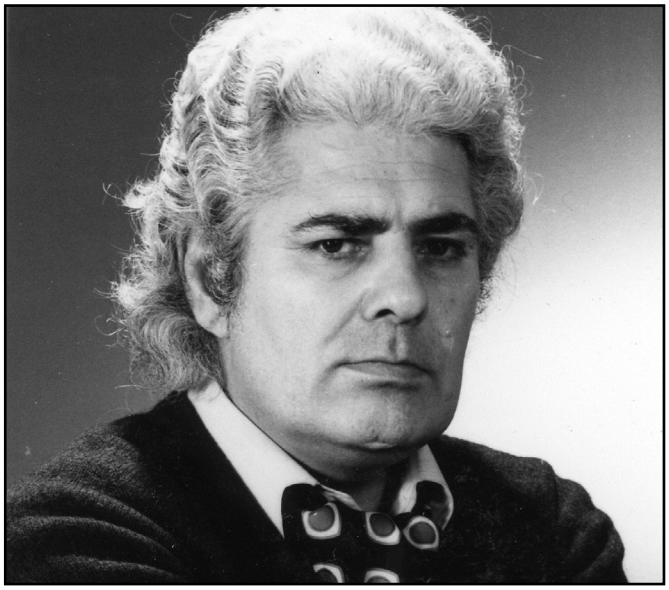
رستگاری روی خواهد کرد/ وشب تیره بدل به صبح روشن گشت خواهد/...

مرغ آمین درد آلودی است کاواره بمانده/ رفته تا آن سوی این بیداد خانه/باز گشته، رغبتش دیگر ز رنجوری نه سوی آب و دانه/ نوبت روز گشایش را/در پی‌چاره بمانده/...

مسکوب اشاره دارد به منطر نیما که مرغ "نشان روز بیدار ظفرمندی" است که به زبانی نمادین مظهر و نماد پیروزی مردم دردمند است بر "شب بیداد" اگرچه مسکوب هم در پرداختن به شعر متهد و سیاسی در جستارها به مسئله‌ی زبان نمی‌پردازد، و به ظن قوی به این دلیل که او هم دغدغه زبان هنر را آنطور که شاعران دارند را نداشته، وگرنه در این سطرها هم ما بینش سیاسی نیما را می‌بینیم اما اگر اندیشه‌ی شعر را حذف کنیم در آفرینش از جهت زیباشناختی اثر آنقدرها تاثیرگذار نیست.

در کتاب (انقلاب اکتبر و روشنفکران) نوشته‌ی "س.آ.فدیوکین" با این سطرها مواجه می‌شویم "در ۱۵ نوامبر ۱۹۱۷ بر اساس دستور حکومت شوروی "لونا چرسکی"، کمیسر خلق برای آموزش طی یک‌سخنرانی از روشنفکران (هنرمند، نویسنده و شاعر...) خواست که به یاری زحمت‌کشان برخیزند" به کمک آنان بیایید، زحمت‌کشان سرشار از قدرت‌اند، لکن بیچارگی و تهیدستی آنان را احاطه کرده است، افتخار از آن کسانی‌ست که در زمان دشواری خود را جانب مردم بیابند، شرم باد بر کسانی که مردم را نادیده می‌گیرند...

همسو با این نگرش بسیاری از هنرمندان متقدم و متاخر در فضای کشور روسیه دست به نوشتن شعرها و رمان و داستان کردند، اما همانطور که "رضا براهنی" درکتاب "طلا در مس" اشاره می‌کند شاعرانی چون ماندلشایم و آخماتوا و چند تن نسبت به اینکه هنرشان به پدیده‌ای سفارشی تبدیل نشود مقاومت می‌کنند، چرا که خواستِ زیباشناسانه‌ی هنر را نمی‌خواهند قربانی کنند، وکسی چون مارکسیم گورکی که در بحبوحه‌ی انقلاب مدام در محافل



سیاسی و سخنرانی‌ها حضور داشته، از نظر صلابت و قدرت زبان نثر رمان‌هایش با آن‌چیزی که کسی چون "آنتوان چخوف " را به نویسنده‌ی بزرگی بدل کرد قابل قیاس نیست، اگر چه در کارهای چخوف کم نیستند آثاری که بر علیه سرمایه‌داری‌ست و دیگر مسایل سیاسی دورانش، اما چخوف به درستی وقوف داشت به اینکه که باید وجه هنری آثار خود را حفظ کند تا به ورطه‌ی تئورسینی سیاسی نیفتد، هنر و در کل کار هنری، و در اینجا بیشتر شعر، ملغمه‌ای از ادبیت اثر است که با سویه‌های متعدد اندیشه متصل است، (نه مطلقا زبان و موضوع ادبیت) که بعضی‌ها به آرای "اشکلوفسکی" فرمالیست روسی مرتبط می‌دانند و دیگرانی چون "رومن یاکوبسن" که از روی بد فهمی صورت گرفته است، هنر و خاصه شعر تجلی گاهِ اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی دیگر نحله‌های فکری می‌تواند باشد، اما با حفظ اعتبار هنری، هنرمند (شاعر، نویسنده و...) آنطور که مختاری " اشاره می‌کند اگر دغدغه سیاسی و اجتماعی دارد بهتر است که از برداشت‌های و هیجانات آنی خودداری کند، چرا که همیشه در برخورد با رخدادهای سیاسی آن دسته از هنرمندان و روشنفکرانی که در آمیخته با وضعیت‌های هیجانی بودند تحلیل‌هایشان دقیق نبوده است" و در کنار این برداشت، ماهیت هنر را با تخلیه بی‌کم و کاست خشم وشور و هیجانات خود خدشه دار نکنند،که این سطرها از آن در بیاید:

دیری‌ست که با من سخن به درشتی گفته‌اید/ خود آیا تابتان هست که پاسخی در خور بشنوید"شاملو"

این سطرها جز تقریر احساس خشم چه چیزی دارد؟ اما نمونه‌ی مطلوبش را هم می‌آوریم، نمونه‌هایی که در کارهای شاملو زیادند، نمونه‌ای با این سطرها که به قول مختاری در راستای این مفهوم است که انسان در مبارزه معنا می‌یابد:

تو می‌دانی غریو یک عظمت/ وقتی که در شکنجه‌ی یک شکست نمی‌نالد/ چه کوهی‌ست/ تو نمی‌دانی نگاه بی‌مژه محکوم یک اطمینان/ وقتی که در چشم حاکم یک هراس خیره می‌شود/ چه دریایی‌ست/ تو نمی‌دانی مردن/ وقتی که انسان مرگ را شکست داده است/ چه زندگی‌ست!

در پایان باز اشاره می‌شود به اینکه هنرمند می‌تواند اثری سیاسی و متعهد خلق کند، اما با منشی هنری، با نگرشی هنرمندانه، آنطور که در شرق و غرب بسیاری این مولفه را در آثار خود حفظ کردند، آنطور که کسی چون مایاکوفسکی که خود در زمانی به اتفاق چند نفر دیگر نشریه‌ای چپ را با عنوان"لف" را مدیریت می‌کرد، و در باب ضدیت با سرمایه‌داری و جهان بورژوازی شعرهایی دارد که تبدیل به شعار نشدند، آنطورکه ماندلشتایم، ناظم حکمت، ریتسوس، نزار قبانی و همینطور نیما، شاملو، فروغ، اخوان و.....

«داریوش آشوری» در کتاب "شعر و اندیشه" جایی که به نیما می‌پردازد، تا حدودی همسخن با مختاری می‌شود، او می‌گوید: اگر چه (نیما) در دوره‌های حساس سیاسی زندگی می‌کرد و شعرهایی که رگه‌های سیاسی داشته باشند در کارهایش کم نیست، اما نیما هیچوقت رسالت شعری خود را فراموش نکرد، آن‌طور که بعد از او"شاملو" در بعضی از کارهایش دچار این نقص شد، پس اگر با حکم آدورنو که "همه چیز سیاسی‌ست" و آنچه که (شیمبوریسکا) در کتاب"عکس‌هایی از یازده سپتامبر" در قالب شعر می‌گوید که "هر آنچه که سیاسی نیست هم سیاسی‌ست" همسو شویم می‌توانیم این برداشت را داشته باشیم که انسان، به خصوص هنرمند که از حساسیت بالایی برخوردار است، به واسطه‌ی موجودِ سیاسی بودنش، موجودی که به هستی، جامعه، و نحوه‌ی زیست واکنش نشان می‌دهد غالبا در اثر هنری‌اش دلالت‌های سیاسی وجود داشته باشد، اما شیوه‌ی پرداخت به آن مسایل و مقولات باید به شکلی باشد که حیات هنریِ اثر تهدید نشود و اعتبارش از دست نرود.

استاد سبزواری؛ تو هم رفتی...

سعید سروش راد

می‌گویند شعر انقلاب یکی از پدرانش را از دست داده است. یکی از همان‌ها که بر سر «ملک شعرایی» با هم مسلکانش این اواخر بارها کارش به دعوا و فحاشی کشیده می‌شد.

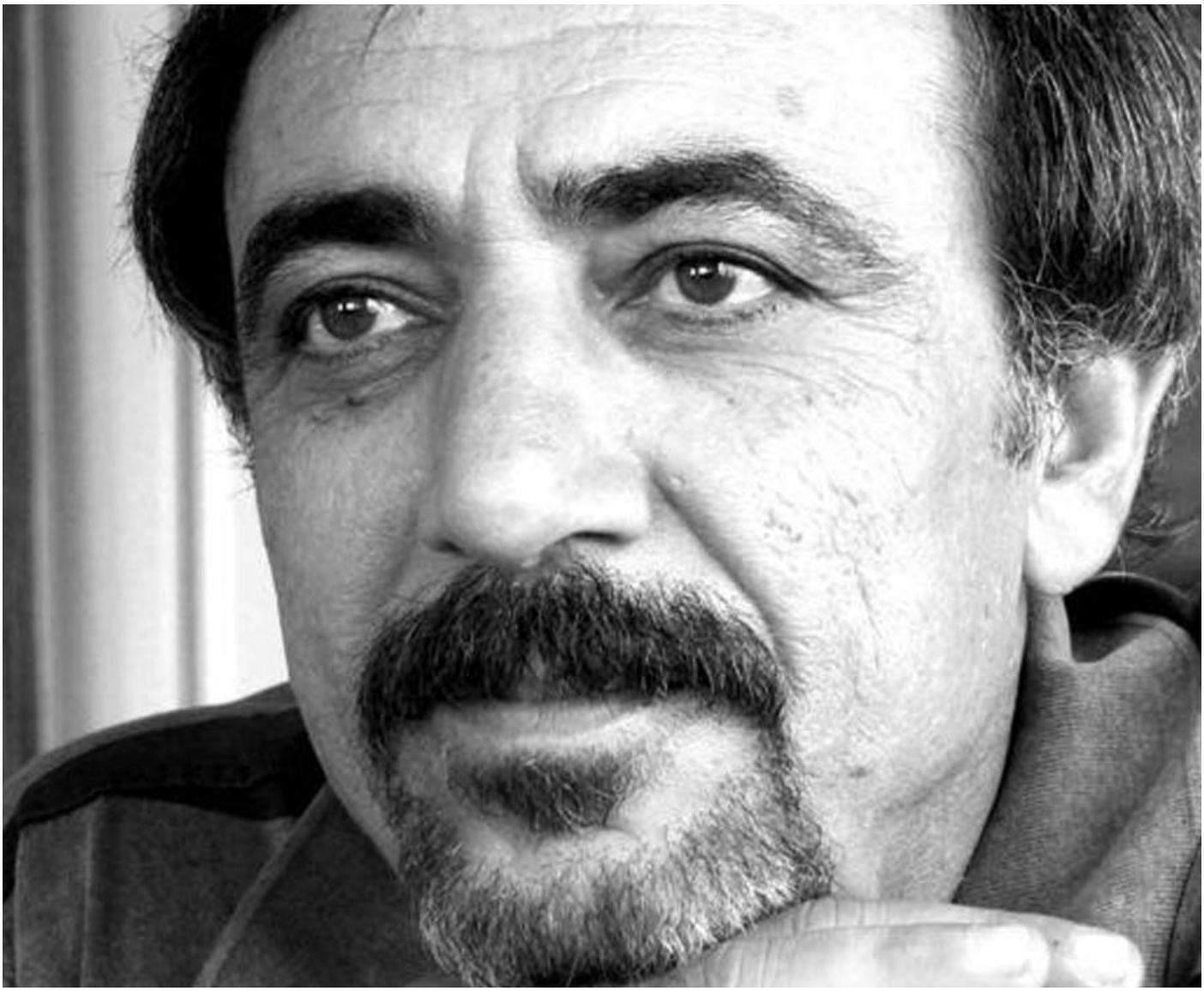
اندکی بیش از نود سال سهم تو بود از زندگی خاکی. حالا که رفته‌ای دوست دارم از تو بپرسم این مقدار می‌ارزید؟ تو بخاطر نوشتن متن‌ها و سرودهای انقلابی بارها نامت در رسانه‌های غیرملی مطرح شد. برای تو بارها نکوداشت گرفتند. چه هدیه‌ها که به تو داده نشد. راستی در این سال‌های پس از انقلاب ۵۷ و در این کمتر از چهل سال چند سکه سهم تو شد؟ نام تو اما برای من با ترانه‌هایت گره خورده است. همان‌ها که قبل از انقلاب برای خوانندگان مشهور به زعم دوستانت لوس‌آنجلسی نوشتی و آن‌ها خواندند و گل کرد و باور کن هنوز هم خیلی با آن‌ها خاطره دارند. تو رفته‌ای و من نمی‌خواهم مثل بعضی روشنفکران به زعم تو غربزده، شاعرانگی‌های تو را انکار کنم.

روشنفکران این سرزمین را نه شرق و نه غربزده، بلکه بیشتر طعمه‌ی نادانی حکومت‌ها و مردم شده‌اند. راستش را بخواهی اصلن دوست ندارم شعر تو را زیر تیغ نقد ببرم. دست کم حالا دغدغه‌ی من این مساله نیست. اما من و تو هر دو می‌دانیم سهم تو کمتر از چهل سال دولت نعمت مادی و جایگاه اجتماعی بود. در واقع خودت این راه را انتخاب کردی و اگر هم قانع نباشی خیلی بی‌انصافی کرده‌ای. نود و چند سال عمر برای مردم این روزگار با عمرهای کوتاه، شبیه معجزه است. پس به آنچه می‌خواستی رسیدی. حالا بیا تو را با یک شاعر دیگر مقایسه کنم. یکی که اگر زنده می‌ماند هم سن تو می‌شد و به نود می‌رسید .تو او را می‌شناسی. تو از سبزوار بودی او از مشهد. حالا هر دو آنجا همدیگر را می‌بینید. هر دو خراسانی! او هم مانند تو زمانی قصیده می‌نوشت. اما بعد کافر شد و شعر نو نوشت. که تو بعد از انقلاب بگویی «شعر نو خیانت است و ...»

او بیش از شصت سال نماند. در سال‌های بعد از انقلاب اما برخلاف تو حقوق بازنشستگی‌اش را قطع کردند و در خیابان به پاس آن همه شعرهای ماندگار و شاعرانگی‌اش پیرمرد را کتک زدند. برخلاف تو که کلی دم و دستگاه، کتاب‌های نوشته نشده‌ات را هم چاپ می‌کردند و حق التالیف هم می‌دادند او کتاب‌هایش را به تعبیر خودش به نفقه جیب نانجیب خودش چاپ می‌کرد. کسی به او سکه‌ای نداد. خانه‌ای نداشت و مستاجر بود. آنقدر زندگی محقرانه‌ای داشت که دخترانش خجالت می‌کشیدند دوستان خود را به خانه‌ی یک قله‌ی ادبی شعر نو دعوت کنند!

می‌دانم که می‌دانی او در سال‌های آخر عمر با فقر سیاه دست و پنجه نرم می‌کرد. راستش را بخواهی از خودم خجالت می‌کشم که شاعر شعرهای زمستان، کتیبه، باغ بی‌برگی، چاووشی، قاصدک، آخر شاهنامه و... را با تو مقایسه کنم. آن هم در کشوری که همه آن را به اسم شعر و شاعری می‌شناسند. لابد ما هنوز هم مدعی فرهنگ وادب هستیم و خود را ملتی شاعر دوست خطاب می‌کنیم. خاک بر سر ملت ما که اگر در ممالک غربی یک شاعر در همین حد و اندازه داشتند حتمن که روی سر می‌گذاشتند. حالا هم که رفته سنگ قبرش تکه سنگی است در کناره مقبره‌ی فردوسی بزرگ. نه برایش بنای یادبودی ساخته‌اند نه بزرگداشتی برایش گرفته‌اند. آقای سبزواری! نیازی به ذکر نام او نیست؛ حتمن می‌دانی دارم از چه کسی حرف می‌زنم. و چون تو شاعری می‌دانی ارزش ادبی او تا چه اندازه است. اما تفاوت تو با او در این بود که او می‌دانست و می‌گفت «شاعران بر حکومت هستند، نه در حکومت». او قید این عمر کوتاه و این دولت چند روزه را زد تا ماندگار شود که درست فهمیده بود که راز ماندگاری در این است که نه برای حکومت‌ها، بلکه برای دل خودش و مردمش شعر بگوید. و بدین سان است که کسی می‌میرد و کسی می‌ماند...

روایت در جدال با محاقِ نسیان



عطاء نهایی

مترجم عادل قادری

اگر بپذیریم که هویت درست شدن «من» است در مقابل و نزد «دیگری»، این هویت تنها در زبان گفت و گوی حقیقی، تنها در ساحت به‌ظاهر ساده‌ی گفتار روزانه است که برساخته میشود.

(ترجمه قبل از آنکه برگردان یا بازگردان باشد نوعی تأویل است.م)

۱

اساسی ترین پرسش و در عین حال ساده‌ترین و کلیشه‌ای ترین و نخ نماترین پرسشی که هر داستان نویسی را درگیر خود میکند این است: چرا می نویسی؟. داستان نویسان در فرهنگهای گوناگون پاسخهای متفاوتی به این پرسش میدهند. برخی از این پاسخها در حقیقت فرار از اذعان به واقعیتیست که در عمل-نوشتن(داستان کوتاه یا رمان)- ابراز میدارند. آن واقعیتی که بایسته است در ذات و جوهر روایت به دنبال سرچشمه‌اش بود. روایت

«کنش»یست که سرآغازش با سرآغاز زندگی آدمی پیوند میخورد. آن دم که «زبان» و «توانش گفتن» از همه‌ی موجودات و جانداران دیگر گرفته میشود. آن دم که زبان و گفتن برخلاف همه‌ی موجودات دیگر از وجود خویش آگاهی میابد که زبان پیش از آنکه اساسیترین داشته‌ی انسانی باشد برای شناخت خود و جهان پیرامونش، داشته‌ایست در جهت ساختن و دست یافتن به»وجود«.(با این نگاه زبان اساسیترین داشته‌ی بودشناختی انگاشته میشود،م). آدمی با «گفتن» تنها بودنِ خود را ابراز نمیدارد بلکه به خودش وجود میبخشد. بنا براین دیدگاه، روایت(در معنای کلی اش) فارغ از اینکه خود بخشیست از این فراگرد و پروسه‌ی ساختن و دست یازیدن به»وجود«، به‌دلیل ویژگیهای جوهری خود در تلاش جهت پدیدار ساختن وجود و موقعیتهای متفاوتش نیز میباشد. در ذاتِ هر نوع روایتی تلاشی در جهت پدیدارساختن وجود و موقعیتهایش دیده میشود. تلاشی در تقابل با تمامی آن قدرت(اقتدار) و التزامی که زندگی آدمی را تهدید میکند. قدرت مرگ و قدرت نسیان. اگر چه مرگ بعنوان اساسیترین عامل نسیان و فراموشی تلقی میشود و نسیان نیز به مثابه‌ی نتیجه‌ی طبیعی مرگ انگاشته میشود، با این وصف مرگ و نسیان دو مفهوم متفاوت و جدا از هم هستند. دو تهدید برای وجود و زیستن انسانی هستند. آدمی از سپیده‌ی تجلی و خلقتش، آن زمان که این تهدیدِ سهمگین را احساس کرده است، سعی اش براین بوده که راه گریز و چاره‌ای برای رستگاری بیابد. مقوله‌ی دین و باور به رستاخیز و زندگی دوباره‌ی پس از مرگ و جاودانگی، از اساسیترین تلاشهای آدمی در جهت غلبه بر این تهدیدات بوده است. رویای دوباره زیستن و حیات جاوید، که در فرمهای متفاوت یکی از بنیادهای اصلی ادیان و حتی آئینهای ساده و ابتدایی نیز هست، واکنش یا تقابلی بوده در مقابل این تهدید و محاق. اما این باور باستانی نیز که اساسیترین نقش را در تنزیل و تقلیل تهدید و سایه‌ی مرگ داشته، نتوانسته است تا اندازه‌ای مقبول سایه‌ی تهدیدِ نسیان و فراموشی را کمرنگ کند یا بزداید. آدمی پس از مرگش فقط در محراب خدا و حضور خداوند زنده میشود، در آن دم نیکی و بدی اعمالش که به‌واسطه‌ی چشمهای غیبی ثبت شده است، از همه‌ی مردمان دیگر و ترابطاتش سوا خواهد شد.

آدمی در آن محراب و جایگاه تنهاست، و اگر نیکی و بدی زیستنش به او بازمیگردد، اگر نیز سراسر وجود را بازیابد، تنها باقی میماند، و این امر در تنهایی اتفاق می افتد. اما تهدیدِ نسیان، یگانه اندوه و هراس گمگشتن زیستن و وجود تنها در ساحت «خود« حضور ندارد بلکه هراس و اندوه زیستن و بودن نزد خویش و دیگران(THE OTHERS)است؛ تهدید نسیان، تهدید نیست شدن زندگی و وجود آدمی نزد دیگران و، تهدید از میان رفتن هویت است.

هویت مفهومیست که در ارتباط با دیگران معنا پیدا میکند. به‌عبارت دیگر شناخت و فهم دیگران است در ارتباط با «خود«. این مفهوم بر بنیاد تفاوتهای خود در دیگری برساخته میشود. هنگامی که از هویت حرف میزنیم، در حقیقت از آن ویژگیها و ابعاد متفاوتی سخن میگوییم که خود را از دیگری متمایز و جدا میکند. حتی هنگامی که سخن از هویت جمعیِ گروهی انسانی میشود(هویت اجتماعی- ملی و...) باز تمرکز بر آن ابعاد و ویژگیهای عمومیست که آن گروه را از گروهها و جمعهای دیگری جدا میکند. بر این اساس هویت ما وجود ماست در نزد دیگران و پیش فرض این هویت نیز،نخست: وجود دیگران یا آنهاست. آن مفهومی که ما با سواکردن و انقطاع خودمان ازکل و عموم بدان معنا میبخشیم- دوم: استعداد و توانایی ساختن وجود خود نزد دیگران. ما وجود داریم و تنها مرگ میتواند این وجود را از ما بستاند. اما اگر نتوانیم این وجود خود را از وجود دیگران جدا کنیم، اگر شخصیت ویژه‌ی خود را نداشته باشیم و اگر نتوانیم وجود و شخصیت ویژه‌ی خود را در ذهن دیگران بیافرینیم، ما حتی آن زمان هم که وجود داریم دارای هویت نیستیم. اکنون پرسش این است: ما چگونه میتوانیم برای خود هویت بسازیم؟ به‌عبارتی دیگر چگونه میتوانیم نزد دیگران برای خود «وجود« درست کنیم؟ اینجاست که بازگشتی خواهیم داشت به سرآغاز این نوشتار و میگوییم که آدمی با استفاده از «زبان» و «گفتن» سوای اینکه به خودش وجود میبخشد، هویت را نیز برای خودش تضمین میکند. پیشتر گفتیم زبان با تمامی وظایف و رسالتهایش، رسالت بنیادین ابرازکردن را نیز بر عهده دارد. هر ابراز کردن و گفتنی خطاب به فرد مقابل یا مخاطب میباشد. هنگامی که گفته میشود: من فلان شخص هستم.

فارغ از اینکه این«من» صاحب نام و عنوان میشود، یعنی با اسمی خاص بیان میشود و دارای شخصیت میشود، در همان حال نیز افراد یا اشخاص مخاطب این بیان و ابراز، به وجود این شخصیت آگاه میشوند. آن دم که گفته میشود: من فلان کس فرزند فلان کس اهل آن شهر یا روستا یا سرزمینم، این وجود هم نزد خود گوینده و هم نزد فرد مقابل و مخاطب شده توسعه و گسترش می یابد. بدین گونه آدمی در فراگرد و پروسه‌ی گفتن و روایت کردن، توأمان وجود و هویت خود را گسترش و توسعه میدهد. اما همچنان که در ادامه گفته خواهد شد، هنگامی که در ظرف زمان در باب این وجود و هویت تأمل کنیم، صرف و نفس «گفتن»، توانایی و استعداد پاسداری و انتقال این وجود و هویت را ندارد. محاق و یورش نسیان که محور این نوشتار است اساساً یورش و تهاجم قدرتیست برای زدودن ردپای این فراگردِ بودن و هویت یابی، و تلاشش بر این است که در بطن زمان معدوم و مظمحلش گرداند.

