ISSN. 1022 - 7776

۱۴

تکاپو

- عکس و اثر چاپ‌نشده‌ای از صادق هدایت
- ویژهٔ داستان (۱) با آثاری از علیزاده، پارسی‌پور و...
- قربانی ممنوعیت‌ها از منصور کوشان
- نظریهٔ لوکاچ و باختین دربارهٔ رمان
- متن سخنرانی برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبی امسال
- شعرهای تازه‌ای از محمد حقوقی، م.ع. سپانلو و...

دی، بهمن و اسفند ۱۳۷۳، ۱۰۰ صفحه، ۲۵۰۰ ریال

علیرضا آبیز
محمدعلی آتش‌برگ
غلامرضا آذرهوشنگ
عنایت احسانی
مسعود احمدی
شیوا ارسطویی
کوروش اسدی
اسدالله امرایی
منصور اوجی
منوچهر بشیری‌راد
محمد بکایی
محمد بهارلو
سیمین بهروزی
سینا بهمنش
محمدرضا بیگناه
محمود پرتوی
علیرضا پنجه‌ای
محمد پوینده
هاشم جوادزاده
امیرحسن چهل‌تن
امید حبیبی‌نیا
رضا خندان
مهدی دادگستر
میترا داور
علی‌اشرف درویشیان
احمد شریفی
مظاهر شهامت
مجید شهرتی
بهار صادقی
سعید صدیق
اصغر عبداللهی
میرزاآقا عسگری
هرمز علی‌پور
ناصر غیاثی
لیلی فرهادپور
فریبا فرهت‌نیا
خورشید فقیه
محمود فلکی
محمدرضا قربانی
م. کاشیگر
محمدرضا محمدی آملی
حسین مدل
عزیز معتضدی
منصور ململی
شهریار مندنی‌پور
علی‌مراد موری
حافظ موسوی
حسن مهدوی‌منش
حمید واحدی
احمد وثوق احمدی
پروین همتی
کوروش همه‌خانی

کتاب‌های نشر آرست

ردیف	نام کتاب	نام نویسنده یا شاعر	قیمت
۱	آداب زمینی / رمان	منصور کوشان	۲۰۰۰ ریال
۲	قدیسان آتش و خوابهای زمان / شعر	منصور کوشان	۱۰۰۰ ریال
۳	دُرد و دود / شعر	مدیا کاشیگر	۱۰۰۰ ریال
۴	حرکت ناگهانی اشیا / شعر	ایرج ضیایی	۱۵۰۰ ریال
۵	وسوسه / داستان	مدیا کاشیگر	۱۰۰۰ ریال
۶	واهمه‌های مرگ* / داستان	منصور کوشان	۳۵۰۰ ریال
۷	سال‌های شبنم و ابریشم / شعر	منصور کوشان	۲۰۰۰ ریال
۸	نخستین اشعار / شعر	مظاهر شهامت	۱۰۰۰ ریال
۹	واهمه‌های زندگی / داستان	منصور کوشان	۲۰۰۰ ریال
۱۰	پطرکبیر / تاریخ	جلیله پژمان	۳۵۰۰ ریال
۱۱	ترانه‌های تمشک و باران* / شعر	سایر محمدی	۲۵۰۰ ریال
۱۲	آخرین مادر جهان / داستان	علی‌اکبر ایراندوست	۱۵۰۰ ریال
۱۳	حسرت‌های کوچک / شعر	سعید شاپوری	۱۵۰۰ ریال
۱۴	خوان کبود /* شعر	محمدحسین عابدی	۱۵۰۰ ریال
۱۵	کتاب موجودات خیالی* / شناخت	خورخه لوئیس بورخس /اخوت	۴۵۰۰ ریال
۱۶	سِحرِ آب و حریم دلتنگی / شعر	پروین همتی	۱۰۰۰ ریال
۱۷	وقتی مینا از خواب بیدار شد / رمان	مدیا کاشیگر	۱۵۰۰ ریال
۱۸	سودای مکالمه، خنده، آزادی: میخاییل باختین / شناخت	محمد پوینده	۳۰۰۰ ریال
۱۹	شاعر همیشه یاغی، ولادیمیر مایاکوفسکی* / شناخت	مدیا کاشیگر	۳۰۰۰ ریال
۲۰	بیا شبیه آفتاب باشیم / شعر	پوران کاوه	۲۰۰۰ ریال
۲۱	بازی‌های پنهان* / شش نمایشنامه	منصور کوشان	۴۰۰۰ ریال
۲۲	ماجرای شگفت‌انگیز و باورنکردنی اولیس* / نمایشنامه	منصور کوشان	۲۰۰۰ ریال
۲۳	تکنیک کودتا* / سیاسی ـ اجتماعی	مالاپارته / م. کاشیگر	۴۰۰۰ ریال
۲۴	راز بهارخواب* / رمان	منصور کوشان	۳۰۰۰ ریال
۲۵	از عشق و شیاطین دیگر*	گارسیا مارکز / جاهد جهانشاهی	

* نشانهٔ کتاب‌هایی است که همزمان با هشتمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب (۱۵ اردیبهشت ۱۳۷۲) منتشر می‌شود.

تهران ـ صبای شمالی ـ ساختمان ۴۰ ـ طبقهٔ هم‌کف ـ شمارهٔ ۱۰
تلفن: ۶۴۱۳۷۵۵

ISSN. 1022 - 7776

پاشگاه ادبیات

تکاپو

اجتماعی، فرهنگی، عقیدتی
صاحب امتیاز و مدیر مسئول: سکینه حیدری

دورهٔ نو، شمارهٔ ۱۴
دی، بهمن و اسفند ۱۳۷۳

سردبیر: منصور کوشان

طراح: هایده عامری ماهانی
عکاس: و. عامری
طرح روی جلد: اکبر زرین‌مهر

نسخه‌خوان: محمدرضا بیگناه، سایر محمدی
امور مشترکین: مهرافروز فراکیش

حروفچینی، نظارت، امور فنی و ناشر
شرکت فرهنگی - هنری آرست
(نشر آرست)

تکاپو، با هرگونه سانسور، به هر بهانه‌ای مخالف است و تنها در ویرایش ادبی خود را آزاد می‌داند.
نوشته‌های رسیده برگردانده نمی‌شود.
استفاده از مطالب با ذکر مأخذ آزاد است
لیتوگرافی: فام، چاپ و صحافی: بهرام

نشانی دفتر:
تهران - صبای شمالی، ساختمان ۴۰
صندوق پستی ۱۹۳۹۵/۴۹۹۵
تلفن: ۶۴۱۳۷۵۵

TAKAPOU

The Monthly Journal of
Art and Literature
No. 14, March 1995
General Editor: Mansour Koushan
Iran, Tehran. P.O.Box 19395/4995
Tel. 0098 - 21 - 6413755

● نامه‌ها (کنکاش) ۴/ ● رویدادها/ ۵

● روزنه / ۷ / قربانی ممنوعیت‌ها/ منصور کوشان

● دیدار
۱۰ / نامهٔ منتشرنشدهٔ صادق هدایت به عبدالحسین نوشین ۱۱ / بوفِ روشن‌بین/ محمد بهارلو ۱۴ / فرار مغزها و جابه‌جایی نیروها/ محمدعلی آتش‌برگ ۱۷ / خشمی که مُرد/ محمدرضا بیگناه ۱۸ / مبارزه با تهاجم فرهنگی، خیال یا واقعیت؟/ خورشید فقیه ۲۰ / ژاپن، سرزمین ابهام و من/ کنزابورو اُو/ غلامرضا آذرهوشنگ

● گفتگو
۲۲ / ایدهٔ تازه‌ای در روایت/ آلن بوسکه/ احمد شریفی ۲۴/ فعال‌کردن حافظهٔ بزرگ فرهنگی/ محمود پرتوی

● ادبیات
۲۶ / نیلوپَرک‌های شهرزاد/ شهریار مندنی‌پور ۲۹ / داستایفسکی، آفرینندهٔ رمان چندآوایی/ میخاییل باختین/ محمد پوینده ۳۰ / رهیافت‌های معنایی شعر/ محمدرضا محمدی آملی ۳۴ / نظریهٔ رمان در روسیهٔ دههٔ سی: لوکاچ و باختین/ میشل آکوتوریه/ اسداله امرایی ۳۸/بدیهه‌نوازی‌دربزرگداشت‌ستراوینسکی/کوندرا/ م. کاشیگر ۴۳ / رولان بارت و عقدهٔ رابینسون بودن/ ژاک مونیه/ منوچهر بشیری‌راد

● شعر
۴۴ / شعرهایی از: محمد حقوقی، م.ع. سپانلو، منصور اوجی، هرمز علی‌پور، پروین همتی، مسعود احمدی، سینا بهمنش، سعید صدیق، علیرضا پنجه‌ای، شیوا ارسطویی، علی‌مراد موری، منصور ململی، حسین مدل، هاشم جوادزاده، میرزاآقا عسگری، کوروش همه‌خانی، احمد وثوق احمدی، حمید واحدی، حسن مهدوی‌منش، مجید شهرتی، فریما فرهت‌نیا، مهدی دادگستر

● داستان
۵۰ / ویژه‌نامهٔ داستان ۵۱/ در معرفی کوتاه‌ترین داستان/ ناصر غیاثی ۵۲/ داستان‌های کوتاهی از ماکس فریش، پیتر بیکسل، توماس برنهارد، گیزلا السنر ۵۴/ معصومیت/ شون اوفالین/ سیمین بهروزی ۵۶/ سفر اعشار/ غزاله علیزاده ۵۷ / داستان مردان تمدن تپهٔ سیلک/ شهرنوش پارسی‌پور۵۸/ ساعت پنج برای مردن دیر است/ امیرحسن چهل‌تن ۶۱/ دختر جزیره/ مظاهر شهامت ۶۲/ بیرون کافه، جلو در/ اصغر عبداللهی ۶۷/ دو کلاغ/ محمد بکایی ۶۸/ چای در هوای آزاد/ عزیز معتضدی ۷۰/ زنبور طلایی/ میترا داور ۷۲/ دیگر کاری نمانده/ بهار صادقی ۷۳/ منزل خاک/ کوروش اسدی ۷۴/ باغ قیطریه/ منصور کوشان

● نقد
۷۸/ بررسی آثار جعفر مدرس‌صادقی/ محمدرضا قربانی ۸۲ / تمامش کنید/ علی‌اشرف درویشیان، رضا خندان ۸۶/ توالی ابیات یک غزل حافظ و تاریخ/ عنایت احسانی ۸۸/ رفتار رنگین و مواج با اشیا/ محمود فلکی ۹۰/ کابوس رؤیاها/ علیرضا آبیز

● گزارش
۹۲/ میان پنجره و دیدن/ امید حبیبی‌نیا ۹۴/گزارش کارگاه تکاپو/ لیلی فرهادپور

● کتاب/ ۹۶ / معرفی کتاب/ حافظ موسوی

● پژواک/ ۹۸/ دایهٔ دلسوزتر از مادر/ مهدی افشار

تنگناهای ما و توقعات شما

بگذارید مستقیم اصل مطلب را بگویم. از این‌که در هر شماره قول صد صفحه و حتا بیشتر را دادید و گفتید ویژهٔ شعر، ویژهٔ داستان، ویژه صادق هدایت و... در می‌آورید، دیگر تق دروغش به گوش همه رسیده است. تا کی لاف؟ شما مسئولیتتان را فراموش می‌کنید و هرچه دلتان می‌خواهد می‌نویسید؟ این از وظایف یک سردبیر است که سنجیده قول بدهد و مجله‌ای را در این وضع خراب فرهنگیان، در ۶۰ صفحه، ۱۵۰ تومان نفروشد. امیدوارم شمارهٔ ۱۴ یا حداقل ۱۰۰ صفحه باشد یا قیمت آن تغییر کند.

اصفهان، محمدرضا بیدآبادی

*** همشهری عزیز، مثل همهٔ همشهری‌ها، بیش از اندازه پر توقعی و بدون سند و تحقیق قضاوت می‌کنی. تنگناهای انتشار یک نشریه را در شرایط بحرانی درنظر نمی‌گیری. تکاپو اگر تنها نشریه‌ای نباشد که با کاغذ آزاد و در شرایط اقتصادی بسیار ناگوار منتشر می‌شود، دست‌کم یکی از دو، سه نشریهٔ موجود است. در مورد بهای پشت جلد هم، چگونه است که تن به هر گرانی می‌دهید، اما جلو بهای بسیار بسیار ناچیز یک نشریهٔ مستقل و آزاد می‌ایستید؟ همین تکاپوی ۶۰ صفحه‌ای، برای ناشرش، هر نسخه دست‌کم ۲۵۰۰ ریال تمام می‌شود.**

مسئولیت و رسالت

آقای کوشان

ما چند نفر از دانشجویان دانشکدهٔ ادبیات سرمقالهٔ شما را در شمارهٔ ۱۳ تکاپو به نام **ادبیات و قدرت** خواندیم. دست شما درد نکند. امیدوار شدیم هنوز نویسندگانی هستند که به رسالت‌شان در این عصر تخطئه ارزش‌ها، واقفند و تلاش می‌کنند جایگاه واقعی ادبیات پیشرو را تعیین کنند. در ضمن مسئولیت شما را در چاپ **متن ۱۳۴** نویسنده و ضمیمه‌های آن که دکان دروغ‌پردازی بعضی از مجلات و روزنامه‌ها را تخته کرد ستایش می‌کنیم.

جمعی از دانشجویان دانشکدهٔ ادبیات

بدون حک و اصلاح و کوتاه‌کردن

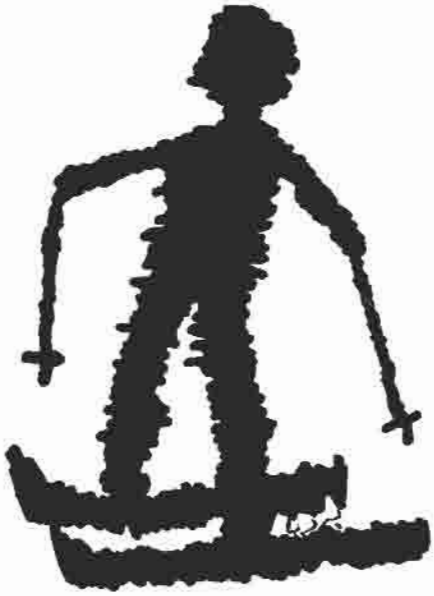
سردبیر محترم مجلهٔ تکاپو

دردها.

برای من چاپ مقاله‌ام بدون حذف حتا یک کلمه از آن دور از انتظار بود. حالاست که عیار کارتان عملاً دستگیرم می‌شود. دوستان در جاهای دیگر اما و اگرهایی برای چاپش آورده بودند! دست‌مریزاد و پایدار باشید.

تبریز ـ کاظم فیروزمند

*** ما بر آنیم که اگر مقاله، شعر، داستان و...ای را منتشر می‌کنیم بدون «حک و اصلاح و کوتاه‌کردن» باشد و به‌طورکلی از خیر آن بگذریم. ضرب‌المثلی که می‌گوید: «نمی‌شود هم خدا را داشت و هم خرما را».**



اشتراک، سهولت و اطمینان دریافت مجله

جناب آقای منصور کوشان سردبیر محترم مجلهٔ تکاپو

نامه‌ای قبلاً فرستادم که به هر جهت و به هر دلیل بدون جواب ماند و این باعث شد تا زبان مرا به عنوان یک دوست و یک علاقه‌مند به گلایه باز کند. گلایه‌ای دوستانه. اما به قول بزرگان «نرود ز کوی معشوق هر آن‌که داغ دارد». پس یک بار دیگر بخت خود را می‌آزمایم. اما دلیل اصلی مزاحمت، از اولین شمارهٔ تکاپو به‌خاطر حمایت از فروشندهٔ محلی، تصمیم به اشتراک نگرفتم تا به امروز که بعد از تماس تلفنی با دفتر مجله که خبر دادند «دو هفته از انتشار تکاپوی شمارهٔ ۱۳ می‌گذرد» و نرسیدن آن، از طریق فروشندهٔ محل تصمیم به اشتراک گرفتم. پس به این دلیل که شاید قیمت مجله افزایش بیابد تنها مبلغ ۹۰۰۰ ریال از طریق بانک ملت فرستادم که امیدوارم قبول کنید.

برازجان ـ حبیب جاسمی

*** متشکرم**

مخدوش‌کردن حقیقت

دبیر تحریریه مجلهٔ آدینه، در صفحهٔ ۱۳، زیر ستونی با عنوان متن ۱۳۴ و... نوشته است:

اما در این اواخر شواهدی حکایت از آن دارد که اکنون شاید فضا برای بحث اصولی و منطقی و محتوایی دربارهٔ متن ۱۳۴ نویسنده مناسب شده باشد. چاپ متن و گزارش هیأت جمع‌آوری‌کننده امضاها در کیهان هوایی و تکاپو و یکی در نوشتهٔ کوتاه در روزنامهٔ اطلاعات دربارهٔ شیوه‌های برخورد متن شاید نشانهٔ آن باشد که از مرحلهٔ واکنش‌های عصبی رایج به مرحلهٔ برخوردهای اصولی رسیده‌ایم...

این خوانندهٔ ناچیز امیدوار است حقیقت به‌گونه‌ای باشد که دبیر تحریریه آدینه می‌بیند، یا دیده است یا انتظار دارد. اما حقیقت امر، این است که هنوز مشخص نشده که چرا ایشان که خود از گردآورندگان امضاها به شمار می‌رود، متن و گزارش‌های هیأت هشت‌نفره را به چاپ نرسانده و به این سانسور (درخواست ۸ نفر و به روایتی ۱۳۴ نفر) تن در داده است. دوم این‌که تکاپو بی‌طرفانه متن و گزارش‌ها را چاپ کرد در صورتی که نشریه‌های دیگر با هجو آن اقدام به چاپ آن کردند. سوم این‌که کی تا به حال یک نشریهٔ مستقل فقیر و آزادی‌طلب مثل تکاپو با یک نشریهٔ دولتی جانب‌دار چماق به‌دست در کنار هم قرار گرفته‌اند. نشریه‌ای که به راحتی کتاب‌های سردبیر تکاپو را انکار می‌کند. چهارم، گویی از نظر دبیر تحریریهٔ آدینه، ندادن سهمیهٔ کاغذ به تکاپو (به‌گونه‌ای که شما می‌نویسید) از نشانه‌های «برخورد اصولی» به‌شمار می‌رود.

ما هم امیدواریم به رغم مخدوش‌شدن حقیقت، برداشت دبیر تحریریهٔ آدینه درست از آب درآید و به جز آدینه، تکاپو هم از نشانه‌های «برخورد اصولی» برخوردار شود و جدا از بازی‌های سیاسی ـ که تکاپو همیشه از آن پرهیز کرده و پرهیز خواهد کرد و ما پشتیبان آن هستیم ـ بتواند از سهمیهٔ کاغذ و... وزارت ارشاد نصیبی ببرد و امکان مکالمه از آن طرف ممکن شود تا بهتر و بیشتر به مخاطبینش، ملت شریف ایران، خدمت کند.

هم‌چنین امیدوارم دبیر تحریریهٔ آدینه به این سؤال‌ها پاسخ بدهند.

در خاتمه از این‌که نامه‌ام را به نام شما می‌فرستم و به آدرس تکاپو، به این خاطر است که مطمئن هستم چاپ می‌کنید و دبیر تحریریهٔ آدینه هم پاسخ می‌دهد. هم‌چنین از دبیر تحریریه به این دلیل که نامه را به آدرس ایشان نفرستادم، پوزش می‌طلبم.

تهران، سیدحسین هشترودی

*** از حسن‌نظر شما متشکرم. چنان‌چه دبیر تحریریه پاسخی داشت، در شمارهٔ آینده در صفحهٔ پژواک می‌توانید مطالعه کنید.** ●

هم‌دردی با جامعه‌ای در سوگ

دکتر عباس زریاب خویی، استاد فرهیخته، فرزانه، فرهنگ‌پرور و آزاداندیش معاصر درگذشت و عالم فلسفه و تاریخ، پژوهشگری گران‌قدر و والامقام را از دست داد.

سردبیر، دبیران، نویسندگان، همکاران و کارکنان مجلهٔ تکاپو و نشر آرست این مصیبت را به جامعهٔ ایران، به ویژه فرهنگ‌دوستان و خانواده‌اش تسلیت می‌گویند.

دکتر زریاب خویی، در سال ۱۲۹۷ در خوی چشم به جهان گشود. پس از پایان دورهٔ ابتدایی به حوزهٔ علمیهٔ قم رفت و در محضر استادان، فلسفه و فقه آموخت. سپس به اروپا رفت و در دانشگاه مایتز آلمان در رشتهٔ تاریخ دکترا گرفت.

زریاب خویی از سال ۱۳۶۲ تا آخر عمر خود در دایرةالمعارف اسلامی فعالیت داشت و روز جمعه ۱۴ بهمن‌ماه درگذشت.

هم‌دردی با شاعری در سوگ

باخبر شدیم مادر گرانمایهٔ شاعر عزیز و بزرگوارمان، دوست دیرینهٔ ادب و فرهنگ و هنر، منوچهر آتشی درگذشته است. به او و خانواده‌اش تسلیت می‌گوییم و برای دوستمان صبر و شکیبایی آرزو می‌کنیم.

منصور اوجی، علی باباچاهی، رضا براهنی، محمدرضا بیگناه، محمد پوینده، امیرحسن چهل‌تن، غفار حسینی، محمد حقوقی، محمد خلیلی، علی‌اشرف درویشیان، محمود دولت‌آبادی، منیرو روانی‌پور، محمدعلی سپانلو، مسعود طوفان، غزاله علیزاده، مدیا کاشیگر، منصور کوشان، هوشنگ گلشیری، جواد مجابی، محمد محمدعلی، محمد مختاری، شهریار مندنی‌پور، احمد میرعلایی، نازنین نظام‌شهیدی و همکاران و کارکنان تکاپو.

شاعران، نویسندگان و هنرمندان در یادمان منوچهر شیبانی

سه سال پس از درگذشت منوچهر شیبانی، شاعر، نقاش و سینماگر، به مناسبت انتشار گزینهٔ اشعار این شاعر که از پیشگامان شعر نو و از اولین شاگردان و پیروان نیما بود، جمعی از شاعران، نویسندگان و هنرمندان کشور، روز سی‌ام دی‌ماه در منزل او گرد آمدند و خاطرهٔ او را گرامی داشتند.

در آغاز این جلسه خانم پری شیبانی، همسر شاعر، که این گردهم‌آیی به دعوت و همت او برپا شده بود، به مهمانان خوش‌آمد گفت و گزارش مختصری از پیشرفت کار جمع‌آوری و انتشار آثار منوچهر شیبانی را به حاضران ارائه کرد. گفتنی است که خانم شیبانی پس از مرگ همسرش با تلاشی در خور تحسین اقدام به انتشار آثار او نموده که از آن جمله می‌توان به انتشار سه کتاب: **گزینهٔ اشعار، مقرنس‌های خونین و تراژدی سهراب** اشاره کرد و هم‌چنین سه اثر دیگر که هم‌اکنون آمادهٔ چاپ است.

دو اثر در زمینهٔ نمایشی و یک یادنامه شامل مقالات و نقد و نظرهایی که دربارهٔ منوچهر شیبانی و آثارش نوشته و گفته شده است.

پس از خانم شیبانی نوبت به شاعر معاصر علی باباچاهی رسید که گزینش و بررسی گزینهٔ اشعار منوچهر شیبانی به همت او انجام شده است. باباچاهی با تأکید بر این‌که تجلیل از یک هنرمند الزاماً به معنای ستایش مبالغه‌آمیز از او نیست در سخنرانی خود به مؤلفه‌های جسارت‌آمیز در شعر شیبانی اشاره کرد و گفت:

شیبانی در همان اولین کتاب خویش ــ یعنی جرقه ــ نشان می‌دهد که فلسفهٔ نوآوریِ نیما را درک کرده است.

باباچاهی هم‌چنین به حق تقدم شیبانی در سرودن شعر بی‌وزن اشاره کرد و شعر شیبانی را با شعر دکتر محمد مقدم و شین پرتو مقایسه نمود.

باباچاهی با تأکید بر جسارت شیبانی در استفاده از پدیده‌های جهان معاصر و واژه‌های کمتر معطر، شعر شیبانی را با شعر توللی مقایسه کرد. در مقایسهٔ شیبانی با هوشنگ ایرانی گفت: **هوشنگ ایرانی، در ایجاد فضای نامتعارف یک شاعر جسور بود. اما شیبانی جز در مواردی که به وزن و موسیقی شعر مربوط می‌شود، رفتاری متعارف با کلمه، تصویر و کلاً با زبان شعر دارد. زبان شعر شیبانی برخلاف هوشنگ ایرانی مدیون تصویرهای غیرمنتظره نیست. شیبانی سبقهٔ اجتماعی شعرش را فدای نوآوری‌هایی نمی‌کند که هوشنگ ایرانی آن را مشخصهٔ شعر مدرن می‌داند. شیبانی از لحاظ محتواگرایی به نیما نزدیک‌تر است. همان‌طور که هوشنگ ایرانی به لحاظ هنجارگریزی در زبان شعر حدوداً به نیما شباهت دارد.**

دومین سخنران این جلسه آیدین آغداشلو بود. آغداشلو در آغاز سخن عنوان کرد که در چنین مجالسی، مهم، تعیین جایگاه هنرمند است، نه تحلیل و نقد آثار او. آغداشلو در همین رابطه به اهمیت کوشش‌های صادقانه و بدون هیچ‌گونه چشم‌داشتِ نسلی از نقاشان ایران که آغازگر جریان مدرنیسم در نقاشی ایران بوده‌اند پرداخت و گفت: **هنرمندی مثل شیبانی از حیث عملکردش و آغازگری‌اش در مدرنیسم نقاشی ایران جایگاه بسیار معتبری دارد. شیبانی از اولین مدرنیست‌های ایرانی است که درک درستی از «آزادگری» مدرنیسم دارد. او بدهکار و وامدار آن نیست که چیزها را به همان شکلی بکشد که تا به حال مورد توافق بوده است. او به توافق‌های تازه‌ای می‌اندیشد و به لغات تازه‌ای فکر می‌کند که نوع جدیدی از مکالمه را قرار است به وجود بیاورد...**

در این جلسه هم‌چنین محمدعلی سپانلو و حافظ موسوی تعدادی از اشعار شیبانی را برای حاضران خواندند.

ضمناً خانم شیبانی در این جلسه تعدادی از تابلوهای نقاشی منوچهر شیبانی را به نمایش گذاشته بود که بسیار مورد توجه قرار گرفت.

حضور تعداد زیادی از هنرمندان سرشناس رشته‌های مختلف هنری از جمله شاعران، نویسندگان، نقاشان و هنرمندان سینما و تئاتر در این جلسه یادآور وجوه مختلف شخصیت هنری منوچهر شیبانی بود.

چیزی به فردا نمانده است

امیرحسن چهل‌تن نویسندهٔ رمان تالار آینه، مجموعه داستانی را با عنوان چیزی به فردا نمانده است **به دست چاپ سپرده است اما موانع موجود بر سر راه چاپ و ارائهٔ آثار مکتوب چند ماهی‌ست که روند انتشار آن را متوقف کرده است. او در گفتگوی کوتاهی به خبرنگار مجله گفت: «در این صورت ممکن است ناچار شوم مجموعه داستان را برای چاپ و انتشار به اروپا و یا آمریکا بفرستم» این مجموعه شامل ۱۲ داستان کوتاه است که بسیاری از آن‌ها برای نخستین بار به چاپ می‌رسد.**

پیش از این رمان روضهٔ قاسم و نسخهٔ کاملِ مجموعه داستان دیگر کسی صدایم نزد نیز از امیرحسن چهل‌تن در اروپا به چاپ رسیده است.

او درعین‌حال اظهار امیدواری کرد رمان خانهٔ کبود و نیز مجموعه مادران و پسران **را در سال آینده آمادهٔ انتشار سازد.**

عصر بی‌گناهی

باخبر شدیم مینو مشیری که پیش از این آثاری از او در مطبوعات ادبی خوانده‌ایم، به ویژه شناخت‌نامهٔ گوستاو فلوبر را، **عصر بی‌گناهی**، نوشتهٔ ادیت وارتن نخستین زن برندهٔ جایزهٔ پولیتزر را به فارسی سلیس برگردانده و قرار است به زودی توسط نشر فاخته منتشر شود.

نگارخانهٔ آریا

نگارخانهٔ آریا که یکی از فعال‌ترین گالری‌های جوان تهران است، اسفندماه خود را با نمایش آثار فریدون امیدی، سام شاه‌صاحبی، و علیرضا جدی آغاز کرده است.
این نمایشگاه تا روز ۹ اسفند دایر است.

وضعیت کتاب، بعد از گلاسنوست

حاصل سال‌های دگماتیسم و تلقین عقیده و مرامی خاص و نهایت انتشار و ترویج کتاب‌های ایدئولوژیک و مشخصاً حزبی، امروز نمود عینی خود را نشان می‌دهد. آمار تیراژ واقعی کتاب که حول آثار ادبی، هنری، عشقی می‌گذرد، حاکی از آن است که عمر کتاب‌های فرمایشی و تهیه و تولید آن، به ویژه از طریق حکومت‌ها و نهادها و ارگان‌های وابسته به آن سر آمده است، خواننده ندارد و اگر ترس و زور نباشد، کسی به دنبال آن‌ها نمی‌رود.

قبل از فروپاشی اتحاد شوروی تیراژ کتاب در روسیه ۱/۸ میلیارد نسخه بود که در ۱۹۹۴ به ۹۵۰ میلیون نسخه کاهش یافته است. جای تعجب نیست در دوران تسلط کمونیزم ابتدا کتاب‌های ایدئولوژیک و بعد کتاب‌های داستانیِ مورد تأیید حزب منتشر می‌شد. اکنون ناشران خصوصی که فعالیت می‌کنند، کتاب‌های ایدئولوژیک را تقریباً به کناری افکنده‌اند و در پاسخ به تقاضای خوانندگان کتاب‌های داستانی و شعر که برای جامعه روسیه تازگی دارد منتشر می‌کنند.

حدود ۱۵٪ از کل کتاب‌ها در باجه‌ها به فروش می‌رسد و باشگاه‌های کتاب نیز درحال شکل گرفتن است تا به شیوهٔ ناشران بزرگ و موفق غرب کتاب‌های پر خریدار از طریق پست در اقصی نقاط کشور به دست خوانندگان برسد.

سنت عمیق داستان‌نویسی روسی در دورهٔ کمونیستی (۱۹۹۱ ـ ۱۹۱۷) به شکل‌های مختلف به حیات خود ادامه داد: مثل **دکتر ژیواگوی** پاسترناک، **مرشد و مارگریتای** بولگاگف، **دن آرام** شولوخوف و گاهی به صورت آثار ضد شوروی سولژنیتسین.

این کتاب‌ها، که جملگی در خارج از شوروی با استقبال زیاد مواجه شدند در داخل نیز گاه به صورت علنی و گاه به صورت مخفی خواننده‌های زیاد داشتند. اما دوران آثار جدی ظاهراً این روزها در روسیه به سر آمده است و خوانندگان حوصلهٔ زیادی برای این‌گونه کارها ندارند... آن‌چه امروز مورد استقبال خوانندگان روسی قرار می‌گیرد رمان‌های عاشقانه و داستان‌های پرماجرا و حادثه‌ای، آن هم از نویسندگان خارجی است.

جانشین هاینریش بُل

گونتر گراس از مدت‌ها پیش فکر می‌کرد، که هاینریش بُل دوم است و هیچ‌کس قبول نمی‌کرد گونتر گراس شغل پادشاهی ادبیات آلمان را بر دوش داشته باشد. نوشته‌هایش اغلب برای دیگران غیرقابل فهم است.

هاینریش بُل که در سال ۱۹۷۲ به‌خاطر نوشتن کتاب **عکس‌های دسته‌جمعی با زنان** جایزهٔ ادبی نوبل را ربود در ۱۹۸۵ درگذشت.

اکنون «کاراسک» Karasek یکی از منتقدان ادبی آلمان جانشین شایسته و سزاوار هاینریش بل را پیدا کرده است و او کسی جز پیتر هاندکه Peter Handke نیست. و کتاب معروفش **بدبختی آرزوهای رهاشده** نام دارد.

چوبینه، قطبِ صادقی

بهرام چوبینه، نویسنده: سیامک تقی‌پور
کارگردان: قطب‌الدین صادقی
بازیگران: مصطفی عبداللهی، شهین علیزاده، مینا صارمی و...
از ۱۱ تا ۲۸ بهمن

زمستانِ تئاتر شهر با نمایشنامهٔ بهرام چوبینه گرم شد که برداشتی بود آزاد از شاهنامهٔ فردوسی، تا هم‌چنان تاریخ سرچشمهٔ جوشانی باشد برای هر نگاه و برداشت تازه. بهرام چوبینه به روایت سیامک تقی‌پور و با نگاه و کارگردانی‌ی قطب‌الدین صادقی اگرچه گامی فراتر از روایت تاریخ از زبان تئاتر نبود اما روایتی بود صادق که با تلاشی پیگیر و خستگی‌ناپذیر بر صحنه ظاهر شد. تاریخ همیشه دستمایه‌ای بوده است برای هنرمندانی چون سوفکل، اِشیل، شکسپیر، برشت، الیوت و... که تلقی و برداشت خود را به شکل هنرمندانه منعکس کرده‌اند. یعنی این‌که هیچ روایت تاریخی به خودی خود نمی‌تواند جنبه‌ای هنری و نمایشی داشته باشد. نمایشنامه‌نویس باید بتواند از یک واقعهٔ تاریخی، اثری چنان بیافریند که خود سرشار از قابلیت‌های هنری باشد. آن‌چه اما بهرام چوبینه را از یک اثر نمایشی موفق دور می‌کند عدم وجود تمرکز نمایشی، بافت دراماتیک و انسجام رویدادهاست که به رغم تلاش‌های کارگردان نمود نیافته است.

نویسنده در پیوند ارگانیک اجزای نمایشی، زبانِ نمایش ــ دیالوگ ــ را به درستی در خدمت یک عمل نمایشی به کار نمی‌گیرد، تا بتواند ایجاد موقعیتی دراماتیک کند.

تلاش هرچه باشد، سماجت در حضور بر صحنهٔ تئاتر را باید موفقیتی به‌حساب آورد که این روزها ساده به دست نمی‌آید، آن هم وقتی که نمایش را به مدت یک هفته تعطیل می‌کنند تا بر همگان ثابت شود که موسیقی مهم‌تر از تئاتر است.

نامه‌های کُنراد

واحد انتشارات دانشگاه کمبریج اقدام به چاپ نامه‌های جوزف کنراد نویسندهٔ مشهور لهستانی‌الاصل نموده است. این نامه‌ها حاوی ژرف‌ترین مجموعه‌های مکاتبات اوست. کنراد نویسنده‌ای بسیار قابل احترام بود و اِشراف او به جنبه‌های گوناگون روحی، روانی و اجتماعی شخصیت‌های رمانش با داستایفسکی و ایوان تورگنیف قابل مقایسه است.

آثار این نویسندهٔ بزرگ، در حیاتش آثاری کلاسیک شناخته شده و از سال پیش در ایران مورد توجه رمان‌خوانان قرار گرفته است.

از کنراد از چشم غربی به ترجمهٔ احمد میرعلایی و در دل تاریکی به ترجمهٔ محمدعلی صفریان ترجمه شده است.

سفر فرهنگی براهنی

رضا براهنی به عنوان یک منتقد، شاعر، داستان‌نویس و یکی از امضاکنندگان متن ۱۳۴ نویسنده، در دی‌ماه گذشته، به دعوت انستیتو السنه شرقی دانشگاه پاریس، راهی فرانسه شد. در مدت اقامت خود در پاریس، که به ۱۵ روز به طول انجامید، پیرامون مسایل فرهنگی ایران، به‌ویژه در ادبیات مدرن سخنرانی کرد و بخش‌هایی از آثار خود، شعر و داستان، قرائت کرد.

رضا براهنی در این سفر فرهنگی خود، به جز هم‌صدایی و همراهی با پرفسور بالایی که بخش‌هایی از رمان ترجمه‌شدهٔ او را به فرانسوی می‌خواند، ملاقات‌های پرثمری هم با متفکران و نویسندگان فرانسه از جمله رژیس دبره، رونْ دو، پل ریکور و آلن بوسکه داشت و گفتگوهایی با مطبوعات و رادیوهای فرانسوی‌زبان و بین‌المللی انجام داد.

«قابله سرزمین من» نام داستانی از رضا براهنی است که کریستف بالایی ترجمه کرده و قرار است به‌زودی منتشر شود.

توضیح و پوزش

با کمال تأسف در شمارهٔ ۱۳، افتادگی‌هایی وجود داشت. از نویسنده و شاعر آن و هم‌چنین از خوانندگان پوزش می‌خواهیم. خواهشمند است به این‌گونه اصلاح شود:

صفحهٔ ۲۶، عنوان خندهٔ آزادی‌بخش رابله اضافه شود.

صفحهٔ ۲۶، سطر ۱۰، بعد از کلمهٔ کرد سطر زیر اضافه شود:

آن سوسیالیسم و این سرمایه‌داری، هر دو از آن رو راه زوال پیموده و می‌پیمایند که از حل مشکلات

صفحهٔ ۳۹ به آخر شعر چراغ بازار اضافه شود:

ماهی‌ست/ چشمان باز/ بر خاکستر فلز/ پاهاست بر سنگفرش خیس/ شتک چندش/ دست‌هاست در خرید هول/ کفشی زیبا/ لباسی/ فصلی نو/ قیل و قالی غلتان/ جرخ‌های چرخان/ چراغ بازارست/ سرِ چراغ است.

منصور کوشان

قربانی ممنوعیت‌ها

سال ۱۳۷۳ تا چند روز دیگر به پایان می‌رسد و ما نتوانسته‌ایم به رغم تمام تلاش‌هایمان بیش از ۶ شماره نشریهٔ **تکاپو** منتشر کنیم. آن هم نه در صفحه‌های دلخواه و در حد توانمان، دست‌کم ۱۵۰ صفحه در ماه، اغلب در کمتر از ۱۰۰ صفحه. درواقع فعالیت ما یا بهتر است بگویم تلاش ما، خلاقیت ما، بیشتر از آن‌که منتشر شود، قربانی ممنوعیت‌ها شده است. گمانم چرا و چگونگی آن هم تا حدود زیادی برای خوانندگان روشن باشد. اما، با این امید که این آخرین سرمقاله باشد که از مشکلات کمی و ارتباط‌های اداری سخن می‌گوید، اجازه می‌خواهم تا اندازه‌ای مسئله را بشکافم، بگویم چرا و چگونه فعالیت ما، خلاقیت ما، قربانی ممنوعیت‌ها شده است. همین‌جا بگویم که هرجا از عاملی سخن بگویم که به شکلی مانع از حرکت ما، رشد ما و انتشار خلاقیت و فعالیت ما شده است، منظورم این نیست که آن فرد، چه دوست، چه دشمن، چه نویسنده، چه مأمور، نیتش سوء بوده است، عمد داشته است. نه، معتقدم، عمیقاً معتقدم ما بیشتر قربانی ممنوعیت‌هایی هستیم که ناشی از کج‌فهمی است. ناشی از عدم آگاهی عمیق و وسیع در حیطه‌ای است که فعالیت می‌کنیم می‌اندیشیم. کمتر اتفاق افتاده که فرد فرهیختهٔ اهل کنکاش، پژوهش، مکاشفه و خلاقیت، به ویژه در زمینهٔ ادبیات ــ مقوله‌ای که حیطهٔ فعالیت ما را مشخص می‌کند ــ حاضر به پذیرش مسئولیتی اداری شده باشد. مگر به صورت استثنا آن هم به حکم وظیفه و تعهد. پس به ناگزیر، دامنهٔ فعالیت ما مدام بازتاب‌های نادرست و گاه متضاد به دنبال می‌آورد که ناشی از همین ناآگاهی عمیقی است که اشاره کردم. البته اشاره‌ام به مسئولین بود اما این اتفاق در سطح جامعه، به ویژه خوانندگان هم به وجود می‌آید. چنان‌که گاه با برداشت‌های نادرست و مغایر یا هدف نوشته‌ای و یا خواست نویسنده‌ای، گزارش‌هایی به مقام‌های مسئول و یا حتا خود نشریه می‌رسد. بنابراین با توجه به این شرایط، که بیشتر ناشی از فرهنگ‌کُشی، پسرکُشی، جوان‌کُشی، نوکُشیِ سال‌هایِ بسیارِ جوامع سنتیِ تحتِ سلطهٔ استبداد و دیکتاتوری است، می‌کوشم این مقال را ادامه بدهم.

یکی از علت‌های عمده و شاید اصلیِ قربانی ممنوعیت‌ها شدنِ ما عدم ارتباط ما با آزادی و نشناختن آن است. این حقیقتی است که آزادی دارای کیفیتی است که جامعهٔ ما از آن شناخت جامع و درستی ندارد. آن را نمی‌شناسد، چون در ارتباط تنگاتنگ با آن قرار نگرفته است. آزادیِ تا امروز ملت ایران، اعم از روشنفکر یا عامی، به جز استثناهایی که تکان‌دهنده بوده است و اذهان بیگانگان را به شگفتی واداشته است، مانند انقلاب، همه در چارچوب‌های از پیش‌تعیین‌شده و بیشتر دستورالعملی از بالا بوده است. درواقع ملت ایران، یک عمر گمان داشته است که آزاد بوده است. بی‌آن‌که به راستی آزادی را تا کنه و بن خود احساس کرده باشد. هرگاه آزادی، نمودی داشته و چهره‌ای نشان داده است، آن‌قدر دوام نیافته و عمر نکرده تا شهروند ایرانی آن را عمیقاً درک کند. اغلب ارتباطی بیرونی و سطحی بوده است. در حد یک تماس ساده. روی همین اصل هم هرگز نظام‌های اجتماعی ما، اعم از کوچک‌ترینش که رابطهٔ مادر و دختر، پدر و پسر، زن و شوهر باشد یا کارگر و کارفرما و بعد خانواده و محیط کار و نهایت اداره و سازمان و ارگان و نهاد، نتوانسته دچار دگرگونی عمیق اجتماعی باشد. این واقعیت که انقلاب به بیشتر خانواده‌ها راه نیافته، بسیاری از کارگاه‌ها را دربر نگرفته، بیشتر سازمان‌ها و ارگان‌ها را دگرگون نکرده، آن‌چنان تلخ و باورنکردنی است که نمی‌خواهیم زیر بار پذیرش آن برویم، حتا گاه در تک‌تک افراد هم هنوز نظام کهن استبدادی و دیکتاتوری را می‌توان دید. در رفتار فرد با فرد. رفتار فرد حتا با خود. انگار این میراث شوم سالیان در تمام وجود این جامعه ریشه دوانده که گاه حتا در افراد تحصیل‌کرده، هنرمند و روشنفکر هم خوی دیکتاتوری و استبدادی به ویژه از نوع پدرسالارانه، دست‌کم، کدخدامنشانه، حضور عینی و علنی دارد.

در جامعه‌ای که گاه حتا شاعر و نویسنده‌اش فراموش می‌کند کی است، چه بوده است، چه می‌خواسته است، رسالت و تعهدش چیست، و در شرایطی، دچار خوی حیوانی استبداد و دیکتاتوری می‌شود و قلمرویی دست‌نایافتنی را برای خود تعیین می‌کند، چنان‌که گرگ؛ چگونه انتظار داریم یک فرد ساده که تنها به مدد ایمان و تقوا و تحصیلات ساده‌ای به مسئولیتی رسیده، خود را گم نکند و به این خیال که راهش درست است و به مصلحت پیش می‌رود، به امر و نهی ننشیند و ناسره را به جای سره تأیید نکند؟ جامعهٔ ما به او نیاموخته است که فروتن باشد. ناآگاهی‌اش را آشکار کند. در ناتوانی از دیگران کمک بخواهد. قصاص پیش از عمل نکند. چراکه او خود قربانی ممنوعیت‌هاست. بی‌تقصیر است. ندیده است. در جامعه‌اش، فرزند ارج و قربی ندارد. کوچک‌تر همیشه مطیع و فرمانبردار بزرگ‌تر بوده است. دستور و فرمان مقام مسئول، هرکه در هرجا که باشد، لازم‌الاجرا است. چون و چرا ندارد. همیشه شاکی برنده است حتا اگر مجرم باشد. مقام مسئول، بزرگتر و پدر همیشه طلبکار و شاکی بوده‌اند. سنتش چنین بوده است.

اساطیرش چنین خواسته‌اند، رستمش چنین کرده است. به خواست بزرگتر، (پدر، ارباب، رییس، والی، امیر، پادشاه) فتنه را خوابانده اما به بهای کشتن پسر. به بهای کشتن نوجویی. به بهای کشتن دگرگونی و آمدن دور جدید.

راستی شما که این یادداشت را می‌خوانید کدام مرئوس را سراغ دارید که به چون و چرایی رییس خود نشسته باشد؟ امر و نهی او را زیر سؤال برده باشد؟ گاه، سالی شاید یکی دو نفر، اگر بوده باشند و سراغ کرده باشید بر عواقبش غبطه نخورده‌اید؟ آخر بیچاره اخراج شده است. ما هیچ نگفته‌ایم. برای رضایت وجدان، تک‌تک ما، در خلوت زمزمه کرده‌ایم که «نبایست دخالت می‌کرد.» سرمان را زیر برف برده‌ایم. مثل آن نویسنده که چون خود شهامت گفتن ندارد و جسارت سال‌هاست که در وجودش مرده است و خلاقیتش ته کشیده، هرگاه نوشته‌ای می‌یابد به اعتراض، شکوفنده‌تر از چس‌ناله‌ها و گریه‌های خودش، رشیدتر و بلندبالاتر از تصوراتش گمان می‌کند که دستی از آستینی مرقع بیرون آمده است. چراکه آگاه نیست. نمی‌داند رفتار و کردار و ذهنیتش قربانی ممنوعیت‌ها شده است و باید خودش را خارج از داد و ستدهای جامعه، قیل و قال‌های زمانه، اصلاح کند. بداند آن آینهٔ پیش رویش، حتا آن آینهٔ وجدانش سال‌هاست که جیوه‌اندود نشده و همه خیال دلخواه او است که می‌بیند. آن شیشه روزگاری، آینه بوده است و اکنون بدون جیوه، جز شیشه هیچ نیست و در نتیجه بازتابی هم ندارد. نه مجازی، نه حقیقی. باید بداند وجود و حضورش از پای‌بست ویران است.

مثالم را روی آن نویسندهٔ فرضی زدم تا هم آن نویسندهٔ حقیقی حساب کار خودش را بکند، هم آن مسئول و هم آن فرد که گمان می‌کند به حکم توانایی‌اش می‌تواند چنین و چنان کند یا باید بکند و دلخوش به آن است. بله. هشدارم همین‌جاست. می‌خواهم بر مبنای همان اصل قربانی ممنوعیت‌ها بگویم همین فرد هم در خطای موفقیت و دل‌خوشی است. می‌خواهم بگویم، بله، این همان کسی نیست که باید باشد. این تحقیر شده است.

به‌درستی نمی‌داند کی خوشبخت است کی نیست. چون خوشبختی را نمی‌شناسد. آن‌چه او دیده و شناخته، همانی نیست که می‌تواند باشد یا می‌توانسته است باشد. در جوامع «قربانی‌زده»ای از هر نوعش حتا شناخت نسبی ساده‌ترین و طبیعی‌ترین حقوق هم ممکن نیست. پس چاره جز این نیست که به قول نیچه، بپذیریم که «پل میان حیوان و ابرانسان» را بگذریم. از «شرایط غریزی» خودمان را برسانیم به «شرایط اکتسابی». از «ناآگاهی» برسیم به «آگاهی». تنها در این صورت است که می‌توانیم به آن آگاهی نسبی دست یابیم که به ما هشدار می‌دهد. امکان می‌دهد «ممنوعیت‌ها» را بشناسیم. شرایطمان را بسنجیم و اجازه ندهیم بیش از این «قربانی» شویم. فعالیتمان، رفتارمان، کردارمان، گفتارمان، منشمان، خلاقیتمان و زندگی‌مان قربانی ممنوعیت‌ها بشود.

وقتی «ممنوعیت» باشد بدیهی است که نه‌تنها مدیرمسئول نشریه‌ای دولتی می‌تواند ماحصل و نتیجهٔ تلاش بیست‌سال نویسنده‌ای را ــ فارغ از کیفیت ــ انکار کند که به همین سیاق که پیش برویم و بیت‌المال در اختیار باشد و چون و چرا، امر و نهی در کار نباشد، به‌زودی وجود خود نویسنده را هم یا انکار می‌کند یا در «انکار آن» می‌کوشد. و باز بدیهی است که آن نشریه، خواسته یا ناخواسته، به دیگران خط و ربط نشان می‌دهد، اذهانی را متأثر می‌کند و آن‌گاه، مثلاً در ارتباط با آن نویسنده و نشریه‌اش، مسایلی پیش می‌آید که ارتباط‌ها را مخدوش می‌کند. شرایط فعالیت سخت می‌شود و خلاقیت در گرو کاغذ، اگر نخشکد، به بیراهه می‌رود. این حقیقتی است که نه «من» می‌تواند انقلاب کند و نه «تو» و نه «او». چنان‌که «من» و «تو» و «او» هم نمی‌توانند انقلاب را تعریف کنند. خواست «من»، «تو» و «او» هم از انقلاب غلط است. انتظار عبث است. اینان هرکدام انقلاب را به گونهٔ خویش و به نفع خویش می‌خواهند. و این اشکالی نداشت اگر هرکدام به تنهایی توانسته بودند انقلاب کنند. حقیقت این است که انقلاب را «ما» به وجود آورده‌ایم و «ما» تعریفش می‌کنیم و «ما» همان‌گونه که انتظار داریم، می‌خواهیمش. پس، هرگونه خط‌کشی هم میان «من»، «تو» و «او» بیهوده است. چراکه از اساس غلط بوده است. اگر قرار است بار دیگر فاصله‌هایی ایجاد شود، خط‌کشی به وجود آید و دیوارهای شیشه‌ای مانع از ارتباط تنگاتنگ و قابل لمس و حس به وجود آید، پس «انقلاب» برای چه بود؟ پس کی می‌خواهیم به انکار ممنوعیت‌ها برخیزیم، آزاداندیش باشیم و جلو قربانی‌شدن‌ها را بگیریم. یقین داشته باشیم هر ممنوعیت برای دیگری، نهایت دامان خود ما را هم می‌گیرد. هر صدایی پژواکی دارد. نمی‌شود برای همیشه، همه‌چیز را کتمان کرد. یک‌طرفه خواست. آن صاحب نشریه یا سردبیری که امروز، بنا به سلیقهٔ خود و ارتباط‌های صوری، به امر و نهی می‌نشیند و ممنوعیت‌هایی را رواج می‌دهد باید یقین داشته باشد که اگر فردا نوبت خودش نشود، حتم نوبت فرزندش می‌شود. آن مسئولی که امروز قصاص پیش از عمل می‌کند، می‌خواهد همه‌چیز را به سیاق سیاه و سفید از هم جدا کند و با چوب لای چرخ گذاشتن «ممنوعیتی» را اعمال می‌کند، بدیهی است که پذیرفته است نمی‌تواند دوراندیش باشد. تعالی جامعه را در فردا ببیند. تبلور آزادی و فرهیختگی جامعه را در چشمان کودکش شناسایی کند. او می‌خواهد بر مبنای «روزمره‌گی» قضاوت کند. می‌خواهد تن به ممنوعیت بدهد و به تلافی ــ به سهو یا به عمد ــ ممنوعیتی بر ممنوعیت‌ها بیفزاید. او جز به قصاص نمی‌تواند به چیز دیگری بیندیشد. قربانی داده است، قربانی شده است، می‌خواهد قربانی بگیرد. این است مشکل اساسی و بنیادی جامعهٔ ما. جامعهٔ امروز. تلاش کنیم فرهنگی بیافرینیم، به خلاقیتی دامن بزنیم، راه چاره‌ای فراهم کنیم تا از این دور تسلسل نجات پیدا کنیم. جامعه از لاک خود بیرون بیاید، لحظه‌ای حتا با درنگی کوتاه، خود را بنگرد، حال و وضعیت خود را ببیند، دریابد، شاید که به خود رحم کند. آیا هزاران شهید هنوز نتوانسته‌اند این جامعه را سیراب کنند؟ این جامعه را از خواب برانگیزانند؟ هوشیار کنند؟ صلح و وحدت بیاموزانند؟ فروتنی و بخشش را یاد بدهند؟ گذشت و آزادمنشی را، آزادی‌خواهی را؟ طبع بلند می‌خواهد.

امید که خاموشی این سال ما را به روشنایی سال ۱۳۷۴ رهنمود کند و پاس بداریم روشنایی را. امید که بتوانیم چنان‌که می‌توانیم و می‌خواهیم به ملت ایران خدمت کنیم و به گونه‌ای که شایسته است ماهنامهٔ **تکاپو** را پربارتر، دور از تنگناهای تهیه و تولید، با عنایت ادارهٔ کل مطبوعات داخلی، منتشر کنیم. امید که نه خوانندگان اجازه بدهند و نه مسئولان، به ویژه ادارهٔ کل مطبوعات داخلی، که نشریهٔ **تکاپو** بیشتر از این زیر فشارهای روانی و مالی بماند. واقعیت این است که نه‌تنها ناشر **تکاپو** (شرکت آرست) بیش از این توانایی مقاومت ندارد که تمام دست‌اندرکاران آن هم از این‌همه کج‌دار و مریض‌بودن خسته شده‌اند، ذله شده‌اند و به تنگ آمده‌اند. تا کی هی باید برنامه‌ریزی‌ها را به بعد موکول کرد. این خوش‌آیند نیست که این ملت از نخستین شرط یک نشریهٔ ماهانه محروم مانده است. ما به جز چند شمارهٔ نخست، دیگر نتوانستیم به اصل نخستین ــ انتشار نشریهٔ سر وقت ــ وفادار بمانیم. همه‌اش در انتظار دریافت سهمیهٔ کاغذ بودیم، آن هم اغلب بیهوده. در صورتی که تیم **تکاپو**، این توانایی را دارد که دست‌کم هر ماه بیش از دو شمارهٔ ۱۵۰ صفحه‌ای مجلهٔ ادبی، پربار و معتبر منتشر کند و جامعه را از این

نظر پوشش بدهد.

سخن آخر این‌که قطع سهمیهٔ کاغذ و زیر فشار قراردادن نشریهٔ **تکاپو** یا گردانندهٔ آن نه‌تنها سودی به ملت ایران نمی‌رساند که به مراتب به زیانش هم هست. چه سودی می‌رساند جز این‌که ما ناگزیر شویم مدام از تعداد صفحه‌های مجله بکاهیم، بر قیمت آن بیفزاییم و نهایت زیر فشارهای سنگین و بدهی‌های روی هم تلنبارشده نشریه را تعطیل کنیم؟ آیا منتشرنشدن **تکاپو** با کیفیت فعلی ــ حتا با همین ضعف‌ها و کاستی‌ها ــ مغایر با اهداف آن اداره نیست؟ تعطیلی **تکاپو**، به هرشکلی، فرهنگ‌ستیزی و فرهنگ‌کشی نیست؟ اشاعه و تبلیغ «ممنوعیت»ها نیست؟ «قربانی» گرفتن نیست؟ زمانی که یک ورق کاغذ سفید در اندازهٔ A4 به صورت فتوکپی یا زیراکس، دست‌کم ۱۰۰ ریال است چگونه انتظاری اجازه می‌دهد **تکاپو** صفحه‌ای ۲۰ ریال فروخته شود و باز هم دوام بیاورد؟ هزینهٔ هر پنج‌هزار شمارهٔ **تکاپو** در دست‌کم ۱۰۰ صفحه، یازده میلیون ریال هزینه برمی‌دارد، ما چگونه با توجه به ۳۵ درصد حق فروش و هزینهٔ توزیع، بدون آگهی دولتی و غیره، می‌توانیم هم‌چنان آزاداندیش باشیم، فرهنگ‌دوست باشیم و سرپا بایستیم؟ من گمان نمی‌کنم کس یا کسانی یا سیاستی که مجلهٔ **تکاپو** یا به صورت دیگرش این حقیر، خانواده‌ام و همکارانم را در ارتباط با انتشار **تکاپو** تحت فشار قرار می‌دهد، انسان منصفی باشد. بگوید فرهنگ‌دوست است. مؤمن است. تقوا دارد. می‌خواهد به ملت خدمت کند. آزاداندیش است. چراکه **تکاپو**، در تمام شماره‌هایش تلاش کرده است چنین باشد: آزاداندیش، در خدمت ملت، با تقوا، مؤمن، فرهنگ‌دوست و منصف.

گوش‌کردن به تذکرات ادارهٔ کل مطبوعات داخلی، امکانات مادی و دست‌کم سهمیهٔ کاغذ راهی مجله می‌کند و دست ناشر را باز می‌گذارد حقیقتی روشن است. حتا این واقعیت هم کتمان‌پذیر نیست که مدنظر مسئولان صلاح نظام و صلاح نشریه است. اما این هم حقیقتی است که ماهنامه‌های خنثا و منفعل نمی‌توانند پاسخ‌گوی تعهد و رسالتی باشند که پذیرفته‌اند. یک نشریهٔ ماهانه، به یقین برای سرگرمی و پرکردن اوقات فراغت منتشر نمی‌شود. وظیفه و تعهدی دارد که باید به آن عمل کند. این فعالیت هم فراز و نشیبی دارد که گاه حتا مدیرمسئول نشریه یا شاعر، نویسنده، منتقد، پژوهشگر، هنرمند و خواننده‌ای را برمی‌تاباند. به قضاوتی گذرا و لحظه‌ای وامی‌دارد. اما حقیقت امر این است اگر نشریه بخواهد به خواست‌های تک‌تک خوانندگانش، اهمیت بدهد، نمی‌تواند به رسالتش پایبند بماند. همان‌طور که نمی‌تواند تمام خواست‌های مسئولان را پاسخ‌گو باشد. مطبوعات در بیشتر کشورهای دنیا بر مبنای یک معادلهٔ دوطرفه عمل می‌کنند اما در جامعهٔ ما، این معادله‌های دوطرفه، به مثلثی تبدیل شده است که یک طرفش ادارهٔ کل مطبوعات داخلی یا هیأت نظارت بر مطبوعات نشسته است. می‌خواهد در برابر کنش و واکنش‌های دولتی، نشریه‌ها خنثا و منفعل ــ دست‌کم به زعم ما ــ باشند. و یک طرفش، خوانندگان (در مورد نشریهٔ **تکاپو**، جامعهٔ روشنفکران) قرار دارند که می‌خواهند یک‌شبه ره صدساله را بپیمایند ــ دست‌کم به زعم ما ــ و فی‌المثل تمام «ممنوعیت»ها را از سر راه بردارند و به جامعهٔ آرمانی‌شان دست یابند. آن هم نه با یک سبک و سیاق. با ایدئولوژی‌های گوناگون، خواست‌های متفاوت. طرف دیگر این مثلث هم دست‌اندرکاران نشریه، مدیرمسئول یا سردبیر و یا شورای دبیران نشسته‌اند که باید توازنی میان این‌دو برقرار کنند و از همه مهم‌تر، چشم و گوششان به ملت باشد. به ندای وجدان آگاه. به شناختشان از تعهد و رسالت مطبوعات، فرهنگ، ادب. وجه دیگری هم داریم مانند رقیب و حسود و کارشکن و مفسد و بخیل و... که چون در شأن **تکاپو** و فرهنگ نیستند من به آنان نپرداختم وگرنه به مربع می‌رسیدیم، به اصل خنثاکردن رفتار و کردار و گفتار اینان.

حال شما ــ شمای مسئول، بررس ــ یا شمای روشنفکر، خواننده ــ خودتان را جای این حقیر بگذارید. آیا ترجیح می‌دادید از مشکلات و فشارها و ضرر و زیان‌های سنگین رها شوید و گوش و چشم به مسئولان بدوزید یا نه؟ این واقعیتی است که بسیاری چنین کرده‌اند. راه صواب را در این دیده‌اند، یا نه، شما به سوی دیگر این مثلث گوش و چشم می‌سپردید. می‌کوشیدید تنها به خوانندگان ــ نه روشنفکر و جامعهٔ اهل قلم ــ توجه داشته باشید. وحشتناک است. بیشتر از حد تصور، نشریه‌های موجود ما دنباله‌رو خوانندگانشانند. اما اگر از گروهی باشید که چشم و گوش به وجدان آگاه داده باشید، می‌توانید با ما همدردی کنید. می‌توانید مشکلات ما را درک کنید. مهم نیست در کجا ایستاده‌اید و چه مسئولیتی دارید. خواننده باشید یا مسئول بررسی؛ فرقی نمی‌کند، می‌دانید که خوانندگان کمی دارید که توقعشان از تمام خوانندگان عالم هم بیشتر است. می‌دانید که مدام زیر ذره‌بین مسئولان مربوطه و ادارهٔ ذیربط هستید که انتظارشان از تمام خوانندگان شما هم بیشتر است. حالا انصاف بدهید: ۱۴ شماره نشریه تا امروز منتشر شده است، می‌توانید قضاوت کنید. گوی و میدان هر دو مهیاست. تنها به قاضی رفتن هنر نیست. جسارت هم نمی‌خواهد. بزدلی هم نیست. بی‌انصافی است. شمای خواننده آن سو نشسته‌اید و انتظار دارید نشریه روزبه‌روز صفحاتش بیشتر شود و بهایش ارزان‌تر، مسئولان هم سوی دیگر نشسته‌اند و انتظار دارند مجله روزبه‌روز بیشتر در خدمت نظام ــ به زعم ما به گونهٔ سلیقهٔ خاصشان، وگرنه غیر از این نیست ــ قرار بگیرد. آنان نیز تا ممنوعیت‌شکنی می‌بینند و درمی‌یابند نشریه از چارچوب قانون و آیین‌نامهٔ مطبوعات خارج شده، سهمیهٔ مثلاً کاغذش را قطع می‌کنند. تحت فشارش قرار می‌دهند. خواننده هم تصمیم می‌گیرد حالا که مجله گران شده است، دیگر نخرد. دونفری با هم بخوانند. در کتابخانه مطالعه کند. از دوستش قرض بگیرد و...

خیلی پیش قرار بود سخن آخر را گفته باشم. آخر سال است و حرف‌های ناگفته زیاد و چهارشنبه‌سوری نزدیک. خواستم که بخشی را گفته باشم. بخشی را هم که کم نیست در آتش چهارشنبه‌سوری بسوزانم، باشد که خاکستر شود. ادارهٔ کل مطبوعات داخلی دست‌کم به میمنت عید سعید باستانی، سهمیهٔ کاغذهای نگرفتهٔ **تکاپو** را بدهد و خوانندگان هم کوتاه بیایند. هزینهٔ خرید نشریه را هم بخشی از هزینه‌های زندگی، آن هم از هزینه‌های جدی، به شمار بیاورند. بپذیرند که انتشار یک نشریه، در شرایط فعلی، به هر شکلی، در هر نوع و اندازه و محتوایی، سخت است. حال چه برسد به نوع و اندازه و محتوایی شبیه به **تکاپو**.

بار دیگر آرزوی میمنت و خوشی برای تمام ملت ایران را دارم. آرزو می‌کنم تمام آحاد ملت سالی با آغازی پربرکت داشته باشند. امید که ارتباط‌ها همه بر حسن‌نیت و حسن‌نظر باشد. برداشت‌ها و تحلیل‌ها و بررسی‌ها، همه، در جهت خیر و صلاح. امید که ما نیز بتوانیم، به سهم خود، گامی هرچند کوچک در راه اعتلای بهتر شرایط انسانی جامعه‌مان برداریم و به قول و قرارهایمان عمل کنیم. نشریه‌ای درخور ملت محروم، فرهنگ کهنسال، جامعهٔ فرهنگ‌دوست و مخاطبین فرهیخته‌مان منتشر کنیم.

عید سال ۱۳۷۴ بر همگان مبارک. امید که هر روزتان نوروز باشد و نوروزتان پیروز.

دست شما را می‌فشارم.▣

اسفند ۱۳۷۳

نامهٔ منتشرنشدهٔ صادق هدایت به عبدالحسین نوشین[1]

۱۵ تیر[2]

یا حق کاغذ پست آسمانی و نامهٔ پست زمینی که فرستاده بودید با اختلاف دو روز فاصله رسید خیلی متأسفم که به وضع تحمل‌ناپذیر و احمقانه‌ای دچار شده‌اید راستش من از این جریان درست سر درنمی‌آورم. خیلی مضحک است که اشخاصی را در کشوری که کوس آزادی و دموکراسی می‌زند به جرم داشتن افکار شخصی برخلاف قانون و انسانیت بی‌خود و بی‌جهت شکنجه بدهند به هرحال این سفر گمان می‌کنم ناچار تصمیم قطعی را خواهند گرفت و نتیجه روشن خواهد شد چون این موضوع در روزنامه‌ها[3] و مجلس به اندازهٔ کافی انعکاس پیدا کرده است. روزنامهٔ داریا[4] را با این پست می‌فرستم مذاکرات آشتیانی‌زاده در آن درج شده است حتی قوام و دکتر شایگان و دیگران هم به این تبعید غیرقانونی اشاره کرده‌اند. اما راجع به انتقال سرکار به قدری وعده و قول و اطمینان می‌دهند که حتی آدم از نوشتن کاغذ خودداری می‌کند چون این‌طور پیش خودش گمان می‌کند که قبل از رسیدن کاغذ خودتان به تهران وارد شده‌اید. دو هفته پیش اتفاقاً فاتح[5] را دیدم و موضوع را برایش گفتم فوراً با هم به شهربانی پیش آقای فرخ رفتیم ایشان هم قول مساعدت دادند و روز بعد تقاضا تهیه و فرستاده شد ولیکن ناگهان کابینه تغییر کرد! باری امروز صبح پس از دریافت نامهٔ پست زمینی پیش خانمتان رفتیم ایشان دائماً مشغول اقدام و دوندگی هستند و از قرار معلوم در کابینهٔ جدید هم زمینه مساعد است. ضمناً گفتند که تصدیق پزشک قانونی شیراز واصل شد و برای اقدام فرستاده‌اند من هم فردا یا خودم و یا به توسط دیگران اقدام خواهم کرد و شرحش را مفصلاً خواهم نوشت در هرصورت اعتراض از در و دیوار می‌بارد و گمان می‌کنم عنقریب تکلیفتان معلوم خواهد شد می‌دانم که با وجود نبودن وسایل معالجه و نداشتن رژیم غذایی و مخصوصاً استراحت برای سرکار که مبتلا به دو مرض خطرناک هستید تحمل این وضع مشکل‌تر است اما چند روز دیگر هم روی همه‌اش. بچه‌ها سلام می‌رسانند.

قربانت صادق هدایت

توضیحات نامه:

۱ ـ این نامه نخستین‌بار است که منتشر می‌شود، زیرا به جهت مضمون سیاسی و افشاگرانهٔ آن امکان چاپ و انتشار آن تا سال‌ها مقدور نبوده است. این نامه را آقای جهانگیر هدایت برای چاپ در کتاب «نامه‌های صادق هدایت» در اختیار نگارنده گذاشته است که در این‌جا وظیفهٔ خود می‌دانم از ایشان سپاسگزاری کنم.

۲ ـ تاریخ کامل و اسم مخاطب نامه قید نشده است، اما تاریخ آن ۱۵ تیر ۱۳۲۸ است، یعنی زمانی که نوشین به همراه رهبران حزب توده پس از تیراندازی به شاه در ۱۹ بهمن ۱۳۲۷ دستگیر و زندانی شده بوده است. نوشین و تعدادی از رهبران حزب توده از جمله خسرو روزبه، علی امید، احمد قاسمی و اکبر شهابی، چندماه پس از دستگیری، به زندان شیراز منتقل شده بودند، زیرا ادارهٔ سیاسی شهربانی و مقامات نظامی بیم آن را داشتند که محکومان از زندان بگریزند، چنان‌که چند ماه بعد در تهران، از زندان قصر، گریختند.

۳ ـ چنان‌که مصطفی فرزانه در کتاب «آن‌چه صادق هدایت به من گفت» نوشته است پس از بازداشت نوشین و انتقال او به زندان شیراز ـ فرزانه به اشتباه نوشته زندان یزد ـ هدایت از فرزانه می‌خواهد مقاله‌ای دربارهٔ ترجمه و اجرای نمایشنامهٔ «پرندهٔ آبی» ـ اثر نوشین ـ بنویسد و در پایان مقاله نتیجه بگیرد: «حیف است چنین هنرمند خدمتگزاری در شرایط سخت نفله بشود». این مقاله با نفوذ مرتضی کیوان و به امضای م. ف. در مجلهٔ «فردوسی» چاپ می‌شود.

۴ ـ روزنامهٔ «داریا» متعلق به حسن ارسنجانی از رهبران حزب دموکرات قوام‌السلطنه.

۵ ـ مصطفی فاتح، معاون شرکت نفت ایران و انگلیس.

محمد بهارلو

بوفِ روشن‌بین*

سالروز تولد بزرگ‌مرد ادبیات مدرن ایران

صادق هدایت نویسندهٔ بزرگ و یگانهٔ ایران نهالی کاشته است که شاخه و برگ و شکوفهٔ آن، به ویژه در زمینهٔ داستان و رمان، امروز بارور شده و به ثمر نشسته است. این بزرگ‌مرد فرهیخته و روشن‌بین، اگرچه به ارادهٔ خود، در ۲۸ بهمن سال ۱۲۸۱ خورشیدی متولد نشد، اما به ارادهٔ خود در ۱۸ فروردین سال ۱۳۳۰ خورشیدی به همه‌چیز پشت کرد. به آن‌چه بود و آن‌چه قرار بود پیش رویش باشد. روی همین اصل هم تمام دست‌نوشته‌های خود را سوزاند و خود را در اختیار نسیان ناشی از گاز قرار داد. اما از آن‌جا که «بزرگ بود و از اهالی فرهنگ و ادب» داستان و رمان امروز ایران، در حضور او روزبه‌روز بالنده‌تر می‌شود و یاد او را گرامی‌تر و عزیزتر می‌دارد.

تکاپو سالروز تولد این بزرگ‌مرد ادبیات مدرن ایران را به همهٔ ایرانیان و فرهنگ‌دوستان جهان تبریک می‌گوید و امیدوار است به مناسبت سالمرگ او، شمارهٔ آتی بتواند صفحه‌های بیشتری را به او اختصاص بدهد.

سردبیر

یکی از جنبه‌های مهم و تا حدودی پیچیده و تعارض‌آمیز شخصت هدایت مسئلهٔ «آگاهیِ اجتماعی» است؛ همان عنصری که تسامحاً از آن به گرایش سیاسی، یا در اصطلاح جاری‌تر موضع سیاسی، نیز تعبیر می‌کنند، و به گمان من ابضاح و شکافتن آن در تبیینِ شخصیت هدایت و جهان‌بینیِ اجتماعی او بسیار مؤثر خواهد بود، و من مایلم در این جا دربارهٔ آن قدری توضیح بدهم. این تصورِ عموماً سطحی و خودسرانه دربارهٔ هدایت کمابیش شایع است که او همواره با پرهیز و گریز و بدبینیِ ریشخندآمیز نسبت به مسایل اجتماعی و سیاسی برخورد می‌کرده است، و به همین جهت اغلب او را نویسنده‌ای «ولنگار» و ضدسیاسی و حتا ضداجتماعی می‌خوانند؛ زیرا به زعم آن‌ها هدایت فاقد ایدئولوژی و دستگاه فکری است، و دلیلش هم از لحاظ آن‌ها این است که هدایت عضو هیچ حزب و سازمان سیاسی نبوده است؛ آن هم در زمانه‌ای که عضو یک حزب یا سازمان سیاسی بودن از لحاظ اغلب روشنفکران یک موضوع عمومی و سادهٔ باب روز بوده است. در این تصور، البته، مقداری واقع‌بینی و حقیقت وجود دارد، و همین واقعیت است که کیفیتِ آثار «آگاهیِ اجتماعی» در شخصیت و نوشته‌های هدایت را پیچیده و تعارض‌آمیز ساخته است.

هدایت در طول نسبتاً کوتاه عمر خود این امکان، یا امتیاز، را داشته است که علاوه بر آشنایی با مظاهر و ارزش‌های فرهنگی و گونه‌های هنری در سطح جهانی و مشارکت فعال داشتن در شکل‌گیری روندهای تازهٔ ادبی در ایران، در معرض پاره‌ای از مهم‌ترین وقایع و تحولات اجتماعی و سیاسی تاریخ معاصر نیز قرار بگیرد، و از این جهات حساسیت و بینش او نظرگیر است. علاقهٔ هدایت به مسایل سیاسی و اجتماعی، و زبان بازکردنِ او در این مسایل، از همان نخستین نوشته‌ها و نامه‌هایش مشخص است. در ششم مهرماه سال ۱۳۰۶، در نخستین سالِ اقامتش در پاریس، در نامه‌ای به برادرش محمود هدایت، چون شنیده است که گویا «در تهران بعضی رفرم‌ها شده» است از او می‌خواهد در صورتِ صحتِ خبر در آن باره مفصلاً برایش بنویسد. هم‌چنین نامه‌هایی که در این ایام از پاریس به اعضای خانواده و دوستانش نوشته است حاکی از آن است که او نسبت به سیاست‌های خودسرانه و اهانت‌آمیز مقامات ایرانی در پاریس، مانند سرپرست کل محصلان اعزامی (اسماعیل مرآت) و وزیرمختار ایران در فرانسه (حسین علا) و مسئولان سفارت ایران، معترض بوده است،[1] و از رفتار آن‌ها با محصلان اعزامی با عنوان «گدابازی» و «جهودبازی» یاد می‌کند؛ رفتاری که عاقبت هدایت را وامی‌دارد بی‌آن‌که تحصیلات خود را به پایان برساند، بدون دریافت مدرک تحصیلی، به ایران بازگردد. در حقیقت اگر هدایت از سفر چهارپنج‌سالهٔ خود به بلژیک و فرانسه چیزی آموخته باشد ـ که آموخته است ـ معماری یا مهندسی ساختمان و دندان‌سازی نیست، بلکه نام و آثار درخشان و الهام‌بخش بزرگ‌ترین و مهم‌ترین نویسندگان و متفکران جهان است.

چنان‌که اشاره شد حساسیت و بینش هدایت

نسبت به مسایل و تحولات سیاسی و اجتماعیِ جهان نیز نظرگیر است، و نشان‌دهندهٔ آن است که ذهن هدایت فقط به آثار ادبی و هنری معطوف نبوده است؛ گیرم موضوعات و مباحث سیاسی برای او در مرتبهٔ پایین‌تری نسبت به مسایل ادبی و هنری قرار داشته‌اند. به چند مورد پراکنده می‌توان اشاره کرد.

در زمانی که نیروهای فاشیست در آلمان آوای برتری نژاد آریایی را سر داده بودند و درحال تصرف قدرت سیاسی بودند هدایت در سیزدهم مهرماه سال ۱۳۱۰ در نامه‌ای از تهران به پاریس از دوستش تقی رضوی می‌خواهد که یک «کتاب خوب documenté [مستند]... راجع به Pangermanisme [پان ژرمنیسم]» برای او بفرستد. در آن ایام پاره‌ای از روشنفکران «مهذب» و ملت‌پرست ایرانی که به نژاد آریایی خود مباهات می‌کردند و به حکم دشمنیِ دیرین با روسیه و انگلستان جانب آلمان و هیتلر را می‌گرفتند در ایران به تبلیغ و ستایش از نازی‌ها می‌پرداختند. هدایت یکی از نخستین روشنفکران ایرانی است که به ماهیت نژادپرستی لجام‌گسیخته و تجاوزطلبانهٔ هیتلر و هم‌دستان دژخوی او پی می‌برد و موضع ضدفاشیستی خود را به صراحت اعلام می‌کند. او در ششم مهرماه سال ۱۳۱۶، چند سال قبل از شروع جنگ جهانی دوم، در نامه‌ای از بمبئی به لندن به مجتبی مینوی می‌نویسد: «**تو هم مثل همه حرف می‌زنی که چون** Gobbels **[گوبلز] هیتلر را ژنی ازل و ابد جلوه می‌دهد باید همه تملق بگویند و باور کنند. من می‌گویم باید اخ و تُف روی گُبلز و هیتلر هر دو انداخت**».[۲]

شواهد بسیار حاکی از آن است که هدایت در هیچ دوره‌ای نمی‌توانسته است با جریان شنا کند، و حس او برای دریافت واقعیت، یا حقیقت، چنان زورآور بوده است که با هیچ قانون و مقررات و آرمان متعارف و راست و ریست‌شده‌ای سازگار نمی‌شده است. او برای درک وجوه زمانهٔ خود بیش از هر نویسنده و سیاستمدار و روزنامه‌نگار حرفه‌ای از خود حساسیت نشان می‌داد، و همواره تمام نیروی ذهن و ارادهٔ خود را صرفِ دریافتنِ خبط و خطاهایی می‌کرد که عده‌ای سعی داشتند آن‌ها را به عنوانِ تلاش‌های ثمربخش و اصول خطاناپذیر جا بیندازند. در حقیقت او به طایفهٔ خردمندان کمیابی تعلق داشت که نه می‌توانند تضاد میان آن‌چه هست و آن‌چه باید باشد را حل کند و نه آن را حل نشده باقی بگذارد.

معاشرت و روابط صمیمانهٔ هدایت با اعضای پُرآوازهٔ گروه «پنجاه‌وسه‌نفر» ـ مانند بزرگ علوی، احسان طبری، خلیل ملکی، انورخامه‌ای و ایرج اسکندری ـ و نوشتن و انتشار کتاب‌ها و مقاله‌هایی که با مزاج حکومت جور درنمی‌آمد، و نیز رفتار و گفتار بی‌پروای او در محافل خصوصی و مجامع ادبی باعث شد که وزیر معارف وقت، علی‌اصغر حکمت،[۳] هدایت را دست‌کم برای مدت پنج‌سال ممنوع‌القلم کند، و همین ممنوعیت است که موجب می‌شود او در مردادماه ۱۳۱۵ با دست‌نویس آثار خود، از جمله «**بوف‌کور**» و پاره‌ای از داستان‌های «سگ ولگرد» ایران را به مقصد بمبئی ترک کند. وقتی هدایت در اواخر سال ۱۳۱۵ در بمبئی نسخهٔ دست‌نویس «بوف‌کور» را، که ظاهراً در سال ۱۳۰۹ نوشته بوده است، با ماشین چاپ دستی در پنجاه نسخه تکثیر می‌کند در صفحهٔ دوم کتاب می‌نویسد: «**طبع و فروش در ایران ممنوع**»؛ زیرا، چنان‌که اشاره شد، و همان‌گونه که برادرش محمود هدایت گفته است، هدایت زیر فشار وزارت معارف مجبور شده بود کتباً تعهد بدهد تا اطلاع ثانوی کتابی در ایران منتشر نکند.

در ششم تیرماه سال ۱۳۱۶، چندماه پس از دستگیرشدن «پنجاه‌وسه‌نفر» و دو ماه قبل از بازگشتِ ناگزیر هدایت از بمبئی به ایران، در نامه‌ای به مینوی می‌نویسد: «**فکر مراجعت را داشتم با وجود این‌که می‌دانم با واحدالیموت و چوب و چماق از من پذیرایی خواهد شد و حالا قضیهٔ [دستگیری] علوی کار را سخت‌تر کرده... بالای درِ جهنم دانته نوشته‌اند** O Passant, Laisseziei Tout espoir»[۴] در حقیقت هدایت بار دیگر با پای خودش به «جهنم»، یا به تعبیر دیگرش به «گندستان»، بازمی‌گردد؛ زیرا ظاهراً چاره‌ای جز این ندارد، و از این‌که ممکن است به عنوان یکی از یاران «پنجاه‌وسه‌نفر» مورد مؤاخذهٔ ادارهٔ سیاسی شهربانی قرار بگیرد ترس به خود راه نمی‌دهد ـ به همین جهت نسخه‌های «بوف‌کور» را قبل از حرکت از بمبئی به تهران برای جمال‌زاده به ژنو می‌فرستد تا بعداً جمال‌زاده به وسیله‌ای مطمئن در ایران به او تحویل بدهد.[۵]

هدایت تقریباً در همهٔ نامه‌های خود با نفرت از مظاهر استبداد و اختناق و جنبه‌های سیاه و زشت زندگی، اغلب با زبانی کنایی و ریشخندآمیز، یاد می‌کند، و از هم‌رنگی و زبونی و رفتن زیربارِ زور و فشار عقاید، از پرستش قدرت و تعصب فرقه‌ای و تنگ‌چشمیِ مرامی، و از بدخواهی و حسودرزی و خودپسندی سخت بیزار است. اعتقادات و انتقادات و احساسات خود را، دربارهٔ دوستان صمیمی و مخالفان سرسختش، صریح و روشن و اغلب با همان سَبُک‌روحی و شوخ‌طبعیِ ذاتی خود بیان می‌کند. در نامهٔ ۱۳۲۵/۱۱/۲۷ به دوست شاعر خود فریدون توللی، که در آن زمان عضو حزب توده بوده است، با اشاره‌ای مکتوم به ماجرای شکست و متفرق‌شدنِ فرقهٔ دمکرات آذربایجان، از «**امتحان بزرگی که به اسم آزادی و در حقیقت برای خفقان آزادی**» داده شده است یاد می‌کند و آن را «**خیانت دوسه‌جانبه**» می‌داند. هدایت یکی از نخستین روشنفکران ایرانی است که از موضعی مستقل و «رادیکال» از نحوهٔ سیاست و عمل دمکرات‌های آذربایجان انتقاد می‌کرده است، و چنان‌که جهانگیر تفضلی، روزنامه‌نگار معروف و از دوستان هدایت، نوشته است «محرک اصلی» نویسندگان روزنامهٔ «ایران ما» در انتقاد به سیاست فرهنگی دموکرات‌های آذربایجان ـ تدریس زبان ترکی و منع زبان فارسی ـ هدایت بوده، و این در زمانی بوده است که گردانندگان «ایران ما»، از جمله خود تفضلی، از قیام فرقهٔ دموکرات آذربایجان حمایت می‌کرده‌اند.

مواضع هدایت نسبت به مسایل جهانی، نظیر خلع تسلیحات نظامی و دفاع از صلح، نیز روشن است، و او همواره ـ تا آن‌جا که از نوشته‌هایش برمی‌آید ـ مسایل جهانی را از رهگذر وقایع و تحولات داخلی مدّنظر دارد. پس از ماجرای توطئه‌آمیز تیراندازی به شاه در دانشگاه تهران در بهمن ۱۳۲۷ حکومت هجوم به احزاب و سازمان‌ها و جمعیت‌ها و حبس و تبعید مبارزان و روشنفکران را آغاز می‌کند، و در چنین وضعی هدایت در پاسخ دعوت پروفسور ژولیو کوری برای شرکت در نخستین «کنگرهٔ جهانی حمایت از صلح» که قرار است در پاریس برگزار شود، پیام کوتاهی می‌فرستد که وضع سیاسی و دیدگاه او را با دقت و صراحتی کم‌مانند بیان می‌کند. هدایت می‌نویسد بر اثر موانع اداری ـ در حقیقت موانع سیاسی ـ نمی‌تواند برای حضور در کنگره از مملکت خارج شود، و سپس اضافه می‌کند: «**امپریالیست‌ها کشور ما را به زندان بزرگی مبدل ساخته‌اند. سخن گفتن و درست اندیشیدن جرم است. من نظر شما را در دفاع از صلح می‌ستایم**». او ایرج اسکندری را، که در آن زمان برای مقاصد سیاسی در پاریس اقامت داشته است برای کنگرهٔ جهانی صلح معرفی می‌کند، و به این ترتیب پرده از فضای تاریک و اختناق‌زدهٔ جامعهٔ ایران برمی‌دارد.

هدایت در «**پیام کافکا**»، که آخرین نوشته و به گمان من بلندترین نامهٔ او خطاب به خوانندگانش است، بسیاری از مسایل و ملاحظاتی را که در نامه‌هایش به آن‌ها به‌طور موجز و گذران اشاره کرده است می‌شکافد و بسط می‌دهد. «پیام کافکا» مانند نامه‌های هدایت، که در امتداد آثار ادبی او است، بیش از هر نوشتهٔ دیگر نمایندهٔ شخصیت هدایت است. در «پیام کافکا» هدایت بر این عقیده است که علی‌الاصول هیچ‌یک از مسایل واقعی انسان راه‌حل ساده یا نهایی ندارد، و اگر مسئله‌ای جدی و حتا دردناک هم باشد جوابش معمولاً روشن و سرراست نخواهد بود. یا به عبارت دیگر مسایل افراد یا جامعه را هیچ کلید یا نسخهٔ واحدی نمی‌تواند حل کند، و بنابراین راه‌حل‌های کلی راه‌حل نیستند؛ چنان‌که هدف‌های کلی هدف‌های واقعی نیستند. این عقیده، که ممکن است قدری بدبینانه به‌نظر برسد، نشان می‌دهد که هدایت متفکری است اصیل و عمیق و شریف؛ زیرا در زمان او این عقیده، و دیگر عقاید مستقل خود، را بیان می‌کرد که احکام کلی و مشرب‌های سیاسی هواخواهان فراوان داشتند، و راه‌حل‌های سادهٔ شورانگیز باب روز بودند. در زمانهٔ او بسیاری از مبارزان و متفکران آزادی‌خواه رذایل موجود در جامعه را نکوهش می‌کردند و صلای زندگی بهتری را درمی‌دادند، اما هدایت بر آن بود تا ژرف‌ترین ناسازی زمانه را آشکار کند، و به همین جهت

وظیفهٔ او سخت والا و دردناک بود. او می‌دانست اصطلاحاتِ کلیِ «آزادی» و «برابری» اگر به مفاهیم معینِ قابل‌انطباق با اوضاع واقعی ترجمه نشوند بهترین نتیجه‌شان این است که حقیقت در پسِ پرده مخفی بماند، و آن «خطر»ی که معمولاً روشنفکران و انقلابیان مردم را نسبت به آن هشدار می‌دهند جامعه را واقعاً تهدید کند.

در زیر ظاهر «ولنگار» و شکاک و هزال هدایت، و در پشتِ پوششِ طبع بسیار بی‌ملاحظه و رک و راست او، هوشیاری کم‌مانند یک آدم بلندنظر و وسیع‌المشرب، و صدق و صفای یک کودک نهفته بود. به رغم روحیهٔ ناراحت و سرکش و طنز گزندهٔ او، که هیچ‌کس از اطرافیانش از آن درامان نبود، با دوستان خود، حتا دوستانی که کم‌تر با او محشور بودند، روابطی محبت‌آمیز داشت. نسبت به فضلای مهذب و جنت‌مکان، امثال ادبایِ ریش و سبیل‌دار «سبعه»،[6] اگرچه بی‌پروا بود و با زبانی صریح و گاه گزنده سخن می‌گفت به هیچ‌وجه احساس بدخواهانه‌ای در او نبود. چهرهٔ او به عنوان یک نویسندهٔ نوآور و روشنفکری «تنها» و «منزوی»، که حساس‌ترین مسایل زمانهٔ خود را می‌دید، بر دستاوردهایش به عنوان یک نویسنده سایه می‌انداخت، و هیچ‌یک از معاصرانش در شور اخلاقی و سرراستی و سادگی به پایش نمی‌رسیدند. هدایت بسیار با شهامت و جسور بود و ترس نمی‌شناخت، زیرا نیرومند و صدیق بود، و وجدانش پاک بود. این تصویر از شخصیت هدایت با نامه‌های او می‌خوانند. اگر خوانندگان نوشته‌های دوستانِ هدایت و خاطره‌های مخاطبان نامه‌های او را خوانده باشند می‌بینند که دریافتشان با این تصویر جور درمی‌آید؛ گیرم اغلب دوستانِ هدایت که خاطرهٔ او را ثبت کرده‌اند، و این خاطره را ستوده‌اند، کم‌تر دربارهٔ جنبه‌های بغرنج و کژتاب شخصیت هدایت سخن گفته‌اند.

کسانی که هدایت را از لحاظ اخلاقی لاابالی و از لحاظ فکری بی‌مسئولیت و ویرانگر می‌دانند با خواندن نامه‌های او درخواهند یافت که این سخنان پروپایی ندارد؛ زیراکه هدایت در این نامه‌ها، که درواقع برای مخاطب عام نوشته نشده‌اند و نویسنده به جهت این‌که مخاطبانش از دوستان نزدیک او بوده‌اند، پرده‌پوشی نکرده است، و دلیلی هم برای پرده‌پوشی وجود نداشته است. بنابراین آن‌چه خواننده از نامه‌های او درخواهد یافت شرحی است دستِ اول و بلاواسطه از طرز تفکر خاص و حساسیت فوق‌العاده و حالات روحی هدایت در دوره‌های مختلف زندگی، در شکلی برهنه و خالص؛ بی‌آن‌که اثری از اخلاق لاابالی و اندیشهٔ ضداجتماعی و ویرانگر در آن وجود داشته باشد. در حقیقت از روی نامه‌های هدایت می‌توان قیافهٔ واقعی، یا حقیقی، او را چنان که بوده است مجسم کرد؛ زیراکه، به گمان من، هدایت آدمی بوده است یک‌پارچه، به این معنی که به احساس و عقاید خودش اعتقاد داشته است، و همان‌گونه می‌نوشته که می‌اندیشیده و عمل می‌کرده است.

آن‌چه عده‌ای به عنوان عوارضِ اخلاقی و فکری هدایت بیان می‌کنند بدبینی و نومیدی شدید و خستگی هدایت از زندگی به‌ویژه در سال‌های واپسین حیات او است؛ چیزی که در حقیقت باید به عنوان عوارضِ خود جامعه شناخته شود؛ زیرا جنبه‌های درونی شخصیت هدایت فقط در ارتباط با اوضاع و احوال اجتماعی قابل‌تأویل است. احساس ناآرامی و نگرانی و بیگانگی در هدایت، چنان‌که عده‌ای عنوان می‌کنند، یک امر صرفاً «وجودی» و یک پدیدهٔ «دردشناختی» نیست، و اگر او خود را مثل یک «محکوم» ـ و حتا بدتر از آن ـ می‌داند، و همه‌چیز در نظرش «خراب اندر خراب است»، این موضوع به مقدار فراوان به تعارضِ سخت و دردناک او با محیط پیرامونش مربوط می‌شود، تعارضی که تأثیرش بر روی او با نوعی ویرانگری آرام و آسوده همراه بوده است؛ اگرچه او عوارض این ویرانگری را در زیر ظاهر «ولنگار» و لایه‌ای از طنز و شوخ‌طبعی می‌پوشانده است.

اختناق حاکم بر جامعه و ناخرسندی نسبت به نظم معیوب و ناهنجار موجود در ایران، در سه دههٔ نخستِ قرنِ شمسیِ حاضر، زمینهٔ تیره‌ای است که نامه‌های هدایت در متن آن نوشته شده‌اند. مجسم کردنِ فضای جامعه‌ای که روزها و شب‌هایش مثل «کلیشه» و «بسیار گند» و «بسیار احمقانه» می‌گذرند صورت و معنای کنایه‌ها و عبارت‌های گسیخته و مبهم‌آمیز نامه‌های هدایت را در نزد خواننده روشن‌تر بیان می‌کند. چنان‌که خود هدایت در چند نامه مستقیماً و به‌طور تلویحی اشاره می‌کند او اعتماد و اطمینانی به جریان ارسال و دریافت نامه‌ها از حیث بازرسی احتمالی نامه‌ها ندارد، و از دوستانش می‌خواهد در نوشتن و ارسال نامه به او «ملاحظه» بکنند. بنابراین طبیعی است که او پاره‌ای از سخنان خود را به صورت گذران و غیرمستقیم و کنایی بیان کند، و فهمیدن این‌گونه سخنان برای خواننده‌ای که امروز نامه‌های هدایت را می‌خواند در همهٔ موارد دقیقاً میسر نیست. با وجود این، پس از مرگ هدایت، هربار که نامه‌ای از او در نشریه یا کتابی چاپ شده است عبارت‌ها یا کلماتی که با «ملاحظهٔ» کافی نوشته نشده‌اند، یا به هر دلیل بوی نیش و کنایه‌ای به دستگاه‌ها و مقامات حکومتی و رجال «رجاله» از آن‌ها استشمام می‌شده است، با سانسور دولتی مواجه شده‌اند؛ به این معنی که یا به‌طورکلی حذف شده‌اند[7] یا به جای قسمت‌های حذف‌شده نقطه‌چین (سه نقطه) گذاشته شده است. البته پاره‌ای نیز از آن‌چه در نامه‌ها حذف شده است بنا به ملاحظات خصوصی یا متلک‌ها و زخم‌زبان‌های هدایت به دوستان و اطرافیانش بوده است یا به جهت مطالبی که به هر دلیل مخاطبان، یا صاحبان، نامه‌ها چاپ و آن‌ها را میسر ندانسته‌اند، و در هر حال غالباً حذف آن‌ها را به حکم ضرورت نشر دانسته‌اند.

چنان‌که اشاره شد خواننده‌ای که نامه‌های هدایت را می‌خواند در لابه‌لای سطور نامه‌ها با تصویر زنده و روشن چهرهٔ هدایت روبه‌رو خواهد شد؛ چهره‌ای که در مقایسه با معاصرانش ـ حتا تا به امروز ـ هم‌سنگی ندارد، و چنان‌که از نوشته‌هایش پیدا است استعداد او ترکیب شگفت‌آوری است از سرزندگیِ فکری و توانایی مشاهدهٔ دقیق و مخیلهٔ درخشان و شورندگی، به اضافهٔ قریحهٔ نویسندگی به شیوه‌ای برنده و ممتاز، و اغلب با احساس و بیانی طنزآمیز و فروزان. با وجود این چهرهٔ او، به گمان من، چهرهٔ دردمندترین نویسندهٔ معاصر ما است.▣

زیرنویس‌ها:

۱ ـ «ادارهٔ سرپرستی مثل ادارات ده سال پیش ایران است»؛ «من نمی‌توانم و با این وضعیت حاضر نیستم ادامه بدهم»؛ «گمان می‌کنم عاقلانه این باشد که دُمم را روی کولم گذاشته برگردم، گور پدرشان هم کرده». (نقل از نامه‌های هدایت به تقی رضوی و محمود هدایت).

۲ ـ چنان‌که اشاره شد عده‌ای از روزنامه‌نگاران و نویسندگان و شاعران و روشنفکران معروف ایرانی حتا تا آغاز اشغال ایران توسط متفقین از آلمان و نازی‌ها حمایت می‌کردند.

۳ ـ به نقل از محمود هدایت، وزیر معارف ـ علی‌اصغر حکمت ـ به جهت انتشار کتاب «نیرنگستان» و در طرح قلم‌انداز و کاریکاتورگونهٔ هدایت برای نوشته‌ای از محمد مقدم، که آن را موهن تشخیص داده بودند، هدایت را واداشته بود کتباً تعهد بدهد تا اطلاع ثانوی کتابی در ایران منتشر نکند. هدایت بعد از سال ۱۳۱۳، به جز نوشتن چند مقاله در مجلهٔ «موسیقی» در سال‌های ۱۳۱۹ و ۱۳۲۰، به مدت هفت سال کتابی در ایران منتشر نکرد. در داستان «میهن‌پرست» از مجموعهٔ «سگ ولگرد»، حکیم‌باشی‌پور، یکی از آدم‌های بدخیم داستان از روی گردهٔ شخصیت علی‌اصغر حکمت ساخته شده است.

۴ ـ «شما که وارد می‌شوید دست از هر امیدی بشویید». اشاره به فصل «جهنم» از «کمدی الهی» اثر دانته.

۵ ـ «اگر بنا بشود به ایران برگردم یک صفحه کاغذ و نوشته هم نخواهم توانست با خودم ببرم». (از نامهٔ هدایت به مینوی). در همان ایام در نامه‌ای به یان ریپکا، مستشرق چک و مترجم پاره‌ای از داستان‌های هدایت به زبان چک، می‌نویسد: «یک رمان و چند سفرنامه و تقریباً ۲۰ نوول حاضر چاپ دارم، اما هنوز وسایل چاپ آن‌ها فراهم نیست».

۶ ـ ادبای «سبعه» عبارت بودند از سعید نفیسی، عباس اقبال، رشید یاسمی، علی‌اصغر حکمت، بدیع‌الزمان فروزانفر، حسن تقی‌زاده و محمد قزوینی. ارشد ادبای «سبعه» ملک‌الشعرای بهار بوده است. در مقابل این گروه، صادق هدایت، مجتبی مینوی، مسعود فرزاد و بزرگ علوی به عنوان گروه «ربعه» شناخته می‌شدند.

۷ ـ نامهٔ هدایت به نوشین که نخستین‌بار به عنوان ضمیمهٔ این مقاله در «نکاپو» چاپ شده است.

۸ آن‌چه می‌خوانید قسمتی از مقدمهٔ کتاب «نامه‌های صادق هدایت» است که به‌زودی از طرف نشر اوجا منتشر می‌شود. کتاب شامل: یادداشت، مقدمه، سال‌شمار زندگی هدایت، فهرست کامل آثار هدایت، نامه‌های هدایت، ضمایم و ده‌ها عکس منتشرنشده از هدایت است. با انتشار کتاب نامه‌های صادق هدایت خوانندگان و علاقه‌مندان آثار هدایت بیش از پیش با انگیزه‌ها و کیفیت پدیدآمدن و نوشته‌شدن آثار هدایت آشنا می‌شوند. در حقیقت این نامه‌ها نشان می‌دهند که چرا زندگی و شخصیت نخستین نویسندهٔ نام‌آور و نازک‌طبع ادبیات داستانی ما را هاله‌ای از افسانه فراگرفته است، و موجبات تأثیرگذاری شگفت و طلسم‌آسای او در تمام کسانی که دوست و هم‌نشین‌اش بوده‌اند چه بوده است، و بالاخره چرا او هم‌چون نمونهٔ کمال و قدرت و صفای اخلاقی در قلب معاصرانش جا گرفته است.

محمدعلی آتش‌برگ

فرار مغزها و جابه‌جایی نیروها

بسته‌پای و گُم‌کرده جای در حسرت باران و آفتاب

«کوچ بنفشه‌ها» در «نیم‌روز روشن اسفند»ماه، در آستانهٔ بهار، در چوبین «وطن»سیارشان، اختیاری نیست. اینان را با خاک وطن خود کوچ می‌دهند تا باغ و باغچه و خانه‌های دیگران را رنگین سازند و عطر و اطلس شمیم بهاران را به عنوان ارمغان بهاری بگسترانند. هجرت آنان با سفر «نسیم» عیار که می‌خواهد شتابان از «کویر وحشت» بگذرد و «به هر آن کجا که باشد به جز این سرایش» برود و برسد، متفاوت است.[1]

تفاوت است میان آن‌که بعد از تفکر و تأمل به اختیار، «ره کعبه» را در پیش می‌گیرد و آن‌که بنا به اجبار مادی و اجتماعی و روانی، رانده می‌شود که رهی دیگر را بپوید، ولو این‌که به «ترکستان» برسد.

۴

در مقالهٔ پیشین[2] به اشارت گفته شد که دولت‌های توانمند در شرایط سیاسی و اقتصادی پیچیدهٔ امروزین، با استفاده از جاذبه‌های مادی، و ترفندهای گونه‌گون به جذب افراد مستعد و نیروی کار ماهر و افزارمندان متخصص موردنیاز می‌پردازند.

اما این یک روی سکه است. روی دیگر عوامل داخلی است که این روند را تشدید می‌کند. نکته‌ای را از همان آغاز نباید فراموش کرد. زمانی مهاجرت و فرار مغزها تشدید می‌شود که شرایط داخلی به هر دلیل برای ماندن و دوام آوردن و یا فداکاری و ایثار نه‌تنها دیگر خاصیت و جاذبهٔ خود را از دست می‌دهد، بلکه گاهی به مثابه عوامل مشدده نیز عمل می‌کند. یادمان باشد که قدمت روند مهاجرت و جابه‌جایی از قدمت تاریخ هم فراتر می‌رود. بسیاری از تمدن‌ها در پرتو مهاجرت شکل گرفته، غنی شده و تکامل یافته است. فکر و ابداع و اختراع و تکامل در پرتو مهاجرت‌ها و مبادله‌های مادی و فکری بارور و زایان شد. اگر جابه‌جایی‌ها و مهاجرت نبود، چه بسا زندگی مردابی مانا می‌شد و بس. معمولاً زندگی بهتر، استفاده از امکانات مادی و معنوی کشورهای صاحب امکان، انگیزهٔ مهاجرت‌های فردی یا گروهی می‌شود. شدت و ضعف این انگیزه بسته به «جاذبه‌های» خارجی و «دافعه‌های» داخلی دارد.

مهاجران به گروه‌های سنی و پایگاه‌های اجتماعی و یا مقطعی خاصی تعلق ندارند. مقاطع تحصیلی یکی از این نقطه‌های عزیمت است. پایان مرحلهٔ تحصیلات متوسط و اخذ دیپلم دبیرستان، نخستین مرحلهٔ انتخاب برای رفتن است.

وقتی نهادهای آموزشی کشور فرستنده، توانمندی جذب همهٔ متقاضیان تحصیلات عالی را ندارند و یا در راه گزینش و پذیرش دانشجویان ضوابط ویژه‌ای را به‌کار می‌گیرند که فراگیر نبود یا تبعیض‌آمیز است و آگاهانه یا ناآگاهانه بخشی از نیروهای بالقوه توانمند راکنار می‌گذارند، آن‌گاه فرد را به صرافت و تکاپوی رفتن می‌اندازند.

حتا فردی که پس از گذراندن مراحل کنکور وارد دانشگاه می‌شود، گاهی در چنبرهٔ الزامات اداری و جانبی چنان گیر می‌کند و دچار مشکل می‌شود که احساس بی‌پناهی به وی دست می‌دهد و پناه بر خدا، فرد را گاهی اصلاً پناهی جز خدا نیست.

نتیجه آن‌که سخت‌گیری‌های بی‌حد، به‌کارگیری ضوابطی که اصلاً ارتباطی با آموزش ندارد و بسیاری از عوامل مشددهٔ دیگر، سبب می‌شود که این دسته افراد با یا بدون پشتوانهٔ مالی خواهان و رهسپار کشورهایی بشوند، که به ظاهر نظام فکری آموزشی بازتری دارند. توانمندی‌های مادی و فیزیکی اینان به کنار.[3]

گروهی دیگر که می‌توان آن‌ها را به‌طور عام «نیروی کار» نامید، در زمرهٔ مهاجران بالقوه و بالفعل به شمار می‌روند که طیف وسیعی را دربر می‌گیرد: از نیروی کار ساده و غیرماهر گرفته تا افراد متخصص و تحصیل‌کرده. افراد این گروه در بخش‌های دولتی یا خصوصی بر اساس نوعی رابطهٔ استخدامی کار می‌کنند و یا این‌که به شغل آزاد و به صورت خویش کارفرمایی اشتغال دارند.

اینان که برای رسیدن به هدف شغلی خویش تلاش بسیار و سرمایه‌گذاری زیادی کرده، اینک در آستانهٔ بهره‌دهی و بهره‌گیری در حد مطلوب، با ضوابطی غیر از هنجارهای کاری، کرداری و رفتاری روبه‌رو شوند که فراراه آنان مانع و رادع ایجاد می‌کند. یا کلاً آنان را دلسرد ساخته و یا به حاشیهٔ بازار کار و حتا بیکاری سوق می‌دهد. این جابه‌جایی در مورد تحصیل‌کردگان محسوس‌تر و عواقب وخیم‌تری دارد. مثلاً دیده شده که استادی در یک موج تحویل و تحول اداری از کار کنار گذاشته می‌شود. حال آن‌که همین استادِ نوعی در سالیان گذشته سخت کوشا و حتا مورد توجه بوده است. در کشورهای بیگانه برای امرار معاش و درآوردن هزینه‌های تحصیل کارکرده و جان‌کنده است. از تحویل پیتزا و همبرگر به در خانه‌ها گرفته تا کار در پمپ بنزین و آشپزخانه رستوران‌ها. حتا انگور چینی و کار در مزرعه، تا خوشه‌چین خرمن دانش باشد و آموخته‌های خود را برای مردم خود به ارمغان آورد. آن‌گاه پس از اخذ درجات عالی تحصیلی به کشور بازمی‌گردد به قصد آن‌که منشاء خدمت شود و دیْن خود را به مردمانی که با سرمایهٔ معنوی مادی آنان درس خوانده، ادا کند.

با عشق و احساس وظیفه کار خود را شروع می‌کند، و در کار خود جا می‌افتد. اما ناگهان از محل خدمت خود رانده می‌شود، به گناه گرایشی که در جوانی برای تعمیم عدالت اجتماعی اما بر شالودهٔ مشربی دیگر داشته است. همین‌طور است در مورد پزشک، جراح و اقتصاددان و مهندس که روی آنان برای بهره‌گیری و خدمت آنان در راه مردم سرمایه‌گذاری شده است. رفتن آنان یا دستی دستی کمک به رفتن آنان کردن، یا عدم بهره‌وری صحیح از آنان، به معنای اتلاف سرمایهٔ مادی و نیروی انسانی است که جایگزین کردن نه‌تنها در

کوتاه‌مدت، بلکه در درازمدت هم به آسانی میسر نیست.

۵

نیروی کار ساده هم، به ویژه در ایامی که کشور فرستنده دچار نوسانات و رکورد اقتصادی است، جذب کشورهایی می‌شوند که هم به نیروی کار نیازمندند و هم در مقایسه با کشور فرستنده بهای بیشتری را می‌پردازند.

در اوایل و قبل از نیمهٔ نخست قرن جاری، بسیاری از نیروهای کارگری و کاری شهرهای کارگرخیز، نظیر یزد و اصفهان و دیگر شهرهای ایران ره هند افسانه‌ای را در پیش گرفتند و در آن‌جا به کار اشتغال ورزیدند، پس‌انداز کردند و درآمدها را به شهر خود و برای همسر و فرزندان فرستادند. ایشان بیشتر به کسب آزاد و مغازه‌داری اشتغال داشتند و وقتی هم که بازگشتند با لقب «بمبئی والا» دنبال کسب‌وکار را در موطن خود می‌گرفتند و به هرحال ارزآور بودند.

بعد از جنگ جهانی دوم و مخصوصاً به دنبال افزایش درآمدهای نفتی کشورهای عربی، به‌ویژه کشورهای حاشیهٔ جنوبی خلیج فارس، نظیر کویت و امارات عربی متحده و قطر در درجهٔ اول و بقیه امارات هفت‌گانه، بحرین و عمان در درجهٔ بعد، کانون جذب نیروی کار برای نیروهای کار غیرماهر ایران شدند. قبل از انقلاب حتا در دوران به‌ظاهر شکوفایی اقتصاد ایران که در پرتو دلارهای نفتی انجام گرفت، کویت میعادگاه کارگران ایرانی بود که یا به‌طور عادی وارد آن‌جا می‌شدند یا ورودشان به‌صورت قاچاق و با غمض عین مقامات کویتی انجام می‌گرفت. این کارگران شریف درآمدهای ارزی خود را نیز با خود به ایران می‌آوردند و صرف آبادانی خانه و کاشانهٔ خود می‌کردند.

حتا بعد از انقلاب و جنگ تحمیلی، کشورهای عربی خلیج فارس، علی‌رغم تمامی تضییقاتی که برای کارگران و نیروکار مهاجر یا فصلی ایرانی به وجود آوردند باز میعادکار بود. چون نیروی کار ایرانی به امانت، صداقت و انضباط کاری شهره داشت و یک سر و گردن بالاتر از کارگران فلسطینی و هندی و غیره بود.

اما این بار گروه جدیدی بدین نیرو پیوستند: نیروی تحصیل‌کردهٔ تکنوکرات که جذب رده‌های شغلی بالاتر یا بازار تجارت این کشورها شدند. در سال‌های اخیر به‌ویژه بعد از جنگ خلیج فارس و اشغال کویت توسط عراق، ژاپن به صورت یکی از مراکزی درآمد که نیروی کار ایران بدان‌جا اقبال کرد. جالب این‌جاست که این‌بار به‌خاطر ارز حاصله که در داخل در بازار آزاد با بهایی به قیمت بالا به ریال تسعیر می‌شد، فقط کارگران نبودند که بدان‌جا هجوم می‌بردند، بسیاری از افراد تحصیل‌کرده، با یا بدون مدرک دانشگاهی بدان‌جا سرازیر می‌شدند و به پست‌ترین کارها اشتغال می‌ورزیدند و یا داوطلب آن می‌شدند و با بی‌حرمتی‌ها روبه‌رو. اما ساختند و سوختند تا درآمدی که در وطن نمی‌توانستند به دست آورند، فراچنگ آورده، به ریال تبدیل کنند و به زخم زندگی در موطن خود بزنند.

اما از نیروی کار ساده و نیمه‌ماهر که بگذریم در این فرآیند یک‌سویهٔ مهاجرت بیشترین قشر تحصیل‌کرده و متخصص جذب کشورهای غربی شد. در آن سوی کرانگین آمریکا و کانادا قرار دارند و در این سوی آن استرالیا و نیوزیلند که با وسواس، بهترین‌های ما را از نظر بنیهٔ علمی، جسمانی و ظاهری انتخاب کردند و در میانه، کشورهای اروپایی بودند که به‌خاطر نرمش‌پذیری قوانین بشردوستانه، پناهگاه ایرانیانی شدند که به حق و یا ناحق وانمود می‌کردند که در وطن خود تحت ستم قرار گرفته، در صورت بازگشت با حبس و تعزیر و تضییقات اجتماعی روبه‌رو خواهند شد.

آلمان، هلند و کشورهای اسکاندیناوی در این مقوله جای دارند. این‌ها هم میهمان‌نوازی کردند و هم بهره‌کشی. با ترفند نیروی کار و فکری خوب ما را جذب کرده مورد بهره‌کشی قرار دادند و هر زمان نیازشان برطرف شد، از طریق گروه‌های فشار، ایذاء روانی برای آنان ایجاد کردند، کاری که آلمان‌ها سال‌ها با کارگران ترک کردند. اما درعین‌حال منصفانه نباید فراموش کرد که وسایل ارتقاء و پیشرفت آن دسته از افراد مستعدی را فراهم ساختند که به هر دلیل نتوانسته بودند از امکانات داخل کشور به‌ویژه امکانات آموزشی استفاده کنند.

مسلماً اگر شرایط کاری و اجتماعی و فکری داخل کشور مهیا بود و یا دست‌اندرکاران سعه‌صدر بیشتری نشان می‌دادند یا ندانم‌کاری کمتری اعمال و از روی ضوابط حساب‌شده و سنجیده با آنان برخورد می‌شد، چه بسا که این‌همه سرمایه‌های انسانی حتا شرایط مشکل اقتصادی را هم به جان می‌خریدند و همان‌طوری که بارها و بارها به اثبات رسید، همه دست به دست هم می‌دادند تا میهن خویش را کنند آباد. قدر مسلم آن بود که به دیگر کشورها نمی‌رفتند که «عجم»، «اجنبی» و «بیگانه» تلقی شوند و پیوسته «جسم» در آن‌جا و «دل» در این‌جا داشته باشند و زیر لب زمزمه کنند:

ای کاش آدمی وطنش را/ مثل بنفشه‌ها/ (در جعبه‌های خاک) یک روز می‌توانست/ همراه خویش ببرد، هرجا که خواست/ در روشنان باران، در آفتاب پاک/ (۱)

۶

نکتهٔ شایان توجه دیگر این است که فرار مغزها، فقط به شکل مهاجرت و رفتن نیروها به خارج از کشور تجلی نمی‌شود، بلکه جابه‌جایی‌های شغلی و قرار گرفتن در غیر جایگاه واقعی و تخصصی خود نیز می‌تواند به مثابه نوعی فرار مغزها و یا بلااستفاده بودن مغزها تجلی شود.

همان‌گونه که در بررسی یونسکو آمده **فرار مغزها فقط بیرونی یا به شکل فراز به خارج نیست. بلکه ممکن است در داخل کشور نیز صورت گیرد. از مصادیق بارز آن رو آوردن و اشتغال متخصصان و افراد تحصیل‌کرده به کارهایی است که ربطی با زمینهٔ تحصیلی آن‌ها ندارد.**[۲]

افسری که برای امرار معاش به‌طور نیمه‌وقت رانندهٔ آژانس‌های خصوصی می‌شود و یا استاد دانشگاهی که به علت نداشتن تأمین یا ناکافی بودن درآمد در مقابل هزینه‌های لجام‌گسیخته و نازان، به شغلی دیگر می‌پردازد که درست ۱۸۰ درجه خلاف پژوهش و تدریس قرار دارد، و کارمند دولتی که به مسافرکشی می‌پردازد، و نظایر آن در زمرهٔ مصداق‌های این نوع فراز مغزهاست. گزینش شغل دوم یا سوم برای گذراندن زندگی و امور معاشی نه گناه است و نه جرم. وقتی چاره‌ای نباشد، می‌توان به هرکار شرافتمندی دست زد. کار شرافتمندانه هیچ‌گاه «عار» نبوده است، اما اگر قرار باشد که یک فرد متخصص و تحصیل‌کرده جای راننده، دلال و کسبهٔ جزء را بگیرد، پس دیگر چه لزومی می‌داشت که جامعه روی آن‌ها سرمایه‌گذاری مادی و معنوی بکند. از همان اول آن‌ها راننده یا کاسب می‌شدند. این چیزی نیست، مگر فقدان برنامه‌ریزی صحیح و برآورد نیازها و امکانات و عدم شناخت تنگناها و ظرفیت‌ها و توانمندی‌های انسانی، که در عمل بعضاً با ندانم‌کاری و بی‌توجهی نیز همراه می‌شود.

این مسأله در مورد مشاغل و افراد معمولی نیز می‌تواند مصداق داشته باشد. مرغ‌فروش در بساط خود ضد یخ می‌فروشد، شیرینی‌ساز به علت گرانی شکر و روغن که دیگر امکان فروش توأم با سود را مهیا نمی‌بیند و مغازه‌اش را تبدیل به مرکز لوازم اداری کرده، ماشین فتوکپی و دیسکت کامپیوتر و تایپ می‌فروشد و مکانیکی که به جای تعمیر دقیق و تخصصی ماشین به دلالی می‌افتد، یا ساندویچ‌فروشی که در کنار مغازهٔ خود فتوکپی و عکس رنگی می‌گیرد، نیز در همین مقوله جای می‌گیرند. در مورد افراد و مشاغل عادی این مسأله اهمیت چندانی ندارد فقط یک جابه‌جایی شغلی ساده است نوع فروش کالا و ارائهٔ خدمات ساده فرق می‌کند اما در جمع جملگی نشانهٔ آن است که هیچ‌کس سر جای خود نیست یا به کاری اشتغال ندارد که از آن راضی باشد. به نوعی، راه‌ها به دلال‌بازی و واسطگی در یک اقتصاد نابسامان ختم می‌شود و یا این‌که فرد با دلخوری و بیزاری به کار

خود می‌پردازد، آن هم در حداقل کیفیت استاندارد و در نهایت از خودبیگانگی فردی و کاری، اگر نگوییم که از کار خود نمی‌زند و وقت را تلف نمی‌کند که در مجموع، آثار و تالی فساد این نوع «مغزگریزی» دست کمی از فرار مغزها به خارج ندارد.

۷

می‌گویند **رفتن ـ مهاجرت، یعنی گم‌کردن جای خود در دنیا**[5] اما اگر آدمی در وطن خود نیز جای خود را گم کند و جایگاه شایستهٔ خود را از دست بدهد، آنگاه است که با فاجعه‌ای بس ژرف و جبران‌ناپذیر روبه‌رو هستیم. مشکلات اقتصادی و اجتماعی پیوسته فراراه مردم و ملت ایران بوده، همیشه و همواره وجود داشته و آنان بحران را به «امید» فردای بهتر و روشن تحمل کرده و از سر گذرانیده‌اند اما اگر جایگاه و کرامت انسانی را از فرد بگیریم، اگر «فردا» را حذف کنیم و فقط «دوام» و تنازع در «امروز» را اصل کرده و بی‌فردایی را القاء کنیم. آن‌وقت است که با بحرانی فراگیر روبه‌رو می‌شویم که در آن همه‌چیز هم از هم می‌گسلد، «ارزش»، «ضدارزش» می‌شود و به جای آرمان‌شهر و «مدینهٔ فاضله»، به «مدینهٔ فاسده» می‌رسیم.

نباید دست روی دست گذاشت و به تماشا نشست تا همه‌چیز فروپاشد. نمی‌توان گفت با حسن‌نیت و قصد خیر، همه‌چیز درست می‌شود. حسن‌نیت لازم است اما کافی نیست. نمی‌توان به شخصی که گواهینامهٔ رانندگی ندارد، به صرف داشتن حسن‌نیت اجازهٔ رانندگی داد. این استدلال هم که بالاخره آن‌قدر رانندگی می‌کند تا یاد بگیرد، قابل قبول نیست چون هم خطر تصادم و واژگونی ماشین در پی است و هم جان‌های انسانی که فراراه ماشین قرار می‌گیرند.

نباید همهٔ تقصیرها را به گردن رفتگان گذاشت. نمی‌توان به صرف این‌که کسی می‌خواهد از دیدگاه خود زندگی بهتری برگزیند او را سرزنش کرد. حتا نمی‌توان به استناد «حب وطن» از افراد خواست به صرف «زاده‌شدن» هر نوع رنجی را تحمل کند و در مقابل مخدوش‌شدن کرامت انسانی بردبار باشند.

در ضوابط و روابط باید تجدیدنظر شود. به بهانهٔ ضوابط که گاهی به‌طور آنی و بنا به ضرورت و مصلحت «کوتاه‌مدت» وضع می‌شود، و در «میان‌مدت» حتا فلسفهٔ وجودی خود را از دست می‌دهد، نباید نیازهای فردی و جمعی را نادیده گرفت.

نیازها را نباید دست‌کم گرفت می‌توان مرتباً بر فنر فشار آورد و فروتر برد. اما این فروبری حدی دارد. وقتی فنر به نقطه‌ای برسد که خود فنر هم نه دیگر کشش دارد و نه کشش‌پذیر است، آنگاه اندک فشار باعث می‌شود که فنر در رَود و شیرازه از هم بپاشد. شیرازه را باید نگاه داشت. بسیاری از مسایل و مشکلات از پایین که بنگری کوه است و از بالا کاه. «کاه» را «کوه» نکنیم. و کوه را کاه. باید در عمل به کاه و کوه با معیاری درست و عملی، بهای واقعی بدهیم. به «فرد» در جمع «نقش» شایسته و در خور کرامت انسان واگذار کنیم نه نقش سیاهی‌لشکر یا سایه‌های «مُثل» افلاطونی بر دیوار غار را!

درد وطن را، بی‌وطن می‌داند و آواره دور از وطن و «مهاجرِ جایِ گم‌کرده» در جهان. کوچ بنفشه مسأله‌ای نیست. آنان اطلس شمیم بهاران را می‌گسترانند. سفر نسیم اصلاً اهمیت ندارد. بگذار هر کجا که می‌خواهد برود. اما اگر، گَوَنْ ـ این گیاه کویری که سخت ریشه در خاک دارد ـ قصد سفر کند یا جای خود را در کویر گم کند، آنگاه فاجعه به راستی واژه‌ای نیست که بار معنا را برساند!■

بهمن ۷۳ ـ تهران

پانویس‌ها:

۱ ـ با وام‌خواهی از دو شعر «کوچ بنفشه» و «سفر به‌خیر» محمدرضا شفیعی‌کدکنی «در روزهای آخر اسفند/ کوچ بنفشه‌های مهاجر/ زیباست...»
«به کجا چنین شتابان؟ گَوَن از نسیم پرسید/ دل من گرفته زین‌جا/ هوس سفر ندارد/ ز غبار این بیابان؟/ همه آرزویم، اما/ چه کنم که بسته‌پایم...»
هرچند که سرودن این دو شعر به دههٔ چهل برمی‌گردد. اما بارها و بارها مفاهیم این دو شعر را مصداق بارز حال کسانی دیدم که دچار حالات نوستالژیک شده‌اند و یا قصد مهاجرت دارند. و در هر زمان و مکان تا زمانی که «سفر»، «کوچ» و هجرت به هر عنوان وجود دارد و یاد خاک پاک و مردمان خوب در میان است، مفاهیم این شعرهای زیبا و پرمعنا هم هم‌چنان، هم‌مصداق خواهد داشت و هم مانا خواهد ماند.
شعرهای فوق از مأخذ ذیل نقل شده است:
مرتضی کاخی روشن‌تر از خاموشی، چاپ اول، انتشارات آگاه، تهران، زمستان ۶۸، صفحات ۸۳۴، ۸۳۵، ۸۴۳، ۸۴۴.

۲ ـ «چونان طبل تهی، پُرباد» تکاپو، شمارهٔ ۱۳، آبان و آذر ۱۳۷۳، صفحات ۱۸ و ۱۹.

۳ ـ به عنوان نمونه، مدیر یک شرکت ساختمانی ایران، که تحصیلات نامبرده بر نگارنده نامعلوم است، ضمن نامه‌ای به یک مقام کنسولی یا مهاجرتی کشوری بیگانه می‌نویسد:
«این‌جانب مدیر یک شرکت ساختمانی هستم، اما برای این‌که فرزندم بتواند در یک کشور پیشرفته درس بخواند و ترقی کند، حاضرم در کشور شما مثل یک کارگر هر کار سخت و طاقت‌فرسایی را انجام دهم تا پسرم بتواند به تحصیلاتش ادامه دهد و در کشور انسان‌دوست شما خوشبخت زندگی کند (!)»

۴ ـ «فرار مغزها و اقدامات پیشگیرانهٔ یونسکو»، سلام، شمارهٔ ۱۰۲۳، مورخ ۱۳۷۳/۱۰/۵، صفحهٔ ۵.

۵ ـ نادین گوردیمر، (برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبی ۱۹۹۱) **داستان پسرم** ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان، چاپ اول، تهران، انتشارت روشنگران ۱۳۷۳، یادداشت مترجم، به نقل از گوردیمر با اشاره به سخن ژان پل سارتر.

نشر آرست منتشر کرده است:

سودای مکالمه، خنده، آزادی: میخاییل باختین

با آثاری از

تزوتان تودوروف، رومان یاکوبسون، ژولیا کریستوا، لوسین گلدمن، ژان ـ ایوتادیه، و میخاییل باختین

به انتخاب و ترجمهٔ محمد پوینده

پخش نگاه: ۶۴۰۸۹۷۱ / پخش آثار: ۶۴۶۱۸۹۳

کتابفروشی‌های جلوی دانشگاه، کتاب زمان، بازارچهٔ کتاب، انتشارات اختران

محمدرضا بیگناه

خشمی که مُرد

وقتی بدانی چیزها آن‌طور که باید باشند نیستند، وقتی هیچ‌چیز سر جایش نباشد و تو ندانی آن چیزها را چگونه سر جای خود بگذاری، می‌توانی انگار کنی بی که چیزی را ثابت کنی، ویران کنی بی که حتا از نو بسازی و سر آخر عصیان کنی بی که دست به عمل بزنی؛ می‌شوی «جیمی پورتر»ی ستیزه‌جو و پرخاشگر که سرخورده از جنگ و مناسبات بورژوازی کهنه و نو که شاهد مرگ خالقش باشد در شصت‌وپنج‌سالگی. مرگ آزبرن. بارزترین و خشمگین‌ترین نمایندهٔ نسل «جوانان خشمگین».

بیست‌وچهارم دسامبر ۱۹۹۴ مردی مُرد که با نمایشنامهٔ **با خشم به یاد آر**، فریاد اعتراضی شد در ۱۹۵۶ علیه تمام قوانین حاکم و فضای مصیبت‌بار بعد از سال‌های جنگ جهانی در انگلستان و آغازگر حرکتی تازه که اگرچه بعدها نه به آن شدت، ولی دنبال شد و در یادها ماند.

با خشم به یاد آر نقطهٔ عطفی در سال‌های بعد از جنگ و نویدبخش شکل تازه‌ای از تئاتر بود که توانست با قدرت و مهارت آزبرن، سرگشتگی و نومیدی نسل جوان و ویرانی‌ی ارزش‌های انسانی در دنیایی سرشار از ارزش‌های نادرست را منعکس کند. برای جیمی پورتر، شخصیت اصلی این نمایشنامه مجموعه‌ای از نبایدها مانده بود و خشمی که قدرت عمل را از او گرفته بود. خشمی هیجانی و بیمارگونه که نه‌تنها نسبت به جهان به‌طور عام، بلکه نسبت به زن، و مخصوصاً زن خودش «آلیس» داشت: **چرا، چرا، چرا ما می‌گذاریم زن‌ها خونمون رو تا قطرهٔ آخر بمکن.**[1] (ص ۱۰۴)

این خشم و خروش او را در روابطش با دیگران محدود می‌کرد، و از رودر روشدن با واقعیت می‌گریزاند. برای جیمی تنها دنیای خیالی و خودساخته‌اش مانده بود و عروسک‌هایش. به قول «هلنا» ـ یکی از شخصیت‌های نمایشنامه: ـ **دیگه تو این دنیا، جایی برای این‌جور آدم‌ها نیست،... به همین علته که این‌قدر بی‌مصرفه،... نه می‌دونه کجا هست، و نه این که داره کجا می‌ره، نه هیچ‌وقت کاری می‌کنه و نه هیچ‌وقت چیزی می‌شه.**[2]

جان آزبرن (John Osborne) بازیگر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی در دسامبر ۱۹۲۶ در لندن متولد شد، مدتی به عنوان روزنامه‌نگار کار کرد. در ۱۹۴۸ در یکی از کارهای شفیلد به نام **مسافرخانه‌ای بدون اتاق** بازی کرد. سال ۱۹۵۰ نمایشنامه‌ای را با همکاری «استلا لیندن» به صحنه برد به نام **شیطانی که در وجود اوست**.با همکاری «آنتونی کرایتون»،نمایشنامهٔ **دشمن خصوصی** را در سال ۱۹۵۵ اجرا کرد. سال ۱۹۵۴ **نیشته‌ای برای مزار جرج دیلن** را به پایان رساند که تا سال ۱۹۵۸ به روی صحنه نرفت. **با خشم به یاد آر** را در سال ۱۹۵۶ نوشت که مورد توجه محافل هنری انگلیس و انجمن نمایش لندن واقع شد و نام او را بر سر زبان‌ها انداخت.

نمایش در مه ۱۹۵۶ به مدت هیجده‌ماه متوالی بر صحنه‌های تئاتر لندن به اجرا درآمد. این نمایشنامه موقعیت آزبرن را به عنوان نمایشنامه‌نویسی حرفه‌ای تثبیت کرد و او را سخن‌گوی نسلی کرد که لقب «جوانان خشمگین» گرفتند. جوانانی که خواستار تغییرات اساسی در جامعه بودند و علیه هرگونه قیود انحصارطلب و محدودکننده قیام کرده بودند. جیمی، شخصیت نوروتیک این نمایشنامه منتقدان را حیرت‌زده کرد، چراکه اعتقاد داشت هیچ‌کس هم‌چون او زجرکشیده نیست، و کمتر کسی می‌تواند مسایل را هم‌چون او با آن درجه از حساسیت حس کند، رمانتیک خوش‌باوری که می‌خواست حق به جانبی‌اش را با داد و بیداد ثابت کند و دیگران را به باد انتقاد بگیرد و این‌طور با آن‌ها ارتباط برقرار کند. مثلاً آلیس **استادِ عادت کردنه. اگه قرار باشه بمیره و تو بهشت بیدار بشه، هنوز پنج‌دقیقه نگذشته به همه‌چیز عادت می‌کنه.** (ص ۱۲ ـ ۱۱). برای جیمی هیچ‌چیز قابل دفاعی باقی نمانده بود، حتا دل بستن به حکومت کارگری و امید به جامعه‌ای نو داشتن، درحالی که هیچ‌چیز تغییر نکرده بود. آثار بعدی آزبرن نیز هریک موجی از تعجب و حیرت را به همراه آورد و توفیق‌های زیادی را نصیب نویسنده‌اش کرد. **لوتر** را در سال ۱۹۶۱ نوشت که بر مبنای زندگی‌ی «مارتین لوتر» مؤسس آیین پروتستان است. پس از آن **مدرک ناروا** را در سال ۱۹۶۴ و **هدیهٔ زمان** را در سال ۱۹۶۸ منتشر ساخت.

آزبرن اگرچه کوشید در آثار بعدی فضای **با خشم به یاد آر** را رها کند، ولی شخصیت‌هایش دچار همان بی‌انگیزگی و ناکامی عاطفی بودند که راهی جز پناه‌بردن به دنیای خیال نداشتند.▣

پانویس‌ها:

۱ ـ با خشم به یاد آر ـ جان آزبرن ـ ترجمهٔ کریم امامی، تهران ۱۳۴۲

۲ ـ همان.

۳ ـ همان.

خورشید فقیه

مبارزه با تهاجم فرهنگی، خیال یا واقعیت؟!

«می‌خواهم با تهاجم فرهنگی مبارزه کنم.»
منصور کوشان، تکاپو ۸

برادران «شرلی» که به دعوت سلطانِ صفوی جهت ساخت تفنگ و ادوات جنگی به ایران آمدند، پس از مذاکره با شاه، همین‌که پا را از کاخ سلطنتی بیرون گذاشتند، دستور داده شد تا جای پا و نشیمن آن‌ها را از روی قالی‌های گرانقیمت شاهی کندند، چون جزء باورهای فرهنگی‌شان بود که آن‌ها «نجس» هستند.

برای احداث خیابان «کریم‌خان‌زند» و یا توسعهٔ آن در شهر شیراز، مجبور می‌شوند امتداد آن را از وسط «بازار وکیل» عبور بدهند و طول بازار را از وسط قطع کنند. خبر که به «رضاشاه» می‌رسد، دستور می‌دهد تا مهندس و طراح خیابان را به دلیل آن‌که بخشی از یک اثر فرهنگی و سنتی مملکت را تخریب کرده است، به دار آویزند! البته صحت و سقم خبرها به گردن آن‌هایی که گفته‌اند.

و اما سیل مستشاران نظامیِ «فرنگی» را که چندسالی بعد از واقعهٔ برادران شرلی، به خواهش و تمنای ما، همراه با انواع جنگ‌افزارها به خاک طیّب و طاهر وطن قدم رنجه فرمودند تا «فرهنگ» جنگ و دفاع خود را که در ذات و شیوهٔ عمل این ابزارهای قتاله نهفته است، به ازاء حقوق‌های کلان و امتیازات ویژه، به ما بیاموزند و ما را از شرِّ کهنگی «فرهنگ» و سنتِ در حرب و مدافعه برهانند. به یاد بیاورید و یادمان باشد این بار آن‌ها را که نجس ندانستیم هیچ، چون تاجی نیز بر سر گذاشتیم و تا زانو پیش رویشان خم شدیم!

هم‌چنین به یاد بیاوریم، هنوز کفن آن مهندس بخت‌برگشتهٔ عهد رضاشاه خشک نشده بود که بلدوزرهای غول‌پیکر و ویرانگر، سر به زیرِ شالودهٔ بافت کهن شهرهایی که بار «فرهنگ» و تاریخ آباء و اجدادی ما را بر دوش می‌کشیدند گذاشته‌اند تا مثلاً خیابان جدیدی را احداث و یا گذرگاهی را تعریض نمایند. علت آن، «ضرورت» و «جبری» بود که کالاهای خزنده و دونده «فرنگی» بر ما و به میل ما تحمیل کرده بودند. این بار مهندسی را به چوبهٔ دار که نسپردیم هیچ، دستمزدهای کلانی را نیز تقدیم حضورشان نمودیم.

در تعریف فرهنگ، گفته‌اند: مجموعه‌ای است از ارزش‌های مادی و معنوی که حاصل کار و زندگی اجتماعی بشر در طول تاریخ است. این پدیدهٔ اجتماعی مربوط به هر عصر و دوره‌ای که باشد، بیان‌کنندهٔ سطح و میزانِ پیشرفت‌های فنی، تجربه‌های تولید، تعلیم و تربیت، شاخه‌های مختلف علوم، هنر و ادبیات، عقاید و آرمان‌ها، و سازمان‌های متعدد اجتماعی مربوط به مرحلهٔ خاصی از حیات اجتماعی انسان‌هاست. بخش مادی را که به شیوهٔ تولید و ابزار آن مربوط می‌شود، ساخت اقتصادی یا زیر ساخت جامعه و اصطلاحاً «مناسبات اجتماعی» گفته‌اند، و بخش معنوی آن نیز اطلاق می‌شود به روساخت جامعه که شامل: معتقدات، فلسفه و هنر، علوم و مؤسسات گوناگونی که در اصطلاح به آن «روابط اجتماعی» می‌گویند، و جامعه که بستر مولد فرهنگ است، خود شکلی از اشکال متنوع ماده است که به حکم «قانون همبستگی»ی حاکم بر عالم هستی، ساخت مشخص و معینی دارد و کلیهٔ اجزا و عناصر متشکلهٔ آن به همدیگر مربوط و بر یکدیگر مؤثرند.

برای آن‌که با توجه به شرایط و مقتضیات و توقعات کنونی جامعه بهتر بتوانیم متوجه این اجتناب‌ناپذیری‌ها و ناگزیرها بشویم و با زبان و شهود ساده‌تر و ملموس‌تری به این نتیجه کلی برسیم که جبر زمانه در جهت استقرار نو و حذف روابط کهنه عمل می‌کند، و این امر نیز در سایهٔ حرکتِ بدون توقفِ لکوموتیوِ تکامل تکنولوژی و ابزار نو صورت می‌گیرد، موضوع عمل رضاشاه را در نظر می‌گیریم که نامی به جز عمل جنایت‌آمیز یک مرتجع قلدر، تحت لوای حفظ هویت ملی و پاسداری از ارزش‌های فرهنگی جامعه نمی‌توانیم به آن بدهیم. اگر غیر از این باشد، این سؤال مطرح است که با این حساب چرا رضاشاه و دیگر قلدرهای واپسگرا، نخواستند و یا نتوانستند به آن‌چه که اعتقاد داشتند پای‌بندی نشان داده و در تداومش بکوشند. چگونه شد که مثلاً مقررات و قوانین، و یا به عبارتی، «فرهنگ مهاجم» رانندگی را همین پادشاه «قدرقدرت وطن‌پرست!» با دست خود به مجلس شورای ملی وقت برد تا لازم‌الوجود و واجب‌الاجرا و قانونی بودنش را به جامعه تحمیل نماید؟! آیا غیر از این بود که این «فرهنگ مهاجم»! همراه با چرخش پرشتابِ چرخ‌های دائم‌الحرکت انواع ماشین‌هایی که حاصلِ تکامل ابزار و تولید بشری بود جایگزین عادات و فرهنگ ما در عبور و مرور شد تا به نیازها و توقعات تازهٔ ما پاسخ مطلوب را بدهد؟ آیا رضاشاه با آن تعصب جنون‌بار و جنایت‌آمیزش توانست جلو ورود این ابزارهای تازه را بگیرد تا مجبور نشویم «چاروادار»هایمان را که بار فرهنگ حمل و نقل نیاکان ما را نسل به نسل بر دوش کشیده و به ما رسانده بودند به خاک مذلت ننشانیم؟ کاروانسراهای متعددمان را که تجلی نوع خاصی از زندگی و فرهنگ ما و نمونه‌هایی از معماری اجداد ما بودند به ویرانه مبدل نسازیم؟ سازمان‌های عریض و طویلی به نام «راهنمایی و رانندگی» و «وزارت راه و ترابری» را بر فرهنگ مملکت‌داری و مدیریت اجتماعی خود تحمیل نکنیم؟ مگر «سازمان هواپیمایی کشوری» و فرهنگ مسافرت در آسمان، با این غولِ پرنده وارد مملکت ما نشد؟

تشکیلات و سازمان‌های وسیعی نظیر مجموعهٔ وزارت‌خانه‌های موجود، نهادهای فرهنگ مادیِ دنیای سرمایه‌داری نیستند که همراه با مناسبات و دست‌افزارهای تکنولوژیکی آن‌ها وارد کشور ما شدند تا بهتر بتوانیم از دست‌آوردهای تمدن بشری بهره‌مند شویم؟ در حوزهٔ آموزش و پرورش که بنیان‌های فرهنگِ معنوی و فکری ما را پی‌ریزی می‌کنند، آیا مجبور نشدیم برای انطباق و هم‌سویی با مناسبات و فرهنگ بیگانه، مدارس را با شکل و محتوای آموزشی ـ تربیتی دنیای صنعتی، جایگزین مکتب‌خانه‌ها، و دانشگاه‌ها را به عوضِ حوزه‌های علمیه در هر شهر و دیاری علم کنیم تا به داشتن مدارک «دیپلم»، «لیسانس» و «دکترا» که همه از مصادیق بارز فرهنگ غیرخودی هستند، افتخار و مباهات نماییم؟! در این محدوده حتا حرمت زبان خود را نیز نتوانستیم پاس داریم و مجبور شدیم «CLASS» را به جای پایه و رتبهٔ تحصیلی و «TERM» را به عوض هر نوبت امتحانی و... استعمال کنیم! که این‌ها غیر از «یاناقان» و «گری‌بکس» و «واترپمپ» و «گازوییل» و... هزاران واژه و اصطلاحی است که از سر ناچاری در محدودهٔ زبان و فرهنگ گویشی مادری‌مان برایشان جا باز نمودیم. چقدر در ذمّ استفاده از تولیدات و کالاهای دنیای سرمایه‌داریِ صنعتی که به‌نوعی مخرب برخی از گونه‌های فرهنگ ما بودند و به قولی به‌وسیلهٔ آن ما را مورد «تهاجم فرهنگی» قرار می‌دادند، دادِ سخن دادیم؟ نتیجه چه شد؟! هرچیز نویی که وارد شد، اول حرام کردیم، (رادیو، تلویزیون، ماشین لباسشویی، ویدئو، استفاده از قرص‌های ضدحاملگی، تیغ صورت‌تراشی، و...)، ولی بعد که نیاز و خواست الزامی و غیرقابل تغییر جامعه را احساس کردیم و مقبولیت اجتماعی و ضرورت تاریخی آن‌ها را درک کردیم، از سر اجبار، سرمان را انداختیم پایین و وجود مزاحم خود را برای آن‌که نابودمان نکنند از سر راهشان به شکلی کنار زدیم و یا دودستی در جهت جلب منافع بیشتر به آن‌ها چسبیدیم! در حوزهٔ سیاست و کشورداری، بارزتر و مشخص‌تر می‌توان اجبارهای تاریخی ـ اجتماعی را که در سایهٔ تکامل اجتماعی و تعالی بشر به‌وجود آورده‌اند، مثال آورد. نمونه‌اش همین انقلاب مشروطیت! همین‌که پای صنعت و تکنولوژی به این مرز و بوم باز شد و توقعات تازه به تبع آن شکل گرفتند، ملت همه‌چیز را به هم ریخت و همراه با زوال فئودالیزم، سیستم و ساختار مدیریتی آن را نیز یکی پس از دیگری مضمحل کرد و برای همگامی و استفاده از دست‌آوردهای تازه، نهادها و سازمان‌های جدیدی را سامان داد. البته بودند در آن زمان نیز کسانی که برای تثبیت وضعیت موجود تلاش کردند و حتا فردی نظیر آیت‌الله سیدعلی سیستانی، برخلاف عقاید مترقی افرادی مانند آیت‌الله میرزا محمدحسین نائینی، فتوا در داد که: «المشروطه کفر، المشروطه طلب کافر، مالهٔ مباح و دمهٔ هَدَر»! بهانهٔ آن‌ها نیز جلوگیری از «تهاجم فرهنگی» غرب و «فرنگی» بود. اما نتیجه چه شد؟ جبر زمانه و مقتضیات روزکار خودش را کرد. در همین اواخر دیدیم که چگونه ضرورت و خواسته‌های زمانه، بر تفکر حاکمیت دینی که طبق سنت و فرهنگ بر «خلیفه‌گری» مبتنی است، «جمهوری» را با تمام شکل و ساختارهای سرمایه‌داری‌اش، تحمیل نمود!

همچنان مصمم هستیم تا با همین راه و روش‌هایی که در پیش گرفته‌ایم علیه «تهاجم فرهنگی» مبارزه کنیم یعنی باز هم کسی بیاید و به موضوعی و یا فردی پیله کند تا بعد بهانه‌ای بیافتد به دست روزنامهٔ مشخصی که منطق و نهایتِ علم و عقلش، نثارکردنِ فحش و بستن افتراء است به هرچه خوب و بد؛ چندین صفحه از چندین شمارهٔ خود را سیاه کند و بعد که نتیجه نبخشید، گروه‌هایی را به خیابان‌ها بکشاند تا سلامت و امنیت جامعه را به هم بریزند و به تضادها و دشمنی‌ها شدت ببخشند. که چه بشود؟ نتیجهٔ چنین اقداماتی تاکنون چه بوده است؟ در اغلب موارد تسویه‌حساب‌های شخصی و زهرچشم گرفتن از رقیب.

لازم است در این‌جا اعتراف نمایم که من نیز با این به اصطلاح «تهاجم فرهنگی» و گسترش نابهنگام روابط اجتماعی غرب که حاصل پیشرفته‌ترین و شگرف‌ترین تکنولوژی و دست‌افزار ساخته و پرداخته بشری است، به سرزمینِ با مناسبات بدوی سرمایه‌داری و صنعتی خود مخالفم. من نیز نگرانم. اما آن‌چه مرا مرعوب و دل‌نگران نموده است، این نیست که در ذات آن‌ها شاهد هیولای بی‌شاخ و دمی هستم که آمده است تا به عمد و «توطئه‌گرانه»، موجودیت انسانی ما را زیرسؤال ببرد و یا این‌که دچار این توهم و پندار باشم که چون مثلاً موقعیت و اعتباری که به دست آورده‌ام ناشی از حاکمیت فرهنگ و سنت‌های اجتماعی است، پس با از بین رفتن آن‌ها، بادآورده‌های مرا نیز باد خواهد برد! ترس من از عدم‌انطباق جنبه‌هایی از این فرهنگ است با زیر ساخت و فرهنگ مادی جامعهٔ ما. ما پس از آن‌که سال‌ها از انقلاب مشروطه در کشورمان، و رنسانس در اروپا می‌گذرد، هنوز در مراحل اولیهٔ سرمایه‌داری هستیم. روند تولیدی ما کند است و خود، هنوز هم ده‌ها سال از قافلهٔ صنعت و داده‌های علم و اندیشهٔ زمانه، عقب هستیم! تنها، آن‌هم به صورت محدود، مصرف‌کنندهٔ ناشی برخی از این موهبت‌های علمی می‌باشیم. پس واقعاً جای ترس و نگرانی است اگر این فرهنگ‌های بیگانه، نه با تکنولوژی و ابزار نو که ما را به حد متعالی‌تری از تولید و مناسبات تولید برساند، وارد عمل شوند، و به‌صورت نیروی محرکهٔ اجتماعی عمل کنند، بلکه با محصولات و کالاهای مصرفی و بعضاً غیرضروری خود بر ما تحمیل شوند و عوارض و ناهنجارهایی را در جامعه سبب شوند. مثلاً بی‌آن‌که همانند غربی‌ها به آن مرتبه رسیده باشیم که ضرورتاً و جبراً ـ جبری که حاصل طبیعی تکامل جامعه باشد ـ در ساختار و روابط خانوادگی خود دگرگونی ایجاد نماییم، آمده‌ایم با تأثیرپذیری از آن‌ها، و آن هم به شکل ناقص و شکسته‌ای، حد و حدود سنتی خانوادگی خود را از هم گسیخته و وارد مدار غیرقابل برگشت و درعین‌حال متضادی شده‌ایم که برای ما حاصلی جز پریشانی ندارد. در زمینهٔ هنر و آفرینش‌های ذهنی و فکری نیز درگیر همین مصائب هستیم، نه شتریم که باربر باشیم و نه مرغ تخم‌گذار! حاصل آن‌که هنرمندِ جدای از جامعه و متأثر از توقعات و باورهای دیگران، کار خودش را می‌کند و حرف خودش را می‌زند و جامعه بی‌اعتنا به آن‌ها در چنبره و لاکی که هنرمند از درون آن بی‌خبر است، به خود مشغول است. همین‌طور است لباس پوشیدنمان که اگر کمدیِ شاهکارِ آن جناب عمله را با علیا مخدرهٔ مینی‌ژوپ‌پوش در تهرانِ چند سال پیش را فراموش کرده باشیم، تراژدی ناهنجاری‌ها و وحشت و نفرت‌های امروزی را دیگر نمی‌توان از یاد برد. در زمینهٔ ورزش، آموزش و پرورش، و خلاصه تمامی امور مربوط به زندگی روزانه‌مان، این اوضاع نابسامان و متضاد به‌عینه مشهودند. از جهتی نیز، ما به هیچ صورت و با هیچ ترفندی نمی‌توانیم که در عصر ارتباطات و پیوندها و در زمانه‌ای که حداقل ۷۵ سال پیش از آن، ضرورتِ گذار از کهنه به نو را احساس کرده و قدم در راه تازه‌ای گذشته‌ایم جامعه را مجبور کنیم که از فرهنگ و اندیشهٔ جوامع صنعتی پرهیز کند و به دام آن نیافتد. خواهی نخواهی روزی پای آن‌ها مثل خیلی چیزهای دیگر، حتا به روستاهای ما نیز باز خواهد شد ـ که شده است ـ و اگر بخواهیم باز هم با لجاجت‌های کودکانه، به منظور حفظ منافع اقتصادی ـ سیاسیِ گروهی اندک، شیوهٔ تولید و روابط اجتماعی خود را به هر شکل حفظ کنیم، و از سویی، مردم نیز با استفاده از امکانات و تسهیلات غیرقابل کنترل و وسیع صوتی، تصویری، سیاحتی و کالایی، همچنان در ارتباط و تأثیرپذیری از خارج باشند، جامعهٔ درگیر با این تضاد عمیق و وحشتناک، از لحاظ روانی به آن‌چنان وضعیت انفجارآمیزی خواهد رسید که از هم‌اکنون قابل پیش‌بینی است. بنابراین اگر قرار است همتی کنیم، باید فاصلهٔ عمیق بین فرهنگ مادی با روابط و توقعات و باورهای روز جامعه را هرچه سریع‌تر پر نماییم. این تنها راه ممکن است. والا جنگ و جدل با آن‌چه که نام فرهنگ غربی به آن نهاده‌ایم، آن هم در این دوره و زمانه، چیزی جز ستیز و جنگ داخلی نخواهد بود. یعنی ما مجبوریم تا در این به‌اصطلاح مبارزهٔ «مقدس»، با مردم سرزمین خود به مبارزه برخیزیم! و این عمل خصوصاً در شرایط فقربار و فلاکت‌آور اقتصادیِ کنونی، حاصلی جز تشدید تضادها و خصومت‌های اجتماعی نخواهد داشت و هر آینه ممکن است جامعه را به‌عکس‌العمل‌هایی وا دارد که با این عقب‌افتادگی‌های عینی و ذهنی، تنها نتیجهٔ آن نهایتاً ایجاد جابه‌جایی در قدرت و بروز اختلالاتی دیگر در روند تکاملی جامعه باشد.■

کنزابورو اُو

ژاپن، سرزمین ابهام و من

فرازهایی از متن سخنرانی

ترجمهٔ غلامرضا آذرهوشنگ

کنزابورو اُو، نویسندهٔ صاحب‌نام ژاپنی، جایزهٔ نوبل ۱۹۹۴ را از آنِ خود کرد. او که برای دریافت جایزهٔ خود، در دسامبر ۱۹۹۴ به استکهلم رفته بود، سخنرانی خود را در عصر روز هفتم دسامبر، تحت عنوان «ژاپن، سرزمین ابهام و من» در آکادمی سوئد ایراد کرد.

وی در سخنرانی خود، ادبیات عرفانی «کاتاباتا ـ یاسوناری»، اولین برندهٔ ژاپنی جایزهٔ نوبل را که سخنرانی خود را به همین مناسبت با عنوان «ژاپن، سرزمین زیبا و من» انجام داده بود، مورد انتقاد قرار داد. کنزابورو می‌گوید: «به عنوان عضوی از ملتی که در گذشته، با شور و شوقی دیوانه‌وار به سوی نابودی کشور خود و کشورهای همسایه می‌تازید» نمی‌تواند به هیچ‌وجه هم‌صدا با یاسوناری، عنوانی هم‌چون «ژاپن، سرزمین زیبا و من» را انتخاب کند.

کنزابورو در سخنرانی خود هم‌چنین توضیح می‌دهد که چرا از واژهٔ «ابهام» استفاده کرده است:

من شاهد آن هستم که ژاپن امروز، ۱۲۰ سال پس از باز کردن درها و مدرنیزه‌شدن، در میان دو قطب مخالف، شدیداً تحت فشار قرار گرفته و در ابهام به سر می‌برد. من نیز هم‌چون نویسنده‌ای زندگی می‌کنم که در زیر بار این قطبی‌شدن، له شده و آثار جراحتی عمیق را با خود به همراه دارد.

از جوانب دیگر نیز، نفوذ این ابهام را می‌توان حتا در میان دولت و اعضاء آن مشاهده کرد. مدرنیزه‌شدن ژاپن با سمت‌گیری به سوی آموزش و روش‌های غربی همراه بوده، اما با این وجود ژاپن که در آسیا قرار گرفته است به خوبی از فرهنگ سنتی خود پاسداری می‌کند. سمت‌گیری ابهام‌آمیز ژاپن، آن را در یک موقعیت تهاجمی در آسیا قرار می‌دهد. از سوی دیگر، فرهنگ ژاپن مدرن، که مشخصاً درهای خود را به سوی غرب گشوده است، مدتی طولانی است که تکلیف خود را با خود روشن نکرده و برای غرب نیز همیشه ناشناخته باقی مانده است و موانع خود را حداقل برای شناخت غرب از میان برنداشته است. از جهتی نیز، ژاپن از طرف کشورهای دیگر آسیا، نه فقط در عرصهٔ سیاسی، بلکه هم‌چنین در عرصه‌های اجتماعی و فرهنگی به سوی انزوا سوق داده شده است.

در تاریخ ادبیات نوین ژاپن، نویسندگانی که با هوشیاری و صمیمیت تمام به رسالت هنری خود وفادار ماندند، «نویسندگان بعد از جنگ» بودند که بلافاصله پس از جنگ جهانی دوم در صحنهٔ ادبیات ظاهر شدند و با وجود زخم‌های عمیق به‌جا مانده از این فاجعه، به تولدی دیگر امیدوار بودند. آن‌ها با درد و رنجی عمیق، به جبران وحشی‌گری‌های بی‌رحمانهٔ ارتش ژاپن در کشورهای آسیایی برخاستند و علاوه بر آن تلاش نمودند تا پلی باشند بر روی شکاف عمیقی که بین ژاپن و کشورهای پیشرفتهٔ غربی از یک سو و کشورهای آفریقایی و آمریکای لاتین و ژاپن از سوی دیگر وجود داشت. آن‌ها بر این باور بودند که فقط به این ترتیب می‌توانند در جستجوی تفاهم با ملت‌های کشورهای دیگر باشند. آرزوی همیشگی من، این بوده است که بتوانم با جدیت حافظ میراث سنت‌های ادبی این گروه از نویسندگان باشم.

وضعیت کنونی ژاپن و مردم آن در مرحلهٔ بعد از مدرنیزه‌شدن نیز هم‌چنان در ابهام قرار گرفته است. درست در میانهٔ دوران مدرنیزه‌شدن ژاپن، جنگ جهانی دوم رخ داد. جنگی که انگار این دوره را به دو نیمه تقسیم کرده است. شکستی که ژاپن پس از این جنگ، در ۵۰ سال پیش نصیبش شد، این شانس را برای ژاپن و ژاپنی‌ها به وجود آورد تا حتا فعالان جنگ نیز بتوانند از میان بدبختی‌های عظیم و رنج‌هایی که نویسندگان «مکتب ادبی بعد از جنگ» آن‌ها را به تصویر کشیده‌اند، تولد دوباره را تجربه کنند. مبانی اخلاقی ژاپنی‌هایی که مشتاقانه در جستجوی تولدی دیگر بودند، چیزی نیست جز فکر دفاع از دموکراسی و پیروی از این تصمیم که دیگر به تکرار هیچ جنگی نپردازند.

از سوی دیگر، دولت و ملت ژاپن که با این باورهای اخلاقی زندگی می‌کنند چندان هم بی‌گناه نیستند. چراکه تاریخ دورهٔ آن‌ها با هجوم به کشورهای آسیایی دیگر لکه‌دار شده است. این مبانی اخلاقی از اهمیت زیادی برخوردار است، به‌خصوص که با قربانیان بمب اتمی‌ای که اولین‌بار در هیروشیما و ناکازاکی به‌کار برده شد و بازماندگان و اعقاب آن‌ها که هنوز هم با اثرات تألم‌بار رادیواکتیو زندگی می‌کنند (در میان این گروه، ده‌هزار کره‌ای که زبان مادری‌شان کره‌ای است وجود دارد.) بی‌ارتباط نیست.

در طول سال گذشته ژاپن مورد انتقاداتی قرار گرفت که طی آن، انتقادکنندگان پیشنهاد می‌کردند که ژاپن باید نیروهای نظامی در اختیار سازمان ملل قرار داده و نقش بیشتری در راه حفظ و برقراری صلح در گوشه و کنار جهان به عهده بگیرد. قلب ما، با شنیدن این انتقادات عمیقاً به درد می‌آید. پس از پایان جنگ جهانی دوم این ضرورت وجود داشت که اعلام کنیم ما برای همیشه بر روی جنگ، خط بطلان کشیده‌ایم و در اصلی‌ترین مواد قانون اساسی نوین خود نیز این موضوع را گنجانده‌ایم (مادهٔ ۹ قانون اساسی جدید. مترجم) ما ژاپنی‌ها تا ابد، صلح را به مثابهٔ اصول اخلاقی پس از جنگ خود انتخاب کرده‌ایم.

من فکر می‌کنم، این اصل در کشورهای غربی‌ای که بر اساس سنتی طولانی، آگاهانه دورهٔ خدمت وظیفهٔ عمومی را نفی کرده‌اند، باید بهتر درک شود. در خود ژاپن هم، همیشه افرادی پیدا می‌شوند که خواستار لغو این مادهٔ ضدجنگ از قانون اساسی بوده و برای رسیدن به این هدف، از هر امکانی که فشارهای خارجی در این رابطه در اختیار آن‌ها می‌گذارد، بهره‌برداری می‌کنند. امّا لغو این مادهٔ قانون اساسی برای حفظ ابدی صلح، معنایی به جز خیانت به مردم آسیا و قربانیان بمب اتمی هیروشیما و ناکازاکی ندارد. برای من نویسنده، چندان مشکل نیست که تصور کنم نتیجهٔ این خیانت چه خواهد بود.

قانون اساسی قبل از جنگ، که قدرت مطلقه را بالاتر از اصل دموکراسی قرار داده بود، حامیانی در

میان مردم داشت. حتا هنوز هم که قانون اساسی نوین ما، پنجاه سال از عمرش می‌گذرد، می‌توان گروهی از مردم را یافت که از کهنه حمایت می‌کنند و می‌خواهند که این نوستالژی خود را در هر گوشه و کنار، جنبهٔ واقعیت ببخشند. اگر ژاپن بخواهد به دنبال اصل دیگری برود به جز آن‌که ما در طول پنجاه سال گذشته بدان وفادار بوده‌ایم تصمیم ما را که در میان ویرانه‌های ناشی از جنگ اتخاذ شده بود، از بین برده و تلاش‌های ما را به سوی مدرنیزه‌شدن با شکست مواجه خواهد کرد...، تصمیمی که می‌خواهد سهمی اندک در بشردوستی جهانی داشته باشد. طیفی وجود دارد که قبل از من نیز، بسان انسان‌هایی معمولی، در این‌باره بسیار سخن رانده است.

چیزی را که ما آن را «ابهام» ژاپنی می‌نامیم، نوعی بیماری مزمن است که در سراسر دوران جدید بر جامعهٔ ژاپن حاکم بوده است. رونق اقتصادی ژاپن نیز، همراه با انواع خطرات بالقوه‌ای که در پرتو ساختار نوین اقتصاد جهانی به وجود آمده است و مسئلهٔ حفظ محیط زیست، از این بیماری مبرا نیست.

به‌نظر می‌رسد که «ابهام» موجود در این رابطه، تشدید می‌یابد. قاعدتاً نگاه نقاد جهانی با وضوح بیشتری، از ما که در درون این جامعه زندگی می‌کنیم، قادر است به وجود آن پی ببرد. ما در اعماق فقر اقتصادی به‌جای مانده از جنگ، درحالی که امیدمان را برای بهبودی از دست نداده بودیم، قدرت تحمل فشارهای عظیم را آموختیم. شاید این گفته عجیب به‌نظر بیاید، ولی من فکر می‌کنم که با همان قدرت تحمل زیاد، بتوان وحشت از تهدیدهای مداوم رونق کنونی را نیز تاب آورد. از دیدگاه دیگر، به‌نظر می‌رسد که شرایط نوینی به وجود آمده است که رونق ژاپنی به‌خاطر وجود امکان زیاد بازار تولید و مصرف، عموماً در آسیا بتواند تداوم و تعمیق بیشتری بیابد.

کنزابورو دربارهٔ پسر خود، که عقب‌ماندهٔ ذهنی است می‌گوید:

اولین فرزند ما، دچار عقب‌افتادگی ذهنی بود. اسم او را «هیکاری» گذاشتیم که در زبان ژاپنی، به معنای «نور» است. زمانی که بچهٔ کوچکی بود، تنها می‌توانست با صدایی چون جیغ پرندگان وحشی به ما جواب بدهد، نه مثل انسان. در تابستان سالی که او ششمین سال زندگی‌اش را می‌گذراند، ما به کلبه‌ای روستایی رفتیم و مدتی را در آن‌جا ماندیم. روزی او صدای یک جفت آبچلیک را شنید و با صدای خاصی دربارهٔ آن پرندگان وحشی حرف زد: «آن‌ها آبچیلک هستند». این اولین‌باری بود که او به زبان انسان‌ها حرف می‌زد. از آن‌وقت، من و همسرم شروع کردیم که با پسرمان ارتباط زبانی برقرار کنیم.

هیکاری، بیدار شده با صدای پرندگان، بزرگ شد و وقتی که به موسیقی باخ و موتسارت عادت کرد، شروع به تصنیف موسیقی شخصی خود کرد. اولین قطعهٔ کوچکی که ساخت، پر از درخشش و شادی بود و به شبنم‌هایی می‌مانست که بر روی علفزارها می‌درخشیدند. واژهٔ «بی‌گناهی» ـ Innocence ـ از دو بخش «بی» ـ in ـ و «گناهی» ـ nocence ـ تشکیل می‌شود. «بی ـ گناهی» معنای موسیقی هیکاری است که شعر طبیعی معصومیت اوست.

در طول زمانی که هیکاری به‌طور مداوم آثار بیشتری تصنیف می‌کرد، من نمی‌توانستم به موسیقی او به عنوان «خروش تاریکی‌های یک روح» گوش نکنم. با وجود آن‌که او یک عقب‌ماندهٔ ذهنی است، در سایهٔ سعی و کوشش زیاد و «عادت به زندگی»، تکنیک موسیقی او رشد یافت و مفاهیم آن، عمق و ژرفای بیشتری پیدا کرد. این جانشینی، او را قادر ساخت که تاریکی‌ها و غم‌های انباشته‌شده در اعماق قلبش را بیان کند. کاری که نمی‌توانست به کمک واژگان انجام دهد.

«صدای خروشان تاریکی روح» زیباست، و بیان آن در موسیقی، او را از این تاریکی غمناک نجات می‌دهد و به معالجهٔ او کمک می‌کند. از آن بیشتر، موسیقی او به عنوان موسیقی‌ای که می‌تواند شنوندگان خود را نیز هم‌زمان معالجه کرده و سلامتی را به آن‌ها بازگرداند، مورد استقبال عمومی قرار گرفته است. همین امر باعث گردیده من، به اصل قدرت زیبای درمانگری هنر باور داشته باشم.

این باور من هنوز کاملاً به اثبات نرسیده است. با وجود آن‌که من «آدم ضعیف»ی هستم، به کمک این باور تأییدنشده، می‌خواهم «تحمل خاموش تمام بدی‌ها»ی ناشی از پیشرفت وحشتناک تکنولوژی و ارتباطات قرن بیستم را که انباشته شده است، داشته باشم.

به مثابه انسانی پیرامونی، حاشیه‌ای و دور از مرکز جهان، اکنون می‌خواهم ـ امیدوارانه، با فروتنی و داشتن سهمی انسانی ـ در جستجوی راهی باشم که بتوانم در التیام رنج‌های بشری و ایجاد تفاهم میان آن‌ها مفید باشم.■

دوره‌های جلدشده

۶ـ۱ و ۱۲ـ۷

تکاپو

با جلد گالینگور و طلاکوب

آمادهٔ فروش

درخواست‌کنندگان دوره‌های جلدشدهٔ تکاپو می‌توانند برای دورهٔ نخست مبلغ ۱۰۰۰۰ ریال (ده‌هزار ریال) و برای دورهٔ دوم مبلغ ۱۵۰۰۰ ریال (پانزده‌هزار ریال) به حساب جاری ۱۲۵۳ بانک صادرات، شعبهٔ مقابل دانشگاه، به نام شرکت آرست واریز کنند و فیش آن را همراه نشانی کامل خود به صندوق پستی ۴۹۹۵ ـ ۱۹۳۹۵ بفرستند تا در اسرع وقت فرستاده شود.

تکاپو

را مشترک شوید

و در هرچه پربارتر شدن

نشریهٔ خودتان

ما را

یاری رسانید.

آلن بوسکه

ایدهٔ تازه‌ای در روایت

گفتگو با یاشار کمال

ترجمهٔ احمد شریفی

باخبر شدیم آزادی نویسندهٔ بزرگ کُرد ترکیه یاشار کمال در خطر است. این نویسنده از جانب مقام‌های دولتی ترکیه تهدید می‌شود. ضمن دفاع از آزادی این رمان‌نویس آزاداندیش، بخشی از گفتگوی آلن بوسکه با یاشار کمال را که به صورت کتابی از سوی انتشارات Entretiens Gallimar در پاریس منتشر شده است، در این شماره منتشر می‌کنیم. سردبیر

آیا وقتی که نویسنده شدی، دلت نمی‌خواست تمام قدرت دور و برت را به منطقه و زبانی که به آن تعلق داشتی منتقل کنی؟ یا به گفتهٔ دیگر، می‌خواستی صنم دل‌سوخته‌ای برای تمام ترکیه باشی؟ آیا توانمندی و غنای فرهنگ ترک، از بازآفرینی فرهنگ کُرد سرچشمه نمی‌گیرد؟ یا این‌که این غنای فرهنگی مدیون بازآفرینی فرهنگ کُرد، به زبان ترکی نیست؟ آیا این موضوع حقیقت دارد، یا این‌که ادعا و اوهام روشنفکرانه‌ای است که در خارج ترکیه شایع شده؟

وقتی که مانند یک نویسندهٔ آگاه و هوشیار و متعهد، آگاهی اجتماعی یافتم و به کار پرداختم، یک سر به سُراغ نویافته‌ها رفتم. در جستجوی گنجینه‌های تازه‌ای بودم.

در عصری که من قلم به‌دست گرفتم، زبان ترکی، زبان بسیار ضعیفی بود. قبل از فرارسیدن قرن جدید، زبان نوشتاری، یعنی زبان رسمی، زبان عثمانی بود. زبان عثمانی‌ها، زبانی بود مرکب از ترکی، عربی و فارسی، ضمناً وقتی که رفرمیست‌های غرب، در ترکیه به‌کار پرداختند، واژگان فرانسه‌ای نیز به مرور بر زبان ترکی تأثیر نهادند.

سال ۱۹۰۸، به وسیلهٔ مجلهٔ گنج قلملار Gengqelimar، جنبش احیای زبان ترکی آغاز شده بود، برای این‌که زبان ترکی بتواند، مانند یک زبان واقعی، جای زبان عثمانی را پُر کند کوشش‌هایی به عمل آمده بود. در آن ایام، آنادول برای خود جهانی جداگانه به شمار می‌رفت که جدا از ترکیه بود.

در استانبول روشنفکران در خلسهٔ جهان پیرامون خود غرق بودند. اما در آنادول با بهره‌گیری از فرهنگ عثمانی، فرهنگ مخصوصی پدید آمده بود. آن‌هم در شرایطی بود که رژیم عثمانی و سیستم آن توانسته بود، شعرا و ادبای بزرگی را پرورش دهد. آنادول طی ۷۰۰ سال اقتدار و سلطهٔ خود توانسته بود فرهنگ ویژه‌ای خلق کند. ادبیات آنادول بیشتر بر پایه و اساس فرهنگ عامه و شفاهی مردم استوار بود. بخش نوشتاری این ادبیات باعث نیرومندی و غنای هرچه بیشتر فرهنگ آنادول گردیده بود. برای مثال تکایا یکی از منابع غنی فرهنگ واقعی خلق بودند. در آنادول، تکایای علوی‌ها و رفاعی‌ها مکان مناسبی برای خدمت به پیشرفت، فرهنگ و ادبیات قومی و ملی بودند. هم‌چنین نقش حساسی در انتقال این فرهنگ به میان توده‌های ادیب و تحصیل‌کرده داشتند، زیرا اکثر این تکیه‌ها و خانقاه‌ها، دارای کتابخانه بودند، که مملو از نسخه‌های نایاب و خطی بود. در حقیقت این تکایا، نقش مهمی را در اشاعهٔ فرهنگ و ادبیات آنادول بازی می‌کردند. روشنفکران ترکیه، تا سال ۱۹۳۰، اطلاعی از توانمندی و غنایت سرشار زبان آنادول نداشتند. به همین جهت نیز تا سال ۱۹۳۰ شعرا و ادبا و رمان‌نویس‌ها، حتا شخصیت‌های بسیار مهم و برجستهٔ ادبی نیز، کارهای قلمی خود را به زبان خیلی ساده و ضعیفی می‌نوشتند. حتا اشعار ناظم حکمت نیز، به خصوص اشعاری که مربوط به قبل از آن دوران است از این استثنا و ضعف زبانی به دور نیستند.

ناظم حکمت اولین شخصیت ادبی، از نوگرایان عصر خود بود، که از زبان آنادول بهره‌گیری نمود. او توانست با مردم آنادول آشنا شود و در میانشان زندگی کند و در زبانشان تعمیق شود. نخستین شاهکار وی نیز در این زمینه، افسانه و داستان شیخ

بدرالدین است.

ولی من می‌خواستم، به یک نوع رفُرم و ایدهٔ تازه‌ای در روایت دست یابم. این کار هم احتیاج به نمای ساختار زبان جدیدی داشت. ادبیات مردمی و فولکلوریکی که من با آن آشنا بودم، در زبان نوشتاری آن عصر جای نمی‌گرفت. در آن عصر صدها عاشق شاعر و داستان‌سرا در آنادول می‌زیستند، از این روستا به آن روستا می‌رفتند. زبان آنان با زبان رسمی و نوشتاری توفیر زیادی داشت. زبان رسمی جا افتاده بود، نمی‌شد در آن تغییراتی ایجاد نمود. اما من معتقد بودم و می‌گفتم، اگر شخصی بخواهد ادبیات نویی ابداع نماید، باید زبان نویی هم برای آن خلق کند و چندین فرم و شکل تازه در روایت و زبان ابداع کند، تا در کارش موفق شود. خوشبختانه، من به هر دو زبان کُردی و ترکی تسلط کامل داشتم، به همین جهت در یک آن، از میراث فولکلوری هر دو زبان در غنابخشی کارهایم استفاده نمودم. این هم بدین معنی نیست که من خواسته باشم، داشته‌ها و وراثت‌های فرهنگ فولکلوریک کُردی را به خدمت زبان ترکی درآوردم.

ما در آن منطقه یگانه خانوادهٔ کردی بودیم که از زادبوم خود در کنارهٔ دریاچهٔ وان، دور افتاده و در مهاجرت به سر می‌بردیم. من تمام افسانه‌ها، حکایات و داستان‌های کردی و یادبودهای خانوادگی و سنن کردی خود را حفظ کرده بودم.

زبان کُردی، زبانی است کاملاً مغایر با ترکی. من در میان هر دو زبان بزرگ شده‌ام، هر دو زبان را به خوبی می‌دانم. ولی نمی‌دانم کی بود که حس کردم، باید دلسوزانه زبان کُردی را پاس دارم و از آن حراست نمایم.

من کودک بودم، اشتیاق فراوانی نسبت به افسانه‌ها، رازها (متل و چیستان) و ادبیات کُردی داشتم. به همان اندازه هم به آثار زبان ترکی علاقه‌مند بودم. من هرگز قادر نبودم، افسانه‌ها و داستان‌هایی را که به کردی می‌دانستم، در یک جمع به زبان بیاورم، ولی در بیان روایات به زبان ترکی مهارت فوق‌العاده‌ای داشتم.

به هرحال من قره اوغلان Keracoglan و ده‌دالیو غلوم Dadaloglu ترک را بهتر از ابدال زینکی کُرد می‌شناختم.

در دوران جنگ دوم جهانی، افکار سیاسی و آرمان‌های ذهنی شما چگونه بود؟ به‌خصوص پس از آن‌که به مقام و شخصیت تاریخی خود دست یافتید. بگو در سال‌های ۱۹۴۵ - ۱۹۴۰ چه برداشتی نسبت به مسئله کُرد داشتید؟ در کشور ما تنها مورخین بعضی اوقات نظریات سطحی در این رابطه ارائه می‌دهند.

هم‌چنان‌که گفتم، من در یک روستای ترکمن‌نشین بزرگ شدم. آن‌چه در مورد مسئله کرد می‌دانستم، همان‌هایی بودند که در منزل می‌شنیدم. اهالی روستا تفاوتی بین «ما» و «خود» قایل نبودند و هرگز هم، هیچ مسئله‌ای باعث اختلاف فی‌مابین ما نشد. اعمال و رفتار خوب و شایستهٔ پدرم، باعث محبوبیت فراوان ما در آن روستا شده بود.

برای اولین‌بار که گوشم با انقلاب و نهضت کُرد آشنایی پیدا کرد، در ترانه‌ها و حماسه‌های کردی بود، که شنیدم. بعداً در همان دوران کودکی‌ام بود، که از پدرم شنیدم عمویش امیر گلیخان بگ، با خانواده‌اش به این دیار تبعید شده است. بعداً فهمیدم که یکی از روحانیون کرد به نام شیخ سعید، رهبری قیام کردان را به عهده داشته و با سپاهیان ترک جنگیده و شکست خورده است. به همین جهت عموی پدرم نیز مانند اکثر رؤسای عشایر و قبایل کرد تبعید شده است.

او مرد شیک‌پوش و بسیار باشخصیتی بود. ریش سفید و بلندی داشت، مرد استوار و نافذی بود که به هر دو زبان کردی و ترکی تکلم می‌کرد. افتخار داشت که شاعر و مداح عشیره‌اش را نیز با خود آورده است. داستان‌سرایش شب‌ها تا اوایل صبح برایش داستان‌سرایی می‌کرد. از جنگ‌ها و مبارزات و شکست‌ها و ناکامی‌های کردان برایش حکایت‌ها می‌گفت. دربارهٔ جنگ‌ها و نبردهایی که خود عموی پدرم نیز در آن‌ها شرکت داشته و با عراقی‌ها و ایرانی‌های جنگیده بود سخن سر می‌داد و به زبان حماسه از شجاعت و دلاوری‌هایش بحث می‌کرد. از راهزنان شرافتمند، از خالوام و عباران روایت‌ها و منظومه‌ها بازگو می‌نمود.

آن مرد صدای بسیار خوب و گیرایی داشت، امیر گلیخان (عمویم) به وی افتخار می‌کرد و احترام بسیاری برایش قایل می‌شد. وی شاعر توانایی هم بود، شاعری چون وی را کمتر دیده‌ام، با این وصف می‌گفت او نمی‌تواند رقیبِ داستان‌سرا و حماسه‌پرداز بزرگ کُرد ابدال زینکی باشد. نام او را به یاد ندارم، فکر می‌کنم پدرم یا عمویم نیز هرگز او را به نام صدا نمی‌کردند، او را «دەنگ بێژ Dengbêj» حماسه‌گو می‌خواندند.

مسئلهٔ کرد همیشه در عمق کارهای اساسی من قرار داشته. در مدت هشت‌سالی که در حزب کارگران ترک P.K.T فعالیت داشتم، همیشه خود را متعهد به این مسئله می‌دانستم. من عضو کمیتهٔ اجرایی بودم، در کمیتهٔ مرکزی نیز مسئول کمیسیون تبلیغات و انتشارات بوده‌ام. در حزب، اصلاً گروه زیادی از رفقا کردنژاد بودند. من مسئله کرد را همیشه در چارچوب سوسیالیسم می‌دیدم و هرگز خارج از آن به این مسئله ننگریسته‌ام، بسیاری از سیاستمداران دیگر کرد نیز همین برخورد را با مسئلهٔ کرد داشتند.

در این‌جا لازم است اعتراف نمایم با وجود آن‌همه فعالیت که در راه سوسیالیزم و دموکراسی در ترکیه انجام پذیرفته، در این کشور هرگز دموکراسی وجود نداشته است. در تمام دوران و مدتی که برای پایداری دموکراسی در این کشور فعالیت شده، بیهوده بوده و دموکراسی ناکام مانده است. هرچندگاهی اگر توانسته باشیم روزنه‌ای به سوی دموکراسی باز کنیم، عاقبت ناکام شده‌ایم. مردم این کشور هرگز نتوانسته‌اند خود را از این زندان و مهلکه نجات‌دهند. در حقیقت باید بگوییم ما در تار و پود فاشیسم افتاده‌ایم.

به علت اهمیتی که حزب کارگران ترک P.K.T برای مسئله کُرد قایل بود در سال ۱۹۷۰ فعالیت آن قدغن و غیرقانونی اعلام شد.

آیا می‌توان ادعا کرد که شما دارای چندین سبک و اسلوب مختلف هستید؟ یا این‌که حداقل در نوشتن از چند شیوه استفاده می‌کنید؟

من از همان گام نخست، اندیشیدم که زبان ترکی آن عصر، کمک و مدد چندانی در نوشتن به من نخواهد کرد. این زبان فربادرس بزرگی می‌خواهد که نجاتش دهد. تعهد کردم که خود را به دست تقدیر و طبیعت بسپارم و حامی‌اش شوم. بدین نحو رمان‌هایم، به مرور زمان، زبان مخصوص خود را یافتند و ساختند. چون آن‌چه من دنبالش بودم زبان نو و توانمندی بود، تا بتوان با آن رمان نوشت. با آن بتوان هر روایتی را بازگو کرد. خلاصهٔ کلام می‌توان گفت، ایجاد فضا و اتمسفر زبان‌شناسی جدیدی را می‌خواستم که ساختم. زبان کردی با زبان ترکی مغایرت فراوانی دارد، فاصلهٔ زیادی با همدیگر دارند، چه از نظر واژگان و چه از لحاظ جمله‌سازی و ساختاری. بسیاری از اوقات، اتفاق افتاده، ناچار شده‌ام دو سه جمله را در یک گفتگو به کردی بنویسم. با این حال نیز باور نمی‌کنم که زبان نوشتاری من تحت‌تأثیر زبان کردی قرار گرفته باشد. به‌خصوص که از هر نظر تسلطم بر زبان ترکی بیشتر و بهتر از کردی است. زیرا من در سرزمین نیاکان کردی خود نزیسته‌ام. در دامنه‌های آرارات و کرانه‌های دریاچهٔ وان بزرگ نشده‌ام. من گفتم، در سال ۱۹۵۱ به عنوان خبرنگار به وان رفتم، در سال ۱۹۵۲ نیز با یک گروه پژوهشگر فرانسوی باز به وطنم برگشتم.

هرگز دوست ندارم در نوشته‌هایم تنها از یک شیوه و سبک استفاده کنم. هرگاه حس کنم که نمی‌توانم از سبک‌های مختلف در نوشتن استفاده کنم دست از رمان‌نویسی بر خواهم داشت زیرا نمی‌توانم با عدم امکان تغییر اسلوب و سبک کار کنم.

در این‌جا لازم است این را نیز بگویم، رمانی دارم به نام **افسانهٔ کوه آگری**، این رمان به زبان انگلیسی نیز ترجمه شده است، ترجمهٔ آن به چند زبان دیگر نیز در دسترس هست، اما تا به‌حال زبان فرانسه ترجمه نشده.

مردم چنان می‌پندارند که من محتوای این رمان را از یک افسانهٔ ترکی یا کردی گرفته‌ام، حتا ناشر آلمانی و مترجم آن نیز با اعتقاد به همین برداشت، روی جلد چاپ آلمانی آن نوشته‌اند گویا من محتوای آن را از یک افسانهٔ کردی استنباط کرده‌ام. وقتی که به وی گفتم چرا این را نوشته‌اید، با تعجب گفت مگر چنین نیست؟

درحالی که به هیچ‌وجه، هیچ‌گونه زمینهٔ افسانه‌های ملی ترکی یا کردی در داستان و رمان‌های من وجود ندارند بلکه سعی کرده‌ام یک فضا و اتمسفر افسانه‌ای در رمان‌نویسی معاصر ایجاد نمایم، **آلن عزیز**.■

گفتگو با لئوناردو کریلچی

فعال کردن حافظهٔ بزرگ فرهنگی

لئوناردو کریلچی شاعر، فیلسوف و متفکر جوان و جنجالی ایتالیا، برای شرکت در سمینار ابن‌رشد به ایران آمد. فرصتی دست داد تا گفتگویی با او انجام دهیم.

کریلچی نوهٔ مارینتی شاعر معروف ایتالیا، ساکن پاریس است،در چک و اسلواکی فلسفه تدریس می‌کند. کریلچی با تأسیس چندین مجموعهٔ فرهنگی به کارگسترده‌ای در زمینهٔ شعر و فلسفه پرداخته و نمایشگاه‌های مختلفی در سراسر جهان برپا کرده است و سعی دارد بنیادهای فکری مشترک اقوام و ملت‌های دنیا را کشف و به هم نزدیک سازد. کریلچی اکنون رییس انجمن کتاب فرانسه نیز هست.

در ترجمه و پیاده کردن این گفتگو از زبان فرانسه، خانم عاطفه طاهایی یاریمان داده است.

آقای کریلچی با توجه به گستردگی فعالیت‌های علمی و فرهنگی‌تان ممکن است خودتان را به خوانندگان تکاپو معرفی کنید؟

سال ۱۹۵۵ در رم به دنیا آمدم و مدت ۲۰ سال است که در فرانسه ساکن هستم. بسیار جوان بودم که با مجله‌ای شروع به همکاری کردم. یعنی سال ۱۹۷۶، این مجله اختصاص به شعر داشت و روی متون قدیمی شعر ایتالیایی مانند اشعار دانته، کاواکانتی و دیگران کار می‌کرد. بعدها شخصاً روی اشعار ازراپاوند که در ایتالیا بسیار معروف بود کار کردم. در همین زمان، این مجله دربارهٔ فوتوریسم که جنبشی آوانگارد بود تحقیقاتی انجام داد. درواقع تمامی این کارها نتیجهٔ این فکر بود که باید به منابع قدیمی بازگشت و آن‌ها را با نگاه شعر مدرن و آوانگارد سال‌های ده و بیست ارزیابی کرد. چنین بررسی‌هایی با نوعی برداشت از هنر همراه بود. بدین‌معنا که شعر، اولین منبع برای درک خداوند است. بنابراین تمامی تکنیک‌هایی که برای بیان الهامات و زیبایی به کار می‌رود، چه در نقاشی و چه در مجسمه‌سازی و یا معماری و دیگر هنرها، باید به سوی وحدت و یگانگی متمایل باشد تا بتواند ما را به خدا نزدیک‌تر کند. این اعتقادات من در آغاز بود و به مرور زمان در جهت تکمیل و تعمیق آن کوشیدم.

من درعین حال در جستجوی یافتن ارتباطی بین فلسفهٔ معاصر، به‌خصوص پدیدارشناسی هوسرل و نظریات خودم بودم. به تدریج معنویت قرن ۱۸ را کشف کردم که در این زمینه هولدرلین شاعر بزرگ آلمانی را شاهد مثال می‌آورم. سپس در زمینهٔ تحقیق روی متون شعری به نظریه‌ای کاملاً متفاوت با نظریات رایج رسیدم. باید متون کهنی را که در اختیار داریم دوباره بنویسیم، خلق کنیم و زندگی دوباره‌ای به آن‌ها ببخشیم. چراکه این خود نوعی خلاقیت و نوآوری است. در این روش باید کلمات کلیدی و اساسی هر شاعری را دوباره و دقیق خواند و با بازنوشتن اثر، آن را جستجو و کشف کرد.

به‌نظر می‌رسد تمایلات شما در این فعالیت‌ها بیشتر از هایدگر نشأت می‌گیرد. هم‌چنین هم‌عقیده بودن شما در مورد هولدرلین.

زندگی درواقع از کلماتی مهم و کلیدی تشکیل شده است. توانایی جستجو کردن در زندگی امر بسیار مهمی است. امروزه رمان [از نوع روان‌شناختی] چندان مورد توجه نیست. در ابتدای قرن بیستم، هنرمندان آوانگارد از آن به سختی انتقاد کردند. رمان‌های جامعه‌شناختی و روان‌شناختی امروزه دیگر مرده است. باید به دنبال سخنی جدید در لابه‌لای آثار کهن بود و این نگاه نو به وسیلهٔ فیلسوفان و نویسندگان و شاعران انجام می‌پذیرد. به دنبال این نوع نگرش من یک مرکز نشر تأسیس کردم به نام آناستاتیک (Anastathique). در این مرکز هدف من چاپ و عرضهٔ متون بسیار کهن است. یعنی متونی که در قرون ۱۶ و ۱۷ میلادی در زمینه‌های فلسفه، الهیات و شعر نوشته شده‌اند و حتا متون مربوط به قرون پیش از آن؛ درواقع این متون بی‌هیچ کم و کاستی به عینه دوباره چاپ می‌گردند و بر این آثار مقدمه‌ای نوشته می‌شود، مقدمهٔ این آثار درواقع صورت فشرده و موجز آن اثر است. ما دارای حافظهٔ بزرگ فرهنگی هستیم ولی به اندازهٔ لازم از چنین حافظه‌ای بهره نمی‌بریم. آن‌چه که من به‌عنوان شاعر و فیلسوف سال‌هاست پیشنهاد می‌کنم این است که باید این حافظه را دوباره فعال کرد، و برای فعال کردنش باید به دنبال کلمات کلیدی و اساسی، کلماتی دارای معانی بسیار عمیق و خالص (البته تا آن‌جا که ممکن است) بود. این کلمات ما را به خدا نزدیک می‌کند و من آن را IGNOSIS یا شناخت می‌نامم که کاملاً تسلیم خواست خداوند است. این شناخت از نظر من نیروی یگانه‌ای برای شعر محسوب می‌شود.

امروزه خیلی‌ها تولید ادبی می‌کنند، رمان می‌نویسند و یا هر چیز دیگر. اما هیچ‌کدام شعر نیستند. برای من شعر چیزی است که متأثر از منابع اصلی‌یی چون متون انجیلی و یا دیگر متون دینی مثل قرآن یا نوشته‌های افلاطون و ارسطو باشد. فعالیت مرکز نشر من هم در این راستاست. درواقع با ایجاد چنین آرشیوی از یک طرف دارای کتابخانه‌ای فلسفی و از طرف دیگر دارای کتاب‌های الهی یا الکتاب می‌باشیم. الکتاب یعنی آن‌چه از سوی خداوند آمده و همواره وجود داشته، باید آن را خواند و کشف کرد. درواقع این هم فعالیتی فلسفی و هم فعالیتی در جهت خداشناسی و هم فعالیتی شاعرانه است. برای من مرزی بین این سه فعالیت وجود ندارد، همهٔ آن‌ها درواقع برای من مجموعهٔ واحدی را تشکیل می‌دهند. آغوش این انستیتو به روی همهٔ شاعران، نویسندگان و هنرمندان باز است، ما در زمینهٔ هنرها نیز فعال هستیم، در ضمن من در دانشگاه پراگ هرساله به مدت دوماه به تدریس فلسفه و هرمنوتیک مشغولم.

من به شاعران و مابعدالطبیعه‌شناسان بزرگ قرن چون مارینتی، مالارمه، ازراپاوند، پل کله و زراری رجوع می‌کنم که به دنبال فردیت انسانی و همین‌طور به نظر من به دنبال آزادی بودند. آن‌ها به دنبال فردیتی متعالی بودند که از خودِ فرد فراتر می‌رفت و این بزرگترین پیام هنر معاصر است یعنی هنر آوانگارد. درواقع ما سال‌های بسیاری را (حتا می‌توانم بگویم از قرن ۱۷ به این طرف) تحت سلطهٔ بی‌خدایی و یکسان‌نگری بوده‌ایم. با هنر مدرن می‌توان در غرب انگیزه‌ها و امکانات جدیدی برای خارج‌شدن از این یکسان‌نگری که مصادف با سال‌های سلطهٔ کمونیسم در اروپا بوده ایجاد کرد.

شعر اولین هدفِ فرد انسانی است که می‌خواهد به نهایت زیبایی معنوی از طریق نوشتار و از طریق تفکر دست یابد. و دیگر آن‌که بینش شاعرانه نمی‌تواند با بینشی از سیاست همراه نباشد و ما به عنوان شاعر و فیلسوف آرزو داریم که اروپا بیش از پیش به ارزش‌هایی با بُعد معنوی و تعالی‌دهنده توجه نشان بدهد. چون در اروپا مردم به نوعی از آزادی عادت کرده‌اند که از بی‌اعتنایی به عقاید دیگران سرچشمه می‌گیرد. در نزد من بی‌اعتنایی به عقاید و آراء دیگران نوعی ظلم و استبداد محسوب می‌شود. درواقع یک نوع یکسان‌نگری وجود دارد و تنها ارزش حاکم، داشتن ثروت است. من با دوستان دیگرم در محافل مختلف برداشتی از آزادی را تعمیم می‌دهیم که ریشه در اصلِ تعالی دارد و من آن را خدا می‌خوانم. اروپا باید تسامح، صبر و تحمل واقعی را در برابر آراء دیگران بیاموزد که آن از شناخت منتج می‌گردد. اگر شناخت نباشد صبر و تحمل در برابر آراء دیگران مفهومی ندارد. در اروپا بی‌شناختی بسیار رایج است و بسیاری از مردم به دور از حیات سیاسی کشورشان نگاه داشته می‌شوند. به عنوان مثال مسلمانان که تعداد قابل توجهی در فرانسه و ایتالیا هستند هیچ نقشی در حیات سیاسی این کشورها ندارند.

شما هنر آوانگارد را وسیله‌ای برای تعالی یافتن می‌دانید و به نظر من آن هم از نوع بسیار انتزاعی و تجریدی آن. این هنر به جز این رسالت، آیا در زندگی عملی و اجتماعی هم می‌تواند مددرسان مردم باشد؟

هنر آوانگارد با این پیش‌فرض به وجود آمد که انسان را از هرگونه قیود اجتماعی، اقتصادی و روانی رها کند و او را به فردیت خویش بازگرداند و بتواند همهٔ تکنیک‌های گوناگون را در یک فرد به‌طور مثال در نقاش، موسیقی‌دان یا مجسمه‌ساز به وحدت برساند و این هدف هنر آوانگارد در ابتدای قرن بود به‌خصوص جنبش فوتوریسم که این پیش‌فرض را داشت که باید خود را به لحظه سپرد، هنر باید نتیجهٔ خدای‌گونه کردنِ لحظه، سرعت، حرکت و اشکال باشد. باید اشکال را در موقع حرکت و سرعت دریافت کرد و سپس آن‌ها را در نوعی مشاهده و نگرشی جدید گرد

آورد. این نگرش جدید تعالی‌دهنده است. درواقع چنین برداشتی پایهٔ تمام جنبش‌های آوانگارد به‌خصوص فوتوریسم در ایتالیاست که با ماریتتی به کشورهای دیگر گسترش یافت و همین‌طور جنبش‌های دیگر در سال‌های ۲۰ در اروپا متولد شدند. از طرف دیگر جنبش سوررئالیسم ادامه یافت با این طرز تفکر که منطق و آن‌چه غیرعقلانی و نامفهوم است را هدایت کند. منطق به معنای یافتن رابطه‌ای میان رؤیاها و خردِ منطق، یافتن مجموعه‌ای از تناقض‌ها به بینش (یک نگرش کلی) در نقاشی، مجسمه‌سازی و غیره... و غیرعقلانی بدین معنا که تمام ارزش‌های تحریف‌شده‌ای که فرهنگ اروپایی را در سال‌های ۳۰ و ۴۰ تشکیل می‌داد به زیر سؤال ببرد، یعنی نوعی فرا خواندن به شعور است که توسط مسایل جامعه‌شناختی و ملی‌گرایی این جوامع از بین رفته بود. درنتیجه آوانگارد جنبشی است که در سال‌های ۱۰ تا ۴۵ نوعی حرکت به سوی تعالی را که در وجود بعضی از شخصیت‌های هنری تبلور یافته بود عرضه کرد. این افراد از تکنولوژی و هنر مانند وسیله‌ای برای رسیدن به بُعد عالی‌تری از تکنولوژی و هنر استفاده می‌کردند. به طور مثال فوتوریست‌ها از ابر مانندی برای نشان دادن ماشین یا قطار بهره می‌جستند. آن‌ها می‌خواستند به ما خدای گونه‌شدنِ اجسام را بفهمانند و نکتهٔ اساسی این که از طریق اجسام باید چیز انتزاعی جدیدی را خدای گونه کرد و این جنبش معنوی عمیقی بود که اروپا داشت تجربه می‌کرد. متأسفانه جنگ رشتهٔ آن را گسیخت و بعد از جنگ جهانی دوم این روحیه و بینش تعالی‌دهنده از حرکت باز ایستاد و در زمینهٔ هنر نوعی تجارت به راه افتاد که با آثار هنری نوابغی که زندگی خود را وقف هنرشان کرده بودند تجارت صورت گرفت و یک بازار بزرگ هنری به وجود آمد که از سال‌های ۴۵ تا ۹۰ دوام داشت. در کنار این بازار نوعی خلاء یا بهتر بگویم نوعی بی‌زبانی در هنر به وجود آمد و خلق آثاری فاقد هرگونه محتوای واقعی رواج یافت و درواقع آن شور و شوق که هنر باید ما را تعالی دهد از بین رفت. هنری که اصلاً جامعه‌شناختی یا هم‌سطح‌کنندهٔ اذهان بشری نبود. بعد از جنگ، هنرمندانی هنر مردمی **Pop Art** را به وجود آوردند که به طورکلی ارزشی ندارد، هیچ‌گونه معنا و آینده‌ای برای این هنر نمی‌توان تصور کرد و این‌که این هنر امروزه دیگر قدیمی شده و به یک معنی تمام شده است. در بین این‌ها البته چند شخصیت قابل توجه وجود دارد. از سال‌های ۸۰ به این طرف تمایلی کاملاً متضاد با آن‌چه وجود داشت به وجود آمد. اشخاصی پیدا شده‌اند که برای خود راهی را برگزیده‌اند و نمی‌خواهند خود را درگیر با افرادی با طرز تفکری پیش پاافتاده و متعارف بکنند. هرگونه مصرف‌گرایی بدوی را نفی می‌کنند و می‌خواهند آثاری را به وجود بیاورند که تا حد امکان کامل باشد و خلق این آثار صد البته همراه با شناخت و مطالعات عمیق است.