۲

نسیان یا فراموشی نه آنگونه که علم پزشکی و خصوصاً روانشناسی به مثابه‌ی اختلال و بیماری تعریفش میکند، بلکه به مثابه‌ی موقعیتی ویرانگری انسانی، که ما هنوز درکی جامع از ابعاد و جنبه‌هایش نداریم و نتوانسته‌ایم سرکی به ابعاد و روزنهای این جهان بیفکنیم، جهانیست تهی و سپید و خاموش و فانتاستیک گونه. این موقعیت همانگونه که پیشتر اشاره رفت، بیشتر از مرگ برای وجودمان تهدیدآور است و در همه‌سان و همه‌لحظه دهانش را برای فرو بلعیدن اکنون و گذشته‌مان، تجربه و تفکر و احساس و عملمان گشوده است و مترصد آن است بخشی از زیستن و وجودمان را تسخیر کند. این موقعیت نسبیست و قدرت و توانایی ویرانگرانه و حذف کنندگی اش وابسته به میزان و سطح ناتوانی و عدم قدرت آدمی در ابقاء و پاسداری از وجود و هویت خویشتن است. آدمی در این موقعیت و شرایط بخشی از زندگی خود را گم میکند بی آنکه بداند چه‌چیزی و چه‌میزان از آن را از دست داده است. بدین گونه نسیان صرفاً از دست دادن چیزی نیست، بلکه توأم با این احساس است که آدمی نمیداند چه‌چیز و به‌چه‌مقدار آن چیز را از دست داده است. مانند احساس انسانی که کتابخانه‌اش را غارت کرده باشند، بدون آنکه بداند که در کتابخانه‌اش چند جلد کتاب بوده است و چه تعداد از کتابهایش به تاراج رفته، از این سهمگینتر نیز این است که نمیداند آن کتابهایی که تاراج رفته‌اند چیست. حتی در حالاتی بسیار دهشتبار نیز، بدون آنکه بداند کتاب و کتابخانه چیست که او صاحبش بوده و اکنون از آنش نیست. بدون شک موقعیت چنین انسانی صدها درجه تراژیک تر و فاجعه‌بارتر از کسیست که کتابخانه‌اش به تاراج میرود اما میداند چند جلد کتاب و چه عنوانی از کتابهایش برده شده است.

همانگونه که اشاره رفت پزشکان و خصوصاً روان پزشکان، نسیان را به مثابه‌ی بیماری و اختلالی فیزیولوژی و بیشتر روانی می انگارند. بیماری که دلایلش به فروپاشی عقل وابسته است و آنها بدین گونه فراموشی یا نسیان را نوعی جنون و دیوانگی قلمداد میکنند. برای همین قبل از تحدید ساحت این موقعیت ویرانگر ضروریست اشارتی کوتاه به تفاوتها و افتراقات فراموشی و جنون، نه به مثابه‌ی دو بیماری، بلکه به‌عنوان دو موقعیت و شرایط انسانی، بعنوان دو مفهوم، داشته باشیم. حافظه اساسیترین نقطه‌ی افتراق و تفاوت میان جنون و نسیان است. انسان مجنون برخلاف انسان فراموشکار یا نسیان زده، مانند همه‌ی انسانهای عادی دارای حافظه است. حافظه در معنای ساده‌ی استعداد و امکان انتقال گذشته به لحظه‌ی اکنون(حال)، پیوندی مستقیم با مسئله‌ی هویت دارد. مسئله‌ای که پیشتر هم گفته شد که تنها در ظرف زمان قابلیت بررسی و کنکاش را دارد. انسان موجودیست که در آغوش زمان میزید، بدین معنا که تجربه و کنش و تعقل و احساسش در «لحظه»هاست. هنگامی که از گذشته سخن میگوییم مقصود انبوه و مجموعه‌ی آن لحظاتیست که هر کدام بخشی از زیستن و وجود انسانی اند. انبوه آن لحظاتی که بدلیل فاصله و گسستی که با لحظه‌ی«اکنون» دارند، پراکنده و تکه‌پاره‌اند. آن لحظاتی که دیروز در بطنش فلان صفحه کتاب را خوانده‌ایم، آن لحظاتی که سال گذشته فلان شخص محبوبمان را در آن دیده‌ایم، آن لحظاتی که در چند سال گذشته مرگ پدر یا مادر را در آن تجربه کرده‌ایم. بصورت کلی آن لحظات پراکنده و تکه‌تکه شده‌ی گذشته هستند که میتوانیم به واسطه‌ی حافظه آنها را به لحظه‌ی اکنون انتقال دهیم و تملک خود را بر آنها ابراز داریم. بدون شک این بازیابی و انتقال و اعمال تملک بر لحظات گذشته، یعنی حافظه، امکان و استعدادی نسبیست و برای هیچ کس و در

هیچ شرایطی ایده‌آل و مطلق نیست. بدین صورت نسیان آن ابر سیاهیست که در هر لحظه و همیشه درکار فروپاشیدن و تسخیر بخشی از زیستن و بودن آدمیست. سطح و نسبت توانایی هرکس برای رستن از زیر سایه‌ی این تکه ابر تاریک و این سیاهیِ ظلمانی، استفاده و کمک از امکان یگانه و بی مانندَ حافظه، به چندین دلیل و عامل وابسته است که شرحش در این مقال نمیگنجد و از بحثش سر باز میزنیم و تنها بعنوان نقطه‌ی افتراق بنیادی میان فرد مجنون و فرد فراموشکار به آن اشاره میکنیم. دیوانه(مجنون)-همانگونه که گفته شد- مانند هر کس دیگری توانایی دست یازیدن و نوعی فهم این لحظات پراکنده و مثله‌شده را داراست. او میتواند در هر لحظه‌ای(بنا به استعداد و توانش) به لحظات گذشته‌اش بیاندیشد و از این امر مهمتر این است که او میتواند از طریق بازگویی و روایت آن لحظات، هویتی برای خود تضمین و تعریف کند.

((مابین میله‌ی نرده‌ها، لابلای گلهای به‌هم آمیخته، میدیدم که میکوفتنش. به آن سمتی که پرچم قرار داشت می آمدند و من از بغل نرده‌ها گذشتم. لاستر طرف درخت گل گیاه آبی را جستجو میکرد. آنها پرچم را برکندند و آنها مشغول کوفتن شدند. بعدأ پرچم را بازآوردند ، آنها مشغول کوفتن بودند. سپس پرچم را به جای اصلی اش بازگرداندند و بعدأ دور شدند و او کوبیدش و دیگری نیز کوبیدش. سپس دوباره آغاز کردند و، من از کنار نرده عبور کردم. لاستر از طرف درخت گل آمد و ما از کنار نرده رفتیم و آنها ایستادند و ما ایستادیم و من، هنگامی که لاستر در گیاه آبی جستجو میکرد، در میان میل نرده‌ها تماشایش میکردم.))

این جملات سخن و روایت بنجی، پسر مجنون رمان خشم و هیاهوی ویلیام فاکنر است. این جملات بخشی از تجربه و احساس فردی مجنون و دیوانه است در رویارویی با حادثه‌ای در گذشته. همانگونه که در این جملات مشخص است فرد مجنون هم مانند شخص عادی توانایی و استعداد یادآوری و انتقال لحظات گذشته را به لحظه و» آنِ» اکنون داراست. حتی توانایی روایت و تملک یافتنَ بر آن لحظات و رویدادها را داراست. وجه افتراق و تفاوت بنیادین دیوانه و فرد عادی در نحوه‌ی گوش کردن و روایت است. دیوانه برخلاف فرد عادی توانایی و استعداد اتصال و انسجام بخشی آن لحظات و رویدادها و صورت بندی کردنشان راَ بر مبنای منطق علی- معلولی دارا نیست. دیوانه تسخیر و تسلیم ذات طبیعی زمان، یعنی جوهر تکه‌پارگی و انقطاع لحظه‌هاست. او نمی تواند بر مبنای روند خطی و تقویمی زمان، یعنی از گذشته به حال و از حال به آینده، و نیز براساس منطق علی- معلولی، رخدادها را زنجیروار و متصل مرتب کند. او هیچ تصوری از گذشته، شاید هم آینده ندارد. تمامیت زمان نزد دیوانه «اکنون» است. بنا براین دیوانه هم مانند افراد عادی لحظه‌ها و تجارب و کنشها و رخدادها را گم نمیکند. اما فرد فراموشکار(نسیان زده) برخلاف این است، او به‌اندازه و عمق فراموشی اش رخدادهای گذشته، عمل و تجربه و فکر و احساس و همه‌ی آن اموری که در لحظات سپری شده‌ی گذشته وجود دارد، گم و فراموش میکند. او زمان را گم میکند و به‌هیچ طریقی توانایی انتقال و تملکش را نخواهد داشت. فرد فراموشکار برخلاف دیوانه، که توانایی روایت جنون و دیوانگی اش را دارد، توانایی روایت فراموشی اش را ندارد تا آن را برای خودش ثبت نماید. ما در سراسر ادبیات داستانی نمونه‌ی راوی یا گوینده‌ای فراموشکار که خودش رخدادها و وقایع فراموش شده را روایت کند نمیشناسیم، اساساً بودنش ممکن نیست.

اینجاست که دوباره درگیر پرسشی دیگر میشویم، پرسشی که امکان صورت بندی آن در چند فرم و شکل ممکن است. آیا نسیان صرفاً تمرکزش بر فروپاشاندن گذشته است و تنها تهدیدیست برای گمشدن و عدم لحظات گذشته؟آیا گذشته جزئیست و مرحله‌ای است از زمانی سپری شده و پشت سر نهاده‌شده و هیچ ارتباطی با حال ندارد؟آیا حال بدون گذشته معنایی دارد؟و، نهایتاً آیا بدون گذشته آدمی میتواند هویتی، حتی هویتی کنونی و حال محور برای خود ثبت کند؟

منقسم کردن زمان بر سه برهه‌ی ازهم گسیخته و جدای گذشته-حال-آینده، انقسامی فرمی و تقویمیست. کم نیستند آن فیلسوفانی که همنوا با مارتین هایدگر(فیلسوف آلمانی) بر این باورند : ((اساساً بودن غیراصیل زندگی روزانه چنین مینمایاند که گویی لحظات پشت سرهم سپری میشوند.)) آگوستینوس هم به مثابه‌ی اولین متفکری که بر مفهوم زمان تمرکز و تأملی جدی داشته است، هر چند بر بودن سه برهه و موقعیت زمانی اذعان میکند، اما باورش بر این است که گذشته و آینده تنها در لحظه‌ی کنونی و در مقام «حال» ظاهر

میشوند. او میگوید : ((واقعیت این است که سه زمان وجود دارد. حال و اکنونیتی از امور گذشته، اکنون در امور حاظر و اکنون در امور آتی.)) تجربه‌ی تأمل و تدقیق فردیمان نیز این واقعیت را بیان میکند. هیچ گذشته‌ای وجود نخواهد داشت مگر اینکه در زمان حال بیادش بیاوریم و نیز هیچ آینده‌ای وجود نخواهد داشت اگر در زمان حال انتظارش را نکشیم. آدمی همیشه گذشته‌اش، یا حداقل آن قسمت از گذشته‌اش را که فراموش نکرده است، به دوش میکشیده، بودن آدمی در هر لحظه‌ای عصاره‌ی نگاه و ادراک حال و خاطرات گذشته و رؤیاهای آینده‌اش است. بقول هایدگر : ((آدمی همیشه بینهایت بیشتر از آن است که در لحظه‌ای مشخص مینمایاند.)) این بدین معنیست که هیچ لحظه و آنی از زندگی آدمی(حتی اجتماع) جزئی منقطع و گسسته از لحظات پس و پیش خویش نمیباشد. انسان و حتی اجتماع در هر لحظه‌ای مجموعه و چکیده‌ی زمان خود را می زید، مجموعه‌ای آن لحظاتی که ما به‌شیوه‌ای ذهنی و تجریدی با نام گذشته، حال و آینده موسومش میکنیم. اگر کسی پیدا شود و بگوید که حال فرد و اجتماع صرفاً فهم و ادراکش است از دیدنیها و شنیدنیهای حال و هیچ ارتباطی با لحظات قبل و بعدش ندارد، فهمی غلط است. فهم و ادراک ما از حال از گذشته‌ی ما میگذرد و با عبور به آینده کامل میشود. باز هایدگر است که در این باب میگوید : ((گذشته منظومه‌ای پایان یافته نیست، ما در هر لحظه درگیر و مشغول بنیادنهادن گذشته‌ایم.)) بر این اساس خاطرات گذشته بخشی از بودن اکنونیت آدمی اند. این به معنای گذشته گرایی و یا میل بازگشت به گذشته و بنیادگرایی نیست، بلکه برعکس و بمعنای میل انتقال گذشته به حال است. اینجا شاید ضروری بنماید که برای پرهیز و گریز از ایجاد بدفهمی در ذهن خواننده و ابراز موضع در برابر امکان فهم غلط افرادی از این سطور، نگاهی گذرا بر تفاوت انتقال گذشته به حال آدمی و انتقال آدم حال(کنونی) به گذشته داشته باشم. کم نیستند آن آدمهایی که به غلط باور دارند که آدمی برای ساختن حال و، همچنین آینده، باید با گذشته خداحافظی کند. آنها زمان حال را(خصوصاً در روزگار جدید) به مثابه‌ی زمانی علیه گذشته تلقی میکنند. مشخص است که اشتباه انگاشتن این انگاره به هیچ وجه بمعنای میل و خواست تکرار گذشته، یا تداوم سنتهایش در زمان حال نیست. این تکرار و تداوم مذکور نه بمعنای انتقال گذشته به اکنون یا حال بلکه بمعنای جابجایی و انتقال انسان کنونیست به گذشته، که این نیز ادراک و فهمی سراسر بنیادگرایانه و سلفی گرایانه است. تنها انسانهای سلفی و بنیادگرا تمایل واپسگرایی به گذشته، زیستن در موقعیت سپری شده را دارند و بر این اصرار میورزند که وجود فردی یا جمعی ما را در عمق آن اموری تلقی کنند که در گذشته بودیم. اینجا باز برمیگردیم به مقوله‌ی هویت. پیشتر گفتیم که هویت تصور و ایماژیست که ما از خودمان در ذهن دیگری میسازیم. وجود ما در هر لحظه و برهه‌ای، با تمام حافظه‌ی گذشته، نگاه و ادراک رویاها و اشتیاق و تمایلاتمان در جهت آینده است، اما تا زمانی که گفته نشود و روایت نشود وجودیست نزد خودمان. این وجود تنها زمانی به هویت ما تبدیل میشود که به‌مثابه‌ی وجود نزد دیگران «بباشد».

روایت در معنای کلی اش(RECITE) یکی از مکانیزمها و ابزارهای بنیادیست در جهت برساختن هویت. آدمی تنها از روزن روایت است که میتواند خود(که وجودی ذهنیست) به وجودی نزد دیگران بدل کند(که وجودیست در زبان). آدمی میتواند در سکوت بیاندیشد. چنگ بر لحظات گذشته، آینده‌ی خویش اندازد و، با استفاده از مجموعه‌ی آن لحظات که هرکدام دربرگیرنده‌ی عمل و تجربه و احساس و رویا و ایده و اندیشه‌ای هستند، وجودی تازه و حتی کاملتر از آنچه که اکنون هست برای خودش میسر کند. اما بدون گفتن و روایت، آن تجربه و رویا و ایده و اندیشه‌ی نو هم بر سر آن لحظاتی تلنبار میشوند که به‌سرعت و مستمر در پی هم می آیند و به مانند ذرات بخار از هم گسیخته میشوند، پخش و منتشر میشوند و آرام آرام به طاق نسیان و گمگشتگی افکنده میشوند. بنابراین فراموشی به‌همان سان که تهدید پراکندگی و ازهم گسیختگی زمان است، تهدید امحاء یا در شکلی دیگر نبودن امکان تجلی زبان نیز هست. بنیادیترین کنش و عملی که میتواند در برابر این تهدید و اضطراب مقاومت کند و، وجود و هویت آدمی را در مقابل این یورش و محاق گمگشتگی و غیبت حفظ کند، روایت است. در روایت زمان از روزن زبان تجلی پیدا میکند. پیشتر نیز بر این اشارت

رفت که زمان تنها امکان آدمیست در جهت پی افکندن وجود خویش. وجود آدمی. خاطرات و ادراک و انتظارات، فکر و اندیشه و رویاهایش در قالب زبان تجلی می یابند. اشاره نیز بر این رفته است که یورش نسیان یورش قدرتیست که زبان را از بخشی از استعدادها و توانشهایش جهت ابراز و تجلی عمل و فکر و اندیشه و رویاهای انسانی تهی میکند. یورش نسیان یورشی جهت نابودکردن یا حداقل فلج کردن زبان است. فلج شدن زبان بهمعنای ناتوانی در استفاده از تمامی امکانات جوهری و بالقوهاست در راستای روایت و آفرینش. فلج شدن زبان بهمعنای مقاومت در برابر تمامی تحولات عینی و ذهنی انسان و اجتماع است.

در اینجا باز ناگزیریم پاسخ این پرسش را بدهیم که چرا در ساحت پژوهش در باب کنش و فاعلیتهای آدمی که در مقابل یورش نسیان بر وجود و هویت فردی و جمعی آدمی، مقاومت میکند، تأکیدمان بر سر مسئلهی روایت و خصوصاً روایت داستانیست؟ بدون شک فلسفه و علوم انسانی مانند جامعهشناسی، روانشناسی، روانکاوی و زبانشناسی و...که اساس و فلسفهی وجودی و پژوهشی شان بر مبنای زمان انسانی و در خانهی زبان میباشد در طوال تاریخ نقشی جدی و موثر در ساختن و پاسداری کردن از هویت فردی و جمعی آدمی داشته اند. فلسفه از آغاز تا هم اکنون پرسشهایی جدی در باب وجود آدمی مطرح کرده است و این پرسشها و جستجوی برای پاسخهایشان توانسته است بر بعضی از ابعاد پنهان و ناشناختهی آدمی روشنایی افکند. روانشناسی، و خصوصاً روانکاوی بعنوان دانشی نو، توانسته است با کمک گرفتن از زبان(تکلم افراد) بخشی از لحظات گمشده و از یاد رفته را فرایاد آورد و کنش و موضع کنونی آدمی را از منظر آن لحظه و تجربهی آشکار شده بررسی کند. جامعهشناسی تلاش کرده راز بخشی از کنشها و مواضع کلی را آشکار سازد. زبانشناسی تلاش کرده است که با آزاد ساختن امکانات و توانشهای زبان وجود و هویت آدمی را توسعه دهد. هر کدام از این علوم تلاش کردهاند بخشی از ناشناختههای وجود آدمی را آشکار سازند و بدین گونه در تقابل با محاق و یورش نسیان بایستند. تفاوت روایت خصوصاً روایت داستانی و رمان در این عصر با این علوم این است که روایت داستانی همزمان تمامی این وظایف و رسالتها را در ارتباط با یکدیگر به انجام رسانده است. روایت داستانی با استفاده از امکان و پتانسیل بیکران بازسرایی و صورتبندی دوبارهی لحظههای تکهپارهشده، علاوه بر اهمیت قائل شدن برای تمامی آن مسائلی که فلسفه و علوم انسانی بدان تعلق خاطر داشتند، مانند شخصیت انسان(مسئلهی محبوب روانکاوی)، موضع و رخداد(مسئلهی مورد توجه جامعهشناسی)، استعداد و توانشهای زبان و شیوههای گفتار(مسئلهی مورد توجه زبانشناسی)، فکر و اندیشه...امکان و فرصتی بیشتر از همهی این علوم درجهت پدیدار ساختن و تجلی همهی وجوه و ابعاد وجود آدمی بهمثابهی تندیسی بنیادمند داراست. فلسفه و علوم انسانی هر کدام از بعد و زاویهدیدی به غور و تأمل در بخشی از بودن عینی و ذهنی آدمی میپردازند، اما روایت داستانی در تلاش برای آشکارساختن و پدیدار نمودن سراسر وجود آدمی است. روایت داستانی با گردآوری و پدیدارنمودن لحظات گذشته در زمان حال، زمان آدمی را از تنگنا و محاق پراکندگی و تکهپارهشدگی و گمگشتگی میرهاند. از طریق روایت است که زندگی انسانی و همچنین زندگی اجتماعی معنا پیدا میکند. معنا برآیند گفتن و ترکیب کردن لحظات، یعنی تجارب و عمل و ایده و اندیشه و رویاهاست. روایت با استفاده از ویژگی بنیادین طرح افکنی(EMPLOTMENT) علیه جوهر پراکندگی و ناهماهنگی زمان و لحظههاست. علیه میل و خواست پخش و پراکندگی عمل، تجربه، ایده، اندیشه و رویاهاست. بقول مراد فرهاد پور : ((روایت حاکمیت و تسلط هماهنگیست بر ناهماهنگی، یا بنا به قولی درست تر رسیدن به هم آهنگی ناهماهنگ و ناهماهنگی هماهنگ است.)) ۳

اکنون وقت آن رسیده که به این پرسش هم پاسخ بدهیم که چرا بیشتر از همهی انواع روایت، تأکید ما بر روایت داستانیست و در آن میان هم داستان و رمان رابهمثابهی قابل اعتمادترین مانع و سپر در برابر یورش فراموشی علیه هویت فردی و جمعی انسان معاصر میپنداریم. روایت معادل اصطلاح RECITE(گزارش، روایت) ساحتی وسیع و گسترده است که متون تاریخی، گزارش، یاداشتهای روزانه و خاطرهنویسی را دربرمیگیرد و نیز شامل بیت، افسانه، حکایت، داستان و رمان(که مقصود اصلی این نوشتار است) میشود. تقسیم این «نوعهای مختلف» به دو

شق اساسی روایت تاریخی و روایت داستانی- تقسیمی که از نظر اکثر اندیشمندان و روایت شناسان مقبول واقع شده- در ساده‌ترین و فرمالیترین شکل خویش انقسامیست براساس وابستگی و تعلق روایت به امر واقع(واقعیت)، یعنی گره‌خورده به رخدادهایی که به‌شکلی عینی و ملموس خارج از گود روایت اتفاق افتاده‌اند. برای مثال میتوانیم از متنی تاریخی که رخدادها و تراژدیهای مرحله‌ای از زندگی جامعه را بانگاه کلی روایت میکند حرف بزنیم، یا یاداشت روزانه‌ی فردی که از منظر و نگاه خود در باب رخدادها و فجایع مقطعی زمانی سخن میراند، یا خاطرات و بیوگرافی نوشتن، که راویِ سرگذشت و حتی فکر و احساس و تجارب فردی خاص است.
کم نیستند آن افراد و نگاههایی که این نوع از روایت را بدلیل وفاداری و پیوستگیش به دنیای واقعی بیشتر از انواع روایتهای غیرتاریخی دیگر دارای پتانسیل و توانایی جهت تثبیت و انتقال وجود و هویت فردی و جمعی ما میدانند و آن را به مثابه‌ی قابل اعتمادترین سپر و سد در برابر آن هجوم و یورش نسیان و فراموشی، تلقی میکنند که از آن بحث میکنیم. آن نگاههایی که روایت تاریخی و خصوصاً متون تاریخی را بعنوان بهترین و اصیلترین سرچشمه برای هویت تلقی میکنند، سراسر وجود فردی و جمعی آدمی را در رخدادهای عینی و ملموس تحریف و محدود میکنند و این رخداد و وقایع را نماینگر و آئینه‌ی تام و تمام فکر و اندیشه و هستی آدمی تلقی میکنند. نزد این افراد روایت داستانی، بیت و حکایت، و حتی داستان و رمان نیز به میزان تعلق و پیوستگیش با واقعیت و تقلیدش از رخدادها، نقششان در پاسداری و ابراز هویت مشخص میشود. سخن گفتن از درست و غلط بودن این نگاه که برخلاف نگاه و نگرش نویسنده‌ی این سطور و مقصود ابراز شده در این نوشتار است، نیاز به بررسی و پژوهشی تطبیقی میان انواع گوناگون روایت دارد، خصوصاً دو نوع بنیادین روایت یعنی روایت تاریخی و روایت داستانی. مبرهن است که این بخشبندی به معنای انکار هرگونه شباهت و پیوستگی میان این دو نوع از روایت نیست، بلکه درست برخلاف این نگاه اشتراکات و پیوستگی این دو نوع روایت تا آنجاست که برخی تاریخ را به مثابه‌ی داستانی واقعی و داستان را به‌مثابه‌ی تاریخی تخیلی تلقی میکنند. فرصت سنجش و بررسی این گزاره در اینجا میسر نیست و تنها اشارتی به عنصری مشترک میان هردو نوع روایت خواهیم داشت و آن هم عنصر صورت بندی(EMPLOTMENT) واستفاده و پیروی از پارادایم و الگویی روایییست که لحظات را در چارچوب و ساختاری گرد می آورد و بررسی میکند. اگر چه از صد سال گذشته به‌این سو تحولی جدی در نگاه و درک بخشی از نویسندگان خصوصاً نویسندگان داستان و رمان مدرن در ارتباط با پارادایم و الگوی روایتها و طرح و چگونگی بررسی و صورتبندی کردن و بصورت کلی ساختار روایت وجود داشته است و این تحول اخیراً تا حد تلاش جهت نگاشتن داستان و رمان ضدطرح ادامه دارد، اما از طرفی دیگر، برخی از مورخان مدرن به گفته‌ی پل ریکور-زندگی در دنیای متن- مفهوم «تاریخ رخداد» را به‌تندی مورد نقد قرار میدهند و بر این باورند که تاریخ نگاری بدین شیوه، تاریخ را به جامعه‌شناسی نزدیک میکند و تداوم این روند چیزی از تاریخ باقی نمی گذارد. بااین حال، درست یا غلط، تاکنون همه‌ی روایتهای تاریخی و داستانی بخشی از زندگی، بخشی از تجارب را قالب بندی میکند و از طریق کنش روایت، یعنی کلامی و زبانمند کردن، از ساحت گمگشتگی و نهانمندی به گستره‌ی تجلی و آشکارگشتگی انتقالشان میدهند. بدون شک این آشکارسازی و تجلی از متنی تاریخی تا متنی داستانی خصوصاً داستان مدرن و معاصر تفاوت دارد. شاید بتوانیم بگوییم که بارزترین و واضحترین این تفاوتها این است که پدیدارنمودن و تجلی یافتن در متن تاریخی، تجلی و پدیدارنمودن گمگشتگی رخداد یا واقعیت عینی خارج از متن و حتی خارج از ذهن و شعور آدمیست، اما پدیدار کردن و آشکارسازی متنی داستانی، آشکارسازی و عیان ساختن مفهوم و معنا یا گمگشتگی واقعیتی در ذهن و شعور آدمیست. این امر نیز پوشیده نیست که این ویژگیهای مشترک بین دو نوع روایت، در برهه و مقاطعی تاریخی مولد و موجد بسیاری از متون روایی بودند که به‌سختی میشد تاریخی یا داستانی بودن آنها را تعیین کرد، یا حداقل در آن برهه و نزد مخاطبینشان اینگونه بوده است. برای مثال روایت سرگذشت یا داستان حسنک وزیر در تاریخ بیهقی، اگرچه تاکنون هم مانند روایتی تاریخی شناخته شده است اما بدلیل التقاط و تداخل مرزهای جدا ازهم و متفاوت این دو نوع روایت که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد، میتوان آن را در جدول روایت داستانی زمانش قرار دهیم.

یـا روایـتِ بخشـی از زندگـی خـان احمـد خـان کـورد در کتـاب تاریخـی اولیـاء چلبـی کـه اکنـون بـه روایـت تخیلـی و افسـانه‌ایی نزدیکتـر اسـت. یـا بخـش کثیـری از روایتهـای دینـی باسـتان کـه سرگذشـت مـردان آن دیـن و آئیـن هسـتند تـا کنـون هـم از دو منظـر متفـاوت به‌مثابـه‌ی دو نـوع روایـت تاریخـی و داسـتانی فهـم و خوانـده میشـوند. ایـن نمونه‌هـا و صدهـا نمونـه دیگـر قدیمـی و حتـی نمونه‌هـای جدیـد ماننـد ((گـزارش یـک آدم ربایـی)) نوشـته گابریـل گارسـیا مارکـز کـه بصـورت آشـکار مرزهـا و سـاحتهای جـدای ایـن انـواع روایـت را درهـم میریزنـد، نشـانه‌ی نزدیکـی و مجموعـه عناصـر و ویژگیهـای مشـترک ایـن دو نـوع روایـت انـد. بـا ایـن حـال مشـخص کـردن و بررسـی تفاوتهـای ایـن دو نـوع روایـت نـه تنهـا جهـت مشـخص نمـودن مرزهـای مابینشـان، بلکـه بـا هـدف آشـکار نمـودن پتانسـیل و اسـتعداد هـر کـدام از ایـن دو سـاحت روایتـی بـرای پدیدارنمـودن هویـت و موضـع در تقابـل بـا قدرتـی ویرانگـر ماننـد فراموشی(نسـیان)، امـری ضروریسـت. ایـن دو نـوع روایـت فـارغ از آن شـباهتهایی کـه بعضـی اوقـات غلـط انـداز هسـتند، دارای تفاوتهایـی بنیـادی و جوهـری نیـز هسـتند کـه بخشـی از پیشرفتشان(بیشـتر بـرای روایـت داسـتانی) بـه دلیـل تـلاش خالقـان و مولفانشـان در جهـت آشکارسـازی و اسـتفاده از ایـن نـکات افتـراق و تفـاوت بـوده اسـت. به‌گفتـه‌ای دیگـر اگـر داسـتان و به‌ویـژه رمـان معاصـر در قیـاس بـا روایتهـای داسـتانی پیشـین، توانایـی و اسـتعدادی بیشـتری بـرای فعالسـازی و آشـکارنمودن نیـرو و پتانسـیلهای پنهانـی روایـت دارد، بخشـی از آن بدلیـل گسسـت و جدایـی از تشـابهاتش بـا روایـت تاریخـی و، بهـادادن بـه نـکات و عناصـر متفاوتیسـت کـه در ارتبـاط بـا سـه مفهـوم ایضـاح مـی یابنـد.

۱-ارتباط هر دو نوع روایت با زمان

نخسـتین و بنیادیتریـن تفـاوت(در عیـن حـال تشـابه) ایـن دونـوع روایت(تاریخـی و داسـتانی) نسـبت و ارتباطیسـت کـه بـا مفهـوم زمـان دارنـد. پیشـتر هـم نیـز گفتـه شـد کـه هسـتی و زندگـی مـا مجموعـه‌ی آن لحظـات و زمانهـای پراکنـده و تکه‌تکه‌شده‌ایسـت کـه هـر کـدام از «آن» و لحظاتـش حامـل و دربرگیرنـده‌ی بخشـی از عمـل، تجربـه و فکـر و هسـتی مـا هسـتند، آن لحظـات، آن اعمـال، رخـداد، فکـر و اندیشه‌هاسـت کـه سـپری شـده‌اند و دیگـر آمـاده نیسـتند. حافظـه‌ی مـا نیز تنهـا قـادر اسـت کـه در هـر زمانـی بخشـی از آن لحظـات پراکنـده را بـه زمـان حـال انتقـال دهـد، حـال اگـر ایـن بخـش نیـز از روزن سـاختاری هـم آهنـگ بوسـیله‌ی تاروپـود گفتـن و روایـت کـردن، تجلـی پیـدا نکنـد و وجـودی مسـتقل پیـدا نکنـد، در مقابـل لحظاتـی بعـدی کـه بـا سـرعت مـی آینـد، در مقابـل آن کنـش، رخـداد و فکـر و اندیشـه‌ها کـه مسـتمراً ظاهـر میشـوند و پدیـد مـی آینـد، مقاومـت و توانـی نخواهـد داشـت وفاصلـه میگیرنـد و ذره‌ذره تحـت فشـار فروپاشـی و فراموشـی قـرار میگیرنـد. روایـت همانگونـه کـه گفتـه شـد ایـن لحظـات زیسـتن و هسـتی مـا را از سـاحت پراکندگـی بـه گسـتره‌ی وحدانیـت انتقـال میدهـد. چیـزی کـه اینجـا ضروریسـت توجـه جـدی و بنیـادی بـه آن داشـته باشـیم ایـن اسـت کـه هـر دو نـوع روایـت بـا شـیوه‌ی واحـدی ایـن وظیفـه یـا رسـالت را بـه انجـام نمـی رسـانند. روایـت تاریخـی ایـن عمـل ترکیـب و درهـم آمیختگـی لحظـه، تجربـه و رخدادهـا را برمبنـای بنیـاد زمانـی گذشـته انجـام میدهـد. به‌عبـارت دیگـر «گذشـته» تنهـا زمـان حاضـر در روایـت تاریخیسـت. مبرهـن اسـت کـه ایـن اتـکا بـه گذشـته بدلیـل وابسـتگی ایـن نـوع روایـت بـه رخدادهـا و وقایـع عینیسـت. از دیـد مخاطـب و گیرنـده‌ی روایـت تاریخـی رخدادهـای جهـان واقعـی در گذشـته اتفـاق افتاده‌انـد و در گذشـته هـم پایـان یافته‌انـد. حتـی در روایـت یاداشـت روزانـه هـم، بدلیـل اینکـه رخدادهـا در قیـاس بـا زمـان حـال، گذشـته‌اند و از طریـق سـند و مـدرک گذشـته روایـت میشـوند، مخاطـب را بـه همـان زمـان بازمیگردانـند. یعنـی از زمـان خـودش کـه حـال اسـت جدایـش میکننـد و بـه زمـان متـن کـه گذشـته اسـت منتقلـش میکننـد. در ایـن نـوع روایـت تنهـا یـک برهـه‌ی زمانـی حضـور دارد کـه آن هـم گذشـته اسـت. امـا درمقابـل، در سـاحت روایـت داسـتانی هـر سـه بعـد زمـان، یـا هـر سـه برهـه‌ی زمـان حضـور دارد. گذشـته در روایـت داسـتانی گذشته‌ایسـت کـه در حـال و اکنـون آمـاده اسـت ((خاطـره)). خاطـره تفـاوت بسـیاری بـا سـند و مـدرک گذشـته دارد. اسـناد و مـدارک در حقیقـت گزارشـی قطعـی از گذشـته‌ای سـپری شـده‌اند، امـا خاطـره حضـور گذشته‌ایسـت ناتمـام در حـال یـا اکنـون. همانگونـه کـه بابـک احمـدی در کتاب-سـاختار و تأویـل متـن- از زبـان یوژیـن فینـک میگویـد: ((خاطـره گذشـته را انـکار میکنـد و همـه چیز را بـه برهـه‌ی کنونی(حـال) میکشـاند)). درسـت اسـت کـه اکثـر روایتهـای داسـتانی از گذشـته صحبـت میکننـد، امـا بقـول کات هامبورگـی، اندیشـمند آلمانـی- در همـان منبـع پیشـین- گذشـته، آینـده‌ی رخدادهـای متـن- متـن داسـتانی- در لحظـه‌ای وجـود دارنـد کـه

لحظه‌ی خواندن و خوانش است. کنش خوانش ما را به زمان متن و زمان متن را به زمان ما انتقال میدهد. براین اساس حضور گذشته، آیندو و حال در روایت داستانی حضور سه زمان است بر بنیاد زمان حال و حضور کلیت زمان آدمیست در لحظه‌ی تلاقی با متن و کنش خوانش.

۲-ارتباط هر دو نوع روایت با واقعیت.

واضح است که روایت تاریخی بصورت مستقیم وابسته به اندیشه‌ی عینی گراست یعنی وابسته به آن رخدادهای واقعیست که در واقع اتفاق افتاده‌اند و مورخ- گوینده‌ی روایت- یا خود شاهد رخدادنشان بوده است یا از طریق اسناد و مدارک تاریخی بر آنها آگاهی یافته است. دراصل سرچشمه‌ی اصلی این نوع روایت بارزترین و ظاهریترین وجه واقعیت یعنی رخدادها هستند که آنهم نه به شیوه‌ای جزءنگر و دقیق، بلکه به شیوه‌ای کلی و کل نگر روایت میشوند. طرح و صورتبندی و قالب بندی کردن رخدادها در این نوع روایت بر اساس همان بنیاد پارادایم و الگوهای کهنِ روایت(داستانی و تاریخی) وابسته به رابطه‌ی علی- معلولیست، که برای درک این ارتباط هم، یعنی علتِ اتفاق افتادن رخدادها در همان ساحت و گستره‌ی ظاهری و عینی کنکاش میکنند. همان طور که گفته‌شد این نوع روایت بعلت وابستگی اش به سند و مدرک و نگاه عینی خیلی به‌ندرت در عوامل درونی و روانی رویدادها غور و تأمل میکند و ابعادش را میکاود. در این نوع از روایتها رخدادها سخن میگویند نه انسانها. به همین دلیل هم آنچه که کمترین توجه بدان مبذول میشود و پس پشت انداخته میشود فکر و اندیشه و احساس و رویای آن انسانهاییست که علل اصلی رخدادها هستند. اما برخلاف این نوع روایت، ارتباط روایت داستانی با واقعیت، ارتباطی عمیقتر و جامعتر و به همان اندازه هم پیچیده‌تر میباشد. واقعیت در روایت داستانی معنایی گسترده‌تر پیدا میکند، و دربرگیرنده‌ی واقعیت عینی و ذهنی میباشد. واقعیت در روایت داستانی نه به مثابه‌ی هدف بلکه بعنوان وسیله، آن هم نه‌تنها برای ثبت رخدادها و واقعیت بلکه برای شکستن و آفریدن واقعیتی دیگرست. واقعیت در روایت داستانی برخلاف روایت تاریخی نه تنها شامل آن رخدادهایی میشود که اتفاق افتاده‌اند بلکه دربرگیرنده‌ی رخدادهایی هم هست که امکان و احتمال رخدادنشان- چه در جهان بیرون و چه در جهان درون آدمی- محتمل بوده و هست. این واقعیت دومی اساساً موتیف و دست مایه‌ایست برای تعمق و تدقیق در مفاهیم. روایت داستانی به‌دنبال یافتن علل رخدادها نه در ذات رخداد بلکه در ذهن آفریننده‌ی رخدادهاست. حتی در حالاتی که تاریخ-رخدادهای تاریخ-به موضوعی برای روایت داستانی تبدیل میشوند بیش از آنکه متکی بر اسناد و مدارک و امور عینی و ملموس باشد متکی بر اندیشه، احساس، خیال و عوامل درونی ذهن آدمی میباشد. جنگ و صلح لئو تولستوی نمونه‌ی بارز این روایت داستانی تاریخ محور است.

۳-ارتباط هر دو نوع روایت با زبان

تفاوت دیگر بین دو نوع روایت تاریخی و داستانی به نحوه‌ی بکارگیری زبان بازمیگردد. نقش بنیادین زبان در روایت تاریخی نقشی اعلانی و جارکشی آمیز است. تاریخ، رویدادها رو میشکافد، رخدادها بیرون از زبان اتفاق افتاده‌اند و روایت تاریخی با استفاده از نازلترین وجه زبان که وجه اعلانی آن است، رخدادها را ثبت میکند. در این نوع روایت بدلیل اینکه زبان، فاصله و گسستی میان واقعیت رخدادها و واقعیت روایت ایجاد میکند، کمترین نقش را در تغییر و شکست و آفرینش دوباره‌ی رخدادها دارد. زبان این نوع روایت بسته و سترون و ناکارآمد است. رخدادهای گذشته را به‌همان شیوه که اتفاق افتاده‌اند آشکار و بازنمایی میکند، بدون آنکه اندک فرصت و امکانی برای آمیختن با آن رخدادها، جهت تعمیق در کنه‌شان و باهدف «اکنون(حال)»ی کردنشان برای مخاطب باقی بگذارد. این بسته‌بودن و ناکارآمدی زبان روایت تاریخیست که واقعیت و رخدادها را قطعی، لایتغیر و پایان یافته ثبت و اعلام میکند. در زبان این نوع از روایت هیچ ابهام و تداوم و ناکاملی وجود ندارد. اما زبان در روایت داستانی از این نقش عبور میکند و نقش و کارکردی خلاقانه پیدا میکند. در این نوع روایت زبان از مقام و جایگاهی اعلانی به پله و جایگاهی خالقانه و مبدعانه صعود میکند. در روایت داستانی‌زبان» تنها رخدادها را بررسی و موشکافی نمیکند، بلکه از طریق تخیل آفریننده به واقعیت سازی دست میزند، استعداد و پتانسیلهای جوهری زبان را آشکار میکند و پرده از ابعاد و وجوه پنهانی اش برمیکشد. پدیدارشدن ابعاد پنهان و امکان و پتانسیلهای جوهری زبان باعث تجلی و پدیدار شدن وجوه و ابعاد واقعیت و آشکارشدن غیبت و «نابودگیها»ی

درونی آدمی و اجتماع میشود. روایت داستانی با فعال کردن زبان و کشف و پدیدار نمودن پتانسیلها و ظرفیتهای بیکرانش، واقعیت و رخدادهای عینی را از جایگاه و مقام اولویت ارجح پایین میکشد. در این نوع روایت واقعیت و رخدادهای عینی، نه بدانگونه که از بیرون و در گذشته اتفاق افتاده‌اند و اسناد و مدارک نیز ثابت میکنند، بلکه بدانگونه که در «زبان» و از روزن توانشهای آزادشده‌ی زبان تجلی میابند، ارزشگذاری و بررسی میشوند. زبان این نوع روایت زبانی آماده و پیش انگاشته نیست – همچنان که رخدادها آماده و از پیش تعیین شده نیستند- بلکه زبانیست در حال تکوین و کشف شدن. همانگونه که پل ریکور میگوید : ((زبان در حال شکل گیری و تکوین، واقعیت در حال شکل گیری و پیش آمده را ارج مینهد.)) واقعیتی که مطلق و قطعی نیست، هر بار و با هر خوانش و ترابطی شکل و معنا و مقصودی دیگر پیدا میکند. واقعیتی بی پایان و بی نتیجه. اینجاست یاد قول ارسطو می افتیم که میگوید: مورخ آن رخدادهایی را روایت میکند که اتفاق افتاده‌اند، اما شاعر(داستان نویس) از رخدادهایی حرف میزند که امکان وقوعشان میرود، به همین دلیل کار شاعر(داستان نویس) پیشرفته‌تر و فلسفی تر است.))

۴

باتوجه به آنچه گفتیم، اگر بخواهیم باری دیگر نگاهی به موضوع اصلی این نوشتار بیندازیم که یورش و تهاجم نسیان علیه هویتِ روایی‌ست، میتوانیم از روزن تفاوتهای میان دو نوع روایت تاریخی و داستانی، روند و تأثیرات اساسی این یورش را مشخص کنیم و توانش و استعداد و نقش روایت داستانی – خصوصاً داستان و رمان معاصر- را در تقابل با این قدرت ویرانگر بررسی کنیم. همانگونه که در بخشهای پیشین اشارت رفت نسیان به‌مثابه‌ی موقعیتی نسبی، مکانیسمیست علیه زمان، واقعیت و زبان و در بستر این سه مقوله وجود و هویت فردی و جمعی انسانی-خصوصاً انسان معاصر- را هدف قرار میدهد و در تلاش است تا آن را به انقیاد و تسخیر خویش درآورد. در واقع هر اقدام مقاومتیِ هویت ساز موضعیست درتقابل با پراکندگی و ازهم گسیختگی زمان و گمگشتگی «حال» به مثابه‌ی عصاره و تجمیع زمان انسانی. موضعیست در برابر قطعیت رخداد و واقعیت عینی و فلج سازی ذهن. همچنین کنشیست در جهت آشکارساختن ابعاد پنهانی زبان و آزادساختن و پدیدار نمودن توانشهای جوهریی اش.

در رابطه با مسئله‌ی هویت و خصوصاً هویت جمعی انسانی، توجه و تمرکز بی اندازه به روایت تاریخی و اهمال و عدم توجه به روایت داستانی در بعضی از جوامع و از نگاه برخی افراد، وابسته به نگرش و نگاهی گذشته‌محور است که زمان گذشته را به‌مثابه‌ی زمانی کاملاً سپری شده و مطلق و منقطع از حال تلقی میکند و تهدید نسیان و فراموشی(بنیادیترین علت بحران هویت) را بعنوان تهدید «حال» علیه گذشته می پندارد. با این نگرش هویت چیزی نیست، جز هستی و امری که در گذشته اتفاق افتاده است.

بهادادن و ارزش نهادن این نگرش به تاریخ و روایت تاریخی بدین دلیل نیست که گذشته را بعنوان بخشی از حال تلقی میکند، بلکه بدین دلیل است که گذشته را معیار و محکی برای حال و آینده نیز میداند. با این نگاه گذشته آئینه‌ی هویت است و تمامی کژی و راستی و ناراستی «حال» در مقابل این آئینه ازهم پاشاندن و به‌هم ریختن هویت است. نگریستن در هویت با آئینه‌ی گذشته، خوانش هویت است بر بنیاد آن وقایع و رخدادهای عینی که از منظری گذشته‌محور، واقعیت و رخداد کامل و مطلق انگاشته میشود. روایت تاریخی از روزنه‌ی واقعیت و رویدادهای عینی به انسان مینگرد. به‌معنایی دیگر حضور آدمی در ساحت این روایت صرفاً حضور رخدادها و اعمالش است، به‌همین دلیل به باور بنده در ساحت این روایت آدمی حضور ندارد. عدم حضور آدمی به معنای نبودن خودآگاه و ناخودآگاه، فکر و اندیشه و آرمان و رویاهایش نه تنها مجال و فرصتی برای هویت سازی -که مختص آدمیست – فراهم نمیکندبلکه به‌شیوه‌ای پشتیبان و عامل کارایی میکانیسم و سازوکار «نسیان»است. روایت تاریخی حتی آن هنگام که مدعی پدیدار ساختن هویت تاریخی فرد یا اجتماع میشود به دلیل اینکه صرفاً متکی به واقعیت عینی و رخدادهاست، دروازه‌ای را برای ظهور یورش نسیان که تهاجم رخداد است علیه انسان، تهاجم واقعیت عینیست علیه ذهن و اندیشه و خصوصاً تخیل، میگشاید. داستان و خصوصاً رمان از سرآغاز پیدایی اش تا اندازه‌ای زیاد تحت تأثیر این دید و نگرش نسبت به واقعیت و آدمی بوده است. نگاهی که از اندیشه‌ی امکان شناخت واقعیت سرچشمه میگیرد. اکثریت آثار داستانی در مقاطعی به دلیل حاکمیت این اندیشه

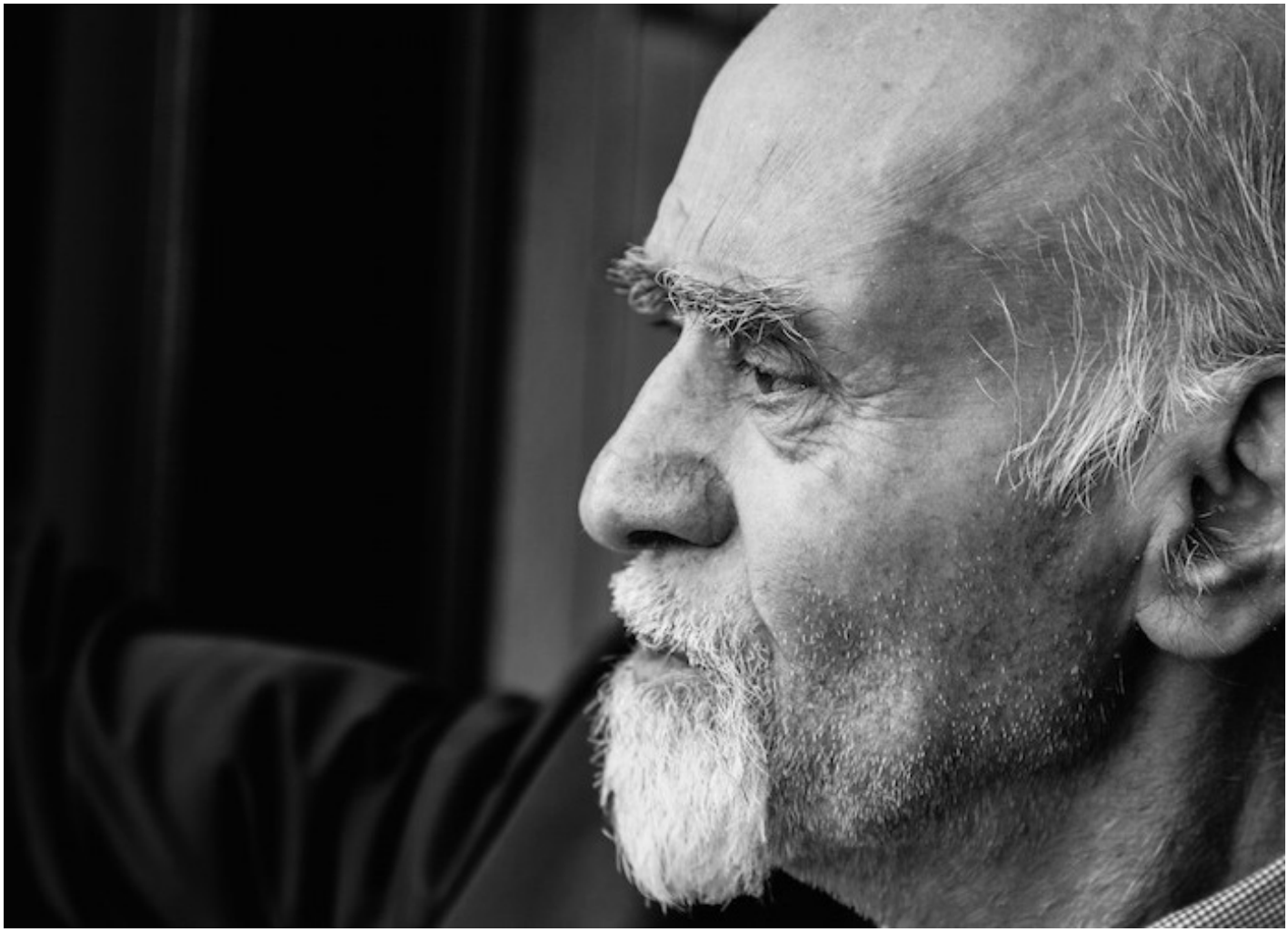
و نـگاه نتوانسـته اسـت آنچنـان کـه انتظـار میـرود بـه جـدال و مصـاف در برابـر یـورش نسـیان بـرود. امـا بعدهـا و خصوصـاً از آغـاز قـرن بیسـت و بـا ظهـور روایـت داسـتانی جدیـد، رخـداد و واقعیـت از جایـگاه رفیـع خـود پاییـن کشـیده شـد و جایـگاه و منصبـی نامتعیـن و ذهنی پیـدا میکنـد. بدیـن ترتیـب واقعیـت در روایـت داسـتانی معنایـش متحـول میشـود یـا توسـعه مـی یابـد. از همیـن منظـر اسـت کـه سـاموئل بکـت میگویـد: رویـدادی کـه اتفـاق نیفتـاده و رخ نـداده اسـت، واقعـی و رخـداده تلقـی میشـود. رخـداد و واقعیـت عینـی و ملمـوس در داسـتان و رمـان جدیـد و معاصـر، نـه تنهـا از اعتبـار ارجاعیـت و منبـع بـودن بـرای شـناخت آدمـی سـاقط میشـود، بلکـه بـه ابـزاری تبدیـل میشـود تـا آدمـی از آن عبـور کنـد و بـه واقعیـت بیکـران تخیـل فـراز آیـد. تنهـا در روایـت داسـتانی و خصوصـاً رمـان معاصـر اسـت کـه انسـان و اجتمـاع نـه از روزنـه‌ی اعمـال و رخدادهـا بلکـه از منظـر ذهـن، اندیشـه، رویـا و خوابهایـش روایـت میشـود. در ایـن نـوع از روایـت هیـچ امـری قربانـی امـر دیگـر نمیشـود. هیـچ مـرزی میـان عیـن و ذهـن، واقعیت و تخیـل، حافظـه و رویـا و فانتاسـیا نمیمانـد. واقعیـت روایـت داسـتانی واقعیتـی پایـان یافتـه نیسـت، واقعیتـی اسـت کـه مسـتمراً در حـال تکویـن و شـدن اسـت. در ایـن واقعیـت تمامـی مفاهیـم انسـانی ماننـد زندگـی، عشـق، مـرگ، تـرس، دلهـره و...بخشـی از هویـت انسـان و اجتمـاع خواهنـد بـود.