شما به دنبال داشتن ارتباط با ادیان و مذاهب دیگر هستید و معنویات را در هر شکل آن کمک به متعالی‌شدن انسان قلمداد می‌کنید و قصد از تعالی را خدای‌گونه شدن می‌پندارید. با توجه به این مسئله تکلیف این نوع طرز فکر و برداشت از هنر با مکاتب و ادیانی چون بودایی چیست، چراکه در بودیسم اساساً خدایی وجود ندارد و انسان در مرکز انتولوژی این دین قرار گرفته است، از طرف دیگر می‌بینیم امروز در غرب به‌خصوص امریکا گرایش به سوی آیین بودایی و شاخه‌های منشعبه از آن روزبه‌روز درحال فزونی است، نظرتان در این مورد چیست؟

اول این‌که من یک فیلسوف هستم و تسلیم اراده و خواست پروردگارم. دوم آن‌که چون یک فیلسوف، عاشق دانایی و شناخت است در زمینه‌ای به دنبال شناخت می‌گردد. مثلاً در اشعار شعرای بودایی آن چیزی را می‌جوید که در شناخت ارزشمند باشد زیرا که شناخت یکی است و یک حقیقت مطلق وجود دارد که بر ماست تا آن را کشف کنیم و این همان اصل زیربنایی اسلام یعنی توحید نیز هست و آن‌چه که بسیار مهم است جستجو کردن برای دریافت این شناخت و این یگانگی در مذاهب مختلف است. برای من تنها یک راه و یک طریق وجود دارد که به ابراهیم، نوح و آدم می‌رسد و این راه است که هم نبوی است و هم فلسفی. هیچ مرزی بین فلسفه و نبوت و شعر وجود ندارد. همه‌چیز برای من حکم آینه‌ای دارد که مرا به این یگانگیِ مطلق برگرداند. آن‌چه برای من اهمیت دارد این است که بتوانیم فلسفهٔ غرب که این منابع را از دست داده است دوباره به منابع فیاض نبوی متصل کنیم. خصوصاً برای من این راه از شیعه می‌گذرد برای این‌که شیعه توسط دانشمندان بزرگ قرون وسطا چون شیخ صدوق، و معاصر چون طباطبایی ارزشی را نگاه‌داری کرده‌اند که هم نبوی است و هم فلسفی. اندیشه و شعر در قرآن با هم عجین است. درواقع چنین مطلبی دلیل بر اصالت و خاص بودن اندیشهٔ ایرانی است. در این راستا من این منبع را جستجو می‌کنم و علاقمند به فعال کردن چنین منبعی هستم و تکرار می‌کنم که شعر بدون نبوت و بدون فلسفه نمی‌تواند وجود داشته باشد. اسلام در چنین زمینه‌ای بسیار غنی و پربار است و باید اشخاصی را پیدا کرد که به این مسئله اشتیاق نشان بدهند و چنین امکانی را پذیرا باشند اگرچه این کار بسیار مشکل است.

شما هنر آوانگارد را متعلق به سه چهار دههٔ آغاز قرن می‌دانید، با این حساب شما تئاتر پوچی را که قرابت با آراء شما دارد، هنر آوانگارد می‌دانید یا نه؟

تئاتر فوتوریست تا تئاتر آرتو به سال‌های ۲۰، ۳۰ و ۴۰ برمی‌گردد. بعد از جنگ شخصیت‌های منزوی این راه را ادامه داده‌اند ولی این تئاتر کمی اجتماعی شده بود و به جنبه‌های مادی و پیش‌پا افتاده نظر داشت. درحالی که در قبل، تئاتر آوانگارد بسیار انتزاعی بود و انسان را به عنوان هدف و به عنوان اصل درنظر نمی‌گرفت. فوتوریسم خلاف این طرز تفکر را دارد (که انسان مرکز همه‌چیز هست) باید در جهت تعالی یافتن حرکت کرد. انسان‌گرایی نوعی بت‌پرستی است از نوع اجتماعی و مسیحی که انسان را مرکز همه‌چیز قرار می‌دهد. من به اسلام فکر می‌کنم که در آن انسان نقطهٔ آغازی نیست. بلکه خدا نقطهٔ شروع است و انسان نتیجهٔ آن.

آراء «تئوفیل گوتیه» و «پارناسین‌ها» با این تعریف شما در ردیف آوانگاردها قرارمی‌گیرند و جمله‌ای که «البوت» دارد: «تعالی هنرمند عبارت است از جریان مداوم قربانی کردن خود و محوشدگی همیشگی منیّت او». آیا برداشتم درست است؟

بله. دقیقاً. آوانگارد اصطلاحی است جنگی. یعنی علیه چیزی بودن و از خود دفاع کردن: دفاع از ارزش‌های مطلق. از وضوح و روشنی، از **Synthese** علیه هرگونه سیطرهٔ ادبی و روان‌شناختی احساسات‌گرایی و غیره که فرهنگ قرن نوزده را تشکیل می‌دهد. درواقع آوانگارد تأثیر غیرانسان‌گرایی است. بنابراین با نام خدا و هنر به سوی **Sublime**، والایی، علو، رفعت، جستجوی والایی که این‌ها اساس حرکت شاعران بزرگ آوانگارد است. والایی یعنی از خودفراتر رفتن توسط هنر. باید آن‌ها را به کار برد و در عین‌حال از آن‌ها فراتر رفت، گذر کرد و در همان حال نگاهی به زندگی مدرن داشت. و از همهٔ آن‌ها یک دریافت کلی را به دست آورد و به سوی کمال حرکت کرد. مشخص است که بعد از مرحلهٔ کمال خدا قرار دارد و تنها او می‌تواند به ما شناخت را بدهد. درحقیقت هنر نوعی نیایش است. شخصیت‌های بزرگی این مطلب را دریافته بودند، از جمله فوتوریست‌ها، سوپرماتیست‌ها، سوررئالیست‌ها، مانند ماری نه‌نی، مالیویچ (روسی)، ارزاپاوند، پل کله، کاندینسکی، این‌ها ستون‌های معنویت هستند و من از این ستون‌ها دفاع می‌کنم. ما امروز خواهان بُعد دیگری و زیبایی دیگری هستیم. هنر انتزاعی (آبستره) با جهان پیرامون ارتباطی ندارد، درحالی که هنر تعالی‌دهنده دنیا را با خود به بالا می‌کشد. هنر انتزاعی نفی تعالی‌دهندگی هنر است. فوتوریسم، سوپرماتیسم، بخشی از سوررئالیسم انتزاعی نیستند، هدف آن‌ها متحد گرداندن نگرش به دنیا و توجه فعال و زنده به سوی تعالی **Transcendantal** است، این جنبش آوانگارد است. آثاری وجود دارند که تنها شیوه و روش به انجام رساندن آن‌ها قابل دریافت است.

این دیگر از مقولهٔ هنر نیست، بلکه نوعی شیوه‌گرایی است. آن‌جا که توجهی عمیق وجود دارد، تعالی یافتن ممکن می‌شود. هنر آوانگارد تأیید دوباره روح آدمی است. روح، چیزی جهانشمول است و هنرها به مثابه راهی هستند برای هرچه که روح آدمی را به خدا پیوند می‌دهند.

پست‌مدرنیسم با عقلانیت مدرنیته درافتاده و توجه را به چیزهای دیگر جلب می‌کند و فراخوانی داده است در بازنگری به هرچه بوده، آیا قرابتی بین نظریات شما در بازگشت به مفاهیم کلیدی و پست‌مدرنیسم می‌توان دید؟

هیچ! پست‌مدرنیسم برای استادان دانشگاه نوعی مشغولیت کتابی است که هرگز جنبش آوانگارد را نفهمیدند و سعی در فهماندن این مدرک ناقص خود برای دانشجویانشان هستند. پست‌مدرنیسم و شالوده‌شکنی و... جنبش‌هایی هستند که توسط استادان فلسفه به وجود آمده است. کتاب‌های بسیاری دربارهٔ چیزهایی نوشته‌اند که معلوم است آن‌ها را خوب نفهمیده‌اند و البته خیلی از هنرمندان هم در این مغلطه وارد شده‌اند، باید گفت امروزه پست‌مدرنیسم پایان یافته است.

با این آراء جنجالی، برای من جالب است بدانم که چه تعداد از اندیشمندان از عقاید شما پشتیبانی می‌کنند؟

من به عنوان یک فیلسوف حرکتی را شروع کرده‌ام و اشخاصی را می‌شناسم که از این حرکت پشتیبانی می‌کنند. تعداد چندان مهم نیست، بلکه میزان حقانیت این جستجوی بزرگ اهمیت دارد. آن‌چه را که من هنر می‌دانم بسیاری از هنرمندان، نویسندگان و شاعران از قبل احساس و درک کرده‌اند ولی آن‌ها آن شهامت را ندارند که از تخصص خود دست برداشته و راهی جدید را پی گیرند. اما آن‌چه در فرانسه و اروپا مشاهده می‌شود نوعی نارضایتی و نوعی تشویش عمومی است که به سوی بُعد جدیدی از هنر متمایل است، ولی رسیدن به این بُعد جدید کار آسانی نیست. هنرمندانی هستند که در دهکده‌ها زندگی می‌کنند و کتاب‌هایی با تیراژ کم منتشر می‌کنند. برای آن‌ها خوب انجام دادن مهم است نه کمیت. بسیاری از ناشران خرده‌پا هستند که با تلویزیون و دیگر رسانه‌های گروهی هیچ ارتباطی نمی‌خواهند داشته باشند. زیرا که رسانه‌های گروهی تجسم آزادی دروغین و فریب‌دهنده و مصرف‌گراییِ کاذب است.■

متشکرم.

محمود پرتوی

شهریار مندنی‌پور

نیلوپَرَک‌های شهرزاد

«... چون قصه بدین‌جا رسید، بامداد شد و شهرزاد لب از داستان فرو بست...» با این جمله، داستان‌های **هزارویک‌شب**، در پایان شبان هراسناکشان، صبح و یک روز دیگر زندگی را به شهرزاد اهداء می‌کنند. شهرزاد، با دم درکشیدن و ادامهٔ روایت را به شبی دیگر وانهادن، **پیش‌نمونهٔ** شگردی را می‌آزماید که امروزه آن را به نام **تعلیق** یا **«اندروای»** (Suspense) می‌شناسیم. شما، به عنوان خوانندهٔ این مقاله و هرکسی که در عمرش، حداقل چند داستان خوانده یا شنیده باشد، بدون شک، در دام تعلیق داستان گرفتار آمده و دانسته یا ندانسته اسیرِ اغوا و فریب آن شده‌اید. اما چگونه می‌توان فهمید که این دل‌سپردگی ـ که شبیه شیدایی و تسلیم به اغوای بعضی از زنان است ـ ارزشمند بوده است؟ چگونه می‌توانیم تفاوت خوانندهٔ کارکشته و تیزهوش را، دریابیم از خوانندهٔ کودک‌وار که بی‌اراده اسیر داستان می‌شود و نمی‌فهمد کی و کجا گول خورده است؟... خواننده بخرد، از **تعلیق ذاتی** لذتی زیباشناسانه می‌برد و از گشایش راز و رمز داستان و رفع ابهام آن لذتی مکاشفه‌وار. این لذت و خوش‌آمد، به نوعی حاصلِ عملکردِ تمهیدی است که صورت‌گرایان آن را «اقشای شگرد» یا «برهنه‌سازی شگرد» نامیده‌اند. اما خوانندهٔ سرسری‌مزاج، پس از خواندن داستانی با **تعلیقِ مصنوعی** و کسبِ لذتی سطحی، درنمی‌یابد که نویسنده به او کلک زده است. متوجه نمی‌شود که جملات زیادی را با ولع خوانده بی‌آن‌که نیازی به این کنجکاوی ساده‌دلانه بوده باشد... به گمان من و با این مقدمه، اندروای یا تعلیقِ داستانی به دو گونه است: اندروای مصنوعی و اندروای ذاتی. این دو نوع، با کنجکاویِ دو نوع خواننده سروکار دارند. اما پیش از آن‌که از اختلاف این دو و نیرنگ نویسندگان در خلق اندروای مصنوعی برای به دام کشیدن خواننده، پرده برداریم، بهتر است که اندروای را بهتر بشناسیم. بازگردیم به **هزارویک‌شب** و هزار و یک تعلیق آن: شهرزاد، با برانگیختنِ کنجکاوی امیر جوانبخت و ناکام‌نهادن این حس بدوی، یک روز دیگر فرصت زندگی می‌یابد تا شب که باز قصه ساز می‌کند و به یامدادش آن را و یا قصه‌ای دیگر را در نیمه رها می‌کند. اگر شعله‌ور نگه‌داشتن آتش کنجکاوی آن امیرِ دخترکُشِ قصه‌دوست، باعث نجات جان شهرزاد می‌شود، میلِ مدام خواننده برای دانستن انتهای داستان و رازگشایی آن، موجب نجات داستانِ نویسندگان است. همهٔ داستان‌نویسان، حتا داستان‌نویسان مدرن و نو که چندان دل خوشی هم از شگردهای فریبکارانهٔ نویسندگان کلاسیک ندارند، محتاجند که خواننده، داستان آن‌ها را به پایان برد و اندروای، یکی از عمده‌ترین شگردها برای دستیابی به این توفیق است. به گمان من، در ذات زبان، به عنوان یک نظام ارتباطی و اطلاع‌رسانی، عنصر تعلیق وجود دارد. بی‌گمان یکی از علل پدیدآمدن این نظام نشانه‌ای، نیاز انسان برای کسب اطلاع از دانسته‌های دیگری بوده است. جملات، زنجیره‌ای از واحدهای معنادارند و به سبب همین حالت زنجیروار و به سبب وجود محور هم‌نشینی (Syntagmatic) در ساخت آن‌ها، همواره، همچون هر زنجیری، در خود امکان ادامه یافتن را دارند و تعلیق بر این امکان بنا نهاده می‌شود. به عبارت دیگر، هر جمله‌ای را می‌توان به وسیلهٔ واژه‌ها و تک‌واژه‌های دیگری ادامه داد و اگر چنین کاری نکنیم خودآگاه یا ناخودآگاه، تعلیقی پدید آورده‌ایم. برای اثبات این ادعا کافی است به یک جملهٔ ساده دقت کنیم. یک جملهٔ خبری که بنا بر حکم دستورنویسان سنتی در خود کامل است انتخاب می‌کنیم؛ مثلاً: «فرهاد به خانه رفت.» آیا در این جمله هیچ‌گونه ابهامی وجود ندارد؟ آیا هیچ‌گونه کنجکاوی ایجاد نمی‌کند؟ بله، با همین جمله ده‌ها پرسش در ذهن ما ایجاد می‌شود: «چرا فرهاد به خانه رفت؟»، «چه‌قدر در خانه می‌ماند؟»، «کی به خانه رفت؟»، «چه‌طور به خانه رفت؟»، و بعد تازه می‌رسیم به پرسش‌هایی که دلالت‌هایِ ضمنیِ کلمات و حالات مجازی آن‌ها پدید می‌آورند، با این پیش‌آگهی که جهرهٔ مجازی و دلالت‌های ضمنی، خود تعلقهٔ تعلیقند: «کدام فرهاد به خانه رفت؟ فرهادی که ما می‌شناسیم؟ نکند که مراد گوینده این جملهٔ خبری، فرهادِ کوه‌کن است و او منظوری دیگر دارد از این گفته...». حال همین آزمایش را در مورد یک واژه تکرار می‌کنیم. کسی به شما می‌گوید: «من...» و بلافاصله در ذهن شما این سؤال پدید می‌آید که: «خب بعدش...؟» می‌گوید: «شیرین...» خب، شیرین چه؟ می‌گوید: «دیروز...» خب، دیروز چه...؟ پس پریراه نرفته‌ایم اگر ادعا می‌کنیم که گوهرِ اندرواي داستان در ذاتِ زبان و سببِ زبانِ نهفته است و چون‌که داستان، پدیده‌ای است برساخته شده از زبان، ضرورتاً عناصر زبان در آن نقشمند خواهند بود. همچنین، شاید، شاید بتوان ادعا کرد که اصلاً، یکی از علت‌ها و شاید مهم‌ترین علتی که بشر به داستان توجه نشان می‌دهد همین خصلت اندروای در زبان است. یعنی، زبان، یکی از خصوصیات ساخت خود را بر انسان، یعنی واضع خود، هم‌چنان تحمیل می‌کند. این خصوصیت همان امکانِ بالقوهٔ تداومِ واحدهای زبان است و در پی همین امکان، بی‌شمار احتمالِ ترکیب بر روی محور همنشینی، ما را، به عنوان شنوندهٔ قصه یا خوانندهٔ داستان در معرض مطلع شدن از این احتمال‌ها و لذت بردن از پیش‌بینی یکی از آن‌ها، قرار می‌دهد. مثلاً می‌شنویم یا می‌خوانیم: «شاهزاده‌ای...» ذهن ما در ضمن می‌پرسد: خب، بعدش، «بود که...» و احتمالاً ما حدس زده بودیم که «بود» واژهٔ بعدی است. هرچند که گوینده یا نویسندهٔ قصه می‌تواند ما را از تایل شدن به لذت این پیش‌بینی محروم کند و ادامه دهد که: «شاهزاده‌ای تنها و غمگین در...» و حالا ذهن ما بلافاصله در آنِ شنیدن و خواندن حرف اضافهٔ «در» به علت تعلیق مهیاشده، درصدد دانستن یا پیش‌بینی واژهٔ بعدی است. در همین مرحله احتمالِ ظهور صدها بلکه هزارها واژه یا ترکیب دیگر وجود دارد. راوی قصه می‌تواند بگوید یا بنویسد: «... در غاری...»، «در قصری...»، «در قلعهٔ سنگستان...» و یا هر جای دیگر «زندگی می‌کرد.» یا «اسیر بود» یا «سنگ شده بود». با همین روند، رفته‌رفته قصه و یا داستانی ساخته و پرداخته می‌شود. این روند از آن رو برایمان جذاب است که واژه به واژه، جمله به جمله، شاهد تکوین پدیده‌ای هستیم. واژه به واژه ـ یا علم به این‌که در پی هر واژه، احتمال‌های زیادی وجود دارد ـ کنجکاو می‌شویم تا واژهٔ بعدی را بیابیم یا بدانیم. من، این روند را به عمد به واژه‌ها تقطیع کرده‌ام، حال آن‌که می‌دانیم ممکن است در شنیدن قصه یا خواندن سریع آن چنین عملی واژه به واژه صورت نگیرد یا اگر انجام پذیرد ما بر آن آگاهی نداریم، چون سرعتش برابر است با سرعت انتقال پیام‌ها در سلول‌های مغز. پس، بنا بر آن‌چه گفته آمد، اندروای در داستان، از تعلیق در زبان سرچشمه می‌گیرد. احتمال‌ها و امکان‌های ادامه یافتنِ سازه‌های زبانی، ابهام و کنجکاوی ایجاد می‌کنند و نفس آگاهی بر توانِ ادامه یافتن آن سازه‌ها، اشتیاقِ ذاتی برای دانستن حلقهٔ بیان‌نشده را تشویق خواهد کرد. در داستان، هر نوع ابهام یا کتمانی باعث اندروای خواهد شد. به عبارت بهتر، به محض این‌که خواننده یا شنونده‌ای خود را به داستانی می‌سپارد، یک ارتباط زبانی برقرار می‌گردد و همین ارتباط در ذات خود اشتیاق مخاطب را برای دانستنِ واج به واج، واژه به واژه و جمله به جملهٔ داستان دامن می‌زند. پس از این مرحله هر حالتی که این اشتیاق را افزون‌تر کند، هدف‌دار کند، و به حوزهٔ خاص آن داستان بکشاند، عملِ اندروای داستانی را صورت داده است. این حالت، هر نوع ابهام، هر نوع کتمان، هر رازی و رمزی خواهد بود. علاوه بر این هر حالتی که خواننده را به داستان، اشخاص داستان، روند ماجرا و سرنوشت اشخاص داستان حساس کند، معمولاً در حوزهٔ اندروای قرار می‌گیرد. اجازه بدهید یک نمونه اندروای کلاسیک را بررسی کنیم: در ابتدای داستان **گودمَن براونِ جوان** اثر **ناتانیل هاثورن** می‌خوانیم که گودمن براون به سفری می‌رود. نحوهٔ خداحافظی او از همسرش و جملاتی که نمونه‌هایش را می‌خوانیم ما را کنجکاو می‌کنند که بدانیم این چه سفری است. «گودمن براون جوان در غروب آفتاب قدم به خیابان روستای سیلم گذاشت. اما پیش از گذشتن از آستانهٔ در [،] سر برگرداند تا روی همسر جوانش را به رسم خداحافظی ببوسد و ایمان که نام با مسمای همسر بود... به نجوا گفت: «عزیز من، خواهش می‌کنم سفرت را تا طلوع آفتاب به تأخیر بینداز...» گودمن براون جوان پاسخ داد: «عشق من، از میان همهٔ شب‌های سال همین یک شب را باید دور از تو سپری کنم...» مرد جوان به راه افتاد [،] تا این‌که سر پیچ خانهٔ همسایه سر برگرداند و ایمان را دید... اندیشید: «ایمان کوچک بینوایم! چه آدم بیچاره‌ای هستم که او را به خاطر چنین مأموریتی ترک می‌گویم...» در چهره‌اش رنجی نهفته بود، گویی رؤیایی از پیش به او خبر داده که امشب چه چیزی روی می‌دهد...»[1]

نویسنده در این مرحله، با ایجاد ابهام و کتمانِ مقصدِ مرد جوان که محفلی شیطانی در جنگل است، خواننده را اسیر می‌کند. با پیشرفت داستان، خواننده درمی‌یابد که مرد

به کجا می‌رود. مرحلهٔ اولِ اندروای در این‌جا پایان می‌گیرد ولی تعلیقی پیچیده‌تر و امروزی‌تر آغاز می‌شود و آن بر این پرسش بنا نهاده می‌شود که: «چه بر سر گودمن براون خواهد آمد در آن محفل شیطان‌پرستان؟» این مرحلهٔ اندروای با پیرنگ داستان (Plot) درهم بافته شده است و خوانندهٔ اسیرشده را تا انتهای داستان با خود خواهد برد. در مرحلهٔ سوم همین داستان، ما باگونهٔ دیگری از اندروای آشنا می‌شویم؛ چیزی که فاقد پاسخ است و آن را «ابهام» هم می‌توان نامید. آیا آن‌چه مرد جوان در جنگل دید واقعیت داشته یا کابوسی بیش نبوده؟ و این سؤال تا آخر عمرمان با ما خواهد بود؛ بی‌پاسخی قطعی... بسیاری از داستان‌ها و رمان‌های جنایی و پلیسی از تعلیق بهره می‌گیرند. جنایتی صورت می‌گیرد و پلیسی با شخصی در جستجوی قاتل برمی‌آید. مشخص نبودنِ قاتل، ذهن فضول ما را تحریک می‌کند که هم‌پای پلیس یا آن شخص به شناسایی قاتل برویم. این زحمتِ داوطلبانه به عهده گرفته شده را، اندروای برای ما شیرین می‌کند. مثلاً، به این جمله دقت فرمایید: «فرهاد دیشب به طرز فجیعی کشته شده است.» شنیدن این جمله در یک گفتگوی معمولی خودبه‌خود ما را کنجکاو می‌کند تا فاعل این جملهٔ مجهول را بشناسیم. این کنجکاوی مربوط به تعلیق زبانی است که پیشتر دربارهٔ آن سخن گفته شد. داستان جنایی و پلیسی دقیقاً بر همین تعلیقِ زبانی و دستوری بنا می‌شود و سپس، خوانندهٔ خود را به مرحلهٔ اندروای داستانی می‌کشاند.

اندروای را من به سه بخش تقسیم می‌کنم:

۱ ـ اندروایِ ماجرا

۲ ـ اندروایِ شخصیت

۳ ـ اندروایِ مکان و اشیا

البته این سه گونه اندروای را در داستان نمی‌توان منتزع کرد، چراکه عناصر داستان با یکدیگر ارتباطی اندام‌وار دارند. اما برای بررسی تئوریک این تقسیم‌بندی صوری مفید است. ضمناً باید به خاطر داشته باشیم که عنصر پیرنگ (در تعریف گسترده‌ٔ آن) همواره در هر تعلیقی نقش دارد.

۱ ـ اندروایِ ماجرا

شامل داستان‌های پلیسی و جنایی می‌شود. مثلاً **قتل در قطار سریع‌السیر شرق** چه در داستان و چه در فیلم، بر تعلیق ماجرا بنا شده است. ما همراه «پوآره» به جستجوی قاتل برمی‌آییم تا سرانجام، در انتها دریابیم که همهٔ افرادی که به آن‌ها مظنون بوده‌ایم در قتل شرکت داشته‌اند. در حوزهٔ ادبیات هم، یعنی جایی که داستان به عنوان نوعی هنر مطرح است، اندروای ماجرا، در اشتیاق خواننده به خواندن، نقش اساسی دارد. مثلاً از لحظه‌ای که «اما بواری» تصمیم می‌گیرد برای گریز از کسالت به دیدار نخستین فاسق خود برود، خواننده درمی‌یابد که تحولی در زندگی او ایجاد شده و این تحول، فرجامی معمولی نخواهد داشت. اما خواننده شاید نتواند حدس بزند که چه بر سر «اما» می‌آید و همین ابهام، تعلیقی در ماجراست. در رمان **لرد جیم**، کنراد، یک کشتی را در دَم‌دَمای غرق‌شدن، با مسافرینی خفته بر عرشه، رها می‌کند. ناخدای کشتی و کارکنانش قایق نجاتی به آب انداخته‌اند، هیچ هشداری به مسافرین نداده‌اند و از «جیم» می‌خواهند که به آن‌ها بپیوندد. فصلی از این کتاب در این‌جا تمام می‌شود. بعد، ما به کندی با صحنهٔ محاکمهٔ ناخدا و جیم روبه‌رو می‌شویم و صفحات زیادی را باید بخوانیم تا مطمئن شویم که کشتی پس از آن‌که به وسیلهٔ کشتیبانان، بزدلانه ترک شده، غرق نشده و کشتی دیگری آن را به ساحل بدک کشیده. در حد فاصل آن شبِ عامداً در نیمه رها شده و اطلاع خواننده از سرنوشت کشتی و دلیل محاکمهٔ ناخدا و جیم، نوعی اندروایِ ماجرایی بر اساس کنمان وجود دارد. **آدم‌کش‌ها** اثر همینگوی مثال دیگری است برای اندروای: حضور دو مرد که پس از مدتی مشخص می‌شود تبهکار و آدم‌کش‌اند، در یک غذاخوری، بلافاصله کنجکاوی خواننده را برمی‌انگیزد. آن‌ها در جستجوی مردی هستند. مشخص می‌شود که برای کشتن او آمده‌اند. هدف این دو آدم‌کش از آمدن به آن شهر و انگیزهٔ آن‌ها برای قتل، اندروای را طراحی می‌کند. از نمونه‌های موفق طرح تعلیق در داستان‌های ایرانی می‌توان از داستان «عروسک چینی من» و «معصوم دوم» هوشنگ گلشیری نام برد. در «عروسک چینی...» کودکی حین بازی با عروسک‌هایش، بی‌آن‌که از اصل ماجرای رفته بر پدر، اطلاع داشته باشد، با بازسازی صحنه‌هایی که دیده و با جانشین ساختن عروسک‌ها به جای آدم‌ها، ماجرای مبهم برای خود را بازسازی می‌کند. ماجرا در گذشته رخ داده، «آن‌جاست» و خواننده از لابه‌لای گومگوی این‌جاییِ کودک، به آن‌چه که در گذشته معلق مانده، پی می‌برد. همین اتفاق در ندبه‌های مردِ داستان «معصوم دوم» پدید می‌آید. در این داستان هم حادثهٔ داستانی در گذشته رخ داده. مرد قصد بیان آن را ندارد. طلب بخشش دارد و رحمت. خواننده از تضرع او حس می‌کند که حادثه‌ای بر او و روستا گذشته و همین نوعی تعلیق در ماجراست. نوعی دیگر از تعلیق را در یکی از معدود داستان‌های خوبِ آل‌احمد می‌توانیم شناسایی کنیم. برای راوی داستانِ «خواهرم و عنکبوت» ماجرای سرطان خواهر، در پردهٔ تعلیق است. کودکِ این داستان از استفاده سرب‌هایی که به خانه می‌برد خبر ندارد، از سرطان خواهرش هم. خوانندهٔ داستان در مراحلی از داستان، به این راز پی می‌برد و در این مرحله، اندروای، حالت دیگری به خود می‌گیرد، یعنی، کنجکاوی خواننده منتظر می‌ماند تا عکس‌العمل شخصیت داستان را در لحظهٔ رویارویی با حقیقت، بخواند. لحظه‌ای که بنا به تعریف ارسطو (Anagnorisis) نامیده شده است، و نمونهٔ عتیق آن، لحظه‌ای است که ادیپ شاه به حقیقت پی می‌برد. این نوع تعلیق را **اندروای غیرمستقیم** می‌نامم. در این نوع تعلیق، چنان‌چه اشاره شد، ابهام ماجرا، راز و یا کتمان حقیقت، از آغاز داستان یا از میانهٔ آن نه برای خواننده که برای شخصیت داستانی است. خواننده، از دانش خود بر سرنوشت شخصیت داستانی و بی‌خبری او، لذتی شوم می‌برد و داستان برای او کشش دارد تا بفهمد آن شخصیت پس از آگاهی چه می‌کند و یا چه بلایی به سرش می‌آید.

اندروایِ ماجرا، گاه، با ابهام، هم‌ذات می‌شود. در این صورت، آن‌چه که در داستان یا رمان معلق مانده، در پایان آن هم از پرده بیرون نمی‌آید یا اگر بیرون افتد، حالتی دوپهلو یا چندچهره خواهد داشت. در داستان «حفره» اثر فاضی ربیحاوی چنین تعلیق کنایه‌واری را شاهدیم. آن‌که می‌کشد، خود کشتهٔ کشتهٔ خویش است. بر این اساس، نمی‌توانیم بگوییم ماجرا چه بوده. در پی کشف رازِ ماجرا تا انتهای داستان می‌آییم و بعد درمی‌یابیم که پایانی در کار نیست. این حالت را که **عدم قطعیت واقعیت** نامیده‌ام در داستانِ **در جنگل** نوشتهٔ آگوتا کاوا به وضوح مشاهده می‌کنیم. مردی سامورایی در جنگل کشته شده، روایت راهزن، همسرش و خودش از ماجرا متفاوت است. هر یک از آن‌ها به نحوی خود را قاتل معرفی می‌کند و در انتهای داستان، درنمی‌یابیم که حقیقت چه بوده. روایت‌های مختلف از واقعیت، چنان‌که تعدد درختان جنگل مانع از دیدن جنگل‌اند، حقیقت را پنهان می‌دارند. حقیقتی که شاید هرگز وجود نداشته باشد...

۲ ـ اندروایِ شخصیت

عدم حضور شخصی در داستان که سایهٔ وجود او، در ماجراهای داستان مؤثر است، نوعی تعلیق شخصیت را پدید می‌آورد. نمونهٔ کلاسیک و آبکی آن **بابا لنگ‌دراز** است و بهترش، **آرزوهای بزرگ** اثر چارلز دیکنز. شخصی خیر، که هویت خود را پنهان می‌دارد، با حمایت مالی، زندگی نوجوان فقیری را تغییر می‌دهد. خواننده در این‌گونه تعلیق همواره کنجکاو است تا آن شخص غایب را بشناسد. نمونهٔ ایرانی این‌گونه اندروای **چای خالی سلوچ** اثر محمود دولت‌آبادی است. عدم حضور سلوچ و امید به بازگشت او، امیدی که خواننده هم در آن سهیم می‌شود تا مگر بدبختی پایان پذیرد، اندروای شخصیت را رقم می‌زند. اشتیاق برای حضور شخص غایب و یا کنجکاوی بر پیامدهای حضور او، باعث خواندن داستان می‌شوند. در نوع دیگری از تعلیقِ شخصیت، فرد در داستان و ماجرا حضور دارد اما شخصیت، هویت و هدف او مبهم است یا کتمان می‌شود. ادگار آلن‌پو در **سیماچهٔ مرگ‌سرخ** از چنین تعلیقی بهره برده است. حضور مرموز مردی با نقاب در جشنِ عیش گریختگان از بیماری مسری، خواننده را مجذوب می‌کند تا در انتها، همراه حاضران در جشن پی می‌برد که این نقابدار کسی نیست جز مرگ. در داستانِ «مونس، مادر اسفندیار» اثر **امیرحسن چهل‌تن** مادری برای همسایگان، مدام از پسرِ بازگشته از اسارتش، حرف می‌زند. در صحنه‌های داستان ما هرگز حضور فیزیکی پسر را شاهد نمی‌شویم ولی اعمال و گفتار مادر حاکی از وجود اوست. این تعلیقِ شخصیت، تا انتهای داستان وجود دارد و خواننده، همواره با تردید بر این‌که اسفندیار هرگز بازنگشته و همهٔ وقایع زاییدهٔ خیال مادری شوریده‌سر است، داستان را ادامه می‌دهد.

نمونهٔ زیبای تعلیق شخصیت، **غریق زیباترین غریق جهان** از مارکز است. نه ما و نه اهالی آن دهکده هیچ شناختی از غریق نمی‌یابیم ولی شاید بسیاری از ما، هم‌چون مردمان دهکده در ذهن خود آغاز کنیم بر او نام نهادن و تخیل شخصیت او.

۳ ـ اندروایِ مکان و اشیا

کمتر کسی ممکن است رمان **قصر** را بخواند و دلش نخواهد سری به آن قصر ملعون بزند. همهٔ آن‌چه خواننده را به انتهای این رمان خسته‌کننده می‌کشاند. اشتیاق وارد شدن شخصیت اول این رمان به قصر است تا به وسیلهٔ او از این مکان سر در بیاورد. با در محاق قرار گرفتن مکان یا شیئی خاص، تعلیق مکان یا شیء پدید می‌آید. تصاویری مبهم، مه‌آلود و در تاریکی، از مکان و شیئی به شدت کنجکاوی برانگیزند. ابهام اینان گاه در طول اثر واضح می‌گردد و گاه، اصلاً، ابهامشان معنای اثر را تشکیل می‌دهد، مانند **قصر** کافکا... برای نمونهٔ اندروای شیئی، می‌توان داستانِ بلند **کسی به سرهنگ نامه نمی‌دهد** اثر مارکز را مثال آورد. رسیدن نامه‌ای برای سرهنگ، در تعلیق قرار گرفته. نویسنده با ترفندهایش، خواننده را هم مانند همان سرهنگ بخت‌برگشته در انتظار رسیدن نامه

سهیم می‌کند.

در داستان ششم از مجموعهٔ **عزاداران بَیَل** اثر غلامحسین ساعدی روستاییانی با شیء غریبی برخورد می‌کنند. آنان از این جسم، شناختی ندارند و با آن هم‌چون «نوتم» رفتار می‌کنند. این داستان علاوه بر این‌که نمونهٔ اندروای شیئی است، تمثیلی از واکنش خوانندگان در مقابلِ اشیا به تعلیق‌افتاده در داستان هم هست. رفتار ما، به عنوان خواننده، وقتی که با شیء مبهمی در داستانی روبه‌رو می‌شویم، کم‌وبیش، شبیه رفتار روستاییانِ بَیَل است با آن دستگاهی که در راه افتاده. از این زیباتر، حضور آن سنگِ مرموز است در **اودیسه ۲۰۰۱** اثر آرتور سی. کلارک. ابهام این سنگ در فیلم بیشتر شده و حضور آن به نماد رسیده است.

به جز این سه نوع اندروای، تعلیق‌های دیگری هم می‌توان در داستان‌ها، شناسایی کرد. اما بسیاری از آنان را می‌توان جزیی از این سه بخش دانست. مثلاً **اندروای زمان** را می‌توان خیلی‌وقت‌ها به تعلیق ماجرا مشابه دانست. یعنی اگر در داستان یا رمانی، یکی از شخصیت‌ها، مدتی از روند اطلاع‌رسانی نویسنده خارج شد و بعد دوباره در داستان ظاهر گشت، کنجکاوی خواننده برانگیخته می‌شود تا بداند در این مدت بر او چه رفته است. به‌خصوص، مثلاً اگر نویسنده جای زخمی هم بر صورت این شخص بگذارد و به او رفتاری دیگرگون با گذشته‌اش بدهد. مانند آن‌چه که در **خرمگس** خوانده‌ایم به عنوان یک نمونهٔ مستعمل‌شده. اندروای زمانی در این‌گونه داستان‌ها معمولاً وجهی از اندروای ماجراست. اما به عنوان یک بند معترضه، همین‌جا باید به نکته‌ای اشاره کرد و آن، این است که در داستان‌های مدرن و نو رفتار نویسنده با اشیا و مکان‌ها و گاه با اشخاص و حادثه چنان است که گویی همهٔ این‌ها در تعلیق قرار دارند و نویسنده در روند نوشتن تلاش می‌کند که آنان را از ابهام و مه درآورد و شناسایی کند. حتا اگر شیء یک نمکدان، مکان یا یک خیابان معمولی باشد.

ـ اندرویِ مصنوعی و ذاتی

فرض کنید در داستانی می‌خوانیم که سه نفر به یک مهمانی در خانه‌ای در جزیره‌ای دعوت شده‌اند. شب، این سه نفر بعد از خوردن شام به اتاق‌های خودشان می‌روند. نویسنده، در مسند دانای کل ما را به اتاق‌های این افراد می‌برد و افکار آن‌ها را برای ما بازگو می‌کند و رفتارشان را. بعد زمان داستان را قطع می‌کند و بلافاصله داستان را از صبح روز بعد آغاز می‌کند. سه نفر از اتاق‌هایشان بیرون می‌آیند و متوجه می‌شوند صاحب‌خانه به قتل رسیده. به احتمال زیاد یکی از آن سه نفر قاتل است. بحث و تحقیق شروع می‌شود. در طول این مدت، نویسنده، باز، تصاویری از خلوت این آدم‌ها به ما می‌دهد تا این‌که سرانجام در انتهای داستان ما متوجه می‌شویم که بله یکی از آن سه نفر قاتل بوده و احتمالاً این قاتل کسی بوده که با حقه‌بازی‌های نویسنده، ما به او کمتر سوءظن داشته‌ایم. کتاب داستان را می‌بندیم و با احساس رضایت از این‌که مجرم به دام افتاده پی کار خود می‌رویم. ولی اجازه بدهید. این‌جا، اتفاقی رخ داده: سر ما کلاه رفته. وقتی نویسنده، از زاویهٔ دانای کل، ماجرا را بیان می‌کند، چرا رفتار عادی قاتل را در خلوت برای ما تصویر می‌کند اما زمانی را که او از اتاقش درآمده و مرتکب قتل شده، سانسور می‌کند؟ چرا بعد از قتل هم اعمال معمولی او را بازگو می‌کند و بعضی از مکرهایش را هم شاید، ولی مثلاً از تلاش او برای بی‌گناه جلوه‌دادن او یا از بین بردن مدرک جرمش، تصویری به دست نمی‌دهد؟ پاسخ این سؤال‌ها روشن است. اگر خواننده در همان آغاز قاتل را بشناسد و خواننده‌ای هم باشد که همین ماجراهای سطحی و چندرغازی برایش مهم است، احتمالاً داستان را دیگر نخواهد خواند. همین خواننده هم اصلاً متوجه نمی‌شود که وقتی نویسنده، فرار و فرم کار را بر روایت دانای کل نهاده است، دیگر حق ندارد بعضی چیزها را بگوید و بعضی‌ها را کتمان کند. این‌گونه پنهان‌کاری‌های مزورانه به طمعِ به‌دست آوردن بعضی جذابیت‌های عوامانه، خصلت بعضی از داناپان کل است که از ذات شیوه‌شان جلوه‌های استبدادهای خان‌منشی بروز می‌کند. حال، فرض کنید، همین نویسنده، روایت را به یکی از آن سه نفر محدود می‌کرد، یعنی شیوهٔ روایت سوم شخص محدود؛ و یا اصلاً، روایت را به شیوهٔ اول شخص، به یکی از آن سه نفر می‌سپرد. البته به شرطی که این شخص قاتل نباشد یا اگر باشد در شب قتل، لحظاتی را که برای قتل از اتاق خود بیرون می‌رود، از خواننده پنهان نکند. در این صورت هیچ‌گونه حقه‌بازی صورت نگرفته. اگر شخص قاتل نباشد و روایت محدود به او یا به زبان او باشد، مجهول بودن قاتل برای خواننده، کاملاً موجه است. چون راوی هم نمی‌داند قاتل کیست، و در انتها، به همراه آگاهی او، خواننده هم به هویت آن قاتل بی‌رحمِ فلان و فلان، مطلع می‌شود. نمونهٔ مشخص تعلیق مصنوعی، رمانِ **آمریکایی آرام** اثر جناب گراهام گرین است. روایت در این رمان به شیوهٔ «اول شخص» است. راوی با یک آمریکایی در ویتنام آشنا می‌شود. این آمریکایی به قتل می‌رسد. راوی بازجویی می‌شود. بازجویی را شرح می‌دهد. افکار خود را در حین بازجویی شرح می‌دهد. کلیهٔ اعمال خصوصی و خلوتی خود را بیان می‌کند، خیلی از فکرهای خود را بیان می‌کند و ناگهان در انتهای رمان ما متوجه می‌شویم که خود او تمهیدات قتل آن آمریکایی را فراهم کرده، یعنی می‌دانسته او کجا رفته و چرا رفته و به دست چه کسانی کشته شده، اما در این مدت، با آن‌همه پرگویی و تک‌گویی چیزی به ما بروز نداده. در این رمان، هیچ عاملِ شکلی (Formal) یا محتوایی برای این کتمان وجود ندارد و تنها علت آن، ایجاد کشش با اندروای مصنوعی است. و انگار برای همین تزویر جاسوس‌وار هم که شده، محروم شدن آقای گرین از جایزهٔ نوبل تقاصِ عادلانه‌ای است...

اندروای ذاتی، از درون خودِ اثر برمی‌آید. اگر ابهامی برای راوی یا راویان داستان وجود داشته باشد، این ابهام به درون متن داستان منتقل می‌شود و تعلیق ذاتی پدید می‌آید. به این جمله‌ها دقت فرمایید:

«می‌گویند آخرین باری که دیده شده طرف‌های غروب **بوده. رفته** طرف خانه‌اش. و دیگر هیچ خبری از او در دست نیست. گویا پریشان **بوده**...»

افعالِ به زمان «ماضی نقلی» در این جملات کارکرد خاصی دارند. احمد کسروی تقسیم‌بندی شگفت‌انگیز و گسترده‌ای دارد از زمان افعال در زبان فارسی. او این نوع ماضی نقلی را **گذشتهٔ نادیده** نام نهاده. ساخت این ماضی و لحنِ ادای آن به ما کمک می‌کند که اتفاقی را که شاهدش نبوده‌ایم روایت کنیم و بدیهی است که هر نوع ابهام یا رازی در حادثه‌ای که به نقل به ما منتقل شده و ما هم آن را نقل می‌کنیم در آوندهای روایت حضور یابد. نداعی این کارکردِ زبانی به داستان، نوعی اندرویِ ذاتی ایجاد می‌کند. بنابراین، اگر نویسنده، به شکلی، اساس زبان را که خبررسانی است نقض کند و این نقض هیچ‌گونه دلیل شکلی یا داستانی نداشته باشد، اندرویِ مصنوعی پدید می‌آید. باز، بازمی‌گردیم به رمانِ گرین. جملاتی را که خواهید خواند، به نقل از مضمون این رمان ساخته‌ام. راوی می‌گوید: «دربارهٔ ناپدیدشدن و مرگ آمریکایی آرام، مرا بازجویی کردند. رییس پلیس به من مظنون است، نمی‌دانم چرا، به هرحال به او گفتم که من خبری ندارم». اگر روایت به این شکل باشد، راوی اندروای مصنوعی ایجاد کرده و جوهرهٔ اطلاع‌رسانی زبان را هم نفی کرده. بر اساس این جوهره، او، بلافاصله باید بگوید که: «... ولی من می‌دانم چه بلایی سر آن مردک آمده...» چون می‌داند چه بر سر آن مردک آمده و باید بگوید، تا از فریب دادن خواننده پرهیز کند. لابد می‌گویید که به این صورت شاید اصلاً نشود داستان نوشت. اولین پاسخ این است که وجود داستان‌های خوبی با اندروای ذاتی، دلیل این است که این عمل امکان‌پذیر است. دوم این‌که نویسنده باید همواره در پی کشف فرم بر اساس قواعد ساختاری زبان، قواعد ساختاری داستان و قواعد برآمده از «واقعیت داستانی» باشد.

خب، به نظر می‌رسد که مسئله حل شده باشد... اما نه، با جملات اخیر ما به یک تناقض رسیده‌ایم. از یک سو، در ابتدا گفتیم که ذاتِ اندروای در داستان، در زبان نهفته، هر جمله‌ای به شکلی تعلیقی ایجاد می‌کند، حال به این نتیجه رسیده‌ایم که اگر نویسنده، جوهرهٔ زبان را که خبررسانی است نفی کند، به اندروای مصنوعی می‌رسد. یعنی در سازه‌های زبانی هم عنصر خبررسانی وجود دارد و هم عنصر ایجاد ابهام یا تعلیق. ایجاد هم‌سازی بین این دو عنصر ناساز، دقیقاً یکی از هنرهای نویسنده است در عرصهٔ زبان. داستان «زخم شمشیر» اثر بورخس نمونهٔ خوبی برای این تلفیق است. در این داستان، خبرچینی که زمانی مبارزی را لو داده، با تعویض جای خود و آن مبارز، ماجرا را برای دیگری روایت می‌کند. نقرتِ شنونده ـ خواننده را بر علیه خبرچین برمی‌انگیزد و در آخر روایت می‌گوید: «من داستان را از آن جهت به این ترتیب بازگو کردم تا تو انتهای داستان مرا دنبال کنی. من مردی را لو داده‌ام که از من مواظبت می‌کرد... اکنون تحقیرم کن.»[۳] طبق قاعده‌ای که ما در این مقاله به آن دست یافتیم، کتمانِ هویت واقعی خبرچین و لودهنده و احالهٔ افشای آن به انتهای داستان، فریب خواننده است. اما بورخس که نه، راوی این داستان برای این پنهان‌کاری دلیل مناسبی دارد: وجدانی معذب. او ابتدا ترحم شنونده ـ خواننده را کور می‌کند، انزجار او را بر علیه آدم‌فروش برمی‌انگیزد و سپس برای رسیدن به مجازات، راز را فاش می‌کند. نیاز او به تحقیرشدن برای پاک‌شدن، توجیه کتمان است. اما بورخس در این داستان، علاوه بر این کار، به اعتبار یک نیاز انسانی، آن دو عنصر متناقض زبانی را هم با یکدیگر تلفیق کرده است: نگفتن و گفتن...■

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ برگرفته از: داستان و نقد داستان، گزیده و ترجمهٔ احمد گلشیری، چی نشر سپاهان، ۱۳۶۸.

۲ ـ برگرفته از: هزارتوهای بورخس، خورخه لوئیس بورخس، ترجمهٔ احمد میرعلایی. زمان، ۱۳۵۶.

میخاییل باختین

داستایفسکی، آفرینندهٔ رمان چندآوایی

ترجمهٔ محمد پوینده

در این کتاب* کوشیده‌ایم تا اصالت داستایفسکی را **در مقام نویسنده‌ای** نشان دهیم که شکل‌های جدیدی از نگرش ادبی را عرضه کرده و به همین سبب توانسته است جلوه‌های تازه‌ای از انسان و زندگی او را ببیند و کشف کند. توجه ما بر نظرگاه ادبی جدیدی متمرکز شده است که به داستایفسکی امکان داد تا افق نگرش ادبی را گسترش بخشد و انسان را از زاویهٔ دیگری از نگرش ادبی ملاحظه کند.

داستایفسکی، «خط مکالمه»[1] را در سیر پیشرفت نثر ادبی اروپایی ادامه داده و نوع جدیدی از رمان را آفریده است: رمان چندآوایی.[2] ما در این کتاب کوشیده‌ایم تا ویژگی‌های نوآورانهٔ همین نوع رمان را روشن کنیم. به‌نظر ما آفرینش رمان چندآوایی نه فقط در توسعهٔ نثر ادبیِ رمانی ـ یعنی تمام انواعی که در مدار رمان تحول می‌یابند ـ بلکه به‌طورکلی در توسعهٔ **اندیشهٔ ادبی** بشر، پیشرفتی بس عظیم به حساب می‌آید و می‌توان به روشنی تمام از **اندیشهٔ ادبی چندآوایی** ویژه‌ای سخن گفت که از چارچوب نوع رمان فراتر می‌رود. این اندیشه را می‌توان در مورد آن جنبه‌هایی از انسان به کار بست که **کار ادبی** صورت گرفته بر **اساس اصول تک‌گویی**،[3] ممکن نیست به آن‌ها دستیابی داشته باشد؛ در میان این جنبه‌ها، **آگاهی انسان اندیشه‌گر و عرصهٔ مکالمه در دل این آگاهی**، در ردیف نخست قرار دارند.

درحال حاضر رمان داستایفسکی شاید پرنفوذترین الگوی رمان در غرب است. انسان‌های طرفدار ایدئولوژی‌های بسیار متفاوت، که غالباً دشمن سرسخت ایدئولوژی خود داستایفسکی هستند، از او در مقام نویسنده پیروی می‌کنند: آنان فریفته و تسلیم ارادهٔ ادبی داستایفسکی و اصل جدید اندیشهٔ ادبیی که او کشف کرده است، می‌شوند.

اما آیا این گفته بدان معناست که رمان چندآوایی پس از این‌که کشف شد، شکل‌های رمانِ استوار بر تک‌گویی را فرسوده و بی‌حاصل می‌داند و از میان برمی‌دارد؟ بدیهی است که نه. هیچ‌گاه نوع ادبی جدیدی که زاده می‌شود، به نفی یا جایگزینی هیچ‌یک از انواع موجود نمی‌پردازد. هر نوع ادبی جدید کاری جز تکمیل انواع قدیمی و گسترش حوزهٔ انواع موجود انجام نمی‌دهد. درواقع هر نوعی حوزهٔ هستی ممتاز خود را دارد و در آن حوزه، جایگزین‌ناپذیر است. به همین سبب پیدایش رمان چندآوایی، فرایند پیشرفتِ شکل‌هایِ رمانِ استوار بر تک‌گویی (رمان زندگی‌نامه‌ای، تاریخی، رمان آداب و رسوم، رمان ـ حماسه و مانند آن‌ها) را به هیچ‌وجه قطع یا محدود نمی‌کند، زیرا آن عرصه‌هایی از هستی انسان و طبیعت که به شکل‌های پژوهش ادبیِ عینی و فرجام‌آفرین ـ یعنی شکل‌های استوار بر تک‌گویی ـ نیاز دارند، همیشه حفظ می‌شوند و گسترش می‌یابند. اما یک‌بار دیگر تکرار می‌کنیم که شیوهٔ ادبی استوار بر تک‌گویی نمی‌تواند به تمامی ژرفا و ویژگی‌هایِ آگاهی انسان اندیشه‌گر و عرصهٔ مکالمه در دل این آگاهی راه بیابد. این دو عرصه برای اولین‌بار در رمان چندآوایی داستایفسکی، موضوع بازنماییِ حقیقتاً ادبی شده‌اند.

بنابراین نوع ادبی جدید، به حذف یا جایگزینی انواع قدیمی نمی‌پردازد، بلکه هر نوعِ ادبیِ اساسی و مهم، پس از پیدایش، بر تمام دایرهٔ انواع قدیمی تأثیر می‌گذارد: به عبارت دیگر، نوع جدید، انواع قدیمی را آگاه‌تر می‌سازد؛ آن‌ها را وامی‌دارد تا به امکانات و محدودیت‌های خود آگاهی بیشتری پیدا کنند، یعنی **سادگی** خود را پشت سر بگذارند. به عنوان مثال، رمان در مقام نوع جدید، بر تمام انواع ادبی قدیمی (داستان، شعر، نمایش، تغزل) چنین تأثیری گذاشت. افزون بر این، نوع جدید ممکن است تأثیری مساعد نیز بر انواع قدیمی داشته باشد؛ البته میزان چنین تأثیری به ماهیت خود این انواع بستگی دارد. به عنوان مثال می‌توان از گونه‌ای «رمان وارسازیِ»[4] انواع قدیمی در دوران شکوفایی رمان سخن گفت. تأثیر انواع جدید بر انواع قدیمی، در بیشتر موارد به نوشدگی و غنای آن‌ها یاری می‌رساند (البته به شرطی که انواع قدیمی به «مرگ طبیعی» از بین نروند). این امر در مورد رمان چندآوایی نیز صادق است. روی زمینهٔ شکل‌گرفته از آثار داستایفسکی، شماری از شکل‌های قدیمیِ ادبیاتِ استوار بر تک‌گویی، سطحی و ابتدایی نمودار شدند. از این نظر، تأثیر رمان چندآوایی داستایفسکی بر شکل‌هایِ استوار بر تک‌گویی، بسیار ثمربخش است.

رمان چندآوایی، الزامات جدیدی را بر اندیشهٔ زیبایی‌شناختی تحمیل می‌کند. این اندیشه که از شکل‌های نگرش ادبیِ استوار بر تک‌گویی تغذیه کرده و سخت انباشته از آن‌هاست، این شکل‌ها را به صورت پدیده‌ای مطلق درآورده و محدودیت‌هایشان را ندیده است.

به همین سبب امروزه نیز هنوز شاهد گرایشی بسیار نیرومند به تبدیل رمان‌های داستایفسکی به تک‌گویی هستیم. این گرایش از جمله در موارد زیر جلوه‌گر می‌شود: هنگامی که می‌خواهیم در بررسی آثار، به تعریف‌های تمام و کمال و نهایی دربارهٔ قهرمانان برسیم، یا به اجبار، اندیشهٔ خاصی را بیابیم که به تک‌گویی نویسنده مربوط می‌شود، یا همه‌جا در جستجوی شباهتی سطحی با زندگی باشیم و مانند آن‌ها. بدین‌ترتیب، ناتمامی بنیادین و گشودگیِ دنیای امروزِ داستایفسکی در مکالمه، یا به عبارت دیگر، اساس دنیای ادبی او، نادیده گرفته یا انکار می‌شود.

آگاهی علمی انسان معاصر آموخته است که در اوضاع پیچیدهٔ «دنیایی محتمل و ممکن» به پیش برود، از هیچ‌گونه «تعین‌ناپذیری»[5] آشفته نگردد، و می‌تواند احتمالات و تعین‌ناپذیری‌ها را در نظر بگیرد و محاسبه کند. این آگاهی از مدت‌ها پیش به دنیای اینشتاین و به چندگانگی[6] نظام‌های محاسبهٔ وی و... خو گرفته است. اما در عرصهٔ **پژوهش ادبی** گاهی هم‌چنان، ناهنجارترین و ابتدایی‌ترین تعین[7] خواسته می‌شود که البته ممکن نیست درست باشد.

دیگر وقت آن رسیده است که عادات تک‌گویی را کنار بگذاریم و با سپهر جدیدی که داستایفسکی کشف کرده، خو بگیریم و **الگوی ادبیی از جهان** را راهنما قرار دهیم که بی‌نهایت پیچیده‌تر است: الگوی ادبیِ رمان چندآوایی که داستایفسکی آفرینندهٔ آن بود.■

پانویس‌ها:

* این مقاله ترجمهٔ بخش «نتیجه‌گیری» از کتاب معروف باختین مسائل بوطیقای داستایفسکی است که مترجم امیدوار است بخش‌های دیگری از آن را نیز تقدیم خوانندگان کند.

1 - Dialogue.
2 - Roman Polyphonique.
3 - Monologue.
4 - Romancisation.
5 - Indétermination.
6 - Multiplicité.
7 - Détermination.

محمدرضا محمدی آملی

رهیافت‌های معنایی شعر

معنا در متنِ ادبی توأم با زبان تولید می‌شود و به وسیلهٔ خواننده، دریافت می‌گردد؛ اما دستیابی به معنای متن ادبی به سهولت صورت نمی‌پذیرد. متنِ ادبی به لحاظِ به‌کارگیریِ زبانِ مجازی ـ غیرحقیقی ـ از زبانِ طبیعی و علمی جداست، از این‌رو یافتنِ معنای متنِ ادبی به آسانیِ متون غیرادبی نیست. در زبانِ علمی، پس از یکبار خواندن، معنا در ذهنِ خواننده نقش می‌بندد و آن‌چه که مقصود و منظور نویسنده است، به وسیلهٔ خواننده دریافت می‌گردد؛ اما زبانِ مجازی به‌خاطرِ گریز از زبانِ طبیعی معناهای بسیاری را در ذهنِ خواننده می‌آفریند.

شعر در میانِ متونِ ادبی به لحاظ دستیابی به معنا، از دشواری خاصی برخوردار است. زیرا شعر عنصرِ غیرواقع‌ای از واقعیت‌هاست. تصویری غیرواقع‌گرایانه از زندگی، انسان و هستی است یا تجلیِ دگرگونه‌ای از آن‌هاست. از این‌رو راهیابی به معنای موجود در آن با استنادِ به نشانه‌های زبانی کاری دشوار است. حال آن‌که در مواجهه با نثر علمی که با تکیه بر واژگانِ حقیقیِ زبانِ طبیعی نوشته شده، به آسانی به معنای آن‌ها پی می‌بریم. زیرا در بیانِ طبیعی کلام مؤلف معنای واژگان را در زیر لایه‌هایِ زبانِ مجازی، پنهان نمی‌کند. بلکه به آسانی پیام خود را به خواننده انتقال می‌دهد. به‌عنوانِ نمونه به این جملهٔ سادهٔ خبری توجه کنیم:

«او هر شب از دانشگاه به منزلش می‌رود.»

معنا، بلافاصله پس از کنشِ خواندن حاصل می‌شود. اگر کسانی دیگر نیز آن را بخوانند در تحصیلِ معنا هیچ اختلافِ رأیی نخواهد بود. اما هنگامی که این قطعه از شعرِ نیما را می‌خوانیم:

هست شب، یک شب دم کرده و خاک
رنگ رخ باخته است
بادنویاوهٔ ابر، از بَرِ کوه
سوی من تاخته است.

در معناهایی که از سوی خوانندگان به دست می‌آید، اختلاف وجود دارد. اگر سه نفر با موقعیت‌هایِ مختلف این قطعه شعر را بخوانند، چه بسا در دریافتِ معنایی آنان با هریک تفاوت باشد. این ناشی از کاربردِ مجازیِ زبان در متن ادبی است که واژگان از بار مفاهیمِ سادهٔ روزمره و طبیعی فراتر می‌روند. واژهٔ «شب» در این قطعه همان معنایی را در ذهن تداعی نمی‌کند که از جملهٔ سادهٔ خبری مستفاد می‌شد. شب در کلِ محورِ شعر، معنایی نمادین را نیز به ذهن یادآور می‌شود. این معنا محصولِ زبانِ ادبی است، هیچ‌گاه در زبانِ طبیعی و روزمره چنین جمله‌ای را به کار نمی‌بریم، از این‌رو هرکس به تناسب «تجربه»، «ادراک» و «شناختِ» خویش دریافتی از شعر نیما دارد، به خلافِ جملهٔ سادهٔ خبری، در دریافتِ از این قطعه شعر، اتحادِ معنایی وجود ندارد و این جزو خصایصِ شعرِ خوب است که از یگانه‌معنایی به چندمعنایی می‌رسد. وقتی این شعرِ فروغ را می‌خوانیم:

من پری کوچک غمگینی را
می‌شناسم که در اقیانوسی مسکن دارد
و دلش را در یک نی‌لبک جویین
می‌نوازد آرام، آرام
پری کوچک غمگینی
که شب از یک بوسه می‌میرد
و سحرگاه از یک بوسه به دنیا خواهد آمد.

معنایِ حاصله از آن، از دیدگاه‌های مختلف، بسیار است؛ زیرا به‌کارگیری زبان از حیطهٔ محدودِ حقیقی به فراخنای زبانِ مجازی تبدیل شده است و دیگر حکم به یک معنادادن به‌عنوانِ پیامِ شعر، نادرست است. بارِ مجازی واژگانِ «پری»، «اقیانوس»، «نی‌لبک»، «نواختن»، «مردن» و «به دنیا آمدن» مانع از آشکاربودنِ معنایِ آن می‌شود.

□

معنا در هنرهای گونه‌گون، به گونه‌های متفاوتی به دست می‌آید. در هنرهایی چون سینما و نقاشی، «بیننده» پس از دریافتِ تصویر، معنا را بر اساسِ یافته‌های دیداری، می‌آفریند. در هنرِ موسیقی «شنونده» پس از دریافت از طریق حسِ شنیداری، دنیایِ معانی خود را بر اساسِ تجربه‌هایِ شنیداریِ گذشته خلق می‌کند. و در رویارویی با هنری به نامِ شعر، پس از کُنشِ خواندن از سویِ «خواننده» واکنشِ مربوطه حاصل می‌شود و رهیافت نویی در معنا پدید می‌آید. معنایی که تا قبل از برونِ‌کنشِ خواندن، در اندیشهٔ خواننده یافت نمی‌شد. پس از کنش خواندن، پدیده‌ای قابل ادراک و شناخت می‌شود. از این‌رو کنش خواندن مهم‌ترین قسم در تولید معنای متن ادبی (شعر) است: کنشِ خواندن و واکنش خواننده، دو عامل مهم در «کشف» و «آفرینش» معنای شعر به حساب می‌آیند. بی عمل خواندن و واکنش خواننده، ما معنایی نخواهیم داشت. هر کنشی، واکنشی دارد و در کنشِ خواندن واکنش از سوی خواننده شکل می‌گیرد. اصولاً این‌گونه است که هر نوع خواندن برای «کشف کردن» یا «آفریدنِ» معنایی است که تا آن لحظه وجود نداشته است اما با خواندنِ خواننده وجود می‌یابد. این معنا آفریدهٔ ذهن آفریدگار خواننده است، که آن را می‌توان با عناوین «نیت مؤلف»، «کشف معنا» و یا «آفرینش معنا» نام برد. این‌گونه از معانی تولید شده در هربار خواندن بر اساس حدس و گمان آفریده می‌شوند، از این‌رو نمی‌توان آن‌ها را به‌عنوان مقوله‌ای علمی و قابل اثبات شناخت. چه بسا این معانی در دوباره خواندن، تقویت یا باطل گردند. پس هربار خواندن متن ادبی امتحانی از سوی خواننده است، نسبت به معناهایی که می‌آفریند. اما باید توجه داشت که همهٔ خوانندگان به طریق واحدی به معنای متن ادبی دست نمی‌یابند، می‌توان در یک تقسیم‌بندی ساده ارتباط خواننده با متن ادبی را به سه گروه تقسیم کرد:

الف: در ارتباط اول خواننده تلاش دارد تا با خواندن متن به جهان صاحب متن یا نیت مؤلف راه یابد.

ب: در ارتباط دوم، خواننده می‌خواهد معنای نهفتهٔ متن ادبی را کشف کند.

ج: در ارتباط سوم، خواننده به محض خواندن اثر، دنیای معانی خاص خود را می‌آفریند.

عنصر مشترک در همهٔ این ارتباط‌ها، یافتن معناست. در ارتباط اول، خواننده فقط تلاش می‌کند تا به نیت مؤلف دسترسی پیدا کند، کوشش در دستیابی به معنای مؤلف یا صاحب اثر، کاملاً نمی‌تواند ما را در راهیابی به معنای شعر یاری رساند، به‌خصوص در تقابل با «شعر ناب» که سرشار از لحظه‌های ناآگاهانهٔ شعور شاعر است. در این مورد نقادان مدرن اروپایی دو دلیل عمده را مانع رسیدن به نیت مؤلف دانسته‌اند:[1]

۱) ناآگاهی مؤلف در لحظهٔ سرایش.

۲) سلطهٔ ابزار بیان و زبان بر مؤلف.

شاعر در لحظهٔ نابِ شاعرانه، هنگامی که شعور نبوت بر او می‌تابد، تفکری از پیش نیندیشیده بر زبان او مستولی می‌شود، که مانع از دریافت صحیح اندیشه‌های نهفتهٔ شاعر در شعر می‌گردد، علاوه بر آن، کاربردهای مختلف زبان مجازی اعم از استعاره، تشبیه، ابهام، ایهام و... دریافت خواننده را از زوایای محدود و واقعی به دنیای نامحدود و فراواقعی سوق می‌دهد، و بدین‌طریق راه جستن طبیعی از نشانه‌های زبانی به پیام ادبی، دشوار و محدود است؛ از این‌رو معناهای به دست آمده را بایستی تلاشی در جهت نزدیکی ذهن خواننده به نیت مؤلف دانست. اغلب نقادان ادبی زمان ما با چنین نگرشی به مفهوم و معنای شعر نزدیک شدند، به همین‌خاطر متن ادبی یا شعر را به‌عنوان عنصری مجرد در نظر نگرفته‌اند، بلکه چون از این زاویه با متن روبرو می‌شدند تمام تلاش آنان، مصروف تحلیل شخصیت ادبی بوده است، بنابراین بررسی آنان گرایش بیشتری به تاریخ ادبی داشته است تا نقد ادبی. اینان از طریق بررسی و شناخت ادبی به معنای متن ادبی راه می‌یافتند. در این ارتباط کوشش آنان در شناسایی چهرهٔ ادبی بیش از شناساندنِ متن ادبی بوده است؛ و همین نگرش سبب شد که به شاعر بیش از شعر بیندیشند و شعر را فدای حضور شاعر نمایند.

در ارتباط دوم خواننده با تکیه بر نشانه‌های زبان و با اعتماد به «ادراک» و «شناخت» خود در کنشِ خواندن می‌خواهد، معنای نهفته را کشف نماید. کشف معنایی در این ارتباط، یک کشف محتوم و قطعی نیست. کشف‌های معنایی متعددی می‌تواند وجود داشته باشد، که هرکدام مدعی دستیابی صحیح به معنای ادبی هستند، زیرا راهی که خواننده برای

کشف معنای شعر می‌رود، می‌تواند همان راهی نباشد که خواننده‌ای دیگر از آن می‌گذرد. پس در این ارتباط نسبی‌گرایی معنایی در کشف خلاق نیز وجود دارد.

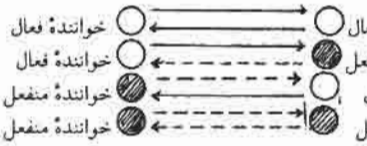
در ارتباط سوم، خواننده‌ای که با متنِ ادبی روبرو می‌شود، تلاش می‌کند، با ارتباط بین خود و متن «معنای خود» را بیافریند. در این قسم از ارتباط به خلاف دو ارتباط معنایی قبل، نه نیت مؤلف موردنظر خواننده است و نه کشف معنا بلکه خواننده خود آفریدگار معناست. در ارتباط اول خواننده، شاعر یا صاحب متن را معرفی می‌کند و در ارتباط سوم، خواننده خود را می‌نمایاند. اینان مانند عین‌القضاة شعر را چون آینه می‌دانند:[۲]

جوانمردا!
این شعرها را چون آینه دان
آخر دانی که آینه را صورتی نیست، در خود
اما هرکه نگه کند، صورت خود تواند دیدن
همچنین می‌دان که شعر را در خود، هیچ معنایی نیست!
اما هرکس از او آن تواند دیدن که نقد روزگار او بود و کمال کار اوست.
و اگر گویی:
شعر را معنی آن است که قائلش خواست و دیگران معنی دیگر وضع کنند از خود.
این هم چنان است که کسی گوید:
صورت آیینه صورت روی صیقل است که اول آن صورت نمود.
و این معنی را تحقیق و غموضی است که اگر در شرح آن آویزم از مقصود بازمانم.

اما باید دانست که تمام آینه‌ها از یک میزان روشنی و صافی برخوردار نیستند و پایستی بین آینه‌های صیقل داده و آینه‌های زنگار گرفته در معنا فرق گذاشت. به عبارت دیگر باید بین معنایی که از راه تأویل به دست می‌آید و معنایی که از راه شکل متن ادبی تفسیر می‌گردد، پلی برقرار کرد. من در این لحظه معتقدم که معنا نه فقط آفریدهٔ ذهن خواننده و نه به تمامی از شکل ظاهری آن مستفاده می‌گردد، بلکه ارتباطی چندگانه بین خواننده و متن ادبی (شعر) وجود دارد. زیرا همان‌گونه که تمام شعرها از اهمیت مساوی بهره‌مند نیستند، همهٔ خوانندگان نیز به یکسان، تجربه دریافتی ندارند. می‌توان خواننده در متن ادبی را به عناصر فعال و غیرفعال یا منفعل تقسیم کرد:

۱ ـ شعر فعال.
۲ ـ شعر منفعل.
۳ ـ خوانندهٔ فعال.
۴ ـ خوانندهٔ منفعل.

و با این نوع از نگاه، چهارگانه ارتباط برای دستیابی به معنا برقرار می‌گردد:



الف: در دستهٔ اول از این ارتباط، خواننده و متن ادبی (شعر)، هردو برای برقراری ارتباط آمادگی لازم را دارا هستند. شعر در این دسته به‌عنوانِ اثر هنریِ برجسته‌ای موردنظر است که از زبان و ساختار خوب و محکمی بهره‌مند است و به سهولت با خواننده ارتباط لازم را برقرار می‌کند و در نقطهٔ مقابل، خواننده نیز از تجربه دریافتی و سواد ادبی لازم برای ارتباط برخوردار است. خواننده در این قسم از ارتباط جزو کسانی نیست، که برای اولین مرتبه با شعر روبرو می‌شود یا توان بهره‌وری از متن ادبی را نداشته باشد، بلکه به عکس بسامد بهره‌مندی او در دریافت شعری بسیار بالاست. خوانندهٔ فعال تلاش می‌کند تا معنا را از راه‌های مختلف به دست آورد. بنابراین خوانندهٔ فعالی که مثلاً با این شعر فروغ روبروست، همان معنایی را نمی‌آفریند که خوانندهٔ منفعل آفریده است:

یک پنجره برای دیدن
یک پنجره برای شنیدن
یک پنجره که مثل حلقهٔ چاهی
در انتهای خود به قلب زمین می‌رسد
و باز می‌شود به سوی وسعت این مهربانی مکرر آبی‌رنگ
یک پنجره که دست‌های کوچک تنهایی را
از بخشش شبانه عطر ستاره‌های کریم
سرشار می‌کند
و می‌شود از آن‌جا
خورشید را به غربت گل‌های شمعدانی مهمان کرد
یک پنجره برای من کافی است.

نوع معنای حاصله از ارتباط خوانندهٔ فعال با این شعر، به نسبت، یک معنای درست است. چون نه شعر معیوب است و نه خواننده در دریافت ناتوان است. پنجرهٔ فروغ نیز جهانی از بیرون را، در چشم‌انداز خواننده قرار می‌دهد. واژگان و ساختار زبانی از توانایی فعالی بهره‌مند هستند که می‌توانند با خواننده ارتباط درستی برقرار کنند. هیچ‌یک از واژگان در جای نامناسب قرار نگرفته است. از همین‌روی دارای یک هارمونی درونی و متشکل است. پس امکان ارتباط معنایی در این قسم از انواع ارتباط بین خوانندهٔ فعال و شعر فعال صورت می‌گیرد.

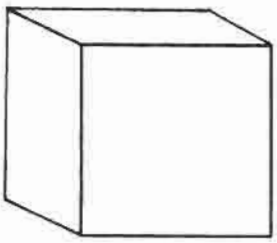
ب: اگر همین ارتباط بین خوانندهٔ فعال با شعری منفعل، که از زبان و ساختی ضعیف برخوردار است، برقرار گردد، خواننده خود تولید معنا می‌کند، بی‌آن‌که حتا واژه‌ای از واژگان بتوانند در تحصیل معنای درست به خواننده یاری برسانند. خواننده بر اساس یافته‌های پیشین خود با او ارتباط می‌بندد. ولی از آن‌جا که این رابطه، یک ارتباط یک‌طرفه است، به معنای حاصل شده از آن نمی‌توان چندان اعتماد داشت. البته معنا در این ارتباط زمانی صورت می‌پذیرد که خواننده نهایت تلاش را برای دریافت به‌کار گیرد تا حداکثر بهره‌وری از متن ادبی را، داشته باشد. و اگر جز این باشد، هیچ معنایی تحصیل نخواهد شد. مثلاً اگر خوانندهٔ فعالی با تجارب دریافتی بخواهد با این قطعه شعر، ارتباط برقرار کند، یک ارتباط معنایی ناقص به دست خواهد آمد:

به‌خاطر پهناب ساحلی
آینه‌ای شکست
و خطی بر
پیشانی‌ام
پیچید
و آن‌گاه
یاد باران‌ها
به سوی آفتاب
رفت.

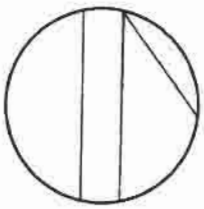
ج: اما در ارتباط سوم، قضیه کاملاً عکس ارتباط دوم است، این‌بار شعرِ فعال در مقابل خوانندهٔ منفعل قرار می‌گیرد. از این‌رو این قسم از ارتباط معنایی نیز ناقص خواهد بود. واژگان و ساخت جمله‌های شعر که از ظرفیت‌های بالایی بهره‌مندند، با ذهنیت ناآشنای خوانندهٔ تازه‌کاری که برای اولین‌بار در عمر خویش شعر می‌خواند، معنایی ابتر را تولید می‌کند. خواننده‌ای که پیش از این با مقولهٔ متن ادبی (شعر) آشنا نبوده است، در مواجهه با شعر، به علت نبود تجربهٔ دریافت و ادراک، هر اندازه که تلاش کند، نتیجهٔ مثبتی عاید او نخواهد شد و چنین خواننده‌ای اگر با مقولهٔ شعر پیگیر و جدی باشد، با استمرار و ممارست در کنش خواندن، می‌تواند تجربهٔ دریافتی خود را تقویت کند ولی اگر چنین نباشد، به‌خاطر عدم توانایی لازم در بهره‌برداری از متن ادبی و حصول معنا، از مقوله‌ای به نام «شعر» گریزان می‌شود. عمدهٔ کسانی که حتا امروز پس از گذشت چندین دهه از شعر نیمایی، آن را نمی‌پذیرند، جزو خوانندگان منفعلی به شمار می‌آیند، که به علت عدم توانایی لازم، گاه شعر نو را محکوم می‌نمایند. حال آن‌که، اشکال در شعر با متن ادبی جدید نیست، به‌عنوان نمونه، خوانندهٔ منفعلی که با این شعر اخوان ثالث روبرو می‌شود، به علت نبود تجربهٔ دریافت در این زمینه، آن را نه‌تنها زیبا نمی‌داند، بلکه حتا نازیبا می‌شمارد، چون نمی‌تواند با او ارتباط معنایی برقرار نماید:

ای تکیه‌گاه و پناه
زیباترین لحظه‌های
پر عصمت و پرشکوه
تنهایی و خلوت من
ای همنشین قدیم شب غریب من
ای تکیه‌گاه و پناه
غمگین‌ترین لحظه‌های کنون بی‌نگاهت
تهی مانده از نور

حال اگر خوانندهٔ فعالی که در قسم اول از ارتباط بادآور شدیم، با این شعر روبرو گردد. بهترین بهرهٔ معنایی را از آن می‌گیرد. ولی خوانندهٔ منفعل هنوز به پایهٔ شناخت و درک این شعر نرسیده است، موقعیت خوانندهٔ منفعل را با مثال ساده‌ای روشن می‌کنیم. اگر به شخص بینایی این شکل هندسی را نشان دهند:



چنان‌چه با چشمان بینای خویش این تصویر هندسی را دایره بپندارد، در سالم بودنِ دریافتِ او شک خواهیم کرد. زیرا اگر از توانِ ادراکِ اشکال هندسی بهره‌مند می‌بود، به‌راحتی امکان دستیابی به آن معنای درست، مهیا می‌شد، و می‌توانست فرق مکعب مربع با دایره را بداند، زیرا این شکل هیچ پیچیدگی دیداری ندارد، گاه در مواجهه با شکل‌ها نمی‌توان به‌خوبی به نوع آن پی برد، شکل‌ها گاه دارای ابعاد هنری هستند و ابهام و عدم دریافت قطعیِ معنا ناشی از هنری بودنِ آن‌هاست، و گاه ابهام و عدم دریافت ناشی از نبودِ ساخت هنری در یک شکل ـ اثر ـ دانست. اگر شکلی بتواند وجود مختلفی را در ذهن تداعی کند، از مایهٔ هنری بهره‌ور است. پیکاسو می‌گفت: می‌خواهم شکلی را رسم کنم که درعین قوطی کبریت بودن، خفاش نیز باشد. این نهایت توان یک هنرمند و اثر هنری است که انرژی چندگونه بیافریند تا هرکس به تناسبِ تجربهٔ دریافت خویش از آن بهره‌ای بگیرد. شکل بالا، ساده‌ترین نوع، از شکل ترسیم شده است. بنابراین اگر بیننده نتواند با آن ارتباط صحیحی برقرار نماید، ناشی از عدم توانایی دیداری بیننده است، زیرا دارای کمترین پیچیدگی است. ولی اگر بیننده‌ای را در مقابل چنین شکلی قرار دهند:

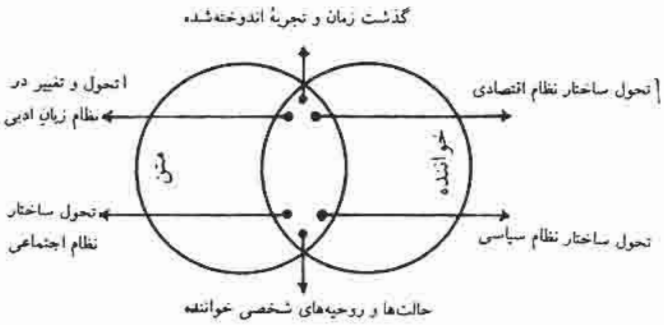


و او آن را یک دایره بداند، صحیح است و اگر بینندگان دیگری آن را مثلث، مستطیل یا نیم‌دایره نیز بیابند، درست است. چون این شکل، اگرچه هنری نیست، از توان انواع اشکال بهره‌مند است. در این قسم از ارتباط نوع نگاه بیننده بسیار حائزاهمیت است. هرکس از زاویهٔ خاص خود به شکل نگاه می‌کند. بینندهٔ منفعل در گروه بینندگان، ضعیف‌ترین زاویهٔ دید را داراست. و چون تجربهٔ دریافت دیداری، بدترین معنا را بعد از دیدارِ اثر به‌وجود می‌آورد، متن ادبی (شعر) نیز از چنین خصوصیتی برخوردار است، هرکس از پنجرهٔ خویش دنیای معانی شعر را می‌آفریند، نمونهٔ بارز در ادبیاتِ گذشتهٔ ما شعر حافظ شیرین‌سخن است، که پیر و جوان و خاص و عام را به گرد خود جمع کرده است، اگر از میان اینان کسی با زاویهٔ خاص خود ابراز کند که حافظ اصلاً شاعر نبوده است، این ناشی از منفعل بودن و نبود بینش ادراکی اوست، کسی که از سلامت دریافت برخوردار است، چنین دربارهٔ حافظ قضاوت نمی‌کند. بنابراین هر اندازه که متن ادبی در کنش خواندن از توانایی بالایی بهره‌مند باشد و به اصطلاح فعال باشد، چون ذهن خواننده کشش درک آن را ندارد، واکنش معنایی او نادرست خواهد بود.

د: در ارتباط چهارم، طرفین ارتباط منفعل هستند، به عبارت دیگر ارتباطی خنثی و ناموفق است. هم خواننده منفعل است و هم شعر انفعالی است. از این‌رو بدترین نوع ارتباط در دستیابی به معنایِ متن ادبی در این ارتباط چهارم، شکل می‌گیرد. پس از کُنشِ خواندن، خواننده توانِ واکنشِ درستی را ندارد، و نیز در حین خواندنِ متن ادبی (شعر) به لحاظ نداشتنِ توانِ ادبی ـ هنریِ خوب تأثیری بر ذهن خواننده نمی‌گذارد. در این ارتباط معنایی نادرست نیز، تولید نمی‌شود.

□

مقصود در تمام این ارتباط‌ها بین خواننده و متن ادبی، رسیدن به معناست. اما هر معنا در متن ادبی امری ناکامل و متغیر است. زیرا معنا مقوله‌ای نسبی است که همواره از جزمیت‌انگاری و یکنانظری به سوی چندگانگی معنا و نسبی‌گرایی درحال تحول است. هیچ معنایی در هیچ ارتباطی، معنای نهایی نخواهد بود. خوانندگان مختلف با زوایای متفاوت با متنِ ادبی روبرو می‌گردند و هریک از اینان از زاویهٔ خاص خود به موضوع می‌نگرند و از زوایای دیگری بی‌بهره‌اند. از این‌رو هیچ معنای به دست‌آمده‌ای کامل نیست. و هیچ‌کس نمی‌تواند مدعی شود که من به معنای نهایی متن ادبی یا شعر راه یافتم و بهترین و قطعی‌ترین معنا آن است که من به دست آوردم؛ زیرا به همان اندازه که این خواننده تصور می‌کند که بهترین معنا را آفریده است، به همان مقدار خوانندهٔ دیگری تصور می‌کند که آفریدهٔ معنایی او زیباترین معناهاست و اگر هریک از اینان بخواهند دریافت معنایی خود را به‌عنوان یک اصل ثابت و تغییرناپذیر بیان کنند، در بروز فهم و دریافت شعر دچار مشکل خواهند بود. زیرا معنا امری متغیر است و تغییر آن بنا به ضرورت‌های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی در بستر تاریخ صورت می‌پذیرد. بین متن ادبی و خواننده موقعیت‌های آنان نیز در خور توجه است. موقعیت خوانندهٔ دیروزی از لحاظ انواع شرایط با خوانندهٔ امروزین یکسان نیست، از این‌رو عوامل مختلف تأثیر خود را در تغییر معنا به‌جا می‌گذارند.



در نمودارِ بالا، برای نمونه فقط عوامل تأثیرگذار بر خواننده که در تغییر و تحول فهم و دریافت او تأثیرگذار هستند، یادآور شدیم. وقتی نظام ساختارهای اجتماعی، سیاسی و اقتصادی یک جامعه در بستر تاریخ و در طی زمان تغییر پذیرد، بر انسان‌های موجود در آن نظام جدید نیز تأثیر می‌گذارد. شکل متن ادبی در طول تاریخ ثابت است، اما برداشت و شناخت از متن ادبی توسط خواننده در طی زمان تغییر می‌پذیرد. خواننده‌ای که بنا به شرایط تاریخی آن روزگار از قصاید انوری بهره می‌گیرد و مدایح او را می‌ستاید، قطعاً با دریافت و بهره‌مندی از آن توسط خوانندهٔ امروزی تفاوت دارد. ما همان‌گونه به شعرهای درباری نمی‌نگریم که گذشتگان می‌نگریستند و طبعاً آیندگان نیز بدین‌گونه که ما با شعر خویش روبروییم و از آن معنا می‌گیریم، روبرو نخواهند شد. البته باید دانست منظور از تغییر معنایی، تحول دریافتی است نه تغییر مفهومی. مضمون و مفهوم متن ادبی ثابت است، معنایی که در هر دوره به وسیلهٔ افراد مختلف به دست می‌آید، تغییرپذیر است و این امری بدیهی است و هیچ تردیدی در آن نیست. زیرا معنا ساختهٔ مشترک ذهن خواننده و متن است؛ و از آن‌جا که ذهنیت خام خواننده در طول تاریخ به پختگی و تکامل می‌رسد، برداشت، شناخت و دریافت او از مقوله‌ای به نام «شعر» نیز متغیر و متکامل خواهد شد.

□

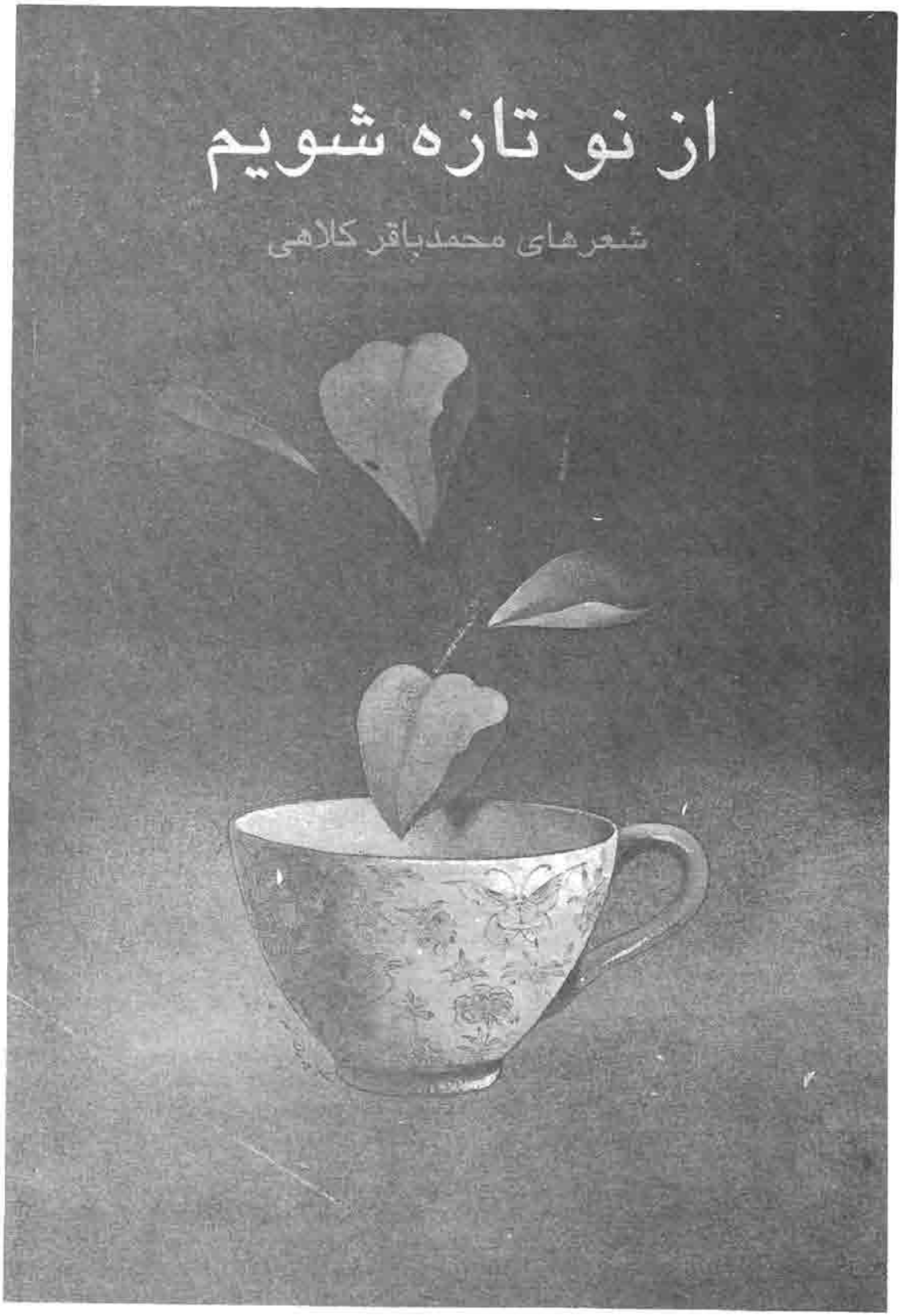
سخن آخر آن‌که معنا در متن ادبی، نه فقط آفریدهٔ ذهن خلاق خواننده است ـ آن‌چنان که بعضی‌ها پنداشته‌اند ـ و نه زاییدهٔ زبان و ساخت متن است، بلکه معنای ادبی تألیفی هماهنگ از ذهنیت خلاق و بارور خوانندهٔ فعال با واژگان و ساختار زبان متن ادبی است، که با تأثیر و تأثر متقابل آفریده می‌شود. اما معنا همواره به یک شکل ثابت یا گذشت زمان در تمامی اذهان خوانندگان نخواهد بود؛ بلکه هر خواننده‌ای در مواجهه با متن ادبی (شعر)، گوشه‌ای از فراخنای هزارچم معنای اثر را می‌آفریند، و چه بسا در آینده‌ای نزدیک به کلی متغیر گردد زیرا معنای ادبی امری نسبی است و با قطعیت و جزمیت سر ستیز دارد. تغییر و نسبی‌گرایی معنایی امری بدیهی است. از این‌رو هر معنا مجموعه‌ای از عوامل تأثیرگذار بر ذهن خواننده و متن ادبی است. آفریده‌ای است که زایش معنای دیگری را نیز به دنبال دارد.□

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ خرد هرمنوتیک، بابک احمدی، مجلهٔ کلک، ش ۳۸.

۲ ـ نامه‌های عین‌القضات همدانی، ابوالمعالی عبدالله بن محمد میانجی همدانی، تصحیح علینقی منزوی، عفیف عسیران، تهران، ۱۳۶۱، ص ۲۱۶، نامهٔ ۲۵، ردیف ۳۵.

نشر نیکا منتشر کرد:



پخش: مشهد، خیابان دانشگاه، جنب غربی، تلفن: ۲۹۰۶۹ نشر نیکا

میشل آکوتوریه

نظریهٔ رمان در روسیه دههٔ سی: لوکاچ و باختین

ترجمهٔ اسداله امرایی

۱

عنوان این مقاله دو پارادوکس را به ذهن خواننده می‌آورد. نخست، رمان که اشکال کلاسیک خود را در روسیه بازیافته است باید تا دههٔ چهارم قرن بیستم منتظر بماند تا نظریه‌پردازانش در آن سرزمین به منصهٔ ظهور برسند. مقالهٔ ب. آ. گریفتسوف، **تئوری رمان**[1] برخلاف عنوانش رسا نیست و تنها نگاهی شتابزده به **تاریخ** رمان و مسایل و مشکلات طرح شده، مثل تعریف، ریشه‌ها و نوع‌شناسی می‌اندازد. در مواردی نادر، مؤلف نظر خود را دربارهٔ آن‌ها گفته ولی هیچ‌گاه جرئت نکرده راه‌حل اساسی خاص خود را ارائه دهد. در کتاب‌شناسی مختصر آخر مقاله هیچ نشانه‌ای از منابع روسی به چشم نمی‌خورد! زمانی که در مقدمه از بررسی‌های نظری و شکلی انجام شدهٔ پانزده سال اخیر در روسیه سخن می‌گوید آشکارا گوشه‌چشمی به شکل‌گرایان (فرمالیست‌ها) دارد و از این‌که متفکران روس از «نظریات سنتی ادبیات که هنرهای کلامی را در قالب آثار منظوم دربرمی‌گرفت»، پیروی کرده‌اند، تعجب می‌کند و حاصل کار این است: «توجه عمدتاً به نثر معطوف شده... و در این زمینه کارهای زیادی صورت گرفته است. [اما] پدیده‌های نثر به صورت فردی، ناپیوسته و بدون نظم مطالعه شده و تلاشی برای مرزبندی بین انواع آن صورت نگرفته است. به عنوان مثال مرزبندی در شعر بین قصیده و ترانه و مرثیه سابقهٔ طولانی دارد. در زمینهٔ نثر تلاشی برای تعیین اصول اساسی و ساختاری مشابه وزن و قافیه در شعر انجام نشده.»[2]

این عبارات، پارادوکس نخست را توجیه می‌کند. نظریهٔ رمان در روسیه، دقیقاً از همان چیزی که در عمل آن را به اوج رساند، محروم بود. سلطهٔ خردکننده زیباشناختی که به مقتضای سرشت خود، کاری به کار شکل نداشت و از همین رو رمان را نه به «شکل» مجزاکه به صورت گستره‌ای همبسته با ادبیات صرف و در موارد تندتر با زندگی نشان می‌دهد. نمونهٔ این گرایش را در **بوطیقای جامعه‌شناسانه** مکتب پره‌ورزف و مخصوصاً مقالهٔ گ. ن پاسپلوف در کتاب **بررسی ادبیات ۱۹۲۸**[3] می‌توان یافت. اصولی را که پاسپلوف برای تجزیه و تحلیل هر اثر ادبی پیشنهاد می‌کند درواقع برداشت استقرایی از مقولات جاری داستان است. بنابراین در پس مفهوم محوری «تصویر» به روشنی می‌توان مفهوم «شخصیت» را یافت.

در مقابل، تولد دوبارهٔ مسایل نظری ادبیات، خود را با زیباشناختی پیشرو (آونگارد) که شعر را محور قرار می‌دهد در پیوند می‌یابد. قدر مسلم، شکل‌گرایان در زمینهٔ نثر نظریه‌پردازی کردند و ویکتوراشکلوفسکی در این زمینهٔ خاص به شهرت دست پیدا کرد. نظریات آن‌ها یا به دستور ابتدایی حکایت می‌انجامد که بیشتر در مورد داستان کوتاه یا بلند مصداق پیدا می‌کند و نه اشکال برجستهٔ رمان یا آن‌که به نظریهٔ «رو کردن دست» برمی‌گردد که در اشکال ابتدایی «ضد رمان» تجلی پیدا می‌کند. پارادوکس دوم آن است که با وجود تدوین و تبیین دو نظریهٔ بسیار مهم رمان در روسیه طی سال‌های دههٔ سی، بانیان نظریه‌ها هیچ‌کدام از دیگری خبر نداشت، تو گویی هر کدام در سیاره‌ای جدا زندگی می‌کرده‌اند. دست برقضا این جدایی تا امروز هم ادامه یافته است. لوکاچ و باختین نظریه‌پردازان مهم، ده سال اختلاف سنی داشتند و با این حال هم‌عصر و هم دوره به حساب می‌آمدند. در سال ۱۹۳۰ لوکاچ چهل و پنج ساله و باختین ۳۵ ساله بود. هر دو فیلسوف بودند و تحت‌تأثیر شدید مکتب معاصر آلمان. با این وجود لوکاچ به سنت آرمان‌گرایی پایبند بود و باختین به پدیده‌شناسی گرایش داشت. در نظر هر دو آن‌ها رمان بیش از آن‌چه نقطهٔ اشراق و بازتاب‌های فلسفی و روش‌شناسانه باشد نوعی از انواع ادبی به حساب می‌آمد.

لوکاچ در **نظریهٔ رمان** که در سال ۱۵ ـ ۱۹۱۴ نوشته و در سال ۱۹۲۰ چاپ شد، و از اولین مقاله‌هایی است که متأثر از اندیشهٔ هگلی نوشته است، فلسفه تاریخ و زیباشناختی خود را مطرح می‌کند. او در زمان انقلاب به مارکسیسم روی آورد و در سال ۱۹۳۲ به روسیه مهاجرت کرد و بلافاصله به یکی از چهره‌های اصلی «جریان» (تیچنی) که حول مجلهٔ «نقد ادبی» شکل گرفته بود بدل شد و مبارزه علیه مکتب جامعه‌شناسی تحت نفوذ پوزیتیویست‌ها را که تا ۱۹۳۰ جریان مسلط ادبی به شمار می‌رفتند آغاز کرد، تا نقد ادبی مارکسیستی را بر مبنایی فلسفی و رجعت به مارکس و هگل احیا کند.

هستهٔ مرکزی این مفهوم فلسفی دقیقاً زیر مدخل «رمان» که لوکاچ برای **دایرةالمعارف ادبی** نوشته بود مطرح گردید و در دسامبر ۱۹۳۴ و ژانویه ۱۹۳۵ بحث سه‌روزه‌ای را در برابر بخش ادبی آکادمی کمونیست دامن زد.[4] بخش اعظم مقالات منتشرهٔ او به روسی در مجلهٔ «نقد ادبی» (Literaturny Kritik) و به آلمانی در «Das Wort» و ادبیات بین‌المللی «International Literature» و کتاب‌هایش در زمینهٔ واقع‌گرایی روسی و فرانسوی و رمان تاریخی مشروح همان مضمون موجزی است که در دایرةالمعارف ادبی چاپ شد.