پیشـتر هـم گفتـه شـد کـه «زبـان» یگانـه امـکان آدمیسـت جهـت سـاختن ایـن واقعیـت داسـتانی، بـرای آفرینـش جهانـی کـه در آن نـه «رخـداد« بلکـه آدمـی بـا تمامـی کنـش و توانـش عینـی و ذهنـی اش بـه محـور و شـبکه‌ی ایـن جهـان تبدیـل میشـود. بـدون شـک زبـان اعلانـی، تـک بعـد، زبانـی کـه صرفـاً واقعیـت را توضیـح میدهـد، زبانـی کـه اتـکا و تأکیـدش بـر قطعیـت و حتمیـت مدلـول اسـت، زبانـی کـه معنایـی واحـد از رخـداد بازمـی گویـد، هنگامـی کـه ایـن زبـان بـه زبـان حاکـم بـر روایـت - چنانچـه در روایـت تاریخـی بـوده- تبدیـل میشـود در اصـل دروازه و گلوگاهـی بـرای یـورش و تهاجـم نسـیان میگشـاید. تهاجـم نسـیان بـه همـان انـدازه کـه تهاجـم سـکوت اسـت علیه زبـان، تهاجـم وجه ناآفرینـنده‌ی زبـان اسـت علیـه بعـد و وجـه آفرینندگـی زبـان. اگـر زبـان را ماننـد سیسـتمی پیچیـده و پربعـد، بـا توانایـی و امکانـات مشـخص و نامشخص(آشـکار و پنهـان) تلقـی کنیـم، فراموشـی بـه مانعـی در برابـر فعالسـازی و کاراکـردن ایـن سیسـتم بـا ابعـاد متکثـرش میشـود. البته در اینجـا بایـد بـه ایـن نکتـه اشـاره کنیـم کـه منظـور از بعـد اعلانـی زبـان، نحـوه‌ای از بیـان و گفتـن اسـت کـه برمبنـای گزاره‌هـای خبـری سـاخته شـده اسـت، در ایـن شـکل بیـان ارتبـاط میـان نویسـنده و خواننـده ارتباطـی تـک بعدیسـت. در ایـن ارتبـاط گوینـده یـا نویسـنده گزاره‌هـای خبـری قطعـی و مطلـق را بـه خـورد خواننـده میدهـد. البتـه ایـن زبـان کـه زبـان حاکـم بـر متـون علمـی و متـون گزارشـی و ژورنالیستی(بیشتر)سـت، عـلاوه بـر حضـور در سـاحت روایـت تاریخـی، در بخشـی از روایـت داسـتانی و رمـان رئالیسـتی هـم اکثـراً بـه‌کار رفتـه اسـت. امـا در روایـت داسـتانی جدیـد زبـان گفتـار کـه نزدیکتریـن وجـه زبـان اسـت بـه ذهـن انسـان، نقـش بنیادینـی دارد. در زبـان گفتـار ارتباطـات، چـه ارتبـاط میـان نویسـنده و خواننـده یـا ارتبـاط میـان شـخصیتهای داسـتان، ارتباطـی چنـد وجهـی اسـت. بـا اسـتفاده از زبـان گفتـار اسـت کـه در روایـت داسـتانی خصوصـاً در رمـان، «دیگـری» بـه مثابـه‌ی فـرد یـا افـراد مسـتقل و صاحـب اندیشـه و خـرد و نـگاه، فرصـت ابـراز وجـود مـی یابنـد. اسـتفاده‌ی رمـان از زبـان گفتـار، یـا همانطـور کـه میـلان کونـدرا میگویـد: ثبـت کـردن بنیـاد گفـت و گـوی حقیقـی در رمـان، اساسـی تریـن امـکان روایتیسـت بـرای تقریـب و نزدیـک شـدن بـه انسـان و واقعیتهـای ذهنـی اش، بـرای هسـتی بخشـیدن بـه رویـا و آرزوهـا و فانتازیاهایـش، زبـان گفتـار و گفـت و گـوی حقیقیسـت کـه بـه تفـاوت انسـانها و در سـاحتی دیگـر بـه تفاوتهـای فرهنگـی اعتـراف و اذعـان میکنـد. ایـن زبـان بـه دلیـل ارتبـاط مسـتقیمش بـا ذهـن آدمـی، کنونی(حـال) نمـودن گذشـته، آینـده - یـا حافظـه و آرزوهـا و انتظـارات انسـان- را ممکـن میسـازد و پدیـدار مـی نمایـد. فعـال سـازی و کارانمـودن ایـن بعـد از زبـان اسـت کـه واقعیتهـای اجتمـاع، تفـاوت انسـانها، صداهـا و افـکار و ظـن و اندیشـه‌ها را آشـکار میسـازد. اگـر معتقـد باشـیم کـه هویـت در نتیجـه‌ی ایـن تفاوتهـا برسـاخته میشـود، اگـر بپذیریـم کـه هویـت درسـت شـدن «مـن» اسـت در مقابـل و نـزد «دیگـری»، ایـن هویـت تنهـا در زبـان گفـت و گـوی حقیقـی، تنهـا در سـاحت به‌ظاهـر سـاده‌ی گفتـار روزانـه اسـت کـه برسـاخته میشـود.

منبع: کتاب کوردستان، شماره‌ی دوم، تابستان ۸۲.

چرا من شاعر براهنی‌یی هستم!

خطاب به پروانه‌ها؛ آمیزه‌ای از طرد و فراخوانی همزمان عناصر



امیرحسین بریمانی

مهمترین دستاورد براهنی در خطاب به پروانه‌ها، درهم‌آمیختن دو رویکرد متفاوت و متضاد به شعر است: سرایش خودآگاهانه و سرایش ناخودآگاهانه. حال باید ببینیم هرکدام ازین رویکردها، در چه مولفه‌ای از اشعار نمود یافته‌اند

پس ازینکه دوستی را در جریان گذاشتم که نسبت به شعر شاملو زاویه پیدا کرده‌ام و شعر او دیگر تجربه زیباشناختی سابق را برای من تولید نمی‌کند، او ضرورت شناخت یک نام را برایم فاش کرد و آن نام، رضا براهنی بود. براهنی را ندیده‌ام و گمان نمی‌کنم در آینده نیز بتوانم ببینم، اما از همان زمان برایم نقش حامی را داشته است؛ درواقع نه فقط برای من، بلکه برای کلیت بدنه‌ی شعر آوانگارد امروزمان که در ادامه بدان خواهم پرداخت.

فرهنگ ما، فرهنگی معذب است و این مهم، بخصوص در ادبیات‌مان ریشه دوانده است. در

میان ایرانیان، همواره نوعی شرم و خودداری در بیان احساسات و عواطف دیده می‌شود که ادبیات کلاسیک ما بصورتی ناخواسته، تمهیدی برای این امر اندیشید: شاعران کلاسیک، عواطف خود را به مدلولی چون عشق منتهی می‌کردند و برای بیان آن، از عشق می‌گفتند که در اینجا نوعی طفره‌روی صورت می‌پذیرفته است. به عبارتی دیگر می‌توان گفت که در ادبیات کلاسیک فارسی، دال‌ها (عواطف) مخفی شده و جای خود را به عشق و طریقت عارفانه می‌داده‌اند. بعدها که ادبیات از آن حالت بدویِ بیان احساسات شاعر به در آمد و وظیفه هنر، بازنمایی واقعیت تلقی شد، شرم از بیان عواطف جای خود را به ناتوانی در بیان حقیقت داد. درواقع علت اصلی طفره رفتن از واقعیت و بیان آن تحت پوشش صنایع ادبی، ترس از سرکوب شدن توسط حاکمیت نبود بلکه تداوم همان فرهنگ معذبی بود که از بیان «چیز» اصلی طفره می‌رفته و همواره بدنبال جایگزین (تشبیه و استعاره) می‌گشته است. گمان نمی‌کنم در ادبیات معاصر نیز افرادی چون شاملو و سیاوش کسرایی، بدلیل ترس از حاکمیت، جهان اشعارشان را در وضعیتی مشابه با واقعیت موجود بنا کرده باشند (و نه عینا همان وضعیت موجود با اشاراتی مستقیم به اشخاص خاص).

حال صراحت بیانی که امروزه در اشعار علی‌رضا نوری، شوکا حسینی، مازیار نیستانی (و نام‌های دیگری که در این مطلب، مجالی برای اشاره به تمامی آنان نیست) دیده می‌شود، درواقع رویکرد تکاملی‌ای برآمده ازین سیر تاریخیِ «پرده‌پوشی سوژه به سمت رک‌گویی» را طی کرده است. دو نقطه‌ی مهم و فراموش شده‌ی این روند تکاملی، کتاب «ظل الله» و همچنین شعر بلند «اسماعیل» بوده است که در این دو، به یکباره در تاریخ شعر فارسی، شاعری (رضا براهنی) سربرآورده است که از بیان هیچ‌چیز ابایی ندارد. لازم به ذکر است که اشعار میرزاده عشقی با همه‌ی صراحت بیانی که دارند، به هیچ‌وجه نقطه‌ی اصلی این روند محسوب نمی‌گردند چراکه در شعر میرزاده، صراحت بیان اغلب در فحش‌ها نمودار می‌گردد که نوع رویکرد او به این موضوع، باعث پدید آمدن مولفه‌های طنز در شعر می‌گردد که این خود، شکل دیگری از طفره‌روی از «چیز» اصلی است. طنز، حتی در شکل رادیکال خود یعنی در شعر میرزاده عشقی، راهکاری برای طرد زندگی «چیز» است و گرچه ازین نوع طنز به‌عنوان «طنز سیاه» نامبرده می‌شود اما وجودیت طنز، تلخی «چیز» را تعدیل می‌کند و سوژه را فراموشی‌پذیر می‌سازد. برای تفهیم موضوع، کافی‌ست بخشی از یکی از اشعار «ظل الله» را مثال بیاورم: جهان ما/به دو چیز زنده است/اولی شاعر/و دومی شاعر/و شما/هر دو را کشته اید/اول: خسرو گلسرخی را/دوم: خسرو گلسرخی را».

حال زمینه برای بررسی دلیل اهمیت «خطاب به پروانه‌ها» آماده شده است. شعر براهنی، شعری الهام شده نیست! بلکه بر خصیصه‌ی خودآگاهانه بودن فرآیند سرایش شعر تاکید دارد. این نکته در شعر اسماعیل، کتاب ظل الله به‌سادگی قابل تشخیص است اما در خطاب به پروانه‌ها اوضاع کمی پیچیده‌تر می‌شود. اشعار این کتاب برآمده از نگرشی رمانتیک به امر شعری هستند. حال بدلیل وجود عاطفه‌مندی در این رویکرد، نمی‌توانیم متن تولید شده را صرفا نتیجه‌ی فرآیندی خودآگاهانه بدانیم چراکه در اشعار رمانتیک، ناخواسته غریزه‌ی عاطفی به میدان می‌آید که این امر، حالت بنیادینِ «خطاب به پروانه‌ها» را نسبت به دیگر اشعار براهنی به‌کلی متمایز می‌سازد. اِشکال بزرگی ظاهرا در اینجا ایجاد شده است: آیا در شعر اسماعیل عواطف نقشی ندارند؟ در پاسخ باید گفت که سطح عاطفه‌مندی شعر اسماعیل، احتمالا از دیگر اشعار براهنی بیشتر است اما مسئله اینجاست که نوع عاطفه‌مندی در اشعار رمانتیک متفاوت است. شعر رمانتیک، از دقیقه‌ی نفی عقلانیت بشری و وجود منطق یگانه‌ای در طبیعت آغاز می‌گردد و بدین طریق شور و هیجانات شاعر را از هرگونه خردمندی تهی می‌سازد. این خردمندیِ همراه با هیجانات، حالت بنیادین جهان شعری را با جهان واقعیت، این همان می‌کند و در این رویکرد، شاعر نسبت به واقعیت‌ها پایبند است و قادر نیست از منطق نرمال واقعیت تخطی کند و صرفا مجبور است همه‌چیز را به آشنایی‌زدایی ختم کند. اما در رویکرد رمانتیک، امر شعری بر بستر ماشینِ میل‌گر شاعر بنا می‌گردد که ازین لحاظ، خودآگاهَ کمترین میزان دسترسی را به میل فرد دارد که از نتایج آن باید به این موارد اشاره کرد: عدم کنترل

شاعر بر جهان شعری، تخطی از منطق موجود در واقعیت، خود ارجاعی و خودبسندگی شعر و نهایتا تردید مخاطب (هرکسی بجز مولف) نسبت به الهام بودگی شعر. حال باید به این بپردازیم که تعریفمان از شعر الهام شده چیست:

در تعریف این شعر، بصورتی ساده و مختصر می‌توان گفت «ناگهانی بودن سرایش شعر» اما برای جلوگیری از ابهامات احتمالی باید به تعریفی کامل‌تر روی بیاوریم. الهام، در تضاد با به‌کارگیری عامدانه تکنیک‌هاست. درواقع چیزی که به شاعر الهام می‌گردد، زمینه یا همان حالت بنیادین شعر است؛ فهمی نشانه‌ای (پیشا زبانی) از کلیت جهان احتمالی‌ای که شاعر لحظاتی بعد خواهد سرایید. در این رویکرد، خودآگاهی شاعر، صرفا در تبدیل عواطف به کلمه یا بهتر است بگوییم زبان‌مند کردن عواطف وارد عمل می‌شود. جرقه و آغاز فرآیند الهام و نتایجتا سرایش شعر نیز فقط در هنگام فوران نیروی نشانه‌ای اتفاق می‌افتد؛ پس دلیل اینکه برخی شاعران پس از مرگ نزدیکان و شکست عشقی، اشعار درخشانی می‌سرایند نیز در همین نکته نهفته است. اما دسته‌ی دیگری از شاعران هم در این لحظات، قادر نیستند شعر خوبی بگویند چراکه حجم زیاد عواطف، به‌کلی مانع از ورود خودآگاهی و زبانی کردن عواطف (نوشتن شعر) می‌گردد.

مهمترین دستاورد براهنی در خطاب به پروانه‌ها، درهم‌آمیختن دو رویکرد متفاوت و متضاد به شعر است: سرایش خودآگاهانه و سرایش ناخودآگاهانه. حال باید ببینیم هرکدام ازین رویکردها، در چه مولفه‌ای از اشعار نمود یافته‌اند. همانطور که پیشتر بحث کردیم، یکی از نمودهای ناخودآگاهی و الهام شعر، در خصیصه‌ی رمانتیک متن قابل مشاهده است و بدین طریق حملات آنی یا موجوار احساسات است که پاره‌های مختلف شعر را تشکیل می‌دهد که دراینجا فهم سربسته‌ی (دراینجا تازه کمی خودآگاهی شاعر وارد کار می‌شود) شاعر از چیستی ایده یا کلیت شعر است که از گسست‌های شعر جلوگیری می‌کند و متنی اندام‌وار را تولید می‌کند. شکل‌گیری تصویر (ایماژ) در شعر با همین حملات ناگهانی عواطف ممکن می‌شود؛ حال برای اینکه بدانیم خودآگاهی در کجا نمود یافته است، باید بررسی کنیم که اگر تصاویر و اجزای مختلف را از اشعار خطاب به پروانه‌ها بگیریم، چه‌چیز باقی می‌ماند؟ چیزی که باقی مانده، ثمره‌ی خودآگاهی مولف است.

اجزای مختلف نامبرده، عملا منجر به شعر پلی‌فونیک (چندصدایی) نمی‌گردد چراکه ناخودآگاه مولف، قادر به جداسازی اَشکال مختلف فهم نیست و یا شعر تک‌صدایی خوبی (همچون اشعار شاملو) را تولید می‌کند و یا بدترین نمونه‌های اشعار چندصدایی را که من ترجیح میدهم چندصدایی‌شان ننامم. در توضیح اینکه چرا اشعار تک‌صدایی خوبی در این رویکرد تولید می‌شود باید گفت که شاعر، نوعی از فهم را در خود درونی کرده است و آن فهم، تنها شیوه‌ای خواهد بود که او می‌تواند بوسیله‌ی آن، جهان را بازشناسد؛ پس عملا شاعری ایدئولوژیک‌زده است که با استفاده از ناخودآگاه خود می‌تواند شعر تکصدایی خوب و قطعا پندآمیز بسراید. پس شعر چندصدایی چگونه ساخته می‌شود؟ با ورود به‌موقع خودآگاهی به فرآیند سرایش شعر! در این مرحله، میان انواع فهم موجود در شعر، تمایزگذاری می‌شود و شاعر حدودکلی آنان را از یکدیگر جداسازی می‌کند تا تشخیص وحدت ارگانیک متن، با استفاده از نشانگان قابل شناسایی باشد. اما همینجا می‌توان نسبت به وجودیت وحدت ارگانیک در خطاب به پروانه‌ها تردید روا داشت. در اینجا وحدت ارگانیک، ایدئولوژیک نیست بلکه صرفا عناصر روایی است که درواقع همان فهم پیشازبانی نامبرده را تشکیل میدهد؛ یعنی شاعر می‌داند که منطقی دراماتیک را می‌باید تا انتها حفظ نماید. حالت بنیادین یا دیگر بهتر است بگوییم کانتکست اشعار این کتاب، مابه‌ازایی در متنیت ندارند بلکه به ذهنیت رضا براهنی ارجاع میدهند؛ اکثر اشعار دارای نقاطی هستند که واضحا در شعر ناگفته مانده است. یا بهتر است بگوییم که نشانگانی خاموش در اشعار وجود دارند که فقط فقدانشان قابل شناسایی است و مخاطب درکی نسبت به چیستی آنان نمی‌تواند داشته باشد و دراینجاست که هرمنوتیک به شکلی با اصالت وارد کار می‌شود و بخش کوچک اما سرنوشت‌ساز متن را برعهده مخاطب قرار می‌دهد.

اندر حکایات سرقت ادبی

جوابیه رضا روشنی به مطلب روان‌پارگی زمان و فضا
مقاله‌ی مهدی شادخواست منتشر شده در شماره‌ی سوم مکث

در شماره سوم مکث مطلبی از مهدی شادخواست با عنوان «روان پارگی زمان و فضا» منتشر گردید که «رضا روشنی» در باره این مقاله توضیحاتی را برای مجله مکث ارسال نموده است. لذا این مطلب عینا چاپ میگردد و فرصت پاسخگویی به این مطلب نیز توسط مهدی شادخواست یا هر فرد دیگری همچنان وجود داشته و مجله مکث تنها به وظیفه رسانه‌ای خود عمل می‌نماید.

سرقت ادبی موضوع تازه ای نیست، نبوده. در گذشته بوده امروز هم هست. دلایل زیادی برای این کار وجود دارد که بنظرم عمده ترین دلیل ان فقر و فلاکت فرهنگی است. ما جز معدود ملت هایی غرورافرینی هستیم که در سطح کلان سرقت می کنیم که حق کپی رایت نمی پردازیم که به خودمان اجازه می دهیم سرقت ماهواره ای کنیم و وقتی هم طشت مان از بام می افتد و رسوای خاص و عام می شویم، بخاطر برباد شدن ابروی یک ملت یک عذرخواهی ساده هم نمی کنیم. با چنین شرایط گل و بلبلی چه انتظاری هست که در دنیای بی در وپیکر مجازی امروز که به یمن

و برکت علم و تکنولوژی، هر کسی کدخدایست و صاحب دهی و قلندریست و سر می تراشد، بتوان جلوی سو استفاده ها و سرقات موجود را گرفت؟ اری، اری دوستان روزگار ناجوری است و تباهی برجان ماچیره. روزگاری که هنر خواراست و جادوی ارجمند و همین بهانه ای به دست ناهلان داده که سمندر شوند وبتازند، غافل از این که تنها غافلان همسازند، غافل از این که حقیقت همیشه در گشایش و گشودگی است غافل از ان که حقیقت همیشه قرین صداقت است و خواهد بود.بله، در روزگاری که همه چیز پسامدرنی است و می توان با این واژه حرامزاده پرتقال فروشی کرد و راه برای هر گونه شیادی و کلاه برداری باز گذاشت، صداقت خاصه از سوی اهل قلم مسله مهمی است. نمی توان نوشته ای از کسی یا جایی به اسم نقاد برداشت اما از منبع ان یاد نکرد. قطعا نویسنده بزرگ فکر ، نگاه ، پنجره شخصی خود را داشته و از همه مهمتر صادق است.و به همین دلیل هم او در حافظه جمعی می ماند.

بله، ازانجا که ما امتی زیاده گویی هستیم و من هم با کمال افتخار جز همین امتم، لاجرم حرفم را طول و تفصیل دادم تا برسم به مقاله « روان پارگی زمان و فضا/درنگی در مدرنیسم و پست مدرنیسم» از اقای جناب مستطاب، مهدی شادخواست در نشریه اکترونیکی مکث به شماره سوم تاریخ تیرماه.

جناب شاد خواست روی حرف من به شماست.

شما که خودتان را منتقد می نامید و مقاله را بی کم و کاست محصول تراوش ذهن خود دانسته اید؟!. می خواهم بگویم در حوزه ادبیات فلاکت زده امروز که خیلی از ما جز دسته چاپیده ها هستیم، که ادم گاه می ماند فلسفه نوشتن چیست، این القاب و عناوین چه معنایی دارند؟ یارو همینکه حسب الحالی توی روزنامکی می نویسد، اسم خودش را می گذارد منتقد!یارو همینکه شعری را برای سر قبر ننه اش می نویسد می شود شاعر! الحق و النصاف که ما خود خود معجزه ایم. من نمی دانم چرا ریس جمهور چین دکتر نیست؟چرا اسقف واتیکان استاد نیست؟ اماما این همه القاب و عناوین.... بهتر است شرح این پریشانی را بگذاریم تا وقتی دیگر و برگردیدم به موضوع خودمان، سرقت ادبی. اقای شادخواست پرسش من از شما این است که ما چرا متعهد نیستیم؟ و چرا نباشیم؟ مگر چه اتفاقی می افتد که من نوعی در نوشته ام قید کنم این مطلب از کیست و از کجا وام گرفته ام؟ من شما را ندیده و نمی شناسم، مایل هم نیستم به شما توهینی روا دارم. با این حال دورادور به شما عرض می کنم، که این یک رویه خطا الود و بیهوده است، و شما با این نوع نوشتن نه به دنیا می رسی و نه به قول اکثریت قریب به اتفاق مومنان به اخرت. دوست نادیده وناشنیده شما که صحبت از پسامدرن می کنید و با موضوع پسامدرن مقاله می نویسید و به خورد ملت می دهید، باید این موضوع را درک کنید که پسامدرن رفتن به سوی اندیشه حاشیه ای واقلیتی است، رفتن به سوی تنوع و درک کردن حقوق فردی و اجتماعی ان دگری است . پذیرفتن حضور ان دگری است. از همین رو باید چنین حقوقی را دید و به ان احترام گذاشت و متعهد ماند. شما نمی توانید در مقاله ای با مضمونی تقریبا مشابه تقسیم بندی و مولفه های جریان پسامدرن را از یک مقاله بردارید و به اسم وزین خودتان مزین کنید، ان وقت به مقاله اشاره نکنید و یا دست کم اسمی از نویسنده مادرمرده ان را نبرید. برای تطبیق دو مقاله رجوع شود به (ماهنامه جهان اندیشه،پست مدرنیسم در شعرامروز،شماره نهم،۱۳۸۲صفحات ۵۵/۵۴)

جناب شاد خواست، از قدیم و ندیم گفته اند که بار کج به منزل نمی رسد و من هم محض دادن هشدارکی اول به خودم بعد به شما و سراخر هم به عرشیان و فرشیان همه، این توصیه را موکد می کنم و با بانگی بلند و رسا و با قلبی لبریز از عشق و دوستی می گویم تابوده چنین بوده و ازین پس نیز چنین بادا. باد و ایدون باد.

ابوالفضل حسنی

آخ که نبودم،
با شما سلفی بگیرم،
کنار جعفر عظیم زاده،
بگیرم و بفرستم برای سید حسن نصرالله !
❋
بگیرم بفرستم،
برای سربازها ...
همانا که درست و درست،
روی نقطه صفر صفر مرزی،
با تیرباری بر گردن و قطاری بر سر و سینه،
سیخ ایستاده اند؛
رو به افقی دود اندود !
و خورشید روبرو،
روی پیشانی شان،
مهری هزار و هزاران ساله می کوبد و سیاه می کند !
یک سرباز نه
دو سرباز نه
سه سرباز نه
میلیون ها میلیون و هشتاد ها میلیون سرباز ...
روزانه می روند ته دره و در می آیند ...
بفرستم برای پیشگو ها ...
رمال های خیابان شاهچراغ ...
کولی های مقابل دانیال نبی ...
بفرستم برای فالگیرهای شریعتی ...
بفرستم برای مردمانی که؛
اول امام رضا یک خم،
وسط امام رضا یک کج و یک خم،
آخر امام رضا یک بر گشت و یک خم می شوند !
بپرسم؛ آهان !
آیا پایان اعتصاب نزدیک است !! ؟
❋
نبودم !
نه نبودم !
تا جمعن و دور همی،
یک نسکافه بزنیم در بوفه بیمارستان سینا ...
قدم بزنیم و پیاده روی کنیم،
در هوای خوش پاستور ...
روزنامه ها را به سر تیترشان ...
بگذریم در راه پاستور
بگذریم و بشنویم :
گرد و غبار،
تمام مناطق جنوبی ما را فتح کرده است ...
گرد غبار رسیده است به سیستان ما ...
گرد غبار یعقوب لیث ما را خفه کرده است در همان میدان اول ...
بشنویم :
انگلستان از اتحادیه خارج شده ...
و ما ناگهان بزنیم زیر گریه ...
همه با هم،
روزنامه باز کنیم،
روزنامه ببندیم !
همه با هم پنجره باز کنند،
پنجره ببندند ...
و کلاغ ماده نگران باشد که باز؛
دود تهران را فرا بگیرد و کلاغ نر به خانه نرسد !
آخ نبودم،
تا در هوای دل انگیز پاستور،
قدمی زده باشم،
آخ نبودم؛
تا با ترسهایم
امیدهایم
دلهرهایم
با تلفنهای مضطرب ابوذر افشنگ ...
با نگرانی های مازیار عارفانی ...
سلفی بگیرم و بفرستم برای سید حسن نصرالله ...
تا کمتر سلفی بگیرد و مارا دق بدهد!

بهزاد زرین‌پور

«فصل‌های ناتمام»

به پیوند شاخه هایش
با ستاره می اندیشد
چنار بی ترانه‌یی
که کودکی اش را کنار چشمه گم کرد
کنار خیابان عاشق شد
و ریشه هایش به نفت که رسید
خاطره هایش به شعله تبدیل شد
(درختی که ترانه هایش چیده می شود
هیچ پرنده ای بر شاخه های سوخته اش
پر نمی زند
این را تمام فصل های ناتمام می دانند)

به پیوند شاخه هایم
با پنجره های بلند فکر می کنم
و در غروب ریشه هایم
کم کم از چشم تبر می افتم.

هوشیار انصاری فر

الحمرا برای باد جنوب و سازهای
زهی
ور
ورداشته‌می‌شودازلبت لبم شیشه خرد
در وسط ور ور
بلبلندمی‌شوی با باد و پر بر پرچم می‌زنی پر
بر پر
دلنگ و دلنگ
بناگهان نیستی ناگاهان می‌زنی از وسط خواب
هام
نفت شعله صحراهام
هام
خوابیده رو اتاق و غروبی الحمرای من الحمرا
الحمرا
خوابیده رو پیادهروی‌های عصرهای جمعه‌ی
پاییز نیز
خوابیده رو
حسرتی از
انگشتام
هام
دلنگ و دلنگ می‌کند از نسیم سیم سیم
غروبی از هاله‌ی قرن هفدهمی
و از وسط خواب‌هام بناگاه بر وسط خواب‌هام
و صبح که تار موی ترا حمل می‌کنم بر سینه با
درنگ
که پیاده می‌کنم ناگهان پیداش
و تو دست رو درخت دادهای تکیه قرن هفدهمی
و آفتاب از رنگ سفرمی‌کند به رنگ از لای آن
حریر عرق‌کرده روی پیشانی‌ت
الحمرا دانه‌می‌چیند از سر انگشتام هام
الحمرام
و صبح که خواب دیدهای وسط بر باد بر تابوت
می‌زنی بر درست بر عرق می‌وزی بر درست روی
شقیقه
باد می‌زند سیخ موهام سیخ تپّه‌هام سیخ روهام
هام سیخ
بگیر پایین حالا فنجان را و بهم زل بزن الحمرا
بکوب
از وسط بر وسط
زل‌بزن به در که باز
بسته باز گربه پشت بر پایه و در تکیه و
خوابیده
نیز بازیک درخت قرن هفدهمی روی جمله
غروب‌های جمعه‌های پاییزی
و پیاده آفتاب سفرمی‌کند ظهیرالدوله نیز
سفرمی‌کند نفت می‌کند شعله نیز هم
همین یک قبر سفرنمی‌کند
من
گمت می‌کنم از وسط همین نیمکت پیدا
می‌شوی سوار رنگ می‌شوی از آفتاب
سفرمی‌کنی به آفتاب
اشک سفرمی‌کند از خواب تار موت
حمل‌می‌شود به بیداری
الحمرا دلنگ‌دلنگ‌می‌کند از قرن هفدهم ماه
الحمرا
بنشین
حالا کنار همین قبر
درویش هست
نیست رو سنگ‌فرش
گربه چشم‌های خمارش را بسته حالا باز پیاده
مثل سنگ‌فرش
نیست
شعله‌می‌کشد می‌کشد از وسط خواب‌هام هام
هست همین همین یک تار مو به رو سینه‌م که
الحمرا بزنم نم قرن هفدهمی
هست همین یک باد بر لبم از لبت ورمی‌کشم شم
حالا
الحمرای من حالای من الحمرام

تهران- تحریر اول ۷۵

عادل اعظمی

کجای خودم بِایستم تو معلوم باشی؟
کـه معلـوم شـود تـا امـروز/ کجـای تاریـک نشسـته بـودم؟/ کجایـش را انداختـه بـود دور گردنـم ؟
که وقتی می خواستم بگویم سبز
کوهسـتان سـرم آوار مـی شـد: و آواره هـا دسـت تـو را مـی گرفتنـد/ صـاف مـی آوردنـد تـوی اتـاق مـن/ لـم مـی دادیـد کنـار بخـاری (مبـادا سـرما بخورنـد اسـب هـای تـوی گلـو/ شـیهه هـای بـی پـدرِ جنـاغ چپ)
اتاقـم را بـوی گـون برمـی داشـت/ تـا رطوبتـی کـه تـازه از چشـمهای تـو برگشـته بـود: کـه بگویـد خانـه ی پـدری حوضـش مـاه نداشـت؛ و زن آنجـا از سیاسـت فقـط مرغـش را فهمیـده بـود
و سرخ سرخ می شدی روی تخت/
یـک تیمارسـتان آدم / تـوی کوچـه عاشـق رختخوابـت بودنـد
و عمویت از هوا برایت زنجیر بافت
و عاقبت از آسمان برایت حجله
(مـن کـه بـا ایـن همـه واو بـی ربـط/ نمـی دانسـتم چگونـه گونـه هایـت را اسـتعمار کنـم/ بـه اسـب هـا برنخورد
خـودم را بـه مردانگـی ایـن تاریـک دوختـم: نگاهـم را بـه لبانـت
به زنانگی تاریخ گفتم: خوش ناموس!
که شرفت را دادی پرچم خریدی
شرفت را دادی/ رسمیت پیدا کردی
شـرفت را بـه میـدان آزادی سـپردی (روزهـا آنجـا گل مـی فروشـد/
شب ها توی جمهوری/ رسما خودش را)
بـه میـدان نمـی دانـم کجـای تـو بایسـتم کـه رسـما معلـوم باشـم
بـه میـدان خدایـا دسـتم بـرای تـو/ کاری بـه پسـر مـن نداشـته بـاش

بـه میـدان آقـا محمـد خـان قاجـار کـه ایـن روزهـا بـه زن آدم هـم رحـم نمـی کنـد: تـوی تمـام نعلبکـی هـا بـه لبانـش زل زده اسـت/ تـوی همـه ی آشـپزخانه هـا/ روی همـه ی قاشـق و چنـگال هـا بخشـی از هـوس کهنـه اش را رسـما مـی ریـزد تـوی دهـان مـردم.
و تاریـک از همیـن تاریـخ کچـل اسـت کـه بـه سـفره ی مـا هـم سـرایت کـرد کـه کـرد
از همیـن سـبیل هـای جنایتـکار کـه کارشـان از سـیبل/ بـه دهـان رسـید و هـی تکـرار شـدند کـه شـدند
بـه النگوهـای اسـتیل هشـت سـالگیت رحـم نکردنـد (بگـو یـا عیسـی عصایـت کـو؟!)
بـه سـی سـالگی گوشـواره هـای برنجـه ات تجـاوز کردنـد (داد بـزن یـا موسـی ادرکنـی!)
بـه پنجـاه سـالگی انگشـترهایی کـه دیگـر دسـت ندارنـد (بگـو مراقـب پاهایـت باشـند)
بگو بگو!
قسـم مـی خـورم آزادی یـک جایـی زیـر پیراهـن تـو پیـدا مـی شـود
و مرگ نیز هم
قسـم مـی خـورم آزادی یـک جایـی لای موهـای تـو پیـدا می شـود
و مرگ نیز هم
قسـم مـی خـورم آزادی یـک جایـی توی چشـمهای تـو پیـدا می شـود
و مرگ نیز هم
بگـو کجـای تـو بایسـتم کـه معلـوم شـود/ تـا امـروز کجـای ایـن ناخودآقـا ایسـتاده بـود
کجای تو لم دادم
کـه شـیهه شـیهه سـرما خوردنـد/ اسـب هـای تـوی کمـر
و گفتـی آدم تـوی ایـن جنـگل/ بالاخـره بایـد یکـی را بکشـد
و تو خودت را رسما کُشتی
- کجایی پس؟! بگو
-کجای خودم بِایستم/ تو معلوم باشی-

مهدی قلایی

گفته بودم بدون تو خواهم مرد
خواستن را کنار گذاشتم
و جهان بدون تو جنگ تحمیلی ست
جهان بدون تو
ایرانِ دهه ی شصت است
دوست بیچاره ام سیروس چاره باشی ست
جهان بدون تو اشغال آبادان است
پاوه است مریوان است
نمازِ جماعتِ مدرسه ی چمران است
بچه ای آنقدر گرسنه باشی
که بدون رکوع سجده بروی و سجده ی
اول را به دومی بدوزی و بی خیال مکبر که می گوید:
«سمع الله بمن چه»
جهان بدون تو طبقه ی سومِ ابراهیم عزتی ست
پل شکسته ی دختر است
تکه ای ازپیراهن پاره پاره ی ایگناسیو روی
شاخ یک گاوِ خر است
جهان بدون تو
همیشه ساعت پنج عصر است
زن بیوه ای است
که بنگاه به او خانه نمی دهد اما شماره
اش را می گیرد
و قولِ شرف می دهد برای اش جور کند

جهان بدون تو
این انقلابْ
بی نام خمینی ست
صفحه ی فیس بوک لیونل مسی
بعد از گل دیر هنگام اش به ایران است

جهان بدون تو
پرچم داوری است
که اشتباه بالا رفته و
کاریش نمی شود کرد

جهان بدون تو
خون گوسفند نذری عاشوراست
مادرم به پیشانی ام گذاشته بود که چشم
نخورم
من چشم خوردم که زنی در باجه ی تلفنِ
شعر عباس صفاری ضجه می زند
من چشم خوردم که مرحوم پور پیرار می
زند زیر حرف ابن ندیم
:«پس این نهضت ترجمه از کجا آمده ؟»
من چشم خوردم که باید یادم باشد
برای خل و چلی مثل تو شعر بنویسم
باید به مردهای درون تو تجاوز کرد
باید به مردهای درون تو گفت:
«زکی!به همین خیال باشید»
مردهای درون تو به هم رحم نمی کنند
مردهای درون تو مرد نیستند معصوم!
امتحان اش مجانی ست

تنهاییِ کسی مثل تو را بغل کردن کار من
نیست
تو با کفش اسپرت دلتنگی
تو با کیف چرم دلتنگی
تو در جشنواره ی فیلم فجر دلتنگی
تو در «ضربت خوردن» رحمانیان دلتنگی
تو با وسیله ی نقلیه ی عمومی دلتنگی
تو دلتنگی های زیادی داری معصوم!

وحیده سیستانی

پرچم از جایی بلند می شود
که راه بیفتد خون
گیاه سرخابی به تپاندن بیفتد
و آن/راه رفتنش گرفته باشد
فرو کردنش گرفته باشد
بکند توی خاک
و انشعابی آبی
به سمت هوای سورمه ای لایت ببرد
ناخن که کشاندنش گرفته باشد
تراکم گوشت بزند کنار
پوست که از قبل ترکیده/ندید بگیرد
برود راه بگیرد /بکشد به تنهایی
تنها قدش بلندتر شود
تنها حلقش گشادتر شود
هوا توو
ها توو
هی توو
همه ی بیرونی ها توو
خالی شدنش گرفته باشد
بکند توی خاک
بیدار شود با کشته ها
ادامه ی عمر/آمدنش بیاید
بدهم به بعدی ها
تـوی کوچکـی کـه موهـای چنـد هـزار ماهـه ات/بـوی
مایعـات رحـم مـی دهـد
من سیاه/که با درون دو کشور
در دو تهران کاشته اند
و هر چه بگویند نه
بگویم بله/در کشته ها پیاده ایم
بگویم از دشمنانی که تقویم
از هر هشت بعد از خودش متنفر است
که در کشته ها نشسته آدم بخورد
آدم اشتهای معمول روز است
از گونه های ریخت و پاش روز است
بطور معمول
همه ی فعل های تنش تیر می کشد
دیگر از باد/باران
دیگر از اسب /آهو
دیگر از ماه/لیلا
نمانده گیاهی
گرسنگی درشت تری زیر آدم رشد می کند
ما فکر می کنیم
به شیرینی زیاد هات شاکلت
به تلخی زیاد اسپرسو
به انواع زیادهایی که دلمان را می زنند
با صدای توی گوشم می گوید/
دل من دوستم داشته است
که این یه تهدید است برای قرمز پر رنگ
یه قرمز پر رنگ دیگری
یالا یالا
به عاشقانه فکر می کنم
پرچم عشق بالا

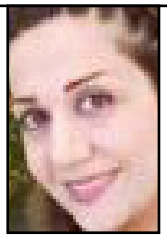
امین مرادی

همیشه روحِ خود دراز می‌کشم
و از پشـــتِ همیشـــه بیـــرونِ
ســـرگردانم را
کـــه از کنـــارِ بیـــرونِ ســـرگردانم،
ســـر درآورده اســـت
نگاه می‌کنم:
پنجره آیا با ما یکی‌ست؟
با دهانِ ها کرده آیا
آب
تنها می‌تواند یک استعاره‌ی خیس باشد؟
ولی نه!
این بارِ سنگینی
که بر شانه‌ی کوه کاشته‌ام
یک اشاره به سنگ نیست
یک «دو»ی تنهاست
که ها کرده
و بر نام خود مرطوب می‌نویسد:
من، همیشه‌ام را با پرتاب شکسته‌اند
دراز کشیده‌ام روحِ خود
و تکه‌هایم را تاب نمی‌آورم
این زبانِ خایه از معنی
یعنی:
آنچه منتظرِ روبروی مرا شکل می‌دهد
همانی‌ست
که مشکلِ روبروی مرا شکل داده بود

اسماعیل مهرانفر

دلیلی ندارد
که تو زیبا باشی
و مردم
همه از چشم های تو بیدار شوند
دلیلی ندارد
که ما بایستیم
اما تو در کوچه ی صادق‌پور قدم بزنی
و ما در تعاریف رفت‌وآمدها
دست ببریم
تو ساده ای
نباید به خاطرت
دست به واژگان عنصرالمعالی بزنیم
دلیلی ندارد
که این همه با موهایت
مرا و چشم هایم را خطاب کنی
و ایستادگان کوچه ی صادق پور را
خطاب کنی
آنها برای دیدنت
هر کدامشان از کسی
دست کشیده اند
شبیه من
که از واقعیت دست کشیدمو
با واقعیتی بدون دست
دارم به تو هی دست می برم
باید ببینمت
و بنویسم بی دلیل
نستعلیق و کوفی
و مثل قلم های نازک لیوان
مرا برایت
به مرکب بزنم .

آزاده فراهانی



ای از اتاق که بیرون می زنی
پنجره می شوی صیقل تر از
سینه ی سندروم
و مرد ، عاشق تر از چله های
بی ستون
کوهستان از هر چه مه ، دود تر
از هر چه نفس ، تنگ تر
پاره می شدی در دکمه های لباسم
شعر
شعر
شعر
و پارسی صدا می زند
دلتنگی های ایوان صدا می زند
و من می پراکنم از استوا تا میانه ی خاور

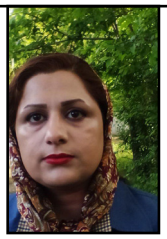
به تو گفتم باران نهنگ ببارد ، ترسی نیست
گفتی سیل عقاب بیاید شوریده نمی ترسد

شکل درخت می شدیم در گوشه ی هر باغی که
مردی بود و باکره ای /
و گوشه ی هر زنی که غاری بود و قعری
و ... سوار
راه
غار
و قعر و اسب

من کنج آن همه قعر
تو عمق آن همه غار
تو را به جای تمام غارهایی که نزیسته ام دوست
می دارم
و به جای تمام چاه هایی که اتصال قنات و غبار
بودند و مرد و اسب

در میان دودت بودم
که دودمانم را به سمت دور
بی ستون می شدم در حالتی که دست می داد
از دست می شدم
شکل بی شمار از هزار و یک پروانه در قلبت
شکل درخت در گوشه ی تمام باغ های جهان
و مثل بید در گوشه ی تمام بادها
که میلرزیدیم بر سر آن تمام ایمانمان

سوفیا صالح‌پور



پنجـــره را مـــی بنـــدم و چـــون
گربـــه‌ای بی‌حوصلـــه
در خمیازه‌های خود
دســـت‌پاچگی زندگـــی را نادیـــده
می‌گیـــرم
اکنون بیماری‌ام را در ساده‌ترین از دست رفتن‌ها
فراموش کرده‌ام
و آسمان با همه‌ی رنگ به رنگ شدنش
فرقی به حال من نخواهد کرد

شب است
و من این را از اکراه زندگی می‌فهمم
جستجوهایم هدفی را توجیه نمی‌کند
و من هذیانم را همراه با بیماری‌ام
و تشنگی رها شدن در بستر
چیزی توجیه‌پذیر می‌بینم
بیرون چیزی نیست
و اگر چیزی هم باشد
جز نبض نامربوط زندگی نیست
بـــا زیســـتنی ایـــن چنیـــن و کهکشـــانی بدین‌ســـان
بی نتیجـــه
دیگر چه نیازی به تولد پی در پی بود
من کودکم را به دنیا نخواهم آورد
و خودم نیز خواهم رفت
به هیچ مسأله‌ای نخواهم اندیشید
مگر از سر بطالت!

بیهوده دست خود را به جستجو می‌جنبانم
هیچ نتیجه‌ای آنقدر چشم‌گیر نیست
که دست‌ها را توجیه کند
شب در امتداد پنجره بر من می‌تابد
و من که بسترم را ترک گفته‌ام
به درهایی با سرنوشت نامعلوم روبرو می‌شوم
سعی می‌کنم نتیجه‌گیری نکنم
در همیـــن خطـــوط کـــه امتـــداد کافـــی دارنـــد رهـــا
می شـــو م
و نیازی نیست حتا نفس کشیدنم را شماره کنم
همین که بدانم هوای کافی هست
برایم کافی‌ست
و بهتر است پنجره را ببندم.