و اما شکل‌گیری اندیشهٔ باختین به بازتاب معرفت‌سنجی برمی‌گردد که در فرانسه به آن علوم انسانی می‌گویند و احتمالاً تحت‌تأثیر هوسرل و پدیده‌شناسی است. شکل‌گرایی با محور قراردادن نظرات باختین دربارهٔ زیباشناختی و مسایل ادبیات دینش را به او ادا کرد. گرچه باختین ناخواسته حمایت شکل‌گرایان را به‌خاطر دقت و «صراحت» جلب کرد اما «پوزیتویسم»ی که داده‌های ادبی را به حد «نمودی» مادی تقلیل می‌دهد در آثار او رد می‌شود زیرا آن‌ها را فقط با «**مقاصد**» خاص می‌توان بازیافت. از چنین موضع پدیده‌شناسانه‌ای است که او در نخستین تلاش‌های خود مسئلهٔ محوری زیباشناختی رمان را در رابطهٔ رمان‌نویس و قهرمان داستان تبیین می‌کند.[5] مطالعات او در **بوطیقای داستایفسکی** (۱۹۲۴) مثال زندهٔ این دیدگاه به حساب می‌آید.[6] این اندیشه‌ها دربارهٔ پیدایی داستان به عنوان یک نوع ادبی در تک‌نگاری **رابله** (۱۹۴۱ ـ انتشار ۱۹۴۵) و مطالعات کلی‌تر مثل **کلام در رمان** (۳۵ ـ ۱۹۳۴) تجسم یافت و در **اشکال زمان در رمان** در سخنرانی مؤسسه‌های ادبیات جهانی مسکو (۱۹۴۰) جمع‌بندی شد. خطابهٔ دیگری نیز دربارهٔ روابط متقابل رمان و حماسه، یک سال بعد در همان محل دایر شد.

۲

توضیح چگونگی تکوین این دو نظریه به شکل کاملاً مستقل از هم را باید در شرایط خاص ادبی و وضع روشنفکران اتحاد شوروی جستجو کرد. زمانی که لوکاچ فرضیه‌های محافظه‌کارانهٔ مارکسیستی را تبلیغ می‌کرد، باختین را به مسکو راه نمی‌دادند و آثارش قدغن بود. پس لابد تصادفی نیست که نخستین خطابهٔ باختین در مؤسسهٔ ادبیات جهان در اکتبر ۱۹۴۰ و مارس ۱۹۴۱ به دنبال توقیف مجلهٔ «نقد ادبی» و انحلال تیچنی و افول ستارهٔ اقبال لوکاچ انجام شد. در مقابل وقتی با آغاز دههٔ شصت آثار باختین کم‌کم از پردهٔ سکوت بیرون می‌آمد و حتا پس از مرگش به عنوان حربه‌ای علیه جریان ضد ساختارگرایی که حول محور انتشار سالیانه **کانتکست** دور می‌زد، به کار رفت؛ نام لوکاچ و دیدگاه تجدیدنظرطلبانه‌اش وجه‌المصالحهٔ انقلاب ۱۹۵۶ مجارستان قرار گرفت، همان

لوکاچی که در اتحاد شوروی نامش را با ترس و احتیاط بر زبان می‌آوردند.

افت و خیزهای محافظه‌کارانه به خودی خود دلیلی بر عدم ارتباط بین دو نظریه به حساب نمی‌آید. درواقع مسئله آن‌قدر که به دو پاسخ تا این حد متفاوت و در اصل متضاد به یک پرسش می‌پردازد به راه‌های متفاوت طرح مسئله رمان و در حد کلی‌تر نوع ادبی توجه نمی‌کند. روش لوکاچ و برخوردش به صورت کلاسیک است. نظرات او مبتنی بر زیبایی‌شناختی ایده‌آلیستی آلمانی، خاصه هگل است که اساس **نظریهٔ رمان** را تشکیل می‌دهد. هنر به مثابه یکی از مراحلی که روح جهانی را به خودآگاهی می‌رساند صرفاً وسیله‌ای است که فقط در سه نوع ادبی حماسه (روایی)، تغزلی و نمایشی تعریف و تبیین می‌شود. هگل هنر را در مرتبهٔ نخست و مذهب و فلسفه را در مرحلهٔ بعد می‌داند. در این چارچوب مفهومی، مکان واقعی رمان به عنوان یکی از گونه‌های نوع حماسی و وارث بلافصل بدون ارتباط ژنتیک حماسه‌های کلاسیک و بر مبنای تیپولوژی‌ساختی تعیین می‌شود. در نظر هگل تفاوت بین رمان و حماسه همان چیزی است که دنیای *بورژوازی* را از سلف خود جدا می‌سازد و فردیت و عادی‌بودن را از پهلوانی و دنیای جمعی عوام متمایز می‌کند. بر همین اساس رمان را به عنوان روایت منثور که بر محور روابط فرد و جامعه تأکید دارد تعریف می‌کنند. اسم جامعه که می‌آید بلافاصله چارچوب شکلی و محیط محو و بی‌شکلی درنظر می‌آید که افکار و تمایلات ذهنی با آن درمی‌آمیزد.

لوکاچ در **نظریهٔ رمان** خود این تضاد اساسی را به کار می‌گیرد، گرچه لحن اتوپیایی و پیش‌گویانه دارد، در سال‌های بعد آن را منکر شد و نوشتنش را به شرایط تاریخیِ روشنفکران پیشرو اروپای مرکزی که جنگ جهانی اول را پشت سر گذاشته بودند نسبت داد. او رمان را به عنوان جزیی از روند تنزل انسان و مبارزهٔ نومیدانهٔ نویسندگان بزرگ علیه آن تنزل می‌داند که مثل دوران باشکوه حماسه ارج و قرب ندارد و دنیایی است که روح و روان آدمی در آن منزلت خود را از دست داده است. گرویدن لوکاچ به مارکسیسم به «تاریخی‌کردن» این مفهوم و زدودن لحن بدبینانه از آن انجامید. «عصر گناه» فیخته در حال و هوای مارکسیستی به عصر سرمایه‌داری یعنی از خودبیگانگی بدل شد و نهادها و روابطِ ایجاد شده به دست انسان از او فاصله گرفت و قاتل جانش شد. با این وجود در چشم‌انداز مارکسیستی لوکاچ پس از سال ۱۹۲۰ دنیای سرمایه‌داری فقط عامل تنزل مرتبه انسان نبود بلکه آزادسازی نیروهای کار فردی و تسلط انسان بر طبیعت را هم در پی داشت، که این خود در مقایسه با فئودالیسم گامی به پیش بود. مخلص کلام مقدمه‌ای بر بازگشت دوران طلایی به حساب می‌آمد که بورژوازی پیش شرط‌های آن را با آزادسازی نیروی کار و تولید انسانی در سطح وسیع فراهم کرده بود. با این حال خود نمی‌توانست آن را کامل کند زیرا وجودش با طبقاتی که تضاد آشتی‌ناپذیر داشتند و از خودبیگانگی را ایجاد می‌کردند گره خورده بود. پرولتاریا در تلاش خود برای ایجاد جامعهٔ بی‌طبقه قادر خواهد بود آن حس یکپارچگی دوران حماسه را برای بشریت به ارمغان بیاورد. از این رو اشعار حماسی دیگر نمونهٔ اولیه دست‌نیافتنی روایات عظیم حماسی نیستند و رمان در نهایت حس غریب نوستالژی را نسبت به آن ایجاد می‌کند. و آینده چشم به راه رمان واقع‌گرایی سوسیالیستی یعنی هنر پرولتاریای پیروزمند می‌ماند.

در این طرح می‌توان شکل رمان را که تعریف گسترده و کلی بر مبنای روایت حماسی در برابر شرح موضوعات ساکن و بی‌روح ساده یا نمادین است مشاهده کرد که لوکاچ آن را فروپاشی هنر داستان‌نویسی می‌داند. مورد اخیر به صورت توانایی رازواره‌ای که از تصور به هم‌آمیختن جزء و کل عمل جمعی تصویر زنده و حس تاریخی عمیقی به دست می‌دهد، متجلی می‌شود. به عبارت دیگر نظریهٔ لوکاچ نوع را از سبک به مفهوم دقیق جدا می‌سازد و سبک را به مثابه حشو و زوائد نامربوط به ویژگی‌های والای داستان و هنر رمان‌نویسی ارزیابی می‌کند.

آن‌چه را لوکاچ به صراحت نفی می‌کند، باختین به عنوان نقطهٔ تمایز برمی‌گزیند و می‌نویسد: «جدا کردن نوع از مسایل سبک و زبان، وضعیتی را پیش می‌آورد که فرد در آن به بررسی موارد جانبی قوی جزیی یا کلی مشغول می‌شود، بی‌آن‌که توجهی به توازن اساسی اجتماعی که از آن برخاسته، داشته باشد.»[۹] باختین هم به نوبهٔ خود می‌کوشد قالب ادبی را با سبک بسنجد یعنی ویژگی‌های برجستهٔ رمان را در ابتدایی‌ترین و ملموس‌ترین وجه یعنی زبان بیابد. همین‌جا نزدیکی رویکرد او با شکل‌گرایان به وضوح روشن می‌شود؛ زیرا آن‌ها هم می‌کوشیدند «ادبیت» را در سطح زبان دریابند. در نظر ایشان ادبیات ـ نقش ادبی ـ تا سطح کارکرد شعری تنزل می‌کند، یعنی ساختار و سازمان کلام بر اساس تأثیر آوایی سنجیده می‌شود. از این رو هرگونه رویکردی نسبت به نثر را از این دیدگاه نفی می‌کنند. در نظر آن‌ها خاصه اشکلوفسکی، می‌توان داستان را با چگونگی کاربرد و توسعهٔ شگردها و بن‌مایه‌ها (motif) در کل تعریف کرد. پس با دو بوطیقای موازی اما ناهمگون روبرو می‌شویم، بوطیقای زبان در عرصهٔ شعر و بوطیقای داستان در عرصهٔ نثر.

اصلی که باختین همواره بر آن تأکید می‌ورزید این بود که رمان مانند شعر بیش از هر چیز باید به عنوان پدیده‌ای در عرصهٔ زبان طرح شود. اما همین اصرار هم بر نظریه دیگری استوار بود: زبان بایستی بیش از یک شیئی صرف در نظر گرفته شود. نظریه باختین در مورد رمان به نقد «عینیت تجریدی» زبان‌شناسی سوسور تکیه دارد.

سوسور زبان را به صورت معیارهای تجریدی تعریف می‌کند و از واقعیت پویای آن دور می‌شود. در نظر باختین زبان چیزی نیست جز *بیان شفاهی* که آن را زنده می‌کند و معنا می‌بخشد. از همین‌جا می‌توان مفاهیم اساسی پدیده‌شناسی را ردیابی کرد. بیان شفاهی هم به نوبهٔ خود از گفتگو که آن را زنده و پویا می‌کند جدا نیست. تک‌گویی چاره‌ساز نیست چون پاسخی نمی‌یابد، به سکون می‌رسد و از بین می‌رود.

کلام در واقعیتِ زنده و پویای خود زمینهٔ برخورد دو یا چند گوینده است و محل تلاقی دو یا چند قصد هم‌سو یا متقابل، تملق یا عیب‌جویی است که با هم ساختار بیان را تشکیل می‌دهد.

کاربرد آگاهانه و سازمان‌یافتهٔ ساختار «گفتگویی» زبان، چندپهلو بودن واژه، حضور همزمان «من» و «دیگران» در هر گفتگویی در نظر باختین پایه واساس بیان داستانی را تشکیل می‌دهد، که با آن در برابر بیان منظوم جبهه می‌گیرد. زیرا از آن‌جا که شعر «تک‌گویی» و از «موضع برتر» است، تنها با فنون و صناعات ادبی می‌توان آن را بازشناخت. باختین بوطیقای سنتی رمان را ندیده می‌انگارد و فنون و صناعات ادبی آن را به حد مجموعه‌ای با سبک و سیاق تنزل می‌دهد. و هر دو آن‌ها از دریافت ویژگی اصلی آن که در کاربرد و گروه‌بندی پیچیده و فزایندهٔ «بیان دیگری» نهفته است عاجر می‌مانند. بوطیقای رمان درست همان‌گونه که باختین درک می‌کند و می‌پرورانند پیش از هر چیز، سبک‌شناختی روابطی است که در متن می‌توان یافت یا در عبارتی و نهایتاً کلامی لابه‌لای حرف‌های آدم‌های داستان یا نویسنده و تعدادی از بیانات مستقل آدم‌ها دیده می‌شود.

بر همین اساس در نظر باختین تاریخ رمان و تاریخ زبان‌شناسی با هم عجین است. او می‌گوید رمان از گرایش‌های تازه نسبت به زبان زاده می‌شود و با دیدی انتقادی و انعکاسی زمانی پیش می‌آید، که زبان دیگر «از درون» و به عنوان تجرید تجربه نمی‌شود، بلکه «از بیرون» و به عنوان زبان طرح می‌شود و حالتی نسبی می‌یابد. از نقطه‌نظر تاریخی رمان در زمان‌هایی ظاهر می‌شود که حاکمیت مطلق یک زبان به عنوان جزیی از جامعه و تمدن با ظهور یک یا چند زبان بیگانه در افق فرهنگی زیر سؤال می‌رود. مثال‌های روشن عصر هلنی و طلیعهٔ دوران رنسانس در هنگام جایگزینی زبان‌های محلی به جای لاتین در اروپای غربی مؤید این نکته است.

این به زیر سؤال کشیدن زبان مطلق و برتر قالب‌های ادبی سنتی برای نخستین‌بار در قالب نقیضهٔ (Paradic) که انعکاس ادبیات «متعالی» دوران کلاسیک تا رنسانس در آیینه هزل بود مشاهده شد. نقیضه، ساده‌ترین مثال زبان «دوپهلو» (bivocal)است که لحنی تمسخرآمیز را بر لحن جدی اثر مورد هزل تحمیل می‌کند. هزل به‌نوبهٔ خود به کارناوال و حرکت توده‌ای ضدفرهنگی خنده و شادی که باختین در کتاب خود دربارهٔ رابله تجزیه و تحلیل کرده است مربوط است. او می‌نویسد: «ریشه‌های محکم مردمی رمان را دقیقاً باید در خنده عوام جستجو کرد. رویکرد اساسی تازه به زبان و کلام و شکل‌گیری آن را در آن‌جا می‌توان دید.» کاروان شادی، مثل چندزبانی به بالایش چندپهلویی کلام که در شکل ادبی حاصل آن رمان است، کمک می‌کند.

۳

شاید در نخستین نگاه به نظر بیاید نظریه‌های باختین و لوکاچ نه‌تنها از زاویهٔ دید بلکه در اساس موضوع با هم توفیر دارند. نوع‌شناسی رمان که لوکاچ در بررسی‌های سال ۱۹۲۰ منتشر کرد بر تجزیه و تحلیل سه اثر **دون‌کیشوت، آموزش احساساتی** و **ویلهم مایستر** و در ادامهٔ آن به رمان‌های تولستوی استناد دارد. او در مقاله‌ای که برای **دایرةالمعارف ادبی** نوشت این گونه‌شناسی را به صورت ادواری تعمیم داد. اثر سروانتس در خدمت تعریف رمان در مرحلهٔ پیدایش قرار می‌گیرد که با «واقع‌گرایی تخیلی» مشخص می‌شود. رمان قرن هیجدهم خاصه رمان انگلیسی «تسخیر واقعیت روزمره» را به تصویر می‌کشد که به موجب آن «افق‌های گستردهٔ تاریخی رمان‌های اولیه تنگ‌تر می‌شود» اما خوش‌بینی بورژوازی پیروزمند، در خلق قهرمانان، نسبتاً «مثبت» جلوه می‌کند. «شعر قلمرو روحانی جانوران» با تصویر کاملی که از «تضادهای جامعهٔ بورژوازی» ارائه می‌دهد، اوج این نوع ادبی است که در آثار گوته، اسکات، بالزاک، استاندال و رمان‌نویس‌های روس از پوشکین تا تولستوی عینیت می‌یابد. تولستوی به علت عقب‌ماندگی تاریخی روسیه «در مقایسه با گوته، بالزاک و استاندال گامی بلند در توسعهٔ رمان برمی‌دارد». با آغاز ناتورالیسم که نویسندگان «خواسته و ناخواسته از مسئلهٔ اساسی عصرشان» یعنی سوسیالیسم دوری می‌کنند، افول آغاز می‌شود. از روایت عدول می‌کنند و به شرح و تفصیل یا بیان نمادین می‌پردازند. با به قدرت رسیدن پرولتاریا فصل جدیدی گشوده شد که در آن شرایط تاریخی عینی مرتبط با حماسه، بار دیگر مهیا شد به‌طوری که یا پایان دوران رمان را اعلام می‌کرد و یا آن را به شکل حماسه درمی‌آورد.

بی‌شک آن‌چه برای لوکاچ نقطه آغاز به حساب می‌آید، یعنی رمان اروپایی دورهٔ رنسانس، درنظر باختین نقطهٔ پایان است. البته باختین از رمان کمیک قرن هیجدهم انگلیس بحث می‌کند و دو بررسی عمده‌اش به رابله و داستایفسکی اختصاص دارد. اما در مطالعات نظریِ صرف، اساساً به دورهٔ قبل از تاریخ رمان می‌پردازد و ردِ نقش دو زبانی و هزل کارناوالی در ساختار این نوع ادبی را در داستان‌های کلاسیک و آثار ادبی و قرون وسطا می‌جوید. رابله و داستایفسکی از این دیدگاه منظور او را برمی‌آوردند.

این تقسیم موضوع تاریخی راه را برای نزدیکی دو دیدگاه هموار می‌کند. باختین به پیدایش و منشاء این نوع ادبی علاقه نشان می‌دهد تا رویکرد تازه‌ای در زبان بیابد، از طرف دیگر لوکاچ به نوبهٔ خود این قالب را در اوج شکوفایی بررسی می‌کند، در لحظه‌ای که به چنان استحکامی دست یافته که می‌توانند جای حماسه را بگیرد و در ابعاد جهانی بهتر از هر نوع ادبی دیگر و فلسفه‌ای، روح لحظهٔ تاریخی را به نمایش در آورد. بی‌شک نقطه‌نظر لوکاچ اصولی‌تر و دوراندیشانه‌تر از باختین می‌نماید. اما آیا هر دو آن‌ها به واقع انحصارطلب نبوده‌اند؟

باختین و لوکاچ بر ویژگی‌های خاصی از رمان به عنوان قالب ادبی تأکید دارند. لوکاچ اهمیتی راکه ورود توده‌ای به رمان بخشیده معین می‌کند. او می‌نویسد: «موضوع تازه بایستی باکمال استادی پرورده شود تا پایهٔ شکل نویی از رمان ریخته شود. این بازآفرینی و تغییر شکل رمان‌های پهلوانی در راستای مردمی‌شدن، آن را به زندگی نزدیکتر می‌کند.»[۱۳] باختین هم دایماً بر سرشت توده‌ای «کاروان خنده و شادی» که رمان از آن نشأت می‌گیرد تأکید می‌ورزد.

هم‌گرایی جالب دیگری که بین لوکاچ و باختین به چشم می‌آید در نقشی است که لوکاچ به طنز در مقام «جزء جدایی‌ناپذیر رمان»[۱۴] می‌بخشد.

یکی از منتقدین او می‌گوید: «وضع نویسنده در ارتباط با جهانی که در رمان آفریده با وضع او در ارتباط با جهانی که در همهٔ قالب‌های ادبی دیگر آفریده می‌شود تفاوت دارد. لوکاچ این تفاوت را طنز می‌داند... رمان‌نویس باید ورای هوشیاری آدم‌های داستانش برود... این نفوذ به ماورا از نظر زیباشناختی جزء شکل داستانی است.»[۱۵] در سطح بیان همین ویژگی فاصله‌ای نشان می‌دهد که «چندزبانی» (موردنظر باختین) به نویسنده امکان می‌بخشد در ارتباط با زبان خودش مراعات کند. جالب این‌جاست که باختین نظر خود را با ذکر شاهد از طنزپردازان قرن هیجدهم و نوزدهم انگلستان جا می‌اندازد.

برعکس شاید بتوان در تجزیه و تحلیل باختین از بیان داستانی تأییدی بر مفاهیم تاریخی اجتماعی لوکاچ یافت. «چندزبانی» به گشایش و گسترش تجمع‌های بسته، قبیله‌ای یا فئودالی مربوط می‌شود که با توسعه تجارت و تولد اقتصاد بازار شکل می‌گیرد، از همین رو به شکل‌گیریِ جامعهٔ شهری با بورژوازی مربوط است. با همان نشان، فرهنگ «خندهٔ عوام» پدیده‌ای اساساً غیر رسمی است که از میان «تودهٔ» شهری نشأت می‌گیرد. بدین‌ترتیب رمان حتا اگر از شیوهٔ بیان با آن برخورد شود، بدان‌گونه که لوکاچ به پیروی از هگل آن را در قالب ادبی ویژهٔ دنیای بورژوازی می‌نامد، به نظر می‌آید.

«دنیای بورژوازی» در این‌جا مقابل «دنیای قدیم» یا «دنیای فئودالی» طرح شده و به یک معنی معادل «دنیای نو» است. در همین جا مهم‌ترین تقارب اندیشه لوکاچ و باختین را می‌توان یافت. در نظر هر دو آن‌ها رمان صرفاً یک نوع ادبی نیست که باید در کنار سایرین در هر سیستم سلسله مراتبی یا هم‌بسته مورد بررسی قرار گیرد، بلکه بیان سادهٔ نوگرایی به شمار می‌رود. در همین‌جا راه لوکاچ از هگل که رمان را جایگزین حماسه در عصری می‌داند که به هیچ روی جز فلسفه راه دیگری را برنمی‌تابد، جدا می‌شود.

از دید لوکاچ تنها رمان با استفاده از ویژگی «طنزآمیز یا غامض خود جان مایهٔ عصری راکه در آن وجود و ماندگاری مفهوم زندگی، معضلی شده، با این حال به فکر حفظ تمامیت است»[۱۶] به نمایش می‌گذارد. در نظر لوکاچ رمان سوای شکلی از هنر در میان بقیه، بیان جوهری انسان نو می‌شود.

باختین بسیار آشکارتر رمان را نه در برابر یک یا دو قالب ادبی که در مقابل همه انواع ادبی موجود و تعریف شده از عصر کلاسیک ـ چنان‌که در بوطیقا طرح شده ـ قرار می‌دهد. رمان پیش می‌رود و سر برمی‌آورد، در حاشیه این نظام رشد می‌کند و علیه آن قد علم می‌کند. بنابراین «تسلیح» رمان، شیپور اضمحلال دیگر قالب‌های ادبی را به صدا درمی‌آورد. باختین می‌گوید:

رمان از همان ابتدا خمیرمایه‌ای مجزا داشت. سرشت آن با سایر قالب‌های ادبی کلیشه‌ای فرق می‌کرد. با تولد آن می‌توان به جرئت اظهار کرد که آیندهٔ ادبیات به عنوان یک کلیت به دنیا آمده است. پس وقتی به وجود آمد دیگر نمی‌توان آن را در کنار بقیه قالب‌ها قرار داد و نمی‌تواند با آن‌ها رابطهٔ صلح‌آمیز و همزیستی هماهنگ داشته باشد. زیرا همگام با رمان قالب‌های دیگر ادبی نیز تحرکاتی نشان می‌دهند. پس مبارزه برای «نوسازی» سایر قالب‌ها و کشاندن آن‌ها به منطقهٔ تماس با واقعیتی ناتمام آغاز می‌شود. نوسازی سایر قالب‌های ادبی به این معنی نیست که آن‌ها را زیر سایهٔ قانونی که به آن تعلق ندارند ببریم، بلکه برعکس به معنی آزادکردن آن‌ها از هر قید و بند سنتی، بی‌جان و ساکنی است که مانع از پیشرفت و تعالی‌شان می‌گردد. رهایی از هر آن‌چه در کنار رمان آن‌ها راکهنه و از مد افتاده جلوه می‌دهد.[۱۷]

از همین‌جا می‌توان دریافت که مفهوم رمان در نظر باختین کل ادبیات نو را دربر می‌گیرد بی‌آن‌که از لوکاچ کم بیاورد.

۴

این تقارب اندیشه با درنظرگرفتن نقطهٔ شروع دو نظریه‌پرداز، ضمن آن‌که حیرت‌آور است، منطق معقول خود را نیز دارد. پس رمان به عنوان یک قالب ادبی، صرف‌نظر از رویکرد فرد، ویژگی‌های عینی و اهمیت ویژه‌ای دارد. با این وجود از آن‌جایی که هر دو، رمان را به عنوان کلید دنیای نو می‌دانند، بالطبع با مقایسهٔ نظرات و تفسیرهای آن‌ها نهایتاً اختلاف اساسی دو دیدگاه زیباشناختی و در بعدی عمیق‌تر دو بینش متفاوت نسبت به جهان آشکارتر می‌شود.

اختلاف مورد بحث عمدتاً در تقابل رمان و حماسه که نقش اصلی را در نظریات هر دو ایفا می‌کند به وضوح دیده می‌شود. از نظر لوکاچ این تقابل بیش از هر چیز به تداومی که بین دو شکل وجود دارد اشاره می‌کند. چنان‌چه دیدیم خط حایل آن‌ها فاصلهٔ تاریخی بین «کلیت ملموس» جهان حماسه و بیگانگی همتای مدرن آن رمان است. با این حال این فاصله محکوم به زوال می‌نماید و با پایان دوران سرمایه‌داری و طلیعه جامعه بدون طبقه رمان، حماسه را زنده خواهد کرد. پس هدف مشترک آن‌ها، تبیین کلیت، بسیار ملموس‌تر است. همین حرکت به سوی کلیت رمان را میراث‌دار حماسه می‌کند، حتا اگر همان شکل ظاهری قضیه، شکست حرکت را تداعی کند. حال از طریق روایت که ارائهٔ یک حرکت ملموس یا تجربه است، این القای کلیت تحقق می‌یابد یا بیان می‌شود. از دیدگاه لوکاچ مسئلهٔ عمل داستانی محور نظریهٔ شکل رمان را تشکیل

می‌دهد:

از دیدگاه روایت هر دانشی از روابط اجتماعی به صورت تجریدی و بی‌روح باقی می‌ماند مگر آن‌که به صورت جنبه‌ای اساسی و پویا از عمل درآید. وصف اشیا و موقعیت‌ها اگر به جای عاملی فعال که کار را پس و پیش ببرد صرفاً از زبان ناظری منفعل بیان شود هیچ خاصیتی ندارد. این مرکزیت عمل ابداع زیباشناختیِ صرف نیست، برعکس از ضرورت بازتاب کامل واقعیت سرچشمه می‌گیرد. اگر هدف بازتاب روابط واقعی انسان و جامعه و طبیعت باشد، مناسب‌ترین وسیله برای نیل به این مقصود ارائه کنش داستانی است. منظور از روابط واقعی انسان فقط برداشت او از این روابط نیست بلکه وجود واقعی در بطن خودآگاه اوست.

زیرا جوهر وجودی انسان شکل و محتوای خودآگاهش صرفاً زمانی که در دایره وجود اجتماعی‌اش عمل می‌کند، رو می‌آید و فرصت بیان پیدا می‌کند.[18]

حماسه و رمان در «لزوم عریان کردن واقعیات مشخص و ملموس جوامع خاص از طریق بیان سرنوشت افراد، کنش‌ها و رنج‌های تک‌تک افراد»[19] دیدگاه مشترک دارند. لوکاچ با استفاده از روایت در برابر توصیف موضوعات بی‌جان طبیعی یا نمادین، تعریفی از واقع‌گرایی به دست می‌دهد که در آن نقش ترغیب و تشویق را در مسابقهٔ اسب‌دوانی در **آناکارنینا** و **نانا** بررسی می‌کند.[20]

جوهر حماسه مثل رمان، روایتی است که به فکر کلیت پیوند خورده، و مقولهٔ محوری زیباشناختی لوکاچ را تشکیل می‌دهد. با این واقعیت که روایت در زمان گذشته، زمان عمل را به پایان می‌برد و آن را در محدوده‌ای ثابت جدای از زمان حال که راوی در آن زنده است محصور می‌کند. نویسنده با انجام این کار خودش و ما را خارج از زمان انجام عمل و در موقعیتی که بر آن اشراف داشته باشیم و واقعیت فعلی آن را انکار کنیم قرار می‌دهد. رمان به همان‌گونه‌ای که لوکاچ آن را درک می‌کند مثل حماسه زمان کاملی را جمع می‌آورد و بالطبع زمان حاضر که زمان ناقص و غیرقابل پیش‌بینی است، نفی می‌شود.

باختین همین مفهوم مرده، بسته، دور و نفی شده را ویژگی حماسه در برابر رمان می‌داند. مخالفت او از موضع رمان با حماسه ریشه‌دارتر است. این مخالفت بر مقایسهٔ دو *زمان* ناهمگون و آشتی‌ناپذیر تکیه دارد. «گذشته مطلق» حماسه با مرزهای نفوذناپذیر از حال جدا شده و از طرف دیگر زمان نو که همواره زمانی ناقص است، حتا وقتی در گذشته اتفاق می‌افتد همان تمهیدات را به زمان حال می‌کشاند و از طریق مکاشفه به آینده نیز راه می‌گشاید. در این رابطه حماسه کامل‌ترین نمونهٔ ادبیات دوران کلاسیک است که:

دنیای خود را در گذشته بر فاصله‌ای دور از خاطره فرا می‌افکند، نه بر گذشته‌ای واقعی و نسبی که به زمان حال ربط داشته باشد و با پیوندهای متصل و ارتباط منظم به زمان حال برسد بلکه به گذشته، آغاز و برج و باروی بلند آن پناه می‌برد. این گذشته در فاصلهٔ دور کامل و بسته شده است، درست مثل یک دایره. البته به آن معنی نیست که در درون آن حرکتی نباشد... فقط همهٔ نقاط این زمان کامل و دایره‌وار از زمان متحرک و واقعی حال به یک فاصله است.[21]

در ادبیات کهن یا کلاسیک با سلسله مراتب ثابت قالب‌های تعریف شده که در رأس آن‌ها حماسه قرار دارد، زمان حال «از هر حقیقتی و بالطبع هر واقعیتی خالی است.»[22] اگر رمان با چنین صلابتی در مقابل آن سلسله مراتب قالب‌ها موضع تندی می‌گیرد به این دلیل است که زمان حال در آن به حقیقت بدل می‌شود. شاید هم تنها حقیقت نباشد، حداقل موضعی برای درک همهٔ حقایقی باشد که گرد می‌آید و به فهم درمی‌آید.

پس در نظر باختین «حال و هوای» اساسی رمان نه روایت حماسی، که گفتگو است، یعنی روابط جا افتاده به یمن طبع «گفتگویی» کلام در رمان و گفتگوهایی مستقل که نویسنده در مقام طرف صحبت وارد متن می‌شود و نه به عنوان فردی صاحب اقتدار. زیرا طبع گفتگو چنان است که همواره در حال، اتفاق می‌افتد، برخوردی فعال با «دیگر»ی است به طوری که در جریان آن فکر با افکار و آزادی دیگری تماس می‌گیرد و از جمود درمی‌آید و در یک نظام جوش می‌خورد. در گفتگوی استوار و چندجانبه که در بطن ساختار بیان داستانی جا می‌گیرد و به گفتهٔ باختین اول بار داستایفسکی آن را تمام و کمال تحقق بخشید، ادبیات به زندگی راه می‌یابد و ناتمامی حال را به تصویر درمی‌آورد و حماسه به رمان تبدیل می‌شود. از همین‌جا می‌توان پی برد چرا لوکاچ که رمان را تاریخی می‌بیند، تولستوی را سرآمد رمان‌نویسان می‌داند و چرا باختین چهره‌ای را که لوکاچ در نظریه رمانش به رمان‌نویسی قبول ندارد، به عنوان «قهرمان» برمی‌گزیند. یعنی همین داستایفسکی که نویسنده‌بودنش مسئله غامضی است و تصور این‌که رمان تاریخی بنویسد ثقیل می‌نماید.

شاید بتوان در جمع‌بندی به این نکته رسید که تضاد لوکاچ و باختین بر سر رمان و زمان خیلی آشکار است. موضع استوار لوکاچ له نمونه‌های ادبی «واقع‌گرایی» سنتی و خصومت تند و تعصب‌آمیزش به آوانگارد او را به شاخص‌ترین چهرهٔ مدافع زیباشناختی واقع‌گرایی سوسیالیستی بدل می‌کند. گرچه در همان موضع هم منتقد سرسخت کارهایی با این برچسب بود. در محافظه‌کار بودن زیباشناختی لوکاچ تردیدی که نیست هیچ حتا در ریشه‌یابی می‌توان او را ارتجاعی هم نامید زیرا نمونه کارهایش را اغلب از زمان گذشته برمی‌گزیند. احتمالاً می‌توان این را به خصلت اتوپیایی نسبت داد. مگر نه این‌که اتوپیا آینده را در تصویری از عصر طلایی گذشته تجسم می‌کند؟ مفهوم روایت که بر زیباشناختی لوکاچ غلبه دارد همان نیاز فایق‌آمدن بر زمان یعنی پالایش آن از تردیدها و خطرات و بازبودن را بیان می‌کند. به این معنی برداشت باختین استوارتر و «پیش‌رو» است، زیرا بر رویای دنیایی کامل و بسته و بدون تحرک یکبار برای همیشه استوار نیست، بلکه بر بازبودن به روی دیگری پایدار است، خواه طرف صحبت آزاد در هر مکالمه متقن و یا دیگرِ اساسی زمان حال که به آینده راه می‌گشاید و در گذشته اثری از آن نبوده است.

به این مخالفت می‌توان فصلی دیگر افزود که اهمیت آن کمتر هم نیست. لوکاچ در تبیین روایت به عنوان شکل عالی شعور، هنر را بر دانش ارجح می‌داند و به همین دلیل از هگل رو برمی‌گرداند و سراغ نیچه می‌رود که شکل‌گیری فلسفه‌اش را مستقیم و غیرمستقیم مدیون اوست. اما این بازگشت و روگرداندن فقط در ظاهر است، زیرا زمانی که روایت به ابزار دانش بدل شود آیا این احتمال نمی‌رود که خاصیت زیباشناختی خود را از دست بدهد؟ وقتی رمان نقش تاریخ و فلسفه را به عهده بگیرد آیا از اجرای وظایف هنری بازنمی‌ماند؟ در مقابل، باختین ریشه‌های رمان را در خنده می‌بیند که به عبارتی مزد نمایش است و شاید نقشی را که به آن می‌بخشد زیاد جدی و بلندپروازانه نباشد اما در عوض نقشی است که با سرشت اثر هنری هم‌خوانی بیشتری دارد.■

1. B. A. Griftsov, *Teoria romana* (Moscow, 1927).
2. Ibid., p. 6.
3. G. N. Pospelov, "K metodike istoriko-literaturnogo issledovania," in *Literaturovedenie* (Moscow, 1928), pp. 39–101.
4. Lukács's paper and an account of the discussion were published in the journal *Literaturny kritik* 2 (1935): 211–50, and 3, 231–54.
5. M. Bakhtin, "Avtor i geroi v esteticheskom dovatelnosti," *Voprosy literatury* 12 (1970): 269–310.
6. *Problemy tvorchestva Dostoevskogo* (1929); a second edition appeared in 1963 under a different title: *Problemy poetiki Dostoevskogo* (ed. ed., 1972). English translation of second edition: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans. R. W. Rostel (Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1973).
7. These two lectures, under the titles "Iz predystorii romannogo zhanra" and "Epos i roman," are included with the two studies mentioned above in M. Bakhtin, *Voprosy literatury i estetiki* (Moscow, 1975).
8. Fichte's phrase is "das Zeitalter der vollendeten Sondhaftigkeit."
9. M. Bakhtin, "Slovo v romane," in his *Voprosy literatury i estetiki*, p. 72.
10. On this subject see V. N. Voloshinov, *Marksizm i filosofia yazyka* (Leningrad, 1930) (English ed.: *Marxism and the Philosophy of Language*, trans. Ladislav Matejka and I. R. Titunik (New York: Seminar Press, 1973)). This work, attributed by some to Bakhtin himself, is in any case written under his influence.
11. Bakhtin, "Epos i roman," in *Voprosy literatury i estetiki*, p. 464.
12. Lukács, "Roman," in *Literaturnaya entsiklopedia* (Moscow, 1929–39), vol. 9, pp. 795–831.
13. Ibid.
14. Georg Lukács, *The Theory of the Novel*, trans. Anna Bostock (Cambridge, Mass.: The M.I.T. Press, 1971), p. 74.
15. Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman* (Paris, 1964), p. 30. The word "irony" should be taken here in a very broad sense which is not opposed to humor but rather subsumes it.
16. Lukács, *The Theory of the Novel*, p. 56.
17. Bakhtin, "Epos i roman," p. 482.
18. Lukács, "Roman," *Literaturnaya entsiklopedia*, vol. 9, p. 804.
19. Ibid.
20. Cf. G. Lukács, "Basskaz ili opisanie," *Literaturny kritik* 8 (1936): 44–67.
21. On this subject see Fredric Jameson, *Marxism and Form* (Princeton: Princeton University Press, 1971), pp. 201–05.
22. Bakhtin, "Epos i roman," pp. 462–63.
23. Ibid., p. 463.

میلان کوندرا

بدیهه‌نوازی در بزرگداشتِ ستراوینسکی

(۲)

ترجمه‌ی م. کاشیگر

بازنوشت بازیگوشانه

باید به یک نکته توجه داشت و آن این‌که گرایشِ عام ستراوینسکی و همروزگارانِ بزرگ او به اعادهٔ حیثیت از اصول فراموش‌شده‌ی موسیقی گذشته یک چیز است و گفتگوهای رودرروی ستراوینسکی با چایکوفسکی، پرگولزی، گزوالدو،... یک چیز دیگر. آن‌چه ویژه‌ی ستراوینسکی است، همین گفتگوهای رودررو ست: آثار کهن و سبک‌های مشخصی است که بازمی‌نویسد. چنین شیوه‌یی در کار هیچ آهنگساز دیگری دیده‌نمی‌شود (اما در کار نقاشی مانند پیکاسو دیده‌می‌شود).

آدورنو در تفسیرِ بازنوشت‌های ستراوینسکی می‌نویسد (تأکیدها همه از من است): «نت‌ها [منظور، نت‌های ناهمخوان (دیسونانت) و غیرهارمونیکِ مثلا پولچیلناست. میلان کوندرا] از برخورد سرشار از خشونت آهنگساز با ابزار بیانی خبر می‌دهند. همین خشونت است که در آن‌ها دلنشین است. این گونه رفتار با موسیقی قهرآمیز و حتا به‌نوعی سوءقصد به جان موسیقی است. سابق براین، چنین ناهمخوانی‌یی رنج ذهنی را برتاب می‌داد، اما اینک ناهمخوانی تیزتر شده‌است و نشانه‌ی نوعی انقیاد اجتماعی است، انقیادی که آهنگسازِ پدیدآورنده‌ی وجه‌های جدید خود پدیدآورنده‌ی آن است. تنها مصالح آثار ستراوینسکی، علامت‌های این انقیاد است، انقیادی که برای شناسنده‌ی ذهنی (سوژه) فقط ضرورتی بیرونی است، با او وجه اشتراک ندارد و فقط تحمیلی خارجی است. چه بسا دلیل رواج گسترده‌ی آثارِ نوکلاسیکِ ستراوینسکی این باشد که این آثار ندانسته و باظاهرِ استتیسم، انسان‌ها را به‌شیوه‌ی خود آماده‌ی آن چیزی می‌کردند که اندکی دیرتر به آن‌ها به‌شکلی اسلوب‌مند در عرصه‌ی سیاست تحمیل شد.»

خلاصه کنیم: ناهمخوانی به‌شرطی موجه است که «رنج ذهنی» را برتاب دهد، حال‌آن‌که ناهمخوانیِ موجود در کار ستراوینسکی (که هم‌چنان‌که می‌دانیم به دلیل سخن‌نگفتن از رنج‌های خودش اخلاقاً متهم به‌شمار می‌رود) نشانه‌ی برخوردی قهرآمیز است، برخوردی که (کوتاه‌مداریِ درخشانِ اندیشه‌ی آدورنو) آن را موازیِ خشونتِ سیاسی قرار می‌دهد تا به این نتیجه برسد که آکوردهای افزوده‌ی ناهمخوانِ ستراوینسکی بر موسیقیِ مثلا پرگولزی، پیش‌تصویر (و بنابراین تدارک‌بیننده‌ی) سرکوبِ سیاسیِ بعدی است (یعنی، در پس‌زمینه‌ی مشخص تاریخی آن روز، فاشیسم).

من خودم بازنوشتِ آزادِ یک اثر کهن را تجربه کرده‌ام. اوایل سال‌های ۷۰ بود و هنوز در پراگ بودم. روایتِ (واریاسیون) خودم را از ژاکِ قدری‌مسلک برای تئاتر نوشتم. در آن روزها، دیدرو برایم تبلور ذهن آزاد، خردمند و نقاد بود. علاقه‌ام را به دیدرو، در کارم، به‌عنوان نوعی غمِ غربتِ غرب زندگی می‌کردم (اشغال کشورم به‌دست روس‌ها برایم نوعی غرب‌زدایی تحمیلی بود). اما معنای چیزها پیوسته عوض می‌شود. امروز باید بگویم دیدرو برایم تبلور نیمه‌وقتِ اولِ هنرِ رمان بود و نمایشنامه‌ام از شیفتگی‌ام به چند اصل عزیزِ آشنای رمان‌نویسان کهن می‌گفت: اول، آزادی خلسه‌آور تصنیف؛ دوم، همجواریِ مدام قصه‌های اینجهانی و بازاندیشی‌های فلسفی؛ سوم، سرشتِ جدیت‌ستیز، هزل‌آمیز، پرمطایبه و تکان‌دهنده‌ی این بازاندیشی‌ها. قاعده‌ی بازی روشن بود: نمایشنامه‌ام یک اقتباس از دیدرو نبود، کار خودم بود، روایتِ من بود از دیدرو، ادای احترامم بود به او. رمان دیدرو را از نو تصنیف کردم: قصه‌های عاشقانه‌ی روایتِ من همه از اوست، اما بازاندیشی‌های نهفته در گفتگوها بیش‌تر از من است. امکان نداشته دیدرو جمله‌یی را بگوید که من نوشته‌ام: صده‌ی ۱۸

خوشبین بود، سده‌ی من خوشبین نیست. من حتا از سده‌ام نیز بدبین‌ترم و در نتیجه، حرف‌های گنده و تیره‌یی را در دهان هم ارباب و هم ژاک گذاشته‌ام که حتا تصورشان هم در عصر روشنگری نمی‌رفت.

با این تجربه‌ی کوچک شخصی، طبیعی است اگر حرف‌های آدورنو را درباره‌ی خشونت و برخورد قهرآمیز استراوینسکی، حرف‌هایی ابلهانه بدانم. فکر نمی‌کنم محبت و علاقه‌ی استراوینسکی به استادِ پیرش کم‌تر از محبت و علاقه‌ی من به استاد پیرم بوده‌باشد. شاید هدف استراوینسکی از افزودنِ ناهمخوانی‌های سده‌ی ۲۰ به ملودی‌های سده‌ی ۱۸ برانگیختنِ کنجکاویِ استاد در جهانِ دیگر بود؟ شاید می‌خواست بدین‌سان خبر مهمی از روزگارمان را به او برساند؟ شاید می‌خواست شادش کند؟ استراوینسکی باید با استاد خود حرف می‌زد، با او گفتگو می‌کرد. با این گونه بازنوشتِ بازیگوشانه‌ی اثری کهن، استراوینسکی سده‌ها را به‌هم پیوند می‌زد.

بازنوشتِ بازیگوشانه به‌روش کافکا

چه رمان شگرفی است امریکای کافکا. اما چرا مکانِ نخستین رمانِ این داستان‌نویسِ ۲۹ ساله قاره‌یی است که بر آن هرگز پای‌نگذاشته‌است؟ چنین گزینش مسلماً عمدی است: پرهیز از رئالیسم و حتا، بهتر، پرهیز از جدیت. کافکا حتا سعی نمی‌کند جهل خود را نسبت به امریکا با مطالعه جبران کند. اگر تصور او از امریکا بر مطالعه‌یی استوار است، این مطالعه دست‌دوم است: کافکا امریکای خود را بر چیزی همانند تصویرهای کلیشه‌یی بنا می‌کند. راستی هم تصویرِ امریکا در رمان او (عمداً) کلیشه‌یی است. آدم‌ها و پیرنگ‌بندی را (هم‌چنان‌که در روزنامه‌ی خود اعتراف می‌کند) عمدتاً از دیکنز و به‌ویژه از دیوید کاپرفیلد الهام گرفته است (خود فصل اول امریکا را «تقلید محض» دیکنز می‌خواند): بن‌مایه‌های مشخص دیوید کاپرفیلد را از سر می‌گیرد (این بن‌مایه‌ها را برمی‌شمرد: «قصه‌ی چتر، قصه‌ی اعمال شاقه، خانه‌های کثیف، محبوبه‌ی ساکن یک خانه‌ی روستایی»)، از آدم‌های داستانِ دیوید کاپرفیلد الهام می‌گیرد (کارل، نقیضه {پارودیِ} پرمهری از دیوید کاپرفیلد است) و به‌ویژه از جوّی که همه‌ی رمان‌های دیکنز در آن شناورند: احساسگرایی و تمیز ساده‌لوحانه‌ی نیکان از بدان. آدورنو موسیقی استراوینسکی را «موسیقیِ اقتباس‌شده از موسیقی» می‌داند. امریکای کافکا «ادبیات اقتباس‌شده از ادبیات» است، اما در نوع خود اثری کلاسیک و حتا نوع‌ساز است.

صفحه‌ی نخست رمان: کارل دارد در بندر نیویورک از کشتی پیاده می‌شود که ناگهان متوجه می‌شود چتر خود را جا گذاشته است. پس با سادگی‌یی باورنکردنی، چمدان خود را (چمدانِ سنگینی را که دربرگیرنده‌ی همه‌ی مایملک اوست) به یک ناشناس می‌سپرد تا خود به‌دنبال چتر برود و طبعاً هم چمدان را از دست می‌دهد و هم چتر را. از همان صفحه‌های نخست رمان، ذهنِ نقیضه‌سازیِ بازیگوشانه جهانی خیالی را می‌آفریند که در آن هیچ چیز صددرصد محتمل نیست و همه چیز شوخی {کمدی} است.

قصر کافکا که بر روی هیچ نقشه‌یی از جهان وجود ندارد از این امریکا ناواقعی‌تر نیست، امریکایی که بر شالوده‌ی تصویرِ کلیشه‌یی تمدنِ جدیدِ غول‌پیکری و ماشین پرداخت شده است. در خانه‌ی دایی سناتورِ کارل، یک میز و در واقع یک ماشین بسیار پیچیده وجود دارد: میزی با صدها قفسه که از صدها دکمه فرمان می‌برند، شیئی هم بسیار مشکل‌گشا و هم کاملا بیهوده، هم معجزه‌ی تکنیک و هم مغایر با هر منطق. من شمرده‌ام: در این رمان ده تا از این مکانیسم‌های شگفت‌انگیز، سرگرم‌کننده و حقیقت‌ستیز وجود دارد، از میز دایی گرفته تا خانه‌ی ییلاقی هزارتومانند، از هتل اوکسیدانتال گرفته (با آن معماریِ پیچیده‌ی دیوآسا و آن سازماندهیِ اداریِ شیطانی) تا تئاتر اوکلاهوما که آن نیز اداره‌یی عظیم و دسترس‌گریز است. هم‌چنان که می‌بینیم، نخستین سراغ‌گیریِ کافکا از عظیم‌ترین مضمون خود ــ یعنی مضمونِ سازماندهیِ اجتماعیِ هزارتومانندی که در آن انسان گم و نابود می‌شود ــ از رهگذر بازیِ نقیضه است یعنی بازی با کلیشه‌هاست (از دیدگاهی تکوینی، مکانیسمِ خنده‌دارِ میزِ کارِ دایی چیزی به‌جز خاستگاه سازماندهیِ اداریِ دهشتناکِ قصر نیست). کافکا این مضمون بسیار جدی را نه از رهگذر رمانی رئالیستی و مبتنی بر مطالعه‌ی زولاوارِ جامعه و بل از قضا از راه ظاهراً مسخره‌ی «ادبیات اقتباس‌شده از ادبیات» فراچنگ می‌آورد، راهی که آزادی‌های ضروری را به خیال می‌دهد (آزادی بزرگ‌نمایی، آزادی گنده‌گویی، آزادی ناممکن‌گویی، آزادی ابداع‌های بازیگوشانه).

خشک‌قلبی پنهان در پس سبکی سرریز از احساس

در امریکا با شمار فراوانی از حرکت‌های احساسی روبرو می‌شویم که به شکلی توضیح‌گریز بزرگ‌نمایی شده‌اند. پایان فصل اول: کارل آماده‌ی رفتن با دایی خود است و راننده در کابین ناخدا مانده است که ناگهان (تأکید بر فرمول‌های کلیدی از من است) «کارل به‌سراغ راننده رفت. مرد دست راست را در کمر فرو برده‌بود. کارل دست او را از کمرش درآورد و آن را در دست خود گرفت و به نوازش آن پرداخت. [...] کارل انگشتان خود را میان انگشتان راننده می‌برد و درمی‌آورد و چشمان راننده برق می‌زد و اطراف را چنان نگاه می‌کرد انگار سعادتی عظیم را حس می‌کند، اما سعادتی را که کسی نمی‌تواند از بابت آن بر او خرده گیرد: 'باید از خودت دفاع کنی، باید یاد بگیری آره یا نه بگویی، وگرنه مردم حقیقت را نخواهند فهمید. باید به‌ام قول بدهی حرفم را گوش کنی وگرنه می‌ترسم دیگر هرگز نتوانم هیچ کمکی به‌ات بکنم.' و کارل به گریه افتاد و دست راننده را همین‌طور می‌بوسید، دست نیمه‌جان و پُرچاله را گرفته بود و آن را همانند گنجی که باید به‌ناچار از دست‌دهد بر گونه‌های خود می‌فشرد. اما دایی سناتورش به نزدش آمد و او را به‌زور اما در کمال محبت از آن‌جا دور کرد...».

یک نمونه‌ی دیگر: در پایان میهمانی شامگاهی خانه‌ی پولندر، کارل دلا پل خود را برای بازگشت به خانه‌ی دایی مفصلا شرح می‌دهد. «در تمام مدت سخنرانی طولانی کارل، آقای پولندر با دقت به حرف‌های او گوش داده بود و به‌کرات، به‌خصوص وقتی اسم دایی آورده می‌شد، کارل را تنگ در آغوش گرفته بود...»

در حرکت‌های احساسیِ آدم‌ها فقط بزرگ‌نمایی نشده است: این حرکت‌ها اصلا بیجاست. هنوز یک ساعت از آشنایی کارل با راننده نگذشته است و کارل هیچ دلیلی برای دلبستگی‌یی این‌چنین شیدایی به او ندارد. شاید تصور شود دلیل عطوفت ساده‌لوحانه‌ی مرد جوان، امید اوست به دستیابی به یک دوستی مردانه با راننده. اگر چنین است پس چرا می‌گذارد ثانیه‌یی بعد او را به‌سادگی از دوستِ جدید جدا کنند و هیچ مقاومتی نشان نمی‌دهد؟

در آن شامگاه، پولندر می‌داند که دایی کارل او را از منزل خود رانده است. به همین دلیل او را با محبت تنگ در آغوش خود می‌گیرد. اما وقتی همین کارل در حضور او نامه‌ی دایی را می‌خواند و از سرنوشت دردناک خود آگاه می‌شود، پولندر دیگر نه هیچ محبتی ابراز می‌کند و نه هیچ کمکی ارائه می‌دهد.

آن‌چه در امریکای کافکا با آن روبروییم یا جهانی است از احساس‌های بیجا، نابجا، بزرگ‌نموده و درک‌ناپذیر یا جهانی است، برعکس، به‌شکلی شگفت‌انگیز فاقد احساس. کافکا در روزنامه‌ی خود سرشت‌نمای رمان‌های دیکنز را چنین تبیین می‌کند: «خشک‌قلبیِ پنهان در پس سبکی سرریز از احساس». راستی هم معنای این رمان کافکا و این تماشاخانه‌ی تجلیِ بزرگ‌نموده و فراموشیِ بی‌درنگِ احساس‌ها به‌جز این نیست. هدفِ کافکا از «نقدِ احساس‌گرایی» (نقدی ضمنی، نقیضه‌وار، خنده‌دار اما ناپرخاشگر) فقط دیکنز نیست و بل رمانتیسم به‌طور عام و وارثانِ آن در روزگارِ اوست: اکسپرسیونیست‌ها و کیشِ هیستری و جنون. کافکا کلِ کلیسای مقدسِ قلب را نشانه رفته است. همین نکته نیز این دو هنرمند به‌ظاهر بسیار متفاوت، یعنی کافکا و استراوینسکی را به هم نزدیک می‌کند.

پسربچه‌یی از خود بی‌خود

البته نمی‌توان مدعی آن شد که موسیقی (کل موسیقی) از برتاب احساس‌ها ناتوان است. توانِ برتابیِ موسیقی روزگار رمانتیسم هم اصیل و هم مشروع بود. اما حتا در مورد این موسیقی خاص نیز باید گفت که ارزش آن هیچ وجه اشتراکی با شدت احساس‌هایی که برمی‌انگیزد ندارد: موسیقی می‌تواند بدون بهره‌گیری

از هیچ هنر موسیقایی احساس‌هایی توانمند برانگیزد. یادم می‌آید در بچگی پشت پیانو می‌نشستم و با شیدایی به بدیهه‌نوازی می‌پرداختم: فقط یک آکورد (وت مینور را با سوددمینانتِ فا مینور به صورت فورتیسیمو تا ابد تکرار می‌کردم. اما تکرار همین دو آکورد و بن‌مایه‌ی ملودیک بدوی هیجانی بی‌پایان را در من زنده‌می‌کرد که هیچ شوپنی، هیچ بتهوفنی هرگز در من برنینگیخته است (یادم می‌آید که یک روز پدرم که آهنگساز بود با خشم به درون اتاقم دوید، مرا از چهارپایه کند و با انزجاری مشهود به اتاق ناهارخوری برد و در زیر میز گذاشت ـ و من پدرم را پیش از آن هرگز آن‌چنان خشمگین ندیده بودم و بعد از آن نیز ندیدم).

آن‌چه هنگام این بدیهه‌نوازی‌ها می‌زیستم (خودبی‌خودی بود. از خود بی‌خودی یعنی چه؟ پسرکی که انگشتان را بر شاسی‌ها می‌دواند هیجان حس می‌کند (غم، شادی) و هیجان به چنان درجه‌یی از شدت می‌رسد که تحمل‌ناپذیر می‌شود. پس پسرک به کوری، به کری پناه می‌برد، همه چیز را فراموش می‌کند، حتا خودش را. از خود بی‌خودی، قله و در همان حال نفیِ (فراموشی) هیجان است.

از خود بی‌خودی {اکستاز} بر وفق آن‌چه از ریشه‌ی یونانی آن برمی‌آید به‌معنای «بیرون‌شدن از خود» است، عملِ خروج از وضعیت {ستازیس} است. «بیرون‌شدن از خود» به این معنا نیست که همانند انسانی فرورفته در رؤیا از لحظه‌ی حال به آینده یا به گذشته بگریزیم. درست برعکس: از خود بی‌خودی هم‌هویتی {ایدانتیفیکاسیون} کامل در لحظه‌ی حال و فراموشیِ کامل گذشته و آینده است. اگر هم آینده پاک شود و هم گذشته، ثانیه‌ی حال در مکانی تهی و بیرون از زندگی و گاه‌شمار زندگی جای می‌گیرد، بیرون از زمان و مستقل از زمان (از همین‌رو می‌توان از خود بی‌خودی را با جاودانگی قیاس کرد زیرا جاودانگی نیز نفیِ زمان است).

می‌شود تصویرِ صوتیِ هیجان را در ملودیِ رمانتیکِ یک لِد دید: چنین است انگار لِد برای این طولانی است که هیجان را حفظ‌کند و آن را توسعه‌دهد و به مزمزه‌درآورد. اما از خود بی‌خودی را نمی‌شود در یک ملودی بازتاباند: از خود بی‌خودی، خرخره‌ی حافظه را چنان می‌چسبد که حافظه دیگر توان آن را نمی‌یابد که نت‌های یک جمله‌ی ملودیک را ـ حتا کوتاه‌ترین جمله‌ی ملودیک را ـ در کنار هم به‌خاطر بسپرد: تصویرِ صوتیِ از خود بی‌خودی فریاد است (یا یک بن‌مایه‌ی بسیار کوتاهِ ملودیک که فریاد را تقلید کند).

مثال سنتی از خود بی‌خودی، لحظه‌ی ارگاسم است. به روزگاری برگردیم که زنان هنوز امتیازهای قرص ضدبارداری را نمی‌شناختند. چه‌بسا عاشقانی که ناخواسته و حتا به‌رغم عزم راسخ به احتیاط فراموش می‌کردند به‌موقع خود را بیرون بکشند و یار باردار می‌شد: ثانیه‌ی از خود بی‌خودی هم عزم (گذشته‌ی فوریِ بی‌واسطه) و هم منافع (آینده) را از یاد می‌زداید.

بنابراین وزنِ لحظه‌ی از خود بی‌خودی در ترازو از وزن بچه‌ی ناخواسته بیش‌تر است و از آن‌جا که وجود ناخواسته‌ی بچه‌ی ناخواسته احتمالاً بر همه‌ی زندگی عاشق سنگینی خواهد کرد، حتا می‌توان گفت وزنِ یک لحظه از خود بی‌خودی از تمامیِ یک عمر بیش‌تر است. وضع زندگی عاشق در لحظه‌ی از خود بی‌خودی تقریباً همان وضع زمانِ محدود در مواجهه با زمان نامحدود است. انسان در آرزوی جاودانگی است اما به‌جز جایگزین آن چیزی نصیبش نمی‌شود: لحظه‌ی از خود بی‌خودی.

یادم می‌آید وقتی جوان بودم یک روز با دوستی سوار اتومبیل او بودیم. اتومبیل ایستاده بود و جلومان مردم از خیابان می‌گذشتند. چشمم به یکی افتاد که ازش بدم می‌آمد. او را به دوستم نشان دادم و گفتم: «زیرش بگیر!» البته قصدم فقط شوخی بود. اما دوستم چنان دچار خلسه شد که اتومبیل را از جا کند. مرد وحشت کرد، لیز خورد و افتاد. دوستم درست در لحظه‌ی آخر ترمز کرد. مرد چیزیش نشد. اما مردم محاصره‌مان کردند. کم مانده بود ما را بکشند (و این خواست‌شان برایم منطقی است). اما دوستم قلباً قاتل نبود. فقط کلماتم او را ناگهان برای مدت کوتاهی از خود بی‌خود کرده بود (و این یکی از عجیب‌ترین شکل‌های از خود بی‌خودی است: از خود بی‌خودی ناشی از یک شوخی).

معمولاً مفهوم از خود بی‌خودی را خاص لحظه‌ی عارفانه می‌دانند. اما از خود بی‌خودیِ روزانه، پیش‌پاافتاده و مبتذل هم وجود دارد: از خود بی‌خودیِ خشم، از خود بی‌خودیِ سرعت در پشت فرمان، از خود بی‌خودیِ ناشنوایی حاصل از صدا، از خود بی‌خودیِ ستادیوم‌های فوتبال. زیستن یعنی تلاشی جانکاه و مداوم برای پایبندیِ خود و گم‌نکردن خود، یعنی تلاشی جانکاه و مداوم برای بقای همیشگی و مستحکم در خود، در ستازیس خود. کافی است فقط لحظه‌ی کوچکی از خود خارج شویم تا قلمرو مرگ را لمس کنیم.

سعادت و از خود بی‌خودی

فکر نمی‌کنم آدورنو هرگز از شنیدن موسیقی ستراوینسکی کم‌ترین لذتی برده باشد. لذت؟ به اعتقاد آدورنو، تنها لذتی که موسیقی ستراوینسکی می‌شناسد، «لذت انحرافیِ محرومیت» است زیرا موسیقیِ ستراوینسکی خودش را از همه‌چیز «محروم» می‌کند: از برتاب‌گرایی، از صوت‌های ارکستری، از تکنیکِ گسترش {دولپمان}. «نگاهی بدطینت» به صورت‌های کهن می‌اندازد و صورت‌شان را کژ می‌کند. موسیقی‌یی «شکلکی» است و توان ابداع ندارد و فقط «مسخره» می‌کند. فقط «کاریکاتور» و «نقیضه» است. «نفی» نه فقط موسیقی سده‌ی ۱۹ و بل اصلا موسیقی است (آدورنو می‌گوید: «موسیقی ستراوینسکی، موسیقی‌یی است که موسیقی را طرد کرده است»).

واقعاً عجیب است. پس سعادتی که از این موسیقی می‌تراود چیست؟

هنوز نمایشگاه پیکاسو در پراگ در میانه‌های دهه‌ی ۶۰ را به‌یاد دارم. یک تابلو در ذهنم مانده است: یک زن و یک مرد دارند هندوانه می‌خورند. زن نشسته است و مرد بر روی زمین دراز کشیده و پاها را در حرکتی که از شادی‌یی بیان‌نشدنی خبر می‌دهد هوا کرده‌است. و این همه با بی‌خیالیِ لذت‌آفرینی نقاشی شده که موجب می‌شود فکر کنم حتماً نقاش نیز هنگام نقاشی تابلو همان لذتی را حس کرده که آن مرد با هوا کردنِ پاهای خود.

سعادتِ نقاشی که مردی را در حال هوا کردنِ پاهای خود نقاشی می‌کند دوچندان است: سعادتِ تماشای (لبخند به لبِ) سعادت است. برایم این لبخند جالب است. آن‌چه نقاش در سعادتِ مرد پادرهوا می‌بیند، قطره‌ی شگفت‌انگیزی از شوخی است. همین دلش را شاد می‌کند. لبخند نقاش، تخیل شاد و نامسئول او را در او بیدار می‌کند، تخیلی همان‌قدر بی‌خیال که مرد در حرکتِ هواکردنِ پاها. بنابراین طنز نیز نشان خود را بر این سعادت گذاشته است و این وجه تمایز این سعادت با سعادتِ دوره‌های دیگرِ هنر است: سعادتِ رمانتیکِ یک تریستانِ واگنری یا سعادتِ آرمانیِ یک فیلمون و یک باثوتسیس (آیا دلیل عدم‌حساسیت آدورنو به موسیقی ستراوینسکی، فقدان حس طنز در او نیست؟).

بتهوفن سرود شادی را ساخته‌است. اما شادیِ بتهوفنی مراسمی است که باید در آن انسان با احترام تمام خبردار بایستد. روندوها و منوئت‌های سمفونی‌های کلاسیک نوعی دعوت به رقص است، اما سعادتی که من از آن سخن می‌گویم و به آن دل بسته‌ام نمی‌خواهد در حرکتِ جمعیِ یک رقص سعادت باشد. از همین رو نیز از شنیدن هیچ پولکایی احساس سعادت نمی‌کنم به‌جز از سیر کوس پولکای ستراوینسکی که نه برای رقصیدن و بل فقط برای شنیده‌شدن، آن هم در حال پادرهوایی، تصنیف شده است.

در هنرِ نو آثاری هست که سعادتِ تقلیدناپذیرِ بودن را کشف کرده‌اند، سعادتی که از رهگذرِ بی‌مسئولیتیِ خلسه‌آورِ تخیل، از رهگذرِ ابداع و برانگیختنِ شگفتی و حتا وارد کردنِ شوک با ابداع‌ها متجلی می‌شود. می‌توان فهرست بلند بالایی از این آثارِ سرشار از این سعادت ارائه داد: ستراوینسکی (پتروشکا، زفاف، روباه، کاپریچیو برای پیانو و ارکستر، کنسرتو برای ویولون،...)؛ همه‌ی آثار میرو؛ تابلوهای کُله و دوفی و دوبوفه؛ پاره‌یی از نثرنوشت‌های آپولینر؛ پیریِ یاناچک (دیکتودنها، سکتت برای سازهای بادی، اپرای مادرووداِ حیله‌گر)؛ بعضی از تصنیف‌های میلو و پولنک. وقتی پولنک با الهام از آپولینر، اپرا- بوفِ پستان‌های تیرزیاس را در روزهای آخر جنگ نوشت کم نبودند کسانی

که گرامیداشتِ آزادی با شوخی را جنجالی می‌یافتند و بنابراین او را محکوم کردند ـ راستی هم با پایان جنگ، روزگار سعادت، سعادتِ کمیابِ روشن به طنز، به پایان رسید و به‌جز استادان بسیار کهنسالی همانند ماتیس و پیکاسو کمتر کسی توانست این سعادت را که زمانه پس می‌زد هم‌چنان در آثارش حفظ کند.

در این شمارش آثار بزرگ سعادت، نمی‌توانم از موسیقی جاز یاد نکنم. سرتاسر رپرتوار جاز به‌جز واریاسیون‌های شمار نسبتاً محدودی از ملودی‌ها نیست. از همین رو می‌توان در سرتاسر موسیقی جاز لبخندی را دید که میان ملودیِ اولیه و ملودیِ پرداخت‌شده جایی برای خود تراشیده است. استادان بزرگ جاز نیز همانند ستراوینسکی هنرِ بازنوشت‌بازنگوشانه را دوست دارد و روایت‌های خود را نه‌تنها از سانگ‌های کهن سیاه بل حتا از باخ و موتسارت و شوپن تصنیف می‌کنند: الینگتن، چایکوفسکی و گریگ را بازمی‌نویسد و در یووایز سوئیت روایتی از پولکای روستایی را ارائه می‌دهد که روحاً یادآور پتروشکاست. در فضای میان الینگتن و «تصویرِ» او از گریگ، لبخند حضوری نامرئی دارد. اما این حضور بر چهره‌ی نوازندگانِ دیگری‌لندِ کهن کاملا مرئی است: وقتی نوبت به تک‌نوازی یک نوازنده می‌رسد (تک‌نوازی‌یی که همیشه تا اندازه‌یی بدیهه‌نوازی یعنی همیشه سرشار از نامترقبه‌هاست)، آن نوازنده جلو می‌آید و چون تک‌نوازی‌اش به پایان می‌رسد جای خود را به نوازنده‌ی دیگری می‌دهد تا اینک خود دل به لذتِ شنیدن بسپرد (لذتِ نامترقبه‌های تازه‌تر).

در کنسرت‌های جاز، مردم دست می‌زنند و دست‌زدن به معنای ادای احترام پس از شنودی با دقت است. با موسیقی راک وضع عوض می‌شود. نکته‌ی مهم: در کنسرت راک، کسی دست نمی‌زند. در راک، دست‌زدن و به نمایش درآوردنِ فاصله‌ی بحرانی میان آن که می‌نوازد و آن که گوش می‌دهد گناه است. کسی برای داوری و ارزیابی به کنسرت راک نمی‌رود. همه برای تسلیم‌شدن به موسیقی، برای هم‌فریادشدن با نوازندگان، برای هم‌هویتی با نوازندگان به کنسرت می‌آیند. در راک، کسی در جستجوی لذت نیست و همه هم‌هویتی را می‌جویند، کسی در جستجوی سعادت نیست و همه جوششِ را می‌جویند. راک از خود بی‌خود کننده است: ضرباهنگ با قدرت و نظم بسیار نواخته می‌شود، بن‌مایه‌های ملودیک کوتاه‌اند و دم به دم تکرار می‌شوند، هیچ تضاد پویایی وجود ندارد و همه چیز فورتیسیمو است، ترانه نیز گرایش به زیرترین صوت‌ها دارد و به فریاد شبیه است. کنسرت راک هیچ ربطی به دانسینگ‌های کوچکی ندارد که جفت‌ها را در خلوت خود حلقه می‌کند. کنسرت راک در تالارهای بزرگ، در ستادیوم‌ها اجرا می‌شود و شنوندگان همه تنگ‌به‌تنگ به یکدیگر چسبیده‌اند. اگر رقصی هست، رقص همگانی است وگرنه جفتی وجود ندارد: هر کس هم به تنهایی می‌رقصد و هم با همه، همه‌ی بقیه. موسیقی فردها را به یک بدن واحد جمعی بدل می‌کند. وقتی از فردگرایی و لذت‌جویی در موسیقی راک سخن می‌رود، این سخن چیزی به‌جز یک خودفریبیِ دیگرِ روزگار ما نیست، روزگاری که (همانند همه‌ی روزگاران دیگر) خود را متفاوت از آن‌چه هست می‌خواهد.

زیبایی جنجال برانگیز شرّ

آن‌چه در کار آدورنو خشمگینم می‌کند، اسلوبِ کوتاه‌مداریِ اوست که آثار هنری را با سهولتی دهشت‌انگیز به آرمان، پیامد یا دلالتِ سیاسیِ (جامعه‌شناختی) خاصی پیوند می‌زند. آدورنو از بازاندیشی‌هایی به‌غایت نکته‌سنجانه (شناخت آدورنو در زمینه‌ی موسیقی تحسین‌برانگیز است) به نتیجه‌گیری‌هایی به‌غایت فقیرانه می‌رسد: مگر به‌جز این است که همیشه می‌توان همه‌ی گرایش‌های سیاسی یک عصر را در دو گرایش متقابل خلاصه کرد؟ مگر همیشه نمی‌توان هر اثر هنری را درغایت در یکی از دو جناح پیشرفت یا ارتجاع جای داد؟ از آن‌جا نیز که ارتجاع شرّ است، محکمه‌ی نفتیش عقاید آغاز می‌شود.

پرستش بهار: پایانبخشِ این باله، قربانی‌شدنِ دختری جوان برای جان‌یابیِ دوباره‌ی بهار است. آدورنو می‌گوید: ستراوینسکی از بربریت دفاع می‌کند و «موسیقی او نه با قربانی که با نهاد مرگ‌خواه هم‌هویت می‌شود» (چرا آدورنو فعل «هم‌هویت‌شدن» را به‌کار می‌برد؟ آدورنو از کجا می‌داند ستراوینسکی «هم‌هویت می‌شود» یا نه؟ چرا نمی‌گوید «نهاد مرگ‌خواه را نقش می‌زند»، «تصویر می‌کند»، «تجسم می‌کند»، «بازمی‌نماید»؟ پاسخ روشن است: زیرا فقط هم‌هویتی با شرّ گناه‌است و محاکمه را مشروعیت می‌دهد).

همیشه از کسانی که در یک اثر هنری، نه نیتِ شناخت، درک یا فراچنگ‌آوردن فلان یا بهمان جنبه از واقعیت و بل یک ایستارِ (سیاسی، فلسفی، مذهبی و غیره) را می‌جویند به‌شدت و با خشونت بدم آمده است. تا پیش از ستراوینسکی، موسیقی هرگز نتوانسته بود به مناسک بربر شکلی باعظمت بدهد. تا پیش از ستراوینسکی، کسی بلد نبود این مناسک را به شکلی موسیقایی تخیل کند. این به آن معناست که کسی نمی‌توانست زیباییِ بربریت را تصور کند. اما بربریتِ تهی از زیبایی درک‌ناپذیر است (بر این نکته تأکید دارم: برای شناخت عمیق هر پدیده باید زیباییِ بالفعل یا بالقوه‌ی آن را درک کرد). اما گفتنِ این‌که یک مناسک خونین زیباست، تحمل‌ناپذیر و نپذیرفتنی و جنجال‌آفرین است. اما اگر این جنجال را نفهمیم، اگر تا انتهای این جنجال نرویم، چگونه می‌توانیم چیزِ ارزشمندی از انسان درک کنیم؟ ستراوینسکی به مناسک بربر شکل موسیقایی نیرومند و متقاعد کننده‌یی می‌دهد. اما این شکل به‌رغم قدرت‌مندی دروغگو نیست. به بخش آخر پرستش بهار گوش دهیم، بخشِ رقصِ قربانی: وحشت استتار نشده است، وحشت حضور دارد. ایرادِ آدورنو این است که چرا وحشت فقط نشان داده می‌شود و افشا نمی‌شود. اما مگر افشا چیست به‌جز زدودنِ زیبایی و نمایشِ واقعه در تمامیتِ زشتیِ آن؟ مگر به‌جز تقلب، ساده‌کردن و «تبلیغ» است؟ دلیل وحشتناک‌بودنِ قتل دختر جوان، زیبایی این قتل است.

در پرستش بهار، ستراوینسکی تصویرِ از خود بی‌خودیِ بربر را نشان می‌دهد، درست همان‌طور که تصویری از مس و تصویری از جشن روستایی را (در پتروشکا) نشان داده بود. این امر به‌ویژه از آن جهت جالب است که ستراوینسکی پیوسته و آشکارا خود را طرفدار اصل آپولونی و مخالف با اصل دیونوسوسی می‌خواند: پرستش بهار (به‌ویژه رقص‌های مناسکی) تصویرِ آپولونیِ از خود بی‌خودیِ دیونوسوسی است. در این تصویر، عنصرهای از خود بی‌خودی (کوبشِ پرخاشگرِ ضرباهنگ، اندک‌بن‌مایه‌های ملودیکِ به‌غایت کوتاه و مکرر در مکرری که هرگز گسترش نمی‌یابند و به فریاد شبیه‌اند) به هنری ظریف و ماندگار بدل می‌شوند (برای نمونه، ضرباهنگ به‌رغم همه‌ی پرخاشگری در تناوبِ سریع میزان‌های متفاوت به چنان پیچیدگی‌یی دست می‌یابد که زمانی مصنوعی، ناواقعی و صددرصد نقش‌پرداخته (ستیلیزه) می‌آفریند). با وجود این، زیبایی آپولونی این تصویر از بربریتِ توحش را پنهان نمی‌کند و به ما نشان می‌دهد که در ژرفنای ژرفِ از خود بی‌خودی، چیزی به‌جز خشونتِ ضرباهنگ، ضربه‌های خشنِ پرکوسیون، غایتِ بی‌حسی و مرگ نیست.

ریاضیات مفاجعت

زندگی یک مهاجر مسئله‌یی ریاضی است: یوزف کونراد کورزنیووسکی (که به نام جوزف کونراد مشهور است) بیست‌وهفت سال از عمر خود را در لهستان (و احتمالا، همراه با خانواده‌ی تبعیدشده، در روسیه) و بقیه‌ی پنجاه سال عمر را در انگلستان گذراند (با بر کشتی‌های انگلیسی). بدین‌سان زبان انگلیسی، زبان نویسندگی او و مضمون‌های انگلیسی، مضمون‌های نویسندگی او شد. تنها جای‌پای اصلیت لهستانی کونراد، حساسیتِ ضدروس اوست (بیچاره آندره ژید که نمی‌توانست از نفرتِ مرمرزِ کونراد از داستایفسکی سر دربیاورد!).

بوخوسلاو مارتینو تا سی‌ودو سالگی در چکی و سپس به‌مدت سی‌وشش سال دیگر در فرانسه، سویس، امریکا و باز سویس زندگی کرد. غم غربتِ زادبومِ کهن همیشه در آثار او بازتاب داشت. وانگهی خودش نیز خود را آهنگساز چک می‌نامید. با وجود این، پس از جنگ، مارتینو همه‌ی دعوت‌های بازگشت به میهن را رد کرد و آن‌چنان‌که وصیت کرده‌بود پس از مرگ در سویس دفن شد. آدم‌های مام وطن طبعاً وصیت او را نادیده گرفتند و در ۱۹۷۹، یعنی بیست سال پس از مرگ، جسد او را دزدیدند و با جلال و جبروت فراوان در زیر خاک زادگاه

خاک کردند.

گومبروویچ سی و پنج سال در لهستان، بیست و سه سال در آرژانتین و شش سال در فرانسه زیست. با وجود این، وی نمی‌توانست جز به لهستانی کتاب بنویسد و آدم‌های رمان‌هایش لهستانی‌اند. در ۱۹۶۴، هنگامی که در برلین اقامت داشت، از او دعوت شد به لهستان برود. ابتدا به تردید افتاد اما سرانجام دعوت را پس‌زد. جسد او در وانس در فرانسه در خاک است.

ولادیمیر نابوکوف بیست سال در روسیه، بیست و یک سال در اروپا (انگلستان، آلمان، فرانسه)، بیست سال در امریکا و شانزده سال در سویس زیست. زبان انگلیسی را زبان رمان‌های خود کرد اما مضمون‌های امریکایی آن‌قدرها مضمون آثارش نشد: رمان‌های او پر از آدم‌های روس است. اما ناباکوف خیلی صریح و با اصرار می‌گفت شهروند و نویسنده‌یی امریکایی است. ناباکوف در مونترو، در سویس در خاک است.

کازیمیژ برانديس شصت و پنج سال در لهستان زندگی کرد و پس از کودتای یاروزلسکی در ۱۹۸۱ ساکن پاریس شد. به‌جز به زبان لهستانی نمی‌نویسد و مضمون‌هایش همه لهستانی است. اما اگرچه از ۱۹۸۹ بدین‌سو دیگر دلیلی سیاسی برای اقامت در خارج از کشور ندارد، به لهستان نیز بازنمی‌گردد (و در نتیجه می‌توانم هرازگاهی از لذت دیدارش بهره‌مند شوم).

این نگاه گذرا پیش از هر چیز نمایانگر مشکل هنریِ مهاجران است: شاید قطعه‌های زندگی از لحاظ کمّی یکسان باشند، اما وزنِ روزگار جوانی یا روزگار پختگی یکسان نیست. چه برای زندگی و چه برای فعالیت آفرینشی، روزگار پختگی غنی‌تر و مهم‌تر است. اما ناخودآگاه، حافظه، زبان و همه‌ی زیربنای آفرینش خیلی زود شکل می‌گیرد. شاید این امر برای یک پزشک مسئله‌ساز نباشد، اما دوریِ رمان‌نویس یا آهنگساز از مکانی که تخیل و دغدغه‌های او یا به بیان دیگر مضمون‌های اساسی‌اش با آن پیوند خورده‌اند می‌تواند موجب نوعی پارگی شود. برای تبدیل مضرات این وضع به امتیاز، هنرمند باید همه‌ی نیرو و همه‌ی حیله‌های هنری خود را به‌کار گیرد.

مهاجرت از دیدگاهِ شخصیِ محض نیز سخت است: آدم پیوسته به رنج هجران می‌اندیشد. اما بدتر از رنج هجران، رنج از خود بیگانگی است. شاید کلمه‌ی آلمانی die Enfremdung مقصودم را بهتر بیان کند: منظورم فرایندی است که طی آن هرآن‌چه به آدم نزدیک بوده با او بیگانه می‌شود. انسان در کشوری که به آن مهاجرت می‌کند به die Enfremdung دچار نمی‌شود. در آن‌جا فرایندی عکس روی می‌دهد: آن‌چه در آغاز بیگانه بوده، کم‌کم آشنا و عزیز می‌شود. اما شکلِ تکان‌دهنده و شگفت‌انگیز غرابت در مواجهه با زنی ناشناس و تازه‌آشنا متجلی نمی‌شود: غرابتِ آن زنی شگفت‌انگیزتر و تکان‌دهنده‌تر است که روزگاری از آنِ آدم بوده و اینک نیست. فقط بازگشت به زادبوم پس از غیابی طولانی می‌تواند غرابتِ گوهریِ جهان و هستی را نشان دهد.

بارها به گومبروویچ در برلین اندیشیده‌ام، به این‌که نخواست لهستان را از نو ببیند. آیا به‌خاطر نظام کمونیستی بود که هنوز بر آن‌جا حکومت می‌کرد؟ فکر نمی‌کنم: کمونیسم لهستانی از همان روزگار در حال فروپاشی بود و ارباب فرهنگ تقریباً همه جزو مخالفان بودند. اگر گومبروویچ به لهستان می‌رفت، مخالفان از بازدیدار او از زادبوم یک پیروزی می‌ساختند. دلیل‌های برنگشتن گومبروویچ در هستی ریشه دارند و غیرقابل‌انتقال به غیرند. غیرقابل‌انتقال‌اند زیرا بیش‌ازحد خصوصی‌اویند و غیرقابل‌انتقال‌اند زیرا برای دیگران بیش‌ازاندازه ناگوارند. چیزهایی هست که فقط می‌شود مسکوت‌شان گذاشت.

منزل استراوینسکی

زندگی استراوینسکی به سه بخش تقریباً مساوی تقسیم می‌شود: بیست و هفت سال در روسیه، بیست و نه سال در فرانسه و سویس فرانسوی‌زبان و سی و دو سال در امریکا.

بدرود با روسیه در چندین مرحله انجام می‌گیرد. در ابتدا، از ۱۹۱۰، استراوینسکی چنان در فرانسه می‌زید انگار برای یک سفر مطالعاتیِ طولانی به آن‌جا آمده است. سال‌های فرانسه روس‌ترین سال‌های آفرینشی اوست: پتروشکا، زوزدولیکی (برپایه‌ی شعری از بالمونت، شاعر روس)، پرستش بهار، پریاوتکی، آغاز زفاف. بعد جنگ است و ارتباط با روسیه سخت‌تر می‌شود. اما استراوینسکی هم روباه و هم قصه‌ی سرباز را با الهام از شعرهای عامیانه‌ی میهن خود می‌سازد و آهنگسازی روس است. فقط پس از انقلاب می‌فهمد زادبوم خود را احتمالا برای همیشه ازدست‌داده است و فقط پس از این آگاهی است که زندگی‌اش به‌عنوان مهاجر آغاز می‌شود.

برای فردی که زادبوم خود را به‌منزله‌ی تنها وطن می‌شناسد مهاجرت به معنای اقامت اجباری در خارج از وطن است. اما تداوم مهاجرتْ وفاداریِ تازه‌یی می‌آفریند: وفاداری به وطنِ دوم. و این هنگام، هنگامه‌ی بریدن است. استراوینسکی کم‌کم مضمون‌های روسی را رها می‌کند. البته در ۱۹۲۲ ماورا (اپرا- بوف، بر پایه‌ی پوشکین) و در ۱۹۲۸ بوسه‌ی پری را با یاد چایکوفسکی می‌سازد اما پس از آن، به‌جز در چند مورد استثنایی و حاشیه‌یی، به مضمون‌های روسی بازنمی‌گردد. وقتی نیز در ۱۹۷۱ می‌میرد، همسرش ورا به وصیت او عمل می‌کند، پیشنهاد دولت شوروی را برای خاکسپاری در روسیه پس‌می‌زند و وی را در گورستان ونیز در خاک می‌کند.

استراوینسکی بی‌گمان همانند بقیه، همه‌ی بقیه، زخم مهاجرت را با خود داشت. بی‌گمان اگر در زادبوم می‌ماند، هنرش در مسیر دیگری تحول می‌یافت. آغاز سفرِ او به تاریخ موسیقی تقریباً همزمان است با لحظه‌یی که دیگر زادبومش برایش وجود ندارد: وقتی می‌فهمد هیچ‌کجا جای او نیست، میهن خود را در موسیقی بازمی‌یابد. نمی‌خواهم غزل‌سرایی کنم. آن‌چه می‌گویم، باورِ مشخص من است: تنها میهنِ استراوینسکی، تنها منزل او موسیقی بود، همه‌ی آهنگ‌های همه‌ی آهنگسازان، تاریخ موسیقی. تصمیم گرفت در تاریخ موسیقی مستقر شود، ریشه بدواند و منزل کند. در آن‌جا بود که تنها هموطنان خود، تنها نزدیکان و تنها همسایگان خود را یافت: هم پروتن را و هم وبرن را. پس با ایشان به گفتگویی طولانی نشست، گفتگویی که فقط در هنگام مرگ او به پایان رسید.

استراوینسکی هر کاری می‌توانست کرد تا خود را در منزل نو در منزل خود حس کند: در تک‌تک اتاق‌های خانه درنگ کرد، به تک‌تک کنج‌های آن سرزد، تک‌تک اسباب و اثاثش را نوازش کرد. از موسیقیِ فولکلورِ کهن به پرگولزی رسید و پرگولزی، پولچینلا (۱۹۱۹) را به او داد؛ به دیگر استادان باروک رسید، استادانی که اگر نبودند آپولونِ حامیِ الاهگانِ هنر (۱۹۲۸) نمی‌بود؛ به چایکوفسکی رسید و ملودی‌های او را در بوسه‌ی پری (۱۹۲۸) بازنوشت؛ باخ، پدرخوانده‌ی کنسرتو برای پیانو و سازهای بادی (۱۹۲۴) و کنسرتو برای ویولون (۱۹۳۱) او شد و استراوینسکی واریاسیون‌های کورال ملکوتی (۱۹۵۶) باخ را بازنوشت؛ به جاز رسید و جاز را در رگ-تایم برای یازده ساز (۱۹۱۸)، موسیقی پیانو-رگ (۱۹۱۹)، پرلودیوم برای جاز انسمبل (۱۹۳۷) و در کنسرتوی ابونی (۱۹۴۵) ستود؛ به پروتن و دیگر پیرانِ موسیقیِ چندآوایی رسید و ایشان الهامبخش سمفونی مزمورها (۱۹۳۰) و به‌ویژه مس (۱۹۴۸) ستایش‌برانگیز او شدند؛ به مونتوردی رسید و در ۱۹۵۷ به بررسی آو پرداخت؛ به گزوالدو رسید و در ۱۹۵۹ مادریگاله‌های او را بازنوشت؛ به هوگو ولف رسید و دو ترانه‌ی او را در ۱۹۶۸ ردیف‌سازی کرد؛ اگرچه در آغاز از موسیقی دوازده‌آوایی اکراه داشت، اما پس از مرگ شوئنبرگ (۱۹۵۱) به آن نیز رسید و در این موسیقی نیز یکی دیگر از اتاق‌های خانه‌ی خود را بازشناخت.

مخالفان او، مدافعانِ تلقیِ موسیقی به منزله‌ی برتابِ احساس‌ها، آنان که از حجبِ تحمل‌ناپذیرِ «فعالیت عاطفی» او خشمگین بودند و وی را به «نداشتن قلب» متهم می‌کردند، هیچ یک دلِ درکِ احساس زخم‌خورده‌یی را نداشتند که در پسِ ولگردیِ او در تاریخ موسیقی نهان بود.

و این هیچ جای تعجب ندارد: هیچ کس به اندازه‌ی آدم‌های احساساتی بی‌احساس نیست. یادتان می‌آید؟ «خشک‌قلبیِ پنهان در پس سبکی سرریز از احساس».

پایان

ژاک مونیه

رولان بارت و عقدهٔ رابینسون بودن

ترجمهٔ منوچهر بشیری‌راد

کتاب‌هایی که دربارهٔ رابینسون به نگارش درآمده، به راستی مجمع‌الجزایری است که توجه بسیاری از «کاشفان» معنایی گمشده را به خود جلب می‌کند.

دمینیک او منونی در کتاب **روان‌شناسی استعمار** و مارت رُبرت در **رمان ریشه‌ها و ریشه‌های رمان** به شیوهٔ روان‌کاوان، این کشتی شکستهٔ پرافتخار را روی صندلی راحتی جزیره‌اش می‌خوابانند. در میانِ اهل اقتصاد کسانی چون میکل دوامیلیبیا نظرات شگفت‌آوری بر اساس گفته‌های این مرد تنها تدارک می‌بینند، این فرضیات از تعابیر عرفانی خالی نیست و ناگزیری‌هایی را در بر دارد که تجارِ باطنیه برای خواندن مراسلات مرموزشان عرضه می‌کردند.

در کتاب **آستانه‌ها** ژرارد ژنت با توجه به این داستان دستور زبانی زایشی را طرح می‌ریزد. در میان این پژوهش‌ها عاقبت به ترجمه‌ای لاتین از این اثر، یک اقتباس برای اسکیموها، یک تبدیل انگلیسی به کلمات تک‌سیلابی، دو یا سه برداشت انحرافی اروتیک و پورنوگرافیک و به‌ویژه یک نجربهٔ شایسته از نویسنده‌ای به نام ژولیان ریو، برمی‌خوریم. در اثر اخیر نویسنده روایت انگلیسی داستان را کنار گذاشته، متنی اسپانیایی از اثر را زنده می‌کند. بدین‌گونه این پدیدهٔ هنری بعد از کسوت اسطوره‌ای‌اش زیر قلم درخشان کسانی چون ژان ژاک روسو، برناردن دوسن پی‌یر، لابه پروس، ژول ورن، پل والری، ژول سوپر ویل، سن ژن پرس، میشل بوت... به جامه‌ای نو درآمده است. اکنون می‌توان «دسته‌ای از عناصر را که نشان‌دهندهٔ ارتباطی هماهنگ و آکنده از تأثیری مشترک است» در میان این نویسندگان حدس زد و به «عقده‌ای» در شکل‌گیری این آثار پی برد: یعنی عقدهٔ رابینسون‌بودن. البته این نظریه در نزد افاضل ممتاز، مبهم و گستاخانه جلوه می‌کند.

واژگان «نشانه» و «عقده» دیگر ارزش و کاربردشان را از دست داده‌اند. برای چه باید به بحر بیکران نامگذاری‌ها بیافزاییم و چرا بعد از آنتی ـ اُدیپ، آنتی ـ رابینسون را طرح افکنیم؟ ما به خودخواهی‌های ناشی از این اقدام آگاهیم، با وجود این زمینه‌ای کاملاً تازه برای کنکاش نوین و مفید در پیش رو داریم: اثری که رولان بارت آفریدگار اوست. در حقیقت نام رابینسون کروزئه زیر قلم نویسندگانی با تعلقات اسطوره‌شناسی بارها از سر گرفته شده است، اما این بار نویسنده بدون هیچ اصرار و وسواسی صرفاً به نشانه‌ها و آن اهداف پنهانی می‌پردازد که حضور فراگیر و قاطع این مضمون را توجیه می‌کند و آن را به مثابهٔ عقده‌ای آشکار می‌گرداند. رولان بارت در **درسی در باب گشایش** در کالج دو فرانس می‌گوید: «ادبیات حاوی بسیاری از دانش‌هاست، در زمانی چون رابینسون کروزئه علومی از قبیل تاریخ، جغرافیا، جامعه (مستعمره‌نشین)، تکنیک و گیاه‌شناسی وجود دارد (رابینسون فاصلهٔ میان طبیعت تا فرهنگ را طی می‌کند) من نمی‌دانم برتری جامعه‌گرایی یا توحش در چیست اما می‌دانم که باید تمام نظم‌های حاکم بر اطلاعاتمان را بیرون بریزیم مگر نظام ادبی را که نجات‌بخش خواهد بود، زیرا که تمام علوم در بستر ادبیات به منصهٔ ظهور می‌رسند.»

چند سال پیش از این او در متنی به نام «حاشیه‌روی» رؤیای دوردست رمانی را (که هرگز نخواهد نوشت) در سر می‌پخت، او در آن‌جا می‌گوید: «اگر تصویری نو از رابینسون داشتم، او را در یک جزیرهٔ غیرمسکونی جا نمی‌دادم بلکه در شهری با دوازده میلیون سکنه قرارش می‌دادم درحالی که دیگر قادر به کشف، گفتار و نگارش نیست. به گمان من این شکل مدرن اسطوره است.»

در حقیقت سه بار رولان بارت خود را برای «رابینسون بودن» به خطر می‌اندازد. در کتاب **رولان بارت به قلم رولان بارت** او ابتدا به برآورد موجودی‌ی اسطوره‌شناسی شخصی‌اش می‌پردازد و در آن‌جا توجه خواننده را به این موضوع جلب می‌کند: «همهٔ جریانات این کتاب باید به مثابه حرف‌های شخصیتی در یک رمان تلقی شود». بعد در **امپراتوری نشانه‌ها** آشکارا در شهری پرسه می‌زند درحالی که توانایی کشف گفتار و نگارش را ندارد. در آخر در کتاب **اتفاق** بر حاشیهٔ مطالب اصلی کتاب به نقل کجروی‌ها، برخوردها و کشتی‌شکستگی‌های کوچکش می‌پردازد. **اتفاق** از این دیدگاه قابل بررسی است و فقط نباید آن را دستگاه لابیروبیِ همجنس‌گرایی دانست. این نوشته رساله‌ای در بابِ عشق و هوس نیست (از این رو نام «اتفاق» را بر خود دارد) این تقربی بسیار ظریف به ساحت (رابینسون بودن) است. خاطرات رابینسون یاور مخیلهٔ انسانی است که در زندان جسم خود تنهاست. بارت در این اثر به شرح گردش‌هایش در دنیای بچه‌مزلف‌ها و قرار ملاقات‌های اغلب ناکامش می‌پردازد، او هم‌چون رابینسون شاهدی دقیق در جزیره جنسیت است. **اتفاق** به شدت مورد داوری قرار گرفت یا بدتر از آن گمنام باقی ماند.

نویسنده با توجه به عادات ناخوشایندش به تحلیل کشیده شد. برخی نیز این اثر را هم‌چون گواهی معتبر از عصری بی‌قید، تغزلی و فریبنده دانسته‌اند که در آن از **Sida** (ایدز) خبری نیست!

با همهٔ این‌ها من در این اثر، عالمی را در قطره آبی کشف کرده‌ام، آشنایی با این عالم کوچک، بی‌رحم و رمزآلود با مردسالاری بازگونه و تنهایی و جزیره‌گونگی‌اش به یقین می‌تواند روشنی بی‌شائبه و معصوم در تحلیل این کتاب کوچکی که بوی گوگرد را استشمام می‌کند در اختیار ما قرار دهد: و در شناخت رابینسون و نشانه‌شناسی که به دنبال چند جمله بدوی جستجوی خویش را آغاز کرده است ما را یاری کند.■

سه شعر تازه از محمد حقوقی

شعرهایی به سپاسداشتِ پروفسور دکتر هوشنگ راستان

هنگامِ هنگامه

از تاریکی و کابوس
به روشنایی و رؤیام
با کبریت احمر باستانی
«راستانی»!
که دست جادو در آستین تست،
تو بردی.

تو با نفس مسیح
و خرد جالینوس
فانوسبان راستین! که راه تو، راست
از تاریکی و کابوس
به روشنی و رؤیاست.

آه... چه هنگامه‌ای بود
هنگام رقص سرانگشت‌های تو
بر دریچه‌های بسته،
که اندک‌اندک
رو به نسیم و نفس
باز می‌شدند.
باز،
با آوازی در حریر هوا
که جز با خاطرهٔ دستان تو
تحریری نداشت...

آذر ۷۳ ـ دارآباد

بازگشتِ قو

از شب که پشت کرکره‌هاست مگو
از چشمان او بگو
که راه را
بر شب بسته‌اند.

درست در قلب تابستان بود،
تب‌لرزهٔ زمستانی
در شبی که دل شکسته
فرو
ریخت
آوار مرگ در مرداد
زلزلهٔ زمهریر
تا خواب در کنار کرکره‌ها،
با پرهیب قویی
که گویی
رو به گوشهٔ آواز
کرده بود.

نه... از شبِ پُشتِ کرکره‌هام مگو
از چشمه ـ کار زیبا
با رقص سرانگشتانِ فانوسیش
بر دلِ ناشکیبا
از هدیهٔ دو دریچهٔ جادوی او
از فردای تابناک پشت پنجره‌هام بگو

آه...
ای که کلام مردهٔ من
زنده از مسح دست تست!
تو با مژدهٔ بازگشت قو
کلیما کلیم!
مسیحا مسیح!

آذر ۷۳ ـ دارآباد

از دست‌های آبی

در کرانهٔ خاکستریِ مات
جز پرهیب دست‌های آبی تو نیست

تاریک، از بدرقهٔ اندوه نازیبام
از پلک‌هام
پیاده
می‌شوم،
این‌جا کنار دریچه‌های ارغوانی
که دیگر بار
باز شده‌اند:
زلال صاف
با شیشه‌های شفاف
رو به مهتاب جادهٔ سرمه‌ای
که تا صبح شانه‌های تو
از میان درختان ابریشم می‌گذرد.
تو با دست‌های آبیت
در مهتابیم
نازکا نسیم!
که تنها از تست و با تو
که خوش دارم گفت:
در غربت می‌زیستم برای مرگ
و در وطنم می‌میرم برای زندگی
وطنم...
ـ این‌جا که همیشه اندوهم زیباست

آذر ۷۳ ـ دارآباد

م.ع. سپانلو

خیال‌بندی‌ها

۱ (نامه)

در کف خاکستری‌رنگ هوا
بادبان نامه‌هایت باز شد
ابرِ رحمت بر سر یاران رسید
نامه‌ات امروز با باران رسید...
روز بالاتر می‌آید
ما فروتر می‌رویم.