فخرالدین سعیدی

مـــن راغـــب بـــه قرائـــت بلندتریـــن ترانـــه
بـــوده ام
دست بر دهان ام گذاشتند
می خواستم بگویم بوی مردار گرفتم
جمجمـــه ای فرســـوده بـــه کتـــف آرزوهایم
ســـنجاق کردنـــد
مـــی خواســـتم بگویـــم بـــا امپراطـــوری ســـکوت اصـــلا موافـــق
نیســـتم
عریان درعتاب باد سنگ برشیشه ی فانوس بودنم زدند
مـــی خواســـتم بگویـــم حـــرف هـــای کتـــاب کلاس اول هـــم دروغ
اســـت
بابا نان ندارد
اما.....
من به همین که نباید باشم قانع ام
حالا شما بروید روزنامه های عصر بخوانید
بروید سر چهارراه ها بایستید وبگویید
فلانی روزی هزار دفعه حلاج می شود
برویـــد از هـــوش پرتقالـــی کلمـــات ســـاندیس هـــای درود بـــاد
وســـلام بـــاد بســـازید
بروید زیرشنل ای وای نکند چیزی گفته باشم
نان به خانه بیاورید
بروید....
بگذریم اما
سال واگشت تندیس وتازیانه می فهمید
تاریخ مزه ی نان کپک زده می دهد
فعلا خداحافظ

مظاهر شهامت

در تنگنای دیوارها
در خلاصه دقیقه
پشت ترافیک آهن
پس سنگ و بتون
عبـور از پسـتان هـای تـو سـخت
اسـت خانـم
و سخت است رها کردن چند جمله
که موریانه می شود در ساختار استخوان
و شعر را غرق شوخی نابه هنگام استعاره می کند
دارد سگ می شود شعر
استخوانی مخصوص می خواهد برای لیسیدن
استخوان مردانی بزرگ
جمجمه افلاطون
فک هیتلر
انگشتان ناتمام نوشتن نیچه
قفسه سینه بتهوون
چند معنا پستانهای تو را
به سرعت پیش می برد
و باد بوی آن را در شهرهای اطراف می‌پراکند
و چند خواب را
چند خواب را
فکر کن ...
چند خواب را
با پر پرندگان آشفته می کند !
پهلو به پهلوی درختان ایستاده بودیم
و افتاده بودیم درخت به درخت به ایستادن
سایه ؟
سایه ها ؟
نه
ما شوخی شفاف یک اتفاق بودیم
یا شوخی ی اتفاقی شفاف
و دهان گرگ
امانتی
برای بلعیدن بزرگی ی مفهوم بوسیدن
و بعد ...
رازهای مگو
رازهای مگو
رازهای مگو با پوستی از نرمی و هیجانی سرخ
تا سکوت
هم آمیزی پندارهامان را ادامه دهد
عبور از پستان های تو سخت است خانم
و سخت است رها کردن چند جمله
که موریانه می شود در ساختار استخوان
و شعر را غرق شوخی نابه هنگام استعاره می کند
گاهی ماه را از کیف دستی ات در آور
در آن بنگر
و به هر کس که نگاهت می کند بگو
یادگار مادرم است
شاعر بود
و با دندان های همین ماه
گیسوانش را شانه می زد
شگون دارد آقا !
شگون دارد خانم !
سال را پرباران می کند
و یاد می دهد پرستوها را
کمی بیشتر در خانه نگه داریم
چند معنا پستانهای تو را به سرعت پیش می برد
و بـاد بـوی آن را در شـهرهای اطـراف پراکنـده مـی کنـد
و شیار کلمات
آسمان را به گونه ایی دیگر به تصویر می کشد
به شکل شعری که سگ شده است
و استخوانهایی مخصوص می خواهد

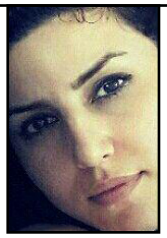
ابوذر افشنگ

کرکره ها
پایین کشیده می شوند
و این گربه که کز کرده و
مدام خمیازه می کشد
تعطیل...
گیـرش انداختـه ایـم و فکرهـای بـدی تـوی سـرمان اسـت...
جمعه،بازاری خلوت است که تنوع می خواهد
پس بی خیال مشتری ها
یکی دایره می شود و دوره اش می کند
دیگری فندک
آن یکی بنزین
روانی تر از همه منم و گر می گیرم
بلند نمی شود و آتش را با پنجه میلیسد
مثـل ماهیـان آزادی کـه میداننـد خـزر هرگـز بـه آبهـای آزاد راه نـدارد

علیرضا مجابی

به فرض که اینجا
کافه است وُ
دم دمـــای هشـــتمین آفتـــاب
روزهـــای نارنجـــی
گیرم سونات مهتاب
همه جا را روشن کرده باشد
و تو
نشسته باشی وُ
روبرویت
کتِ سفیدِ پاره ی خودت،
دو فنجان تلخ
اُرد داده باشی
یکی را خودت
و دیگری
برای کودک فال فروش.
حتا اگر حافظ هم
با تو کوک باشد وُ
آفتاب مرکزِ روز
درست
وسط قهوه ات را
نشانه رفته باشد،...
می بینی؟
همه چیز شاعرانه است....
اما تو
هر چه زور می زنی
شعر که هیچ
باد هم از تو صادر نمی شود
تا کمکی کند
به رقص این همه برگ
روی این همه درختِ بیکار
که دور تو ایستاده اند.
همیشه
یک جای کار
میلنگد.

معصومه یوسفی



فکرهایی آزار دهنده
مردمانـــی کـــه فکرهایـــم را درون
گودالهـای بـزرگ مغزشـان پخـش
مـی کننـد
و هر لحظه با نگاهی جدید
به استقبال بی شرمانه ی شب می روند
از هر سمت که وارد می شوم
خیابان راه دیگری دارد
از هر سمت که فرار می کنم
شهیدهای جدیدی می دهد
و چراغ پشت چراغ
از عبور عابران برق می زند
عابرانی که از تاریکی می ترسند
و در اتاق های نیمه خواب سکوت می کنند
کنار هم سکوت می کنند
پشت به هم سکوت می کنند
و نسـل هایشـان را از گذشـته ی سـاکت بیـرون مـی کشـند
توی گودال های تازه می اندازند
صبح به فکر فرار
به لقمه های کوچکی که جویده می شود
به دندانی که سفیدی اش را از دست داده است
در اندام نابهنگام زنی چرت می زنم
شـاید از ایـن همـه حـرف کلمـه ای را خـواب دیـده باشـم
شاید بیداری را در این کلمه دیده باشم
شاید تو باشد
که دروغ شدی
شـاید مـن کـه هـر چـه پـرواز مـی کنـم گنجشـک نمـی شـوم
هر چه زمین می خورم بزرگ نمی شوم
بلند می شوم
بلندتر از تمام آزارهایی که کنارم ایستاده اند
و خوابهای مرا کلمه می کنند.

پویا میرزاپور

چه کسی بهتر از تو
چشمهای یک مرده را می بندد ؟
رد پای دستهای تو در آرامشِ مرده های بو گرفته
موج می زند
دستهای چال نشدنی ات
عطر های چال نشدنی ات
و تابوت های بلند مدت
که به فراموشی حافظه ام سلام می کنند
هزار کبوتر غمگین در صف های خودکشی خط
کشی شده اند
یا همان دستها ارزن بریز
با همان دستها زن بریز
و جنازه مرگی که از زندگی بریده
در سینه قبرستان
دنبال مرده شور تازه تری می‌گردد
حقیقت همیشه چند متر پایین تر از سطح
دریاست
کنار یک نامه و عکس دفن شده
و دست من از لمسِ عکسهای تو هرگز دست
نمی کشد
حقیقت از چیدن دستهای آویخته پشیمان نمی
شود
حقیقت فقط دروغ لو رفته است
حقیقت فقط دستهای لو رفته است
چه کسی بهتر از تو چشمهای یک مرده را می
بندد؟
فاتحه برای مرده چه فایده ای دارد ؟
وقتی رد پای دستهای تو در آرامشِ مرده های بو
گرفته موج می زند
جهان به نشخوار خودش مشغول است
و استخاره هنوز به دانه های تسبیح چنگال می
کشد
دیگر بوسیدن مرده چه فایده ای دارد ؟

خسرو بنایی

تثلیث را از چهره تو آغاز کردم
گوشه ای که از زاویه صبح منبسط
میشد
هیچ آفتابی در طلیعه رنگ های
پر مدعای چشم نبود
انگار خواب در سقوط ثانیه های
تخت
صدادار می شد.

اذان در لفافه صدا مرطوب و
سلام
قطره های بود که بی هنگام
از سکوت تسلیم میشد
سلام عزیزم
سلام
تنها همین عبارت بالا نمی آمد
و اسم خمیازه ای بود که در خواب
دوباره کش می آمد :... ،.....
امروز حوالی تیر ماهی بود
پیش از موعد گلوله
هیجان راهدف می گرفت
و من حنجره ای بودم
از قفای تابستانی پیش از جنسیت هیجده سالگی
تابستان مطبوع نبود
و جسد ها
در لفافه شعارها مدفون نشدند
کسی صدا نزد
محسن از اسامی مقدس دست هایی بود که از
کبوتران دریغ نکرد
کسی صدا نزد
اسماعیل وارث صدای پیش از احترام انتقام بود
کسی صدا نزد
علی اکبر الفبا را از الف آخرین نفس
از افق گلوله کم نکرد
کسی صدا نزد
اصغر نا م فراموش شده پیش از رقص لیوان شکسته
بود
من تیرماه را در رنگ های نیامده گیلاسی تو خلاصه
کردم
گفتم تنها تو ماندی
عشقی که نسبتی با تابستان
چنان دارد
که من در آن فرو می روم
تا لورکا نگوید
تابستان
گره گاه عشق های ست که تنها از سرخی
خاطره ای زردی از انتهایش می برند

برمی‌گردم پشت آن همه کاج

حسین ایمانیان

تا کلمه‌ی دربست را شنیدم، گفتم: «سوار شید». خودم بعد از آن‌ها سوار شدم و از مردی که روی صندلی جلو نشسته بود خواستم پیاده شود و ماشین دیگری سوار شود. طوری روی صندلی لم داده بود که به نظر می‌رسید خودش را برای سفری چند ساعته آماده کرده است. کمربند را که باز می‌کرد، نگاهی به صندلی عقب انداخت و زل زد توی صورت من. گفتم: «ببخشید که این‌طوری شد، این خانوم‌ها دربست گرفتن، مسیرشون هم به مسیر شما نمی‌خوره.» پیاده که شد، آینه را روی صورت آن که پشت سرم نبود تنظیم کردم و پرسیدم: «کجا تشریف می‌برین؟» هنوز جمله‌ی من تمام نشده، حالت چهره‌اش تغییر کرد: صورتش سرخ شد و طوری پلک زد که انگار یک‌دفعه با صحنه‌ی وحشتناکی روبه‌رو شده است. چشم‌هایش را از روی آینه برداشت و به کناری‌اش نگاه کرد؛ لب پائینی‌اش آویزان شد و دوباره به آینه نگاه کرد: «فعلن برید یه‌خورده جلوتر وایسید، ما باید به چند نفر زنگ بزنیم.» باید می‌خندیدم و با خنده‌ام تعجب خودم را نشانش می‌دادم. نخندیدم؛ لبخند زدم و چشم‌هایم را درشت کردم. زل زدم توی آینه. چند ثانیه‌ای همین‌طور نگاهش کردم و بعد دنده را یک کردم و با تمام قدرتم فرمان را پیچاندم. همین‌طور بین حرکت کردن و حرکت نکردن با پدال گاز و کلاچ بازی می‌کردم تا بالاخره راهی باز شد و ماشین را چپاندم توی لاین کناری. توی این فاصله هر وقت چند سانتیمتری جلو می‌رفتم تا راه بگیرم، صدای بوق کشیده‌ی ماشین‌هایی که راه نمی‌دادند وصل می‌شد به کوفت و مرض‌هایی که از صندلی عقب به گوشم می‌خورد. آن که توی آینه نبود گفت: «پری! بگو بره جلوی گلستان وایسه.» دسته‌ی راهنما را هول دادم به سمت بالا و آینه‌ی سمت راست را نگاه کردم. رفتم داخل خیابان ایران‌زمین. پری پرسید: «آقا! به نظر تو الان تو گلستان بگیربگیر نیست؟» موبایل‌ش توی دستش بود و گاهی صدای کوتاهی از آن بلند می‌شد. توی آینه‌ی سمت راست نگاه کردم و به سرعت رفتم توی لاین آخر. سرعت را کم کردم و زل زدم توی آینه‌ی وسطی. توی قاب آینه هیچ خبری از پری نبود؛ گردنم را کمی چپ و راست کردم ولی باز هم نمی‌آمد توی کادر. رفته بود نزدیک دوستش و سرش را برده بود توی سینه‌ی او و پچ‌پچ می‌کرد. همان‌طور که برگشته بودم عقب، نگاهش را انداخت توی صورتم. مثل وقتی که نگهبان سینما چراغ‌قوه را می‌گرفت روی صورتمان و بعد بلافاصله روی مانتوی سحر و تا دست‌های مرا پیدا نمی‌کرد به جستجویش ادامه می‌داد. از اینکه برگشته بودم عقب پشیمان شدم و پدال گاز را بیشتر فشار دادم. یکی از توی پیاده‌رو فریاد زد: «جون!» شیشه را بالا کشیدم و بدون اینکه بخندم گفتم: «من سه-چار روز پیش اومده بودم. پرِ از این لباس‌شخصی ریشوها بود. البته شاید الان توی ماه رمضون نباشند. اگر هم بخوان بیان، بعد از افطار میان.» دوباره آمده بود توی آینه. سیگارش را که روشن کرد، شیشه را پائین کشید و اولین بازدم پر از دودش را هول داد توی فضای بیرون. یکی دیگر از پسرهایی که توی پیاده‌رو پرسه می‌زدند گفت: «چه خبرته بابا! دوتا دوتا؟ یه چیزی هم واسه

ما بذار.» هیچ عکس‌العملی نشان نداد. کمی که دور شدیم شیشه را بالا کشید و گفت: «عوضی!» نگران شده بودم. داشتم فکر می‌کردم که نکند بعد از کلی الافی به بهانه‌ای کرایه را ندهند و پیاده شوند. از ورودی خیابان گلستان گذشتم و رفتم به سمت سعادت آباد. هیچ‌کدام اعتراضی نکردند و همین باعث شد نگرانی‌ام بیشتر شود. مطمئن شده بودم که جایی نمی‌خواهند بروند. به تقاطع که نزدیک می‌شدم، پری با لحنی آرام گفت: «رد کردی! دور بزن.» پشت چراغ‌قرمز برگشتم و یک نگاه طولانی بهشان انداختم. متوجه شدم که ظاهرشان خیلی تفاوت کرده: دوستش تمام آرایشش را پاک کرده بود و هنوز با دستمال کاغذی داشت چشم‌هایش را می‌مالید. پری هم روسری‌اش را کشیده بود جلو و داشت رژلبش را پاک می‌کرد. پرسیدم: «گلستان پیاده می‌شین؟» با تعجب نگاه کرد به آینه و با لحنی قانع کننده گفت: «حالا تو تا اونجا برو! شاید پیاده بشیم شایدم نه. برا تو که بد نمی‌شه کرایه‌تُ می‌گیری.» خیالم راحت شد که از بابت کرایه مشکلی پیش نمی‌آید. داشتم فکر می‌کردم که دوهزار تومان بگیرم یا بیشتر. با این حرفی که زد شک نداشتم که سر کرایه چانه نمی‌زند. دیگر برایم عادی شده بود که قیافه‌ها تغییر کنند؛ مدتی بود که بعد از کلمه‌ی دربست، خانمی روی صندلی عقب کیف کوچکی را بیرون می‌آورد و بسته به جایی که سوار شده بود آرایشش را تغییر می‌داد. اگر وسط شهر سوار شده بود، وقتی که پیاده می‌شد آنقدر خوشگل شده بود که کرایه‌ای که می‌گرفتم با یک حسرت گنگ همراه می‌شد و خوشحال نمی‌شدم از اینکه دو-سه هزار تومان بیشتر گرفته‌ام. اگر توی شهرک سوار شده بود و می‌رفت مرکز شهر، معمولن توی تلفن می‌شنید که توی ولیعصر و فاطمی و ونک و انقلاب بگیربگیر است و بلافاصله می‌رفت سراغ شیر پاک‌کن و «آقا! ممکنه اون دستمال کاغذی رو بدید به من؟» موبایل دوستش زنگ زد و شروع کرد به حرف زدن: «سلام... بله خودمم... من چه‌جوری می‌تونم به شما اطمینان کنم؟... دیشب... آره... نه... الان توی خونه‌ست... نه بابا! چه خبره؟... باشه اگه خواستم به همین شماره زنگ می‌زنم.» پری هاج‌وواج نگاهش می‌کرد؛ گاهی چشم می‌گرداند توی آینه و من چشم‌هایم را می‌بردم کنار از نگاهش. هنوز دکمه‌ی قرمز موبایلش را فشار نداده بود که پری پرسید: «چی شد؟ چند میگه؟» «هیچی بابا. ده برابر اون چیزی که فکر می‌کردیم.» پیچیدم توی خیابان مهستان و تندتر حرکت کردم. چندصد متر مانده به ورودی بازار جای پارک نبود. ایستادم. صدای پخش را زیادتر کردم و لم دادم توی صندلی. دست پری خورد روی شانه‌ام. برگشتم و اسکناس پنج‌هزار تومانی را از دستش گرفتم. همین طور که در حال پیاده شدن بود پرسید: «تا اینجا کرایه چقدر شده؟» به مانتوی دوستش که چسبیده بود به شیشه‌ی سمت چپم نگاه کردم و دستم را بردم توی جیب شلوارم تا باقی پول را بیرون بیاورم. گفتم: «دو هزار تومن. قابلی هم نداره.» چهار انگشتش را گذاشت روی اسکناس‌هایی که به سمتش گرفته بودم و دستم را پس زد: «پس به اندازه‌ی سه‌هزار تومن منتظرمون وایسا. اگه اومدیم که چند جا دیگه هم می‌خوایم بریم. اگه نیومدیم هم که برو.» چانه‌اش را گذاشته بود روی لبه‌ی شیشه و لبخند خفیفی روی لب‌هاش بود. قیافه‌اش سرد شده بود و هیچ خبری از شرارت صدایی که گفته بود دربست، نبود. آدامس هم دیگر نمی‌جوید و با قیافه‌ی جدیدش مطمئن شدم که گشتی‌ها کاسبی امروزم را خراب نمی‌کنند. کاش موهایش را مش، و به سمت بالا شانه نکرده بود. به این قیافه‌ی سرد، به این چشم‌هایی که انگار هیچ‌چیز را نگاه نمی‌کنند، موی کوتاه مشکی می‌آید که بریزد روی پیشانی. «چهل و پنج دقیقه وایمیستم.» ماشین را خاموش کردم و سیگارم را

از تـوی داشـبورد بیـرون آوردم. سـوئیچ را چرخانـدم تـا شیشـه‌ی سـمت خـودم را پائیـن بکشـم. سـیگار را روشـن کـردم و چشـم‌هایم را بسـتم. آفتاب‌گیـر را دادم پائیـن و سـی‌دی فرهـاد را برداشـتم و گذاشـتم تـوی پخـش. آلبـوم بـرف را انتخـاب کـردم و دوبـاره پـک محکمـی از سـیگار گرفتـم. صـدای دعاهـای قبـل از افطـار از مسـجدی کـه همـان اطـراف بـود بـه گوشـم می‌خـورد. صـدای پخـش را بیشـتر کـردم و شیشـه را بـالا دادم. سـیگار را تـوی زیرسـیگاری ماشـین خامـوش کـردم و دوبـاره چشـم‌هایم را بسـتم. صدایـی از زیـر صندلـی می‌آمـد. بـه سـختی از صـدای موسـیقی فرهـاد تشـخیص‌اش دادم. پیـاده شـدم و دسـتم را بـردم زیـر صندلـی خـودم. گوشـی گران‌قیمتـی بـه نظـر می‌رسـید. روی صفحـه‌ی نمایش‌گـرش نوشـته بـود پـری. کمـی معطـل کـردم ولـی بالاخـره جـواب دادم. قـرار شـد کـه الان بـروم دنبـال کار خـودم؛ طرف‌هـای سـاعت نـه، زنـگ می‌زنـد تـا بـروم دنبالـش و برسـانم‌اش خانـه، کـه هـم گوشـی لالـه را پـس بگیـرد و هـم سـه هـزار تومـان‌اش صـرف اینجـا منتظـر بـودن مـن نشـود. قبـول کـردم. شـک نداشـتم اگـر چانـه‌اش را روی لبـه‌ی شیشـه‌ی سـمت چـپ نگذاشـته بـود؛ اگـر تصویـر صورتـش تـوی ذهنـم نمانـده بـود، هرگـز سـاعت نـه شـب، گوشـی لالـه روشـن نبـود. تـا نـه حـدود سـه سـاعت زمـان داشـتم و پشـت چراغ‌قرمـز میـدان صنعـت شیشـه‌ی سـمت راسـت را پائیـن کشـیدم و رو بـه عابرهایـی کـه تـوی پیـاده‌رو قـدم می‌زدنـد فریـاد زدم:«مخابـرات بیـا! مخابـرات!»

***

آدرسـی کـه داد فـاز شـش بـود. اگـر از یـادگار می‌رفتـم ده دقیقه‌یـی راه بـود و زود می‌رسـیدم. حوصلـه‌ی اینکـه بـروم دور میـدان آزادی مسـافر بـرای شـهرک سـوار کنـم را نداشـتم. آن روز بـه انـدازه‌ی کافـی کار کـرده بـودم. اگـر چهار-پنـج تومـان هـم از پـری می‌گرفتـم، بیشـتر از سـی‌هزار تومـان می‌شـد و ایـن رقـم تـوی ایـن مـدت بی‌سـابقه بـود. هـم زودتـر از مابقـی روزهـا از خانـه بیـرون زده بـودم و هـم مسـافر دربسـتی زیـاد گیـرم آمـده بـود. از چهارراه اسـکندری کـه گذشـتم تصمیمـم را گرفتـم: از لایـن سـمت راسـت حرکـت می‌کـردم و جلـوی هیـچ مسـافری ترمـز نمی‌کـردم. راهنمـای سـمت راسـت را کـه زدم، یکـی از سـه نفـری کـه تـا وسـط ورودی یـادگار جلـو آمـده بودنـد داد زد: «چـار نفـر، سـر فـرحزاد.» زدم روی ترمـز و سوارشـان کـردم. تاکسـی‌یی کـه پشـت سـرم بـود دسـتش را گذاشـت روی بـوق و تـا هـر سـه نفرشـان سـوار نشـدند و راه نیفتـادم، رهـا نکـرد. صـدای پخـش را زیـاد کـردم و از اینکـه بـه موسـیقی هوی‌متـال اعتراضـی ندارنـد مطمئـن شـدم. پایـم را تـا آخـر فشـار دادم روی گاز و بـه سـرعت دنـده عـوض کـردم. آرزو می‌کـردم کـه قبـل از پونک‌باختـری پیـاده شـوند تـا مجبـور نشـوم بـروم بالاتـر؛ حوصلـه‌ی دور زدن نداشـتم. «آقـا مچکـر! هـر جـا لطـف کنیـد پیـاده می‌شـیم. بفرمائیـد!». ماجـرای آرزویـم را برایشـان تعریـف کـردم و بلافاصلـه گفتـم: «کاش یـه آرزوی مهم‌تـر می‌کـردم.» همـه خندیدنـد و یکـی از زنهـا گفـت: «مـا هـم همیـن الان تصمیم‌مـون عـوض شـد، گفتیـم بریـم خونـه‌ی یکـی از دوسـتامون، اونـارم برداریـم.» اسـکناس دوهـزار تومانـی را از دسـت مـرد گرفتـم و گفتـم: «بـه سـلامت.» بیشـتر از ارزش پولـی کـه گرفتـه بـودم خوشـحال شـدم و بـه سـرعت رانـدم تـا خانـه را پیـدا کـردم. از همـان خانه‌هایـی بـود کـه همیشـه وقتـی بـه پولدارهـا بـد و بیـراه می‌گفتـم مثـال مـی‌آوردم: «یـارو یـه ویـلای دوهـزار متـری داره تـوی شـهرک غـرب. متـری ۴ میلیـون هـم کـه حسـاب کنـی می‌شـه ۸ میلیـارد. اون‌وقـت مـن و تـو دربـه‌در دنبـال یـه ۴۰ متـری می‌گردیـم تـوی نـواب. گـه بـه گـور پدرشـون بیـاد بـا ایـن زنده‌گـی تخمی‌یـی کـه واسـه مـا درسـت کـردن.» بـه سـحر می‌گفتـم و اخم‌هایـم می‌رفـت تـوی هـم. حـالا جلـوی یکـی از همیـن خانه‌هـا بـودم ولـی خبـری از اخـم و نفـرت نبـود. یکـی در میـان دسـتم را روی جیب‌هـای

پیراهنم می‌گذاشتم. یکی پر بود از درآمد امروزم و مطمئن بودم که پانصد تومانی کم دارد و پر از هزار تومانی و دوهزار تومانی است. موبایل لاله هم توی آن جیبم بود. اگر که زنگ می‌زد پیراهنم روشن می‌شد و روی طلق جلوی آمپر انعکاسش را می‌دیدم و پیش از آنکه صدایش بلند شود، متوجه می‌شدم. با اینکه شش ساعت بود پشت فرمان بودم، احساس خستگی نمی‌کردم و انرژی زیادی داشتم. دوباره دست زدم به جیب اسکناس‌ها و وسوسه شدم که بشمارم‌شان، اما پشیمان شدم. به لذتی فکر کردم که توی خانه، روبروی سحر که سینی چای را دست گرفته، بشمارم‌شان و او با خنده پول‌ها را از دستم بگیرد و بگوید چند هزار تومان دیگر تا تکمیل اجاره‌خانه‌ی این ماه فاصله داریم. اگر آن‌شب ۲۰۰ تومان را پر می‌کردم، تا ۳-۴ شب دیگر پول اجاره کامل شده بود و می‌رفتیم سراغ قسط ماشین. این فوق‌العاده بود: آن‌روز تازه دوازدهم بود. سوت فرهاد از توی گوشی لاله بلند شد. زنگش را خودم تغییر داده بودم. از آهنگ تام و جری‌یی که خودش گذاشته بود، خوشم نیامده بود. گفت: «ببین از ماشین پیاده نشو. من تا دو دقیقه دیگه میام. یه پیرمرد باهام میاد پائین. اگه چیزی ازت پرسید بهش جواب نده. بهش گفتم شوهرمی؛ یه جوری رفتار کن که باور کنه، همین.» رفتم توی فکر که وقتی سوار شد چه جمله‌یی بگویم که وادار شود همه‌ی ماجرا را برایم تعریف کند. دست کردم توی داشبورد و بسته‌ی پُر وینستون عقابی را درآوردم. یک سالی می‌شد که وینستون نخریده بودم. سیگار را روشن کردم و نیم‌خیز شدم تا فندکم را بچپانم توی جیب شلوارم تا اگر خواست سیگار روشن کند، فندک دم دستش نباشد و خودم برای‌اش آتش کنم. فندک ماشین را هم درآوردم و گذاشتم توی داشبورد. شیشه را که می‌خواستم پائین بکشم چیزی به فکرم رسید. ماشین را روشن کردم و سی‌چهل متر عقب‌عقب رفتم. دوست داشتم از در حیاط تا جلوی ماشین من، با همان پیرمردی که می‌گفت قدم بند تا رفتارشان با یکدیگر را تماشا کنم و متوجه شوم که توجیحاتش برای دروغی که گفته راجع به من، چقدر به واقعیت نزدیک است. دوباره ماشین را خاموش کردم و باز فراموش کردم که شیشه را پائین بدهم. سوئیچ را چرخاندم و شیشه را که پائین می‌دادم در حیاط باز شد. کاش صدای ماشین را نشنیده باشند. لباس‌هایش را عوض کرده بود. پیرمردی که حرفش را زده بود خیلی هم پیر نبود؛ به سختی پنجاه سالش می‌شد؛ میان‌سال بود. لباس خیلی شیکی تنش بود و بدون کت و تنها روی پیراهن، کراوات زده بود. سیگار پری روشن بود و من مطمئن بودم تا به ماشین برسد تمام می‌شود. پیدا بود که پری با لحن تندی با او صحبت می‌کرد و دست‌هایش را طوری حرکت می‌داد که انگار تهدید می‌کند. نزدیک ماشین که شدند، پری با حالتی قاطع چیزی گفت که هردوشان ساکت شدند و آن چند قدم را به من خیره شدند. هر دو به سمت راست ماشین آمدند و من باید پیاده می‌شدم که ابروهای پری را دیدم: چند سانتیمتری بالا رفته بود. به نشانه‌ی تایید سرم را تکان دادم و پیاده نشدم. شیشه را تا آخر پائین کشیدم و دست دادم. بوی الکل خورد توی صورتم. داشتم به نوع مشروبش فکر می‌کردم که پری با صدایی بلند گفت: «خفه شو!». به ذهنم که فشار آوردم دلیل پرخاش پری را متوجه شدم. مرد موقع سلام و احوالپرسی به من گفته بود: «زن خیلی خوبی داری جناب نوری‌نژاد. قدرش رو بدون. من این زنُ با همه‌ی دنیا هم عوض نمی‌کنم.» همین طور که بلندبلند می‌خندید شیشه را کشیدم بالا و رو کردم به پری. بوی الکل قطع شد. حدس زدم که او هم دارد به این پرسش فکر می‌کند که چرا با دو-سه مرتبه صحبت تلفنی و یک رابطه‌ی تصادفی بین مسافر و راننده، اینقدر با من احساس صمیمیت کرده

است که در چنین موقعیتی قرارم دهد. هیچ اثری از آن قیافه‌ی سرد و جدی سه ساعت پیش نبود. آرایش غلیظی کرده بود. چشم‌هایش را شبیه بازیگرهای فیلم‌های هیجانی هالیوود کرده بود. لب‌ها و ناخن‌هایش درست مثل رنگ مانتو و سندل‌هایش قهوه‌یی تیره بود. شلوارش چهار انگشت پائین‌تر از زانو تمام می‌شد و توی تاریکی ماشین پوست ساق‌هایش خاکستری به نظر می‌رسید. مانتویی که پوشیده بود مدل عجیبی داشت: یقه‌اش مثل یقه‌ی کت‌های مردانه باز بود و لبه‌ی خیلی بزرگی داشت که پارچه‌اش با خود مانتو فرق می‌کرد. نیمی از سینه‌هایش داخل مانتو بود و نیم دیگر داخل بلوز سبز چسبانی که یقه‌ی آن هم باز بود. فاق شلوارش پیدا بود. ران‌های شلوار تیره‌اش را سنگشور کرده بودند ولی بالاتر که می‌رفتی تیره‌تر بود. به حافظه‌ام فشار آوردم تا یادم بیاید که وقتی راه می‌رفت ران‌های‌اش را مانتو پوشانده بود یا نه؟ نپوشانده بود. شالش را از پشت بسته بود و مشخص بود که سرسری روی موهایش انداخته است. موهایش را سیخ و به سمت بالا حالت داده بود؛ طوری که ارتفاع شال ۱۵ سانتیمتری بالاتر از پیشانی‌اش بود. مشروب نخورده بود؛ هیچ بویی نمی‌داد، حتا بوی عطر بعد از ظهر را که شاید لاله زده بود. اخم مختصری کردم. دستم را گذاشتم زیر چانه‌ام و با لحنی تمسخرآمیز گفتم: «کجا تشریف می‌برین؟» قیافه‌اش جدی شد و انگار نگران چیزی باشد گفت: «باید بریم دنبال لاله، بعدش بریم خونه. ولی شماره ازش ندارم. موبایلشم که دست توئه. باید منتظر باشیم تا خودش زنگ بزنه. اگرم عجله داری برو! منُ بذار جلوی یه آژانس.» ماشین را روشن کردم و رفتم توی خیابان گل‌افشان. جلوی پارک نسبتن بزرگی توقف کردم. سیگاری روشن کردم وپیاده شدم. رفتم داخل پارک، چند تا پسر جوان گوشه‌یی روی یک نیمکت نشسته بودند و هر چند ثانیه یک‌بار قهقهه می‌زدند. رفتم پشت یک کاج بلند و از کنار تنه‌ی سبز کاج زل زدم به دسته‌ی پسرها. سیگار را گوشه‌ی لبم گذاشتم و به سرعت دستم را توی زیپ شلوارم بردم و شاشیدم به تنه‌ی قهوه‌یی کاج. چند ثانیه‌یی طول کشید تا چند بار تکانش بدهم و از شر آخرین قطره‌ها هم راحت شوم. دست‌هایم را با برگ‌های سوزنی کاج تمیز کردم و با یک دست سیگار را از گوشه‌ی لبم برداشتم و با دست دیگر زیپ شلوار را بالا کشیدم. چشمم را از سوزش دود بستم و چند ثانیه‌یی با چشم بسته راه رفتم. داشتم از ماشین دور می‌شدم. برگشتم. پری چند متر دورتر از کاجی که پای‌اش شاشیده بودم ایستاده بود و داشت بر و بر نگاهم می‌کرد. خنده‌اش ترکید. خوشم آمد از خنده‌اش. گفت: «چشات باز شد؟» گفتم: «آره، یکی از بهترین لحظه‌های زندگی‌یه. با اینکه روزی چندبار تکرار می‌شه ولی آدم از لذتش خسته نمی‌شه.» دوباره خندید. این بار بیشتر خوشم آمد. توی تاریک‌روشنای پارک، توی آن خلوت وهم‌آلود، خیلی زیبا و خوردنی شده بود. برگشتم؛ به سمت پسرها نگاه کردم؛ رفته بودند. هیچ اثری ازشان نبود. بدون اینکه تصمیمی گرفته باشم خوشحال شدم. هنوز لبخند روی لب‌هایش کهنه نشده بود. چشم‌هایش هم می‌خندید. گفت: «من سردمئه. می‌رم تو ماشین. الانا دیگه کار لاله تموم می‌شه، زنگ می‌زنه بریم دنبالش. وقتی برگشت برای بار اول به انحنای پهلوهایش دقت کردم. کمربند مانتواش را هم اولین بار بود که می‌دیدم. طوری راه می‌رفت که اگر بیشتر تعلل می‌کردم دیگر در محوطه‌ی کاج‌ها بهش نمی‌رسیدم. قدم‌هایم را تند کردم. صدای نفسم را قطع کردم و پاها را به آرامی روی زمین می‌گذاشتم. گرفتمش. دست راستم را بردم توی یقه‌ی پیراهنش و دست چپ را حلقه کردم دور شکمش. کلمه‌یی نگفت. کمی خمیده شد و صورتش را رو به بالا گرفت. دست چپ را روی گلویش حرکت می‌دادم و سیر نمی‌شدم از مزه‌ی رژی که دیگر تمامش را مکیده بودم. سرش را از توی بغلم جدا کرد و کمرش را از سینه‌ام فاصله داد و با کندترین شکل ممکن

گفت: «دستت سرده. سینم یخ کرد.» تا رهایش کردم با سرعت دوید به سمت ماشین. مسیری را که دویده بود قدم زدم و به آرامی نزدیک ماشین شدم. تکیه داده بود به در سمت خودش و شکلک در می‌آورد. پسری با موهای سیخ آن طرف خیابان ایستاده بود و زل زده بود به من. انگار می‌خواست چیزی بگوید از دور و تعلل می‌کرد. موبایل پری زنگ زد و با عجله سوار ماشین شد. رفتم آن طرف ماشین که بنشینم پشت فرمان. پسر با دست اشاره کرد که به سمتش بروم. رفتم. گفت: «آقا ما امشب یه مهمونی داریم. هنوز مهمونا نیومدند. می‌تونی بیاریش پیش ما. اصن تو مهمونی هم بمونید. خوش می‌گذره.» جوابش را ندادم و با نگاه یکی دو قدمی از خودم دورش کردم. گفت: «ببخشید» و موبایلش را از جیبش درآورد و شماره گرفت. سوار که شدم دوباره نگاهش کردم. داشت بلندبلند می‌گفت: «بابا پس کجائین؟ من که گفتم بد ترافیکی‌ئه....» دنده را دو کرده بودم و هنوز نه من چیزی گفته بودم و نه پری. گفتم: «کجا باید بریم دنبالش؟» «این یارو چی می‌گفت؟» «هیچی بابا؛ می‌گفت امشب یه مهمونی داره، می‌خواست ما رو هم دعوت کنه.» «باید بری پل مدیریت. از میدون کاج برو؛ اونجا یه کاری دارم.»

نگران سحر شده بودم. معمولن این وقت‌ها رسیده بودم خانه. گفتم: «پس بزار من یه جا پارک کنم تا یه تلفن بزنم. زنم نگران می‌شه.» گفت: «آخی! الان چشم‌انتظار مردش‌ئه.» گفتم: «آره.» گفت: «بیا با گوشی من بزن.» گفت: «نمی‌خواد وایسی.» گفتم: «نه، همون میدون کاج یه تلفن گیر می‌آرم می‌زنم.» گفتم: «می‌دونه تو این خط کار می‌کنم. شماره‌ی اونجا بیفته خیالش راحت‌ترئه.» توی خیابان سرو ترافیک شده بود. دستی را کشیدم بالا و زل زدم توی صورتش. از توی کیفش رژ لبش را درآورده بود و داشت توی آینه‌ی پشت آفتاب‌گیر برانداز می‌کرد. چراغ داخل را برایش روشن کردم. هوس یکی از والس‌های لیست را کرده بودم. از پشت آفتاب‌گیر سی‌دی منتخب پیانو را برداشتم و فشارش دادم توی پخش. داشتم قطعه‌ی مورد علاقه‌ام را پیدا می‌کردم که صدای بوق نگذاشت. راه باز شده بود. از گلوگاه شلوغی که رد می‌شدیم گفت: «اه! کثافتا یه چیزی نمی‌کشن روی جنازه‌ی تیکه پاره‌ی یارو. حالم به هم خورد. بزن بغل دارم بالا می‌آرم.» نمی‌توانست حرف بزند. جلوی آخرین بنز راهنمایی‌رانندگی زدم کنار. در را باز کرد و سرش را از ماشین برد بیرون. پیاده شدم. رفتم جلو تا ببینم چه خبر است. چشمم به جنازه‌ی گوشه‌ی خیابان که افتاد موهای تنم سیخ شد. سعی کردم دیگر نگاهش نکنم. نمی‌شد. هر دو ثانیه بی‌اختیار نگاهم می‌افتاد روی جمجمه‌ی متلاشی شده‌اش. برگشتم سمت ماشین. در را که باز کردم بوی ترش اسید معده خورد توی صورتم. پرسیدم: «حالت بهتر شد؟» گفت: «آره، بریم.» گفتم: «اگه تو ماشین ریخته، از تو صندوق آب بیارم تمیزش کنیم؛ بمونه بوش می‌مونه.» گفت: «نه، نریخت تو ماشین.» راه افتادم به سمت میدان کاج. گفت: «تو رو خدا آروم برو. زمین خیس‌ئه.» گفتم: «بارون توی شهریور یه دقیقه بیشتر دووم نداره. میاد؛ جون چندتا رو می‌گیره؛ بند می‌آد. اول بارون زمین مث صابون می‌شه.» سرعت را کم کردم و دنده را گذاشتم توی دو. گفتم: «یه شکلات از توی داشبورد پیدا کن، بخور تا مزه‌ی دهنت عوض شه.» گفت: «مرسی! همین جا دور میدون نگه دار، من دو دقیقه دیگه میام.» پیاده که شد با ناخنش زد به شیشه. شیشه را پائین آوردم. همان‌قدر که چانه‌اش را بگذارد روی لبه‌ی آن. خندید. چانه‌اش را گذاشت روی لبه‌ی شیشه. خیلی خوشم آمد. خندید. گفت: «اگه برنگردم چیکار می‌کنی؟» گفتم: «برمی‌گردی.» «اگه مطمئنی موبایل لاله رو بده تا ببینی برمی‌گردم یا نه.» موبایل را از روی داشبورد برداشتم و دستم را دراز کردم به سمتش. از دستم قاپید و خندید: «خدافظ» گفتم: «زود بیا.» نخندید. گفت: «خدافظ.»

انسان شریف

زینب مقیسه

سروانتس از خود پرسید چرا باید منتظر رضایت آنها بماند؟ مگر آنها صبر کردند آخر پاییز شود تا جوجه ها را بشمارند؟ از اینجا به بعد دیگر به خودش مربوط بود. درست است که همه باهم به تضمین سروانتس پول روی هم گذاشتند و سی تا مرغ خریدند تا سود کنند، ولی وقتی مرغ ها دستشان را گذاشتند توی پوست گردو و چشم بچه ها افتاد به مرغ همسایه که غاز بود، حق نداشتند همه چیز را از چشم سروانتس ببینند.

بچه های گروه به ایده ی سروانتس تن داده بودند چون ایده های خودشان ته کشیده بود و تنها راه نرفته، تاسیس یک مرغدانی خصوصی بود که سروانتس مسئولیتش را با جانفشانی پذیرفت و گفت «حالا ببینید من کی گفتم!» هم گروهی اول گفت «خفه شو سِرا! داشت خوابم می برد.» و پتو را کشید روی سرش. سروانتس گرسنه به زیر زمین رفت. می خواست کمی از تکه نان های خیس خورده در آبِ مرغ ها را بردارد و سق بزند. البته نان بربری در فریزر بود. اما سروانتس از هم پیالگی با مرغ ها لذت می برد. یکی شان که از بقیه سرحال تر بود انگار می خواست با قد قد چیزی به سروانتس بفهماند. اما سروانتس هرچه بیشتر توجه کرد کمتر فهمید. تصمیم گرفت به احترام او هر بار سر تکان دهد. دریافته بود که زنان هرچه زیبا تر باشند حساس ترند و او می خواست مردی کامل باشد. نه فقط برای مرغ ها که برای تمام ماده های جهان.

به همین دلیل وقتی در یک سه شنبه ی غم انگیز فهمید مرغ ها باغچه را لخت کرده اند و ریشه ی تمام سبزیجات، حتی علف های هرز را هم خورده اند، ناراحت نشد و تصمیم گرفت آنها را به چَرا ببرد. چون قلاده ای برای مرغ ها اختراع نشده بود و نمی توانست سی تایشان را صحیح و سالم به باغ های اطراف خانه ببرد و بیاورد، در هر یک از روزهای ماه یک مرغ را می برد. این طوری هر مرغ روز خودش را برای گردش می دانست و برای تفریح آماده می شد و تازه قدرش را هم می دانست. سروانتس یک جورهایی علاوه بر تامین نیازهای اولیه ی هر مرغ برایشان معنا و انگیزه ای آفریده بود تا بتوانند به زندگی یکنواختشان ادامه دهند.

چاره ی خلاقانه ی سروانتس برای تغذیه ی مرغ ها این بود: برای هر مرغ کیسه ی جداگانه ای در نظر گرفت و در هر گردش سهم یک ماه هر مرغ را از باغ و سطل آشغال ها جمع می کرد. غذا ها شامل نان خشک، سبزی، برنج مانده، و هر چیزی که قابل بلعیدن توسط مرغ ها باشد می شد. مثلا مرغ بیست و هفتم به ته سیگار علاقه ی عجیبی داشت و سروانتس سعی می کرد برایش ته سیگار مارلبرو جمع کند.

به این ترتیب در گوشه ی زیر زمین سی کیسه ی زرد کنار هم چیده شده بود که رویشان اعداد ۱ تا ۳۰ نوشته شده بود. یک روز هم گروهی سروانتس وارد زیر زمین شد و وقتی او را در حال نوازش چیندان مرغ هشتم دید، خون جلوی چشم هایش را گرفت. گفت «وانتس داری چه غلتی می کنی؟» سروانتس گفت «کیشمیش دم داره.»

« کشمش جان تو می دونی یخچال تار عنکبوت بسته؟ می دونی از وقتی اینجا حرمسرا درست

کـردی، فقـط از بـی کفنیـه کـه تـا حـالا نمردیـم؟ آقـا وانتـس؟ » سـروانتس گفـت «آره مـی دونـم. نمـی دونـم چـرا تخمـا جوجـه نمـی شـن.» هـم گروهـی گفـت «خروسـه شـاید مشـکل داره.»
«خروسه؟! کدوم خروسه؟»
«همشون مرغن وانتس؟!»
«آره.» هـم گروهـی حرکتـی بسـیار عصبـی و زشـت و خشـن انجـام داد کـه معنـی اش ایـن بـود کـه «مـا تصمیـم گرفتـه ایـم تـو را از گـروه خـود جـدا کنیـم. امـا چـون خانـه ارث پـدری توسـت و نمـی توانیـم بیـرون بیاندازیمـت، بایـد پولـی را کـه بـرای خریـد سـی مـرغ از هـر کداممـان گرفتـی پـس بدهـی. حـالا تصمیـم بـا خـودت کـه مـرغ هـا را نگـه داری یـا بفروشـی.»

***

مـرغ هـا دسـت کـم روزی سـی تـا تخـم مـی گذاشـتند امـا اگـر تخمـی را تـا یـک مـاه زیـر پـر و کـرک گـرم و نـرم مادرشـان رهـا مـی کـردی تـا یـک روز تـرک بزنـد و جیـک جیـک نازکـی زیرزمیـن را پـر کنـد، مفهـوم یـاس و ناکامـی را درک مـی کـردی.
حـالا بچـه هـا بـه عنـوان حداقـل سـودی کـه از ایـن تجـارت احمقانـه بـه دسـت مـی آمـد، تخـم مـرغ هـا را مـی فروختنـد و خـرج زندگـی بخـور نمیـر گـروه چهـار نفـری شـان در مـی آمـد. بـا خود حسـاب کـرده بودنـد کـه اگـر تخـم هـا جوجـه مـی شـدند در یـک مـاه نهصـد جوجـه داشـتند و بعـد مـی شـد بـا کشـتارگاهی قـرار داد ببندنـد و مـرغ فروشـی بزننـد و... اینجـوری نانشـان تـوی روغـن مـی رفـت.
امـا تخـم هـا در بهتریـن شـرایط نیـز بـه چیـزی زنـده تـر از زرده و سـفیده ای لـزج و لـرزان ارتقـا نمـی یافتنـد. چیـزی کـه باعـث مـی شـد بچـه هـا سـروانتس را بـه خاطـر ایـن ایـده ی عقیـم از خانـه پـرت نکننـد بیـرون و احترامـش را نگـه دارنـد فقـط و فقـط صاحبخانـه بـودن او بـود.
یـک خانـه ی قدیمـی سـاز چهـار خوابـه در اطـراف درکـه بـه مانـی، کـه دوسـت داشـت سـروانتس صدایـش کننـد، ارث رسـیده بـود. گـچ هـای حیـاط ریختـه و دیـوار نمـور بـا انـواع حشـرات مهربـان بـود. اوایـل بچـه هـا بـه سـروانتس اجـاره خانـه مـی دادنـد. بعـد هـا تعـارف هایـش را جـدی گرفتنـد. بعـد هـا جـور دیگـری جبـران کردنـد و بعـد تـر دیگـر جبـران هـم نکردند.سـروانتس اصـلا نگـران نبـود کـه شـاید بچـه هـا روزی بـه جایـی برسـند کـه از او اجـاره خانـه بگیرنـد یـا حتـی از خانـه ی خـودش بیرونـش کننـد. او بـه ذات پـاک بشـر معتقـد بـود کـه در سـخت تریـن شـرایط اگـر بـه قلبـش رجـوع کنـد سـپید تـر از فرشـته... البتـه کمـی شـک داشـت. فقـط کمـی. و چـون کـم شـک داشـت، طـی حرکتـی بـه هـم گروهـیِ یـک پاسـخ داد « تـا یـه مـاه دیگـه سـهم پـولِ همتـون رو پـس مـی دم. حـالا هـم مـن خیلـی خسـته ام. بـرو بیـرون.» وقتـی در زیـر زمیـن بسـته شـد سـروانتس کـف زمیـن، لای خـاک اره هـای ان مرغـی شـده، دراز کشـید. یـک پـر برداشـت و بـا دقـت نـگاه کـرد. تـار هـای پـر بـه شـکلی قالبـی و مهندسـی شـده در هـم فـرو رفتـه بودنـد و سـروانتس مـی توانسـت یـک تـار پـر را از شـکاف تـار دیگـر بیـرون بیـاورد و دوبـاره جـا بگـذارد. سـاختاری بـی نهایـت ظریـف و دقیـق کـه مـی توانسـت بـه راحتـی بـه گریـه اش بیانـدازد.
عصـر آن روز بـدون اینکـه از سـی بانـو اجـازه بگیـرد تصمیـم گرفـت بـرای یـک مـاه آنهـا را بـه چـرا نبـرد. تمـام پـس انـدازش را خـرج خریـد نـان و برنـج و قبـض خانـه و... کـرده بـود. دنبـال کار گشـت و بالاخـره توانسـت شـغل نگهبانـی درب یـک ارگان نیمـه خصوصـی را از آن خـود کنـد. شـب هـا سـاعت ۹ سـر کار حاضـر مـی شـد و تـا ۹ صبـح فردایـش پاسـبانی مـی داد. شـب هـا سـعی مـی کـرد سـتاره هـا را پیـدا کنـد و بـه هـم ربـط دهـد. یـاد مـادرش مـی افتـاد کـه همیشـه مـی گفـت مانـی بایـد مهنـدس شـود امـا خـودش بـود کـه اولیـن بـار بـرای مانـی یـک جعبـه آبرنـگ خریـد و ویـروس مهلـک هنـر را بـه جـان پسـرش انداخـت. مانـی یـا سـروانتس در آخریـن شـب نگهبانـی اش

با غصه به این نکته اندیشید که در تمام آن یک ماه، یک بار هم ستاره ای دنباله دار از آسمان رد نشده است.
فردا صبح ساعت ۹ به خانه برگشت و یک سره وارد زیر زمین شد. مرغ سیزدهم با خوشحالی قد قد کرد و سروانتس متوجه شد که آنان تا چه حد گرسنه اند. گفت «باشه. الان می ریم چرا. هر سی و یک تامون با هم. خوبه؟» مرغ ها با شادی و هیجان فریاد نکشیدند و سروانتس به بهانه ی در آوردن ریگی از کفش هایش، روی زمین نشست و سرش را به دیوار تکیه داد...
خواب دید دارد پرزهای کاغذی به سفیدی برف را با قلم مو خیس می کند. بعد لکه های آبی و حنایی و سیاه روی آن می اندازد و لکه ها روی کاغذ شبیه زیبا ترین مرغ های جهان قد قد می کنند و او ذوق می کند که اولین نقاشی آبرنگ سه بعدی و متحرک جهان را کشیده که می شود مرغ هایش را نوازش کرد.
خواب دید دارد برای کنفرانس دانشگاه ضرب المثل های فارسی را با اضطرابی عجیب حفظ می کند و هم گروهی هایش به اضطراب او می خندد و وقتی لرزش دست هایش را می بینند قهقهه می زنند. خواب دید که او با عصبانیت به جان دوست هایش افتاد و ناگهان همه جا از خون سرخ شد و یک نفر گفت «مانی، همه ی مرغات مردن.»
ساعت سه نیمه شب حس کرد لباسش دارد کشیده می شود. مرغ بیستم بود که می خواست طعم لباسش را امتحان کند. مرغ اول هم روی شکم سروانتس به خواب عمیقی فرو رفته بود. او را آرام روی زمین گذاشت که البته فایده نداشت و بیدار شد. سروانتس گفت « ببخشید بیدارت کردم.» و سرش را بوسید. دانه ی مرغ ها تمام شده بود. نان هایشان هم. سبزی ها بدجوری پلاسیده بودند و مرغ بیست و هفتم خیلی وقت بود فیلتر سیگار نخورده بود.
سروانتس می خواست بیرون برود و یک عالمه غذا بیاورد اما پاهایش از گرسنگی ضعف رفتند. دو روز بود چیزی درست و حسابی نخورده بود. هیچ پولی نداشت و دو روز دیگر باید تمام حقوقش را تقدیم دوستانش می کرد.
اینجا بود که تصمیمش را گرفت. بالاخره تصمیمی که باید می گرفت را گرفت. انگار همه ی دنیا منتظر بودند که سروانتس این تصمیم را بگیرد تا در مقابلش بایستند و به او احترام بگذارند. جهان در انتظار فهم او بود و غرق لذت شد وقتی سروانتس تصمیم گرفت با کمال شرمندگی هم گروهی هایش را از خانه بیرون کند، طبقه ی بالا را اجاره دهد و خودش با مرغ ها در زیر زمین زندگی شیرینی از سر بگیرد. سروانتس فکر کرد که «بله. این تنها راه ممکن است.» سپس تمام نیرویش را جمع کرد و بالا رفت.
هم گروهی یک پای لپ تاپش بود. هم گروهی دو جلوی کامپیوتر سروانتس نشسته بود و هم گروهی سه دمر دراز کشیده و داشت می گوزید. سروانتس رفت سر یخچال. هم گروهی یک گفت «به اون کیک شکلاتیه دست نزنی. مال منه.» سروانتس کیک شکلاتی را برداشت و خورد. هم گروهی یک گفت «چه غلطی کردی؟»
آن وقت سروانتس حرکتی کرد که آن سه نفر فهمیدند چه تصمیمی گرفته. صاف نشستند و به هم نگاه کردند. چه باید کرد؟ هم گروهی یک گفت «مانی ما دوستاتیم. یادت رفته؟» سروانتس با لبخندی به آنها فهماند این حرف ها دیگر در او اثری ندارد و تصمیمش را گرفته. بعد تمام محتویات یخچال (یک سیب، یک بسته آرد، چند قرص، یک پلاستیک نان و یک قابلمه ته دیگ عدس پلو) را برداشت و این یعنی «هرچه زودتر وسایلتون رو جمع کنید و شر رو کم.»
هم گروهی ها فکر کردند که شاید روح هیتلر در او حلول کرده است. در این صورت سروانتس به جای نوشتن «دن کیشوت» ، «نبرد من» را می نویسد و تاریخ رمان نویسی جور دیگری

آغاز می شود. قرن ها بعد یک استاد دانشگاه می گوید « اولین رمان جهان توسط کسی نوشته شد که از سی مرغ نگهداری می کرد و هم خانه هایش را بیرون انداخت.» سروانتس خشنود از این توصیف منحصر به فرد با خوراکی های یخچال به زیر زمین رفت و...