۲ (اطلسی‌ها)

اطلسی‌ها با دهان باز می‌خوانند
لبْ‌طلایی‌های باران را می‌آشامند در رؤیا
سنگ‌ها، با چهرهٔ خالیستان
تبریک می‌گویند
با دهان باز می‌خوانید:
ای پاییز بی‌آواز
زنده در روحم، زنده در جسمم
باز هم باران
حَنای فصل را بر گیسوانت بست.

۳ (دروازه)

سر درختی‌ها از نردهٔ بالکن
سرکشیدند و تماشا کردند
فارغ از دستهٔ موسیقی آیینه
لحظه‌ای پیش، عروس
رونما خواسته بود
عصر، با بوی زغال
فال گنجشکِ اسیر
مزّهٔ سکهٔ مستعمل داشت
ینگه‌ها، شمع به دست
سر رسیدند و در آیینه فرو رفتند...
گوشهٔ قاب، هنوز
چادر توری، آویخته، می‌لرزید
روی دروازهٔ عقد.

۴ (صورتی)

گلبرگ سیب را باران ریخت
اشیاء، با روسری‌های صورتی
آواز زنگداری خواندند
تا بیوه‌های خندان، در شیشهٔ چراغ
گیسوی افشان را بیارایند
در قایق عروسی
بر رودِ صورتی بخرامند
تشکیل زوج بدهند
و جفت‌جفت، شانه به‌سر
بالای بادبان بپرند
بالای قیل و قال اسکله‌ها
بر پلکان صورتیِ جشن.

۵ (گربه‌ها)

تو گربهٔ حکایتی ای خوشگل
تو دانهٔ اناری
که در قصهٔ هزارویکشب، تبدیل می‌شوی
و هیچ‌وقت وجود تو را
نمی‌توان به دام انداخت
با این‌همه چنان که تو را بوسیدم
بلور چهره‌ات را ته ریشم خط زد
و ماند آینه‌ای موج‌دار
که گربه‌ها از آن بیرون می‌آیند
و روی قابش خمیازه می‌کشند.

۶ (رؤیا)

ریشه ندارد ولی دوام دارد رؤیا
(افسوس که بوسه‌های ما خواب‌آور بود)
من خاطرهٔ توأم، نه برنامهٔ تو
و زندگی مشترک ما
با بیداری ارتباط ندارد.

۷ (عروس)

از تُنگ بلورین
که عروس مرده‌ای می‌شُست
یک قطرهٔ شفاف چکید
و در سبد شکوفه‌های کهنه
با ضربهٔ بی‌صدا، به پاییز خوشامد گفت.
هر قطره که می‌افتد
در فاصلهٔ سقوط می‌گوید:
ای عروس پاییز، سلام!

۸ (تاجگذاری)

سقف دریا همه‌جا سوراخ است
نور از روزنه‌ها
می‌چکد قطره‌قطره به سرم.

شاه‌دامادم بر نیمکتی کهنه
که می‌لرزد در نورِ کدر
همه اطرافم، شعرک‌هایِ غرق‌شده می‌افتند
و به آرامی
می‌نشینند کف دریا.

کشتی کهنه که هنگام بهار
ساز و برگش کردند
در زمستان، متلاشی شد
چون فرو می‌رفت، در مهلت کوتاهش
زورق کاغذیِ شعله‌وری دید
که بالا آمد
سطح در چهرهٔ او.

هشت‌پا
روح کشتی‌ست که چون تاجی
می‌نشیند به سرم.

(۱۳۷۳ - ۱۳۷۲)

منصور اوجی

و سهم من

بر آب آمده با سیل
سه سرخ، سرخ‌تر از سرخ...
(زمین چه‌قدر باید چرخیده باشد و
خورشید چه‌قدر باید تابیده باشد و
ریشه در اعماق چه‌قدر باید مَته فرو برده
باشد
و مرد چه‌قدر باید عرق ریخته باشد به
تقلا در پس چرخ تراشْ و به کارگاه؟
تا که چنین نوگلی
بردمیده باشد از خاک
و چنین سیبی بر شاخ و
چنین یاقوتی بر گوشواره
بر شده باشد؟
هان، چه‌قدر؟)

نصیب کودک آواره، سیب و گوشواره در این
صبح

- «رساند روزی ما را، خدا
- چه غنج می‌زند این غربتی -
شکرت، ها!»

و سهم من، منِ شاعر
گلی‌ست،
گلی سرخ
و سهم کنج خیابان، خلاب و این همه خاشاک
بر آب آمده با سیل...

شیراز - اول شهریور ۷۱

اورنگ خضرایی

رُخ دادنِ زمستان

در جیب‌هایم دست که می‌بَرَم
چه می‌خواهم؟

فنجانی از شب‌بو؟
یا مهربانی سارهای عاشق را
بر شانه‌های مارمولکی چابک؟

از دارکوب‌ها
کودکی که می‌پُرسید نام خودش را
و خیس می‌دوید در آفتاب و طعمِ سیب
در جیب‌هایم امروز
برای او چه می‌یابم؟
دیگر نه قطره‌های لغزنده روی مشق‌های مدرسهٔ
فردا
نه عطرِ سوسنی جوهر
نه آن اثیریِ نابِ نگاه
از دو ماهوارهٔ سبز.
امروز
حافظهٔ تقویم
هق‌هقِ شکستگی کیست؟
و تکرارِ سوک چیست؟
که آفتاب می‌لغزد
خُرد و خراب از لبه‌های شکستهٔ خاکستر
و خاموش می‌شود
سپیده از تغزل ماهی‌ها

تاب آورم اگر اینک
آغاز می‌شَوَم
رخ دادنِ زمستان را.
تقدیر از کدام سوست
که ناگاه در خماخم بازی
پرتاب می‌شَوَد
اما؟

هرمز علی‌پور

درخت

خوابم را گرفته‌اند
این رنگ‌ها که در منزل‌ست
هم‌چون پرنده‌ای که می‌گویم از او
که خوابم را گرفته‌ست
که فکر من به او پایان نمی‌گیرد.

نیمی برای رنگ‌ها و
نیمی پرنده‌ست
که بیدارم.

خوابم را گرفته‌اند پرنده و رنگ‌ها
و من هنوز درختی که دوست دارم
ندیده‌ام که نام خود بر آن بنویسم.

گل قدیم

اما تو آن گلی هستی
که دیر دانستم
که از نژاد کوهی‌ی منی تو نیز
که ناگهان
دیدند تو را کنار ماه و
باز هم به ناگهان
از دیدگان تو را نهان کردند

تو آن گلی
که بی یادگار خواهد خفت
و حیف است این
که این چنین دانیم
ما و آن دیگران
که با تو کودکی کردند
ما و آن دیگران
که گریه‌ها به همرهت داشتند
به مهتاب‌ها و مخروبه‌ها.

تو آن گلی که گفته‌اند
چون می‌روند پرندگان
یا گلی چون تو
دشت و دمن پر از خموشی غمین خوش‌تر

حیف شد که دیر فهمیدم.

مهربانی

پیش شما چه‌قدر بنشینم و
تنهایی بزرگ خود بپوشانم
یا منتظر باشم
با خوابتان دمی بیاسایم

هزارویک بار دیگر نیز می‌گویم
که بازی علف به وقت باران زیباست
یا سایه‌های دستم کنار ابرها و ماه

و هرچه سپیده‌دم تکیه بر نگاه من می‌زد
ندیده‌ست کسی اما
گهی که رنگ من به سان لیموهاست
از هر دهان
کتاب گشوده‌ای می‌افتد.

این لکه‌ها به چهره و دستم
نمی‌گذارد چون گذشته مهربان باشم من.

پروین همتی

دیگر نمی‌توانم

نه نمی‌توانم
نمی‌توانم
تنگْ‌دل
تنگْ‌نفس
تنگْ‌حوصله
دیگر نمی‌توانم
تابِ تحملِ این تنگْ‌دیداری
کلافه‌ام می‌کند.
به زمزمه‌ای بخوانم
تا همه شعر شوم
همه آغاز.
نه
تنها به اشاره‌ای در سکوتِ روشنِ چشمانت
تا همه بال شوم
همه پرواز.
نه. دیگر نمی‌توانم
نمی‌توانم
تابِ تحملِ این تنگْ‌دیداری
کلافه‌ام می‌کند.

مسعود احمدی

کابوس

روز را
که لابه‌لا پس می‌زنی
به عصر می‌رسی
و به کفش‌هایی در پاگردِ شب
تا باز
تاقباز بر بسترِ سرد بیفتی
پاهای پُر تاولَ را بر جدار تاریکی تکیه دهی
و بخواهی
که با صدای سوت
تنهایی شکاف بردارد
و ترس، ترک

اندک‌اندک
از خواب پُر می‌شوی
تا باز از پیس پلک
بردی به جانبِ زنانِ بی‌زبان و دخترانِ بی سر

بارِ دیگر
بارش سپیده بر بامِ سیاهی
و صبحی
که چکه‌چکه می‌چکد در فنجانِ بی رنگ
تا بی‌درنگ
سوار بر صدای خروس
از کابوس بیرون آیی
شیر را سر بکشی
و چنان با شتاب به راه بیفتی
که گفتی
امروز، روزی دیگر است
و اقبال، بلند

روز را
که لابه‌لا پس می‌زنی
به عصر می‌رسی
و به کفش‌هایی در پاگردِ شب.

اسفند ۷۲

بر شیبِ تُند عصر

باز
هیچ نمانْد از ما
حتا
بر شیبِ تند عصر
ردِ گیج پا
تا فردا نیز
سایه‌هایی بی سبب
تمام روز را
به دنبالِ نامِ خود
و نشانی از وطن
زباله‌ها را زیرورو کنند
و با غروب
بی تار و پود
بر نشیبی بروند
تا ظلمات
تا نبود.

شهریور ۷۲

تابوت

برای مشیت علایی

یا عصر
رو به شب
بر اولین پله می‌ایستیم
تا شاید
روز را بر زمین بگذاریم
و آن‌گاه
با نور ماه
برویم تا درگاه -
تا صدای چرخش کلید در قفل
اما
نه‌تنها در انزوا
که در خواب نیز
بر شانهٔ ماست
تابوت همه
با مِه

اردیبهشت ۷۳

سینا بهمنش

سیل

سیل بی‌سلام آمد،
همه را بی‌وداع برد.

بعد از سیل
بر جا ماند در سکوت
تار،
بر تنها دیوار آبادی
بی‌کوک.

سعید صدیق

سرگذشت

بر زمینی لرزان
با زخم پاهایمان ره می‌سپاریم بر خرد و ریز آینه‌ها
زیر آسمانی بی ستاره

آسمان
داس برمی‌دارد و درو می‌کند
زمین
رؤیاهایمان را به باد می‌دهد
دسناس
از عطر سنبله‌هایمان نمی‌گذرد
حتا
و از جوهر هدرشده‌مان
بر سنگِ سودهٔ زمان
چیزی
نمی‌ماند.

بادها

این رخت‌های کاهل
آویخته از بند
به باد تعلق داشت

سنگ‌ها مال ما بود
پرچم‌های نیم‌افراشته به باد تعلق داشت
آب‌ها مال ما بود
ابرها به باد تعلق داشت و گاه
شعلهٔ به بی‌میلی افروختهٔ کبریت‌ها مال ما بود

رنگ‌ها
گل‌ها
جنگل‌ها
به باد تعلق داشت
بادها مال ما بود.

علیرضا پنجه‌ای

لحظه‌ای پیش از تحویل سال

به منصور کوشان برای صفا و صمیمیش و نه هیچ‌چیز دیگر...

چه دست‌هایی که روبه‌روی آینه تنها ماندند
تو نیامدی
که برگ خزانی
خشکیده بر پیچکِ دورِ آینه ماند
کسی برای درختِ خانه شکوفه نیاورد
کسی لبخند نزد
و ثانیه‌ها لحظه‌ای پیش از ساعتِ تحویلِ سال
از حرکت ایستادند

کسی لبخند نزد
آینه تاریک ماند
تو نیامدی
بهار از یادمان رفت.

شیوا ارسطویی

غذای دریایی

کجای آن ماسه دریا بود
گوشتش را بو نکشیده ته کشید
کشتی تیغی شد شبیه عطش
مگر برای رسیدن چند پا لازم بود که نداشتم
بگذریم که میان راه تشنه اصلاً نبود
گرچه آروغ بود
و تا بخواهی کفش...
و سیب‌های نقاشی لای کاغذ گوشت
و یک لخته عشق در لقمه‌ای کمان
گرچه سوت شبگرد
گاه لیز می‌خورد و چیزی نمی‌کشید.
سیب نقاشی آن‌قدر بود که انگور هم ته کشید
و دهانم مزهٔ کاغذ داد
گفتم تا رسیدم گوشت دریا را گاز می‌زنم و...
ولی آخر
کجای آنِ ماسه دریا بود؟

علی‌مراد موری

خیال ۲

نه ـ بیدار می‌مانَد
نه ـ خواب
با صورت خورشید می‌رود
با شالِ ماه می‌آید
همیشه در راه است
بوی سفر از خیال بلند می‌شود
پاره، پاره‌هایِ خیال را
در دستمالی
کنج خواب‌ها
پنهان باید کرد.

منصور ململی

۱

مرگ جاری‌ست
در شکل اشیاء جهان.

اشیایی که می‌چرخند
به زیبایی تمام
در وقت تماشای دگردیسی‌ها
در وقت بلوغ فضیلتی کم‌نظیر.

به راستی مرگ
جاری‌ست
در شکل اشیا جهان
اشیایی که شعله‌ورند
از نام کوچک مردگان.

۲

نام بانوی خانه‌ات را
به یاد آر
سلیمان پیغام‌بر.

نام بانوی خانه‌ات
که مُزَیِن است با زمُرد و فیروزه و عقیق
نام بانوی خانه‌ات را به یاد آر
سلیمان پیغام‌بر.
که هُدهُد هلاک شده
تا ابد، بر خاک خواهد خفت.

نام بانوی خانه‌ات را به یاد آر
با ماه و ستارگان
مرثیه‌خوان
زانو می‌زنند
بر گور داوود آوازخوان.

۳

کودکِ زیبا
در گشت کوتاه
ماه را صدا می‌کرد.

چون قدیسان گریه می‌کند
چون می‌نگرد بر گیسوانش، ستاره‌ها را فروزان.

وجودش یکدست سپید
یا بوی حرمت اسطوره‌ها.

مهتاب
شب
و صدای گریه‌ای
که ماه را
بر شانه
نخواهد داشت.

۴

چون بمیرم
پنهان کنید
دلِ مرا
در نجوای سپید سوسن‌ها
تا به جستجوش برنخیزد
غولی که ایستاده است
رو به ماه.

حسین مُدل

عاشقانه (۱)

تا در تلاطم گیسوت
آواره شود
باد
شب از کمانِ
ابرویت **گلو می‌کند.**

عاشقانه (۲)

لب اگر واکنی
در انزوای تو
گلی شکفته است
که بهار را
فریاد می‌زند.

عاشقانه (۱۶)

در تو گریه می‌کنم
تا طرح اقامتی
میان ما
بروید

و خطر
مثل چراغی
هدایتم می‌کند
آن‌جا که دست‌های تو
اشارهٔ راهست.

هاشم جوادزاده

دهشاهی‌های زرد

دهشاهی‌های زرد را میان کودکان قسمت می‌کند
با نگاهی که چون روزی
گرم است
نقره و سیماب سحرگاهی را
به بوسهٔ دخترکان می‌بخشد
با دستانی که
چون زمزمهٔ رودبار بلند است

آینه‌های ابدی را
در نگاه زنان می‌نشاند
اخترانی روشن
سروستانی از سرودهای بلند.

دو خواهر

«دو خواهر»۱ در آسمانند
روشن‌تر از آفتاب
تابنده‌تر از ماه

سایهٔ مرد و اسب
بر صخره می‌افتد
و دختر کهکشان‌های عالم
ماسورهٔ سفید را نخ می‌کند
و زمانهٔ خویش را می‌نگرد.

۱ ـ «دو خواهر»: دو ستارهٔ نورانی در صورت‌های فلکی

میرزاآقا عسگری

بر پردهٔ مواجِ آب‌ها

وقتی که شاعر بودم،
دوست می‌داشتم زنی شاعر را
که در قاره‌ای برهنه در آفتاب
مسکن داشت.
شبانه در حریرِ کلماتش خوابم می‌کرد
و پگاهان
خوابم را با پرتوِ زیبایی‌اش بامی ستاند
بر گیسوانش
تا شُرخگلِ ابریشمی بنشانم،
با نعره‌ای خاموش
شولایِ شرم نیاکانی را بر پیکرم دریدم!

عاشقانه نگاهم کرد
بی که عاشقم باشد!
عارفانه نگاهش کردم
بی که عارف باشم!
بی هیچ واژه‌ای
طلایِ مذابِ صدایش جاری بود
و روح مرا تر می‌کرد.
تا مردگان، برنخیزند
نامش را به خاک نخواهم گفت!
تا کاوشگران بنشکوفند
نامش را بر کاغذها نخواهم نوشت!
بر پردهٔ مواجِ آب‌ها اما خواهم نوشت:
وقتی که شاعر بودم
دریایی روشن به سویم موج برکشید
و مرا در لطافتِ ابریشمینِ خود پوشاند.
و این‌که:
روزی زنی شاعر
در پناهِ درختان
شعری بی‌واژه را برایم زمزمه کرد!

دی‌ماه ۱۳۷۰

کوروش ـ همه‌خانی

اشاره‌ای به آن پیراهن

پشتِ در
باران و
نامه‌رسان

آقا
پلاک چند بود
همسایهٔ روبه‌رو؟
با اشارهٔ دست
سکونی خشکیده روی طناب

آن‌جا برایم غریبه مانده هنوز
گاهی پرندگان
نامه‌های خیس به خانه می‌بردند
و گاهی...
حالا پلاک یادم نیست
بفرمایید چای!
اشارهٔ دست
روی سکوتی افتاده از طناب

نه مزاحم نمی‌شوم.
لطفاً اگر کسی سراغِ مرا گرفت
به این خانه
اشاره کن
به آن پیراهن!

احمد وثوق احمدی

هنوز عشق

هنوز عشق می‌دمد
هنوز دیدگان دوست روشن است
هنوز می‌شود گلی
به یاد دوست
به جویباره‌ای زلال رها کرد

خیال می‌کنم
که از حریر عطر اطلسی
هنوز می‌توان به یاد دوست
نسیمی از ترانه و ترنمی
شبانه ساخت

خیال می‌کنم
برای عشق
هنوز می‌توان رهاشدن به موج هول مرگ را
بهانه ساخت
خیال می‌کنم...

حمید واحدی

دو شعر

۱

دیوار
یا در
کدام را انتخاب می‌کنی؟
چشمان پنجره بارانی است.

۲

دیشب باران چنان بارید
که ندانستم
ناودان مرثیه می‌خواند یا ترانه

حسن مهدوی‌منش

عشق‌ها

عشق‌های خالی‌ی شما.
عشق‌های نیمه‌کارهٔ شما،
کجا
و عشق ما.
ـ خون و خنجر و فریب
ـ نان و نغمه و نسیم
ـ خشم و خیرگیِ‌ی و جنگ
ـ آب و آسمان و زن

ـ عشق‌های منتهی به خاک،
عشق‌های منتهی به هیچ.
ـ عشق‌های آسمانی‌ی خِلاص.

مجید شهرتی

۱

راه‌های طولانی و غمناک
از هزارتوی خلوت آدم‌ها
به سوی حقیقتی یکتا
جذب می‌شوند،
اندکی می‌دانند
بسیاری نمی‌دانند.

۲

نزدیک همین تاریکی
عمر پنهان بزرگی
سایه گسترده
به تمنای هوا
چون درختی
پیر و تنها.

فریماه فرهت‌نیا

پیغام‌های سکوت

ماهِ اول پاییز است
کلمه
در حوضخانهٔ چشم سر می‌رود
و من
برگ را لابه‌لای حافظه‌ام خشک می‌کنم
صحبت از انتخاب رنگ نیست
یا صدایی که ناهنگام
پیغام‌های سکوت را پاره می‌کند
و پخش می‌شود بر پس‌زمینهٔ احساس

مهر ۷۲

مهدی دادگستر

یک شعر

صدای موج‌های رود در من
نگاه من در صدای رود
رشته‌ها چه بسیارند
عاشقانه‌ترین گواه
در گذرِ آب!
و ثانیه‌های ابد
در تنم جاری‌ست.

عکس چاپ‌نشدهٔ صادق هدایت، ۱۳ آوریل ۱۹۲۸

یادمان صادق هدایت

قرارمان این بود که به پاس تولد بزرگ‌مرد ادبیات مدرن ایران، صادق هدایت، ویژه‌نامهٔ داستان، دست‌کم در ۱۵۰ صفحه، جدا از نشریهٔ معمول منتشر شود. اما نداشتن کاغذ سهمیهٔ دولتی و هزینه‌های بالای لیتوگرافی و گرانی روزافزون مانع از آن شد. چراکه ناگزیر بودیم نشریه را تا بهای ۵۰۰ تومان بالا ببریم. پس به ناچار به نشریه‌ای توأم با ویژهٔ داستان، در ۱۰۰ صفحه رضایت دادیم و امیدواریم با شمارهٔ آتی که باز به مناسبت مرگ صادق هدایت و ویژه‌نامهٔ نمایشگاه بین‌المللی کتاب منتشر می‌شود، به این مهم آبروی بیشتری بدهیم.

سردبیر

ناصر غیاثی

در معرفی کوتاه‌ترین داستان

اگرچه در ابتدای نیمهٔ نخست سدهٔ بیستم نویسندگانی چون روبرت والزر،[2] فرانتس کافکا و برتولت برشت آثاری در زمینهٔ کوتاه‌ترین داستان آفریدند و گزاره‌گرایان[3] با تأکید و تأمل خود بر لحظه‌ها و ثبت دقیق آن گوشهٔ چشمی به این نوع از داستان داشتند، اما با این وجود این شیوهٔ داستان‌نویسی جایگاه خود را در نزد داستان‌خوانان نیافت. بعد از سال ۱۹۴۵، پایان جنگ جهانی دوم نویسندگان آلمانی داستان کوتاه، مضمون‌هایی چون گرسنگی و جنگ و پس از سال ۱۹۵۰ مضمون‌هایی مانند شکوفایی اقتصادی را ترجیح می‌دادند. تا آن‌که در سال ۱۹۵۵ گردانندگان نشریهٔ آکتسنت[4] با چاپ داستان‌هایی که بخشا ــ به معنای کلاسیک کلمه ــ داستان نبودند، چراکه از دو سطر تجاوز نمی‌کردند و بیشتر شبیه شعر منثور بودند و به زمانی بیش از یک دقیقه برای خواندن آن‌ها نیازی نبود، توجه داستان‌خوانان را به خویش جلب کردند.

در سال ۱۹۶۴ پتر بکسل[5] به‌خاطر نوشتن مجموعهٔ کوتاه‌ترین داستان «درواقع خانم بلوم[6] مایل است با شیرفروش آشنا شود» جایزهٔ گروه ۴۷[7] را ربود.

از نظر سبک، نویسندگان ابتدای دوران واقع‌گرایی رفته‌رفته متمایل به نوعی از شیوهٔ نوشتن شدند که سمت و سوی روان‌شناختی داشت و همین تمایل بعدها راه را برای نوع[8] فراواقعیت[9] ادبی، که توصیف جهان درونی جهان بیرون را به عهده گرفته بود، باز کرد.

در جهانی که فراخواندن خواننده به یک دیدگاه، یا مستندکردن ضرورت تغییر، توسط داستان، در او بازتابی برنمی‌انگیزد، بازگشت به «من»، به آن‌چه احساس می‌شود و از اندیشه برای لحظه‌ای می‌گذرد، حوزهٔ مطمئنی است برای نوشتن. پس کوتاه‌ترین داستان قدرت خود را در بیان مناسب خویش، یعنی ذهنی‌بودن دیدگاه و مضمون یافت. او اگرچه از نقد اجتماعی و سیاسی غافل نیست، اما مانند پروتکل یا رپرتاژ نمی‌خواهد خواننده را به عمل فعال سیاسی سوق دهد و امیدی به بهبود مناسبات جهان از طریق تأثیرگذاری ندارد. او بیشتر رخ نمودنِ بازتابِ شاعرانهٔ تمایل به داستان‌گویی است، چراکه در پی کشف و ثبت لحظه‌هاست، پس امید یا تفاهم یا فراخوان به عمل در آن دیده نمی‌شود. نویسندهٔ کوتاه‌ترین داستان در پی آزمون امنیت واژه‌ها، خلق جمله‌ها و متن‌های کوتاه است. به نظر می‌رسد می‌خواهد در ثبت لحظه‌ها، در زمان حال کوتاه، در توصیف **آن «هیچ»** ارزشمند، آن‌چنان که پتر آلتنبرگ[10] گزاره‌گرای اتریشی می‌گوید «خلاصهٔ زندگی» قرار داشته باشد.

کوتاه‌ترین داستان آن‌چنان بر تکه‌تکه شدن فهم انسان از جهان و کوشش در نشان‌دادن آن پای می‌فشرد، که دیگر نمی‌تواند تصویر کلی «من» را، که می‌کوشید خود را معنی‌دار کند و هدفمند باشد و اکنون به درون خویش خزیده و از تنهایی عظیم خویش رنج می‌برد، در پشت خویش پنهان کند.

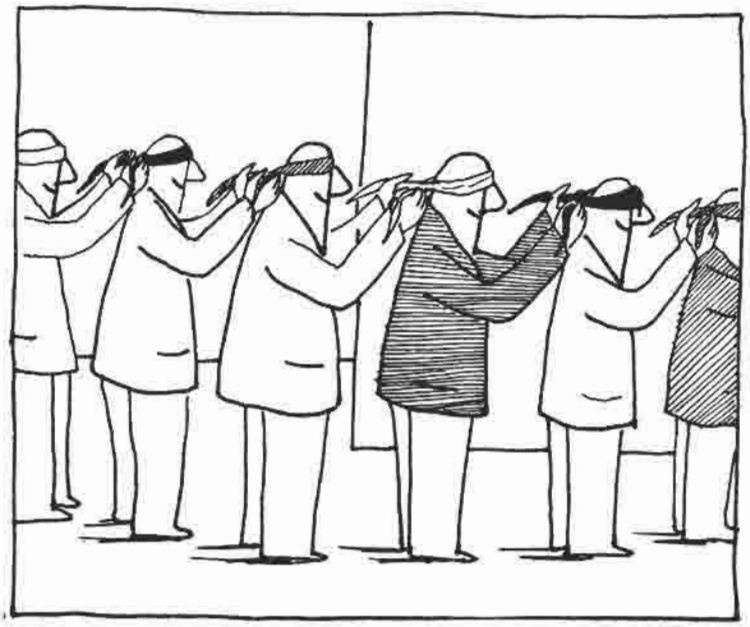
توماس برنهارد[11] آن‌گونه شیفتهٔ کوتاه نوشتن شده بود، که یک‌بار گفت که می‌خواهد همه‌چیز را تنها در یک جمله بگوید و هم او بعدها گفت: **هیچ‌کس نمی‌تواند همه‌چیز را در یک جمله بگوید.** و سرانجام ولف وندراچک[13] یک بار نوشت: **جمله‌هایی وجود دارد که با یک جمله نمی‌توان گفت.** و مگر کافکا نبود که در دفتر یادداشت‌های روزانه‌اش نوشت: **غیرممکن است همه‌چیز را بگویی و غیرممکن است همه‌چیز را نگویی؟**

امروز نویسندگانی چون هایمیتو فون دودرر[14] که خود روزگاری نویسندهٔ کوتاه‌ترین داستان و داستان کوتاه بودند، می‌کوشند با در کنار هم نهادن مینیاتورهای کوتاه‌ترین داستان‌ها، رمان‌های تجربی بیافرینند.

کوتاه‌ترین داستان می‌تواند از یک طرف به عنوان بیان اتم شکافانهٔ فهم جهان مطرح باشد، که از مرز داستان کوتاه نیز درمی‌گذرد ــ به خاطر تأمل در لحظه ــ و از طرف دیگر کوششی شاید نوستالژیک که آزمایش و آزمون با مینیاتورهای زبانی را پشت سر گذاشته و به سمت شکل نو و کامل، به سوی کلی بزرگتر و با معنی ــ رمان نو (؟) ــ به پیش می‌رود.

کوتاه‌ترین داستان را کوتاه‌تر از بلندی یک تار مو دانسته‌اند، آن را نوشتاری کوتوله خوانده‌اند و حدود آن را بین دو و دست بالا سه صفحه تعیین کرده‌اند. کوتاه‌ترین داستان دارای پایان غافلگیرکننده نیست، به بیرون از خود اشاره ندارد و به گروتسک نیز بی‌اعتنا نیست.

برلین ـ تابستان ۷۱



ماکس فریش

تابستان ۱۹۴۵، صحنه‌ای در برلین

کسی از برلین گزارش می‌دهد: دوجینی زندانی ژنده‌پوش به فرماندهی یک سرباز روسی از خیابانی می‌گذرند، یحتمل از قرارگاهی دور می‌آیند و جوان روس باید آن‌ها را به جایی برای کار یا به اصطلاح بیگاری ببرد. جایی که آن‌ها از آینده‌شان هیچ‌چیز نمی‌دانند، آن‌ها ارواحی‌اند که همه‌جا می‌توان دید. ناگهان از قضا، زنی که به‌طور اتفاقی از خرابه‌ای بیرون می‌آمد، فریاد می‌کشد، به طرف خیابان می‌دود و یکی از زندانیان را در آغوش می‌کشد.

دستهٔ کوچک از حرکت بازمی‌ماند و سرباز روس هم طبیعی است که درمی‌یابد چه اتفاقی افتاده است: او به طرف زندانی می‌رود، که حالا آن زن را که از گریه به هق‌هق افتاده در آغوش گرفته است، می‌پرسد:

ـ «زنت؟»

ـ «بله».

بعد از زن می‌پرسد:

ـ «شوهرت؟»

ـ «بله».

سپس با دست به آن‌ها اشاره می‌کند:

ـ «رفت، دوید ـ دوید، رفت».

آن‌ها نمی‌توانند باور کنند، می‌مانند. سرباز روس با یازده سرباز دیگر به راهش ادامه می‌دهد، تا آن‌که چندصدمتر بعد به رهگذری اشاره کرده و او را با مسلسل مجبور می‌کند وارد دسته بشود، تا آن یک دوجین سربازی که حکومت از او می‌خواهد، دوباره کامل شود.▣

پتر بیکسل [۱۴]

کارمندان

آن‌ها سر ساعت دوازده از در بزرگ اداره، هریک درحال نگه‌داشتن در برای نفر بعدی، همه با کلاه و پالتو و همیشه یک وقت از در اداره بیرون می‌آیند، همیشه سر ساعت دوازده. آن‌ها آرزو می‌کنند، خوب غذا بخورند. به هم سلام می‌کنند، همه کلاه بر سر می‌گذارند.

و حالا آن‌ها تند راه می‌روند، زیرا خیابان به نظرشان مشکوک می‌آید. درحال حرکت به طرف خانه‌اند و می‌ترسند باجه را نبسته باشند، به حقوق بعدی فکر می‌کنند، به بلیط بخت‌آزمایی،[۱] به شرط‌بندی مسابقات ورزشی، به پالتو برای همسر و در همان حال پاها را به حرکت درمی‌آورند و گاه‌گداری یکی‌شان فکر می‌کند، عجیب است که پاها حرکت می‌کنند.

موقع خوردن ناهار از راه بازگشت می‌ترسند، زیرا که به نظرشان مشکوک می‌آید و آن‌ها عاشق کارشان نیستند، اما کار باید انجام شود، برای این‌که مردم جلوی باجه ایستاده‌اند، برای این‌که مردم باید بیایند و مردم باید بپرسند. بعد دیگر هیچ‌چیز برایشان مشکوک نیست و دانستن این نکته شادشان می‌کند و آن‌ها این شادی را با قناعت به دیگران می‌بخشند. آن‌ها روی میز پشت باجه‌شان مهر و پرسشنامه دارند و جلوی باجه مردم را. و کارمندانی وجود دارند که از بچه‌ها خوششان می‌آید و کارمندانی که عاشق سالاد ترب هستند و چندتایی بعد از کار به ماهیگیری می‌روند و بیشترشان وقتی سیگار می‌کشند، توتون معطر را به توتون گس ترجیح می‌دهند و کارمندانی وجود دارند که کلاه بر سر نمی‌گذارند.

و سر ساعت دوازده همهٔ آن‌ها از در بزرگ اداره بیرون می‌آیند.▣

□

توماس برنهارد[۱۵]

دیکتاتور

دیکتاتور از میان بیش از صد متقاضی یک نفر کفش‌پاک‌کن انتخاب کرده است. به او مأموریت می‌دهد هیچ کاری نکند مگر پاک‌کردن کفش‌هایش. این کار به مرد ساده دهاتی می‌سازد و به سرعت به وزنش افزوده می‌شود و تفاوت او با رئیسش ــ او تنها از دیکتاتور فرمان می‌برد ــ در طول سال‌ها به اندازهٔ یک تار مو می‌شود. شاید بخشا به این خاطر است که کفش پاک‌کن همان خوراکی را می‌خورد که دیکتاتور. او به‌زودی همان دماغ چاق و بعد از این‌که موهایش را از دست داد همان جمجمه‌ای را دارد که دیکتاتور. دهانش قلمبه‌ای بیرون زده و وقتی پوزخند می‌زند، دندان‌هایش را نشان می‌دهد. همه حتا وزیران و دیگر نزدیکان دیکتاتور از کفش‌پاک‌کن می‌ترسند. عصرها او چکمه را جفت می‌کند و ساز می‌زند. نامه‌های بلندی به خانواده‌اش می‌نویسد، که شهرتش را در سراسر کشور می‌پراکند. آن‌ها می‌گویند: «وقتی آدم کفش‌پاک‌کن دیکتاتور باشد، نزدیک‌ترین آدم به اوست». واقعاً هم کفش پاک‌کن نزدیک‌ترین آدم به دیکتاتور است چراکه همیشه باید جلوی در دیکتاتور بنشیند و حتا آن‌جا بخوابد. به هیچ‌وجه نباید از آن‌جا دور شود. اما یک شب که او خود را به اندازهٔ کافی قوی احساس می‌کند، بی‌خبر وارد اتاق می‌شود، دیکتاتور را بیدار می‌کند و چنان با مشت او را می‌زند، که او می‌میرد. کفش پاک‌کن به سرعت لباسش را درمی‌آورد و آن را به دیکتاتور مرده می‌پوشاند و خودش را داخل لباس دیکتاتور می‌کند. در مقابل آیینهٔ دیکتاتور می‌فهمد که واقعاً شبیه دیکتاتور است. به سرعت تصمیم گرفته، خود را مقابل در می‌اندازد و فریاد می‌زند که کفش پاک‌کن به او حمله کرده و او به‌خاطر دفاع اجباری کفش پاک‌کن را زده و کشته است. دیکتاتور می‌خواهد که کفش پاک‌کن را ببرند و به بازماندگان خانواده‌اش خبر دهند.■

□

گیزلا السنر[۱۶]

نادان

آن‌ها در کنار یکدیگر بودند و همه به یک اندازه می‌دانستند و باور داشتند که آن‌چه می‌دانند بسیار است. یکی در میانشان بود که به اندازهٔ دیگران نمی‌دانست و به او نادان می‌گفتند. او تریبول[۱۷] بود. هنگامی که شنید نادان است، فروتن شد و خود را پنهان کرد تا دیگر کسی او را نبیند.

اما دیگران با او همدردی نداشتند و او را دنبال کردند و نگاهش کردند و با او از آن‌چه نمی‌توانست بفهمد حرف زدند. آن‌ها می‌دیدند تریبول چه رنجی می‌برد و خشنود بودند از این‌که می‌توانند او را برنجانند.

اما جهان دیگرگون گشت و ناگهان تریبول دانا شد و بقیه نادان، بسیار نادان‌تر از او. تریبول هم می‌خواست برای آن‌چه دیگران بر سرش آورده بودند، انتقام بگیرد. او آن‌گونه با آن‌ها حرف می‌زد که آن‌ها نمی‌فهمیدند، زیرا آن‌چه را که او می‌دانست، آن‌ها نمی‌دانستند. اما آن‌ها او را تحسین کردند و هیچ‌کس به‌خاطر آن‌چه که او نمی‌دانست و تریبول می‌دانست، خجالت نمی‌کشید و تریبول با آن‌ها همدردی می‌کرد و نمی‌توانست آن‌ها را برنجاند. او می‌دانست که همیشه به گونه‌ای دیگر تنها بوده است و در انتظار زمانی بود که روزگاری باز خواهد گشت ــ او این را دقیقاً می‌دانست ــ زمانی که در آن جهان بار دیگر دیگرگون می‌شد و دیگران باز هم او را می‌رنجانند.■

پانوشت‌ها:

1 - Die Kuersteste Geschichte

2 - Robert Walser

3 - Expersiunism

۴ ـ Akzent نشریه‌ای ادبی که در کشورهای آلمانی‌زبان منتشر می‌شود.

۵ ـ Peter Bichsel از او داستان «کارمند» را می‌خوانید.

6 - Frau Blum

۷ ـ Gruppe 47 گروهی از نویسندگان و روزنامه‌نگاران آلمانی که سال ۱۹۴۷ در آلمان غربی گردهم آمده بودند تا ادبیات جوان بعد از جنگ را جمع و از آن حمایت کنند و خود را بر اساس نام‌گذاری گروه ۱۹۸اسپانیایی یا نسل ۹۸، گروه ۴۷ خواندند. این گروه به زودی جایگاه تعیین‌کننده‌ای در فضای ادبی آلمان یافت. هاینریش بل می‌گفت: گروه ۴۷ پاتوق، آکادمی مجهز و پایتخت ادبی آلمان است. از دیگر نویسندگان شناخته شده این گروه باید از گونترگراس Guenter Grass و انتسنبرگر Enzensberger نام برد. این گروه بعد از پشت سر گذاشتن تشنجاتی که از سال ۱۹۶۶، در ارتباط با جنبش دانشجویی سال‌های ۱۹۶۰ اروپا، دامن آن را گرفته بود، در سال ۱۹۷۷ خود را منحل اعلام نمود.

8 - Gender.

9- Surreal.

10 - Peter Altenberg

۱۱ ـ Thomas Bernhard از این نویسنده «دیکتاتور» را می‌خوانید.

12 - Wolf Wondratschek

13 - Heimito Von Doderer

۱۴ ـ پتر بکسل به سال ۱۹۳۵ به دنیا آمد و از سال ۱۹۶۵ به عنوان نویسنده و روزنامه‌نگار، جوایز متفاوتی از قبیل جایزهٔ لسینگ Lessingpreis شهر هامبورگ و یا جایزهٔ کتاب جوانان آلمان غربی را از آن خود ساخت.

۱۵ ـ توماس برنهارد پنجاه و هشت سال و دو روز زیست (تولد دهم فوریه ۱۹۳۱ و مرگ دوازدهم فوریه ۱۹۸۹). او شاعر، نویسنده و نمایش‌نامه‌نویس بود. در سال ۱۹۶۵ برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبی شهر برمر Bremer و سال ۱۹۷۰ برندهٔ جایزهٔ گئورگ بوشنر Georg Buechner شد.

17 - Teribol

۱۶ ـ گیزلا السنر داستان و نمایش‌نامه‌نویس آلمانی در سال ۱۹۳۷ در نورنبرگ Nurenberg به دنیاآمد. ادبیات آلمانی و علوم تئاتر را در وین تحصیل کرد، سال‌ها در لندن زیست و از سال ۱۹۷۰ مقیم پاریس است. او از سال ۱۹۷۱ به عضویت مرکز قلم Pen - Zentrum جمهوری فدرال آلمان درآمد.

شون اوفالین

معصومیت

ترجمهٔ سیمین بهروزی

برای تارا و تیا

شون اوفالین (SEAN O'FAOLAIN) داستان‌نویس، مقاله‌نویس و منتقد، سال ۱۹۰۰ در Cork ایرلند متولد شد. دانش‌آموز بود که به ارتش جمهوری‌خواه ایرلند پیوست و به مبارزه پرداخت (۱۹۲۲). سپس به دانشگاه هاروارد رفت و در ۱۹۲۶ با بورس بازار مشترک به تحصیل پرداخت. در ۱۹۲۸ ازدواج کرد و در ۱۹۳۲ مجموعهٔ داستانی به نام جنون شبانه نیمهٔ تابستان به چاپ رساند که در آن نگاهی دارد به IRA (ارتش جمهوری‌خواه ایرلند) و ترور سیاه. از داستان‌های دیگر او: آشیانهٔ مردم ساده (۱۹۳۳)، پرندهٔ تنها (۱۹۳۶)، به ارین (Erin) بازگرد (۱۹۴۰)، ترزا و داستان‌های دیگر (۱۹۴۷)، خاطرم هست! خاطرم هست! (که هزل است) (۱۹۶۱)، هرم خورشید (۱۹۶۶)، درختان سخن‌گو (۱۹۷۰) و زندگی‌نامه‌اش که تحت عنوان زندگی من (Vie moi) در ۱۹۶۵ به رشتهٔ تحریر درآورده است.

همهٔ ماه گذشته راهبه‌ها پسر کوچکم را برای اولین اعتراف‌هایش آماده می‌کردند. چند روز دیگر قرار است پسرم با ماشین کروکودیل از مدرسه‌اش به کلیسای محله‌مان بیاید، به اتاقک عجیب و غریبی در گوشهٔ راهروی کلیسا برود و در تاریکی آن جعبهٔ اسرارآمیز، چهرهٔ کشیش پیری را پشت پنجرهٔ مشبک ببیند و شیطنت‌های خودش را به آن چهرهٔ رنگ‌پریده و عبوس اعتراف کند. کمی خواهد ترسید اما تفریح هم خواهد کرد چون واقعاً هیچ جزء مراسم را باور نخواهد کرد. برای او، نوعی بازی بین راهبه‌ها و کشیش‌هاست.

چه‌طور می‌تواند باور کند؟ راهبه‌ها به او می‌گویند اگر شرارت کند، مسیح نوزاد ناراحت می‌شود. اما او که شرور نیست، پس چه اهمیتی دارد؟ اگر هم می‌گفتند باعث ناراحتی حیوان‌هایی مثل راسو، دوانگشتی یا رابین می‌شود که همه‌شان در مزرعه پایین‌تر از منزلمان زندگی می‌کنند، همان‌قدر باور می‌کرد. البته بعضی‌وقت‌ها دروغ هم می‌گوید و گاه چه دروغ‌گوی وحشتناکی می‌شود. وقتی هم با من رامی بازی می‌کند تا می‌تواند تقلب می‌کند و وقتی کند بازی می‌کند و من دستپاچه‌اش می‌کنم، دیوانه‌وار خشمگین می‌شود و با چشمانی پر از اشک، کارت‌ها را می‌ریزد و می‌پاشد و بعد هم به من می‌گوید خوک! آن‌قدر دوستش دارم که در آغوشش می‌کشم، آخر خیلی شفاف و بی‌گناه است. و شب‌ها وقتی اشک‌هایش را در خاطر می‌آورم دلم می‌خواهد به اتاقش بروم و دست‌های چاقالو و عرق‌کرده‌اش را که روی لحاف گذاشته و گنجینه‌هایی مثل قرقرهٔ خالی در مشت گرفته، در دست‌هایم بگیرم. چه‌طور می‌تواند باور کند به‌خاطر این‌که دروغ می‌گوید یا پدرش را خوک می‌نامد، خدا نسبت به او خشمگین می‌شود؟

بله، نفرت دارم از این‌که می‌بینم او را برای اولین اعتراف‌هایش آماده می‌کنند چون روزی واقعاً کار شرورانه‌ای انجام خواهد داد و من ترسی را که آن روز همهٔ وجودش را پر خواهد کرد خوب می‌شناسم و کاری هم از دستم ساخته نیست.

هیچ‌وقت اولین‌باری را که دانستم مرتکب گناه شده‌ام فراموش نخواهم کرد. سال‌ها بود برای اعتراف می‌رفتم. از زمانی که هفت‌ساله بودم ـ هم‌سن پسرم ـ و همان چیزهایی را که قرار است او بگوید، بارها و بارها تکرار کرده‌ام: «پدر، من یک دروغ گفتم... پدر، من فراموش کردم دعای صبحگاهی‌ام را بخوانم... پدر، من حرف پدر و مادرم را گوش نکردم... و همه‌اش همین، پدر». و کاملاً درست بود. من این کارها را کرده بودم ـ درست مانند پسرم ـ اما همه‌شان به اندازهٔ جدی‌بودن افسانه‌ها یا اسباب‌بازی‌ها واقعیت داشتند و همان‌قدر می‌توانستند گناه‌آمیز باشند که دروغ‌ها و خشم‌های کودکی. تا این‌که بعدازظهر یک روز تیره و تار زمستانی، کمی بعد از کریسمس، مطابق معمول برای اعتراف به کلیسایی قدیمی، تاریک و در مسیر باد به نام آگوستین مقدس رفتم. جایی پایین یک جادهٔ فرعی، دور از ازدحام شهر، سرد و مرطوب و بویناک مثل گور. بعدها آن‌جا را خراب کردند و اگر نمی‌کردند، به زودی فرو می‌ریخت. از آن کلیساها بود که همیشه در سرسرا، زیر بالکن یا جاهای تاریک آن یکی دو گدا از

هوای بد پناه می‌گرفتند و چند زن فقیر که خود را در شال پیچیده بودند با نجوایی آه مانند هم‌چون نالهٔ بی‌قرار باد بین صخره‌ها، در گوشه‌ای نماز می‌خواندند. نقاشی‌های کلیسا همیشه نو و تمیز بود اما کف، نیمکت‌ها و چوب‌کاری‌ها با گذشت سال‌ها کهنه و فرسوده شده بود. کشیش‌ها لباس آگوستینی سیاه با باشلق و کمربند چرمی می‌پوشیدند. مجموعاً، برای تازه‌واردها آن‌جا تاریک و دلگیر می‌نمود اما برای من که از کودکی با مادرم به آن‌جا می‌رفتم و وقف مونیکای مقدس (مادر سن‌آگوستین) شده بودم، آشنا بود. شمع‌های درخشندهٔ مقابل شمایل آن زن مقدس را دوست داشتم. همین‌طور گوشه‌های تاریک زیر بالکن، نقاشی گرد روی سقف، اتاقک‌های بویناک اعتراف با پرده‌های سنگین ارغوانی که وقتی توبه‌کاران در برابر پنجره مشبک آن زانو می‌زدند، پاشنه‌هایشان از زیر آن بیرون می‌آمد، همه و همه را دوست داشتم.

خوشحال از این‌که آن‌جا از سرمای ژانویه در امان بودم، مقابل مونیکای مقدس که از نور شمع‌های گدایان می‌درخشید، زانو زدم. در کتاب مقدس ارزان‌قیمتم فهرست گناهان را از بالا به پایین می‌خواندم. به گناهانی که می‌شناختم توجه می‌کردم و از آن‌ها که نمی‌شناختم، به سرعت می‌گذشتم. ناگهان به گناهی رسیدم که تا آن موقع به دلیل این‌که فکر می‌کردم ارتباطی با من ندارد، از آن می‌گذشتم.

حالا هم که این کلمه‌ها را می‌نویسم، وحشتی را که مثل ماری درون من خزید، دوباره احساس می‌کنم. وحشت شناخت آن گناه را. بله، من آن گناه را خوب می‌شناختم. وقتی به آن کلمه‌ها خیره شدهٔ بودم وحشتی را تجربه کردم که هیچ جنایتکاری زیر چنگال پلیس هم نمی‌تواند آن را تجربه کرده باشد.

به صف طولانی و ساکت توبه‌کاران که پشت به دیوار نشسته بودند، پیوستم. بالاخره به اتاقک تاریک رفتم، دعای همیشگی‌ام را خواندم و آن گناه را زمزمه کردم.

کشیش درون اتاقک اعتراف بسیار پیر و فرتوت بود. آن‌چنان فرتوت که جامعه جز دعاکردن و اعتراف شنیدن به‌ندرت به امثال او اجازهٔ کار دیگری می‌دهد. گاه که اجازهٔ وعظ به او می‌دادند ساعت‌ها آن‌قدر مهمل می‌بافت و پریشان‌گویی می‌کرد که مردم برمی‌خاستند و می‌رفتند. منصدی مهراب ناچار از جایگاه خود بیرون می‌آمد و آخرسر پسربچهٔ دستیار کشیش را می‌فرستاد تا ناقوس بزرگ روی پلکان مهراب را بنوازد و او را وادار به سکوت کند. گاه می‌دیدم برای این‌که پیرمرد را از پشت میز خطابه پایین بیاورند، پسرک مجبور می‌شد سه‌بار به سراغ ناقوس برود.

وقتی کشیش پیر آن‌چه را به او گفتم شنید، ناله‌ای کرد که فکر می‌کنم تا دورترین گوشهٔ کلیسا هم شنیده شد. صورتش را به پنجرهٔ مشبک تکیه داد و مرا فرزند نامید همان‌طور که همهٔ کشیش‌ها در اتاقک اعتراف همهٔ توبه‌کاران را می‌نامند. بعد شروع کرد به سؤال دربارهٔ جزییات. دیگر این‌جای قضیه را نخوانده بودم. فکر می‌کردم گناهم را می‌گویم و آمرزیده می‌شوم. تا آن موقع همهٔ کشیش‌ها تنها به من می‌گفتند پسرک بسیار خوبی هستم و از من می‌خواستند دعا بخوانم، گویی فرشتهٔ کوچکی هستم که دعاهایش حتماً برآورده می‌شود. بعد روانه‌ام می‌کردند و من با خوشحالی بیرون می‌پریدم.

در جواب سؤالش ترسان و لرزان جواب دادم که «بیش از یک‌بار مرتکب گناه شده‌ام ـ چه زود ما از حقیقت سر باز می‌زنیم! ـ» و اضافه کردم: بله پدر، با یک نفر دیگر بودم». در این‌جا ناله‌ای بلند دیگری سر داد که می‌خواستم التماس کنم ساکت باشد وگرنه آن‌هایی هم که بیرون ایستاده‌اند خواهند شنید. بعد سؤال دیگری کرد که باعث شد دست‌هایم که به پنجرهٔ مشبک چنگک شده بود غرق عرق شود و بلرزد. از من پرسید آیا صدمه‌ای هم دیده‌ام؟ اول نفهمیدم مقصودش چیست. بعد در امتداد جادهٔ تاریک نادانی‌ام، اشباح ترسناک فهمیدن به سوی من خزیدند آن‌چنان که، در حالتی نامشخص و مبهم، کمابیش دریافتم مرا با یک دختر اشتباه گرفته است! فریاد کشیدم اصلاً هیچ چیزی اتفاق نیفتاده پدر! هیچ‌چیز! هیچ‌چیز! هیچ‌چیز! اما او مثل باد جنوب تنها آهی کشید و گفت: «فرزند بیچاره، تا چند ماه نگذرد نخواهی فهمید».

دیگر هیچ‌چیز نمی‌خواستم جز این‌که از آن‌جا فرار کنم. حاضر بودم هر قصه و دروغی سر هم کنم تا او فقط از سؤال کردن دست بردارد. چه به او گفتم، نمی‌دانم اما به طریقی باید به پیرمرد فهمانده باشم که گناهکاری مذکر هستم چون سؤال بعدی او که به حد اعلی مرا درهم شکست این بود: «می‌دانم، می‌دانم. خوب فرزند بیچاره‌ام، بگو ببینم دخترک ازدواج کرده بود یا مجرد بود؟»

لازم نمی‌دانم بگویم حالا که این خاطره را به ذهن می‌آورم، به عنوان اتفاقی ناگوار و مضحک به آن می‌خندم و گاه دوستانم را هم به خنده وامی‌دارم. خنده به سؤال‌ها و ناله‌های آن پیرمرد و به خودم با دو فوزک استخوانی که از زیر پرده بیرون آمده و مانند قاشقک به هم می‌خورد. و خنده به صف توبه‌کاران که حیران مانده بودند داخل اتاقک دارد چه اتفاقی می‌افتد. اما آن موقع مثل توله‌سگی که در بوتهٔ خاری گیر افتاده باشد، سعی می‌کردم حرف خودم را پس بگیرم، خودم را جمع‌وجور می‌کردم و می‌خواستم زود به آن‌جا برسیم که او دیگر دعاهایش را بخواند: «خداوند ترا بیامرزد...!» و به من بگوید عذابم چه خواهد بود.

نمی‌توانم همهٔ آن‌چه را که گفتم به‌خاطر بیاورم. تنها چیزی را که به روشنی به یاد دارم این است که چه‌طور، زیر نگاه صف توبه‌کاران از اتاقک بیرون آمدم، از راهرو گذشتم و تا آن‌جا که توانستم دورتر رفتم و از درخشندگی مونیکای مقدس به تاریک‌ترین گوشهٔ زیر بالکن پناه بردم. جایی که بیچاره‌ترین گدایان روزهای یکشنبه جمع می‌شدند. همه‌چیز را مه‌آلود می‌دیدم. چشمان قرمز چراغ مهراب ـ تنها روشنایی آن‌جا به جز شمع‌های جلوی زیارتگاه ـ به من خیره شده بود. زنی که خود را در شال پیچیده بود، نگاهی به من کرد و آهی کشید. احساس کردم باد سردی از زیر زانوان برهنه‌ام گذشت و از من دور خزید. گدایی در گوشه‌ای دماغش را پاک می‌کرد و خودش را می‌خاراند. او در مقایسه با من خلوص و پاکی مطلق بود.

در خیابان، ساختمان‌ها در برابر بیرنگیِ محوِ آسمانِ کریسمس، تاریک و خبیس ایستاده بودند. بالای سر شهر در بلندای آسمان، ستارهٔ کوچکی دیده می‌شد؛ درخشان و دوردست، مثل معصومیت گم شده‌ام. پنجره‌های خالی که آسمان زمستان را بازمی‌تاباندند، سخت عبوس بودند و دیوارهای سیمانیِ خبس، سیاه سیاه. ساعت‌ها پرسه زدم. درون خانه که خزیدم مادرم خشمگین پرسید این همه ساعت کجا بوده‌ام. و من به او دروغ‌هایی گفتم که واقعاً دروغ بودند زیرا می‌خواستم فریبش دهم و می‌دانستم از این پس باید همه را فریب دهم چون درونم رازی داشتم که نمی‌خواستم هرگز کسی آن را بداند. از شب تاریکی که در پیش رو داشتم می‌هراسیدم. و هنوز باید به اعتراف دیگری تن در می‌دادم. باید همهٔ دروغ‌های تازه‌ای را که به کشیش پیر و مادرم گفته بودم، اعتراف می‌کردم.

اکنون چهل‌سال گذشته و در این مدت چیزهای دیگری جای بی‌اهمیت آن را گرفته است. اما هنوز وقتی به این پسرک کوچولویی که کتاب مقدس ارزان‌قیمتش را در دست‌های عرق‌کرده‌اش گرفته و موقع خواندن کلمه‌های سخت، بینی‌اش را بالا می‌گیرد نگاه می‌کنم، نمی‌توانم بخندم. بعد از این‌که برای پیداکردن نام درست گناهم به فهرست گناهان نگاه دقیقی انداختم، برای دومین اعتراف رفتم. اما حتا فکرکردن به دومین اعتراف هم به من آرامش نمی‌دهد. چون، آن‌چه به کشیش بعدی گفتم این بود: «پدر، من مرتکب بی‌عفتی شدم». با دلسوزی و شفقتی بی‌نهایت به من اطمینان داد اشتباه کرده‌ام و سال‌های سال در آینده هم راجع به این نوع گناه چیزی نخواهم دانست به علاوه پیش از این‌که فرصت ارتکاب این گناه را پیدا کنم، ازدواج خواهم کرد. و بعد از من خواست دعا کنم و گفت پسر کوچولوی بسیار خوبی هستم و مرا که شادمانه بیرون می‌پریدم، روانه کرد.

وقتی به این ماجرا فکر می‌کنم و نگاهم به آدام کوچک می‌افتد، در نظرم به آن ستارهٔ بی‌نهایت دور و لطیف می‌ماند و من مانند آن کشیش پیر مرحوم آهی می‌کشم و چه فایده دانستن این‌که دارد قصه‌هایی این چنین سر هم می‌کند: «پدر، من دروغ گفتم... پدر، من فراموش کردم دعای صبحگاهی‌ام را بخوانم... پدر، من پدرم را خوک نامیدم».■

غزاله علیزاده

سفر اعشار

باران می‌بارد. خانم «صفر» می‌رود کنار پنجره، به ساعت خیره می‌شود؛ هنوز وقت دارد. تنها زندگی می‌کند. چای را بی شکر می‌نوشد. شب‌ها دیر می‌خوابد. در اتاق قدم می‌زند تا باران ریز بند بیاید. از خانه بیرون می‌رود. پا به خیابان می‌گذارد. از کنار خانه‌های خاکستری می‌گذرد. گاه هواکش‌ها بوی آشپزخانه را زیر بینی او می‌زنند. زن صورتش را رو به باد می‌گیرد. از خنکای آغاز شب لذت می‌برد. در انتهای خیابان به راست می‌پیچد. سردر خانه‌ها با کورسوی چراغ‌های آبی روشن است. پشت نرده‌ها ساقه‌های علف با نسیم موج برمی‌دارد. زن قدم‌ها را سست می‌کند. برابر دری سفید می‌ایستد. گچ‌کاری طاقی‌ها شبیه نمازخانه است. روی سردر نوشته شده «بیمارستان زمان».

تو می‌رود. از حیاط عبور می‌کند. وارد بنا می‌شود. دستگیرهٔ اولین درِ سمت چپ را پایین می‌کشد. وارد اتاق می‌شود. روی صندلی می‌نشیند. سرسری به دور و بری‌ها نگاه می‌کند. در انتظار نوبت به شوهر سابقش می‌اندیشد و قرص‌های ضدآبستنی. درِ روبه‌رو باز می‌شود. مردی سفیدپوش پا بر آستانه می‌گذارد و می‌گوید: «نفر بعدی».

دختربچه‌ای از جا می‌جهد، با شتاب تو می‌رود. عروسک او روی صندلی جا می‌ماند. نیم‌رخ دختر آشناست. خانم از زن هم‌جوار خود می‌پرسد: «این بچه کسی را ندارد؟»

زن جواب نمی‌دهد. انگشت را بالا می‌آورد. بر سینه‌اش مقوایی چسبانده‌اند، با عنوان «خانم صفر در سی‌سالگی». خانم به چهرهٔ او خیره می‌شود؛ اجزای صورت با دخترک یکی است.

نگاهش اتاق را دور می‌زند. روی سینهٔ همه یک اسم نوشته شده. «خانم صفر در بیست‌سالگی»، «خانم صفر در چهل‌سالگی»، «خانم صفر در هفتادسالگی»... می‌رود به دستشویی و خود را در آینه می‌بیند، به همهٔ آن‌ها شبیه است. برمی‌گردد و سر جایش می‌نشیند. زنی سالخورده بافتنی می‌بافد؛ چهرهٔ پر چین و ابروها درهم کشیده. بانویی جوان سیگار می‌کشد، بی‌قرار است و پا روی پا می‌اندازد.

مرد سفیدپوش بر آستان در ظاهر می‌شود، صدا را بلند می‌کند: «نفر بعدی!»

دختری نوجوان برمی‌خیزد و چابک رو به در می‌رود؛ ته بافهٔ موی پرپشت به هر قدم خم برمی‌دارد. پشت دریچهٔ سیمی پشه‌ها وزوز می‌کنند. بوی الکل از زیر در روبه‌رو بیرون می‌زند. خانم «صفر» خمیازه می‌کشد، می‌اندیشد: «چرا ساعت بیکاری‌ام باید در مریضخانه بگذرد؟»

مرد سفیدپوش باز بر آستانه ظاهر می‌شود. جمله را که چون طنابی سیاه ته گلویش آویخته جار می‌زند: «نفر بعدی».

زن جوان برمی‌خیزد. باد در دامن پرچین او می‌افتد و ساق‌ها با توازن پیش می‌روند. میان‌باریک و خوش‌قواره است. در پشت سرش بسته می‌شود. دفترچهٔ خاطرات او روی صندلی جا مانده و با نسیم ورق می‌خورد. زنی میان‌سال سر را با ناخن می‌خاراند و پیرزن با خشم او را نگاه می‌کند. چهرهٔ زن سالخورده برای خانم «صفر» تحمل‌ناپذیر است. مرد سفیدپوش پیاپی می‌آید و می‌رود، جمله را تکرار می‌کند. اتاق به تدریج خالی می‌شود. فقط پیرزن می‌ماند و بافتنی ناتمام، خیره می‌شود به سقف. پاهای ورم‌کرده را از کفش‌ها بیرون می‌آورد. لب‌هایش سفید است و خشک، چشم‌ها کم مژه. بین تارهای تُنُکِ مو، پرهیب جمجمه پیداست. مرد سفیدپوش بانگ می‌زند: «نفر بعدی!»

زن به زحمت برمی‌خیزد. زیر جوراب‌های دودی ضخیم، قوزک‌های پا و دوزانوی خمیدهٔ او به هم می‌خورد. دست بر کمر می‌گیرد، چون کودکی تازه‌سال، لنگرزنان پیش می‌رود. بافتنی و گلولهٔ کاموا پشت سر او روی زمین می‌افتد.

مهتابی‌ها روشن می‌شود. پس از مدتی در را چارطاق باز می‌کنند. مرد و همکارش تخت روانی را به سمت راهرو می‌برند. زیر ملافه، جسدی لاغر با هر تکان به چپ و راست می‌رود. اندام و صورت و موها در پارچه پیچیده شده. تنها دست راست او از تخت روان آویخته. بین پنجه‌های خمیده ذره‌های زرین کاموا برق می‌زند.

جسد را بیرون می‌برند. پیرمردی می‌آید و کف اتاق را با زمین‌شوی برق می‌اندازد. ته‌سیگار، کاموا، عروسک و دفترچه را برمی‌دارد، چراغ را خاموش می‌کند. خانم «صفر» از دری که وارد شده خارج می‌شود. در راه بازگشت سردرخانه‌ها روشن است.▣

شهرنوش پارسی‌پور

داستان مردان تمدن تپهٔ سیلک

در تمدن تپه‌های سیلک افراد زیادی زندگی می‌کردند. یکی از آن‌ها مردی بود که تار می‌زد و به کار خود علاقهٔ زیادی داشت. خانهٔ این مرد در بخش غربی تپه قرار گرفته بود. در طرف راست خانه‌اش خانهٔ مردی قرار داشت که ریش داشت. در طرف چپ خانه، مردی زندگی می‌کرد که ریشش را می‌تراشید. آن‌ها با هم دوست نبودند، اما هرگاه، در خیابان به یکدیگر برخورد می‌کردند سلام و علیک کرده و از حال و روزگار هم می‌پرسیدند. مرد تارزن یک دوست‌دختر داشت که همیشه به او تذکر می‌داد دختر نجیبی است. تارزن هم می‌دانست که او دختر نجیبی است. بنابراین تصمیم گرفته بود در یکی از روزهای ماه بعد با دختر ازدواج کند، و به همین دلیل سلسله‌ای زنگولهٔ چینی خریده بود و در برابر در خانه‌اش آویزان کرده بود و هنگامی که نسیم می‌وزید زنگوله‌ها به هم خورده و از اصطکاک آن‌ها صدای دل‌انگیزی برمی‌خاست. در نتیجه یک روز دختر به دیدار او آمد و گفت در یکی از سینماهای مرکزی شهر فیلم بسیار زیبایی نشان می‌دهند که سروصدای عجیبی در جهان به راه انداخته و بهتر است آن‌ها هم به دیدار این فیلم بروند. مدتی با یکدیگر بحث کردند که گرچه قرار است به‌زودی ازدواج کنند، اما چون هنوز ازدواج نکرده‌اند ممکن است هنگامی که در خیابان با یکدیگر دیده می‌شوند دستگیر شوند، از این روی باید چاره‌ای اندیشیده و کلکی بزنند. این کار به خوبی انجام شد، مرد تارزن از پدرش خواهش کرد حلقهٔ ازدواجش را به او قرض بدهد و دختر نیز حلقهٔ ازدواج مادرش را قرض کرد. بعد در کنار هم راه افتاده به سوی سینما رفتند.

جمعیت انبوهی در برابر سینما موج می‌زد. روی تخته سراسری بالای درِ سینما آفیش‌های فیلم را چسبانده بودند و عنوان فیلم: «سرگذشت اندوه‌بار مردم محنت‌زده» با استفاده از چراغ‌های نئون چشمک می‌زد. مرد تارزن عینکش را فراموش کرده بود بیاورد و از دختر خواست تا نام کارگردان را بخواند. دختر خواند: ساختهٔ ادوارد مونتز، کارگردان بزرگی که یا فوت کرده، یا در آینده به دنیا آمده و پس از مدتی فوت خواهد کرد.

این بسیار عجیب بود و آن‌ها دلشان می‌خواست دربارهٔ این حادثهٔ عجیب با یکدیگر بحث کنند. اما سروصدای مردمی که مدت‌ها بود در صف ایستاده بودند درآمد که اعتراض‌کنان از آن‌ها می‌خواستند نوبت را رعایت کرده به انتهای صف بروند. از این روی مرد تارزن و نامزد او به راه افتادند تا به انتهای صف بروند. این‌طور بود که در امتداد صف به راه افتاده و از پیچ چندکوچه و خیابان گذشتند. در مسیر بزرگراه سراسری پیش رفته تا به بغداد رسیدند. بغداد در آن موقع کم‌وبیش شبیه تپه سیلک بوده و پر از خاک و غبار بود، اما البته از یک مغازهٔ کوچک اغذیه‌فروشی صدای موسیقی می‌آمد. در این لحظه نامزد مرد تارزن عصبانی شده به او گفت همیشه احساس می‌کرده عشق مرد به او واقعی نیست و چون برای خانهٔ آینده‌اش نیاز به یک کلفت دارد قصد ازدواج با او را کرده، وگرنه او را برا نمی‌داشت تا پرود حلقهٔ ازدواج مادرش را قرض کند. مرد تارزن سوگند خورد که به هیچ‌وجه این‌طور نیست و دختر را از صمیم دل دوست دارد و آرزومند وصال اوست. و بدین‌ترتیب همین‌طور که در امتداد صف می‌رفتند به یکدیگر پرخاش می‌کردند. هوا گرم بود و مگس‌های زیادی در اطراف سر آن‌ها وزوز می‌کردند. مرد براستی عصبانی و کلافه بود، درنتیجه هنگامی که به دمشق رسیدند فریاد زد: خانم از جان من چه می‌خواهی؟ خودت متوجه هستی چه مدت است داریم بی‌خود و بی‌جهت بحث می‌کنیم؟

یک حادثهٔ کوچک به کمکشان رسید تا در تصمیم خود برای دیدن فیلم باقی بمانند و آن این‌که در این‌جا صف دوشاخه شده بود. مرد فریاد زد تو واقعاً بی‌شرم هستی! دختر فریاد زد: من بی‌شرم هستم یا تو؟ مرد بی‌آن‌که پاسخی بدهد گفت: آه! چه کثافتی! دختر درحالی که از خشم سرخ شده بود فریاد زد: به من می‌گویی کثافت؟! و در امتداد شاخهٔ صفی که از صف اصلی جدا شده بود به راه افتاد. معلوم بود که تا مدت‌ها بعد از این حادثه به پشت سرش هم نگاه نخواهد کرد. مرد نیز برای آن که ثابت کند انسان بااراده و مصممی است از همان شاخهٔ اصلی به راه افتاد. مدتی که رفت ایستاد و از یکی از کسانی که در صف ایستاده بودند پرسید: ببخشید، شما برای دیدن چه فیلمی صف کشیده‌اید؟ مرد گفت: می‌خواهم آخرین فیلم کارگردان بزرگ ادوارد مونتز را ببینم که به تازگی فوت کرده. مرد با خودش گفت پس اشتباه نکرده‌ام و دوباره به راه افتاد. رفت و رفت تا به شهر بزرگی رسید. دوباره از مردم پرس‌وجو کرد و معلوم شد آن‌جا بیت‌المقدس است. پس دوباره رفت و رفت تا به کنار مدیترانه رسید و در آن‌جا نامزدش را دید که در امتداد صفی به بسوی او می‌آید. به‌نظر می‌رسید که هیچ‌کدام از آن‌ها از یکدیگر دلخور نیستند، و دعوای آخر را فراموش کرده‌اند، درنتیجه به هم لبخند زدند. مرد پرسید: کجا بودی؟ دختر پاسخ داد که در کنار صف آن‌قدر رفته تا به بیروت رسیده. در آن‌جا به این فکر افتاده که شاید اشتباه کرده بنابراین از مردم پرس‌وجو کرده و متوجه شده در صف فیلم ادوارد مونتز، کارگردان مشهوری است که در آینده به دنیا آمده و پس از مدتی فوت خواهد کرد. پس در امتداد صف به قاهره رسیده و از آن‌جا به اورشلیم.

در همین موقع آن‌ها متوجه شدند که دریای مدیترانه از هم شکافته و راهی باز شده تا مردم به راحتی در صف بایستند. بدین‌ترتیب آن‌ها دوباره در کنار یکدیگر به راه افتاده و از مدیترانه گذشتند. این‌بار چون دیگر نمی‌ترسیدند دست در دست یکدیگر می‌رفتند و گاهی لبخند می‌زدند. و حالا دیگر به برلین رسیده بودند. در آن‌جا متوجه شدند که دیوار برلین ناپدید شده و مردم بسیار خوشحال هستند و آبجو می‌خورند. آن‌ها هم با خوشحالی آبجو خورده و تصمیم گرفتند ازدواج کنند، چون دیگر خیلی کنار هم راه رفته بودند و بعید نبود همین یکی دو روزه نخستین بچه‌شان به دنیا بیاید.

پس از انجام مراسم ازدواج که با سادگی و صفای خاصی توأم بود، در امتداد صف به راه افتاده و به پاریس رسیدند، و مرد موفق شد به مناسبت تولد نخستین فرزندش، مقداری شراب و پنیر روکفورد بخرد و در روز کارگر یک گل موگه به یقهٔ پیراهن خانمش الصاق کند. اما اجازه نداد خانمش به یقهٔ او گل بزند و در پاسخ به‌طور خلاصه گفت: «حوصله‌اش را ندارم».

حالا آن‌ها با شتاب کمتری راه می‌رفتند، چون بچه تازه به راه افتاده بود و از سوی دیگر خانمش هم برای دومین‌بار باردار شده بود. بدین‌ترتیب بود که در آستانهٔ تولد دومین کودک که پسر بود به لندن رسیدند. در این‌جا به حمام رفتند و «شوخ از تن برگرفتند».

از لندن تا واشنگتن اقیانوس اطلس راه باز کرده بود و امواج درخشان خود را با گشاده‌دستی جلو و عقب می‌برد، و همین‌طوری بود که آن دو به مسکو رسیدند و مورد استقبال شدید برف قرار گرفتند و هرکدام یک پالتوی پوست خریدند، و در امتداد صف رفتند تا به توکیو رسیدند. در این‌جا خانم مرد تارزن گفت: اگر فکر کنی من حاضر باشم برای سومین بار بچه‌ای به دنیا آورم اشتباه کرده‌ای، و همین دوتا هم تا حالا پوست از تنم کنده‌اند. از آن گذشته بچه‌ها به سن تحصیل رسیده‌اند و باید در جایی ساکن شوند. من به امریکا بازمی‌گردم و تقاضای گرین‌کارت می‌کنم.

مرد گفت: عزیزم، ما این‌همه راه آمده‌ایم و من اطمینان دارم به‌زودی به انتهای صف خواهیم رسید. زن گفت: پس بچه‌ها چی؟ تکلیف آن بیچاره‌ها چه می‌شود؟ هر روز دارند به زبانی حرف می‌زنند و این درست نیست.

مرد پذیرفت و زن در اقیانوس کبیر پرید و شناکنان دور شد. در آخرین لحظه دست تکان داد و فریاد زد: تلفن یادت نرود! مرد اندوه‌زده شانه بالا انداخت و به راه افتاد و لنگ‌لنگان (چون پایش درد گرفته بود) به پکن رسید. در آن‌جا ناگهان مرد همسایه را دید که ریشش را می‌تراشید. این مرد در صف ایستاده بود و داشت روزنامه می‌خواند. پرسید: شما هم زنتان را گم کرده‌اید؟ مرد تارزن بی‌آن‌که پاسخی بدهد شانه بالا انداخت و به راه خود ادامه داد، این درحالی بود که به خودش می‌گفت: عجیب است! مردم چه‌قدر فضولند. اما از آن‌جایی که انسان بداقبالی بود در دهلی به مرد همسایه که ریش می‌گذاشت برخورد. با خودش گفت: عجیب است! حالا همهٔ مردم محل خبر می‌شوند که من به سینما رفته بودم، آه! بنابراین تصمیم گرفت کراچی را میان‌بر زده از راه لاهور حرکت کند، اما فایده‌ای نداشت، چون در لاهور صفی وجود نداشت، اما در کراچی وجود داشت و تازه از ریاض هم عبور می‌کرد و به کویت می‌رسید، و در این‌جا بود که به خلیج‌فارس رسید و متوجه شد این خلیج از هم باز شده تا صف ادامه پیدا کند که خیلی اسباب تعجب او شد. اما دیگر یک کم داشت دیر می‌شد و ممکن بود فیلم شروع بشود و او هنوز به ته صف نرسیده باشد. بنابراین با سرعت بیشتری حرکت کرده به مناطق مرکزی تمدن تپه‌های سیلک رسید و متوجه گردید که انتهای صف درست تا کنار ابتدای صف ادامه یافته. با خود گفت: من عجب خری بودم. خب از اول می‌توانستم همین‌جا بایستم. در همین هنگام خانمش را دید که با شتاب به سوی او می‌آید. پرسید: گرین‌کارت گرفتی؟ گفت: گرفتم، ولی حالا چه‌طوری به خانمجان خبر بدهیم که ازدواج کرده‌ایم و تازه دوتا بچه هم پیدا کرده‌ایم؟

اما پیش از آن‌که مرد پاسخی بدهد گیشهٔ فروش بلیط باز شد و صف خودبه‌خود به راه افتاد. زن گفت: خدا کند تا به ما برسد بلیط تمام نشود. تازه باران هم گرفته بود و آن‌ها فراموش کرده بودند چتر بردارند. و در تمدن تپه‌های سیلک گاهی باران‌های سیل‌آسایی می‌بارد. ممکن بود که آن باران هم سیل‌آسا باشد و آن‌ها خیس بشوند. اما خوشبختانه زن بلیط‌فروش از آن‌هایی نبود که هی آدامس می‌جوند و با بغل دستی‌شان حرف می‌زنند و تازه پول خرد هم ندارند و صف را معطل می‌کنند. بنابراین صف با سرعت حرکت می‌کرد.■ **سن‌خوزه ـ ۲۴ اوت ۱۹۹۲**

* به‌خاطر حفظ تأثر خانم شهرنوش پارسی‌پور از ویرایش ادبی خودداری شد.

امیرحسن چهل‌تن

ساعت پنج برای مردن دیر است

زن آمده بود و رفته بود. پرده هنوز تکان می‌خورد. خط نور از درز باریک میان لته‌ها پرده را اریب می‌برید. صبح از پشت شیشه‌های کدر باز هم درخشان بود. مادر آمد؛ گفت «بیدار نمی‌شوی؟» پس‌زمینهٔ پهنهٔ آب بود. رود می‌شد اما صدایی نداشت. گیج بود و فقط بو را می‌شنید. مادر نان گرم می‌کرد، دماغش را خاراند.

آن‌جا بالشی سرخ بود و پلی که از روی جاده‌ای می‌گذشت. آب دریا بالا آمد و او چرخید. قایقی با سوسوی فانوسش کنار خط بریدهٔ ماه پیش می‌آمد. صدای آب و صدای خش‌خش برگ‌ها را شنید؛ خرگوشی از میان جالیز بیرون پرید، یک خرگوش سفید. دوید. مادر فریاد کشید «مواظب باش لباست را گِلی نکنی» زمین مرطوب بود. خوب نگاه کرد. رودخانه باز هم بود. از زیرِ زمین می‌گذشت و فانوس خاموش بود.

مادر می‌رفت و می‌آمد. خش‌خش دامن را می‌شنید. حتا صدای خفهٔ پا را روی پله‌های سیمانی. پدر گفت «الان سرویس می‌آید. چای دم نکشید؟» سکوت بود. زن آمد، پشت به نور لحظه‌ای ایستاد. بعد جلو آمد. صدای مادر را شنید «نمی‌دانم چرا این پسر بیدار نمی‌شود!» می‌رفت و می‌آمد؛ این عادتش بود. همیشه جایی چیزی را جا می‌گذاشت. این بود که دوباره می‌آمد. با خش‌خش دامنش باز هم می‌آمد. صدای حرکت هوا را می‌شنید. «چه‌قدر بگویم شب‌ها باید زودتر بخوابد؟» از سرِ بی‌حوصلگی آهی کشید و غرغر کرد «بچه نیست که به زور بخوابانمش» «همه‌اش حرف، حرفِ خودت است» پلک‌هایش بسته بود. آن‌ها را می‌دید. توی آن اتاق بودند. ترسید.

زن گفت «دیگر چه؟» بی‌درنگ گفت «نمی‌گذارند بیرون از خانه دوچرخه‌سواری کنم. حسرت یک دوچرخه‌سواری توی سر پایینی‌ی کوچهٔ سیدها به دلم مانده است. همهٔ رکاب را نوارپیچ کرده‌ام، درست مثل دوچرخهٔ هوشنگ زینت خانوم. حتا از مال او هم قشنگ‌تر. نمی‌گذارند دوچرخه‌ام را بیرون ببرم.» صورت زن را نمی‌دید. پشت پهن زن به نور بود. چه سنی داشت؟ صدایش مهربان بود، مثل نسیم پشت‌بام تابستان لطیف و گوارا. آن را نمی‌شنید؛ می‌نوشید و آن وقت رفت. همه‌چیز بر زمینهٔ یک رودخانه جریان داشت. ناگهان به یاد آورد که زن را روز پیش دیده بود. دامن چل‌تکه‌اش را کف خاکی‌ی کوچه برابر در خانه‌ای پهن کرده بود و کف دستِ زنی را پیش رو داشت. مادر گفته بود «این یک کولی‌ست» هر دو توی پاشنهٔ در خانه ایستاده بودند. زن عاقبت برخاسته بود. سکه را میان چاک سینه انداخته بود و به سویشان آمده بود. مادرش قدمی به عقب برداشت و او را پناه داد. زن گفته بود «کف می‌بینم خانوم. از آینده می‌گویم، از آیندهٔ پسرت» مادر گفته بود «نه، آینده مرا می‌ترساند» و در را به شتاب بسته بود. پره‌های دماغ مادر می‌لرزید و رنگ به رو نداشت. لحظاتی خیره به آجرهای دالان نگاه کرد و آن وقت دست پسر را گرفت و به حیاط برد. گفت «بیا، بیا برویم. برویم خانهٔ خاله طوبا.»

دوست نداشت برود. حسی به او می‌گفت نباید برود.

دوباره اتاق سایه‌دار شد. زن منتظر بود. گفت «نمی‌گذارند با پروانهٔ زیبا خانوم حرف بزنم. می‌گویند پسر خوب نیست با دختر بازی کند. هروقت داشتیم حرف می‌زدیم مادرش از راه رسید و صدایش زد»

مادرش گفت: «بیا تو! می‌خواهی باز فتنه درست کنی؟» چشم‌های درشت پروانه چیزی می‌گفت؛ چیزی می‌خواست و او تازه حالا بود که آن را می‌شنید.

صدای هم‌زدن استکان چای را شنید؛ صدای فروافتادنِ کاردی چیزی بر زمین. مادر آه کشید. می‌توانست بفهمد که چه‌قدر خسته است. همیشه چه‌قدر خسته است. نمی‌توانست از مرز خواب بگذرد. با چشم‌های بسته در هر دو سو همه‌چیز را می‌دید؛ همه‌چیز را می‌شنید. سایه‌روشن زاویه‌های اتاق یا گرمای دلپذیری که زیر لحاف توی همهٔ تنش منتشر بود از حسی روشن سرچشمه می‌گرفت. گفت «نه!» دوباره زن را دید. «هیچ‌وقت نگذاشتند روی پشت‌بام بادبادکم را هوا کنم؛ مثل مرتضی. مثل بهرام، مثل همهٔ بچه‌های محله؛ یا قناری! هرکاری کردم دیگر برایم قناری نخریدند.

هوشنگِ زینت خانوم دوتا قناری دارد. دوتا!» صدای تکاندن یک شلوار. «آمد.» «من صدای بوقش را نشنیدم» «کُتم را بگیر» «صبحانه‌ات را تمام کن حالا فوقش یکی دو دقیقه صبر می‌کند» «این پسر دیرش شد اگر بگویی دوچرخه‌ات را بردار و ببر به کوچه مثل ترقه از جا می‌پرد. اما حالا...»

آن‌جا سرد بود. رطوبتی بویناک از لای چین پرده‌ها بیرون می‌آمد. دور گلدان درگاه می‌پیچید، چرخی در هوا می‌زد و به سمت او می‌رفت؛ پشت پلک‌هایش عاقبت تبدیل به دانه‌های ریز عرق می‌شد. سرما را می‌دید. رنگ داشت و پشت بخار نفسش می‌لرزید.

ـ این‌قدر غصه نخور. آزاد می‌شوی، در سی و پنج‌سالگی!

حس کرد سبک می‌شود. صدای فنرهای تخت را می‌شنید. دری بر پاشنه چرخید. دستش پرید. بیدار شد، فقط یک لحظه. دوباره رودخانه او را برد. پیراهنِ کُرکی‌ی پیچازی تنش بود «چه پسر بانمکی؛ چه چشم‌های درشت سیاهی!» نرمی‌ی دست زن را روی موهایش حس کرد. کنار در ایستاده بود. با کناره‌های پرده بازی می‌کرد. گاه روی پنجه‌های پا بلند می‌شد؛ از شیشه خورلته‌های در به بیرون نگاه می‌کرد. مادر صورت به میله‌های طلایی‌ی قفس خالی چسبانده بود، اشک می‌ریخت. از تنش جریانی گرم که هیچ نامی نداشت به سویش می‌آمد و مثل کهربا او را به سوی خودش می‌کشید.

آن‌جا بشقابی گیلاسِ سرخ بود. نشانش داد؛ گفت «این تنهایی‌ست.» ترسید. آن‌جا بود. سیاه بود و میان تاریکی بود. گفت «می‌بینی!» نمی‌دید و برای همین می‌ترسید. صورتش مثل موج پله‌پله شد و با دریا رفت. پشت سرش نور بود. خانه و شیروانی و درخت می‌درخشید. ترک‌های دیوار مثل شکاف‌های برق به سمت پنجره‌ها می‌رفت و کلاهک چراغ‌های سقفی پشت پرده‌های تور سفید پنجره‌ها تکان می‌خورد. گفت «برویم» حوض مثل آینه‌ای در شب پر از سایه بود. آن گوشه برگ‌های سیاه درخت‌ها، آسمان در زمینه. این طرف یکی دو ستاره و بعد گوشه‌ای از شیروانی. ماه توی پاشویه بود.

زن می‌رفت. پیش از آن‌که لنگهٔ دری را که به اتاق دیگر می‌رفت باز کند، گفت: «کاش آرزوهایت مثل آرزوهای یک پسربچه، کوچک بود. تو بزرگی، بزرگ‌تر از آرزوهایت؛ کسی این را نمی‌داند»

صورت زن در جام شیشه‌های در محو بود. بیشتر نگاه کرد. لحظات بعد میان مه جام شیشه غوطه می‌خورد. زیر پایش خالی می‌شد. مثل حجمی سبک، سرگردان، بی‌قرار بر فراز بام خانه‌ها بود. مادرش کوچک شده بود؛ به اندازهٔ انگشت کوچک دست. آن وقت حیاطِ خانه را دید. باغچه‌های کوچک با خرندهایی که لای آجرهای شکسته‌اش علف‌های هرز رشد کرده بود، پشت هُرم آفتاب می‌لرزید. ماهی‌ها؟ ماهی‌ها را نمی‌دید. هیچ‌کدام را. حوض جز نقطه‌ای سبز و کدر چیز دیگری نبود. زن آن سوی در بود. صدایش را باد می‌آورد. «شاید مرگ. یعنی متصل‌شدن به همان نقطهٔ دور و همیشگی. آن‌جاست که دنیا هیچ دیواری ندارد»

یک لحظه سکوت شد. دوباره گوش داد. توی آشپزخانه چیزهایی را جابه‌جا می‌کردند. قطره‌ای خون روی نامه چکید جام شیشه‌ها سیاه شد. از آن پایین صدای خنده می‌آمد. قدش نمی‌رسید. بالش سرخ را زیر پایش گذاشت. موهایش در باد تاب می‌خورد و آن‌وقت پیچید. کوچهٔ سیاه پشت درخت سیاه گم شد.

سرش بزرگ می‌شد. تاب می‌خورد و سوار بر همان خط تند و نورانی عاقبت به دریا افتاد. خاموش شد. قایق سیاه از میان دریای سیاه گذشت. مه غلیظ و تیره مثل چیزی که می‌شد به آن دست کشید بالای سرش چرخ می‌خورد. و او که هنوز موهایش در باد تاب می‌خورد از میان هوای سیاه گذشت. گذشت و خرگوش سفید را با خود برد.

زن عاقبت مشتش را باز کرد. کلید زرین لحظه‌ای زیر آفتاب درخشید. قفس؟ چشم‌هایش به سوی او می‌آمد. چشم‌هایش از پشت غبار که لوله می‌شد و حلقه‌حلقه به سمت نورگیرهای گِرد طاق‌های گنبدی بالا می‌رفت، به سوی او می‌آمد. مشامش از بوی بازار پر بود. دوباره او را گم کرد. دوید. بال سیاه چادرها. نعلین‌های شستی خاک مرطوب را به اطراف می‌پاشاند. زن‌ها را از دو سو پس زد و این بار نیم‌رخش با جغهٔ موی سیاهِ کنار گوش از ستون نور گذشت. پسر پرسید «تو از کجا می‌دانی؟» زن لبخند زد «من؟ همهٔ خواب‌هایت را من به تو می‌دهم.» پسر پرسید «بیداری چی؟ بیداری هم مال توست؟» زن گفت «نه. من فقط صاحب خواب و مرگم.» پسر گفت «به من بگو چه‌کار کنم. دلم می‌خواهد بیداری‌ام هم مثل خواب‌هایم بشود.» زن به افسوس سر تکان داد؛ گفت «پس باید بمیری.»

دست را روی پیشانی حس کرد. نفس مادر را شناخت «این چه خوابی‌ست؟ هیچ نمی‌فهمم.» پرنده‌ای به شیشه بال کوبید. حس مبهم آینده چراغی را درون دلش روشن کرد. سی‌وپنج‌سالگی دیر نبود؟ مادر گفت «بلند شو مدرسه‌ات دیر شد. زبانم مو درآورد» از پشت همان پلکِ بسته مادر را دید. پشت به او کرده بود و می‌رفت. اما مثل فانوسی روشن بود. از اشیا سر راهش عبور می‌کرد و بی‌آن‌که در را باز کند از درزهای باریک لته‌ها مثل حجمی خمیری لیزمی‌خورد و به آن سو می‌رفت.

□

«دیگر از دستت خسته شده‌ام. برو. برو تنهایم بگذار.

دختر جوان اشک می‌ریخت. چند قدمی به دنبال مرد دوید. دامن بلندِ سفید دور پاهایش می‌پیچید؛ گفت: صبر کن.

مرد ایستاد. دختر جوان خودش را به او رساند. سر میان کتف‌های مرد گذاشت؛ گفت: بعد از آن همه نامهٔ عاشقانه باید این‌جوری تمام شود!

مرد سینه را از هوای شامگاهی انباشت. با حرکتی عصبی دختر را از پشت کَند. چرخید؛ زلف پریشان نگاه و ابروانش را پوشاند. گفت: همه‌چیز تمام شد. باید برای همیشه ترکت کنم. دختر جوان مثل طفلی هق‌هق گریه می‌کرد. روبان سفید موها در باد تاب می‌خورد. دریاچه زلال چشم‌ها برق می‌زد و ماه بالا و تمام از نوک سرو به باغ می‌تابید.»

مداد را روی کاغذ گذاشت؛ برخاست. سیگاری روشن کرد. تا نزدیک پنجره رفت. فقط همین؛ فقط همین یکی را اگر به پایان می‌رساند دیگر خیالش راحت بود. دیگر می‌توانست... برگشت. تا آینه رفت. دستی به بالاتنهٔ عریان کشید. چشم‌ها را بست. دود سیگار را رو به آینه فوت کرد. چشم‌ها را گشود. صبح، همین امروز صبح آینه را به دیوار زده بود. از پشت حلقه‌های خاکستری خودش را می‌دید؛ زیر نور پروژکتورهایی که روی صحنه در چند جهت به سویش می‌تابید با قدم‌هایی محکم چند گامی رفت؛ چهارشانه با پاهایی کشیده و نیرومند. خودش را نمی‌دید. آینه یکسره از غباری غلیظ و تیره پوشیده بود. عشق‌ها و نامه‌ها. خش‌خش دامن‌ها، عطرها و خنده‌ها. مثل یک پرنس می‌چرخید. به آینه دست کشید. چرا کسی چیزی نمی‌گوید؟ منتظر بودند بمیرد؟ شاید حسادت می‌کردند. نمی‌دانست. در نامه‌ها و خاطرات دیگران هم خوانده بود؛ همهٔ آن‌ها که مرده بودند. پیش خودش گفت رمان بعدی، رمان بعدی ناچار می‌شوند این سکوت ده، پانزده‌ساله را بشکنند. ناچارشان می‌کنم عاقبت اعتراف کنند. اما رمان بعدی! همان رمانی که هنوز به روی کاغذ نیامده است. برگشت. دوباره به آن‌جا نگاه کرد؛ لب کتابخانه. خودش را تکانی داد. چرخید. موها را از روی پیشانی پس زد و به پشت میزش برگشت.

«مرد در را بست. حالا توی کارگاه کوچکش احساس امنیت می‌کرد. با حرکاتِ یک آدم مست به جستجوی کلید چراغ دست به دیوار مالید. همیشه اول نگاهش به بوم بزرگ روبه‌رو می‌افتاد. دختری باوقار و اشرافی با دامن بلند سفید کنار آتش نشسته بود و نامه‌ای به دست داشت. خطوط چهره در نور سرخ آتش حکایت از درد و انتظاری بیهوده داشت. پیش رفت و برابر بوم روی چهارپایه نشست. کار را شش ماه پیش دست گرفته بود. رنگ‌ها؛ رنگ‌ها هیچ‌وقت درست درنمی‌آمد. در صورت دختر فقط چشم‌ها را با دقت کار کرده بود و خم آرنجی را که بر بالشی سرخ تکیه داشت. در عمق پلی بود بر رودخانه‌ای...»

گوشی را برداشت.

ـ مدرسه می‌رفتی که آرش عمه‌جان به دنیا آمد. او امشب داماد می‌شود، تو هنوز گرفته‌ای توی آن یک وجب آپارتمان زیج نشسته‌ای. نکند می‌خواهی ما را حسرت به دل بگذاری؟

به لب کتابخانه نگاه کرد. چه رنگ چشم‌نوازی داشت. بیشتر صورتی می‌زد. شاید هم گل‌پهی. راستی چه رنگی را دوست داشت؟ یک هنرمند،

وقتی این همه هنرمندانه به زندگی نگاه می‌کند باید طرفدار رنگ به‌خصوصی باشد. پفی خندید. توی ذهنش جمله‌ای را به او ادا دکلمه کرد. چیزی دربارهٔ معشوقه‌ای فراموشکار. آبی چه‌طور است؟ نه. این رنگ نشان‌دهندهٔ روحیه‌ای ملکوتی‌ست.

ـ حواست به من هست؟ هان؟

ـ بی‌حوصله‌ام. تازه لباس درست و حسابی هم ندارم.

ـ من و پدرت برایت یک پیراهن و یک کراوات خریده‌ایم؛ خوشت می‌آید.

ـ پیراهن و کراوات؟

ـ امروز سی‌وپنج سالت تمام می‌شود. درست سر ساعت پنج. هیچ می‌دانستی؟ می‌خواستم زودتر تلفن بزنم. گفتم نکند خواب باشی.

ـ خواب؟ خواب کجا بود؟

ـ باز هم بی‌خوابی؟

ـ حتا بیشتر از گذشته.

ـ مگر نگفتی دکتر الهی قرص‌هایت را دوبرابر کرده.

ـ چرا. اما دواهای این مرتبه‌اش را هنوز شروع نکرده‌ام. شش شیشهٔ قرص. سبصدتا قرص را باید دوماهه بخورم.

ـ خب شروع کن. حالت بدتر می‌شودها!

ـ فایده‌ای ندارد. دیروز به جای دوتا قرص، ده‌تا قرص خوردم. باز هم از خواب خبری نبود. فقط بیست و چهارساعتی گیج و بی‌حال افتاده بودم. هم خواب بودم و هم بیدار. خواب‌های عجیب و غریبی دیدم. دوباره برگشته بودم به زمان بچگی.

ـ به حرف گوش نمی‌دهی. می‌ترسم عاقبت خُل و چِل شوی بمانی روی دستم. حالا هِی بنشین کنج آن اتاق و این کتاب‌های دری وری را بخوان. دواهایت را زودتر شروع کن. غروب می‌آییم دنبالت.

پیش خودش گفت باید آدم متعادلی باشم. می‌دانست که دنیای امروز، دنیای آدم‌های متعادل است. در مجله‌ای خوانده بود هنرمندان بسیاری در سرتاسر دنیا به فوتبال علاقه‌مندند. بعضی از ایشان حتا ورزشکارند. مثلاً کوهنوردند یا اسکی‌باز. اغلب زن و بچه‌دارند. بعضی حتا مثل دیپلمات‌ها لباس می‌پوشند. در مجلهٔ دیگری عکس نویسندهٔ مشهوری را با لباس تنیس دیده بود. می‌دانست که دوران هنرمندان رمانتیک سپری شده است. هنرمندانی که زندگی‌شان سرشار از آه و سوز و گداز و ناله بوده است، یا هنرمندانی که در فقر و گرسنگی و گمنامی مرده‌اند. حالا، حالا دیگر هیچ هنرمندی فقیر نیست. هرچه اسم هنر داشته باشد، خریدار دارد. حتا هر چیز بنجل و پستی. و آن‌وقت در چنین شرایطی‌ست که متوسط‌ها رو می‌آیند و جلوه می‌کنند. دور اصلاً دور متوسط‌هاست. چه‌قدر از این طایفه بدش می‌آمد. از آدم‌های متوسط، هنرمندانِ متوسط، سیاستمداران متوسط. متوسط‌بودن حالش را به هم می‌زد. آدم‌های متوسط با دانش و هنر متوسط، فرهیختگی‌ی متوسط، شکل و شمایل و ادب و متانتِ متوسط. همسران متوسط، همسایه‌ها و همکارانِ متوسط، شهروندانِ متوسط. نفرت چون موجی درون سینه‌اش بالا آمد. کاش آدم‌ها خوب بودند، آن‌قدر که بتوان دوستشان داشت؛ یا کاش بد بودند، آن‌قدر که بتوان از ایشان نفرت داشت؛ نفرتی سزاوار، فارغ از دغدغه و عذاب وجدان.

«مرد از روی چهارپایه برخاست. دیگر همه‌چیز بیهوده بود؛ حتا به پایان رساندن تابلویی که همهٔ یک ماههٔ گذشته روال عادیِ زندگی‌اش را به تعویق انداخته بود. فکر کرد در دست‌های دخترک بوالهوس بازیچه‌ای بیش نبوده است. صاحب این چشم‌های معصوم چه‌طور می‌توانست این همه سنگ‌دل باشد. پری وشی که به کوچک‌ترین بهانه گونه‌هایش از شرم گل می‌انداخت چه‌طور ممکن بود در اولین فرصت و پنهان از چشم او با اولین مردی که سر راهش قرار می‌گرفت نرد عشق ببازد. نامه‌ها و عکس‌ها و هدیه‌ها؛ اوایل باور نمی‌کرد. اما روزی نبود که با یکی از این نشانه‌های خیانت روبه‌رو نشود. دختر همیشه کتمان می‌کرد. بعد از اعترافی صمیمانه به التماس می‌افتاد. مرد ناگهان دلش نرم می‌شد. نمی‌توانست اشک‌های او را ببیند. خودش را نفرین می‌کرد و از دختر می‌خواست که او را ببخشد. دختر یک ساعتی اشک می‌ریخت. و قول می‌داد که بعد از این به او وفادار باشد. اما یک هفته بیشتر نمی‌گذشت که دل بوالهوس فراموش‌کار پیمان را از یاد می‌برد. می‌دانست که دیگر فایده‌ای ندارد. برای آخرین‌بار به تابلوی نیمه‌کاره نگاه کرد. با چشم‌های بسته روی میز را دست کشید؛ شیشهٔ قرص را توی مشت گرفت.»

ساعت چهاروبیست دقیقه بود. چرا می‌بایست تا ساعت پنج صبر کند؟ این اواخر همیشه خواسته بود که نداند ساعت چند است؛ ندانند کدام روز هفته است و حتا ندانند امسال چه سالی‌ست. اما همیشه چیزی بود که آن را به یاد او بیاورد. ممکن بود همسایه فقط یک لحظه صدای رادیویش را بلند کند و این لحظه، لحظهٔ شروع اخبار شب باشد. یا پستچی برایش نامه‌ای بیاورد یا این‌که پشت درِ خانه ناگهان با قبض آب یا برق روبه‌رو شود. از کنار بانک‌ها که رد می‌شد هرگز به داخل نگاه نمی‌کرد. اما بدتر از همه ساعت‌های شهرداری بود. که در بعضی میدان‌ها یا تقاطع خیابان‌ها نصب شده بود و معنی این کار را هیچ نمی‌فهمید. لابد برای این‌که آدم‌ها بدانند هنوز نمرده‌اند یا هنوز اسیر این عقربه‌های بی‌رحم و پوچ و مسخره‌اند. ظهر ناهار نخورده بود. شنیده بود با شکم گرسنه تأثیرش سریع و قطعی‌ست. گفته بودند ده دقیقه هم طول نمی‌کشد. به آشپزخانه رفت. لیوانی آب آورد. آن را از لب کتابخانه برداشت؛ درش را باز کرد. چندتایی کف دستش ریخت. فکر نکرد. آن‌ها را روی زبانش گذاشت. جرعه‌ای آب نوشید. چند لحظه صبر کرد و بعد چندتای دیگر. باز هم. همه را تا آخر. لیوان را لب کتابخانه گذاشت. دستی به پیشانی مالید. پوست پیشانی می‌جوشید. از سر تفنن قهقهه‌ای سر داد. دوباره تا آینه رفت. باز هم یک پرنس بود. چه‌قدر دلش می‌خواست راسکولینکوف باشد یا حتا آرتورِ **خرمگس**. همهٔ عمر توی ذهنش بازی کرده بود. و ناگهان سوزشی تند و ناگهانی در ناحیهٔ شکم. می‌دانست که این حالتی گذراست. گذاشت تا درد اندکی فروکش کند. روی تخت دراز کشید. پدر با موی نقره‌ای زیر آفتاب ایستاده بود. لحظهٔ بعد مِهِ گریه منظره را تار کرد. مادرش را دید. از سمت سایه می‌رفت. همیشه مثل مورچه‌ای در رفت‌وآمد بود؛ چیزی می‌برد، چیزی می‌آورد. ناگهان در نوری پاک شناور شد؛ در جایی که نمی‌دانست کجاست؛ به وقتی که هیچ‌وقت نبود. نه شب بود و نه روز، نه تابستان بود و نه زمستان. همهٔ تنش در اختیار حسی بود که اینک بیدار شده بود. همان حس او را به بالای بامی برد. درست لب بام. همهٔ شهر زیر پایش بود. حالا دیگر سرش گیج می‌رفت. پیاده‌روها از آدم و خیابان‌ها از ماشین موج می‌زد. نگاه می‌کرد و نمی‌توانست نگاه نکند. یکی دوبار دستش را برابر صورت تکان داد. مثل این‌که می‌خواست چیزی را از خودش دور کند. اما بود. موج آدم‌ها و ماشین‌ها بود و او سرش باز هم گیج می‌رفت و بام بلند و بلندتر می‌شد و چشم‌انداز هی بزرگ و بزرگ‌تر می‌شد. آن‌جا یک تکه نور بود. مادر چیزی می‌شست؛ برمی‌خاست، لحظه‌ای دست به کمر می‌گذاشت و تکه لباسی را می‌چلاند. بالای سرش آسمان بود. با بادبادکی که نخش را خود به دست گرفته بود. ردیف درختان فانوس‌های رنگی همه مال او بود. آن‌وقت زن را دید. دامنی چل‌تکه پوشیده بود. مشتش را باز کرد و کلیدی طلایی را به دستش داد. آن را گرفت و نمی‌دانست با آن چه‌کار باید بکند. بعد از آن داشت پایین می‌رفت. یکریز و مُدام دوچرخه‌ای داشت و سوار بر آن از یک سرازیری‌ی تند پایین می‌رفت. از میدانی گذشت، پریچه‌های بالدار هم بودند؛ بالاتنهٔ لختشان را از آب بیرون داده بودند و هریک فانوسی روشن در دست داشت و دوبال کوچک رنگی بر کتف‌ها. آدم‌ها را می‌دید، گاری‌های دستی و جوان‌هایی را که تخمه می‌شکستند و ماشین‌هایی که بوق می‌زدند و او سوار بر دوچرخه‌ای با رکاب و زینی که آن‌ها را با نوارهای رنگی پوشانده بود از همان سرازیری پایین می‌رفت. کنار پیاده‌رو طواف‌ها زنبوری‌ها را روشن می‌کردند و نئون سینما در نور خفهٔ غروب ابری برق می‌زد.

دختر روی رکاب نشسته بود. دامن بلند سفید پاهایش را به تمامی پوشانده بود. باد موهایش را به صورتش می‌زد و یک بوی خوب، یک بوی خوب، یک بوی خوب... دوباره باز میدانی بود و او دور میدان می‌چرخید. مرکز میدان کم‌کم فرو می‌رفت. فرو می‌رفت و به شکل قیفی درمی‌آمد و او هم‌چنان می‌چرخید. می‌چرخید و فرو می‌رفت. او سوار دوچرخه‌اش، دوچرخهٔ کوچکش همان‌طور که پروانهٔ زیبا خانوم روی رکاب نشسته بود می‌چرخید، می‌چرخید، می‌چرخید... و فرو می‌رفت.■

مظاهر شهامت

دختر جزیره

به: هایده عامری ماهانی

هنوز هر شب به آن پرتگاه خاکی بلند می‌روم و در کنار پیرمرد می‌نشینم و در زیر نورافشانی آرام و رعشه‌آور ماه به موج‌های دریا خیره می‌شوم. قبل از پیرمرد در کنار او می‌ایستادم و با پیرمرد تازه آشنا شده‌ام. نه به‌قدری که بتوانیم با هم صحبت کنیم. سکوتمان سکوت است و یا چیزی برای شروع آشنایی. رفتن او آن هم به هنگامی که تازه می‌خواست واژه‌های سکوت مرا بخواند، هنوز که هنوز است بر قلبم سنگینی می‌کند و خاطره‌هایش مثل یک رؤیای طوفانی مرا هردم بیشتر می‌آشوبد. دیشب پیرمرد برای اولین بار سکوت را شکست و گفت: «من زیاد معطل نخواهم شد.» فقط صدایش را شنیدم و حرفش اصلاً برایم مفهوم نشد. چون بعد از رفتن او و آن عادتی که من در جوارش یافته بودم تا از سکوت و واژه‌های آن مفهوم احساس‌ها را بخوانم، دیگر واژه‌های صدادار را مثل گذشته نمی‌توانم زود درک بکنم.

در اولین روزهایی که به جزیره آمده بودم چند بار در طول شب و روز از دور او را دیدم که با قامت بلند و پهن‌اش در لبهٔ این پرتگاه بلند ایستاده و به دورترهای دریا خیره شده است. فکر می‌کردم برای سرگرمی و تماشا ایستاده است و یا می‌خواهد غم‌های کوچکش را در آب فرو ریزد. اما وقتی که ایستادن او در شب و روزهای بیشتر، طولانی شد، خواستم حتماً با او آشنا شوم. گویا یک احساس مشترک مرا به سویی می‌کشید.

یک شب پیش او رفتم. صدا، صدای باد و آشوب دریا بود و وقتی به آن عادت می‌کردی زوزهٔ ممتد سکوت بود. در کنارش ایستادم و در مسیر نگاهش چشم‌هایم را خیره کردم. تا بی‌پایان فضایی وهم‌آلود، موج بود و موج موج که به شکل ارواح از دل دریا برمی‌آمدند، در هم می‌لولیدند و تا ساحل با شتاب می‌آمدند و درهم می‌شکستند و بازمی‌گشتند. او بی‌هیچ تکان ایستاده بود و هیچ توجهی به من نداشت. اما عطر خنک پیکرش مثل یک افسانهٔ دل‌انگیز بود. گویی با آن نفس آرام‌بخش مرا خوشامد می‌گفت و می‌خواست، در کنارش باشم.

بعد از آن در طول روز و شب چند بار پیش او می‌رفتم. آرام آرام پذیرای هم شدیم و شروع به حرف زدن کردیم. من با کلمه‌ها و او با سکوت. سکوتش زبان پرمعنا و آهنگین بود و واژه‌هایش با موسیقی گرم و باستانی مرا تا به پایان معنی‌ها با خود می‌کشید و آرامم می‌کرد. بعضی شب‌ها تا طلوع آفتاب با او در لبهٔ آن پرتگاه ایستاده، سرم را به پیکرش تکیه داده و به دریا خیره می‌شدیم و از همه چیز حرف می‌زدیم. من با کلمه‌ها و او با سکوت. اگر مشکل کارم را نداشتم تمامی ساعت‌ها را پیش‌اش می‌ماندم.

روزها و شب‌های بی‌شمار سپری می‌شدند و او نمی‌گفت، چرا آن‌جا ایستاده است و من نمی‌دانم چرا نمی‌توانستم بپرسم و هر وقت می‌خواستم بپرسم، ترس عجیبی سراسر وجودم را فرا می‌گرفت و مرا بازمی‌داشت. اما با گذشت زمان بیشتر، بیشتر به‌هم نزدیک شدیم و احساسات بسیار مشترکی را یافتیم و یا متوجه شدیم آن‌ها را از قبل داشته‌ایم. مثلاً در یک شب گرم از وزش ناگهانی نسیمی خنک به یک اندازه خوشحال شدیم و یا از فریاد ناگهانی جغد با هم ترسیدیم. حتا روزی که به او گفتم زنم با تلفن خبر داده پیشم می‌آید، او با شوق سرش را تکان داد و از من خواست حتماً او را پیش‌اش بیاورم.

در آن شب آخر، در کنارش ایستادم. ماه درنیامده بود و دریا زیر روشنی تیره‌ایی با طوفان درمی‌آمیخت. گویی همه ارواح دلش به روی آب آمده بودند و تماشایشان وحشت ژرفی را درمن پدید می‌آورد. پیکر لرزانم را به قامت استوارش می‌فشردم و دلم می‌خواست، با سکوتش چیزی بگوید اما او ساعت‌ها هیچ حرفی نزد تا وقتی که آرام آرام ترس در وجودم خشکید و ارواح دریا در میان غلظت تاریک و دورش فرو خفتند و او حرف زد و گفت: «می‌دانم که می‌خواهی بدانی چرا این‌جا ایستاده‌ام. دلم می‌خواست زودتر از این برایت بگویم. اما باور نمی‌کردی. باید این همه مدت را در کنارم می‌بودی تا بتوانی امشب حرف‌هایم را باور کنی. از زمان تولدم در این‌جا ایستاده و منتظر فردا شده‌ام. در این جزیره پیرمردی هست که از دار و ندار دنیا فقط دختری دارد که نابیناست. در دورترهای این همه آب که می‌بینی، جزیره‌ای کوچک وجود دارد و شاعری تنها در آن زندگی می‌کند. او تمام واژگان اشعارش را در آن جزیره کاشته است و آن‌جا پر از بوته‌هایی شده که به دیدار آن دختر گل می‌دهند و بوی گل‌های آن بوته‌ها شفای چشم آن دختر زیباست. زمانی که او نور دیدگان‌اش را بازیابد، پدر پیرش و آن شاعر کهن‌سال با رضایت می‌میرند و از همهٔ رنج‌هایشان خلاصی می‌یابند. فردا من در روز موعود بلوغم را یافته و آن دختر را خواهم برد و اکنون از تو می‌خواهم به خانه‌ات برگردی و از فردا مرا به‌خاطر داشته و با پیرمردی که خواهی دید مهربان باشی.»

با سری سنگین و گیج به خانه‌ام برگشتم. خواب عمیقی مرا فراگرفت و اولین بار بود که هیچ خوابی ندیدم. وقتی که بیدار شدم نیمه‌های شب بود و ماه تازه برمی‌آمد. به پرتگاه رفتم. او را بریده بودند و برگ‌هایش نیمه‌جان با باد تکان می‌خوردند. روی خاک به جای او زخم گردی بود که در روشنای ماه به سفیدی می‌گرایید. کنار زخم، پیرمردی نشسته بود با عبایی سفید و دستاری گشوده. به دریا خیره شده بود.

در دورترهای دریا قایقی از روی امواج آرام آب می‌گذشت و دختری را با خود می‌برد که بی‌هدف دست وداع تکان می‌داد.▣

اصغر عبداللهی

بیرون کافه، جلو در

در همان فاصله‌ای که رفتم تو باجه تلفن و زنگ زدم و بیرون آمدم، آفتاب رفته بود، ابر شده بود و باران نم‌نم می‌بارید. بهرام که مرا تا آن میدان بزرگ و شیک رسانده بود، سه چهاربار اسم میدان را گفته بود و گفته بود: «بادت می‌مونه یا خودم زنگ بزنم به مفتون؟»

نه را با تردید گفته بودم اما بهرام عجله داشت و رفت. زن آرژانتینی‌اش پا به ماه بود. هی عق می‌زد و نق می‌زد. وقتی از خانه‌اش می‌زدیم بیرون گوشهٔ کت بهرام را چسبیده بود که تنهاش نگذارد. بهرام تشر زد به او، اما به میدان که رسیدیم به جلز و ولز افتاده بود. باید سه مسبر سوار مترو می‌شد تا به حومهٔ پاریس برسد، اتوبوس بنشیند و تا شهرک ویلیه برود.

گفت: «برات توضیح می‌دم، اگه ندونی تو چه هچلی هستم خجالت‌زدت می‌مونم».

بهرام دوید و لابه‌لای جمعیتی که پایین می‌رفتند گم شد. تند و تیز رفتم به سمت باجهٔ سه شاخهٔ شیشه‌ای نبش چهارراه. تو یکی، دختر هیجده نوزده‌سالهٔ پست‌مدرنیستی سرش را چسبانده بود به شیشه و به آن‌ور خط گوش می‌داد. باجه را دور زدم. باجهٔ دوم قرق یک زوج سیاه میانه‌سالی بود که شریکی با آشناشان، داد و خنده رد و بدل می‌کردند. باجهٔ سوم در اختیار یک پیرمرد خپلهٔ کله طاس سرخ و سفید بود که داد می‌زد از اهالی بوسنی است. دم همین باجه پابه‌پا کردم. پیرمرد که آمد بیرون تبسم کرد و احتمالاً عذر خواست. تعظیم نصف‌نیمه‌ای کردم و رفتم تو و تا کارت تلفن را درست و با احتیاط جا انداختم و شمارهٔ طولانی مفتون را گرفتم یادم رفته بود اسم میدان چی بود. خط که وصل شد، اول صدای سنتور آمد و بعد مرد مؤدب و محترمی به فرانسه حرف زد و من که به فارسی سلیس اما عجولانه گفتم: «مفتون، آقای مفتون مشروطه». اعتنا نکرد حتا مکث نکرد و حرف زد. گوشی را گذاشتم و آمدم بیرون تا یک خانم هفتادسالهٔ محترم فرانسوی با قد کوتاه و شلوار صورتی رنگ چسبان برود تو باجه. چتر سبزرنگش را بی‌آن‌که جمع کند، بیرون باجه ول کرده بود.

کارت پستال سینما مولن‌روژ تو دستم بود تا پیرزن که آمد بیرون بروم تو. پشت کارت پستال دوتا شمارهٔ طولانی بود. یکی مال مفتون و یکی مال صغرا. شمارهٔ صغرا را با خودنویس نوشته بودم و یادم نیست کجا، دو سه قطره آب چکیده بود بر سه شمارهٔ آخرش و فقط پنج شمارهٔ اولش معلوم بود. شماره را هم اگر داشتم زنگ نمی‌زدم. صغرا مثل دریایی بود که آدمیزاد همیشه روش ناخداست، ناآشناست، نابلد است و ناهمه‌چیز است. صغرا جزر و مد داشت، مفتون ساکن بود و وقتی هم که نبود قلق داشت و آب هم بر شماره‌اش چکه نکرده بود.

پیرزن محترم مو نقره‌ای آمد بیرون و با تأنی و مثل فنر تا شد و چتر را برداشت و راه من باز شد و رفتم تو باجه. شماره را با دقت گرفتم اما باز صدای سنتور آمد و آن لحن متین و مؤدب فرانسوی که شمرده حرف می‌زد. گوشم به صدا نبود، چشمم به شمارهٔ مفتون بود بر پشت کارت پستال سینما مولن روژ که تک‌بوق را شنیدم و سکوت شد و دستم آمد پیغام گیر است. ته دلم خالی شد. مفتون که هیچ، همسایهٔ فرانسوی‌اش یا دوستش یا هرکس که تلفن مال او بود، نبود و من باید کورمال کورمال به شهرک ویلیه برمی‌گشتم و امشب را هم مهمان ناله‌ها و عق‌ها و نق‌های زن آرژانتینی بهرام می‌شدم.

گفتم: «مسیر مفتون مشروطه؟ سلام. آی ام...»

ـ الو، الو، قطع نکن.

مفتون بود. آدرس خواست.

گفتم: «سمت راستم، نمی‌دونم شرقِ یا غرب، یه ساختمون بلند شیشه‌ای هس که بالاش به گمونم نوشته لوفت هانزا. سمت چپم، اونور چارراه مک دونالده».

گفت: «اوکی، برو کنار مک‌دونالد تا بیام».

زیر تابلو مک‌دونالد و پشت به شیشهٔ قدی رستوران ایستادم. یک زوج جوان را دیده بودم که میزشان پشت شیشه بود و هر دو چرخیده بودند و به خیابان نگاه می‌کردند تا به همدیگر نگاه نکنند و حالا حتماً به من نگاه می‌کردند که زیر نم‌نم باران ایستاده بودم و با خودم عهد کرده بودم به هیچ‌کس و هیچ‌چیز زل نزنم. فقط به سگ‌های کوچولوی بامزه نگاه می‌کردم که هم‌پای صاحب‌شان به راست یا به چپ می‌رفتند. خوب بود که نم‌نم می‌بارید اما من قیافهٔ احمقانهٔ آدمیزادی را داشتم که دریا به دریا آمده است تا به‌طرز شاعرانه‌ای زیر نم‌نم باران پاریس بخیسد و کیف کند. هیجان حضور در این معماری مدرن و ملاقات مفتون و روح خرفت من که اهل چُس‌ناله و نوستالژی نبود، مانع از غم غربت می‌شد. تا وقتی موهای جوگندمی‌ام از باران فر نشده بود و سیگارم خیس نشده بود، عابران خوش‌رنگ، چتر بر سر می‌گذشتند بی‌آن‌که اعتنایی کنند اما حالا حتا یک مرد سیاه‌پوست قدکوتاه میانه‌سال روبروم ایستاده بود و به من زل زده بود. پالتوی بلندی تنش بود و گلوی بطری را که تو پاکت کاغذی بود گرفته بود و گاهی یک جرعه می‌زد و یک قدم به من نزدیک‌تر می‌شد. سرم را انداختم پایین و به سنگ‌فرش زل زدم. شکی نداشتم که بابا ننه‌اش از برده‌هایی بوده‌اند که از مارتنیک یا شاخ آفریقا آورده شده‌اند. مردک سیاه، برده بود و ازش نمی‌ترسیدم. و حالا که مرا دور زده بود و پشت سرم بود اگر به حرف می‌آمد می‌توانستم با جنباندن سر و دست جوابش بدهم و او حتماً می‌فهمید. فقط خدا کند به صرافت نیفتد دست در جیبم کند و مجبور نشوم داد بکشم و کمک بخواهم و آن خانم پلیس که آن سوی خیابان زیر سایبان مغازهٔ تاریک ایستاده بود و به ما زل زده بود، جلو بیاید و پاسپورت و دعوت‌نامهٔ به پاریس یا حتا بلیط هواپیمایی را بخواهد. چنان با عجله از خانه زدیم بیرون و به بهرام هی نق زد که اگر به اتوبوس ساعت سه‌ونیم نرسیم باید هفتاد فرانک به تاکسی بدهیم و فرانک را تبدیل کرد به ریال و دستپاچه شد و زن آرژانتینی‌اش هم که کنار شومینهٔ برقی بر صندلی نئویی نکان‌تکان می‌خورد منتظر بود که من زودتر بروم بیرون تا جیغ بکشد و به بهرام فحش‌های آمریکای لاتینی بدهد، که یادم رفت از ساکم که زیر کاناپه بود، پاسپورت و بلیط ایران ایر را بردارم.

دستی آمد و در بازوی راستم حلقه زد و مرا کشاند که ببرد. پاهام را چسباندم به زمین و سر چرخاندم تا احتمالاً اصوات نامفهوم را بر سر مرد سیاه بریزم که صدا فرانسه بود اما آشنا. مفتون مرا می‌کشید و می‌برد و فقط فرصت کردم حین راه دوتا ماچ بچسبانم به پوست زبر و سیاه‌سوخته و ریش دو سه روز نزده‌اش.

گفتم: «زهره‌ترک شدم».

ـ از چی؟

ـ از اون مردک سیاه که دور و برم می‌پلکید.

مفتون از زور خنده سرش رفت سمت آسمان بارانی و موهای بلند نقره‌ای‌اش ول شد تو صورت استخوانی و بعد خم و راست شد.

گفت: «تلنگر می‌زدی کله‌معلق می‌شد».

ـ بله البته اما بعد پلیس سر می‌رسید و به جرم توهین به یه شهروند فرانسوی ما رو به صلابه می‌کشید و منم لام تا کام حرفی نمی‌تونستم بزنم یعنی بلد نیستم که بزنم. شایدم الکی منو می‌ذاشتن قاطی قاتلان بختیار یا چه می‌دونم از این جماعتی که شبیه من هستن و از الجزایر و لیبی می‌آن این‌جا و مو دماغ می‌شن.

ـ قربون اون تخیل و ترس برم، تا کجاها رو خوندی.

ـ اگه آدم سگ شانس ندیدی به من نگاه کن.

ـ حالا چرا نرفتی زیر سر پناه که خیس نشی؟

ـ چه‌قدر بگم این پاریسی‌های خاک‌برسر فارسی بلد نیستن. سرپناه یعنی کافه و یه مادمازل که سر ضرب از آدم می‌پرسه چی می‌خوای؟

ـ خب بگو ان کافه، اینم بلد نیستی؟

ـ تو زبونم نمی‌چرخه بدمصب. ده میلیون بار بهرام گفته که بگم نگفتم.

ـ از بس خری.

ـ آره، خب.

بعد که رفتیم تو کافه‌ای ترش و تنگ و قهوه‌ای رنگ و کنار شیشهٔ قدی نشستیم، مفتون دقایقی زل زد به من و منم به او و او به مرد جوان خوش‌قد و قامتی که البسهٔ مرتب و مؤدب تنش بود و پیش‌بند سفید بسته بود به کمرش و سینی کوچکی دستش بود، سفارش دو چیز داد. من گفته بودم قهوه اما مفتون فقط نگفت ان کافه و طولانی‌تر از یک جمله با گارسن چشم آبی حرف زد.

گفتم: «تو زوارت بیشتر در رفته یا من؟»

ـ من می‌گم من اما تو هم انگار سالم از دست روزگار در نرفتی. موها رو دونه‌دونه سفید کردی. چن سالته راستی؟

ـ دمدمای چلچلی. موها رو هم به ضرب سفید کردم که رفقا هی هر روز تارهای سفید رو نشمرن. این‌جا همیشه این‌طوری بارون می‌آد؟

ـ چه‌طوریه مگه؟

ـ نرم و لیبرال.

مفتون باز رفت که از خندهٔ تند و شادمانه، سرش برود رو به سقف شطرنجی کافه که گارسن پاپیون‌زده آمد و دوتا فنجان و ورقهٔ صورت حساب را گذاشت بر میز. مفتون یک اسکناس داد و سه سکه گرفت و یک سکه پس داد به گارسن.

گفتم: «مال تو هم که قهوه‌س انگار؟»

ـ آره، اما یه‌جور دیگه‌س. می‌خوای عوض کنیم؟

ـ نه بابا فرقش چیه اگه اصلش قهوه‌اس. اما اینا این‌جا چه‌قدر قهوه مصرف می‌کنن.

ـ دلخوری؟ نکنه می‌خواهی قضیه رو ببندی به مستعمرات فرانسه و از اون حرفای اون کافه‌های کنار اسکله.

ـ آتش‌بس. باشه؟

مفتون خندید و نخ دور بستهٔ سیگار را باز کرد و ته بسته را چندبار زد بر لبهٔ میز تا یکی از سیگارها از بسته بیرون بیاید.

گفتم: «نوع سیگارت همونه که همیشه بوده».

ـ این حرفه رو زیر بیست‌سالگی تو سربندر یاد گرفتم با همین نوع سیگارم شروع کردم اما حالا دیگه لذت نمی‌برم، بنا به عادت می‌کشم.

ـ گفتی یه بار گفتی که ژست می‌گرفتی.

ـ از اون زن قدبلند و ترکه‌ای نروژی هم گفتم برات؟

ـ قد و بالاش یادم نیست اما یادم هست که گفتی با کشتی آمده بود و پوستش مث مس بود و یه خال سبز عربی هم زده بود روی چانه‌اش.

ـ گوشواره هم داشت حتا یه حلقه هم زده بود یه پرهٔ سمت راست دماغش.

ـ تو اسمش را گذاشته بودی نجمه.

با کف دست کوبید بر میز و نیم‌خیز شد و بعد دوباره نشست.

گفت: «بابا دست‌خوش به حافظهٔ تو. بایگانی‌اش کردی؟»

ـ می‌دونستم که مجبورم یه روزگاری قصهٔ کوتاه بنویسم و به تخیل این و اون محتاج می‌شم.

ـ تخیل نبود جان تو.

ـ این‌جوری هم نبوده حتماً. تو حتا از خلخال دور مچ پاهاشم گفتی.

ـ گفتم که حتماً به تقلید از زنای عرب. فارسی بلد نبود البته.

ـ اسمشم از این و آن نپرسیدی که خودت واسه‌ش سجل بگیری و بذاری نجمه.

ـ حالا که باور نمی‌کنی پس پاشو.

به شیشه اشاره کردم و باران که بدجور شده بود.

گفت: «نرم و لیبرال نیست ولی الان بند می‌آد».

از کافه که آمدیم بیرون، باران دو دقیقهٔ دیگر هم بارید و بعد آفتاب شد. روبه‌روی ما در آن پیاده‌رو سنگ‌فرش و شیک، چترها پایین آمد و جمع شد و عصا شد. از پله‌ها رفتیم پایین. تو مترو مفتون چنان رفته بود تو لاک خودش که یادش رفت گپ توریستی بزند و بگوید از کجای پاریس به کجای دیگرش می‌رویم یا از دختر گیتار به‌دست مو فرکردهٔ گوشهٔ مترو بگوید که مثلاً گدا نیست، دانشجوی رشتهٔ موسیقی است یا آن‌های دیگر که تکی یا چندنفره بساط کرده بودند و همه‌چیز می‌زدند از قطعهٔ نمی‌دانم چی‌چی شوبرت یا شوپن تا ملودهای یونانی و ترکی و ویتنامی و آفریقایی.

گفتم: «ایرونی توشون نیست».

ـ همین مونده که تو این غوغا یکی سنتور بزند یا سه‌تار.

از پلهٔ برقی پریدم به سنگ‌فرش. ترسیدم پام وسط دوتا پله گیر کند. بعد جلوتر از مفتون رسیدم به در دو لتهٔ شیشه‌ای ایستگاه. در سمت راست را هل دادم و رفتم تو و اگر مفتون حواسش جمع شلختگی من نبود و خیز برنمی‌داشت و در را نمی‌گرفت، پیرزن موخرمایی رنگِ پشت سر من، کله‌معلق می‌شد. مفتون در را گرفت و به پیرزن تبسم کرد. پیرزن نه به او اعتنایی کرد و نه به من.

گفتم: «گند زدم به تمدن رفت، نه؟»

ـ نه.

قطار ایستاد. مفتون دوید. دویدم. دوتایی چپیدیم لابه‌لای زن و مردهایی که تنگ هم، نفس به نفس ایستاده بودند و به نقطهٔ نامعلومی زل زده بودند. کاپشن سفید مفتون را چسبیدم چون از میلهٔ سقف واگن دور بودم و فقط می‌توانستم میلهٔ صندلی را بچسبم که نمی‌توانستم. دست لخت یک دختر موبور که بغل یک پسر سیاه‌پوست نشسته بود بر سراسر میله افتاده بود و دستم را هرجا می‌گذاشتم حتماً می‌خورد به دست او. نمی‌توانستم به نقطهٔ نامعلوم زل بزنم. رو صورت مسافران سُر خوردم بعد به کف واگن نگاه کردم. به انبوه کفش‌های سیاه مد روز.

مفتون گفت: «این زنا و مردا رو نمی‌خوای بایگانی کنی؟»

ـ نه، تا آخر عمر می‌تونم با قصه‌های جنوبی سر کنم.

مفتون خندید: «اون شبه‌جزیرهٔ لکنته مرکز دنیاس؟»

ـ آینهٔ دنیاس برای من. تهران این روزا رو هم تو همین آینه نگاه می‌کنم.

ـ تهران رو هیچکی هیچ‌وقت دوس نداشته؟

ـ از قضا من دوستش دارم اما قصه‌هاش مال سپانلو، بیضایی و حاتمی‌س. تابلوهاشم مال آغداشلو، حریم اوناس. کودکی گذروندن توش.

ـ قصه چی؟ اینایی که گفتی اهل قصه و رمان نیستن که؟

ـ صاحب عمده‌ش هدایته که نه توده‌ای بوده نه مث بقیه ضد شهر و شهرنشینی. آخه درست وقتی که تهران شد شهری که می‌شد توش قصهٔ مدرن نوشت، مصدق و حزب توده و ملی و بقیه شکست خورده بودند و شکسته‌نفسی و اشک و آه مد شده بود. تو اشک و آه و با نثر هجران‌زده قصهٔ مدرن درنمی‌آد.

جمله‌ام بلند بود و مفتون سکوت کرد. نفس به نفس مفتون ایستاده بودم. صدام پواش بود اما دوتا چشم، سنگین و سرد از لابه‌لای هفت هشت تا زن و مرد غیرایرانی، نگاهم می‌کرد. غریبه نبود می‌شد به او زل زد. اما قطار ترمز کرد و غوغا شد و فقط پیچ‌وتاب موهای بلند سیاه‌ش را لابه‌لای دیگران دیدم که رفت پایین. ما از در دیگری پیاده شدیم. مفتون تند رفت سمت پله‌برقی که بالا می‌رفت. ناچار بودم دنبال مفتون بدوم اما چشم چرخاندم و دنبال او گشتم. نبود. جمعیت زیاد بود و اگر آن‌طور که تند می‌رفتم پابه‌پا هم می‌کردم حتماً تنه می‌زدم یا می‌خوردم و هر دوش افتضاح بود.

پنج‌تا پله از مفتون پایین‌تر بودم. میان ما یک پیرزن موکوتاه و دو مرد بانزاکت که تو آن‌گرماکت و شلوار و کراوات داشتند و کیف اداری دستشان بود و یک دختر شانزده هفده‌سالهٔ چشم‌بادامی با دامن کوتاه جین، ایستاده بودند. مفتون سرش را چرخاند سمت من. انگار می‌خواست چیزی بگوید اما نمی‌خواست بلند بگوید. به بالای پله‌ها که رسیدیم ایستاد تا برسم. بعد راه افتاد.

گفت: «ببخش که تند می‌رم. دوتا شاگرد دارم که الان می‌رسن و تو راهرو علاف می‌شن. یه همسایه روس هم دارم که منتظر بهانه‌س تا چغلی منو به صاحب‌خونه بکنه».

گفتم: «ک. گ. ب. یه ساختمون که نبود. هس هنوز، حتا اگه به جاش یه مهدکودک معصومانه درست کرده باشن».

گفت: «اما داری بی‌انصافی می‌کنی؟»

ـ دربارهٔ ک.گ.ب؟

ـ نه، تهران در قصه‌نویسی معاصر.

ـ مثلاً؟

ـ نمی‌دونم اما حتماً هست. تو هنرهای دیگه

چی؟

ـ تو صحنهٔ تئاتر که یادم نمی‌آد. آدمای ساعدی که تو دکور سیاست و تمثیل حرف می‌زدن. رادی تو این دو سه‌تا کار آخرش تهران هست. فیلم فارسی هم که اصلاً در لامکان اتفاق می‌افته.

ـ یعنی تو قصه‌های آل احمد، میرصادقی حتا افغانی و اگه نگی اُمل شدی مستعان و پاورقی‌نویسا هم نیست؟ فصیح چی اون که تهرونیه؟

ـ اگه بخوای می‌تونی به این لیست نفیسی، محمد مسعود، جلیلی، چه می‌دونم حتا فرخفال، گلشیری، چهل‌تن، معروفی، مؤذنی، کوشان، معتضدی، فرخنده آقایی، براهنی، دیانی، علیزاده، جولایی، هاشمی‌نژاد، شمیم...

مفتون میخکوب شد. من دو سه قدم رفتم و بعد برگشتم. حسرت در چشمان مفتون بود.

گفت: «شمیم. شمیم چه‌طوره؟ خوبه، می‌بینیش؟»

ـ نه، ولی خوبه انگار.

انگار را زیر لب تکرار کرد و دوباره پا تندکرد. همین‌طور که می‌رفتیم و می‌پیچیدیم و آفتاب داشت غروب می‌کرد چندبار انگار را زمزمه‌وار شنیدم. دم در چوبی سبزرنگ ساختمان شش طبقهٔ کهنه‌ای ایستاد. یک صفحهٔ فلزی شبیه شماره‌گیر تلفن به دیوار نصب بود. هم عدد داشت و هم واژه‌های لاتین.

مفتون گفت: «این کُد دره. سی‌وهشت ـ آ ـ نودویک. حفظ کن حتماً».

در باز شد و ما پله‌های چوبی مارپیچ را طبقه به طبقه رفتیم بالا. مفتون نفس‌نفس می‌زد و مثل کوه‌نوردی که به قله رسیده است در پاگرد ایستاد و نفسی تازه کرد.

گفتم: «تو که باید عادت داشته باشی».

ـ چهل‌وپنج‌سالمه.

ـ زیاده؟

ـ واسهٔ من که تو ساحل به دنیا آمدم، آره. بیا تو.

اتاق مفتون همان‌قدر جا داشت که دو نفر توش دراز بکشند. دیوار روبه‌روی در، اریب بود و یک دریچهٔ شیشه‌ای کوچک داشت که با تسمهٔ باریک فلزی زنگ‌زده‌ای بالا برده می‌شد. مفتون، تسمه را از میخ کوتاه و کلفتی که لب دریچه کوبیده بودند درآورد و دریچه را دوتا سوراخ بالاتر زد و بعد دوباره سوراخ تسمه را در میخ جا داد. به همین دیوار سه‌تا آفیش فرنگی زده بود. تو هر سه آفیش رهبر ارکستر سمفونیک یا چوبش را برده بود بالا یا روبه‌روی ارکستر گرفته بود. قفسهٔ کتاب به دیوار سمت راست بود. تلویزیون چهارده اینچ و ضبط و پخش سونی با میکروفون و هدفون زیر قفسه، بر میز قهوه‌ای رنگ بود. سمت راست تختخواب بود با چادرشبی که توش حتماً یک دست رخت خواب اضافه بود. سنتور بر صندلی لهستانی سیاه بود. مفتون کاپشن سفیدش را درآورد و به رخت‌آویز گوشهٔ اتاق آویزان کرد و با پا مجله‌ها و کتاب‌های کف اتاق را زد زیر تخت و خم شد سه استکان رها شده بر قالی کهنه را برداشت. هر دو زیرسیگاری پر از ته فیلترهای له‌شده را من برداشتم و بر میز کامپیوتر کنارِ در گذاشتم. روی میز پر از کاغذ آ ـ چهار مچاله‌شده، چند بستهٔ آکبند و مقادیر زیادی قوطی قرص‌های مختلف بود.

گفت: «دنبال چی می‌گردی؟»

ـ مقالهٔ مفصلی در باب موسیقی مدرن.

ـ مالیدی. بیا تو آشپزخونه تا بگم چی کجاس چون سه ساعت باید همون‌جا باشی تا شاگردام برن و بتونم بهت برسم. لباساتم عوض کن والا سرما می‌خوری.

ـ لباسای یه آدم چهارشانه با صد و چهل سانت قد به درد منِ دیلاق نمی‌خوره که. می‌شم باسترکیتون.

از اتاق آمدیم بیرون. شاگرد مفتون با جعبهٔ سیاه سنتور از پله‌ها آمد بالا. بیست‌ساله حدوداً. قد متوسط. کمی چاق. صورت سرخ و سفید. چشم‌های آبی زلال و خوب. مفتون در را نشانش داد و دو سه جمله به فرانسه گفت. دختره، دامن بلند پر از نقش‌ونگارهای هندی داشت و تی‌شرت سفیدی تنش بود که وقتی رفت سمت در اتاق دیدم که عکس مدونا بر پشتش بود.

مفتون زد بر شانه‌ام و راه افتاد. آشپزخانه آن‌ور پله‌ها بود. اتاقی بود شبیه و به اندازهٔ اتاق دیگر مفتون. حمام در استتار پردهٔ پلاستیکی. یخچال شش‌فوت نخودی‌رنگ، اجاق خوراک‌پزی برقی و لگن دستشویی پر از ظرف و ظروف چرک. به دیوار کنار در سه‌تا رف چوبی بود. بر یکی کتاب و مجله بود و بر دوتای دیگر انواع بطرهای رنگی مشروب، دارو، پاکت‌های نامه. قوطی چای و جعبهٔ مقوایی قند.

گفت: «با این جاذبه‌های توریستی عشق کن تا بیام در رکاب. در رو ببند».

در را بست. رفتم کنار اجاق و از دریچهٔ کوچک شیشه‌ای سرک کشیدم. آسمان پاریس خوشگل بود و پر از رنگ. بام‌های قدیمی را حفظ کرده بودند تا اگر توریستی بخواهد دم غروب عکس بگیرد بتواند یک کارت پستال قشنگ برای هم‌ولایتی‌ها سوغات ببرد. صدای یک زن فرانسوی می‌آمد. زیر دریچه بود شاید، در حیاط یکی از خانه‌هایی که نمی‌توانستم ببینم.

کتری بلند و باریک فلزی را پر از آب کردم و گذاشتم بر اجاق چدنی. لباس‌هام را یک به یک درآوردم و بر صندلی فکستی چوبی، مبلهٔ پردهٔ پلاستیکی حمام و میخ کنار رف‌ها انداختم و فقط با یک شورت کنار اجاق ایستادم. سردم شد. در کمد یک لتهٔ قهوه‌ای رنگش را باز کردم. پر بوداز لباس‌هایی که به میله آویزان بود یا کف کمد تلنبار شده بود. بعد رفتم سراغ کتاب‌ها و مجله‌ها. دنیای سخن، کلک، تکاپو، زنان، کیان، آدینه، گردون، آرش. آرش‌ها را زدم زیر بغل. کتاب‌ها را هم یک به یک دیدم. آینه‌های دردار گلشیری، محاق کوشان، ثریا در اغما فصیح، خسرو خوبان دانشور، حدیث غربت من سردوزامی، سه قطعه برای سه موقعیت بکت به ترجمهٔ اوصیاء و یک رمان که جلد نداشت. از صفحهٔ هشت داشت تا صفحهٔ صد و سی و دو. صفحهٔ هفت و هشت حدیث نفس بود. راوی که معلوم نبود زن است یا مرد در استکهلم راه افتاده بود تا به کافه‌ای برود که کسی منتظر بود. آن‌که منتظر بود اسم نداشت. همه‌جا یخ‌زده و سرد و خلوت بود. راوی به شوفرهای آسیایی و آفریقایی بدگمان بود و از این و آن شنیده بود که مسافر تک و تنها را به حومهٔ شهر می‌برند و می‌کشند. حدس زدم راوی باید مرد باشد اگر زن بود با ایما و اشاره می‌نوشت تجاوز می‌کنند. استکهلم این رمان شبیه به شهرهای فیلم‌های تخیلی آمریکایی بود. همه‌جا چنان ساکت بود که راوی صدای تق‌تق کفش‌ها را بر سنگ‌فرش می‌شنید. تق‌تق‌ها را شمرد. نظم تق‌تق‌ها طوری بود که انگار یک نفر هم با او هم‌پا شده است. قدم‌ها را کوتاه برداشت تا مطمئن بشود. نظم تق‌تق‌های کفش‌ها بر هم خورد. حالا مطمئن بود که یکی هم‌پای او، شانه به شانه‌اش می‌آید. بستهٔ کادو را محکم چسبید. یک بشقاب سفال آبی لاجوردی، مادر از همدان سوغات فرستاده بود برای او و او سوغات می‌برد برای او که در کافه منتظرش بود. نوشته بود دوباره که صدای تق‌تق‌های کفش‌ها را حساب کرده است. دوتا مال او نیست. مزاحم همراه اوست. باید به چهارراه که رسید بپیچد سمت چپ. اما در یک کوچهٔ فرعی و سوت و کور مزاحم فرصت دارد حمله کند. راست برود بهتر است. در خیابان اصلی کسی یقهٔ آدم را نمی‌چسبد. حتا می‌تواند از پلیس بلند و بلوند سر چهارراه کمک بخواهد. انگلیسی بلد است. با سر و دست هم می‌تواند مزاحم را به پلیس نشان بدهد. نوشته بود بهتر است راست بروم. از کافه دور می‌شوم. دو چهارراه را رد کرده‌ام. عابران تند و تیز از کنار من، کنار ما می‌گذرند. در قیافهٔ آن‌ها چیزی که مشکوکم کند، نیست. کنار خط عابران پیاده می‌ایستم. چراغ قرمز است. می‌توانم زیرچشمی نگاه کنم اما می‌ترسم تحریک بشود. اگر چاقو را درآورد و در سمت چپ یا راستم فرو کند...

آب، جوش شده است و از لبهٔ کتری می‌ریزد بر چدن گداختهٔ اجاق برقی، تاول می‌شود. می‌ترکد. چای می‌ریزم تو قوریِ سفالی و قوری را می‌گذارم بر دهانهٔ کتری فلزی و دوباره بر صندلی می‌نشینم. صفحهٔ کتاب را فراموش کرده‌ام. صدای در می‌آید. مفتون است. بلند می‌خندد. شلوار کوتاه است. پیراهن زرد رنگش البته اندازه است و خنده ندارد. مفتون دوتا لیوان بلور از لگن برمی‌دارد و زیر و زرنگ می‌شوید و چای می‌ریزد.

ـ شاگردت رفت؟

ـ نه یه درس دیگه مونده بدم. بعدم می‌ریم سراغ صغرا. زنگ زد و فهمید این جایی. گفت ماهی تازه دارد. قلیه‌ماهی درست می‌کند. البته برای تو.

ـ تو پاریس قلیه‌ماهی؟

ـ می‌خواد مانور بیاد جلوی تو والا اون اهل آشپزی نیست. تنها که باشیم خودم می‌رم سر یخچال کالباس و خیارشور برمی‌دارم. همیشهٔ خدا هم یه کاسه خرمای الجزایری می‌ذاره جلوم. چای

هم باید خودم بریزم. اون بریزه غلیظ می‌ریزه که مجبور شم خودم آب جوش بریزم. البته اگه باشه.

ـ اگه من بودم به شیوهٔ آگاتا کریستی به خرما زهر می‌زدم. تنهاس هنوز؟

ـ آره.

ـ منتظر طلاق رسمی؟

ـ فرقی نمی‌کنه، با طلاق و بی‌طلاق، صغرا صغراس.

ـ نجیب و خوشگل و تنها. تو تهران تنها تو پاریس تنها. کجا پیداش کردی اصلاً. گفتی و یادم نیست؟

ـ تو بدو بدوهای انقلاب سر چهارراه مصدق.

ـ ولی‌عصر.

ـ ارگان می‌فروخت. قُد و خدنگ و ساکت ایستاده بود. نتونستم از کنارش رد بشم. ایستادم و تیترهای صفحهٔ آخر را همان‌طور که با دو دست گرفته بود جلو عابران، خواندم.

سکوت کرد. فکر کرد و نمی‌دانم چی آمد جلو چشمش که خنده‌اش را شلیک کرد. چای پشنگه زد. صورت مرا با دست پاک کرد. زمان و مکان دیگری در چشمان عسلی و غمزدهٔ او چرخان بود. ته‌ماندهٔ خنده‌اش حالا تبسم مختصر و محوی شده بود که در چین و چروک گونهٔ چپ نمایان بود. لیوان را گذاشت بر میز و از آشپزخانه بیرون رفت و دو ساعت بعد برگشت. کت و شلوار مشکی مرتبی از چمدانی که بغل کمد بود درآورد. ریش زد. ادوکلن زد.

گفت: «بریم سراغ قلیه‌ماهی صغرا».

گفتم: «اون‌جا برم توالت یا این‌جا».

گفت: «اون‌جام مث این‌جاس».

یک بطر پلاستیکی کوکاکولا را پر از آب کرد و گذاشت در بغلم و آدرس مستراح را هم داد. ته راهرو یک اتاقک بود. پابه پا کردم.

گفتم: «تا خانهٔ صغرا چه‌قدر راه هس؟»

ـ مسخره‌بازی درنیار. تمام ملیت‌های جهان هر روز همین جوری می‌گذرونن. تو این طبقه یه هایدگرشناس برزیلی، یه موزیسین مجار، بالرین عرب، یه بیوه‌زن متشخص فرانسوی، یه فیلمساز آفریقایی، یه عتیقه‌شناس روس.

ـ یه نوازندهٔ ایرانی. خیله خب اگه یکی به در زد چی بگم؟

ـ برو من هواتو دارم.

بطر به‌دست رفتم ته راهرو. مفتون تو راهرو و کنار در آشپزخانه ایستاد. دنیا سکوت کرده بود. تمام ملیت‌های جهان پشت درهای قهوه‌ای تیره در اتاق‌های کوچک و نمناک به صدای پاهای من گوش داده بودند.

مفتون سیگار به‌دست آن‌جا ایستاده بود تا اگر هایدگرشناس برزیلی یا بالرین عرب و بقیهٔ بطر به‌دست بیرون آمدند به آن‌ها به فرانسه بگوید ببخشید و توضیح مختصری هم بدهد که چرا تمام ملیت‌های جهان باید ببخشند و در راهرو منتظر بایستند یا به اتاق‌هایشان برگردند.

خانهٔ صغرا سه محله فاصله داشت. خیابان فرعی باریک و درازی بود با ساختمان‌های توریستی کهنه و قشنگ. نبش کوچه یک تئاتر کوچک بود. عکس‌های نمایش را در وبترین چسبانده بودند. سه چهار زن و مرد لخت و عریان تو یک دکور سیاه ایستاده بودند، نشسته بودند یا به هم آویزان بودند. مفتون از چارپایهٔ دم در بروشور برداشت.

مفتون گفت: «این‌جا یه کافه بوده. می‌گن پاتوق هدایت بوده».

ـ چی نشون می‌دن.

ـ در انتظار گودوی بکت. البته بازیگرانش کر و لالن.

ـ از کجا بفهمیم چی می‌گن؟

ـ تماشاچی این‌جور نمایش‌ها می‌آد تو تاریکی بشینه اشکی بریزه و بره. یه تماشاچی خاصی می‌آد. صغرا مشتری این‌جور چیزاس.

مفتون جلو در سبزرنگ کهنه‌ای ایستاد. به ساختمان نگاه کردم. شش طبقه بود گمانم. کنار هر پنجرهٔ تاریک یا روشن یک گلدان بود. مفتون به شماره‌های کد در بازکن زل زده بود. با انگشت زد به شمارهٔ پنج و دوباره فکر کرد. بعد هفت را زد.

گفتم: «مگه هر روز غروب یا سر شب نمی‌آی این‌جا؟»

ـ چرا. هر روز یادم می‌ره.

بعد با خودش بود که حرف می‌زد.

ـ پنجاه و هفت. بی... پنجاه و هفتِ بی. سی و...

ـ در بزن.

ـ صدا به بالا نمی‌رسه. همسایه‌های طبقهٔ پایین هم اعتراض می‌کنن.

ـ پنجره‌ش کدومه. می‌شه با سنگ زد.

ـ رو به حیاط خلوت باز می‌شه.

نور کافهٔ روبه‌رو محوطهٔ جلوی در خانهٔ صغرا را کمی روشن کرده بود. مفتون به اعداد و حروف کد زل زده بود تا یادش بیاید و بعد از هفت و پنج و بی دو عدد دیگر را هم بزند. ناامید سرش را تکان داد.

گفتم: «یعنی واقعاً هر روز همین ماجراس. خب بنویس بذار تو جیبت».

ـ از خونه که راه می‌افتم یادم هس به این‌جا که می‌رسم گم می‌کنم.

ـ می‌ترسی یکی زودتر از تو رفته باشه بالا؟

ـ نه. (خندید). نه همیشه تنهاس. بریم اون‌جا بشینیم تا یکی بیاد بره تو.

یک میزگرد کوچک و دوتا صندلی چوبی بیرون کافه بود، روبه‌روی خانهٔ صغرا. باد سرد همه را به داخل کافه کشانده بود. کافه شلوغ بود. جلو بار پر بود از زن و مرد. چندتا میز هم کنار دوتا شیشهٔ قدی پر از کلمه‌های خارجی رنگی بود. میزها انگار مال آن‌هایی بود که قهوه می‌خوردند و مؤدب بودند و می‌خواستند با همدیگر حرف بزنند. کافه پر از دود سیگار و نه سیگار و لیوان‌های آبجو بود. موسیقی هم پخش می‌شد اما ندیدم کسی گوش بدهد.

مفتون گفت: «این بارو نمی‌آد این‌جا. چی بیارم؟»

ـ داغ باشه هرچی باشه خوبه.

مفتون رفت نزدیک پیشخوان لای یک مرد و زن جا باز کرد و به کسی که پشت بار بود و نمی‌دیدمش سفارش داد. بعد دوسه قدم برگشت عقب و به درِ خانهٔ صغرا زل زد. طوری نگاه می‌کرد به در که گمان کردم صغرا دم در است. به در نگاه کردم. کسی نبود.

دو فنجان کوچک با دو بسته شکر گذاشت بر میز.

گفتم: «روزهایی که یادت نمی‌آد و کسی هم نمی‌آد چی؟»

ـ همین‌جا می‌شینم. صغرا می‌آد دم در. یکی دو ساعت دیگه می‌آد پایین. می‌دونه این‌جام و به در زل زدم. حتا می‌دونه که کی قهوه‌ام تمام می‌شه و از بغلی می‌ریزم تو فنجون. درست وقتی می‌آد دم در که بغلی رو تموم کرده‌ام.

ـ پاتیل می‌شی؟

ـ همین‌قدر جا دارم و همینم کافیه که گند بزنم به خودم.

ـ اون چی، صغرا؟

ـ رو کاناپه‌اش که دراز می‌کشم، کفشامو درمی‌آره و همون روبه‌رو بر قالی می‌شینه و کتاب می‌خونه. همیشه هم از این کتابای جادو جنبلی می‌خونه. از تهران براش می‌فرستن. اون جام مد شده انگار. یونگ، الیاده...

ـ بشقاب خرما چی پس؟

ـ اون مال وقتیه که بلند می‌شم تا برم. یه بشقاب خرمای الجزایری و یه لیوان چای سرد و غلیظ هست کنار کاناپه. از نگاهش دستم می‌آد که حواسم باشه نا لیوان رو لگد نکنم یا پام نره تو بشقاب. مطمئنم اگه یادم بره کفشامو بپوشم، نمی‌گه.

ـ جدا سری از تو بود مگه نه؟ حتا آوردیش پاریس که ازش جدا بشی و از شماتت دوستان دور باشی.

ـ صغرام همینو می‌خواس. می‌خواس جدا که می‌شیم فرسنگ‌ها از چشم باباش دور باشه.

ـ کاش بچه‌دار می‌شدین همون اول کار.

ـ سال‌ها بود که جدا بودیم. پاریس و لندن بهانه‌س. همیشه تو تهران دوخوابه اجاره می‌کردیم که نصفش مال اون باشه نصفش مال من. آپارتمان قلهک رو که دیده بودی.

ـ قبل از خیانت که این‌طوری نبود. بود؟

ته سیگار را گذاشت وسط انگشت شست و اشاره و پراند به خیابان نیمه‌تاریک. به در خانهٔ صغرا زل زده بود.

ـ خیانت نبود. ترفند رذیلانه‌ای بود تا تکلیفم باش روشن بشه.

ـ نشد؟

ـ نه. زنک رو که تو آپارتمان دید یک کلمه هم نگفت، رفت تو نصفهٔ خودش.

قهوه‌اش تمام شده بود. فنجان را برداشت و برد در پناه کتش و از بغلی ریخت.

گفتم: «حالا این‌جا، تو پاریس، خوش

می‌گذره؟»

ـ از انزواش خوشم می‌آد.

ـ انزوا؟ تو خیر سرت آمدی مطالعه کنی، بری سینما، تئاتر، کنسرت.

ـ حرفی رو زدم که همه می‌زدن. ما ایرونی جماعت انگار همیشه بدهکار این و اونیم. حتا به خودمون، به تاریخ، به احزاب سیاسی، به همسایه‌ها، فامیل، بابانته. همین صغرا صدجور از من طلب داشت. فقط یه سال پای سنتور من عاشقانه نشست و سر جنبوند و منتظر شد تا من بشم درویش‌خان. نشدم افتضاح شد. از سال دوم هم باید مرد می‌بودم هم ظرف می‌شستم، کنسرت می‌دادم، مقاله می‌نوشتم، پول درمی‌آوردم، شاگرد می‌گرفتم، محبوب قلب همه می‌بودم، سخرخیز باشم، سیگار نکشم، تریاک نکشم، عرق نخورم، خونهٔ این و اون تا دیروقت نمونم، چپ نزنم، سوادم از داریوش شایگان بیشتر باشه، تو مهمونی سفارت فلان معرکه باشم، ضدفمنیست نباشم. بانشاط، خوش‌روحیه، با پرنسیب، ماه، مامان و بدونم دم به ساعت تو سه‌راه اسلامبول دلار چنده، می‌شه؟

ـ نه.

ـ فدات.

سگرمه‌هایش درهم شد و اشک تو چشم‌هایش چرخید و برق زد. چند قطره از آسمان چکید بر میز قهوه‌ای رنگ. **مفتون به در زل زده بود.** من حواسم به قطره‌های باران بود که در فنجان قهوه و بر رسوبات ته آن می‌چکید و فال نامعلوم مرا برهم می‌زد و پنهان می‌کرد. مفتون نه اما من از بادی که می‌آمد لرز کرده بودم. جاذبه‌های توریستی پاریس در تاریکی و باد و باران گم شده بود. نگران نبودم البته چون دیده بودم که مغازه‌های زیادی کارت‌پستال‌های قد و نیم‌قد می‌فروشند. بنابراین این‌جا هرکجای دنیا می‌توانست باشد، مهم این بود که صغرا بیاید دم در و سرک بکشد و ما را در نور ناچیزی که حالا از پشت شیشه‌های بخارگرفتهٔ کافه بر گرد میزها افتاده بود ببیند و پناه بدهد.

مفتون گفت: «باور کن می‌دونه ما در سرما نشسته‌ایم این‌جا و نمی‌آد».

ـ گفتی که می‌آد.

ـ آره می‌آد ولی وقتی می‌آد که چشم من به در خشکیده باشه.

باران را برگرد چراغی در انتهای کوچه می‌دیدم. تندتر می‌بارید. بر ما هم می‌بارید. مشتریان کافه یک به یک یا دوتادوتا بیرون زدند. مفتون به ساعتش نگاه کرد. صدای برچیدن میز و صندلی را شنیدم. سر برگرداندم. کافه‌چی، صندلی‌ها را وارونه بر میزها می‌گذاشت. باران بر جمله‌های رنگی شیشه‌های بخارگرفتهٔ کافه می‌بارید.

گفتم: «یارو نیاد ما رو بلند کنه».

ـ نه نمی‌آد. می‌دونه، نمی‌آد.

بغلی را انداخت وسط خیابان. بغلی غلتید بر آسفالت و رفت زیر اتومبیلی که پارک شده بود.

گفت: «یه مقالهٔ بلند و بالا نوشته‌ام دربارهٔ موسیقی شرق. تو کامپیوترمه فعلاً ولی یه ویراستار فرانسوی بخشی از اونو خونده. قول داده ترجمه‌ش کنه. شاید چاپ بشه و ما جهانی بشیم. مقدمه‌اش دربارهٔ افسانه‌های شرقِ، مخصوصاً نوشتم که حضرات عشق شرقی رو دریابن. توریستیه یه کم اما لازم بود بنویسم. می‌شه یعنی ما جهانی بشیم؟»

ـ این‌طوری که می‌گی نه؟

ـ چرا؟

ـ آخه اینا دس ما رو خوندن دیگه. تره هم بار ما نمی‌کنن.

ـ پس چه‌طوری جهانی بشیم؟

ـ یه چیزایی بنویسیم که توش نوستالژی نباشه، حسرت کودکی نباشه، سیاسی نباشه، قربون خودمون نرفته باشیم، واسهٔ تهران غش نکرده باشیم، ادای خود این حضرات رو در نیاورده باشیم. شاید شانس زد و شد خدا رو چه دیدی.

ـ اگه اینایی که گفتی نباشه پس چی باید توش باشه تا یه روز جهانی بشیم؟

ـ صغرا.

بلند و عصبی خندید. سرش را گذاشت بر میز و خندید.

گفت: «پشت این در لکنتهٔ چرک‌مرده و بسته در پاریس؟»

گفتم: «نه، دم در، بیرون این درِ سبزرنگ قدیمی و توریستی یا پشت هر در دیگه‌ای با هر رنگ دیگه‌ای در هر کجای دنیا».

مفتون سرش را به سمت در چرخاند. صغرا دم در بود. لای در بود. به ما نگاه می‌کرد. بعد برگشت به راهرو تاریک ساختمان. مفتون راست نشست.

گفت: «صغرا بود؟»

گفتم: «آره».

عجیب بود. انگار برق حلقه‌ای را بر بینی صغرا دیده بودم و هنوز صدای خلخال‌های دور مچ پایش را می‌شنیدم که دور می‌شد.

صغرا درِ سبزرنگ توریستی قشنگی در پاریس را باز گذاشته بود و نبود. رفته بود یا در تاریکی ایستاده بود؟■

تهران پاییز

نشر آرست منتشر کرده است:

سحر آب و حریم دلتنگی

مجموعهٔ شعر پروین همتی

سودای مکالمه، خنده، آزادی:

میخاییل باختین

گزیده و ترجمهٔ محمد پوینده

نشر جار منتشر کرده است:

عصر بیگناهی

نوشتهٔ ادیت وارتون

ترجمهٔ پرتو اشراق

مرکز پخش: کتاب اختران، بازارچهٔ کتاب

تلفن: ۶۴۶۲۲۸۲

محمد بکایی

دو کلاغ

باز از ته دل جیغ می‌کشی، صدات از بیخ جانت کش می‌آید. دیده‌ام، سینه می‌درانی. با این صدا می‌توانی هر که را از زنده‌بودن پشیمان کنی. کسی نیست نمانده برای نشنیدن انگشت بکند توی گوش‌هاش چین به ابرو تا نگاه نکند به چشم‌های سیاهت، سر پایین بیندازد. دیده‌ام کش می‌آیی وقتِ داد زدن باز داد بزن از ته این کوچهٔ کور، پیرمرد هست هنوز؟ پشت آن پنجرهٔ کورشده که میله‌هاش آبی بود روزی پوسته می‌کرد خشک با باد یله می‌شد سوار هوا چه کیفی داشت سنگ بزنیم به رج پُر رنگ آجرهای لعنتی کیپ تا هرهٔ سیمانی بالا رفت روزی که هوا ابری بود تو بودی با پیرمرد که می‌آمد سر کوچه با قدم‌های شمرده عینک سیاه عصای فلزی، بهرام گفت چتر است سیم‌هاش را کنده و پلاستیک سیاهش آویخته از پنجره‌ای که دیگر نبود، بود، خیلی‌وقت‌ها پیش از وقت ننه ریزه، از وقت کفتربازی. برادرت بالای بام ننه بهرام بود که منقار باز کرد. هیچ‌کس نیست که کلاغ روی قفس فلزی کفترها نشسته، تو توی گرما نشسته‌ای، نک تیر، می‌بینمت. هیچ‌کس نمی‌تواند توی زل آفتاب سر بلند کند، اما من با این باندهای دور کله‌ام. بهرام نیست که سنگ تیز بگذارد توی رزین کمان و بازو تمام قد بکشد «مادر به خطا» روی تخت بود. بوی عطر شاپدولعظیمی می‌داد. می‌گفت رنگش سبز است، شیشه‌اش سفید، مثل تن نارنجک ترک ترک... های تو! می‌گیرمت اگر این باندها نبودند تقصیر تو شد با این داد و قالت. این همه خبر شوم از کی تو سینه تل انبار کرده‌ای؟ بهرام گفت: عمر شما دویست سال است... یا سیصدسال... چند سال است دل می‌ترکانی؟ زهره آب می‌کنی توی این کوچهٔ تنها کوچهٔ کور. حتا صدای اتوبوس‌ها هم نمانده که معلوم نیست به آخر خط می‌رسد تا راننده کشاله کند «آخرشه» برود سمت دکه سبز چای خوش‌رنگ، آلبالو، یا پا از پدال بردارد، دنده چاق کند، حجم دود توی سینه کش سمنتی و سربی دیوار از سر خط بیفتد توی دلَ خیابان آن سر کوچه غوغایی بود پیش از تو های‌وهویی داد قمی‌زدند، داد می‌زنم هی... پیدات می‌کنم. تا ته کوچه چهل قدم بود. چهل تا دو موزاییک. چهل سال طول می‌کشد تا برسم حالا به تو به تیر به پنجرهٔ کور به صدای ساز به بوی لاشه از وقتی که ننه ریزه دیگر پنجره باز نکرد تا آب‌نبات قیچی قسمت کند.

گفتم: آن شب بارانی ننه را بردند.

دیدم. سایه‌ها دو طرفش بودند. زن یا مرد؟ دخترش بود یا عروسش؟ هیچ‌کس که نمی‌آمد سراغش، نه پسرش، نه دامادش.

بهرام گفت: خواب دیده‌ام. نگفت خبر باشد.

دستش را گرفت به خشتک شلوار دور چرخید. بورتمه رفت. موزاییک‌های لق زیر پاش تاب خورد صدای خروس درآورد، خروس‌های کوچه پایینی جوابش دادند اما پنجره باز نشد تا ننه ریسه برود، آب‌نبات قیچی بپاشد توی کوچه. نک بزنیم از خاک بچینیم.

بازم ننه... بازم ننه

باز صدای خروس، موزاییک‌ها بیشتر صدا کرد. پنجره جیر نکرد. تو داد زدی. بوی لاشه آمد. ننه بهرام نیست که بادمجان سرخ کند با پیاز بوی سیرداغش بپیچد توی کوچه، آفتاب بتابد به حوضشان ماهی‌ها زیر برگ‌های قهوه‌ای قایم‌باشک بازی کنند. شکمشان باد کند تنبل و بی‌حال شناکنند به زور سنگ‌های ما.

ـ امسال به من یکی می‌دی؟

ـ اگه تونستی یه کلاغ با سنگ بزنی آره.

ـ کلاغ کجا بود؟

ـ از وقتی این پیری اومده، کوچه شده کلاغ‌آباد.

زدم. بهت نخورد. این باندهای بی پیر. بهرام نیستم که چشم بسته کورتان کنم. پشت پلک‌ها که سیاهی باشد نه شب است نه روز، نه خورشید، نه ماه، چه نقشی داشت ماه تو آسمان. نگاش می‌کردیم با بهرام ندیدمش که بردندش. خواب نبودم. پشت سیاهی نه خواب هست نه بیداری، نبودم. وزنه جیرجیر نکرد. شانه‌ام که گرفت به میله بهرام دادش درآمد. نا صبح گفت: خداجون بام... صدای ناله‌اش که نیامد، بوی عطرش که نپیچید دو به شک شدم. پاهام داغ شده بود. کنار پنجره بودم. سوز که می‌آمد شب بود. تنم که داغ می‌شد روز، روز بود. صداش کردم. جواب نداد. یکی گفت بردندش عمورضا.

ـ کجا؟

ـ زمهریر

یخ کردم، پشت سیاهی سنگباران شد. سنگ‌های گرد، مکعبی، مثل وقتی که تو خواب از بلندی پرت بشی، پرت شدم. نور که آمد، صدا که ترکید سنگباران شد. نشنیده بودم. بهرام گفت: سوتش که بالا سرت تموم شد مسافرشی فقط بخواب.

نخوابیدم، غلتیدم پایین. بهرام ماند. ماند آن بالا. دیدمش. ندیدمش. ستون دست‌هام شل شد. افتادم تو قبری از یخ، دیوارهاش سوز داشت. تخت جیرکرد. پاش تیر خورده بود. تیر نخورده بود. یکی گفت: شکمش پاره شده... امدادگر.

یکی از برادرهات از بیرون منقار باز کرد. شاید دید که وزنه بی‌خودی توی هوا تاب می‌خورد. بهرام که نباشد... من که ندیدم. وزنه یک گلوله یخ بود. هرچه تکان دادم، بهرام داد نزد. تقصیر تو شد. لجم می‌گیرد از صدایتان نباید ببینی پشت تیر وسط کوچه ایستاده‌ام. تا آن در آبی رنگ که همیشه بسته بود پنج قدم مانده. سر ظهر باز می‌شد. پیرمرد می‌آمد تا سر کوچه با عینک سیاه، عصای فلزی، زیر پنجرهٔ کورشده می‌ایستاد سر بالا می‌گرفت. آجرها ترک برداشته بود از سنگ‌هایی که ما می‌زدیم کنار جیب‌هام حتم خاکی شده. مثل جیب‌های بهرام، شلوارش قلنبه می‌شد. دمار از روزگارتان درمی‌آورد امان از صدای برادرت. روی قفس بی‌کفتر نشسته دل می‌ترکاند. از قرقی بدترید. قرقی توی هوا شکار می‌کند. شما صاحب کفتر را... بی‌آب و دون می‌کنید زبان‌بسته‌ها را، حتم چشم‌هاش برق می‌زند که بهرام نیست. پاییز که درخت‌ها لخت می‌شد پیدایتان می‌کردیم. هر وقت هوا ابری بود. بالای درخت سیب، تک‌درخت بهرام که دوستش داشت و نباید سیب‌هاش را می‌خوردیم. حالا سیاهی‌ست و صدای تو. کاش تیرکمان بهرام را پیدا کرده بودم. مثل خودش نفس حبس می‌کردم «مادر به خطا» فکر نکن دست به دیوار کورمال‌کورمال می‌آیم کاری از دستم برنمی‌آید. جیب‌هام سنگینی می‌کند از سنگ... ببین... تمام شد... این هم سکو... صدای ساز.

پیرمرد عینکی...

همان بداخلاق...

ساز می‌زند هنوز. هر وقت سنگ می‌زدیم رنگ‌های پوسته کرده توی هوا چرخ می‌خورد، می‌ریخت. پیرمرد نمی‌آمد دعوامان کند. نگاهمان هم نمی‌کرد. بهرام دور می‌ایستاد کمانش را می‌گرفت جلوی چشم چپش، سنگ که رها می‌شد صاف می‌خورد به درکوب:

پیری گدایی کرده خانه را از جنگ ننه درآورده است.

گفتم: ننه مرد.

اما هیچ ماشینی که سیاه باشد نایستاد سر کوچه که راننده‌اش مثل مرده‌ها باشد وحشتناک.

گفت: پنجره را کور کرده چون خودش کوره.

گفتم: از کجا معلوم.

بوی لاشه می‌آید، در باید آبی باشد. مثل دندان کلید شده، بسته درکوبش سیاه مشت آویزان نیست. دیگر رنگی نمانده که هرچه دست می‌کشم پوسته‌هاش نمی‌شکند نمی‌ریزد. دارم می‌افتم... در آتش گرفته... جهنم است این‌جا... دارم می... در باز است. چه‌قدر منقار باز شد... صدتا کلاغ با هم قار... صدای پرهاشان... پریدند... چه گرمایی... جهنم... قار... قار... قار...■

۲۶ بهمن ۷۲

عزیز معتضدی

چای در هوای آزاد

از یک بازی ساده شروع شد. هیچ‌کس تصور نمی‌کرد از این بازی ساده شروع کنی. تو آن طرف میز ایستاده بودی و با راکت ابری بی‌صدایت توپ را می‌زدی. و من پاسخت را می‌دادم. راکت‌های ابری بی‌صدا را مربی چینی به ما توصیه کرده بود. مربی چینی نمی‌خواست صدایی برخیزد. مربی چینی جهان را بدون صدا می‌خواست. جهانی بدون صدا و بدون بازتاب صداها...

بیست‌ویک ـ بانزده. آخرش داشت خراب می‌شد. دیگر داشتی لفتش می‌دادی. کافی بود کمی دیگر لفتش می‌دادی، آن‌وقت من به تو می‌رسیدم و از کنارت می‌گذشتم...

روی پله‌های سنگی باغ نشستی و پلوور سفید سفیدت را روی شانه انداختی که سرما نخوری. لبخند زدی و گفتی که زندگی مثل بازی پینگ‌پونگ است. گاهی می‌بری و گاهی می‌بازی. همیشه باید منتظر توپ باشی. ضربه را درست بزنی و به موقع بزنی و وقت را تلف نکنی. همیشه این‌طور است. همیشه این‌طور بوده. همیشه همین‌طور فکرهای فیلسوفانه کرده‌ای...

تا آن‌که روز سه‌شنبه به در خانه‌ات آمدم. همسرت در را باز کرد. سراغ تو را گرفتم و او گفت که تو مرده‌ای. مدت‌ها بود از تو خبر نداشتم و حالا او می‌گفت که تو مرده‌ای. و من به دکهٔ روزنامه‌فروشی رفتم. هوا سرد بود. آن‌قدر سرد بود که صدایی نمی‌شنیدم. صداها توی سرما گم می‌شدند. انگار به راکت ابری می‌خوردند و بازتاب خفهٔ نامحسوسشان اثری از خود باقی نمی‌گذاشت. به قهوه‌خانه‌ای رفتم و چای سفارش دادم. همان‌طور که روزنامه می‌خواندم، چای داغ را یک نفس سرکشیدم. سیگاری روشن کردم و از این‌که سینه و گلویم می‌سوخت احساس شادی کردم. (بعدها شنیدم که تو همان روز به خانهٔ من رفته بودی و همسرم به تو گفته بود که من مرده‌ام. گفته بود که مدت‌هاست مرده‌ام.)

همسرم همیشه همین‌طور بود. هیچ‌وقت به اعتراض من وقعی نمی‌گذاشت. آن روز هم به اعتراض من وقعی نگذاشت. بدتر از همه این بود که فریاد من بازتابی نداشت. فریاد من مثل توپ سبک سفیدی بود که به راکت ابری ضخیم می‌خورد و بازتابی نداشت. همسرم دلش به حال من سوخت. دفتر یادداشت‌های روزانه‌اش را درآورد و صفحهٔ مربوط به روز سه‌شنبه سیزدهم آذرماه را نشانم داد. نوشته بود که من در این روز مرده‌ام. و من حتا لبخند هم نزدم. به سردی نگاهش کردم و از خانه بیرون آمدم. تنها در خیابان بود که لبخند سردی بر لب‌هایم نشست. یقهٔ پالتوام را بالا کشیدم و به راه خود رفتم.

خوشبختانه آرش هنوز زنده بود. تو او را خوب می‌شناسی. اگر آرش نبود نمی‌دانم چه‌کار می‌کردم. شاید مجبور می‌شدم به گورستان برگردم. اما او زنده بود و خیلی تصادفی مرا در خیابان دید و به خانه‌اش دعوت کرد.

می‌گفت از دیدن من خوشحال شده است. با شرمساری گفت که خبر مرگ مرا در امریکا شنیده و تا چند روز از شدت ناراحتی به حالت بهت و تعجب فرو رفته است. به او گفتم چنین چیزی را به یاد ندارم. حتا به یاد ندارم که پایم به خاک امریکا رسیده باشد. و او آن‌قدر خوشحال شد که مرا به شام دعوت کرد. در خانه‌اش با چندتا از دوستان مشترکمان ـ که آن‌ها را می‌شناسی و نامشان را به یاد داری ـ ورق‌بازی کردیم.

در بازگشت به جای خانه راه هتل را در پیش گرفتم. نمی‌خواستم همسرم را ناراحت کنم. وقتی خانه را ترک کردم، یادم هست که او با ناراحتی داشت دنبال روزنامه‌ای که آگهی ترحیم مرا چاپ کرده بود می‌گشت. او حق داشت. احتمالاً مردی در زندگی‌اش پیدا شده بود. شاید هم ازدواج کرده بود.

روز بعد به شهرداری رفتم. باید کاری برای خودم پیدا می‌کردم. مدرکم را نشان دادم و آن‌ها مرا به سازمان بهزیستی معرفی کردند. قرار شد طرحی برای بهبود وضع توالت‌های عمومی توی جاده‌ها ارائه بدهیم. من به اتفاق دو مهندس و یک کارشناس وزارت بهداری راهی جاده‌ها شدیم. با شروع عملیات و بازدید از توالت‌های کافه‌ها و رستوران‌ها یک گروه فیلم‌برداری هم به ما پیوستند. کارشناس وزارتخانه از من خواست که متن پیام‌های بهداشتی را طبق توصیه‌های او برای فیلم‌های خبری بنویسم.

پیام یک: در توالت‌های عمومی کافه‌ها و رستوران‌های بین راه صابون بگذارید. صابون خوب و مناسب برای دستشویی توالت‌ها الزامی است.

پیام دو: در توالت‌های عمومی کافه‌ها و رستوران‌های بین راه هواکش برقی تعبیه کنید و برای طراوت هوای دستشویی از مواد خوشبوکنندهٔ بهداشتی استفاده کنید.

وقتی که ما کارمان را شروع کردیم، هشتاد درصد توالت‌های عمومی بین راه از نظر بهداشتی وضع اسفباری داشتند. گویی این توالت‌ها برای همیشه به حال خود رها شده بودند. اصلاً انگار از روی نیاز مبرم و به‌طور خودبه‌خودی به وجود آمده بودند. در بنای آن‌ها از موزاییک و کاشی خبری نبود. کانال‌های فاضلاب فاقد سیستم تخلیهٔ مناسب بودند. بعضی‌شان به دخمه‌های کاهگلی کثیف و تاریکی می‌مانستند که گودالی در آن‌ها تعبیه شده بود. از این گودال‌ها بوی تعفن گیج‌کننده‌ای برمی‌خاست. در یکی از همین مستراح‌های متعفن بود که جنازهٔ پدر مریم را کشف کردم. مستراح در

شیب تپه‌ای کنار جادهٔ متروک، جایی چند صدمتر دورتر از یک کافهٔ بین راه قرار داشت. پیرمرد بیچاره برای قضای حاجت به آن‌جا رفته بود که گویا پایش لغزیده و در گودال افتاده بود. به زودی هوای بسته و آکنده از گاز کربن راه تنفس مرد ناتوان را می‌بندد و صدای ناله‌های گاه و بیگاهش در میان همهمهٔ ماشین‌های توی جاده و صفیر باد بیان گم می‌شود.

مریم گفت این واقعه چند روز بعد از خواب وحشتناک خواستگاری روی داد. پدرش برای سرکشی به املاکش در سمنان عازم محل موردنظر بوده که این بلا سرش می‌آید. این واقعه سبب شد که ازدواج دختر جوان و نامزدش به تعویق بیفتد. شاهرخ بیشتر از این بابت و مریم بیشتر از بابت مرگ پدرش، هر دو اندوهگین بودند.

دیگر در هتل نمی‌توانستم زندگی کنم. تصمیم گرفتم هرطور شده به خانه برگردم. اما همسرم ـ که این را حدس می‌زد ـ آگهی ختم مرا از روزنامه بریده و به در خانه زده بود. اصرار فایده نداشت. حتماً برای خودش شوهر کرده بود و دیگر نمی‌خواست مرا ببیند. آرش به من محبت کرد و کلید خانهٔ پدری‌اش را در اختیارم گذاشت. خانهٔ قدیمی خالی و متروکی بود. من یخچالی خریدم و آن را پر از میوه و مواد غذایی کردم. (این‌ها را مخصوصاً می‌گویم تا تو بدانی اگر به سرنوشت من دچار شدی چه‌کار می‌توانی بکنی و چه‌کار باید بکنی).

لازم به گفتن نیست که احساس تنهایی می‌کردم. می‌دانی که احساس تنهایی می‌کردم. یک روز عصر به دیدن نمایشگاه آرش رفتم. نقاشی‌های او را همیشه دوست داشتم. در میان تابلوها چشمم به تصویر تمام‌قد زنی افتاد که نامش ساغر یا ساقی بود. چیزی مرموز در چشم‌های او مرا جذب کرد. ساعتی در مقابلش ایستادم و همان‌طور که به چهره‌اش خیره شده بودم در یک لحظهٔ ناباوری دیدم که به من لبخند می‌زند. تصمیم گرفتم تابلو را بخرم. به مدیر فروش نمایشگاه مراجعه کردم و با کمی تخفیف آن را خریدم. خوشبختانه در میان همهٔ تابلوهای آرش این یکی کمتر طالب داشت. شاید به‌خاطر چشم‌هایش بود. مردم از نگاه کردن به آن چشم‌ها پرهیز می‌کردند. تابلو را همان شب به خانه بردم و در مقابل تختخواب به دیوار برهنه تکیه دادم. سبد میوه را از یخچال آوردم و کنار تختخواب گذاشتم. ساعت‌ها بود که در تاریکی به چشم‌های درشت و روشن ساغر یا ساقی نگاه می‌کردم. تنها نور اتاق شعاع لرزان و کم‌رنگ هلال ماه بود که از درز باریک پرده‌ها به درون می‌تابید. ناگهان احساس سرگیجهٔ مطبوعی به من دست داد. ساغر (اکنون دیگر اطمینان داشتم که نامش ساغر بود) از درون قاب تصویر قدمی به جلو گذاشت. صدای خشک ترک برداشتن قاب چوبی و پاره‌شدن پردهٔ چرمی نقاشی را شنیدم.

درواقع این صدای خشک و خفیف تنها صدایی بود که بعد از مدت‌ها ـ درست بعد از بازی پینگ‌پونگ ـ به گوش خود می‌شنیدم. ساغر با آن پیراهن بلند حریر تن‌نمای توری از قاب تصویر بیرون آمد و کنار من روی لبهٔ تختخواب نشست. باید خوشحالی خودم را از این حادثه پنهان می‌کردم. از توی سبد میوه پرتقالی برداشتم و به دستش دادم. آن را گرفت و از سر لطف لبخند زد. احساس اعتماد به نفس عجیبی به من دست داده بود. سه چهارتا پرتقال برداشتم و با نشاط کم‌سابقه‌ای با یک دست و دو دست آن‌ها را به هوا پرتاب کردم. (کار دیگری برای سرگرم کردن او به فکرم نرسید. در ضمن می‌خواستم هرطور شده سرش را گرم کنم.) ساغر از این کار من آن‌قدر خوشش آمد که شروع کرد به خندیدن. بالاخره یکی از پرتقال‌ها به زمین افتاد و بعد پرتقال دیگری به زمین افتاد و من هم شروع کردم به خندیدن.

روز بعد زنگ تلفن خانه پس از سال‌ها به صدا درآمد. یکی از همسایه‌ها که متوجه آمدورفت من و ساغر شده بود، می‌خواست ورود ما را به آن خانهٔ متروک تبریک بگوید. من تشکر کردم و گوشی را گذاشتم. بعد از این مکالمهٔ کوتاه ساغر خواست که بار دیگر برایش پرتقال‌بازی کنم. و من این کار را کردم. هنوز بازی تمام نشده زنگ تلفن دوباره به صدا درآمد. این بار ساغر گوشی را برداشت. همسایهٔ سمج بود. تعارف‌های قبلی از سر گرفته شد. ضمناً به ساغر گفت که من خیلی خوب پرتقال‌بازی می‌کنم و از ما دعوت کرد فردا شب شام مهمان او و همسرش باشیم. من از سر اکراه شکلکی درآوردم، اما ساغر که می‌دانست همسایهٔ ما دارد از راه دور زاغ سیاهمان را چوب می‌زند، با خوش‌رویی مخصوص خودش دعوت او را پذیرفت.

فردا رأس ساعت هفت‌ونیم بعدازظهر به خانهٔ همسایه رفتیم. زنش ـ یک مومیایی متحرک ـ در را به روی ما باز کرد. شوهر مأمور آتش‌نشانی بود. تقدیرنامه‌های زیادی از رؤسای خود به‌خاطر اطفاء حریق‌های مهیب دریافت کرده بود. در گوشه و کنار سالن و حتا دستشویی و آشپزخانه تعداد زیادی از این تقدیرنامه‌ها در قاب‌های طلایی و منبت‌کاری به دیوار آویخته شده بود. علاوه بر آن مأمور آتش‌نشانی مجموعه‌ای از اسباب و لوازم نیم‌سوخته و بلااستفادهٔ خانه‌ها و اماکن عمومی را گرد آورده و به عنوان بخشی از دکوراسیون عجیب و غریب خانه به کار گرفته بود. از جملهٔ این زینت‌آلات یک شمعدان مسی قدیمی ذوب شده، یک قفس کج‌و معوج شیر ـ که پس از فرونشاندن حریق باغ‌وحش به یادگار برداشته بود ـ یک گاوصندوق عظیم سیاه و مچاله‌شده ـ که محتویاتش را به مقامات بانک تسلیم کرده و خودش را به عنوان زیرتلویزیونی به خانه آورده بود ـ و تعدادی انگاره و ظرف‌های قدیمی تماماً سوخته، این‌جا و آن‌جا به چشم می‌خورد. به محض این‌که نشستیم همسر مأمور آتش‌نشانی رفت که بخوابد. پورا ـ نام مرد این بود ـ به آشپزخانه رفت تا برای ما چای دم کند. من از ساغر خواستم که در این فرصت داستان زندگی‌اش را برایم تعریف کند. ساغر گفت:

«نمی‌توانم به یاد بیاورم. داستان زندگی‌ام را هیچ‌وقت فراموش نمی‌کنم، ولی نمی‌توانم آن را به یاد بیاورم. شاید تعجب کنی، اما همه همین‌طورند. هرکس زندگی خودش را دارد. همه به هم شبیه‌اند، در عین‌حال هیچ‌کس شبیه دیگری نیست. هرکس می‌کوشد زندگی خودش را تعریف کند، اما حافظه ـ و کلمات ـ هر دو به ما خیانت می‌کنند. نمی‌دانم؛ مثلاً شاید حافظه‌ات یاری کند ـ و شاید هم نتوانی به یاد بیاوری ـ که همسر سابق تو با آرش ازدواج کرد. برایت جالب است اگر بدانی که من زاییدهٔ الهام آرش از چهرهٔ همسر سابق تو هستم. اما همسرت تصویر مرا دوست نداشت. و حق با او بود. ما شباهتی به هم نداشتیم. (من بیشتر شبیه آرش بودم). همسرت تصویر مرا دوست نداشت. آرش می‌خواست تصویر مرا به همسرت تقدیم کند، ولی او نپذیرفت. حرفش راست بود. آرش مثل هر هنرمندی در بازسازی چهرهٔ محبوب گوشه‌ای از وجود خود را به جا گذاشته بود. زن به تمسخر می‌گفت: این‌که من نیستم. تو خودت را در قالب چهرهٔ زنی کشیده‌ای...!

آرش نتوانست او را قانع کند. (مگر نه این‌که هرکدام از ما سلوکی از روح جنس مخالف داریم؟) آری او خودش را در قالب زنی کشیده بود که مجذوبش می‌کرد. به قول شیرین: من همان عشقم که در فرهاد بود/ او نمی‌دانست و خود را می‌ستود...

از این رو آرش تصویر مرا به نمایشگاه برد. من که از دوستی تو با او آگاه بودم به رویت لبخند زدم. این قصهٔ من است...»

قصهٔ ساغر مرا مجذوب کرد. در چهره‌اش خیره شدم و احساس گرما کردم. (دیگر صدای برخورد توپ را با راکت ابری می‌شنیدم.) من گرم و شاد و زنده بودم. در این فاصله ابرهای سرد زمستان کنار رفت. بهار شکوفا از راه رسید و تابستان گرم در پی‌اش آمد. پورا وارد سالن شد و گفت که چای دم کشیده است.

در سالن هوا گرم و خفقان‌آور بود و او فرصت نکرده بود دستگاه تهویه را به کار بیندازد. فقط گفت که چای دم کشیده است و گفت: «بیایید به ایوان برویم».

ما به ایوان رفتیم. از حیاط صدای فریاد بازیکنان به گوش می‌رسید که توپ می‌زدند و با هیجان امتیازها را می‌شمردند. ما زیر نور مهتاب در نسیم خنک شب تابستان بر صندلی‌های حصیری نشستیم و چای خوش‌عطر تازه‌دمی نوشیدیم. ساغر روبه‌روی من نشسته بود. خوشحال بودم که روبه‌روی من نشسته است. نگاهش می‌کردم و با هر جرعهٔ چای گرم‌تر می‌شدم. زمان در نظرم دیگر نیز مستقیمی نبود که از کمان آرش گریخته باشد. زمان آینهٔ مدور ماه بود که گل‌ها و دره‌ها و دایره‌ها را در خود تکرار می‌کرد.■

میترا داور

زنبور طلایی

از اتوبوس که پیاده شدند، برف می‌بارید. در امتداد جادهٔ آبعلی راه افتادند تا رسیدند به حکیمیه و بعد پیچیدند به سمت راست. دو زن هم‌قد بودند. آن یکی که جوان‌تر بود پایش می‌لنگید.

زن مسن‌تر که حدود چهل‌سال داشت گفت: «چه برفی می‌بارد.»

«واسهٔ چی آمدی؟ مگر کارت تمام نشده؟»

«می‌خواهم برگردم سر کار، به آن‌جا عادت کرده‌ام.»

«مخت عیب دارد.»

«من به بچه‌ها عادت کرده‌ام، اگر نبینمشان کلافه‌ام.»

زری چاق و بلند بود. روپوش سرمه‌ای داشت و قیافه‌اش درهم بود. ناهید گفت: «کاش من جای تو بودم و بازنشسته می‌شدم، از همه‌شان متنفرم.»

«بچه‌های خوبی‌اند.»

«وقتی از کنارشان رد می‌شوم، حس می‌کنم، از پشت هیکل کج‌وکوله‌ام را نگاه می‌کنند.»

«نگاه کنند.»

«کاش کار نمی‌کردم.»

زری ایستاد تا ناهید بهش برسد. پای بی‌حسش را می‌انداخت جلو و بعد پای دیگرش را. عرق کرده بود. ناهید گفت: «ساعت چنده؟»

«هفت‌ونیم، تندتر بیا، دیر می‌شود.»

خیابان خلوت بود. چندماه بود که دو طرف خیابان را کنده بودند و هیچ ماشینی رد نمی‌شد. ناهید گفت: «تو خیلی بی‌خیالی، بچه‌هایت را ول کردی، الکی می‌آیی شرکت.»

زری آب دهانش را جمع کرد و تف کرد روی برف.

«بچه‌ها عین پدرشانند، بددهنند. چند سال می‌شود که با پدرشان قهرم.»

«مگر می‌شود زیر یک سقف...»

«چرا نمی‌شود؟»

دماغش را با دستمال گرفت و گفت: «آدم صبح تا شب بنشیند پشت دستگاه، هی مقاومت به شاسی وصل کند، از گردن‌درد و کمردرد بمیرد، بعد برگردد خانه و ببیند تو خانه هم سرش کلاه گذاشتند.»

«بچه‌ها چه گناهی کرده‌اند؟»

«زبانشان دراز است.»

ناهید قوز کرده بود و به سختی می‌آمد و برف آرام می‌بارید.

زری گفت: «باید خیابان‌ها را درست کنند، تو این سرما روزی نیم‌ساعت پیاده می‌آییم.»

ناهید گفت: «واسهٔ چی خیابان را کندند؟»

زری گفت: «دارند جوب را دوباره می‌سازند. این‌جا همیشه سیل می‌آمد.»

ناهید گفت: «صبر کن، خیلی خسته شدم.»

به تیر چراغ برق تکیه داد و چشم‌هایش را چند لحظه بست.

زری گفت: «چی شد؟»

«هیچی.»

همین‌طور که به تیر چراغ‌برق تکیه داده بود، نشست.

«خسته شدم.»

سرش را تو دست گرفت: «هر موقع خسته می‌شوم، دوتا زنبور تو مغزم وزوز می‌کنند.»

چشم‌هایش را بست و با کف دست دو طرف شقیقه‌هایش را فشرد.

«این زنبورها پدرم را درآورده‌اند.»

زری کنارش نشست. نوک دماغش قرمز شده بود. چشم‌هایش کوچک و فرورفته بود گفت: «برو دکتر.»

«رفتم، عکس هم گرفتم، گفتند چیزی نیست، اما من زنبور را تو مغزم حس می‌کنم.»

زری دستش را به کمر زده بود، همین‌طور که دور دست‌ها را نگاه می‌کرد گفت: «خیالاتی شدی.»

«نه، خیالاتی نشده‌ام.»

«خیالاتی شدی، من هم اوایل زود مریض می‌شدم، بچه که بودم همیشه تو دلم یک سگ زوزه می‌کشید، حالا خوب شدم، پاشو. دیر می‌شود.»

راه افتادند. ناهید لنگان‌لنگان می‌رفت، زری همیشه چند قدم جلوتر بود. هوا داشت باز می‌شد و چند گنجشک روی سیم برق جیک و جیک می‌کردند. هر دو برگشتند و گنجشک‌ها را نگاه کردند و گنجشک‌ها از روی سیم پر کشیدند و در دوردست‌ها ناپدید شدند.

زری گفت: «تو باید سعی کنی به چیزی فکر نکنی.»

ناهید گفت: «چند سال پیش، یکی از بچه‌ها از سالن بالا تف کرد روی سرم، بدجور حالم گرفته شد.»

«تو هم می‌خواستی تف کنی رو سرش.»

«می‌ترسیدم.»

«من روی همه‌شان را کم کردم.»

ناهید سرفه کرد. گلویش پر از خلط بود.

زری گفت: «بدجور سرما خوردی.»

«تمام تنم کوفته‌ست. دیشب از پادرد نمی‌توانستم بخوابم.»

زری گفت: «نگفتی کی رو سرت تف کرد؟»

«پازوکی، خیلی پدرسوخته‌ست.»

«بی‌خیال.»

«بی‌خیال؟»

«می‌بایست تف می‌کردی رو سرش. یک بار شوهرم زد تو گوشم، می‌دانی چه کار کردم؟ تلویزیون را از روی قفسه‌ها انداختم پایین، دیگر دست رو سرم بلند نکرد.»