***

وقتی در زیر زمین را باز کرد با صحنه ی عجیبی مواجه شد. همه ی مرغ ها دور چیزی جمع شده بودند. سرشان قرمز شده بود و به تکه گوشتی خونی در وسط، چند پر حنایی چسبیده بود. سروانتس با چشم هایی گرد همه جا را نگاه کرد و فهمید مرغ بیست و هفتم غیب شده. لحظه ی انطباقِ تصورش از مرغ بیست و هفتم با پرهایِ حنایی خونیِ کف زمین دهشناک تر از این صحنه نبود: همه ی مرغ ها چشم هایشان سرخ شده بود و تکه های گوشت جسد مرغ بیست و هفتم را می کندند و می بلعیدند. بعضی ها سر تکه های بزرگ تر دعوا می کردند و چشمان هم را در می آوردند. پرهایشان به همراه گرد و خاک به هوا برخاسته بود و پای بعضی از مرغ ها به روده ی رها شده در وسط معرکه، گیر می کرد. سروانتس مثل خیلی ها هنگام شوکه شدن و بالا رفتن ضربان قلب، سست شده بود. به همین دلیل پلاستیک خوراکی ها از دستش افتاد و سرش گیج رفت. با صدای برخورد پلاستیک به زمین ناگهان همه ی مرغ ها ساکت شدند و نگاهش کردند. خواست بیرون برود اما مثل خیلی ها در چنین موقعیتی بد شانسی آورد و پایش روی چند پر، سر خورد و با کله به زمین افتاد. درد مثل یخ سرش را داغ کرد. دستش را لای موها فرو کرد و گرمی خون نفسش را به شماره انداخت.
ضربه ی تیزِ نوک مرغ چهارم سروانتس را به خود آورد. مرغ ها دورش جمع شده بودند و با چشمانی سرخ نگاهش می کردند. سروانتس گفت « من.. من براتون غذا آوردم.» و به پلاستیک اشاره کرد. مرغ دوم بال هایش را باز کرد و تکان داد که یعنی «که چی؟»
سروانتس گفت « من دوستتون داشتم. من نگذاشتم ببرنتون کشتار گاه.» مرغ بیست و نهم گفت «گورتو از این خونه گم کن.» سروانتس با تته پته گفت «یعنی چی؟» مرغ هفتم گفت «ضرب المثل گورت را گم کن به این معناست که کسی محل خود را ترک کند. حتی اگر به اندازه ی گور خود با آن مکان مانوس باشد هم باید برود و مثل کسی که آنجا را گم کرده نتواند برگردد. سوالی نیست؟»
سروانتس گفت «من داشتم دوستامو از خونه بیرون می کردم تا اینجا بشه مال خودمون. می خواستم هر روز ببرمتون گردش و واسه مرغ بیست و هفتم، پاکت پاکت مارلبرو بخرم...»
«مرغ بیست و هفتم تنها کسی بود که از تو دفاع کرد مانی.» سروانتس را موجی از احساسات مختلف و گاهی متناقض در بر گرفت. دستخوش این موجِ بی تاب فریاد کشید:
« من مانی نیستم کثافتا! من آژاکسم. فهمیدین؟ آژاکس. و شما هیچ غلطی نمی تونید بکنید. نمی تونید من رو از خونه ی پدریم بیرون بندازید. شما هیچ چک و سند و مدرکی علیه من ندارید و هیچ بلایی هم نمی تونید سرم بیارید. فیلم «پرندگان» هیچکاک یه دروغه و پرنده های احمق رو می شه با یه دست خفه کرد. شما نمی تونید آسیبی به من برسونید... نمی تونید...»
سروانتس هنگام گفتن این حرف ها، دستخوش موجی بسیار قوی تر که به تشنج شبیه بود، از جا بلند شد و مرغ ها را با مشت و لگد لت و پار کرد. مرغ هفتم قبل از مرگ گفت « آژاکس! از ما انتقام نگیر. ما انسان نیستیم.» آژاکس گفت « ولی من هستم.»

بهمن ماه ۱۳۹۳

«نشانه ها ونمادها»

ولادیمیر ناباکوف

ترجمه نیلوفر لاری

در طول این سال ها چهارمین باری بود که با این مشکل مواجه می شدند که چه هدیه ی تولدی برای پسری که به طور علاج ناپذیری روان پریش بود، بخرند. خودش هیچ خواسته ای نداشت. اشیای ساخت دست بشر به چشم او یا لانه ی نیروهای شوم و پرتکاپوی اهریمنی بودند که تنها او قادر به درکشان بود و یا لوازم تسلی بخش زبر و زمختی که در دنیای انتزاعی او هیچ نقشی نداشتند. بعد از حذف چند وسیله از لیست که ممکن بود باعث ناراحتی یا ترس او شوند (هر وسیله ای می توانست قدغن باشد)، پدر و مادرش دسر خوش طعم و بی ضرری را انتخاب کردند: یک سبد حاوی ده شیشه ژله ی میوه ای در ده طعم متفاوت.

هنگام تولد پسرشان مدت زیادی از ازدواج آن ها می گذشت و حالا با سپری شدن سال ها کاملاً پیر شده بودند. پیرزن موهای سفید و شلخته اش را با بی حوصلگی بالای سر خود می بست و لباس های مشکی ارزان قیمت می پوشید. برخلاف زنان هم سن و سالش (مانند خانم سول، همسایه شان که صورتش همیشه بزک کرده بود و کلاهش به یک دسته گل شباهت داشت)، صورت او زیر آفتاب عیب جوی بهاری رنگ پریده به نظر می رسید. شوهرش که در کشور خودشان تاجر نسبتاً موفقی بود، حالا در نیویورک کاملاً به برادرش ایزاک، یک آمریکایی تمام عیار حدوداً چهل ساله، وابسته بود. آن ها به ندرت ایزاک را می دیدند و به او لقب «ارباب» داده بودند.

آن جمعه، روز تولد پسرشان، هیچ چیز بر وفق مراد پیش نرفت. قطار مترو بین دو ایستگاه خراب شد و تا چهل و پنج دقیقه صدایی جز صدای ناگزیر ضربان قلبشان و خش خش روزنامه نمی شنیدند. اتوبوسی که بعد از آن باید سوار می شدند با تأخیر رسید و مدت زیادی آن ها را کنار خیابان معطل کرد؛ وقتی هم که رسید پر از بچه دبیرستانی های وراج بود. هنگامی که وارد مسیر خاکی آسایشگاه شدند باران شدیدی می بارید. آن جا دوباره معطل شدند و به جای پسرشان که معمولاً با کشیدن پاهایش روی زمین وارد اتاق می شد (با آن صورت رنجور، پرجوش، اصلاح نشده، عبوس و آشفته)، بالاخره پرستاری که می شناختند اما به او اهمیتی نمی دادند به اتاق آمد. پرستار به روشنی برایشان توضیح داد که پسرشان بار دیگر دست به خودکشی زده است. گفت حالش خوب است، اما ملاقات آن ها ممکن است او را پریشان کند. آسایشگاه کارکنان بسیار اندکی داشت و وسایل به راحتی گم می شد یا به هم می ریخت. بنابراین از سپردن هدیه به دفتر آن جا منصرف شدند و تصمیم گرفتند دفعه ی بعد آن را برای پسرشان بیاورند.

بیرون آسایشگاه، پیرزن منتظر ماند تا شوهرش چترش را باز کند و بعد زیر بازویش را گرفت. پیرمرد دائماً گلویش را با صدای بلند صاف می کرد، همیشه وقتی ناراحت بود این کار را می کرد. به سقف ایستگاه اتوبوس در آن طرف خیابان رسیدند که پیرمرد چتر را بست. کمی دورتر زیر درختی که قطره های باران از برگ های لرزانش می چکید، پرنده ی کوچک و نیمه جانی که هنوز قادر به پرواز نبود، در یک چاله‌ی پرآب با درماندگی تقلا می‌کرد حرکت کند.

طی مسیر طولانی ایستگاه مترو، پیرزن و شوهرش کلمه ای با هم صحبت نکردند. هرگاه پیرزن به دست های پیر او (با رگ های متورم و لکه های قهوه ای روی پوستش) که دور دسته ی چتر محکم قلاب شده بود نگاه می کرد، احساس می کرد بغض راه گلویش را بسته است. وقتی به اطراف نگاه کرد تا حواس خود را به چیز دیگری معطوف کند، صحنه ای را دید که قلبش را تکان داد و وجودش را از حسی آمیخته با دلسوزی و حیرت پر کرد. یکی از مسافران، دختری با موهای مشکی و ناخن پای قرمز و کثیف، سرش را بر شانه ی زن مسنی گذاشته بود و گریه می کرد. آن زن شبیه چه کسی بود؟ شبیه ربکا بوریسونا بود که دخترش سال ها پیش در مینسک با یکی از سولووی چیک ها ازدواج کرده بود.

به گفته ی دکتر آخرین باری که پسرشان دست به این کار زد، روشی به کار برد که شاهکار خلاقیت محسوب می شد؛ اگر بیمار دیگری که گمان می کرد او یاد گرفته پرواز کند از سر حسادت جلویش را نگرفته بود، همه چیز تمام شده بود. در حقیقت کاری که می خواست انجام دهد این بود که سوراخی در دنیای خود ایجاد کند و از طریق آن فرار کند.

چند و چون هذیان های او در یک ماهنامه ی علمی به طور دقیق بررسی شده بود و دکتر آسایشگاه ماهنامه را به آن ها داده بود تا بخوانند، اما زن و شوهر خودشان مدت ها قبل معما را حل کرده بودند. هرمان برینک در مقاله از آن به عنوان «جنون انتساب» یاد کرده بود. در این موارد بسیار نادر، بیمار تصور می کند هر اتفاقی که در اطرافش رخ می دهد اشاره ای پنهانی به شخصیت و هستی او دارد. آدم های واقعی را به دنیای پردسیسه ی خود راه نمی دهد، زیرا خودش را بسیار باهوش تر از دیگران می پندارد. طبیعت شگفت انگیز مثل سایه همه جا به دنبالش است. ابرهای آسمان که به او خیره شده اند، اطلاعات بسیار دقیقی را در مورد او به وسیله ی نشانه هایی به یکدیگر منتقل می کنند. شب هنگام، درختان با حرکات رعب آور و با زبان اشاره درباره ی درونی ترین افکار او گفتگو می کنند. سنگریزه ها، چرک ها و لکه های گیاهی الگوهایی را ایجاد می کنند که پیام های ناخوشایندی دارند و او می بایست آن ها را تفسیر کند. هر چیزی یک رمز است و مضمون همه چیز خود اوست. جاسوسان احاطه اش کرده اند. بعضی از آن ها ناظرانی دورافتاده هستند، مانند سطوح شیشه ای و آب راکد استخرها؛ بقیه مانند پالتوهای پشت ویترین فروشگاه ها شاهدان متعصبی هستند که از اتهام و مجازات او لذت می برند. بعضی های دیگر (مانند آب جاری و طوفان) تا مرز جنون دچار افسارگسیختگی هستند، نسبت به او دید منحرفی دارند و به طرز مضحکی رفتارهایش را بد تعبیر می کنند. او همیشه باید محتاط باشد و هر لحظه ی زندگی اش را وقف رمزگشایی از زیر و بم اشیا کند. حتی هوایی که

نفس می کشد فهرست بندی و ثبت و ضبط شده است. کاش چیزهایی که ذهنش را تحریک می کرد به اشیای پیرامونش محدود می شد، اما افسوس که چنین نیست! با بیشتر شدن فاصله، سیلاب رام نشدنی رسوایی ها با شدت به سمت او هجوم می آورد. سایه های گلبول های خونش که یک میلیون برابر بزرگنمایی شده اند، در دشت های وسیع به این سو و آن سو حرکت می کنند؛ باز هم دورتر، کوه های عظیم با استحکام و ارتفاع طاقت فرسایشان حقیقت نهایی وجودش را با ارجاع به سنگ خارا و درختان گله مند صنوبر به طور خلاصه بیان می کنند.

وقتی از رعد و برق و هوای متعفن داخل مترو نجات پیدا کردند، آخرین پس مانده های روز با روشنایی خیابان در هم آمیخته بود. پیرزن می خواست برای شام ماهی بخرد، بنابراین سبد شیشه های ژله را به دست پیرمرد داد و به او گفت که به خانه برود. پیرمرد به پاگرد سوم رسید که یادش آمد صبح آن روز کلیدش را به پیرزن داده بود.

در سکوت روی پله ها نشست و حدود ده دقیقه ی بعد که پیرزن از راه رسید در سکوت از جایش برخاست. پیرزن به زحمت از پله ها بالا آمد و با لبخند کمرنگی سرش را به نشانه ی پشیمانی از حماقت خود تکان داد. وارد آپارتمان دو خوابه شان شدند و پیرمرد یکسره به طرف آینه رفت. در حالی که دهانش را با دو انگشت شستش و با حالت زشت و دلقک واری باز می کرد، دندان مصنوعی جدید و بسیار آزاردهنده اش را درآورد و بزاق درازی را که به آن چسبیده بود جدا کرد. هنگامی که پیرزن میز را می چید او مشغول خواندن روزنامه ی روسی اش بود. همان طور در حال خواندن غذای نرم و آبکی می خورد که نیازی به دندان نداشت. پیرزن با خلقیات او آشنا بود و سکوت کرده بود.

وقتی پیرمرد به رختخواب رفت، پیرزن در اتاق نشیمن با یک دست ورق بازی خاک خورده و آلبوم های قدیمی اش تنها ماند. در میان حیاط تنگ و باریک، آن جا که طنین صدای باران روی سطل های زباله ی فرسوده در تاریکی شب پیچیده بود، نور کدری از پنجره ها پیدا بود. در یکی از پنجره ها مردی دیده می شد که شلوار مشکی به پا داشت و با دست های باز وعریان روی رختخواب نامرتبش به پشت دراز کشیده بود. پیرزن پرده را کشید و سرگرم بررسی عکس ها شد. پسرش در کودکی ظاهر متعجب تری نسبت به بچه های دیگر داشت. عکسی از پیشخدمت آلمانی شان در لایپزیگ و نامزد فربه اش از لای یکی از صفحات آلبوم افتاد. آلبوم را ورق زد: مینسک، انقلاب، لایپزیگ، برلین، لایپزیگ و نمای شیب دار خانه که بسیار تار افتاده بود. پسر چهار ساله اش در پارک: ترشرو، خجالتی و با اخم های در هم کشیده که از یک سنجاب روی برگردانده بود، همان طور که از هر غریبه ای روی برمی گرداند. عمه رزا، پیرزنی لاغر، ایرادگیر و ساده لوح که زندگی در دنیای هراسناکی مملو از اخبار ناگوار، ورشکستگی ها، تصادف قطار و شیوع سرطان را تجربه کرده بود تا این که آلمانی ها او را به همراه تمام کسانی که نگرانشان بود، به کام مرگ فرستادند. پسرش درشش سالگی: زمانی که پرندگان حیرت انگیزی را با دست و پای انسان نقاشی می کرد و مانند بزرگسالان از بی خوابی رنج می برد. پسرعمه اش، که حالا شطرنج باز معروفی بود. باز هم پسرش در حول و حوش هشت سالگی: از همان زمان درک او مشکل شده بود. از عکس های روی دیوار معابر و برخی تصاویر داخل کتاب ها می ترسید با این که جز مناظر زیبای روستایی با صخره های دامنه ی کوه و چرخ کهنه ی یک گاری که از شاخه ی درخت بی برگی آویزان بود، چیز دیگری نبودند. ده سالگی: سالی که اروپا را ترک کردند. سال سرافکندگی، ترحم و سختی های خفت بار و بچه های کریه و شرور و کودنی که پسرش در مدرسه ی استثنائی با آن ها به سر می برد. سپس در زندگی اش زمانی فرا رسید که مصادف بود با یک دوره ی نقاهت طولانی بعد از ابتلایش به ذات الریه. زمانی که ترس های او شدت یافتند؛ ترس هایی که پدر و مادرش سرسختانه آن را ویژگی غیرعادی بچه های فوق العاده با استعداد تلقی می کردند. بعدها آن ترس ها به توده ی انبوهی از اوهام تبدیل شدند. اوهامی که به گونه ای منطقی با هم در تعامل بودند و به همین خاطر برای ذهن های عادی کاملاً غیر قابل درک بودند.

پیرزن همه ی این ها و فراتراز آن را نیز پذیرفته بود؛ چرا که در هر حال معنای زندگی پذیرفتن از دست دادن شادی ها یکی پس از دیگری بود و در زندگی او نه تنها شادی بلکه امکان بهبود شرایط هم از بین

رفته بود. به موج بی پایان رنج ها و دردهایی فکر کرد که او و شوهرش بنا به هر دلیلی مجبور به تحمل آن بودند؛ به هیولاهای نامرئی که به طرز غیر قابل تصوری به پسرش آسیب می رساندند. به حجم غیر قابل شمارش محبتی که دنیا را در بر گرفته است؛ به سرنوشت این محبت که یا زیر پا له می شود و به هدر می رود و یا به دیوانگی تبدیل می گردد؛ به بچه های طرد شده ای که در گوشه ای کثیف و متروک با خودشان زمزمه می کنند؛ به علف های هرز زیبایی که نمی توانند از چشم کشاورز پنهان بمانند و به ناچار مجبورند سایه ی قوز میمون‌مانند او را نظاره کنند که با نزدیک شدن دیو تاریکی از گل های له شده رد می شود.

از نیمه شب گذشته بود که پیرزن صدای ناله ی شوهرش را از اتاق نشیمن شنید و خیلی زود پیرمرد تلوتلو خوران به اتاق آمد. روی لباس خواب خود پالتوی قدیمی آستاراخانی اش را پوشیده بود که آن را به لباس راحتی آبی و زیبایش ترجیح می داد.
ناله کنان گفت: «خوابم نمی بره!»
پیرزن پرسید: «چرا؟ چرا خوابت نمی بره؟ تو که خسته بودی.»
پیرمرد گفت: «خوابم نمی بره چون دارم می میرم.» و روی کاناپه دراز کشید.
پیرزن گفت: «شکمت درد می کنه؟ می خوای به دکتر سولو زنگ بزنم؟»
پیرمرد با غرولند گفت: «دکتر بی دکتر، دکتر بی دکتر، گور پدر هر چی دکتر! باید زودتر از اون جا بیاریمش بیرون. وگرنه مقصریم. مقصر!» حرف خود را تکرار کرد و به تندی از جایش بلند شد و نشست. هر دو پایش روی زمین بود و مشت گره خورده اش را به پیشانی اش می کوبید.
پیرزن آرام گفت: «باشه، فردا صبح میاریمش خونه.»
پیرمرد گفت: «دلم چایی می خواد.» و به سمت دستشویی رفت.
پیرزن به سختی خم شد و چند ورق بازی و یکی دو عکس را که از مبل روی زمین افتاده بود، برداشت: سرباز دل، نُه پیک، تک‌خال پیک و السای پیشخدمت و نامزد درشت هیکلش. پیرمرد با روحیه ای بالا برگشت و با صدای بلند گفت:
«چاره اش رو پیدا کردم. اتاق خواب رو می دیم به اون. هرکدوممون نصفی از شبو پیشش می مونیم و نصف دیگه اش رو روی همین کاناپه می‌خوابیم.

نوبتی. حداقل هفته ای دو بار دکتر میاریم بالا سرش. مهم نیست ارباب چی بگه. حرفی هم نمی تونه بزنه چون این جوری ارزون تر تموم میشه.»

تلفن زنگ زد. معمولاً این ساعت از شب تلفنشان زنگ نمی زد. پیرمرد در تاریکی با نوک پای خود به دنبال دمپایی پای چپش می گشت که همان لحظه با دهان باز و بدون دندان و با حالتی کودکانه وسط اتاق ایستاد و به همسرش زل زد. از آن جا که پیرزن بیشتر از او انگلیسی بلد بود، معمولاً تلفن ها را خودش جواب می داد.
دختری با صدای آهسته و گرفته پرسید: «می تونم با چارلی صحبت کنم؟»
«چه شماره ای رو گرفتین؟ نه. شماره تون اشتباهه.»
پیرزن به آرامی گوشی تلفن را گذاشت، دستش را به سمت قلب پیر و خسته اش برد و گفت: «ترسیدم.»
پیرمرد لبخندی زد و بلافاصله سخنرانی پرشورش را از سر گرفت. به محض این که روز شد او را به خانه برمی گردانند. تمام چاقوها را در کشو می گذارند و آن را قفل می کنند. در بدترین حالت هم نمی تواند خطری برای دیگران داشته باشد.

تلفن برای بار دوم زنگ زد. همان صدای گنگ و دلواپس قبلی سراغ چارلی را می گرفت.
«شماره ی شما اشتباهه. بهتون می گم اشتباهتون چیه. به جای عدد صفر حرف O رو می گیرین.»

سر میز نشستند و در بزم غیرمنتظره ی نیمه شبشان چای نوشیدند. پیرمرد چای را جرعه جرعه هورت می کشید. چهره اش گلگون شده بود. هرازچند گاهی استکانش را دایره وار تکان می داد تا شکر در آن کاملاً حل شود. رگ های روی سر طاسش، جایی که یک خال مادرزادی بزرگ بود، بیرون زده بودند. با این که صبح اصلاح کرده بود، موهای سفید روی چانه اش دیده می شدند. هدیه ی تولد روی میز بود. وقتی پیرزن برای او یک لیوان چای دیگر می ریخت، پیرمرد عینکش را به چشم زد و با لذت مشغول وارسی شیشه های رنگارنگ ژله شد. زرد، سبز، قرمز. نوشته ی روی برچسب آن ها را زیر لب های زمخت و نمناکش زمزمه کرد: زردآلو، انگور، آلوی جنگلی، به. به سیب ترش رسیده بود که تلفن دوباره زنگ زد.

خانه دوست کجاست ؟
در فلق بود که پرسید سوار
آسمان مکثی کرد
رهگذر شاخه نوری که به لب داشت
به تاریکی شنها بخشید ...
| پوستر یادمان عباس کیارستمی |
| کالیگرافی و طراحی گرافیک: علیرضامجابی (م.آذرفر) |