«من اگر تف می‌کردم روش، بعداً حالم را می‌گرفت.»
«نه بابا، از رو می‌رفت.»
برف بند آمده بود. گنجشک‌ها جیک و جیک می‌کردند. هوا داشت آفتابی می‌شد. از دور ساختمان شرکت را می‌دیدند. ساختمان بزرگی که محوطهٔ وسیعی داشت.
زری گفت: «امروز پدرشان را درمی‌آورم.»
ناهید گفت: «من که می‌دانم تو نمی‌توانی پیش مدیرعامل حرف بزنی، تو سی سال کار کردی، طبق قانون کار بازنشسته شدی.»
«خفه‌شو.»
آب دهانش را جمع کرد و تف انداخت روی برف‌ها.
«تو داری عین مردها می‌شوی زری.»
«مردها از حقشان دفاع می‌کنند...»
دوباره تف انداخت و بعد دماغش را با دستمال گرفت. جلوتر از ناهید می‌رفت، وقتی راه می‌رفت، هر دو دستش را تکان می‌داد.
ناهید نشست روی برف‌ها.
«پاشو، این‌جا که جای نشستن نیست، داریم می‌رسیم.»
«تو از چی آن‌جا خوشت آمده؟»
«بیست سال پیش شرکت مثل خرابه بود، می‌فهمی؟ ما آبادش کردیم. حالا که سود دهی دارد بگذارم بروم؟ سر ساعت ده صبحانه می‌آورند، ناهار خوب، شوفاژ، عیدی... تو خانه چی؟»
ناهید دستش را گذاشت روی سرش و گفت: «مرده‌شور صبحانه‌شان را ببرد.»
«خودت را لوس نکن، پاشو.»
«یکی از زنبورها افتاده روی آن یکی.»
«سعی کن بهشان فکر نکنی.»
«باز از هم جدا شدند... اگر یکی از زنبورها آن یکی را بکشد، تمام می‌شود.»
«بلند شو.»
ناهید بلند شد و راه افتادند.
زری گفت: «تو مریض شدی ناهید، من سی سال کار کردم، سی سال دیگر هم می‌توانم کار کنم. مثل سنگ محکم شدم، دیشب شوهرم التماس می‌کرد، می‌گفت: نرو سر کار. اما من عین خیالم نبود، از خودش و بچه‌هایش متنفر شدم...»
نفسی تازه کرد و گفت: «تو خیلی زود خسته شدی ناهید.»
«من از کار کردن خسته نشدم، بچه‌ها آن شب خردم کردند. یک‌بار پازوکی با یکی شرط‌بندی کرده بود که می‌زند به صورتم. آمد جلویم ایستاد. گفت اگر بزنم تو گوشت، چه کار می‌کنی؟ گفتم، غلطی می‌کنی. پاهایم می‌لرزید. جلو ده بیست‌نفر می‌خواست بزند به صورتم. خاک بر سر کثافتش. چندبار نامه نوشتم کارگزینی و شکایت کردم، آخر سر گفتند، خودت مرض داری، می‌خواهی یک‌جور خودت را مطرح کنی.»
«پازوکی آدم بدی نیست، تو بدبین شدی.»
«چرا حرف مفت می‌زنی؟»
«تو قبول نداری مریض شدی؟»
«نه.»
«زنبورها چی؟»
«تو هم اگر خوب فکر کنی، می‌بینی تو وجودت پر از جانورست.»
به در شرکت رسیده بودند. دو مرد جلو در نگهبانی ایستاده بودند. یکیشان لاغر بود و قدبلند. دیگری چاق بود و موهای سرش ریخته بود. هر دو کت و شلوار سرمه‌ای پوشیده بودند. آن که جوان‌تر بود به زری گفت: «باز تو آمدی؟»
«من سی سال این‌جا کار کردم.»
«کار کردی که کردی.»
«یک سال است آمدی، اما زبانت خیلی دراز است.»
«مرد نگهبان با بی‌حوصلگی گفت: «برو بابا.»
و اشاره کرد به ناهید: «تو می‌توانی بروی تو.»
ناهید مردد جلو در ایستاده بود.
«بیا تو خانم، نیم ساعت دیگر هیچ‌کس را راه نمی‌دهیم.»
ناهید رفت تو، زری هم دنبالش رفت.
مرد نگهبان جلویش ایستاد: «نمی‌شود خانم، کسی دیگر جایت نشسته.»
زری درهم و عصبانی بود گفت: «با مدیرعامل کار دارم.»
زل زده بود به چشم نگهبان و سعی می‌کرد با نگاه تهدیدش کند.
«کارتت را برداشتیم... بیرون.»
مرد مسن آمد جلو و با صدای گرفته‌ای گفت: «شاید واقعاً کار داشته باشد.»
نگهبان جوان‌تر گفت: «الان به کارگزینی زنگ می‌زنم، تکلیفت را معلوم کند.»
شمارهٔ کارگزینی را گرفت. زری دم در نگهبانی ایستاده بود و منتظر بود. مدیر کارگزینی را می‌دید که داشت می‌آمد، مرد میان‌سالی بود با عینک پنسی، موهایش جوگندمی بود.
«خانم زری رزاقی.»
زری رفت جلو و سلام کرد.
روبه‌روی هم ایستاده بودند.
مدیر کارگزینی گفت: «خانم رزاقی کار شما تمام شده، شما تسویه حساب کردید.»
«من هنوز می‌توانم کار کنم. ده ساله بودم که...»
«نصف بچه‌های این‌جا زیادی هستند.»
«بالاخره ما قدیمی‌ها نسبت به کسانی که تازه آمدند...»
«بفرمایید خانم. شما تسویه حساب کردید.»
مدیر کارگزینی به طرف سالن رفت. زری به در سالن خیره شده بود.
مرد نگهبان گفت: «بیرون.»
زری با عصبانیت گفت: «خیلی نامردی کردی، اگر هیچی نمی‌گفتی، می‌رفتم تو. بالاخره کاری می‌دادند... من تو خانه اعصابم خرد می‌شود، تو خیلی نفهمی.»
«بیرون.»
«بلایی سرت بیاورم...»
«بیرون.»
«یک روز خفه‌ات می‌کنم.»
«تو مثل حیوان‌ها شدی کثافت.»
«کثافت تویی.»
«برو گمشو.»
مرد نگهبان در را بست.
زری آرام‌آرام می‌رفت. هرچند قدم برمی‌گشت و شرکت را نگاه می‌کرد. ساختمان شرکت در سیاهی فرو رفته بود و داشت محو می‌شد.
دلش آشوب می‌شد و می‌لرزید. دلش می‌خواست مرد نگهبان را خفه کند.
روی جدول خیابان نشست. سرش را گذاشت روی زانو. تمام استخوان‌هایش درد می‌کرد. نمی‌خواست برود خانه، خانه سرد بود، ناهار به دردبخوری هم نداشتند. پسرها هم که مدام به سروکله هم می‌زدند. خیلی هم بددهن بودند.
بلند شد. همین‌طور که می‌رفت، صحنه‌های عجیبی به ذهنش می‌آمد. دوتا سگ به جان هم افتاده بودند. حیوان‌های دیگر هم بودند، زنبور نبود. همهٔ آن‌ها تو شکمش بودند، مدام دهانشان را باز می‌کردند و دندانشان را نشان می‌دادند.
دور و برش را نگاه کرد. خیابان خلوت بود. برگشت و عقب را نگاه کرد. پرنده‌ای پر نمی‌زد. دلش می‌خواست دهانش را باز کند و مثل سگ‌ها دندانش را نشان بدهد.■

بهار صادقی

دیگر کاری نمانده

حالا اندام لاغرت و این‌همه خاک، فردا پوست بدنت و کرم‌ها، دیروز گردنت و دست‌های من. چرا مسمومت نکردم، مامان؟ حتا فرصت فکر کردن را به خودم ندادم. می‌ترسیدم اگر معطل کنم پشیمان شوم و باز تو بمانی و بگویی، بگویی و بگویی. برای خلاص کردن خودم چه‌قدر عجله داشتم. چه‌قدر هول زدم برای نابودکردن تو که بزرگترین مصیبت زندگی‌ام بودی. اما حالا می‌بینم که هیچ راهی برای ادامهٔ زندگی‌ام باقی نگذاشته‌ای. برای منِ گرفتار در شبکهٔ نفرین‌های بی حد و حصرت، تارهای نفرینی که از مدت‌ها پیش دور بدنم را گرفته‌اند و روزبه‌روز پیچیده‌تر شده‌اند... آه، لعنت به این بزاق کشدار نامریی که دور انگشت‌هایم را گرفته و نمی‌گذارد درست بنویسم. احمقانه است نه؟ دلبستن به کاغذها را می‌گویم. چه‌قدر دلم می‌خواهد بنویسم. بنویسم تا بعدها کسی این‌ها را پیدا کند، تو را از زیر خاک بیرون بکشد. غسلت بدهد، کفنت بپوشاند و همان‌طور که آرزویت بود بدون حضور من تشییع‌ات کند. چهارنفر مرده بر دوش و ده بیست نفر به دنبالشان. باید خوشحال باشی، مامان، همه‌چیز همان‌طور که وصیت کرده بودی تمام شد. «وقتی من مردم، حق نداری دنبال تابوتم بیایی، سر خاکم بیایی، دیگه تو بچهٔ من نیستی. می‌خوام بدم اسمتو از تو شناسنامه‌م خط بزنن.»

از من خجالت می‌کشیدی؟ نه. با من لج بودی. سر هیچ و پوچ، سر همه‌چیز. شاید مریض بودی. دیوانه بودی، دیوانه‌وار دوستت داشتم. حرکت مدام اندام تکیده‌ات را در خانه دوست داشتم. همین حالا هم دوستت دارم. کاش از تو و روح نفرین‌زده‌ام نمی‌ترسیدم. یادت می‌آید از وقتی تُه سالم شد به من چه می‌گفتی؟ هان؟ می‌گفتی: ...گی. اگر گفتی سگِ چی؟ و من احساس می‌کنم بالاخره سگ شدم. حرمتت را نگه نداشتم. نیمه‌شب، سر سجده به تو حمله‌ور شدم و لابه‌لای چادر خفه‌ات کردم.

پارچهٔ نازک چادر زیر دست‌های من جمع شد و شکل گردن تو را گرفت. هر لحظه دست‌هایم را به هم نزدیک‌تر می‌کردم. پارچه از عرق دست‌هایم نمناک و چروک می‌شد. گمانم آن‌موقع می‌خندیدم. از سر شب بیدار بودم و به ماه نگاه می‌کردم. ماه که انگار اسیر کابوس ابرها بود و هرچه تندتر می‌دوید سرعتش کمتر می‌شد. باید خودم را نجات می‌دادم. فکر می‌کنم تا همین حالا هم دیر شده وگرنه پدر و معشوق و دوست و کار و دانشکده‌ام را یکی‌یکی از دست نمی‌دادم. دست‌کم این آخری می‌ماند. هرچند ناچیزترینشان بود، اما طاقتم را لبریز کرد. بلند شدم، به اتاقت آمدم و با نوک پا آهسته از پشت سر به تو نزدیک شدم. دست‌های نیمه‌بازم مثل دو چنگک نیم‌متر جلوتر از بدنم بودند. طوری بود که انگار من به دنبال دست‌هایم کشیده می‌شدم. تو حتا فرصت نکردی اشهدت را بخوانی و حتا فرصت نکردی قاتلت را ببینی. هرچند شاید دست‌های من را شناختی، انگشت‌های درازم را. حتماً تو آن‌ها را شناختی. با همین انگشت‌ها تمام خال‌های بدنت را بارها و بارها شمرده بودم. وقتی را می‌گویم که هنوز با هم حمام می‌رفتیم. دوش آب را تا آخر باز می‌کردی. حمام که پر از بخار می‌شد باید کلی صبر می‌کردم تا کیسه‌ام می‌کشیدی و می‌گفتی: «آرام بنشین، خال‌هایم را بشمار تا حوصله‌ات سر نرود.» ده تا خال قهوه‌ای داشتی. یک خال قرمز روی گردنت و یک خال صورتی روی ساعد. عاشق خال روی ساعدت بودم. شب‌ها تا خال را نمی‌گرفتم خوابم نمی‌برد. اسم خالت اوف بود: «مامان اوف». آن‌قدر انگشت سبابه‌ام را روی خالت می‌کشیدم تا خوابم می‌برد. وقتی بچه بودم همه‌چیز چه خوب بود. من فقط می‌گفتم: «بله مامان، چشم مامان. چشم.» همیشه اجازه می‌گرفتم، برای همه کار: «مامان برم دستشویی؟» می‌خندیدی: «برو، به من چه، چه‌قدر اجازه می‌گیری؟» و ته دلت ذوق می‌کردی. تا کم‌کم مثل هر بچهٔ دیگری یاد گرفتم اجازه نگیرم. بله، چشم نگویم و حتا دروغ بگویم. خوب یاد گرفتم و حالا که فکر می‌کنم می‌بینم حتماً از تو یاد گرفته‌ام. چون تو را از همه‌کس و همه‌چیز بیشتر دوست داشتم. اما تو دیگر من را دوست نداشتی. از من می‌ترسیدی. داد می‌زدی. «افعی، ابلیس.» فهمیده بودی عاشق شده‌ام. خوش بودم: کوه، سینما، پارک، کنسرت، مهمانی، تئاتر. از تئاتر برگشتم. شب بود. کلید را در قفل چرخاندم. هشتی تاریک تاریک بود. در سرسرا را باز کردم. تنها یک شعاع باریک نور از در اتاقت به سرسرا می‌تابید. به طرف اتاق رفتم، و از لای در نگاهت کردم. سر سجاده خوابت برده بود. خودت را مچاله کرده بودی. گونه‌ات روی صفحه‌های باز کتاب بود و پاهایت در شکمت جمع بودند. چادر سفید مثل یک کیسه دورتادورت را گرفته بود. هوس کردم بیایم و آهسته در گوشت بگویم: «پاشو مامان. من آمدم. ببین گوشواره‌های پرنده‌ای من چه‌قدر قشنگند. گوشوارهٔ پرنده‌ای نو.» شاد بودم. دلم می‌خواست تو هم شاد باشی. اما من هیچ‌وقت راه خوشحال‌کردن تو را پیدا نکردم. از پشت سر پاورچین به تو نزدیک شدم. سه چهار قدم مانده بود به تو مچ پای خسته‌ام از ولگردی صدا کرد. خوابت سبک بود. از خواب پریدی. صورتت را به طرف من برگرداندی. چشم‌هایت چه‌قدر قرمز بودند: «الهی که این رشتهٔ علاقه پاره بشه، به حق این کتاب. به حق این نماز. خدا این زنجیرو پاره کنه». گوش‌هایم را محکم فشار دادم. نمی‌خواستم بشنوم. می‌ترسیدم، به اتاقم دویدم. در را با پا بستم. کلید را با شانه‌ام زدم. جرأت نداشتم دست‌هایم را بردارم. صبر کردم. در گوش‌هایم فقط صدایی مثل هوهوی باد می‌پیچید. دست‌هایم را برداشتم. یک بال نقره‌ای شکسته روی برآمدگی زیر شست دست چپم چسبیده بود. گوشواره هدیهٔ دوستم بود. دوستش داشتم. بار دیگر که دیدمش گفت: «بابام یه منشی تازه آورده، اسمش تاماراست». پرسیدم: «تامارا دختره یا پسر؟» گفت: «دختره، چه دختری؟» من خرافاتی نیستم. یعنی نبودم. شدم. اما این‌ها که خرافات نبود. هرچه از خدا می‌خواستی می‌شد. خوب و بد برای خدا فرقی نمی‌کرد. بارها گفته بودی: «از همون لحظهٔ تولد فقط از خدا برات سلامتی خواستم». و من همیشه سالم بودم. چه‌قدر مواظب خوراک و پوشاکم بودی. همیشه مثل یک بچه تر و خشکم می‌کردی. شاید می‌خواستی همیشه بچه بمانم؟ هر روز صبح ـ حتا اگر قهر بودی ـ با زنگ شیرین قاشق در لیوان چای که از پشت در اتاقم می‌آمد از خواب بیدار می‌شدم. می‌ترسیدی مبادا یک روز ناشتا بمانم و ضعف کنم یا مریض شوم و من به این ترتیب هرگز نه ضعیف می‌شدم و نه مریض. همین بیشتر کلافه‌ام می‌کرد. زندگی من با تمام سلامت و جوانی ـ ناگهان در ازای یک جمله که مخالف رایت بود ـ در دست‌های چروکیده و لرزانت بر باد می‌رفت و از من کاری ساخته نبود. دست‌هایت را به طرف سقف بلند می‌کردی و باز زبانت را به کار می‌انداختی: «خدایا از اون بالا به حال منِ مادر شاهد و ناظر باش. ببین این بچه در حق منِ چه می‌کنه. خدا خودش همه‌چیزو ازت می‌گیره. درستو، کارتو، دوستاتو، هرچی که بش دل خوش کردی. بدبخت می‌شی. تنها می‌شی.» تنها؟ تو تنها بودی. جز من هیچ‌کس را نداشتی. بابا را سال‌ها پیش فراری داده بودی. کاری کرده بودی که دنبال رفیق‌های همجنس‌بازش برود و تا آخر عمر هوس زن نکند.

من می‌دانم. مطمئنم که بابا و دوست‌هایش این‌طور بودند. خودم دیدم. آن روز عصر که شلنگ‌انداز از مدرسه می‌آمدم و زیر لب درس تازه‌ام را می‌خواندم: «باز باران با ترانه ـ با گوهرهای فراوان...» لای در خانه باز بود. با یک

جست پریدم توی هشتی. هشتی نیمه‌تاریک بود. هیکل‌های سیاه او و دوستش را شناختم. هر دو از دیدن من دستپاچه شدند. آهسته و با کج‌خلقی جواب سلام دادند. سریع پشتشان را به من کردند... و بعد بی‌آن‌که به طرف من برگردند وارد سرسرا شدند، اما من که چشمم به تاریکی عادت کرده بود از پشت سر دیدم که بابا چیزی را جابه‌جا می‌کند. تا چند روز ترسیده و خجالت‌زده بودم. او هم تا مدتی نگاهش را از من می‌دزدید. آن روزها درست و حسابی نمی‌فهمیدم. حتا تا مدت‌ها بعد از غیب‌شدنش. اما امروز خوب می‌دانم چه‌کار می‌کردم. شاید هم حق با او و سکس سترون او باشد. به هرحال تا بود بابای مهربانی بود. تو کلافه‌اش کردی مامان. تا دیر می‌رسید می‌گفتی: «الهی تیر غیب به سینه‌ات بخوره.» تا می‌خواست کاری کند می‌گفتی: «مرتیکهٔ بی‌عرضه». من دلم هم به حال بابا و هم به حال تو می‌سوخت. اگر نرفته بود حتماً بعدها دل او هم به حال من می‌سوخت. فقط باباست که می‌تواند بفهمد من چه می‌کشیدم. و فقط باباست که اگر روزی برگردد می‌تواند این نوشته‌ها را بخواند، پیدات کند. از زیر خاک بیرونت بکشد. غسلت بدهد و با تشییع جنازه‌ای بدون حضور من، رو به قبله به خاکت بسپارد.

مامان جانم، حالا که جسد مچاله افتاده‌ات روی ترمهٔ قهوه‌ای جلو چشمم می‌آید، با دست‌های مشت‌شده، که ریشه‌های سفید پارچه را چنگ زده بودند، از خودم می‌پرسم آیا راه دیگری نبود؟ مرده‌شوی این تقدیر کثافت که آدم را ناچار به کشتن مادرش می‌کند. مامان صاحب تمام زندگی‌ام تو بودی. پریروز که اسمم را در ستون اخراجی‌های دانشکده دیدم، بیشتر از همیشه از تو و آیندهٔ خودم ترسیدم. هرچند مدت‌ها بود انتظارش را داشتم. این اواخر فکرم از کارافتاده بود. یک کلمه درس به کله‌ام فرو نمی‌رفت. درسی خوانده نمی‌شد که فرو برود. هر روز در دانشکده منتظر این خبر بودم. منتظر صدایی که نام مرا بخواند و بگوید. یا منتظر کاغذپاره‌ای روی تابلوی اعلانات که حروف تایپ‌شده و مشکی اسم من سفیدی‌اش را به هم زده باشد. مدت‌ها بود می‌ترسیدم کسی صدایم کند. امیدوار بودم آواز اسم و فامیلم از هیچ حنجره‌ای خارج نشود. چه‌قدر منزوی و گوشه‌گیر شدم. آرزو می‌کردم هیچ‌کس به من تلفن نکند و اسمم روی هیچ کاغذی چاپ نشود. چون هرجایی که اسم من بود فقط می‌توانست خبر بد باشد. خبری مایهٔ نکبت و بدبختی و این‌ها همه‌اش کار تو بود.

احساس می‌کنم کم‌کم این حب سیاه دارد کارسازی می‌کند و من به‌زودی روانهٔ دنیای دیگر می‌شوم. آن‌جا پیش از همه تو را پیدا می‌کنم. بغلت می‌کنم. می‌بوسمت و می‌چرخیم و بعد در سایهٔ درخت‌های سرسبز و پرمیوه، زیر آسمان آبی، روی علف‌های نرم دراز می‌کشیم. من دوباره دختربچه‌ای می‌شوم و می‌گویم: «مامان اوف». در فضای لبریز از عطر سیب و نارنج... چی بود آن آیهٔ... من تحتهاالانهار...

حیف. می‌دانم، که دیگر هیچ جای دنیا هیچ خبری نخواهد بود. دنیای بی‌دختر، دنیای بی‌مادر، دنیای بی‌زهدان و عقیم. برهوتی ساکت و خالی و فقط در خرابهٔ پشت خانه‌مان گوشهٔ چادرت که به نشانی از خاک بیرون گذاشته‌ام گاهی در باد تکانی خواهد خورد.■

کورش اسدی

منزل خاک

در بسته می‌شود. میان تاریکی، بر صندلی چوبی نشسته پتو را روی شانه‌هاش کشیده و درخت را نگاه می‌کند؛ درختی که پشت پنجره، زیر باد و باران کمر خم کرده و شاخه‌های خیس و بلندش را به زمین و پنجره می‌کشد. نگران است، نگران این‌که دور رفته و دیر کرده است. رعد که می‌ترکد و نور از پنجره به داخل پاشیده می‌شود، با دو دست صورتش را می‌پوشاند و باز که اتاق تاریک می‌شود، دست از روی صورت برمی‌دارد و در را نگاه می‌کند. دو خط تیره مدام بر روشنی زیرِ در سایه می‌اندازند و سکوت است و در سکوت، صدای دوردستی چیزی را می‌خراشد. آن‌قدر به روشنی زیر در خیره می‌شود تا این‌که دو خط تیره محو شود و تاریک شود و چشم‌هاش آب آورد. همین‌طور که چشم‌ها را می‌مالد، می‌چرخد و پنجرهٔ حالا بخارگرفته را نگاه می‌کند. پشت لایهٔ بخار، اندام او را می‌بیند که محو است و دارد برایش دست تکان می‌دهد. بلند می‌شود و با کف دست، بخار را پاک می‌کند؛ لته پاره‌پوش، با موهای ژولیده و ناخن‌های دراز، زیر باران ایستاده برایش دست تکان می‌دهد. «می‌آیم. دیگر چیزی نمانده. کمی صبر کنی آمده‌ام».

برمی‌گردد طرف صندلی، خم می‌شود، قاشق شکسته‌ای برمی‌دارد و می‌رود طرف ظرف غذا. یک قاشق خودش می‌خورد، سه قاشق می‌ریزد برای موش کور و همین‌طور ادامه می‌دهد تا قاشق به ته ظرف می‌رسد. سه تقه آرام بر در می‌زند و برمی‌گردد می‌نشیند روی صندلی چوبی. شکاف زیر در روشن می‌شود. در باز می‌شود. موش کور به سوراخش می‌گریزد. ظرف غذا بیرون می‌رود. در بسته و شکاف تاریک می‌شود.

آرام می‌رود پای دیوار می‌نشیند و دست به دیوار می‌کشد. حفره را که پیدا می‌کند، شروع می‌کند با قاشق دیوار را خراش‌دادن و گاهی برمی‌گردد و پنجره را نگاه می‌کند و او را می‌بیند که مضطرب ایستاده و مدام دست تکان می‌دهد که بیا بیا بیا. سریع‌تر می‌خراشد. حفره، بزرگ و گود، بزرگ‌تر و گودتر می‌شود. خراش می‌دهد. خراش، خراش، خراش، آن‌قدر تا که صبح می‌شود و باز همان صدای زوزهٔ زنگاربستهٔ لولای در است و همان ظرف غذا... و باز، پشت پنجره، درخت ایستاده است؛ با شاخه‌های آرام و بر هر شاخه، جابه‌جا، قطره‌های مانده از باران که می‌چکند؛ قطره‌قطره، بر زمینی از مرمر یکدست سفید. تنهاست و عریان، و او همان است که همیشه هست؛ ایستاده دورتر، با تیشه‌ای در دست. موهایش سفید، لباسش سفید، پاپیچش سفید، نوک تیشه‌اش سرخ. از هراس غبار تیره‌ای که چرخان نزدیک می‌شود طرف سفیدی می‌گریزد ولی هرچه می‌دود نمی‌رسد و او مشغول کار خود و بی‌اعتنا، تیشه را بالا می‌برد و محکم بر مرمر می‌کوبد، و مرمر همان مرمر یک‌دست است، بی هیچ ترَک، سوراخ و یا حتا خراشی کوچک. دست از خراش می‌ماند. پوشیده در غبار از سرما می‌لرزد. میان خاک نمناک می‌غلتد. بخارِ غذا صورتش را گرم می‌کند. گوشهٔ دیوار، دو نقطهٔ ریز، گاه به گاه می‌درخشد. بلند می‌شود. می‌افتد. افتان و خیزان، می‌رود، می‌ایستد، دست بر شیشه می‌کشد. کسی نیست، درخت نیست و جای آن، زمین، گودالی است دهان باز کرده. می‌چرخد. سراسیمه است. می‌افتد. افتان و خیزان می‌رود می‌نشیند کنار دیوار. دست می‌کشد. قاشق را برمی‌دارد. دیوار را می‌خراشد. پایین می‌رود. از دیوار به اتاق و باز از دیواری دیگر به اتاقی دیگر نقب می‌زند. از زمین سفید مرمری می‌گذرد. به گودال می‌رسد. بالا می‌رود. نگاه می‌کند. خنجی بر پنجره کشده می‌شود.

«دیگر چیزی نمانده، نروا»

می‌رود. می‌ماند. تیشه هوا را می‌شکافد. دیوار دهان باز می‌کند. موش کور، با طعم خاک خیس بر زبانش می‌گریزد. می‌نشیند؛ با پیراهن سفید، پاپیچ سفید. در بسته می‌شود. تیشه‌ای با تیغهٔ سرخ شکسته بر خاک می‌افتد؛ زیرِ آوار غبار.

لته‌پاره‌پوش با موهای ژولیده و ناخن‌های دراز پتو روی شانه‌هایش کشیده بر صندلی چوبی نشسته رو به پنجره‌ای شکسته رو به درختی که زیر باران یک شاخه‌اش از کمر شکسته نیفتاده مانده در باد تکان‌تکان می‌خورد؛ زیر باران رفته دیرکرده‌ای که چشم بسته نشسته روبه‌روی پنجره‌ای شکسته و متروک و باران در دهان بازش می‌ریزد.■

خارکو - زمستان ۶۴

منصور کوشان

باغ قیطریه

فصلی از رمان

راز بهارخواب

سمندبانو با پیراهن‌خواب از درِ پشت اندرونی بیرون می‌رود. از لای درخت‌های حیاط‌خلوت، پابرهنه به طرف اتاق شازده‌خانم والا می‌دود و به جعفر اشاره می‌کند دنبالش برود. خم شده و مواظب است عزیزاله‌خان نبیندش. به اتاق شازده‌خانم والا که می‌رسند، در آن نیمه‌باز است. شازده‌خانم والا پاهایش را گذاشته است دو طرف میز آینه و دارد موهای زیر نافش را بند می‌اندازد. سمندبانو دست‌هایش را می‌گذارد روی صورتش و کنار صندلی شازده‌خانم والا می‌نشیند:

«مهرم حلال، جانم آزاد، شازده‌خانم.»

شازده‌خانم والا پاهایش را جمع می‌کند.

«این‌جا چه می‌کنی، سمندبانو؟»

«شازده باز هم خیال شکار قرقاول دارد، هفتهٔ پیش حتا یکی هم نزد و تلافی‌اش را سر جانِ این کنیز بی‌مقدار درآورد. می‌ترسم باز هم همان‌طور بشود.»

سمندبانو دامن پیراهنش را بالا می‌زند، کبودی‌های روی ران‌هایش را نشان شازده‌خانم والا می‌دهد.

«جعفر را بگو ریسمان پای قرقاول‌ها را کوتاه کند.»

«دیگر چه‌قدر کوتاه، شازده‌خانم؟ درخت‌ها بلند است و اگر ریسمان کوتاه‌تر از این باشد، قرقاول‌ها دیده نمی‌شوند.»

«پس چه‌کار می‌شود کرد، سمندبانو؟»

«بفرستید دنبال شکارچی. پسرتان لایق هرچه باشد، لایق شکار قرقاول نیست.»

«شکارچی، کنیز و نوکر نیست که هر وقت خواستیم مهیا باشد، سمندبانو.»

«پس من هم نمی‌مانم. گیس می‌برم و می‌روم اصفهان.»

«آبروریزی نکن. یک عالم باخبر می‌شوند که دختر مسعودخان اعتماد، عروس میرزا امین‌السلطان خانهٔ شوهرش را ترک کرده و هزار حرف درمی‌آورند.»

«بگویید جعفر یکی از تفنگ‌های میرزا امین‌السلطان را بیاورد.»

«می‌خواهی چه کنی؟»

«می‌خواهم بفرستم برای برادرم، محمدخان اعتماد. می‌خواهم از او بخواهم بیاید.»

«بچگی نکن، سمندبانو. اعتماد که شکار نمی‌داند.»

«اصفهان که بودیم، تا می‌رفتیم نایین، تیر می‌انداخت.»

«اعتماد دامادم است. چه‌طور بخواهم که تفنگچی شازده بشود؟ منّورالملوک قیامت می‌کند که شوهرش را در رکاب برادرش فرستاده‌ام.»

«نمی‌گذارم منّورالملوک خانم بفهمد.»

«اعتماد هم نمی‌آید، سمندبانو.»

«بفرستم دنبالش، می‌آید.»

«شکار نمی‌رود. کسرشأنش می‌بیند دنبال شازده برود.»

«اگر جای تسمه‌های شازده را ببیند، چی؟»

«می‌خواهی آبروریزی کنی؟ زن اتفاق‌های خلوتش را با هیچ‌کس جز آینهٔ اتاقش نمی‌گوید، سمندبانو»

«شما تفنگ بدهید، باقی‌اش با خودم.»

شازده‌خانم والا بلند می‌شود. جعفر را که در آستانهٔ در اتاقش می‌بیند، به طرف سمندبانو می‌رود.

«من تفنگ و فشنگ می‌دهم. حرفی نیست. اما زن بایست بلد باشد شوهرش را رام کند. برای زن‌های شازده‌ها، اتاق خواب، سودی جز این ندارد.»

«محبتتان را فراموش نمی‌کنم، شازده‌خانم.»

«جعفر را بگو...»

«من این‌جا هستم، شازده‌خانم.»

«یکی از تفنگ‌های میرزا امین‌السلطان را از تو جبه‌خانهٔ اتاق پشتی بردار و با یک جعبهٔ فشنگ بده به سمندبانو.»

سمندبانو دست شازده‌خانم والا را مشت می‌کند. می‌خواهد ببوسد. خانم دست‌های سمندبانو را می‌گذارد روی سینهٔ تخت و استخوانی‌اش.

«نمی‌دانی چه‌قدر خوشحالم که منّورالملوک، زن یکی از این شازده‌ها نشد.»

سمندبانو در چشم‌های شازده‌خانم والا نگاه می‌کند که پر از اشک شده است. شازده‌خانم والا پیشانی بلند و برآمدهٔ سمندبانو را می‌بوسد. سمندبانو صورتش را می‌گذارد روی سینهٔ شازده‌خانم والا و گریه می‌کند.

«حرف‌های مادرم را می‌زنید، شازده‌خانم.»

شازده‌خانم دست‌های لاغر و استخوانی‌اش را دور کمر باریک و بلند سمندبانو حلقه می‌کند. روی صندلی جلو آینه می‌نشاندش. خودش می‌رود کنار پنجره و بیرون را نگاه می‌کند.

دو مرغابی با گردن‌های شنگرفی، روی پاشویهٔ سنگی حوض حیاط‌خلوت ایستاده‌اند. دارند با نوک‌های عنابی‌رنگشان زیر پرهای هم را می‌جویند. سمندبانو از کنارشان می‌گذرد. مرغابی‌ها می‌پرند در حوض و سرهایشان را می‌برند زیر آب. انگار که بخواهند خودشان را پشت تکهٔ سفید ابر ته حوض پنهان کنند. آسمانِ حیاط‌خلوت یک دست لاجوردی است و خورشید دارد از پشت خرس سفید کوچکی می‌گذرد.

سمندبانو خودش را از پشت می‌اندازد روی تختخواب و نقش‌برجسته‌های گچی گوشهٔ سقف اتاقش را نگاه می‌کند. جعفر انگار که در خانهٔ مسعودخان اعتماد باشد، صدای سمندخانم در گوشش می‌پیچد.

«گلی، گلی.»

سمندخانم گلی را که نمی‌بیند، به طرف اتاقش می‌رود. گلی که از ترس مسعودخان اعتماد قایم شده است، دنبال سمندخانم می‌دود و برای جعفر تعریف می‌کند. همین که گلی می‌رسد به اتاق سمندخانم، می‌بیند سمندخانم با چشم‌های پر از اشک، دارد با سنجاقک توی اتاقش حرف می‌زند. می‌گفت همیشه با خودش حرف می‌زد. سمندخانم گلی را که می‌بیند، از فرشته‌ای می‌گوید که با بال‌های سبز، بالای سرش می‌ایستد و دست‌های پر از میوه‌اش را به سویش دراز می‌کند. سمندخانم هیچ‌کدام از میوه‌ها را نمی‌شناسد، اما طعم تلخ آن‌ها را احساس می‌کند. هرچه فرشته اصرار می‌کند که سمندخانم از میوه‌ها بخورد، سمندخانم نمی‌خورد. می‌ترسد. زبانش سنگین و خشک‌شده است.

«نه، نه، نمی‌خوام بخورم.»

«بخور، مادرت فرستاده.»

«نمی‌خوام، دوست ندارم.»

«برای عروسک‌هات بردار.»

«عروسک‌هام هم دوست ندارند.»

صدای عزیزاله‌خان جعفر را از خیالات بیرون می‌آورد. سمندبانو می‌خندد و هراسان بیرون می‌دود. درِ سرسرا باز است و از نسیم خنکی که می‌آید، سینه‌های سمندبانو که گرم و عرق‌کرده

به‌نظر می‌رسد، خنک و سفت می‌شوند. جعفر یقین دارد رگ‌های سینهٔ سمندبانو تیر می‌کشند که دست‌هایش را روی آن‌ها می‌گذارد و دندان‌هایش را روی هم فشار می‌دهد. جعفر به سرعت وارد اتاق پشتی می‌شود. می‌رود به جبه‌خانه، از داخل گنجهٔ اسلحه‌ها، یک تفنگ دولول و یک جعبهٔ فشنگ برمی‌دارد و بیرون می‌آید.

«تفنگ و فشنگ‌ها را کجا بگذارم، سمندبانو خانم؟»

سمندبانو روی صندلی گوشهٔ سرسرا می‌نشیند. از داخل دفترچهٔ روی میز، یک ورق کاغذ می‌کَند. یادداشت کوتاهی می‌نویسد و آن را تا می‌زند:

«بده به محمدخان اعتماد. مواظب باش شازده تو را نبیند. منّورالملوک هم نبیند. اگر دید بگو آمده‌ام...»

صدای عزیزاله‌خان می‌آید:

«این‌جا چه خبرست، سمندبانو خانم؟ این قرمساق، جعفر را کجا فرستاده‌ای که پیداش نیست.»

صدای پاشنهٔ کفش‌های شازده‌خانم والا می‌آید. از روی سنگ‌فرش‌های حیاط می‌گذرد و به طرف ایوان عمارت دواشکوبه می‌رود:

«چرا خونت را کثیف می‌کنی، شازده؟ من فرستادمش دنبال دلاک.»

سمندبانو لبخند می‌زند. بلند می‌شود. جعفر نگران، زانوهای عریان سمندبانو را نگاه می‌کند. زانوها آرام و ریز می‌لرزند. سمندبانو کنار جعفر می‌ایستد. دستش را می‌گذارد پشت کمر جعفر:

«از در پشتی برو، جعفر.»

«چشم خانم.»

جعفر به سرعت بیرون می‌رود. عزیزاله‌خان سرفه می‌کند و خلط درون گلویش را تُف می‌کند:

«گفتم اسب زین کند برویم شکار قرقاول.»

شازده‌خانم والا می‌خندد. سمندبانو جلوی آینهٔ اتاقش می‌ایستد:

«خندهٔ شازده‌خانم والا مثل بغ‌بغوی کبوتر مست می‌ماند.»

جعفر که بازگشته است تا از سمندبانو بپرسد، اگر محمدخان اعتماد نبود، تکلیف چیست، سمندبانو را که جلو آینهٔ اتاقش می‌بیند ساکت می‌ایستد. پشیمان می‌شود سؤال کند. سمندبانو کف دستش را روی آینه می‌مالد. سرخاب‌ها پاک می‌شود. سمندبانو توی چشم‌های خودش نگاه می‌کند. دستش را می‌مالد وسط پاهایش. روی دامن پیراهنش، دم سرخ روباهی نقش می‌بندد. می‌خندد و جعبهٔ پودر را برمی‌دارد. جعفر یقین می‌کند سمندبانو می‌خواهد رنگ‌پریدگی صورتش را با پودر بپوشاند. آهسته و پاورچین، بازمی‌گردد. خیابان شنی پشت عمارت دواشکوبه را دولا دولا می‌گذرد. به دروازهٔ باغ که می‌رسد، می‌دود.

جعفر تا خانهٔ محمد اعتماد را یک‌نفس می‌دود. از درِ باغ حیاط خانهٔ محمد اعتماد وارد می‌شود. منّورالملوک را می‌بیند که دارد گل‌های گوشهٔ باغ را می‌چیند. خم می‌شود و از لابه‌لای درخت‌ها جلوِ عمارت می‌رود. جلو عمارت می‌نشیند پشت ردیف شمشادهای پایین ایوان. وقتی مطمئن می‌شود منّورالملوک نمی‌بیندش، می‌پرد روی ایوان و عقب‌عقب می‌رود تا می‌رسد به اتاق ارسی بیرونی. وارد سرسرا می‌شود. همان‌طور که از پشت پنجره‌ها باغ را نگاه می‌کند، به تالار می‌رود. وسط تالار صدای سرفه‌های محمد اعتماد را می‌شنود. برمی‌گردد به سرسرا و به طرف در اندرونی می‌چرخد. می‌خواهد در بزند، پشیمان می‌شود. در اندرونی را باز می‌کند و در راهرو دراز آن پاورچین جلو می‌رود. پشت در یکی از اتاق‌ها صدای سرفه‌های محمد اعتماد دوباره شنیده می‌شود. با پشت دست دو ضربه به در می‌زند:

«بیا تو.»

«سلام آقا.»

محمد اعتماد که دارد با فرجه صورتش را صابون می‌زند، جعفر را تفنگ به‌دست در قاب آینه می‌بیند. لحظه‌ای وحشت می‌کند. اما بعد آرام می‌چرخد و هم‌چنان‌که در چشم‌های جعفر نگاه می‌کند، فرجه را در پیالهٔ آب می‌گذارد:

«چی شده، جعفر؟»

جعفر نامهٔ سمندبانو را به محمد اعتماد می‌دهد و تفنگ را می‌گذارد روی میز جلو آینه. محمد اعتماد دست‌خط سمندبانو را که می‌بیند، رگ‌های روی شقیقه‌هایش سیاه و برجسته می‌شود:

خواهر تصدقت شود تفنگ و فشنگ‌ها را از شازده‌خانم گرفته‌ام. مال میرزا امین‌السلطان است. می‌دانستم شما دیگر در منزل تفنگ ندارید. به منّورالملوک بگویید قصد شکار دارید و تا پیش از ظهر خودتان را برسانید این‌جا. برای تفنگ و فشنگ‌ها هم یک چیزی بگویید. نمی‌خواستم شازده بفهمد. منّورالملوک هم. دیگر حرف‌ها را نمی‌شود نوشت. جعفر را گفته‌ام کسی نبیندش. منّورالملوک هم اگر دیدش، بگویید آقا خواسته‌اند که تفنگ بیاورم. نوکر و باغبان‌ها را هم همین بگویید. این‌جا همه‌چیز را خواهم گفت.

تصدق شما: سمندبانو.

محمد اعتماد کاغذ را در مشتش مچاله می‌کند:

«بگو بدانم حال خانم چه‌طور است؟»

جعفر که در آستانهٔ در ایستاده است، صورت برافروخته و چشم‌های خون‌گرفتهٔ محمد اعتماد را که می‌بیند، یک قدم عقب می‌رود.

«خوبند، آقا.»

محمد اعتماد تفنگ و فشنگ‌ها را برمی‌دارد. جعفر پشت سرش را نگاه می‌کند. درِ راهرو بسته است. محمد اعتماد تفنگ را فشنگ‌گذاری می‌کند و پیشانی جعفر را نشانه می‌رود.

«تو را نفرستادم آن‌جا که جیره‌خوار شازده بشوی. یک کلام دروغ از دهانت دربیاید، همین‌جا خلاصت می‌کنم. بگو از صبح چه دیده‌ای؟»

«سر آقا به سلامت. چیز تازه‌ای ندیدم جز این‌که خانم پریشان بودند و برای همین گمانم صبح با شازده ناشتا نخوردند. شازده من را فرستادند دنبال خانم. تا رفتم به اتاق خانم، دیدم دارند آینه را سرخاب می‌مالند. گفتم: خانم! سمندبانو خانم! هیچ نگفتند. خوب که آینه را سرخاب‌مالی کردند، گفتند: حالا خوب شد. دیگر رنگ‌پریدگی آینه دیده نمی‌شود. صورتشان مثل گچ سفید بود، آقا. انگار که تمام شب را نخوابیده باشند. دست‌هایشان از بی‌خوابی می‌لرزید. حتا زانوهایشان. خواستم برگردم. گفتم: سمندبانو خانم! شازده خواسته‌اند با شما ناشتایی بخورند. گفتند: بگو اشتها ندارم...»

محمد اعتماد تفنگ را می‌گذارد روی میز جلو آینه:

«جزییات را نمی‌خواهد بگویی، پدرسوخته. بگو خودت چه دیده‌ای؟»

منّورالملوک درِ راهرو را باز می‌کند:

«این‌جا چه می‌کنی، جعفر؟»

«سلام خانم، آقا پیغام داده بودند که خدمت رسیدم.»

منّورالملوک دستهٔ گل‌ها را جلو صورتش نگه می‌دارد و گلبرگ‌های غنچه‌ها را با انگشتش باز می‌کند. محمد اعتماد صورتش را در تشت فلزی می‌شوید. کف صابون خشک شده است و محمد اعتماد مجبور می‌شود چندبار آب به صورتش بزند.

«شازده‌خانم والا چه‌طورند، جعفر؟»

«خوبند، خانم.»

«شازده چی؟»

«سلام داشتند، خانم.»

«دلت نمی‌خواهد برگردی پیش ما؟»

«هرجا دستور باشد خدمت می‌کنیم، خانم.»

منّورالملوک نگاهی به محمد اعتماد می‌کند. محمد اعتماد صورتش را با حوله خشک می‌کند. منّورالملوک به طرف اتاق خواب می‌رود:

«بیا کارت دارم، جعفر.»

جعفر به محمد اعتماد نگاه می‌کند.

«به خانم بگو من دارم می‌روم شکار.»

«منّورالملوک کنار تختخواب می‌ایستد. گل‌ها را پرپر می‌کند. جعفر در آستانهٔ در اتاق می‌ایستد. منّورالملوک می‌خندد. خودش را می‌اندازد روی تختخواب. صدای خنده‌اش در راهروی اندرونی می‌پیچد. محمد اعتماد فریاد می‌زند:

«جعفر»

جعفر خوشحال به طرف اتاق محمد اعتماد می‌دود. محمد اعتماد لباس پوشیده، تفنگ در دست از اتاق بیرون می‌آید. جعفر به دنبال محمد اعتماد می‌رود.

«خانم را بگو من دارم می‌آیم.»

جعفر به سرعت باغ محمد اعتماد را پشت سر می‌گذارد و به طرف خانهٔ عزیزاله‌خان می‌دود.

سمندبانو پشت پنجرهٔ اتاق خوابش نشسته

است و باغ را تماشا می‌کند که محمد اعتماد را می‌بیند. محمد اعتماد ریشش را نتراشیده است و لکه‌های سفید کف صابون روی لالهٔ گوش‌ها و دو طرف گردنش دیده می‌شود. سمندبانو از در خلوت بیرون می‌دود و پیش از آنکه محمد اعتماد وارد عمارت شود، خودش را می‌رساند به او. سمندبانو دست محمد اعتماد را می‌گیرد و می‌بردش ته باغ، زیر درخت بیدی که شاخه‌های نازک و پربرگش تا روی زمین رسیده است. محمد اعتماد حیرانِ رفتارِ سمندبانو، اطراف را نگاه می‌کند. سمندبانو تکیه می‌دهد به تنهٔ درخت و دامنش را بالا می‌زند:

«اگر می‌خواهی خواهرت بیش از این کبود نشود، دنبال شازده برو و بدون آنکه بفهمد قرقاول‌ها را شکار کن.»

«پیش از آنکه قرقاول‌های شازده را شکار کنم، بهترست از روی نعشش بگذرم.»

سمندبانو جلوی پاهای محمد اعتماد زانو می‌زند:

«خواهش خواهرت را زمین نگذار، محمدخان.»

«خواهر شوهر دادم که خانم شازده باشد نه کنیز او، چه خیال کرده؟»

«بیش از این دلم را نسوزان.»

«حالا شکار قرقاول چه ربطی دارد به کبودی‌های پاهای تو؟»

«نتواند می‌زند. از هرچه ناتوان بماند، می‌زند.»

«غلط می‌کند.»

محمد اعتماد قنداقهٔ تفنگ را از دست‌های سمندبانو بیرون می‌کشد. سمندبانو خودش را می‌اندازد روی زمین و یکی از پاهای محمد اعتماد را بغل می‌کند.

«به خاک مادر قسمت می‌دهم که خون نریز.»

«پس طلاقت را می‌خواهم.»

«آبرو برایت نمی‌ماند. طلاق من تُف سربالا می‌شود.»

«خواهرش، منوّرالملوک را از خانه‌ام می‌اندازم بیرون تا تلافی کرده باشم.»

«طلاقم بدهد، بچه‌هایم را چه کار کنم؟ آن‌ها که نبایست به پای من و شازده بسوزند. بچه مادر می‌خواهد.»

«بچه‌هایت را هم ببر اصفهان. شازده چه می‌داند بچه چیست.»

«نمی‌گذارد. آتش به پا می‌کند.»

«غلط می‌کند. می‌کشمش.»

«این حرف‌ها را نزن. خواهر تصدقت گردد. خونش دامن بچه‌هایم را می‌گیرد.»

«پس راستی‌راستی تفنگ و فشنگ فرستاده‌ای تا من بیایم در رکاب شازده قرقاول شکار کنم؟»

سمندبانو گیسویش را چنگ می‌زند:

«تفنگ نفرستادم بلای جانم شود، محمدخان.»

«تو گنجه‌های شازده‌خانم والا، تریاک و قهوه هم هست، یا خودت را خلاص کن یا شازده را.»

«بچه پدر می‌خواهد.»

سمندبانو صورتش را در کف دست‌هایش پنهان می‌کند و آن‌قدر با صدای بلند گریه می‌کند که جعفر نگران عزیزاله‌خان و شازده‌خانم والا می‌شود. در تالار را نگاه می‌کند. خوشحال می‌شود که درها بسته است. می‌داند عزیزاله‌خان جلو آینهٔ قدی تالار ایستاده است و دارد با منقاشِ زیرابروی سمندبانو، موهای بینی‌اش را می‌کند.

«حالا کی می‌خواهد شکار برود؟»

«از صبح لباس پوشیده، اما هربار که خواسته برود، شازده‌خانم والا بهانه آورده و معطلش کرده تا شما برسی.»

محمد اعتماد دستش را دراز می‌کند. سمندبانو دست برادرش را می‌گیرد و بلند می‌شود. محمد اعتماد با کف دستش، قطره‌های درشت اشک را از روی گونه‌های گل‌بهی سمندبانو پاک می‌کند و او را میان بازوهایش می‌گیرد. سمندبانو سرش را می‌گذارد روی شانهٔ محمد اعتماد. جعفر احساس می‌کند در خانهٔ مسعودخان اعتماد است.

مهدعلیا خانم نشسته است روی صندلی چرخدار. صندلی را میرزا امین‌السلطان سوغات آورده بود. مسعودخان اعتماد هم داشت با ترکهٔ انار می‌زد کف پاهای جعفر. محمدخان هم از ترس، سمند خانم را بغل کرده بود:

«تو نبایست می‌رفتی تو اندرونی، سمند.»

سمندخانم سرش را می‌گذارد روی شانهٔ محمدخان و با چشم‌های پرِ اشک جعفر را نگاه می‌کند.

«صدای گلی را شنیدم که رفتم.»

سمندخانم صدای نفس‌های بلند و کشیدهٔ گلی را که می‌شنود، پردهٔ پشت دری را کنار می‌زند. پیشانی‌اش را می‌چسباند به شیشه و دست‌هایش را قاب صورتش می‌کند. مسعودخان اعتماد و گلی را می‌بیند. شیشه بخار می‌کند. سمندخانم شیشه را پاک می‌کند و باز دست‌هایش را قاب صورتش می‌کند و پیشانی‌اش را می‌چسباند روی شیشه. مسعودخان اعتماد، سنگینی‌اش را می‌اندازد روی یک دستش و می‌کوشد با دست دیگرش دهان گلی را بگیرد که کاملاً باز بوده است و نفس‌های بریده‌بریده‌اش را با شتاب بیرون می‌داده است. سمندخانم هراسان پرده را ول می‌کند و به در پشت می‌دهد. در نیمه‌باز می‌شود. سمندخانم می‌ترسد. جیغ می‌کشد. جعفر که داشته است گل‌ها را آب می‌داده، خودش را می‌رساند به سمندخانم. سمندخانم از ترس می‌پرد در آغوش جعفر. مسعودخان اعتماد بیرون می‌آید. چشم‌هایش سرخ شده‌اند و صورتش عرق کرده است. سمندخانم صورتش را روی شانهٔ جعفر قایم می‌کند. مسعودخان اعتماد فریاد می‌زند:

«فلک را بیاور، جعفر.»

مسعودخان اعتماد بازمی‌گردد به اندرونی. جعفر به طرف سرداب می‌رود. سمندخانم گریه‌کنان می‌رود به طرف مهدعلیا خانم و پشت صندلی چرخدار می‌ایستد. محمد از اتاق بیرون می‌آید. جعفر وارد سرداب می‌شود و با فلک بیرون می‌آید. کنار حوض منتظر می‌ایستد. آب فواره‌های حوض تا نوک سرو جلو ایوان بالا می‌رود و سرنگون می‌شود. مسعودخان اعتماد با مراد می‌آید، به مراد اشاره می‌کند پاهای جعفر را بگذارد در فلک. جعفر به پشت روی آجرفرش‌های خنک جلو حوض می‌خوابد و پاهایش را بلند می‌کند. مراد تسمهٔ فلک را به دور مچ پاهای جعفر می‌پیچد و منتظر می‌ایستد. سمندخانم می‌دود به طرف محمدخان و همان‌طور که گریه می‌کند سرش را می‌گذارد روی سینهٔ او.

«نمی‌دانستم. نمی‌دانستم که رفتم تو اندرونی.»

مسعودخان اعتماد ترکهٔ اناری از داخل حوض برمی‌دارد و کف پاهای جعفر می‌زند. جعفر، جوان است و پرطاقت. انگشت‌هایش را مشت کرده است و دهانش را بسته است. به قطره‌های آب فواره نگاه می‌کند که در آسمان آبی، رنگارنگ می‌شود. مهدعلیا خانم دست‌های لاغر و ضعیفش را می‌گذارد روی چرخ‌های صندلی‌اش و آن‌ها را می‌چرخاند و به طرف مسعودخان اعتماد می‌رود:

«بس کن دیگر، اعتماد. همه‌اش تقصیر گلی‌ست که تا حرف می‌شود لنگ‌هایش را باز می‌کند.»

سمندخانم خودش را از دست‌های محمد بیرون می‌کشد و می‌دود به طرف اندرونی. جیغ می‌کشد:

«گلی، گلی.»

مهدعلیا خانم به محمدخان نگاه می‌کند و بعد چرخ‌های صندلی را به طرف اندرونی هدایت می‌کند:

«سمند جانم.»

محمدخان دست‌هایش را می‌گذارد پشت صندلی چرخ‌دار و مادرش را به طرف اندرونی می‌برد.

جعفر یادش می‌آید گلی سر سمندخانم را می‌گذاشت روی سینه‌اش و همان‌طور که آرام و آهسته پشت شانه‌هایش می‌زد تا خوابش ببرد، هرچه در دل داشت، تعریف می‌کرد. گاهی هم ترانه‌ای، شعری برای سمند خانم می‌خواند:

به کس کسونش نمی‌دم
به همه کسونش نمی‌دم
به راه دورش نمی‌دم
به مرد پیرش نمی‌دم
به کسی می‌دم که کس باشه
قبای تنش اطلس باشه

محمد اعتماد سر سمندبانو را از روی سینه‌اش برمی‌دارد:

«شازده کجاست؟»

«توی تالار، گمانم.»

سمندبانو به طرف عمارت دواشکوبه می‌رود. محمد اعتماد به طرف ایوان می‌رود. جعفر کنار ستون پایه سنگی می‌ایستد.

«جعفر، شازده را بگو آقا آمده.»

جعفر وارد تالار می‌شود و پشت سر عزیزاله‌خان، در چند قدمی‌اش می‌ایستد. آن‌چه را محمد اعتماد گفته است، می‌گوید.

«آقا؟ کدام آقا، جعفر؟»

«محمدخان اعتماد، شازده.»

«منّورالملوک هم آمده.»

«نخیر، شازده.»

«پس شرابی می‌نوشیم و بعد می‌رویم.»

عزیزاله می‌خندد و باز در آینه نگاه می‌کند و نوک منقاش را فرو می‌کند در یکی از سوراخ‌های بینی‌اش که با دو انگشت سر آن را بالا کشیده است. وقتی مطمئن می‌شود مو را گرفته است، منقاش را با شتاب پایین می‌کشد. جعفر که می‌بیند عزیزاله‌خان با هربار کندن روی انگشت‌های پایش بلند می‌شود و دوباره راحت می‌ایستد، خنده‌اش می‌گیرد. زبانش را میان دندان‌هایش می‌گذارد. عزیزاله‌خان در آینه به خودش خیره می‌شود:

«تعریف قرقاول‌زدنمان را شنیده، آمده تماشا. بهترست به مناسبت این افتخار مست کنیم، جعفر.»

«هرچه شازده بفرمایند.»

«زبانت را گاز بگیر. بگو اعتماد بیاید ناهارخوران.»

«شازده‌خانم آن‌قدر بهانه آورد که نتوانستیم ناشتایی کباب قرقاول بخوریم.»

جعفر بیرون می‌رود، می‌خواهد در را ببندد که عزیزاله‌خان باز نوک منقاش را نگاه می‌کند و آن را فرو می‌کند در سوراخ دیگر بینی‌اش.

سمندبانو با کت آلبالویی‌رنگ و دامن سیاه بلندی که کمربند چرمی پهنی کمرش را پوشانده است، بیرون می‌آید. پاهایش در چکمه‌های پاشنه‌بلند، کشیده‌تر به‌نظر می‌رسد. یکی از پاهایش را جلو جعفر بالا می‌برد. جعفر پای سمندبانو را می‌گذارد روی زانویش و با آستین پیراهنش چکمه را براق می‌کند.

محمد اعتماد گیسوی مرتب و جمع‌شده، گونه‌های گل‌انداخته و لب‌های قهوه‌ای سوختهٔ سمندبانو را که می‌بیند، بی‌اختیار در چشم‌هایش نگاه می‌کند. سمندبانو چرخی به چشم‌هایش می‌دهد و پلک‌هایش را آرام می‌بندد. مژه‌های بلند و تاب‌دارش سایه می‌اندازد روی گونه‌ها. جعفر، چکمه‌های دیگر سمندبانو را هم براق می‌کند و بلند می‌شود. محمد اعتماد جلو می‌رود و دستش را دراز می‌کند. سمندبانو دست محمد اعتماد را می‌گیرد و همان‌طور که روبه‌رویش را نگاه می‌کند، قدم می‌زند:

«خواستیم که ریسمان و قرقاول‌ها را بیاورند. با نزدیک‌شدن شازده آن‌ها را هوا می‌کنیم. شما پشت درختی بایستید و هنگام که شازده نشانه می‌رود، نشانه بروید. شازده که تیر انداخت، شما هم تیر بیندازید. از صدای تفنگ خودتان هم باک نداشته باشید. به بهانهٔ سلامت شازده، از شازده می‌خواهیم پنبه در گوش بگذارد تا صدایی نشنود.»

محمد اعتماد قدمی سریع‌تر برمی‌دارد و جلو سمندبانو می‌ایستد. دست‌هایش را سر شانه‌های سمندبانو می‌گذارد:

«خواهر به شازده دادیم تا خانم شازده شود، خانم عالم شده است.»

سمندبانو لبخند می‌زند و سرش را آرام تکان می‌دهد. محمد اعتماد زانو می‌زند و پشت دست خواهرش را می‌بوسد.

«بلند شوید. شازده‌خانم والا شما را ببیند، چه می‌گوید.»

«راستی شازده‌خانم والا کجاست؟»

«در اتاقشان تخته‌نرد بازی می‌کنند. قرارست شما را نبینند. منّورالملوک بفهمند که شازده‌خانم والا می‌دانسته شما در رکاب شازده شکار می‌روید، قمر در عقرب می‌شود.»

«منّورالملوک غلط می‌کند.»

جعفر جلو سمندبانو می‌ایستد و دست‌هایش را روی شکمش گره می‌زند:

«چی شده، جعفر؟»

«شازده در ناهارخوران منتظرند.»

«مگر ساعت چند است؟»

محمد اعتماد ساعت قاب‌نقره‌اش را از جیب جلیقه‌اش بیرون می‌آورد:

«یک ساعت از ظهر گذشته‌ست.»

«صبح به این سختی چه زود گذشت.»

سمندبانو از پله‌های ایوان بالا می‌رود. محمد اعتماد به دنبالش می‌رود:

«برای ناهارخوران بد وقتی نیست.»

«شازده‌خانم را هم بگویم، خانم؟»

«شازده‌خانم را هم بگو بیایند، بعد فکری می‌کنیم.»

سمندبانو نگاهی به سرتاپای محمد اعتماد می‌کند و در ناهارخوران را باز می‌کند.

«شاید که امروز تاس با ما باشد، جعفر.»

محمد اعتماد به سمندبانو تعظیم می‌کند و با دستش هلالی در هوا می‌کشد.

«تاس همیشه با ماست، سمندبانو.»

سمندبانو با اشارهٔ ابرویش از محمد اعتماد می‌خواهد که زودتر از او وارد اتاق شود.

سمندبانو و محمد اعتماد که می‌روند، جعفر دستش را می‌گذارد روی ریگ‌های کف خیابان و آن را مشت می‌کند. چند ریگ در مشتش جمع می‌شود. آن را بالا می‌آورد و مشتش را باز می‌کند. ریگ‌ها را نگاه می‌کند و یکی، یکی می‌اندازد تا به آخری می‌رسد. ریگ آخر را که گرد است و قهوه‌ای با رگه‌های سفید، می‌گذارد در جیبش.

«خاله را می‌خواهند برای درز و دوز وگرنه چه خاله و چه یوز.»■

زمستان ۱۳۶۷

دارالترجمهٔ رسمی پروانه

بهروز تورانی — انگلیسی
سیدمحمود حسینی‌زاد — آلمانی
علیرضا خرد — ایتالیایی
غلامرضا قیصری — عربی
مدیا کاشیگر — فرانسوی

تلفن: ۸۸۲۸۹۸۸
خیابان انقلاب، جنب فرصت، پلاک ۶۱۱

نشر آرست به‌زودی منتشر می‌کند:

از منصور کوشان

واهمه‌های مرگ (مجموعهٔ داستان)

راز بهارخواب (رمان)

ماجرای شگفت‌انگیز و باورنکردنی اولیس (نمایشنامه)

بازی‌های پنهان (مجموعهٔ شش نمایشنامه)

محمدرضا قربانی

موفق در درون‌کاوی، ناموفق در برون‌کاوی

بررسی آثار جعفر مدرس صادقی

جعفر مدرس صادقی یکی از نویسندگان دههٔ اخیر است که در آثارش سیر مشخصی از فراز و نشیب‌های ادبی دیده می‌شود، به گونه‌ای که می‌توان تا حدودی با استناد به این آثار، خط سیر فکری او را دریافت و به شناختی نسبی از او و داستان‌هایش رسید و بر توانایی‌ها و ناتوانی‌های ادبی‌اش تا آن‌جا که ممکن است صحه گذاشت.

گاوخونی نخستین اثر نویسنده است که تاریخ انتشار آن سال ۶۲ و تاریخ نگارش آن سال ۶۰ می‌باشد. بعد از آن، مجموعه داستان **قسمت دیگران و داستان‌های دیگر** که مجموعه‌ای است از داستان‌های نویسنده از سال ۵۴ تا ۶۰ که در تاریخ **۶۴ به انتشار** می‌رسد. **ناکجاآباد** در سال‌های ۶۳ و ۶۴ به رشتهٔ تحریر درمی‌آید و در سال ۶۹ به چاپ می‌رسد و بالاخره **بالون مهتا*** آخرین اثر نویسنده است که دو فصل پاییز و زمستان سال ۶۶ را به نوشتن آن اختصاص داده است. گرچه این اثر قبل از ناکجاآباد و در سال ۶۸ به چاپ رسیده است.

گاوخونی و بوف‌کور

به جرئت می‌توان گفت که گاوخونی یکی از آثار موفقی است که در سال‌های آغازین دههٔ ۶۰ به انتشار رسید و متأسفانه طی این ده‌سال اکثر منتقدین در رابطه با این کتاب سکوت کردند و آن را نادیده گرفته و آهسته از کنارش گذشتند. می‌توان چنین استنباط کرد که بسیاری از منتقدین **گاوخونی** را روی دیگر **بوف‌کور** هدایت دانسته‌اند و از این رو شاید ارزش تازه‌ای در آن نیافته‌اند که آنان را به نقد و بررسی این اثر وادار نماید. و شاید هم دلایل دیگری در کار بوده باشد. به هرحال اگر مورد اول در این سکوت دخیل بوده باشد، باید گفت که چنین برخورد یک جانبه‌ای با یک رمان و یا داستان جز تخطئه کردن خلاقیت هنری و خشکاندن سرچشمه‌های جوشان ذهن نویسنده کاری از پیش نمی‌برد. این قبول که **گاوخونی** در زمان و ریتم خود سر به **بوف‌کور** می‌ساید، اما این را نیز باید پذیرفت که در بسیاری جهات از **بوف‌کور** فاصله گرفته و به عنوان یک اثر مستقل، نویسنده‌ای مستقل دارد با دنیای مستقلش. به علاوه باید توجه داشت که اگر این‌گونه برخوردهای سطحی و یک‌جانبه تداوم یابد، دیر یا زود باید منتظر این بود که منتقدین و یا نویسندگان و روشنفکران بدون هیچ‌گونه برخورد علمی و اصولی یک اثر را تنها با اکتفای یک جمله که هیچ زحمتی هم برنمی‌دارد شبیه فلان اثر، و تقلیدی از فلان رمان بدانند و یا برعکس، آن را شاهکاری بی‌نظیر بیابند و برایش کف بزنند.

به هرحال، برکنار از همهٔ این‌ها، اکنون **گاوخونی** و دیگر آثار مدرس صادقی پیش روی ماست و سعی بر این است که با برخوردی اصولی و بررسیِ عمیق به نقاط ضعف و قوت، تأثیرپذیری‌ها و تأثیرگذاری‌ها و شباهت‌ها و عدم شباهت‌هایش به این یا آن اثر دست بیابیم و نم کلی این آثار را که از آرمان‌ها و آرزوهای نویسنده و فکر و جهان‌بینی اجتماعی و فلسفی او سرچشمه می‌گیرد، از دل آن بیرون بکشیم. در آغاز کار از **گاوخونی** و **ناکجاآباد** که فرزند شایستهٔ **گاوخونی** است و پله‌ای فراتر از آن، شروع می‌کنیم و سرانجام به **بالون مهتا** می‌رسیم.

ناکجاآباد، گاوخونی و عامل تضاد

یکی از عوامل مهمی که عمدتاً تم اصلی **گاوخونی** و **ناکجاآباد** را می‌سازد و به تدریج در ساختار این دو اثر قرار می‌گیرد، تضاد در روابط علت و معلولی است. این تضاد در بسیاری از مقاطع **بوف‌کور** نیز دیده می‌شود، منتهی در **بوف‌کور** این تضاد برخاسته از دنیای پیچیده و اسرارآمیزی است که از جهان‌بینی شک‌گرایانهٔ هدایت سرچشمه می‌گیرد و در **گاوخونی** و **ناکجاآباد** این تضاد حلقه‌ای است که دنیای بسته (عالم واقع) را به دنیای باز (عالم رؤیا)، دنیای ملموس را به دنیای غیرملموس متصل می‌سازد. این حلقه هم در **گاوخونی** و هم در **ناکجاآباد** از استحکام زیادی برخوردار است. به گونه‌ای که راه هرگونه گریز از دنیای غیرملموس را بر شخصیت‌های داستان می‌بندد و به تدریج آن‌ها را کاملاً در احاطهٔ خود درمی‌آورد.

در **گاوخونی** راوی داستان می‌کوشد تا از احاطهٔ کامل این دنیا بر خود بکاهد. ولی هرچه بیشتر در این جهت تلاش می‌کند کمتر به نتیجهٔ مطلوب می‌رسد. داستان با خاطرهٔ راوی داستان از پدرش آغاز می‌شود، زمانی که او و پدرش به اتفاق گلچین، معلم کلاس چهارم دبستانش برای آب‌تنی به زاینده‌رود می‌روند. پدر با سر در آب فرو می‌رود و دیگر هرگز بیرون نمی‌آید. در این‌جا داستان کم‌کم لحن اسرارآمیزی به خود می‌گیرد و طی آن درمی‌یابیم که این خاطره پیوند عمیقی با رؤیاهای راوی داستان دارد. رؤیایی که در نخستین فرصت ما را در جریان مرگ پدر قرار می‌دهد:

«من منتظر ماندم که باز از یک جای آب سرش را بیاورد بیرون، اما خبری نشد. فکر می‌کردم حتماً خیلی دور رفته، چون می‌دانستم خیلی نفس داشت. یا شاید می‌خواست بازی دربیاورد و از یک طرف دیگر سر و کله‌اش پیداشود. دور خودم چرخ زدم و چشم انداختم. اما اثری از او نبود. دیدم آن‌مردها هم عین خیالشان نبود. با هم حرف می‌زدند و گاهی به هم آب می‌پاشیدند و می‌خندیدند.» (ص ۲، گاوخونی)

عکس‌العمل غیرمعمولی که شخصیت‌های داستان در قبال مرگ پدر از خود بروز می‌دهند و بی‌اعتنایی و خنده‌ها و شوخی‌های آن‌ها با یکدیگر، آن هم در چنین لحظهٔ حساسی (مرگ پدر) عواملی است که درواقع حلقهٔ اتصالی میان دو جهان را تحکیم می‌بخشند. این‌گونه عکس‌العمل‌ها اعم از فیزیکی و یا عاطفی که جا به جا در داستان بازتاب یافته، خود از جمله کمک‌کننده‌هایی هستند که در جهت کندشدن فضای داستان از حالتی واقعی و شناخته‌شده به حالتی ناشناخته و مرموز حرکت می‌کنند و ما را لحظه به لحظه به جهانی ماورا آن‌چه که از آن شناخت حسی و منطقی داریم نزدیک می‌کنند. مرگ پدر در عالمی غیرملموس روی می‌دهد که راوی داستان، دلخواه و یا به اجبار با آن ارتباط برقرار کرده و می‌کوشد تا ارتباط خود را به ما نیز انتقال دهد. به هرحال تا این‌جا روشن می‌شود که علت مرگ پدر، غرق‌شدن در آب بوده است. اما به‌زودی این علت نفی می‌شود و راوی داستان توضیح می‌دهد که علت مرگ پدرش این نبوده است:

«پدرم توی آب غرق نشد ـ پشت میز خیاطی‌اش، درحالی که هنوز داشت کار می‌کرد، مرد.» (ص ۲۴، گاوخونی)

می‌بینیم که تضادی عمیق در رابطهٔ علت و معلول، یعنی در مرگ پدر و علت مرگ نهفته است که این تضاد در نخستین اثرات خود، حوادث را در نظر ما کج و معوج و تیره و کدر می‌کند تاکم‌کم مرز میان رؤیا و واقعیت از مقابل ما برداشته شود. زیرا برای راوی داستان رؤیا همان اندازه واقعیت دارد که واقعیت می‌تواند داشته باشد. در واقع او سرتاسر این داستان را در رؤیا زندگی می‌کند، به گونه‌ای که رؤیا به زندگی واقعی و دنیای اصلی او تبدیل می‌شود و ناگزیر به پذیرش این زندگی عجیب است. انگار نیرویی مرموز از بالا او را که تلاش می‌کند به هر شکل که شده گریزی هم به عالم عینی بزند، می‌گیرد و دوباره ـ تالاپ ـ در همان عالم غریب می‌اندازد و البته ناگفته نماند که عشق شدید راوی داستان به خاطرهٔ پدر و تاریخ و گذشتهٔ سرزمینش در این رابطه بی‌تأثیر نیست. وابستگی شدید شخصیت داستان به یادگارهای آبا و اجدادی و تاریخ و گذشتهٔ پرافتخار، هم در **گاوخونی** و هم در **ناکجاآباد** به شکلی برجسته مشهود است. در **گاوخونی** کوچه پس‌کوچه‌ها و آثار تاریخی اصفهان نیز جزو افتخارات این شهر تاریخی به حساب می‌آید و شخصیت داستان بارها و بارها از زاینده‌رود به تحسین یاد می‌کند، اما این تحسین و این افتخار همه به گذشته برمی‌گردد، زیرا «حال» نه‌تنها افتخاری نمی‌آفریند بلکه رد افتخارات گذشته را نیز بی‌رنگ می‌کند. کوچه پس‌کوچه‌های اصفهان با آن معماری خاصش جای خود را به خیابان‌ها و کوچه‌های جدید می‌دهد و ساختمان‌های قدیم رفته‌رفته ویران

می‌شوند و ساختمان‌های جدید بر روی آن‌ها ساخته می‌شود و راوی داستان می‌کوشد تا از این واقعیت بگریزد و مرگ این گذشتهٔ پرافتخار را که ذره‌ذره وجودش با آن سرشته شده است نظاره نکند.

ناکجاآباد و هویت ملی

در رمان **ناکجاآباد**، اردلان (راوی داستان) طی یک جاذبهٔ غریب در فضایی قرار می‌گیرد که تاریخ کشورش را در دو هزارسال قبل نرسیم می‌کند، با تنی چند از شخصیت‌هایش. اردلان تحت‌تأثیر عظمت و شوکت قصر باشکوه سرزمینی قرار می‌گیرد که شاهد نبردها و تاخت و تازها و پیروزی‌های غرورآفرینی بوده است و اکنون طی نبرد آشتی‌ناپذیر «حال» و «گذشته» در مهی از اندوه و غم فرو رفته است. در سرتاسر **ناکجاآباد** نویسنده می‌کوشد تا نوعی احساس نزدیکی، آمیختگی و قوم و خویشی میان اردلان و یادگارهای آبا و اجدادیش ایجاد کند و طی همین تلاش گاه «گذشته» آن‌قدر عینی جلوه می‌کند که گویی بر سکوی بلندی از تاریخ پرافتخار سرزمینش قرار گرفته، تاریخ و گذشته‌ای که هویت ملی او را می‌سازد. جاذبه‌های «گذشته» و بی‌رنگ بودن «حال»، نمی است که تمامی رمان **ناکجاآباد** و داستان بلند **گاوخونی** را دربر می‌گیرد. راوی **گاوخونی** از آغاز تا پایان مدام با گذشته و خاطراتش زندگی می‌کند. «حال» برای او مفهومی ندارد جز بی‌رحمی و شقاوت. او به پدرش علاقه‌مند است، اما «حال» پدر را گرفته. گذشته‌اش را دوست دارد، اما «حال» آن را نابود کرده و تنها بازماندهٔ ناچیزی از آن‌ها به جای گذاشته. به محیطش عشق می‌ورزد، اما «حال» محیطش را، طبیعت زیبای شهرش را دگرگون و به نوعی، آلوده کرده است. و در کنار همهٔ این‌ها، برعکس، «گذشته» مهربان است، پدرش را به او برمی‌گرداند. سرزمینش را با تمام شکوه و افتخاراتش احیا می‌کند و محیطش را با همان جلوه‌های زیبایش دوباره به او ارزانی می‌دارد. این است که راوی داستان **گاوخونی** می‌کوشد تا واسطه‌ای برای ارتباطش با گذشته بیابد، واسطه‌ای که از طریق آن بتواند خاطرهٔ پدری و گذشتهٔ خودش را تا حدودی در دنیای عینی تجسم بخشد. به یاد «گلچین» معلم کلاس چهارم دبستانش می‌افتد. ده سال است که او را ندیده است. به یادش می‌آید که یک بار با گلچین و پدرش به کنار زاینده‌رود رفته بوده‌اند. همین یادآوری وی را مصمم می‌کند که گلچین را هر کجا هست پیدا کرده و ارتباطش را با او نزدیک کند. در واقع گلچین بهترین واسطه‌ای است که می‌تواند هم خاطرهٔ پدر را و هم گوشه‌ای از گذشتهٔ او را با دنیای عینی و بسته حفظ کند. اما در حین انجام تصمیمش درمی‌یابد که گلچین سال‌هاست که در زاینده‌رود غرق شده و مرده است. بعد از آن، راوی **گاوخونی** بیش از پیش در رؤیاهایش فرو می‌رود، به گونه‌ای که در پایان، با دنیای بسته قطع ارتباط می‌کند. این عمل به‌تدریج صورت می‌گیرد. در آغاز داستان تعادلی میان این دو جهان وجود دارد. راوی داستان می‌کوشد این تعادل را به هر طریق حفظ کند، اما رفته‌رفته تعادل به هم می‌خورد و دنیای عینی و ذهنی، دنیای بسته و باز، واقعیت و تخیل درهم می‌آمیزند. خواب و بیداری راوی داستان یکی می‌شود و مرز میان عالم واقع و عالم رؤیا از بین می‌رود تا جایی که دیگر ارتباط راوی **گاوخونی** با جهان بسته و عینی به‌کلی قطع می‌شود و بدین‌ترتیب در عالم رؤیا به بقای خود ادامه می‌دهد. در کنار پدرش و پایه‌پای او:

یا شدم. گفتم: «ببینم ـ تو خودتی؟»
با خنده گفت: «آره. معلومه که خودمم.»
گفتم: «راستش رو بگو.»
گفت: «دروغم چیه؟»
گفتم: «خوابی یا بیدار؟»
گفت: «این چه سؤالیه؟ یه دقه پیش می‌گفتی مرده‌ای یا زنده. حالا می‌پرسی خوابی یا بیدار. منظورت چیه؟»
گفتم: «خب، من چی؟ من خوابم یا بیدار؟»
گفت: «چه می‌دونم، از خودت بپرس.»
گفت: «نمی‌دونم.»
گفت: «چطور؟»
گفتم: «امتحان بکنیم.»
گفت: «بکنیم.»
گفتم: «تو بزن تو گوش من.»
زد تو گوشم. فرقی نکرد. همان‌جا بودم. با پدرم. توی خیابان لاله‌زار. لب زاینده‌رود. بالای بله‌هایی که شاید چهل سال پیش به یک کافهٔ زیرزمینی می‌رفت. بالا و پایین پریدم. باز هم فرقی نکرد. همان‌جا بودم. پدرم هم بود. شاشیدم به خودم. همان بود که بود. با شلوار خیس همان‌جا ایستاده بودم و پدرم داشت چرخ می‌زد ـ چرخ پهلوانی، باز، بالا و پایین پریدم. بنا کردم به دویدن. بالا و پایین می‌پریدم و می‌دویدم. (ص ۱۰۰ و ۱۰۱، گاوخونی)

و جای دیگر:

«چشم‌هایم را بستم و مدتی بسته نگه داشتم و آن‌قدر بسته نگه داشتم که پلک‌هام سنگین شد و داشت خوابم می‌برد و دیدم اگر این خواب باشد و توی خواب خوابم ببرد، تازه وقتی از آن خواب دومی بیدار شوم، توی همین خواب اولی‌ام و باز باید از این یکی هم بیدار شوم، و دیدم نباید بگذارم خوابم ببرد و چشم‌هام را باز کردم و دیدم که پدرم بود. سُر و مُر و گُنده. هنوز هم داشت می‌خندید.» (ص ۹۳، گاوخونی)

گاوخونی در روند داستانی خود از دو زاویه به قضایا می‌پردازد. از زاویه‌ای که وقایع معمولی زندگی عادی در آن اتفاق می‌افتد و گاه متأثر از دنیایی است نامریی و اسرارآمیز که این تأثیرپذیری به صورت رؤیا در زندگی روزمره تجلی می‌یابد و مفهومی سمبولیک به خود می‌گیرد. و دیگر، زاویه‌ای است که بر چشمی همین دنیای مرموز رؤیاها قرار گرفته و تمامی پدیده‌ها را با معیارهای خاص خود می‌سنجد و با همین معیار می‌کوشد تا راوی داستان را به کشف تازه‌ای از خود متمایل سازد و در این راستا، ابتدا مقولهٔ زمان تحت‌الشعاع قرار می‌گیرد و سپس راوی داستان با اتکا به نسبیت زمان می‌کوشد تا به این کشف برسد.

نسبیت زمان در **ناکجاآباد** از عمده عوامل پیش‌برندهٔ داستان است و می‌توان گفت ستون‌های اصلی این رمان بر همین خاصیت استوار شده است. عاملی که **اردلان** از طریق آن بارها و بارها از زمان حال به گذشته و از گذشته به حال سفر می‌کند و هر آن آماده است تا هرکس را که مایل باشد از همین طریق به سرزمین عجیب و اسرارآمیزی که در شرایط زمانی متفاوتی با ما قرار دارد ببرد.

«ساعت مچی‌ام کار نمی‌کرد. از سراشیبی تپهٔ نزدیک جاده که می‌آمدم پایین، خورده بودم زمین، شیشهٔ ساعتم خرد شده بود و عقربه‌ها بی‌حرکت مانده بود.» (ص ۳۱، ناکجاآباد)

جای دیگر:

«ساعتم را باز کردم و دادم به او. نگاهی انداخت و دستی روی عقربه‌ها کشید و گفت: «روی ساعت چهاره.» گفتم: «دقیقاً نمی‌دونم چه‌ساعتی از شهر راه افتادیم. از ظهر گذشته بود. تا پیش از این‌که از ماشین پیاده بشیم، ساعتم کار می‌کرد. ولی نمی‌دونم چه ساعتی بود. نگاه نکردم.» پرسیدم «ساعت چنده؟» گفت: «ساعت؟ ساعتمان کجا بود؟ آسیه که از همان اولش ساعت نداشت. ساعت من هم خیلی وقته از کار افتاده و حالا هم نمی‌دونم کجاست؟» زن گفت: «چه می‌دونم. خیلی وقته ندیدمش. یادمه یه زمانی از یه جایی آویزانش کرده بودی.»
«از کجا؟»
«یادم نیست.»
«به هرحال کار نمی‌کرد. یادمه از کار افتاده بود و هرچه ور رفتم، نتونستم درستش کنم.» (ص ۴۷ و ۴۸، ناکجاآباد)

حتا در بخشی از رمان، اردشیر بزرگ را می‌بینیم که از عصر خود به دو هزار سال بعد، یعنی به زمان ما حرکت می‌کند و در یکی از سفرهایش «دارا» پسر و ولیعهد کشورش را نیز که قرار است بعد از او به تخت پادشاهی بنشیند، با خود می‌برد. دارا پسر اردشیر اما در شهر می‌ماند، ازدواج می‌کند و صاحب پسری می‌شود که اسمش را اردشیر می‌گذارد. بعدها تصمیم می‌گیرد دوباره به سرزمین خود و به عصر خود مراجعت کند. این‌جاست که نسبیت زمان معنای خاص خود را پیدا می‌کند. اردلان از زمان حال دوهزارسال به عقب برمی‌گردد و درنتیجه باید همین دوهزارسال را طی کند تا به حال برسد. اما اردشیر بزرگ برای رسیدن به زمان حال، از عصر خود به دوهزارسال بعد حرکت می‌کند یعنی دوهزارسال به آینده حرکت می‌کند، ولی به جای آینده به زمان حال می‌رسد. دقیقاً گذشته، حال و آینده درهم آمیخته شده‌اند و هرکدام معنای مجرد خود را از دست داده است. در این سرزمین عجیب که ما را به یاد «کومالا» سرزمین «پِدرو پارامو» می‌اندازد، عقربه‌های زمان متوقف گشته، شکاف میان روابط علت و معلولی را برجسته و عینی می‌گرداند. از یک طرف اردلان می‌گوید از سراشیبی افتاده و شیشهٔ ساعت مچی‌اش خرد شده و درنتیجه عقربه‌های ساعتش ایستاده‌اند. نتیجه می‌گیریم تا این‌جا توقف زمان معلول ضربه‌ای است که به ساعت وارد شده است. اما تداوم رمان نسبیت زمان را مطرح می‌کند و ما درمی‌یابیم که توقف زمان معلول نسبیت آن است.

در **ناکجاآباد** نیز هم‌چون گاوخونی تعلق‌خاطر نویسنده نسبت به احساسات پدرجویانه به خوبی انعکاس یافته و با تاریخ و گذشتهٔ کشورمان درآمیخته است. این تعلق‌خاطر با احیای شخصیت‌هایی چون اردشیر و دارا که پدران تاریخی ما هستند صورت می‌گیرد. زنجیره‌ای که مادران را در آن جایی نیست. در داستان «سان» (از مجموعه داستان قسمت دیگران) رانندهٔ مسافرکش تعریف می‌کند پسرش را به هر بهانه‌ای بی‌رحمانه کتک می‌زند، اما متعجب از این است که پسر باز به طرف او کشیده می‌شود و با عشقی عجیب نسبت به او ابراز محبت می‌کند. در **گاوخونی** مرگ پدر به تفصیل شرح داده می‌شود، در صورتی که مرگ مادر کوچکترین اهمیتی ندارد و تأسفی به دنبال نمی‌آورد.

مغازه بوی پدر را می‌دهد، شهر و کوچه پس‌کوچه‌ها و خیابان‌هایش از حضور پدر سنگین است، اما هیچ جا بوی مادر را به خود نگرفته و از حضور او در هیچ کجا اثری باقی

نمانده است و مادر انگار که هیچ هویتی ندارد. نه در خاطرات ثقفی از او مانده و نه در تاریخ و گذشتهٔ پرشکوهی که از آن سخن به میان می‌آید. شاید «آسیه» استثنایی‌ترین زن داستان‌های مدرس صادقی است، آن هم شاید به این سبب که به دارا ـ پدر تاریخی‌اش ـ اعتماد می‌کند و سرزمین عجیب او را می‌پذیرد و همراهش راهی این سرزمین می‌شود. از آسیه که بگذریم اکثر زن‌های آثار مدرس صادقی با نقشی منفی در داستان‌ها حضور پیدا می‌کنند. در **ناکجاآباد**، مادر آسیه زنی است بی‌بند و بار که خود را تسلیم هر تازه از راه رسیده‌ای می‌کند.

در داستان «قسمت دیگران»، ملوک همسر عزیز که خودکشی کرده است، به ریاگریه و زاری می‌کند. خواهران عزیز، مریم و اعظم خود را می‌زنند و جیغ می‌کشند، اما در دل، نگران از اینند که نکند همهٔ خانهٔ به آن بزرگی به ملوک برسد. به علاوه مریم و اعظم زمانی که عزیز زنده بود سال تا سال سراغی از او نمی‌گرفتند و حالی از او نمی‌پرسیدند. «قسمت دیگران» سه چهرهٔ متفاوت از زن عرضه می‌کند که هر کدام جداگانه این سه خصیصهٔ شیطانی را دارند. یا این سه چهره درمی‌یابیم که زن ابله، آب زیرکاه و موذی و ریاکار است. در **بالون مهتا** چهرهٔ دیگری از زن ارائه می‌شود. در این داستان «سیما» موجودی است دست و پا چلفتی و کودن، بی‌هیچ ویژگی برجسته‌ای که نشان از هوشیاری او داشته باشد. در **گاوخونی** زن از زبان پدر راوی داستان با اژدها در یک ردیف قرار می‌گیرد:

«زن و اژدها هر دو در خاک به جهان پاک از این هر دو ناپاک به.» (ص ۸۶، گاوخونی)

لازم به ذکر است که بگوییم، مدرس صادقی غیر از آن‌چه برشمردیم، آثار دیگری نیز دارد که **سفر کسرا** از آن جمله است. این داستان که در سال ۶۲ نگارش یافته و به سال ۶۸ منتشر شده است، داستان کوتاه خوبی است که نویسنده با اصراری غیرمعقولانه آن را به داستان بلند بسیار بدی تبدیل کرده است. داستان از این قرار است که یک روز که کسرا با زنش توی پارک قدم می‌زند، در یک فرصت مناسب که زنش برای دست به آب می‌رود، یکراست به خانه رفته و پول‌هایی را که لای یکی از کتاب‌هایش برای روز مبادا پنهان کرده برمی‌دارد و به ترمینال غرب می‌رود و سوار اتوبوسی می‌شود که به رشت می‌رود و بدین‌گونه سفرش را آغاز می‌کند به این نیت که پس از تمام‌شدن پول‌هایش در سفر، خودکشی کند.

چهار فصل اول داستان، به اضافهٔ فصل آخر می‌توانست تمامی طرح داستان را دربر بگیرد، اما نویسنده با افزودن حدود صد و چهل صفحهٔ زاید به داستان نه تنها جان و رمق طرح داستانی خود را گرفته است، بلکه انگیزهٔ اصلی داستان، یعنی علت تصمیم به خودکشی کسرا را هم بی‌پاسخ گذاشته و حتا آن را تحت‌الشعاع ـ ماجراهای غیرلازمی که در داستان شکل می‌گیرند ـ قرار می‌دهد.

و بالاخره به **بالون مهتا** می‌رسیم. این داستان آن‌طور که از تاریخ نگارشش برمی‌آید، آخرین اثر چاپ‌شدهٔ مدرس صادقی و در یک کلام، بدترین داستانی است که نویسنده نوشته است:

سیما، دختر ترشیده‌ای که از زیبایی زنانه برخوردار نیست، طی یک سال و نیمی که پدر و مادرش به آمریکا رفته‌اند می‌کوشد تا لوازم زندگی، ظرف‌ها، کیف‌ها، لباس‌ها و خرده‌ریزهای دیگر و بالاخره آپارتمان را به فروش برساند و نزد پدر و مادرش که بیمارند برود. اما او در این زمینه آدمی است بی‌دست و پا و تا پایان داستان هم موفق نمی‌شود که این وسایل و آپارتمان را بفروشد.

این بود ماجرای اصلی داستان ۱۲۷ صفحه‌ای **بالون مهتا**. و اما ماجراهای فرعی که حتا گاه ماجرای اصلی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند بی‌آن‌که در جهت بسط و گسترش ماجرای اصلی پیش بروند، به شدت از مرکز داستان دور می‌شوند، باز می‌شوند و وا می‌روند و درنتیجه سیما و دلنگرانی‌هایش بابت فروش لوازم زندگی و آپارتمان به فراموشی سپرده می‌شود. این حوادث فرعی که از یک طرف بسیار پیش‌پا افتاده و سطحی هستند و از طرف دیگر تا حوادث داستان راه درازی را باید طی کنند بیشتر حول و حوش زندگی معمولی دو شخصیت می‌چرخند به نام‌های «رامین» که رمان‌نویس است (و معلوم نیست حرفهٔ خاص او چه عامل مهمی در پیشبرد داستان ایجاد می‌کند) و دیگری دوست هندی‌اش «مهتا» (با کسر میم) که نفوذ زیادی در سفارت‌ها دارد و می‌تواند برای کسانی که بخواهند به خارج بروند ویزا بگیرد. او حتا قادر است افراد بدون پاسپورت را قاچاقی از کشور خارج کند و **بالون مهتا** کنایه‌ای است از حرفهٔ او و مهارتش در امر خارج‌کردن افراد به‌طور قاچاقی و با قانونی. اما تأکید بر این امر هم چندان به کار داستان نمی‌آید، زیرا نه پدر و مادر سیما و نه خود سیما و نه دیگرانی که نامشان در داستان می‌آید هیچ‌کدام مسئله‌ای ندارند که بخواهند قاچاقی از کشور خارج شوند. از این گذشته پول، حلال مشکلات است، و اگر مهتای هندی هم نباشد شخص دیگری با دریافت پول پیدا می‌شود که پدر و مادر سیما، خود سیما و هرکس دیگری را به هر کجا که بخواهد عازم کند. پس بهتر نبود اسم کتاب را می‌گذاشتیم بالون پول؟ خوب این هم می‌تواند موضوعی برای یک داستان باشد، چرا که نه؟ به‌علاوه اصلاً اگر پدر و مادر سیما نخواهند به آمریکا بروند دیگر سیما مجبور نیست که نگران فروش آپارتمان و وسایل زندگی باشد و درنتیجه **بالون مهتا** می‌توانست که نوشته نشود... این‌جاست که می‌توان دریافت **بالون مهتا** بر روی چه حوادث سستی استوار شده است. حتا نویسنده زحمت آن را به خود نداده است که توجیه مناسبی برای رفتن پدر و مادر سیما به آمریکا بیابد که داستان باز لااقل خودش را باور کند. مثلاً اگر پزشکان به پدر سیما می‌گفتند که زنش را برای انجام یک عمل جراحی دقیق که فقط در آمریکا و یا هر جای دیگر که اسمش خارج از کشور باشد میسر است، باید به خارج ببرد، باز منطق داستان حفظ می‌شد. زیرا در این صورت قادر نبودیم که بگوییم خوب اگر پدر و مادر سیما به خارج نروند می‌توانست **بالون مهتا** هم نوشته نشود...

تا این‌جا حادثهٔ اصلی داستان را دریافتیم، اما بد نیست که برای نمونه به یک مورد از حوادث فرعی داستان نیز اشاره کنیم:

«ساعت پنج و سی دقیقهٔ عصر است. آقای رامین قول داده بود که سر ساعت پنج و نیم برای بردن میز ناهارخوری بیاید و حالا با خیال راحت روی نشیمنگاه مخصوصش، پای تلفن عمومی، نشسته است. به‌نظر نمی‌رسد که هیچ عجله‌ای برای تلفن‌زدن داشته باشد. حتا شاید از نویتش گذشته باشد و او هیچ دربند مراعات نکردن دیگران نیست. یکی از آن‌ها که پهلوی کابین ایستاده‌اند به او تعارف می‌کند که برود توی کابین. آقای رامین از سر جایش پا می‌شود، با تکان سر تشکر می‌کند و می‌رود توی کابین، بلافاصله پس از برخاستنش، تخته‌سنگ نشیمنگاهش سقوط می‌کند و می‌افتد روی خاک. حادثهٔ بی‌اهمیتی که هیچ‌کدام از کسانی که پهلوی کابین ایستاده‌اند نمی‌بینند، ولی سیما از این فاصله بعید می‌بیند.» (ص ۸)

باز جای شکرش باقی است که خود نویسنده به بی‌اهمیت بودن این حادثه معترف است، اما معلوم نیست که هدف نویسنده از واردکردن این حادثهٔ بی‌اهمیت و صدها حادثهٔ بی‌اهمیت‌تر از این در داستان چیست؟ آیا این قضایا شخصیت سیما را گوشزد می‌کند که بسیار نکته‌بین و دقیق شده است؟ در این صورت باید یک مسئلهٔ حیاتی و بسیار مهم این نگاه ژرف را در شخصیتی مثل سیما که شخصیت‌پردازی نویسنده از او نقش یک آدم کودن را به جا می‌گذارد، موجب شده باشد. اما این مسئلهٔ حیاتی و مبهم چیست؟ فروش لوازم زندگی و آپارتمان؟ خوب این‌که جای نگرانی ندارد. وقتی اموالی وجود داشته باشد فروش آن از آب خوردن هم آسان‌تر است.

ساختار داستان

و بالاخره بد نیست نگاهی هم به ساختار داستان داشته باشیم: **بالون مهتا** در آغاز خود با وسعت دید محدود داستان‌نویسی پیش می‌رود و ما همه‌چیز را از ورای نگاه سیما درمی‌یابیم. رامین را اوست که به ما معرفی می‌کند و لحظاتی از داستان نیز از طریق سیماست که خواننده با حوادثی که به رامین مربوط است ارتباط می‌یابد، اما با پیش رفتن داستان ناگهان نویسنده بی‌هیچ منطقی وسعت دید را از محدود به دانای محدود تغییر می‌دهد. این اتفاق در فصل‌های سوم، چهارم، پنجم و ششم روی می‌دهد و در فصل هفتم نویسنده دوباره به همان وسعت دید محدود برمی‌گردد. البته تغییر وسعت دید در داستان و رمان یکی از تکنیک‌های مهمی است که بسیاری از نویسندگان بزرگ نیز درمواقع لزوم به آن اتکا ورزیده‌اند، اما نباید از نظر دور داشت که تغییر وسعت دید نیز هم‌چون تغییر گام در موسیقی باید از مدولاسیون خاص خود پیروی کند، به گونه‌ای که این تغییر به لطف اثر بیفزاید و آن را غنی‌تر سازد و حتی‌الامکان حضور سایهٔ سنگین نویسنده را در داستان به حداقل و یا به هیچ برساند. انتخاب وسعت دید محدود در آغاز داستان، انتخابی است شایسته و به‌خصوص بسته‌شدن داستان با همین وسعت دید، تسلط نویسنده را به امر داستان‌نویسی و تکنیک‌های آن بیان می‌کند، اما چیزی که هست، این‌که نویسنده می‌توانست در فصل‌های سوم تا ششم نیز با همین وسعت دید، منتهی از دریچهٔ دید رامین داستان را پیش ببرد و بدین‌ترتیب برای **بالون مهتا** که نه جاذبهٔ داستانی دارد و نه محتوی درخور توجه، حداقل ساختمانی محکم بنا کند که به سادگی فرو نریزد... برخلاف **بالون مهتا**، **ناکجاآباد** و **گاوخونی** از ساختاری محکم و منسجم برخوردارند.

نگاهی دقیق به آثار مدرس صادقی نشان می‌دهد که نویسنده از تخیلی سرشار بهره‌مند است و در درون‌کاوی موشکافانه و عمیق شخصیت‌هایش قدرتی درخور تحسین دارد و برعکس در برون‌کاوی شخصیت‌هایش عاجز است و ناتوان.■

● در زمان نگارش این مقاله

مجموعهٔ اشعار منیر سیدی منتشر شد

پخش آثار: ۶۴۶۱۸۹۳

علی‌اشرف درویشیان ـ رضا خندان

تمامش کنید!

مرده‌ها جوان می‌مانند (دو جلد)
نوشتهٔ آنا زگرس
ترجمهٔ علی‌اصغر حداد
نشر: اشاره

نتی رایلینگ Netty Reiling که بعدها نام آنا زگرس Anna Seghres را برگزید در نوامبر سال ۱۹۰۰ میلادی در شهر مانیس Mains آلمان دیده به جهان گشود. او تنها فرزند خانوادهٔ خود بود و دوران کودکی‌اش بیشتر در انزوا و تنهایی گذشت. دورهٔ دبیرستان را در شهر زادگاهش به پایان رساند و در شهرهای کلن و هایدلبرگ به تحصیل هنر و زبان و فرهنگ چین پرداخت. نتی با دنیای پیرامون خود از راه هنر و ادبیات، قصه و افسانه پیوند پیدا کرد. در سال‌های دبستان با آثار کلاسیک آلمان آشنا شد و به‌ویژه شیفتهٔ شیلر گردید.

در هنگامهٔ جنگ جهانی اول به برخی محافل دانشجویی راه یافت که در نشست‌های خود دربارهٔ جنگ و انقلاب و هنر اکسپرسیونیسم بحث و گفتگو می‌کردند؛ اما با همهٔ این احوال، آنا زگرس جهان‌بینی خود را بیشتر از راه مطالعهٔ ادبیات به دست آورد تا از راه خواندن آثار تئوریک. از بین نویسندگان روس مخصوصاً داستایفسکی در شکل‌گیری آگاهی اجتماعی او نقش به‌سزایی داشت. آن‌چه داستایفسکی را در نظر آنا زگرس با اهمیت می‌کند این است که او: «از ژرفای واقعیتی غمبار، از عمق جان انسان‌هایی بی نام و نشان، پنهان‌ترین درام‌های واقعی را آشکار می‌سازد.»

آنا زگرس در سال ۱۹۲۴ رسالهٔ دکترای خود را دربارهٔ آثار رامبراند نقاش هلندی نوشت و تحصیلات دانشگاهی خود را به پایان برد تا به کار نویسندگی بپردازد. نخستین نوشتهٔ او داستان کوتاهی است به نام گروبچ Grubetsch که در سال ۱۹۲۷ منتشر شد. گرچه در این اثر به‌طور مستقیم از فرانتس کافکا تأثیر نپذیرفته اما شخصیت‌های این اثر به‌گونه‌ای با قهرمانان کافکا شباهت دارند. در سال ۱۹۲۸ کتاب تقریباً کوچکی به نام *ماهیگیران باربارا* از نویسندهٔ گمنامی به نام زگرس منتشر شد که بلافاصله تحسین منتقدین را برانگیخت و نامزد دریافت جایزه‌ای گردید. چاپ بعدی این کتاب به نام کامل آنا زگرس منتشر شد.

با آوارشدن سایهٔ شوم قدرت هیتلر بر آلمان، در سال ۱۹۳۳ آنا زگرس مانند بسیاری دیگر از نویسندگان و هنرمندان ناچار شد آلمان را ترک کند. تعداد هنرمندانی که در این زمان برای فرار از زندان، بازداشتگاه و زجر و شکنجه آلمان را ترک کردند به بیش از هزار تن می‌رسد.

در سال‌های مهاجرت برگ زرین ادبیات این قرن توسط هنرمندان مهاجر نوشته شد. در میان رمان‌های آنا زگرس، چه *هم‌رزمان* که در سال ۱۹۳۲ منتشر شد و چه دیگر رمان‌هایش که در دوران مهاجرت انتشار یافت، *هفتمین صلیب* (سال انتشار به انگلیسی ۱۹۴۷ و ترجمه به فارسی توسط حسین نوروزی در سال ۱۳۶۰ خورشیدی) با بیشترین استقبال روبه‌رو شد؛ به‌طوری که در زمان جنگ جهانی دوم یکی از پرخواننده‌ترین رمان‌ها در آمریکا به شمار آمد. آنا زگرس در سال ۱۹۴۷ به میهن خود آلمان دموکراتیک بازگشت و در سال ۱۹۴۹ رمان عظیم خود به نام *مرده‌ها جوان می‌مانند* را انتشار داد. در آثار او آن‌چه عمده است، حادثه‌ای است پر جنب‌وجوش و اغلب پیچ‌درپیچ که در زمینهٔ آن سرنوشت انسان‌های این قرن در گیرودار جنگ‌ها و انقلاب‌ها به تصویر کشیده شده است.

آنا زگرس در ژوئن سال ۱۹۸۳ چشم از جهان فرو بست. از او سوای آثاری که در بالا آمد، چندین داستان کوتاه و دو رمان بزرگ به نام‌های *تصمیم* و *اعتماد* به جا مانده. در کتاب *داستان‌های نوین آلمان* به ترجمهٔ هوشنگ طاهری، داستان کوتاهی از او به نام: «گردش دختران مرده» آمده است.

رمان **مرده‌ها جوان می‌مانند** با این جملهٔ امری آغاز می‌گردد. «تمامش کنید!» این دو کلمه، فریادی است که در سرتاسر رمان پیچیده است. گردبادی است که دنیایی را در خود گرفته است. در طی زمانی به درازای تاریخ گذر انسان از روابط بردگی تا به امروز، قرن‌هاست که طبقات متخاصم جامعه می‌کوشند کار یکدیگر را تمام کنند؛ و البته این کوشش در هر دوره‌ای شکل ویژه‌ای یافته است. آنا زگرس در رمان **مرده‌ها جوان می‌مانند** تصویرگر یکی از این اشکال ویژه است. او دورانی از تاریخ اجتماعی کشور آلمان را دستمایهٔ کار خود قرار داده است که مشحون از تضادهای طبقات مختلف جامعه است. امپراطوری آلمان جای خود را به جمهوری نوپای ویمار می‌سپارد و به این طریق، اشرافیت که پیش از این‌ها قدرت اقتصادی‌اش تحت سیطرهٔ بورژوازی درآمده بود، این پایگاه سیاسی‌اش را نیز از دست می‌دهد و همه‌چیز در اختیار بورژوازی قرار می‌گیرد. اما این یک، با شبحی رُویه‌روست که در هیأتی سرخ او را می‌آزارد و گرداگرد او، همه‌جا، حضور دارد. تبردیی عظیم که چنان‌چه بر هستی خود آگاه شود و اراده کند، بنیان ایشان را برمی‌اندازد. وجود این نیرو و عدم توانایی جمهوری ویمار، با سرکردگان سوسیال دموکراتش، در سر به‌راه کردن آن و وجود بحران‌های ناشی از کارکرد سرمایه، وجود شرایطی «امن» و «سودبخش» را برای بورژوازی آلمان، ضروری ساخت. هیتلر و حزب سوسیال‌ناسیونالیسم، شکل مطلوب این ضرورت بودند. حزبی که به نام کارگران، علیه آن‌ها مبارزه می‌کرد و می‌توانست با نظریه‌های خاص خودش، «شرایط امن» و «سودبخشی» را برای بورژوازی به ارمغان بیاورد.

اول بار فریاد: «تمامش کنید!» را در رمان **مرده‌ها جوان می‌مانند** از دهان «کِلم» می‌شنویم. کلم از خانواده‌ای کارخانه‌دار است و برخلاف میل پدر، افسر ارتش شده است. این یکی از مشخصه‌های فعلی آنا زگرس در این رمان است. شخصیت‌های او گره‌گاه منافع طبقاتی و خصوصیات شخصی‌شان هستند. همهٔ شخصیت‌های اصلی رمان از این اصل پیروی می‌کنند و همین اصل است که به نویسنده امکان می‌دهد در همهٔ زوایای روحی و خصوصی آدم‌هایش وارد شود و آن‌ها را به خواننده نشان بدهد.

آنا زگرس در رمان **مرده‌ها جوان می‌مانند** بدون استفاده از نوشته‌های تاریخ‌سازان «مرسوم»، گوشه‌هایی از تاریخ آلمان را نشان می‌دهد. در سرتاسر رمان، ما، شاهد حضور هیتلر که نقش مهمی در این دوره داشته و نیز سایر رهبران احزاب مختلف و دولت، نیستیم. آن‌چه از این دوره توسط آنا زگرس، در این رمان نشان داده می‌شود، حضور نیروهایی است که سرکردگان از ایشان، معنا می‌گیرند. زگرس، تاریخ‌سازان واقعی را بر صحنه می‌آورد؛ گنشکه‌ها، هانس‌ها، ماری‌ها، لی‌ون‌ها، وتسلف‌ها، کلم‌ها و... این‌ها با حضور دراماتیک‌شان، تاریخ موردنظر آنا زگرس را می‌سازند.

آروین، یکی از اعضای گروه اسپارتاکیست‌ها، به دست نیروهای سرکوب‌گر، دستگیر می‌شود. هنگامی که او را برای بازجویی به مقر فرماندهی انتقال می‌دهند، در بین راه به چند افسر و راننده‌شان برخورد می‌کنند که ماشینشان پنچر شده است. افسران از ویلهلم، راننده‌ای که زندانی را با خود می‌برد، می‌خواهند که ماشینش را در

اختیار آن‌ها قرار دهد. راننده می‌پذیرد و ماشین را به آن‌ها می‌سپارد. در بین راه افسران تصمیم می‌گیرند که زندانی را بکشند و چنین می‌کنند. این آغازی است برای گشودن یک فصل از تاریخ اجتماعی آلمان و برای این کار زگرس به دنبال کردن ماجراها و زندگی آدم‌هایی که در صحنهٔ نخست رمانش حضور دارند، می‌پردازد. در ابتدا همهٔ مهره‌ها در صفحهٔ شطرنج حاضرند. ونسلف، کلم، بکر، لی‌ون، ویلهلم و آروین. سپس هریک به حرکت درمی‌آیند و مهره‌های سیاه و سفید برای مات‌کردن یکدیگر به تقلا می‌افتند. زگرس این حرکت‌ها را ثبت کرده است. البته نه مانند ناظری بی‌طرف و بی سمت‌وسو، گرچه کوشیده است که این جهت‌مندی را آشکار نسازد و در برابر شخصیت‌های رمانش «بی‌طرف» بماند و به این خاطر است که نویسنده هیچ قضاوت مستقیمی دربارهٔ آن‌ها نمی‌کند و نیز برخوردی احساسی با هیچ‌یک از آن‌ها ندارد. در غصه‌ها و رنج‌های ماری همان اندازه زیان می‌گشاید که در غم‌ها و ماجراهای لنوره همسر کلم و خواهر ونسلف. او همان‌قدر احساس متضاد پسر باغبان را دربارهٔ ونسلف بیان می‌دارد که احساس ونسلف را نسبت به پسر باغبان. و این دو در دو سوی مخالف یکدیگر قرار دارند. آنا زگرس در میان این زندگی‌ها، زندگی آلمان را نشان می‌دهد و این نشان‌دادن با همهٔ نیروهای مخالف و متضادی که از ذات نظام، هستی می‌گیرند، همراه است. این است که تا این ذات موجود است، این نیروها تولید و باز تولید می‌شوند. آروین کشته می‌شود و هانس سر بر می‌آورد. هانس کشته می‌شود اما کودکی از او در شکم «امی» تکان می‌خورد و می‌خواهد به دنیا بیاید. درحالی که ونسلف پیر است و پسرش کشته شده است. جهت‌مندی آنا زگرس در همین نکته است که عیان می‌شود. او در ارائهٔ شخصیت‌ها جانب عدالت را رعایت می‌کند. هم‌چنان‌که در سمت‌گیریِ جامعه، عدالت را می‌نگرد.

مهره‌های شطرنج به حرکت درمی‌آیند و هریک بر اساس توانمندی‌های شخصی و موقعیت‌های اجتماعی، جایی درخور خویشتن می‌یابند: لی‌ون، از بازمانده‌های ملاکین قدیم است که زمین‌هاشان در منطقهٔ لتونی، تقسیم شده و خود چیزی ندارند. اما لی‌ون، هیچ وابستگی‌ای به این زمین‌ها ندارد. او یک فردگرای لذت‌جو به تمام معنی است. در کودکی تنها بوده است و این تنهایی را با پناه‌بردن به کتاب جبران می‌کرده. بنابراین ذهنیتی «روشن» دارد که از آن برای حفظ هرچه بهتر خویش استفاده می‌کند. فردگرایی‌اش به معنای گریز از آدمیان نیست بلکه او با تأثیرگذاری در زندگی دیگران است که احساس زنده بودن می‌کند. آن تأثیرگذاری که به لذت‌جویی او پاسخ بدهد. اغفال لنوره همسر کلم و گمراه‌کردن دخترک شانزده‌ساله بدون آن‌که لی‌ون به عواقب اعمال خود فکر کند و در غم نتیجهٔ اعمالش در زندگی آن‌ها باشد، دو نوع از ماجراهای فرعی رمان است که شخصیت لی‌ون را نشان می‌دهد. حتا همکاری لی‌ون و عضویتش در حزب سوسیال‌ناسیونالیسم نه بر اساس گرایشات ایدئولوژیک و یا منافع طبقاتی، بلکه بر حفظ فردیتش بنیان نهاده شده است. ازدواجش با الیزابت نیز نه بر اساس عشق و تمایلاتی آن‌چنانی بلکه با حساب و کتابی در ذهنش صورت می‌گیرد. و این شخصیت که هیچ‌چیز او را تکان نمی‌دهد، در پی کامیابی‌های فردی خود می‌باشد و از حضور در سرنوشت دیگران احساس زنده‌بودن می‌کند. او عنصر مطلوبی برای گشتاپوست. راهی که سرانجام لی‌ون می‌پیماید. لی‌ون تبار خود را به سخره می‌گیرد. چیزی که ونسلف به سختی عاشق آن است. ونسلف از خانواده‌ای اشرافی است که از نظر مادی موقعیتی ندارد و حتا می‌توان گفت فقیر است. عمه آمالی که مادر اوست، برای پختن یک کیک مجبور است مدتی از خرجی خانه پس‌انداز کند تا موفق به انجام چنین کاری بشود. خودِ ونسلف نیز گاه آن‌قدر پول ندارد که از تاکسی استفاده کند. اما آن‌چه برای این خانوادهٔ اشرافی از اشرافیت باقی مانده است، یک «عنوان» است که با خود یدک می‌کشند. ایشان نشان زوال و نابودی اشرافیت آلمان هستند که خیلی پیشتر از این‌ها، سلاح اقتصادی‌شان توسط بورژوازی از کار افتاده است؛ ولی هنوز اندیشه‌ها و عادات رو به زوال اشرافی را با خود حمل می‌کنند. عمه آمالی پیر سمبل ایشان است. چشم‌های او به دنبال قیصر آلمان است که از تخت امپراطوری پایین کشیده شده. «عظمت» و «آقایی» آلمان به‌نظر ایشان توسط جمهوری از میان رفته است و این امری است که ذهنیت اقتدارگرای اشرافی نمی‌تواند برکسی ببخشد. حس ناسیونالیستی او قوی است و حاکمیت نه حضور جمهوری که به نوعی بوی «گند» توده‌ها را به دماغش می‌رساند، او «خدایی زمینی» را می‌پسندد و البته این‌ها مسایلی هستند که از ونسلف افسر ارتش هیتلری می‌سازد و سرانجام او را به خود جذب می‌کند. ذات ضدکمونیستی او، گرایشش به نژاد و اصل و نسب و... مایه‌هایی هستند که سرانجام او را رقم می‌زنند. این شکل‌گیری را آنا زگرس، به‌خوبی دنبال می‌کند و نشان می‌دهد. خواننده در هیأت عمه آمالی، اشرافیت زوال‌یافته را می‌بیند و بی‌آیندگی اشرافیت را در عدم ازدواج عمه آمالی و پیردخترشدنش. او با جمهوری و جمهوری‌خواهان به شدت مخالف است: «عمه ناچار نشده بود با جمهوری‌خواهان خوش‌رویش کند، اگر چنین چیزی پیش می‌آمد، او ناگزیر بود، پس از، دست دادن با آن‌ها برود و دستش را بشوید.» (صفحهٔ ۱۹۱)

عمه مظهر اندیشه‌های ونسلف نیز هست و ونسلف او را به حد دلدادگی دوست می‌دارد و در او جاودانگی را می‌بیند: «لی‌ون گفت: ... خانم پیر هنوز زنده است؟» ونسلف جواب داد: «عمه آمالی را می‌گویید؟ چه سؤال عجیبی، البته که زنده است. مگر ممکن است عمه روزی بمیرد؟»

کلم از خانواده‌ای سرمایه‌دار است. مخالفت او با جمهوری ویمار، به اعتبار ناتوانی جمهوری در سرکوب «سرخ‌ها» است او که طبیعتاً برای چرخش سرمایه‌اش نیازمند امنیت است، سرخ‌ها را مانعی جدی می‌بیند. حس ناسیونالیستی که در او به عنوان افسر ارتش وجود دارد، در وجود سرخ‌ها، شوروی را می‌بیند و ذائقهٔ طبقاتی‌اش به‌عنوان وارث سرمایه، در وجود سرخ‌ها، کارگران را به او نشان می‌دهد. اما منافع طبقاتی کلم سرمایه‌دار، بسیار قوی‌تر از حس ناسیونالیستی کلم افسر است و این است که او با فراسوی‌ها که گوشه‌ای از میهنش را در اشغال خود دارند، وارد معاملات تجاری می‌شود و درعین‌حال احساسات ناسیونالیستی‌اش را به‌عنوان سرپوشی بر کار خود به خدمت می‌گیرد. آنا زگرس برای آن‌که شخصیت کلم را برجسته‌تر نشان بدهد، بکر را در کنار او قرار داده است. بکر شخصیتی است که وجودش در تابعیت کلم، معنا می‌دهد. او خصوصیات یک برده را دارد. قربانی‌یی است که قربانی‌کننده را گیج‌سرانه، ستایش می‌کند. این دو به نوعی نمایانگر سوسیال‌ناسیونالیسم و تودهٔ به دنبال افتادهٔ آن هستند. کلم با راننده‌اش بکر، بر سر یک میز، غذا و مشروب می‌خورد. در گردهمایی‌ها، بکر نیز مانند دیگر دوستان کلم، شرکت می‌کند. و این‌ها، بکر را متقاعد می‌سازد که با آن‌ها برابر است: «وفاداری و درخور اطمینان‌بودن، مانند قلب و کلیه، جزو لاینفک وجود بکر به شمار می‌آمد. از آن‌جا که «اما» در میان کارکنان خانه بیگانه به شمار می‌آمد، بکر حتا نوی آشپزخانه هم در این‌باره چیزی نمی‌گفت که خانم در اتاق کار ارباب ناچار شده است شخصاً به او چای تعارف کند.» (صفحهٔ ۲۲۸)

از مشخصات تئوریک سوسیال‌ناسیونالیسم، نفی طبقات، نفی مبارزهٔ طبقاتی و جایگزین‌کردن ملت و نژاد با آن است. کاری که کلم در نمایی کوچک‌تر در رابطه با بکر نشان می‌دهد: «بکر، این‌که تو با ما هم‌پیاله شده‌ای، از نظر این آقایان یا مبارزهٔ طبقاتی نباید دارد.» (صفحهٔ ۲۲۹) و با این طریق می‌کوشد، هستی اجتماعی خودش را در سایهٔ روابط فردی پنهان کند. هرچند قبل از جملهٔ نقل‌قول شدهٔ بالا، خوانندهٔ ترکیب «از ته دل» را شاهد است. «کلم از ته دل گفت» این تنها بیانگر توهم کلم است. کلم هم‌چون کاستریسیوس از ذهنیتی روشن برخوردار نیست. حرکات او بیشتر «غریزی» است تا آگاهانه و این موضع طبقاتی کلم نسبت به بکر، در جریان ازدواجش با دختر کاستریسیوس نشان داده می‌شود. کلم سال‌ها پیش از این، در گیرودار جنگ و زخم برداشتن، درحالی که میان مرگ و زندگی دست‌وپا می‌زد، در اثر توجهات لنوره، پرستار بیمارستان ارتش، بهبود می‌یابد و در آن بحبوحه، دل به لنوره باخته و با وی ازدواج می‌کند. اما به قول پدر کلم، این ازدواج «از سر حق‌شناسی بی‌جایی انجام گرفته است». به واقع نیز چنین است. کلم هیچ علاقه‌ای به همسر خود ندارد و آن علاقه‌ای که در شرایطی خاص نسبت به او در خود احساس کرده بود، به مرور زمان از بین رفته بود؛ اما علاقهٔ کلم به دختر کاستریسیوس از نوع دیگری است زیرا با منافع، سلیقه و پسند او جور است. این است که در مقابل دختر، اصرار دارد رانندهٔ شخصی خودش، وظیفهٔ رانندگی خانواده را به عهده داشته باشد، می‌پذیرد که بکر را اخراج کند. ماجرا، مشابه ماجرایی است که در ابتدای ورود بکر و کلم به منزل، رخ می‌دهد. لنوره می‌خواهد رانندهٔ سابق را نگه دارد و کلم، بکر را. البته این کلم است که پیروز می‌شود. اخراج بکر، برای وی ضربهٔ سختی است. ضربه‌ای به تمام تار و پود شخصیتی او. با شنیدن این حرف از زبان کلم، بکرگویی از هستی تهی می‌شود. دیگر روابط فردی که کلم سعی می‌کند با یادآوری آن‌ها، بکر را راضی به کار نزد کاستریسیوس کند، برایش رنگ می‌بازد: «بیشترها همیشه از این‌که آن‌ها (کارگران) شگفت‌زده به هم‌پیاله‌شدن او با اربابش خیره می‌شدند، لذت می‌برد و با خود فکر می‌کرد که آن‌ها نمی‌توانند چیزی را درک کنند، نمی‌توانند بفهمند ما دونا میهن مشترکی داریم و دوشادوش هم جنگیده‌ایم و خاطرات مشترکی ما را به هم پیوند می‌دهد. اکنون اما در حین گذر از کنار آن‌ها با خود گفت: «واقعاً کلم خیال می‌کند می‌تواند مرا مانند یک برده به کاستریسیوس واگذار کند؟» (صفحهٔ ۳۱۳)

کلمهٔ بنده را بکر قبلاً از زبان پسر باغبان شنیده بود: [بکر، از نظر من شما مصداق نام و تمام یک بنده هستید] اما بکر در آن موقع نمی‌توانست چنین چیزی را بفهمد، چراکه اسیر توهمات خود بود و گفتهٔ پسر باغبان را حمل بر حسادت او می‌کرد. اخراجش چون تبری، چوب سفت و محکم واقعیت را برایش شکافت. چشم‌هایش را گشود، اعمالی را که تا قبل از شنیدن این خبر، با جان و دل انجام می‌داد، دیگر «مایهٔ سرافکندگی‌اش بود». همهٔ دوستی‌های بکر نسبت به کلم به نفرتی عمیق تبدیل می‌شود و آتش این نفرت هم هستی کلم و هم هستی خودش را در کام می‌گیرد. این همان احساس فریب‌خوردگی توده‌هایی است که به دنبال حزب هیتلر به راه افتادند و در جریان و میدان عمل، به نفرت آن‌ها از هیتلر و حزبش انجامید. این همان فریب‌خوردگی مردمی است که چون بر آن آگاه گردند، فریب‌دهنده و رژیمش را به نابودی می‌کشانند.

کلم از اولین کسانی است که به اهمیت حزب سوسیال‌ناسیونالیسم پی می‌برد و هم‌سو با آن گام برمی‌دارد. تنفر او از سوسیالیسم و وحشتش از شبح سرخ، ناتوانی‌های جمهوری ویمار و میدان‌دادنش به دموکراسی،

همه و همه ضرورت وجود «نبرویی» را که بتواند بر همهٔ این‌ها غلبه کند، خاطرنشان می‌سازد و این «نبرو» را کاستریسیوس به او نشان می‌دهد. وی در مقابل تردید کلم نسبت به هیتلر که حزب خود را سوسیالیست می‌خواند، می‌گوید: «... من از همان اول به شما گفتم مسأله ابداً ربطی به معجون سوسیالیسم ندارد. روش این مرد هم درست مثل من است که در کارخانه‌ام تمام دریچه‌های اطمینان را باز می‌گذارم... بگذار این مرد هم دکانش را سوسیالیسم بنامد و نام حزب کارگری روی آن بگذارد... کسی که کارگرها را به طرف خودش بکشاند، دیگر کم و کسری نخواهد داشت.

اگر عناوین قدیمی به گوش کارگر جماعت خوش‌تر می‌آید، پس باید آن‌ها را به کار برد. این‌ها با مصادرهٔ اموال فورست‌ها مخالفت می‌کنند، این برای من خیلی مهم است. شنیده‌ام هیتلر اطرافیان خود را که خواهان مصادرهٔ اموال فورست‌ها بوده‌اند، سرجایشان نشانده است. کلم، شما تا به حال دیده‌اید که یک سوسیالیست واقعی با مصادرهٔ چیزی مخالفت کند...؟» (صفحهٔ ۲۴۵) و در جای دیگر می‌گوید: «متأسفانه کارگر جماعت فقط از سوسیالیسم خوشش می‌آید و با سرمایه‌دار چندان میانه‌ای ندارد... ما به سوسیالیسمی نیاز داریم که به سود هر دو طرف باشد.» (صفحهٔ ۲۹۷)

سوسیال‌ناسیونالیسم که از سوی بورژوازی آلمان حمایت می‌شود، برای جلب حمایت توده‌ها صورتکی ضدسرمایه‌داری به چهره می‌زند. تلاش می‌کند که این توده را حول محور مشترکی گرد آورد و این محور مشترک برایش چیزی نیست جز «نژاد برتر» که باید بر سراسر جهان آقایی کند. هیتلر در سخنرانی‌هایش که به صورت اشاراتی در رمان **مرده‌ها جوان می‌مانند** آمده است، سعی در مردمی جلوه دادن خود دارد و این یکی از ابزارهای تبلیغاتی اوست. ویلهلم نادلر، دهقانی خرده‌مالک با خصوصیات خاص خود، فردی ماجراجوست که در یکی از این سخنرانی‌ها حضور دارد. «...نادلر با دودلی به میتینگ آمده بود... اما این‌جا نادلر با دقت و علاقه به سخنان کوتولهٔ سخنران گوش فرا داد. سخنران از او (دهقان) به عنوان ستون فقرات ملت نام برد. او را چشمه‌ای خواند که از آن خون سالم به پیکر بیمار ملت جریان می‌یابد: «شما دهقانان در جنگ بهترین سربازها هستید، ارتش یعنی شما، می‌دانید از چه چیزی دفاع کنید. زمین برای شما واژه‌ای بی‌محتوا نیست. از خون شماست که زمین آباد می‌شود». آن‌چه که او می‌گفت بر نادلر پوشیده نبود. اما آن مرد برخلاف نادلر می‌توانست آن را به‌گونه‌ای شیوا بیان کند. حتا یهودی گاوفروش را از قلم نینداخت. گویی علم غیب داشته باشد به توصیف فروشندهٔ یهودی‌ای پرداخت که در کار غارت دهکده‌ها بود». (صفحهٔ ۲۹۳) و این هیتلر بود که توده‌ها را علیه منافع خودشان بسیج می‌کرد. چیزی که کاستریسیوس سرمایه‌دار، به‌خوبی از آن آگاه بود. علیرغم آن‌که می‌دانست «مردک (هیتلر) شعور چندانی ندارد». (صفحهٔ ۲۱۸) اما در آن بحبوحه و بحران اجتماعی و سیاسی امثال کاستریسیوس برای حفظ منافعشان، گاه «وکالت» کسان، با عقایدی را می‌پذیرند و حمایت می‌کنند که چه بسا ناروا و «تلخ» باشند. اما هم‌چون «دارویی تلخ!» «ما مجبوریم این دارو را فرو دهیم». (صفحهٔ ۲۹۸) و این دارو چیزی نیست جز حزب سوسیال‌ناسیونالیسم و هیتلر. هیتلری که «...چنان به نسخهٔ خودش ایمان دارد که ممکن است تصور کنی روح‌القدس بر او نازل شده است». (صفحهٔ ۲۹۸) در این‌جا کلم می‌گوید: «از کجا معلوم که نشده؟»

کاستریسیوس پس از خنده‌ای از ته دل جواب می‌دهد: «فکر می‌کنم این حرف شما بهترین دلیل آن است که ما برای یک امر خیر مرد مناسبی را پیدا کرده‌ایم. شعبده‌بازی که نزدیک‌ترین تماشاچی‌ها همهٔ حقه‌هایش را الهام آسمانی بدانند، مسلماً شعبده‌باز خوبی است. شعبده‌بازی که خودش هم حُقه‌های خود را الهام آسمانی بداند، همیشه در کارش موفق است. همین الان بهترین فرصت برای فرستادن او به روی صحنه است...» (صفحهٔ ۲۹۹)

در بخش‌هایی از رمان که مربوط به کلم و کاستریسیوس می‌شود، آنا زگرس به روشنی موضع انحصارات آلمان را نسبت به حزب سوسیال‌ناسیونالیسم، چه آن‌جایی که لازمش دارند و چه در جایی که وجودش غیرضروری و مزاحم می‌شود، بیان می‌کند. نفوذ این حزب در شرایط آن روز آلمان، تا پایین‌ترین اقشار جامعه پیش می‌رود. از نوجوانانی چون هلموت، پسر کلم، تا نوجوانانی هم‌چون فرانس پسر گشکهٔ کارگر. و در شرایطی و به نوعی، حتا در عمه آمالی، مظهر اشرافیت از کار افتادهٔ آلمان، هریک بنا به دلایل خاص خود جذب هیتلر می‌شوند. هیتلری که همراه حزبش، با چهره‌ای انقلابی به صحنه می‌آید. سرودهای انقلابیون را منتها با آهنگی نو، می‌خواند و پرچم خود را به رنگ سرخ می‌آراید و البته با دایره‌ای سفید و صلیبی شکسته در میان آن. در کلام به سرمایه‌داران می‌تازد و در عمل مطابق منافعشان گام برمی‌دارد. در کلام توده‌ها را می‌ستاید و در عمل زیر پا می‌گذارد. در بخشی از رمان از زبان مارتین یکی از مبارزان سرخ، هنگامی که در خیال با رفیق کشته‌شدهٔ خود، آروین، سخن می‌گوید، می‌خوانیم: «... در عوض وظیفه دارند سرودهایی را که تو از پیش‌ترها می‌شناختی، با آهنگی تازه‌تر و وقیحانه‌تر بخوانند. حمل پرچم سرخ ممنوع شده و حالا آن‌ها پرچم سرخ را با دایره‌ای سفید و صلیبی شکسته در میان آن بر دوش می‌کشند.» (صفحهٔ ۳۴۱) اما علی‌رغم روشنی موضع کاستریسیوس‌ها در رمان **مرده‌ها جوان می‌مانند** در مورد آروین‌ها، خواننده با نوعی ابهام روبه‌روست. آن‌ها چرا با جمهوری ویمار مخالفند؟ چرا با سوسیال‌ناسیونالیسم می‌ستیزند؟ چه می‌خواهند و چه می‌کنند؟ در این مورد خواننده، خود را با مفروضاتی روبه‌رو می‌بیند که تنها بر نویسنده روشن است. آن‌چه که در مورد ایده‌آل این دسته در رمان بیان می‌شود، «قبله»بودن شوروی است. گویی ایشان از منافعی خاص خود برخوردار نیستند که چنین نیک و بد را با ترازوی حزب کمونیست شوروی می‌سنجند. هانس، پسر آروین، از این دسته است. او جزیی از کل است. شیفتگی او به شوروی هرچند شکلی عینی دارد (روس‌ها چه‌قدر مدرسه ساخته‌اند، گرسنگی در آن‌جا نیست و...) اما برای رهبرانش بی‌شک این شیفتگی بیشتر جنبهٔ ذهنی و وابستگی تئوریک ـ حزبی دارد. این است که در رمان **مرده‌ها جوان می‌مانند** شوروی جانشین ایده‌آل‌ها و آرمان‌های «سرخ‌های» آلمان شده است. البته این امر ساخته و پرداختهٔ ذهن آنا زگرس نیست. او به عنوان یک نویسندهٔ رئالیست، مرحله‌ای از مبارزات ایشان را در آن دوره به تصویر کشیده است هرچند او دیدی انتقادی نسبت به این مسأله ندارد و تصاویری هم ارائه نمی‌دهد تا خواننده به چنین دیدی دست پیدا کند. اما صحنهٔ وسیعی که او آدم‌هایش را به ستیز کشانیده است، به خوبی چگونگی به قدرت رسیدن سوسیال‌ناسیونالیسم و نیروهای یاری‌دهنده‌اش را نشان می‌دهد. در این صحنه‌ها، خواننده شاهد تلاش و کوشش بورژوازی برای نابودکردن «شبح سرخ» از اسپانیا تا چین است و به‌کارگیری این وسعت مکانی و زمانی، در یک داستان و حرکت‌دادن شخصیت‌ها در این دو بعد، به شکلی منطقی کاری است دشوار که زگرس از پس انجام آن برآمده است.

عمده‌ترین اندیشه‌ای که زگرس به دنبال ماجراهای اصلی و فرعی این رمان می‌پروراند، تداوم مبارزه است و این‌که آینده متعلق به کیست. برای این کار، از بُن‌مایهٔ مرگ استفاده می‌کند. آروین در هنگام کشته‌شدن یک زندگی واقعی سه‌ساله را گذرانده است، زیرا زندگی واقعی برای او با «نخستین کلام انسانی آغاز شده است. آن کلام انسانی که برای او مفهومی عملی داشته یعنی «دنیای سرشار از آزادی و عدالت»، «زندگی نوین» زندگی‌ای به همان اندازه همانند زندگی گذشته که دنیای اخروی همانند زندگی دنیوی است.» (صفحهٔ ۱۲)

«این سه سال واپسین، سال‌های واقعی زندگی او، هم‌چون چند دقیقه گذشته بود.» (صفحهٔ ۱۲) بنابراین زندگی برای «آروین»ها، یعنی مبارزه برای ایده‌آل‌ها و این چیزی نیست که با فرمان کلم ویتر ونسلف پایان یابد. آن زمانی که آروین کشته می‌شود، زندگی جدیدی در رحم ماری که از پشت آروین درآمده درحال شکل‌گیری است. هانس کودکی که «تا آن لحظه همهٔ نیروهای جهان سرمایه‌داری تلاش در جلوگیری از زادن... (او) داشتند» به دنیا می‌آید. از شش نفر حاضر در بخش نخست رمان، تنها دو نفر هستند که «نسلشان» تداوم می‌یابد. یکی آروین و دیگری کلم. ویلهلم نادلر و پسرش در هنگام جنگ کشته می‌شوند. ونسلف به همین طریق، بکر که خانواده‌ای ندارد و با کلم، خود را نیز می‌کشد. لی‌ون که پسری ناخواسته دارد، خودش کشته شده و پسرش در دامان مادر، در زیر کولاک برف، تطهیر می‌شوند. تنها کلم و آروین پسرانی دارند. هانس پسر آروین در جنگ به دستور ونسلف، کشندهٔ پدرش، کشته می‌شود؛ اما او نیز چون پدر نطفه‌ای در رحم زنی باقی گذارده است.

تداوم زندگی آروین را از زبان ونسلف می‌خوانیم: «نمامش کنید! تمامش کنید! طنین صدایش هم‌چون پژواکی از پی پژواک دیگر تکرار می‌شد. حس می‌کرد صدای خود او هم چیزی جز یک پژواک نبوده است. صدای نخستین کی طنین افکنده بود؟ در کدام غار کوهستانی؟ کجا؟ جوانک هم، نفر دوم در میان آن دستهٔ شش‌نفره، یک آشنای دیرینه بود. ونسلف پیشترها او را دیده بود. کجا؟ کجا؟ چهرهٔ جسورش و نیز سر رو به بالا گرفته‌اش آشنا می‌نمود، نگاه برانش هم‌چون شیشه شفاف بود. گویی اصرار داشت حریف خود را دقیقاً بشناسد. ونسلف با خود اندیشید: بله یادم آمد. حالا می‌دانم تو کی هستی» (صفحهٔ ۸۸۴) و کمی بعد، می‌خوانیم: «... اما آن جوانک، نفر دوم از دست راست، سر را مانند یک اسب جوان بالا گرفته بود. چنان می‌نمود که مرگ در او بی‌اثر است. نوسکه، لیشت اشلاگ، کاپ ولوتوتیس، سینه‌اش را لگدکوب کرده بودند، اما او چه جوان مانده بود.» (صفحهٔ ۸۸۷)

آن دو تنی که از میان جمع شش‌نفرهٔ فصل اول رمان، سر برمی‌آورند، یکی هلموت پسر کلم است که در آخرین حضور خود در رمان **مرده‌ها جوان می‌مانند** او را که افسری اس ـ اس شده است، درمانده و آشفته می‌بینیم. درحالی که فرزند هانس با این توصیف زگرس، حضور خود را اعلام می‌دارد: «ماری و امی با نفس‌های آرام واپسین ساعات شب را چهره در چهرهٔ هم خفته بودند و در میانشان، کودکی که هنوز چشم به جهان نگشوده بود.» (صفحهٔ ۸۹۱) این آخرین جمله‌ای است که رمان **مرده‌ها جوان می‌مانند** با آن پایان می‌گیرد. پایانی که شروع دیگری را در خود دارد. تا کجا و کی هلموت و فرزند هانس با یکدیگر روبه‌رو شوند.

نثر روان و راحت علی‌اصغر حداد در سرتاسر رمان جریان دارد و خواننده می‌تواند با کمال راحتی آن را به پایان برساند. تلاش او را در برگرداندن چنین اثر عظیم و شگرفی، ارج می‌نهیم.

دارالترجمهٔ رسمی ایساتیس

تنظیم و ترجمهٔ فوری و رسمی

متون، اسناد و قراردادهای حقوقی و فنی به
○ انگلیسی ○ آلمانی ○ اسپانیولی ○ فرانسه

خدمات ترجمه فاکس مشترک می‌پذیرد

نخستین مرکز ترجمه از طریق فاکس.
ما فقط ترجمه نمی‌کنیم همه‌جا ترجمه می‌کنند
ما متون شما را ضمن ترجمه از نظر حقوقی و فنی هم ویراستاری می‌کنیم
این است تفاوت کار!
دریافت متن مکاتبات بازرگانی از طریق فاکس
ترجمه و اعادهٔ آن حداکثر ظرف ۴ ساعت.
تلفن / فاکس: ۸۸۲۷۲۵۶ و ۸۸۴۰۹۱۹
تهران، انقلاب، نبش فرصت، پلاک ۶۱۹

آژانس مسافرتی و توریستی سرویس

تورهای تابستانی سرویس
قبرس ـ چین ـ عمان ـ مالزی ـ سنگاپور
دبی ـ شارجه ـ هند ـ یونان

خدمات ویزا:
باکو ـ مسکو ـ اکراین ـ دبی ـ شارجه

اجاره ویلاهای دریاکنار

تلفن: ۸ـ۸۸۲۹۱۴۵ فاکس: ۸۸۲۹۱۴۹

عنایت احسانی

توالی ابیات یک غزل حافظ و تاریخ

به بهانهٔ انتشار جدید حافظ شاملو

در صفحهٔ ادبی روزنامه‌ای در بیان توانایی حافظ، بیتی از غزل او را با بیتی از شاعر مکتب هندی به نام فیض‌علی، در معنای مترادف آورده بودند:

از حافظ:

به روز واقعه تابوت ما ز سرو کنید
که می‌رویم به داغ بلندبالایی.

از فیض‌علی:

گر بمیرم از فراق آن بت بالابلند
پس بباید ساختن تابوت ما از چوب سرو!

البته این قیاس هم جایز است، ولی چه «فاضلانه». گفتم «ای فلانی، ما را گرفتی‌ها».

دوستی به یادم آمد که می‌گفت: «گاه شعری می‌خوانم و... موهای بدنم می‌ایستد، بغض در گلو و اشک در حدقهٔ چشمم می‌نشیند.» این بیت حافظ هم از همان‌هاست. پس دریغم آمد از مقایسه‌ای که فقط موی بر تنمان بایستاند و... بگذریم.

این سال‌ها نام احمد شاملو با حافظ گره خورده است. به‌خاطر نظراتش در باب توالی و ارتباط بین ابیات و وجود اندیشه‌ای در مجموعهٔ غزل؛ مانند واریاسیون‌ها و ملودی‌ها و گوشه‌های یک سمفونی و تمی که همهٔ آن‌ها را به هم می‌پیوندد.

و چه بی‌خوابی‌ها و جستجوها و جابه‌جا کردن‌ها و قلم‌زدن و خط زدن و جان کندن‌ها در سر این کار رفته است؛ تا دیوان حافظ نقطه‌گذاری و ابیات آن ردیف بشود، و چه حوصله‌ای می‌خواهد این کار و عاقبت آن گرفتار شدن است. می‌گفتند هرکس کتاب امیر ارسلان را تا آخر بخواند آواره می‌شود. مثل زوبین بهرام است که از سر و گوش و ساق و سینه و دل و جگر بند تا زردپی غزال می‌گذرد!

بد گفتم؟ میرغضبی بود؟ پس این جور بنالیم:

چه ساز بود که در پرده می‌زد آن مطرب
که رفت عمر و هنوزم دماغ پر ز هواست!

اما... اگر خط مربی یا نامربی رابط بین ابیات یک غزل را قبول نداشته باشیم، باید این رند زیرک را مردی پراکنده‌گو بدانیم. دیگر نباید او را لسان‌الغیب خواجه... نامید که یک کاکو هم از سرش زیاد می‌بود. اما عیجیب است که این بزرگ‌مرد در پراکنده‌گویی هم سخن‌ها دارد که غزل‌هایش با این همه اغتشاش ما را می‌گیرد. بغض در گلویمان و اشک... و غیره. تا جایی که بسیاری از غزل‌ها از ماجرای مرگ و زندگی درمی‌گذرند و از روزنی منشورگونه تصویر جهان و پدیده‌ها و ماوراءها را، چون سایه ـ روشنی هزار نقش و هزار رنگ، در اعماق جان آدمی می‌نشانند و در لجه‌های اعماق ضمیر ناهشیار، تلاطمی هایل پدید می‌آورند.

در اندرون من خسته دل ندانم کیست؟ (این رند شیرازی خیلی‌ها را سر کار گذاشته است...)

شاید بتوان با موشکافی بیشتر در هر غزل، آشکار یا مبهم، به یک یا چند اندیشهٔ کلی دست یافت و از آن خط و ربطی بیرون کشید و توالی ابیات را انتظام بخشید و مانند علما، نظریه‌هایی ابراز کرد! ما هم این غزل حافظ را در ده بیت ردیف می‌کنیم ـ مطلب به مطلب. با توضیحی کوتاه در هر «پاگرد.» (پا در جای پای بزرگان نهاده‌ایم. یک بار حلال است!)

۱ ـ به چشم کرده‌ام ابروی ماه سیمایی
خیال سبز خطی نقش بسته‌ام جایی.
۲ ـ زمام دل به کسی داده‌ام من درویش
که نیستش به کس از تاج و تخت پروایی.
۳ ـ سرم ز دست بشد چشم از انتظار بسوخت
در آرزوی سر و چشم مجلس آرایی!

در این سه بیت زمان افعال ماضی است. بیان آرزو، آرمان و عشقی است. نقش خیال ابروی ماه‌سیمای سبز خطی که از تاج و تخت پروایی ندارد و در انتظار و آرزوی وصال، حضور، ظهور، شهود و لااقل دیدار سر و چشم او، سر از دست شده و چشم سوخته است. اما این موعود به نظر نمی‌رسد معشوقه‌ای، محبوبه‌ای، و شاهدی یا مغبچه‌ای باشد. مجلس‌آرایی است: مثلاً سخنوری؟ هنرمندی؟ سیاست مردی؟

۴ ـ امید هست که منشور عشقبازی من
از آن کمانچه ابرو رسد به طغرایی
۵ ـ مرا که از رخ او ماه در شبستان است
کجا بود به فروغ ستاره پروایی؟
۶ ـ فراق و وصل چه باشد؟ رضای دوست طلب
که حیف باشد از او غیر او تمنایی.

در این سه بیت و بقیهٔ غزل، زمان افعال مضارع شده و گوشهٔ چشمی به آینده دارد. زمان حالی که بین خوف و رجا می‌گذرد. گرچه هنوز آن مجلس‌آرا حضور حاضر نیافته ولی امید هست که بیاید و منشور عشقبازی را صادر کند. منشور و طغرا، اجازه و فرمان‌هایی است که از مراکز قدرت می‌رسد و کمان... اگرچه کمانچه ابرو باشد باز نشانی از قدرت دارد. اما اجازهٔ عشقبازی در معنای متعالی‌اش، که آب در دهان می‌اندازد (عشقبازی راست‌راستکی که منشور نمی‌خواهد. انکحت... و تمام.) شاید اشاره به آزادی است که اندیشهٔ آن جان را لبریز و شبستان دل را مهتابی می‌کند.

اما کم و بیش بوی نومیدی می‌آید، چراکه توهم و خیال‌بافی جای واقعیت‌نگری را می‌گیرد. از فروغ روی او ماه در شبستان داشتن، درحالی که می‌دانیم سر حافظ از دست شده و چشمانش از انتظار سوخته است. پس باید رخسار «او» از فاصله‌ای به دوری ماه، در شبستان حافظ تابیده باشد و چنین است که فراق و وصل یکسان می‌شود و آدمی به رضای دوست قناعت می‌کند، که این‌ها دلخوشی باخته‌گان است!

گویی شاعر از به دست آوردن طغرا و منشور ناامید است. خشمگین است. اگرچه هنوز امیدکی باقی است.

۷ ـ مکدر است دل آتش به خرقه خواهم زد
بیا ببین که کرا می‌کند تماشایی!
۸ ـ در آن مقام که خوبان به غمزه تیغ کشند
عجب مدار سری اوفتاده در پایی.

ورق برگشته است. خبر بدی رسیده است. غزل که در وصف حال و عشق و بیان آرزو جریان داشت ناگهان از نکدر خاطر، آتش‌زدن، تیغ کشیدن

و سر بریدن می‌نالد و نیش طنز و مجامله‌ای از سر تقیه به خوبان و «از مابهتران» دارد که غمزه و غمّازی از یک ریشه‌اند.

اما چه چیز به تماشایش می‌ارزد؟ سرهایی که در پا افتاده‌اند یا آتشی که در خرقه خواهد زد؟ نکند سر آن سبز خط مجلس‌آراست که با نیزه آورده به تماشا گذاشته‌اند؟ می‌گوید مکدر است دل؟ چرا؟... دلیلی برای تکدر خاطر نداشتیم مگر سری که به تیغ خوبان بر پا افتاده است.

اگر سر عزیزی از نزدیکان می‌بود دل مکدر نمی‌شد بلکه آتش می‌گرفت. شاید آن سبز خط که منشور طغرای عشقبازی را می‌بایست امضا کند، ابومسلمی، بابکی یا حلاج و عین‌القضاتی بوده که از مابهتران غداره‌بند سرش را در پا انداخته و بدنش را به تماشا آویخته‌اند یا حرکتی، آرمانی و جریانی که به شکست انجامیده است و این شکست و ناکامی البته دل را مکدر می‌سازد.

اما حافظ انتقام خواهد گرفت. آتش به خرقه خواهد زد. در زمان آینده و قاطع. نکند کار خرقه‌پوشان باشد؟ عجب... این بیتِ هفت دارد کار دست ما می‌دهد و ما را با بعضی‌ها در می‌اندازد.

اگر به تماشا آویختن حلاج برای فرد انسان در فردیتش، موجب تکدّر دل بشود، برای امت و ملت، ماتم و داغ بزرگی است. فاجعه‌ای است. عزا می‌گیرند. یقه می‌درانند. کفن می‌پوشند که «خاک بر سر ما مردگان متحرک. تابوتمان را بسازید (اگر خوش‌سلیقه باشند از چوب سرو) قبرمان را بکنید. کاش پیش‌مرگش می‌شدیم و...» این‌جور نیست؟

۹ ـ به روز واقعه تابوت ما ز سرو کنید
که می‌رویم به داغ بلندبالایی.

می‌بینید؟ همان حال و حکایت است که عرض کردم. تا بیت هشت افعال به صورت اول شخص مفرد می‌آمده است اما در بیت نه افعال و ضمیرها به صیغه جمع آورده شده‌اند. زمان مضارع است. در مصرع اول به آینده می‌نگرد اما در مصرع دوم واقعه را به زمان حال می‌آورد و گویی که به گذشته می‌برد. زمان معلق که نه... از ازل تا ابد می‌ماسد. به سرنوشت می‌ماند. و در این زمان رسوب کرده روز واقعه، داغ بلندبالا و رفتن با تابوت‌هایی از سروا (گفت آن یار کزو گشت سردار بلندا) فقط سه ترکیب و این همه اندیشه، توهم و تصویر. دنبال این ترکیب می‌رویم.

روز واقعه کدام است؟ تولد؟ رستاخیز؟ قیام؟ بعثت یا محشر و چه روز هولی! روزی که امیدها به بار می‌نشیند یا بر باد می‌رود. روزی روزستان. روزی که خلق با تابوت‌هاشان به داغ بلندبالایی می‌روند. از جلجتا بالا می‌کشند تا کسی را به تماشایی ارزیدنی بایستند. مرده‌هایی با تابوت‌هاشان به تماشای زندهٔ جاویدی می‌روند. به راستی مرگ آن مجلس‌آرا مرگ همه بوده و تابوت او تابوت همه. از سرو بسازیدش. چه بسا که همه خواهیم مرد یا... وجه دقیق‌تر آن است که ممکن است همه را گردن بزنند. یعنی به مقتل می‌رویم.

چه خوش است تابوت‌هایی از سرو سبز، کشیده، مغموم و آرام. درخت شکیبا و بلند، آزاد و آزاده، معطر با عطری سرد و غمگین. نک‌درختی با ابهت چون سرو کاشمر که زرتشت کاشته بودش و به حکم خلیفه‌ای نادان افکنده شد. زرتشت پیام‌آور نیک‌ها و مبارز سرسخت، بلندقامت، گشاده‌رو، پیشوا و رهبر باستانی، موبدان او، مغان، پیر مغان، مغبچه، حافظ شیرازی. آه... دور زدیم.

رد به رد این تداعی می‌رویم. کجا؟ به تماشاگه راز؟ رژهٔ پیروزی یا به قتلگاه. رفتن به ارم یا دوزخ؟ رفتن میان خون و... از پای فتاده سرنگون یا پای در بند، صف در صف، افتان و خیزان و شلاقِ سواران از هر کنار. در خون و خونابه و داغ در سینهٔ مالامال درد. رفتن به داغ بلندبالا، به داغ‌گاه، داغ کردن بچه‌ها، اسیران، گناهکاران، جادوگران و...بردهها و آزادان و میل کشیدن چشمان رودکی و شکستن کمرش و سوزاندن... آتش و نفت و بوریا... داغ از دست دادن عزیزان یا پیشوایی، بزرگمردی، مرادی، رهبری مردِ مردان. داغ آن‌کس که در مکاشفهٔ «فروغ» آمده بود، کسی که مثل هیچ‌کس نیست! سرو آزادی، برنایی، رعنایی، غول زیبایی، داغ امتی و ملتی، مردم شهری، کشوری، در طول تاریخ و عرض کرهٔ ارض. انسان‌هایی آن سوی دشت فارس یا درون دروازه‌های شیراز و عجب مدار که زمان آل مظفر و تیمور است.

داغ کردیم و تداعی ما را برد. اندوه و درد این داغ ما را هم گرفت. هرچه هست، مرگ و تباهی، تابوت و داغ و سرهای افتاده در پا و نومیدی است. ولی حافظ شاعر تباهی و نومیدی‌ها نیست. پس می‌گوید دنیا که به آخر نرسیده، گریزی می‌زنیم. خوشا کار و حرکت و آغازی دیگر:

۱۰ ـ درز شوق برآرند ماهیان به نثار
اگر سفینهٔ حافظ رسد به دریایی.

داغ بلندبالا را که بر دل‌مان گذاشتند! زورمان نرسید آتش به خرقه بزنیم! اما شوق زندگی که در جهان نمرده است. الفرار... اگر کشتی ما ـ که به خشکی نشسته است ـ به دریایی برسد! (نه به ساحل) دریا... فراخنای بی مرز رها از مالکیت و حاکمیت، نهایت کبودی و بی‌رنگی. اگر سفینهٔ غزل من (شعر، پیام، سرود، دادخواهی، فریاد، افشاگری) به دریا بار برسد (آه... سندباد، سندباد!) باشندگان و زندگان آن بهنهٔ امن، چنین و چنان خواهند کرد. جایزه و مدال و... خودمانیم... حافظ هم مثل همهٔ شعرا چه خوش خیال بوده است. (آدم آس و پاس خواب درر و جواهر می‌بیند و ماهی‌های مروارید به دهان.)

این‌جا آرزوی دیگر، آرزوی فرار جان می‌گیرد. «اگر ـ مگر» به دادش می‌رسند و به دریا زدن، در کار می‌آید ولی... آرزوی نجات در مصرع دوم آمده است درحالی که پاداش آن در مصرع اول جا خوش کرده است. نجات و به دریا رسیدن با یک اگر مؤکد، به سنگینی معلق مانده است. مثل آرزوی محال ـ مشروط ـ ناشدنی.

از نظر شکل و روال جاری شعر، اگر ابیات غزل را چنین ردیف کنیم، زمان افعال از گذشته شروع، به حال و مضارع رسیده و در آیندهٔ آرمانی ختم می‌شود. یک شکل سالم ادای مقصود و مطلب. شاعر در این ده بیت، به زبان حال و دل، تولد، رشد، مرگ، انتقام و رستاخیز عشقی، واقعه و جریانی را بیان می‌دارد. یاللعجب... یک تاریخچه است. کاملاً سیاسی و ایدئولوژیک از کار درآمده است. با نوسان، تلاطم و کنش و واکنش‌های آن و هر بیتش یک پهلوی این منشور هزار وجه را شرح می‌کند. (اگرچه در این تعبیر و تفسیر، مقادیری پشم و پیله، چسب و سریشم به کار رفته است. مثل پاره‌آجر بناها. این مشکل مفسر است! حافظ که تقصیری ندارد.)

این بیت نهم مرثیه است. درواقع وزن غزل مناسب سوگ و زاری است. به راحتی می‌توان با آن گریست، سوزناک خواند و شیون کشید. تأثیر این غزل و بیت نهم بر همهٔ شاعران بعدی و سوگنامه‌سرایان بسیار بوده است، که مثلاً شاعری دیگر، قرن‌ها بعد، بی‌هوا با کلمات آن بیتی دیگر ساخته است. «**گر بمیرم از فراق آن بت بالابلند...**» که وزنش ترفص می‌آورد. اما تغزلی دارد ـ احمد شاملو ـ شاعر بزرگ:

...
بالابلند...
بر جلوخان منظرم چون گردش اطلسی ابر
قدم بردار.
از هجوم پرندهٔ بی‌پناهی، چون به خانه باز
آیم ـ پیش از آن‌که در بگشایم ـ بر تختگاه ایوان
جلوه‌ای کن:
با رخساری که باران و زمزمه است.
چنان کن که مجالی اندکک را در خور است.
که تبردار واقعه را دیگر... دست خسته، به
فرمان، نیست.

(تقطیع از من است، تمامیت تغزل ناقص شده است. امید که کسی به ما نتوپد.)

خطاب شاملو به بلندبالاست. گیرم بیشتر به بالای او نظر دارد: در بی‌پناهی مطلق، جلوه‌ای کن با رخساری از باران و زمزمه، در مجالی اندکک، چون گردش اطلسی ابر که تبردار واقعه، از آن روز واقعه (نه حادثه)، از سرها که بریده و سروها که فرو افکنده، دست خسته‌اش به فرمان نیست و... و باشد که شاعری دیگر، پرده‌ای دیگر از روز واقعه بالا بزند.

به گمانم این دو «کلام» از یک درد می‌گویند. یک قصهٔ نامکرر را تقریر می‌کنند که چنین در جان می‌نشینند و در ضمیر آدمی می‌خلند... که موی اندام می‌ایستانند و وامی‌دارند که خشم و زمزمه در گلو و باران و فریاد در چشم گرد آیند و خوشا بلندبالایشان... گوهرِ که و هرچه باشند.

من که سر در نمی‌آورم. قاتی کرده‌ام. شاید عیب از ماست و تبردار واقعه ضربهٔ خسته‌اش را به ما هم زده است که نمی‌دانیم از کجا خورده‌ایم.

خوب دیگر دکانمان را تخته کنیم. هیهات اگر «سه» نکرده باشیم. ما را چه رسد که وارد معقولات بشویم. تمام.■

محمود فلکی

رفتار رنگین و موّاج با اشیا

نگاهی به جلوه‌های شعر سیدعلی صالحی

در مورد شعر *صالحی* فراوان می‌توان نوشت، ولی دو مشخصه یا جلوهٔ ویژهٔ آن را که مختص حرکت‌های شعری اوست، می‌توان چنین برشمرد:

۱. نخستین نشانه‌ای که یک شعر را در نظر نخست نامتعارف می‌نمایاند، نگاه تازه یا دگرگونه‌ای است که شاعر به اشیا می‌اندازد. اما آنچه یک شعر را برمی‌کشد، رفتار تازه، متحرک و منسجم شاعر با اشیاست. شعرهایی را می‌خوانی که در آن‌ها شاعر پیرامون را دگرگونه در جان واژه می‌ریزد، ولی رفتاری که در بیان نهایی با اشیا دارد، تازه و متحرک نیست و واژگان در پیوندی خشک، مبهم یا نامربوط و معلق در هوا سرگردان می‌مانند. یعنی با روی‌هم ریختنِ آشفته و بی‌تناسب اشیا در هیئت واژگان، شعر پدید نمی‌آید. بلکه نوعی هم‌آواییِ واژگانی ـ تصویری در ساختاری منسجم، زبان را به سوی شعر می‌کشاند.

اگر شاعری بخواهد سه واژهٔ «شب»، «دیده(چشم)» و «بوسه» را در جان شعر بریزد و بگوید: «شب، دیدگان ترا بوسیدم» یا حتا با زبان آوری بگوید: «شبانگاه بوسه بر دیدگانت نهادم»، رفتار او با این اشیا یا واژه‌ها چنان معمولی، تکراری و ایستاست که هیچ رابطه با حادثهٔ تازه‌ای آنها را به شعر نمی‌رساند. یعنی تنها با ایجاد رابطه بین اشیا، بدون رفتار تازه و متحرک، شعریت شعر تضمین نمی‌شود. اما وقتی صالحی می‌گوید: «*هرگز هیچ شبی دیدگان ترا نبوسید*». این اشیا ناگهان در رابطهٔ نامتعارف خود زندگی تازه‌ای می‌یابند. در این سطر درخشان، شب با این‌که کنش یا عملی انجام نمی‌دهد ـ نبوسیدن دیدگان ـ ولی در همان بی‌عملیِ خود دچار تحرکی تازه می‌شود. یعنی کنش یا حضور دگرگونهٔ شب دوپارهٔ دیگرِ رابطه ـ دیده و بوسه ـ را به واکنشی دیگرگون در زبان وامی‌دارد.

البته همان گونه که گفته شد، در این نمونه، اشیا ـ به خاطر هم‌خوانیِ آن‌ها ـ در بیانی معمولی می‌توانند رابطه‌ای معمولی هم ایجاد کنند. ولی اگر شاعری اشیا یا واژگانِ ناهم‌خوانِ «گریه»، «گل» و «علو» را در پیوندی نامربوط، تنها برای ایجاد شگفتی کنار هم بچیند و نتواند شباهت‌ها یا تضادها و دیگر رابطه‌های تصویری یا بیانی را در حرکتی هماهنگ ایجاد کند، تنها به هذیان شبیه می‌شود. ولی صالحی این واژگان را با چنین پیوندی به شعر می‌رساند:

گفتی از سایه روشن گریه‌هات، دسته گلی بنفش برای علو خواهی آورد. [همان دفتر ص ۱۴]

هرچند واژهٔ «علو» در هم‌خوانیِ زیبایی شناسانه با سایر واژه‌ها می‌لنگد، ولی رفتار موّاج، رنگین و بسامان با اشیا در پیوندی غریب، شعر را در جلوه‌ای تازه می‌درخشاند، یعنی آن رابطهٔ معنوی و هم‌آهنگ بین رنگ بنفش گل و کبودیِ روانیِ گریه که برای سوختن مهیا می‌شود، تصویر بدیعی ایجاد می‌کند. و این یکی از جلوه‌های شعر صالحی است که در آن رفتار رنگین با اشیا هم‌چون ضربه‌ای خواننده را دچار شگفتی می‌کند و به بیداری حس زیبایی در یافتنِ کشف یا آفرینش تازه در جهان اشیا منجر می‌شود.

اما این جلوه، گه‌گاه در پیوند با سطرهای پیشین و پسین خود در حرکتی هم‌نواخت پیش نمی‌رود و یکپارچگی یا وحدت درونیِ شعر را مخدوش می‌سازد. مثلاً همان سطر «هرگز هیچ شبی...» در آن بند از شعر به شکلی مستقل عمل می‌کند و پیوندی ملموس با تصویرهای دیگر در همان بند ندارد. در واقع این سطر در بین سایر رابطه‌های واژگانی محصور می‌ماند:

چرا به یاد نمی‌آورم!؟ به گمانم تو حرفی برای گفتن داشتی.
هرگز هیچ شبی دیدگان ترا نبوسید.
گفتی مراقب انار و آینه باش. گفتی از کنار پنجره
چیزی شبیه یک پرنده گذشت. زبانِ زمستان و مرائی میله‌ها.
عاشق شدن در دی ماه، مردن به وقت شهریور.
[ص ۱۴]

حتا اگر بخواهیم «گذر پرنده»، «زبان زمستان» و «مرائی میله‌ها» را به «شب» پیوند بزنیم، آنگاه باید شب دیدگان او را بوسیده باشد؛ و «نبوسید» در اینجا از اعتبار می‌افتد. هرچند به گمانم شب باید با بُن‌مایهٔ دیگری برای شب اجتماعی آمده باشد، ولی در هر صورت آن رابطهٔ لازم با دیگر اجزای شعر پدید نمی‌آید.

این حالتِ ناهم‌خوانی در پاره‌ای دیگر از سطرها، به ویژه در شعرهای بلند مثل سطر زیبای: *گفتی از تعبیر هر ترانه، به صدای تازه‌ای می‌رسیم* [ص ۲۰] و... وجود دارد. اما در برخی از شعرها، به ویژه در شعرهای کوتاه یا کوتاه‌تر مانند پاره‌ای از «نشانی»ها آن رفتار رنگین و موّاج با اشیا در هماهنگی با نظمی درونی انسجام می‌یابد. چند نمونه از این گونه رفتار ویژهٔ شاعر با اشیا با واقعیت:

من تازه از خواب یک صدف از کف هفت دریا آمده بودم. [ص ۱۴]
من از هراس تماشا، پلک تمام پنجره‌های جهان را خواهم بست. [ص ۱۵]
نشانی مرا در خلوت میله زمزمه کن. [ص ۱۵]
کودکی‌های مرا زنی در زنبیل خویش به خانهٔ شما آورد. [ص ۱۶]
از شنیدن هر صدای نابهنگامی، دیگر هیچ ترانه‌ای را به یاد نمی‌آورم. [ص ۱۶]
آه اگر شک نبود، کفن‌های مرا در ازدحام بادها نمی‌دیدی. [ص ۲۰]
به حدس درست دریا بازخواهم گشت. [ص ۴۵]
وقتی که هیچ آسمانیم نیست، من از همین دریچهٔ کوچک
به رؤیای پرندهٔ نوپروازی می‌اندیشم
که از بال‌های ساده‌اش، تنها تکلم گام‌های مرا می‌شمرد.
ما به کدام جانب از جهان سربریدهٔ خویش سفر می‌کنیم؟
...
ستاره‌ای گمنام
سراغ مرا از چکامهٔ گریه‌های تو خواهد گرفت.
[ص ۹۸]

این شاهدها از کتاب نخست، «عاشق شدن...» انتخاب شده‌اند؛ هم به خاطر این‌که نمونه‌هایی از این دست در آن بیشتر است هم در مجموع آن را جذابتر یافته‌ام. اگرچه در کتاب دوم «دیر آمدی ری را...» به‌ویژه در بخش آخر دفتر سوم: ارکستراسیون رؤیاها نمونه‌های زیبایی مثل؛ یعنی *که عشق / انعکاس هق‌هق سالخورد چشمه‌یی‌ست / که از پستان رسیدهٔ ماه، بازش گرفته باشند* [ص ۱۲۱] *یا گیوه‌پوشانی که سپیده‌دم از جاده‌های خیس / به جانب بیتی گمشده رفته‌اند* و... وجود دارد؛ ولی در آن گاه شعرهایی مانند «اندکی آرامتر» [ص ۷۳] شعر را به سوی نوعی لفاظی یا بازی با مفاهیم می‌کشاند. هرچند مواردی از این دست بسیار اندک است ولی صالحی به آن نیازی ندارد. زیرا زمانی لفاظی یا آرایه‌های تصنعیِ ادبی جانشین شعر می‌شود که تخیل ضعیف باشد یا ته کشیده باشد!

این را هم بگویم که در این مجموعه‌ها، به ویژه در مجموعهٔ نخست، گاه تأثیر تصویری از نوع شعرهای سپهری، صالحی را از استقلال تخیل ویژهٔ خود دور می‌سازد، مانند: *مشتی از انعکاس آن را نوشیده‌ام* [ص ۱۶]، *سنگ‌فرش احتیاط* [ص ۱۹]، *تکلم گام‌ها* [ص ۹۸]، *گره از شال استعاره گشوده‌ام* [ص ۱۱۱] و...

۲. شعر واکنشی است خیال‌انگیز در زبان. سیرتِ واکنشیِ شعر باعث می‌شود که هرگز رام نباشد؛ نه در مفهوم نه در زبان. شعری که رام باشد، نخستین خصلت خود یعنی آزادگی را از کف می‌دهد. شعر قیامِ است علیه واقعیت. بنابراین نمی‌تواند تنها با زبان واقعیت، زبانی که در واقعیت‌های کسل کنندهٔ روز فرسوده می‌شود، موجودیت خویش را بیان کند. چرا که ناچار باید خود را با واقعیت هماهنگ یا از آن پیروی کند. پس **شعر در ذات خود،**

حرکتی فراواقعیت دارد.

اما ستیز شعر با واقعیت در بیان عریان و سادهٔ مخالفت با واقعیت‌های روزمره، مثل شعرهای دوران مشروطیت شکل/نمی‌گیرد. وگرنه نمی‌تواند به سطح شعر ارتقا یابد و حداکثر تا حد شعار یا مقاله‌ای پیش‌پا افتاده نزول می‌کند.

از آنجا که واقعیتِ ملال‌انگیز یا زبان روزمره توضیح داده می‌شود و با تداوم می‌یابد، شعر با زبانی دگرگونه و پالوده به مصاف واقعیت‌ها می‌شتابد. زبان در کارکرد عامیانه و تکراری‌اش فرسوده می‌شود، و تنها ادبیات، به ویژه شعر، می‌تواند به نجات زبان بیاید و رویهٔ توانمند آن را بازنماید.

هر واژه با یاری از معنا و حس هستی می‌یابد. در زبان روزمره نه‌تنها واژه بی‌حس می‌شود بلکه معنای ژرفش را که تاریخی از حسیّت‌ها را پشت‌سر دارد به خاطر استعمال دایم یا سوءاستفاده از کف می‌دهد. به عبارت دیگر از فرط استفاده فرسوده می‌شود. اما وقتی از فرسودگی زبان روزمره سخن گفته می‌شود به این مفهوم نیست که این زبان را باید دور ریخت و با به‌کارگیری واژگان فاخر و صرفاً ادبی به پالودگی زبان دست زد. از آنجا که شاعر مانند هر انسان دیگر موجودی است جمعی و در زندگی روزمره، گفتگوی روز و عامیانه را در ذهن خود ثبت می‌کند یا با آن به دادوستد اجتماعی ـ فرهنگی می‌پردازد، نمی‌تواند از چنین زبانی برکنار بماند. نباید هم بماند. چرا که یکی از دستاوردهای شعر آزاد امروز ورود به زبان و زندگی معمولی است. ولی مسئله در نحوهٔ بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبان روزمره است. اگر مانند بعضی‌ها تنها به بیان زبان معمولی و هر جایی در شعر بسنده کنیم، با این بهانه که شعر باید برای توده‌ها قابل درک باشد، یا برعکس منزه‌طلبی مطلق را در شعر برای گریز از زبان عامیانه به‌کار بندیم، به گونه‌ای که از شعر، تنها بازی‌های لفظی یا زبان‌آوری بماند، در هر دو حالت، از توان و پویایی شعر کاسته‌ایم. به گمانم باید به نوعی **تناسب یا توازن میان زبان روزمره و زبان ادبی** پدید آید تا شعر هم از عامیانگی و هم از فخامت مصنوعی یا زبان‌آوری رهایی یابد و به حیات طبیعی خویش باز رسد. چنین توازنی با **تناسب میان سادگیِ بیان و ژرفش تخیل و معنا** موجودیت می‌یابد.

در اینجا شاید بی‌مناسبت نباشد که به خواست و برداشت نیما در این رابطه اشاره‌ای داشته باشم. هرچند گمان نمی‌کنم که نیما به چنین توازنی، آن‌گونه که مطرح کرده‌ام، اندیشیده باشد، ولی آنچه مسلم است او می‌خواست از زبان رسمی و ادبی و جامد شعر بگریزد و به زبان زنده‌ای که زبان عامیانه هم نباشد، دست یابد؛ زبانی که خود آن را «حال طبیعی بیان» و «همسایگی با نثر» می‌نامید. و از این راه می‌خواست در عمق شعر به سادگی بیان دست یابد. به همین خاطر است که می‌گوید:

(یکی از شعرای فرانسه... می‌گوید: «آسان، مشکل». یعنی آسان فهمیده شود، ولی ساختن آن، مشکل باشد... آثار دوره‌های رئالیستی (شعرهای خالی از عمق و خیال و حس) سراسر آسان فهمیده می‌شوند. اما از من چیزی را که باید بشنوید: «مشکل، آسان»؛ یعنی مشکل فهمیده شود و آسان گفته شده باشد.)

نیما حالت طبیعی سادهٔ بیان در شعر را در نزدیکی بیان شعر به نثر می‌یافت. اگرچه چنین رویکردی به زبان، تازگی داشت و به نوعی بازنماییِ سلامت زبان شعر یا بازیابیِ شعر به هستیِ طبیعیِ بیانیِ خویش را می‌رساند، ولی از آنجا که این اندیشه و برداشت، هنوز جا افتاده نبود و یا شکل درست خود را نیافته بود و نیما نیز بیشتر به تمرین در این عرصه می‌پرداخت و شعرهایش به قول خود او «داوطلب‌های میدان جنگ» بودند، در بسیاری از شعرها، **خصلت نثری در شعر نیما**، به ویژه به خاطر وجود وزن، کژ و مژ می‌شود و شعر را زمخت یا ناشیوا و خواندنش را دشوار یا ناخوشایند می‌سازد. نیما تصور می‌کرد که با بیان سادهٔ واژگان، با همان روح محاوره‌ای، به «طبیعت نثر» در شعر دست می‌یابد. و برای همین است که گاه واژه‌ها را با همان بیان روزمرگی‌اش به کار می‌گیرد، و چون وزن را ناچار باید در همین ساختِ زبانی بگنجاند، زبان، دچار خشونتی عامیانه می‌شود؛ یعنی به این می‌ماند که کسی در حرف زدن یا نثر معمولی، واژه‌ها را پس و پیش کند و یا با ریتم، منظورش را ادا کند. در نتیجه، شعر در این موارد، تصنعی یا با تعقید لفظی و زمخت جلوه می‌کند، به عنوان نمونه:

سریویلی با لبان پرزخنده گفت: می‌دانم
که ترا چرا می‌شود
در نهاد مردمان آن چیزها که هم خود آنان
نمی‌دانند، می‌خوانم.
واقفم من بر همه اسرار آنها.
از کجی و زکج سرشتان آنقدر اما مکن شکوه!
هیچ ممکن می‌شود آیا که بود بالاتر از رنگ
سیاهی رنگ؟

این قطعه نظیر آن در شعرهای نیما، به ویژه در منظومه‌هایش فراوان است، نه شعر است و نه حتا در زبان حادثه‌ای روی می‌دهد. و می‌بینیم که حتا ضرب‌المثل «بالاتر از سیاهی رنگی نیست»، با پس و پیش شدن واژگان برای رعایت وزن، به گونه‌ای ناخوشایند جلوه می‌کند.

نیما جز در پاره‌ای از شعرهای کوتاه و تکامل یافتهٔ خود که اوج کار زیبا و با ارزش اوست، برخلاف نمایلش، در بسیاری موارد نتوانست از طریق نزدیک کردن بیان شعر به «طبیعت نثر» به شعر، «اثر دلپذیر نثر» را بدهد. البته وقتی می‌گوییم گرایش به طبیعت نثر در آن‌گونه از شعر نیما عمدتاً به علت حضور وزن، بیان را به دست‌انداز یا خشونتی عامیانه دچار ساخت، به این مفهوم نیست که اگر وزن از آن حذف می‌شد، کار نیما در این عرصه موفقیت‌آمیز بود. سلامت و سادگی بیان در شعر لزوماً به نزدیک شدن به نثر بستگی ندارد، و حتا می‌تواند آن را مخدوش سازد؛ چرا که می‌بینیم بعدها **فروغ فرخزاد**، با وجود رعایت وزن، به سلامت و سادگی بیان دست می‌یابد؛ یعنی او نخستین شاعر پیرو شعر نیمایی است که در شکل و شیوه و زبان دیگر، به نوعی توازن میان سادگیِ بیان و ژرفش تخیل و معنا دست می‌یابد. در شعر صالحی این تناسب با توازنِ بیانی ویژگی خاص خود را دارد که با نوع بیان شعر فروغ متفاوت است. در شعر فروغ، **سادگیِ بیان در فضا یا بافت کلی شعر جریان دارد**، ولی در شعر صالحی این حالت در کاربرد واژگان یا جمله‌های معمولی در پیوند با تصاویر دیگر جلوه می‌کند. البته در اینجا قصد قیاس این دو شاعر را ندارم؛ تنها می‌خواهم بگویم که سادگی بیان در شعر می‌تواند در شکل‌های متفاوت نمود یابد، و این‌که این سادگیِ بیان با بیان ساده و روشن مفاهیم کسب نمی‌شود. مثلاً وقتی شاعری جملهٔ «طوری با تو سخن می‌گویم» را در شعری به کار گیرد و نتواند این جملهٔ معمولی را با عناصری که شعریتِ شعر را به بار می‌نشانند، هماهنگ کند و مثلاً بگوید: «طوری با تو سخن می‌گویم که ناراحت (یا رنجیده) نشوی» این نه شعر است نه زبان در آن حرکتی فرارونده دارد. ولی وقتی صالحی می‌گوید: *طوری با تو سخن می‌گویم که پرده نلرزد* [عاشق شدن... ص ۴۵] ناگهان به قلمرو شعر وارد می‌شویم. یعنی آن جملهٔ بسیار ساده و معمولی با رنگ و بو یا حیات تازه‌ای از مستعمل بودن فاصله می‌گیرد. به عبارت دیگر لرزش یا سکون پرده چنان آن جملهٔ معمولی را در بافت خویش می‌گیرد یا هضم می‌کند که دیگر وجودش کمتر حس می‌شود. این‌گونه تناسب بیانی در شعر صالحی گاه واژگانی است. یعنی یک واژهٔ به ظاهر ناساز با خشن فضای برآمده را کامل می‌کند. مانند واژهٔ «طیاره» در سطر زیر:

و صبوری سگی از موج ترکش مرگ،
که به جانب طیاره و تیرگی زوزه می‌کشد. [ص ۵۶]

در اینجا شاعر می‌توانست به جای واژهٔ عربی و قدیمی‌ترِ «طیاره» از واژهٔ فارسی و متداول‌ترِ «هواپیما» نیز استفاده کند. ولی «طیاره» هم ارزش صوتی بیشتری در هم‌آوایی با واژگان دیگر به ویژه «تیرگی» دارد هم با بافت کهنه‌اش تیرگی و مرگ را بیشتر می‌نمایاند. اما گاه واژگان نخراشیده‌ای فضای شعر را مخدوش کنند. مانند واژهٔ «عنقریب» در: *عنقریب ستاره‌ای گمنام / سراغ مرا از چکامهٔ گریه‌های تو خواهد گرفت.* [ص ۹۹]، که گویی عقربی به ناگاه در ساحلیِ شفاف راه را بر دل‌دادگان جوان می‌بندد. یا «الاک» در: *دیگر هیچ ندیدم، هیچ الاک آسمانی صبور* [ص ۱۰۲] چنین نقیصه‌ای در پاره‌ای موارد که جمله یا نیم‌جمله‌ای معمولی در شعر وارد می‌شود نیز نمایان است. مثلاً در شعری بند پیشین با چنین سطر زیبایی به پایان می‌رسد: *هی می‌رسیم کنارِ خویش و باز سایه‌سارِ صدای تو جای دیگری‌ست.* [دیرآمدی ری را... ص ۱۴]، اما جملهٔ زور که نیست در سطر بعدی: *زور که نیست، کوتاه بیا دلِ نامسلمانِ منِ خراب*، شعر را خراب می‌کند.

بین آن لطافتِ «سایه‌سار صدا» و «آبروی آینه» در سطر پسین این جملهٔ ناخوشایند جایی ندارد. اما در جاهای دیگر مانند جملهٔ «آیا سزاوار نبود» در سطرِ: *آیا سزاوار نبود همهٔ ما شبیه ترانه‌هایمان می‌زیستیم؟* چقدر خوب و هم‌نوا می‌نشیند.

این را هم اضافه کنم که نگاه شاعری چون صالحی نسبت به اشیا چنان ناگهانی و متنوع است که در رفتارش با آن اشیای ترکیب شونده نه مجال آنگونه زبان‌آوری است که به سمت شعر یا نثر کلاسیک میل می‌کند نه در محدودهٔ زبانی که دور مرکز دایره‌ای می‌چرخد و خودش را تکرار می‌کند، می‌تواند پایدار بماند. در نوع اولِ زبان‌آوری ـ چه در برخی از شعرهای پیروان نیما چه در پاره‌ای از شعرهای سپید ـ بیشتر با سعدی‌های مُدرن طرف هستیم و در نوع دوم، مثلاً نوع شعرهای یداله رؤیایی، با یک نوع چرخش تکراری یا بازیِ زبانی سروکار داریم که به هیچ‌وجه نمی‌توانند قطع و وصل‌های پی‌درپیِ تصویری و هجوم رنگین اشیا در شعرهایی نظیر شعر صالحی را تاب آورند. پس چنین شاعری به زبان و بیانی نیاز دارد که بدون نظم و میزان یا ظرافت‌های آن‌چنانی به هارمونیِ ویژهٔ خود دست یابد.■

علیرضا آبیز

کابوس رؤیاها

تثلیث
حمید حمزه
ناشر: مؤلف/ ۱۳۷۲
۱۱۹ صفحه/ ۸۰۰ ریال

تلاش برای دستیابی به زبانی نوین در شیوهٔ روایت داستانی و کاربرد شگردهای کمتر تجربه شده، ویژگی نُه داستان کوتاه مجموعهٔ **تثلیث** نوشتهٔ حمید حمزه است. در نخستین داستان این مجموعه، «نان خوری»، قتل مردی در نانوایی از زبان شخصیت‌های گوناگون که هر یک بخشی از ماجرا را بازمی‌گویند، روایت می‌شود. نویسنده تلاش کرده با تقابل دیدگاه‌ها و برابرنهادن برداشت‌های متفاوت از یک واقعهٔ یکسان، گوشه‌ای از منش شخصیت‌هایش را نیز به ما بشناساند. این تمهید که در آثار موفقی نظیر رمان **خشم و هیاهوی** فاکنر و فیلم **راشومون** کوروساوا سهم عمدهٔ بار اثر را به دوش می‌کشد، در این‌جا تصنعی و سبک‌مایه جلوه می‌کند. نویسنده، ناتوان از پرداخت زبانی مناسب برای تلفیق رؤیا و آن‌چه مدارک مستدل و استنادی انگاشته می‌شود (نظیر نامهٔ پزشکی قانونی و جواز دفن) داستانش را به سرگردانی مداوم در حوزهٔ زبان و فرم مبتلا کرده است. از سوی دیگر، تلاش حمزه بر آن بوده تا با دخالت دادن رؤیا در واقعیت، رنگ رئالیسم جادویی به اثرش بدهد که آن نیز به دلیل عدم تسلط وی بر ابزار کار عقیم مانده است. این نکته گفتنی است که صحنهٔ رؤیای همسر مرد مقتول ـ که شوهرش را برندهٔ لاتاری شومی می‌بیند که جایزه‌اش به دار آویخته‌شدن است ـ داستان «لاتاری» اثر شرلی جکسون را به‌خاطر می‌آورد.

«آه ابراهیم» بازسازی اسطورهٔ قربانی است. همانندسازی یک کارگر کوره‌پزخانه با ابراهیم پیامبر است در تصویری ذهنی از کاردنهادن بر گلوگاه دو فرزندش اسماعیل و اسحاق که با انبوهی رؤیا همراهی می‌شوند. تفاوت در انگیزهٔ این قربانی‌هاست. انگیزهٔ قربانی ابراهیم پیامبر را همه می‌دانیم، در این داستان، قربانی این دو کودک به دلیل تنگناهای اقتصادی و البته همراه با نوعی نگرش عاشقانه نسبت به فرزند صورت می‌گیرد. تأکید نویسنده بر جنبهٔ اجتماعی داستان، در تکرار ایدهٔ «دست خالی هر روزه» نمایان می‌شود. این داستان به همراه داستان‌های «فراغت» و «حسینعلی شکیبا» بهترین داستان‌های این مجموعه‌اند.

«حسینعلی شکیبا» روایت کابوس‌واری است از کابوس‌های مداوم مردی که پس از سال‌ها، به انتظار زایش و باروری امیدوار شده است. در آستانهٔ این موفقیت محتمل و در آغاز رؤیای شیرین تداوم نسل آقای شکیبا، یمباران کابوس تازهٔ وی می‌شود. بمبارانی که ممکن است نطفهٔ وی را به توده‌ای بی‌شکل بدل کند. آقای شکیبا، دیگر شکیب از دست می‌دهد و در شبی که همسرش را به داشتن فرزندی امیدوار کرده است، خود به کابوس آن فرزند تسلیم می‌شود. آن‌گاه آن چرخش عظیم اتفاق می‌افتد، شکیبا به زیرزمین می‌رود و با شراب کهنه وضو می‌گیرد. در محرابی به وسعت هستی، بر محور قامت خود می‌چرخد. او خلاصی خود را در مستی و سماع جسته است و همسرش را با آرامش دروغینی که هر دم به وسیلهٔ دندان‌های موشی که تختخوابش را می‌جود تهدید می‌شود، به خود وانهاده است.

این داستان با بیان روان و با اسلوب هنرمندانهٔ تلفیق رؤیا و واقعیت، شاید موفق‌ترین داستان مجموعه باشد.

«همای و همایون» و «فرهاد» هر دو روایت عشق‌اند و همسان پنداری عشق با هنر. در «همای و همایون» موسیقی دستمایهٔ روایت عشقی کهن قرار می‌گیرد که در آن هنرمند با عاشق و موسیقی با عشق درهم می‌آمیزد. عشقی بی‌انجام چونان سازی شکسته و ناری گسسته. تلاش نویسنده بر این بوده است تا به بیان روایت، نوعی زبان کهن، آهنگین، شعرگونه و هماهنگ با فضای داستان بدهد و این تلاش ناموفق، داستان را به حکایتی بی سر و ته با جملاتی ناهمساز و ناهموار بدل کرده است. «فرهاد» نیز روایت دیگری از «همای و همایون» است و این بار در حیطهٔ هنر نقاشی. زنی که قلم‌مو به دست گرفته تا دامن شیرین را بر بوم رنگ سرخ بزند و گونهٔ فرهاد را با نوک قلم خیس از آب دهان، سرخناکی شرم، خود به شیرین بدل می‌شود در روایتی که راوی آن فرهاد دیگری است. این داستان در فضای معاصر می‌گذرد و از نظر زبانی نیز هم‌چون «همای و همایون» بسیار می‌لنگد. به ویژه اظهارات فاضل‌مآبانه و گفتگوهای احساسانی آبکی و انتزاعی، بر بی‌رنگی آن افزوده است.

دیگر داستان‌های این مجموعه نیز مضمون‌های معاصر دارند، تنهایی و گم‌گشتگی. تم اصلی داستان «مولودی» است. تصویر فرد گمشده به همسرش که در جستجوی وی است یادآور می‌شود که وی خود، گمشده‌ای بیش نیست و بهتر است عکسش را برای چاپ در متون «اشیاء گمشده» به روزنامه بدهد. آدم‌های داستان در مرز بین هشیاری و جنون قرار دارند، به اختلال حواس مبتلایند و نوزادان بی‌شکل می‌زایند. کابوس عقیم‌ماندگی باز هم تکرار می‌شود. «زفاف» روایت انسان تنهایی است که هر شب با همزادش به بستر می‌رود. همزادی مزاحم، مهمانی ناخوانده و درعین حال ضرورتی دفع‌ناشدنی. تنهایی. همزادش را با رؤیای زن صیغه‌ای یک‌شبه‌ای گردن می‌زند و آن‌گاه در رثایش به گریه می‌نشیند.

«فراغت» واگویی‌ی تخیلات پراکندهٔ زنی است که همسرش را نادانسته زیر می‌گیرد و با اتومبیل از رویش می‌گذرد. روایت زیبایی است از تشتّت اندیشگی و دلزدگی مزمن حاصل از زندگی یکنواخت و در چنبرهٔ روزمرّگی کشنده‌ای که تا اعماق روابط نزدیک خانوادگی نیز نفوذ کرده است. زبان روان، روایت و سلیس و پرداخت فضا ساده و دلنشین است.

آخرین داستان این مجموعه که نام کتاب نیز از آن گرفته شده است، هیچ راهی به درون خود، نشان نمی‌دهد. به جز مشتی حرف‌های شبه‌فلسفی بی سرونه که هیچ رابطه‌ای با هنر داستان‌گویی ندارند، چیزی در آن نیست. شیوهٔ روایت آن نیز که تکنیک «می‌گوید...» «می‌گویم» است، چنگی به دل نمی‌زند و خواننده را جز به سراب رهنمون نمی‌شود.■

سفر به انتهای شب / لویی فردینان سلین / ترجمهٔ فرهاد غبرایی / انتشارات جامی / چاپ اول / ۳۵۴ صفحه / ۷۲۰۰ ریال

پس از دهٔ سال در محاق ماندن، سرانجام انتظار مشتاقان «رمان مدرن» و ضد جنگ **سفر به انتهای شب** پایان گرفت و کتاب دست به دست می‌گردد.

گفته شده: «ظاهراً اولین بار که در مطبوعات ایران حرفی از سلین به میان آمده از زبان جلال آل‌احمد در کتاب ارزش‌یابی شتابزده سال ۱۳۴۳ است» اما واقع امر آن است که تقریباً هم‌زمان با انتشار رمان در فرانسه در سال ۱۹۳۲ دکتر ارانی در نخستین شماره‌های **دنیا** از آن یاد کرد و لزوم ترجمه‌اش را برای جامعهٔ کتاب‌خوان متذکر شد.

زنده‌باد فرهاد غبرایی در ترجمانی روشن ما را به سفر شبانه‌ها می‌برد. سفری تار، سفری سیاه و تلخ و بهت‌انگیز. شبانه‌هایی سرشار از کابوس و اضطراب جنگ به گونه‌ای که به قول نیما «خواب در چشم ترم می‌شکند» چرا که «برای آدم‌های بیچاره دو راه خوب برای مردن هست، یا در اثر بی‌اعتنایی مطلق هم‌نوعان در زمان صلح، یا در اثر شوق آدم‌کشی همین هم‌نوعان در زمان جنگ» در این سفرهای شبانه، به دیدار فاحشه‌خانه‌ها در میان افراد مریض و سالم، که رفت‌انگیز و تباه‌اند می‌برد و با پولی که از طریق احتکار و نعمت جنگ نوکیسه‌ها به جیب زده‌اند، لذت معامله می‌کنند. در جامعه‌ای که راوی پزشک شورشی و تباه وصف می‌کند: «روزهای گوناگونی به راه می‌انداختند، «روز» ایـن، «روز» آن، «روزهـایی کـه بـیشتر بـرای سازمان‌دهندگان‌شان بود. دروغ، مرگ، هرکار دیگری غیر از این قدغن بود.

سلین بر ضد قراردادهای واقعاً موجود می‌تازد. «در روزنامه‌ها ورای مسخرگی و پوچی دروغ می‌گفتند. همه در این دروغ شرکت داشتند. چیزی نگذشت که در سرتاسر شهر اثری از حقیقت نماند. هر چیزی که به آن دست می‌زدی قلابی بود، قند و شکر، هواپیماها، صندلی‌ها، آب‌نبات‌ها، عکس‌ها، هر چیزی که خوانده می‌شد، رد می‌شد یا پذیرفته می‌شد. همه و همه یک مشت شبح نفرت‌آور بود، هم ساختگی و مسخره، حتا خائن‌ها هم مسخره بودند».

به آسایشگاه‌های روانی که می‌رویم بزرگترین مشکل، معضل جنسی و استمناست. به بالادست‌ها به آتش‌افروزان جنگ که می‌رسیم راوی می‌گوید: «... این مرد نامدار، در اثر ارتقاء رتبه به نوعی خدا بدل شده بود. نوعی آفتاب کوچک که خواسته‌های هراس‌آوری داشت».

در جبهه وقتی از لهیب آتش از کشته پشته می‌ساختند «پشت جبهه به سرعت افتخارات را به خودش می‌بست و یاد گرفته بود چه‌طور با شهامت و بی‌آن‌که خم به ابرو بیاورد، پرچمدار این افتخار باشد».

راوی کـه پـوچی ارزش‌هـای حاکـم بـر جامعه و آرمان‌گرایی‌ها را می‌داند می‌گوید: «ابداً حـاضر نبودم بـه گورستان جهنمی خط اول جبهه برگردم. با هر قدمی که در شهر برمی‌داشتم، پوچی کشتار ما برایم روشن‌تر می‌شد، بوی کلاشی عظیمی از همه جا بلند بود... من فقط فقیر بیچاره‌ها را می‌شناختم، یعنی کسانی کـه مـرگشان صـدا ندارد».

وقتی دی جامعهٔ جنگ‌زده زیبایی‌ها وارونه جلوه‌گر می‌شوند و ضدارزش‌ها را ارزش می‌نامند وقتی پست‌ترین غریزه‌ها از اعتبار برخوردار می‌شوند.

قهرمان پرویلماتیک رمان از درون منفجر می‌شود و فـریاد مـی‌زند: «...فـقط جـنگ و همهٔ آدم‌هایی را کـه می‌جنگند نفی می‌کنم»... حتا اگر آن‌ها نهصد و نود و پنج میلیون نفر هم باشند و من یکی تنها، باز هم آن‌ها هستند که اشتباه می‌کنند و منم که حق دارم. چون فقط منم که می‌دانم چه می‌خواهم. می‌خواهم نمیرم...» چراکه در جامعهٔ تباه، این قهرمان می‌داند کـه مـی‌پرسد: «... آیـا اسـم یکـی از سربازهایی کهٔ در جنگ طی این صـدسال کشـته شـدند یادت هست؟... آن‌ها همان‌قدر برایت ناشناس و گـمنام و بی‌اهمیت‌انـد... از لفـمهٔ صـیحانه‌ات بـی‌اهـمیت‌ترند. پس خودت ببین که برای هیچ و پوچ مرده‌اند. شرط می‌بندم که این جنگ، هر چه‌قدر هم که الان برای ما با اهمیت باشد، پاک از یادها خواهد رفت».

و چنین است که حتا میدان جنگ برای روان‌شناسان اتاق آزمایشگاهی می‌شود. حالا در عـصر مـا، فـوج‌های عظیمی با این فریاد بسیج می‌شوند «همهٔ بچه بی‌ریش‌های بی‌رگ را دار بزنید. ای توده‌های میلیونی، حق‌تان را بجویید. آن‌هایی که نه می‌خواهند کسی را جر بدهند و نه بکشند، همه صلح‌طلب‌های بوگندو را بگیرید و چهارشقه کنید». زمانی که روزنامه‌ها از فراخوان برای جانفشانی در راه میهن و شوریدن لبریز بودند جنگ‌طلبان حتا از ادبیات چنین توقع دارند:

«وظـیفهٔ والای شـاعر این است کـه اسـتعدادهای حماسی ما را بپروراند. دیگر زمان اشعار حقیر به سرآمده، ننگ بر ادبیات متحجرا هیاهوی سنرگ و شریف جـنگ حیات تازه‌ای بر ما دمیده است...»

راستی را که در نواحی جنگ فقط آدم‌ها به هیستری مبتلا نیستند، این نوع جنون مبتلا به اشیاء هم هست. مبتلا به زبان هم هست. کلمات و معناها کارکرد واقعی خود را تهی می‌یابند. جامعه‌ای که مردمش با غم سفلیس و سوزاک دارند و بازاریانش به خرید جواهرات گران‌قیمت مشغولند و اجـناس کـارخـانه‌داران بـی‌شکل‌تر و مـزخـرف‌تر و جیب‌های لباده‌داران چاق‌تر می‌شود. جوانانی که الکل و ورم معده آن‌ها را از پا انداخته است و در دود و افیون خود را گم می‌کنند.

این رمان در خیلی از کشورهای جهان سوم که نظامی با ساختار قبیله‌ای و جنگ‌طلب دارند و فقط در رأس هرم قدرت صحبت از دموکراسی می‌کنند ممنوع است. حتا تا دو سال قبل در کشور اسرایبل نیز ممنوع‌الانتشار بود. خواننده با سفری بیرونی در **سفر به انتهای شب** به سفری درونی می‌رود. و آن‌چه مـی‌بیند آینهٔ تـمام‌نمای جـوامـع بحران‌زده است.

سایر محمدی

چشم دوم / محمد محمدعلی / ۸۵ صفحه / ۱۹۰۰ ریال / نشر مرکز / ۱۳۷۳

از محمد محمدعلی داستان‌نویس پُرکار، جـدی و پیگیر ادبیات معاصر، در زمستان امسال، مجموعه‌ای متشکل از داستان‌های **مأموریت سوم، باباآدم و سـحر** و **چشـم دوم** منتشر شد که نزدیک به دو سال بود وعدهٔ انتشار آن را داده بود.

از محمدعلی پیش از این مجموعه‌های **ازمـایشگران، بازنشستگی** منتشر شده است و داستان بلند **رعد و بـرق بی‌باران** و رمان **نقش پنهان**.

حتا درنگ به آه

ایـن‌جا عشـق/ شـعر کـهنه‌بی‌ست/ کـه مشـمل خـاموش لحظه‌ها/ مرگش را/ هشدار می‌دهد!

این‌جا/ نگاه آینده/ زخمی‌ست.

این نمونه، از کتاب شعر **گفتگوهای بدون دیدار** چاپ اول ۱۳۶۰ محمدحسین مُـدل است بـا بـیست‌وهفت شـعر و تنهایی‌هایی منضم به آن. پس از این شاعر بـا اشـتغال در «دوبی» و لاجرم هـجران و دوری از زاد و بـوم، بـه آفـاق تازه‌ای در شعرهای نوسروده‌اش که در دفتری فراهم آمده، دست یافته است و توقفی بر درنگ دارد. درنگ به عمق روابط انـسان. به انسان. درنگ به آن‌چـه را کـه انـسان را، انسان می‌کند. حتا درنگ به آه. درنگ به آن‌چه را که انسان را لبریخته از عشق می‌سازد و حسرت عشق را می‌سوزد. درنگ به آن‌چه را که انـسان را از بُن تهی می‌کند.

آیا می‌توان مشخصهٔ اثر هنرمند عـصر الکترونیک، ناهم‌زمانی و نابهنگامی را «درنگ» چونان مصالح صـنایع لفظی و معنوی به احتساب آورد. می‌دانیم دربارهٔ کنش به «عشق» و «شـقاوت»، هنرمند همواره به فشردگی و فوریت کوتاهی، اصلاً به درنگ حکایت کـرده است. عشـق چـه مجالی می‌دهد و شقاوت تا کجا مجال دارد؟

بـه ایـن عـبارت، شعر «مـدل» انـدیشه‌مند است. مصالح‌اش عشق و رنج انـسانی است و گُـسل‌های رفتاری. در این راه «مدل» خطر می‌کند، انگار دندان می‌ساید و تا قامت بیدارترین صدا می‌رود.

در شعر «مدل» حس‌آمیزی و عاطفهٔ سیال، به شعر پویه انسانی می‌دهد و انسان را از انسان تهی نمی‌کند، از شور واژه‌هاست آن‌جا که مـی‌گوید: **و خطر/ مثل چراغی/ هدایتم می‌کند/ آن‌جا که دست‌های تو/ اشارهٔ راهست.**

اشاره به «درنگ» شد. در همین درنگ، تضادی است. اگر درنگ بر ایستایی انسان بنا به موقعیتش باشد، شعر صدا از حرکت می‌دهد: **اندیشیدم/ دیدم/ بـاید رفت/ بـا رفتن/ من رفتن شب را/ در رفتن دیدم.**

و دیگر در شعر «مدل» نمی‌توان ملاحظهٔ اجتماعی، نوستالژی تنهایی و بیان فلسفهٔ حیات را پیش نکشید. **روشن کن/ بی ابر فراموشی/ هرچه که خاموشی است.** و اگر از حیات می‌گوید. از بامداد پرطراوت نوید می‌دهد: **من از نگاه صبح آمده‌ام.**

با ذکر وجود لحظات درخشان در شعر «مدل»، شاعر با جان‌مایهٔ عشق و درنگ در ژرفا باید پرسید تا چه سمت و سویی تصویرگر ناامیدی‌هاست. **در متن حـرف‌های تـو/ مسموم می‌شوم.** حال و هوای شعرها، گویای آن است که باید منتظر گدازه‌های دیگر بود. با سطر: **چگونه زیر پلک تنومند آفتاب/ پـنهان شـد،** انتظار موجه است و طلعت شاعر.

انباشت تجربه‌های غربت و هجر کشیدن، پیداست که در آیندهٔ شعری و حال آن، صورت نمایان‌تری از درگیری را در شعر «مدل» با زبان روشن عیان خواهـد کـرد. ایـن انتظار، دور از منطق شعر و شاعری نیست؛ پس با شکیبایی منتظر فردا هستیم.■

سیدحسین میرکاظمی

اُمید حبیبی‌نیا

میان پنجره و دیدن

پژوهشی دربارهٔ تأثیرشناختی تلویزیونِ ماهواره‌ای بر نوجوانان

تلویزیون ماهواره‌ای، امروزه یکی از عناصر زندگی اجتماعی انسان در آستانهٔ قرن تازه شده است. دهُه‌ای که به «عصر ارتباطات» یا «انفجار اطلاعات» معروف شد با خود گسترش رسانه‌ها و شبکه‌های اطلاع‌رسانی را به گوشه و کنار جهان همراه آورد. با چنین دگردیسی عظیمی مفاهیمی چون آزادی، دیکتاتوری طبقه‌بندی اطلاعات و سانسور مورد تجدیدنظر قرار گرفت.

بر اساس دیالکتیک فرهنگی دوران معاصر، رسانه‌ها مفاهیم تازه‌ای را رواج می‌دهند که به نوعی هم‌گرایی فرهنگی در سراسر جهان منجر خواهد شد. گسترش رسانه‌ها فرصتی در اختیار بشر قرار می‌دهد، تا فارغ از مرزهای سیاسی ـ فرهنگی با مؤلفه‌های فرهنگی سایرین آشنا شود و به شکل‌گیری انسان چندبُعدی بیانجامد.

یکی دو سالی‌ست که ماهواره‌ها به خانه‌های ما آمده‌اند و بشقاب‌های چندمتری بر فراز بام‌هایمان آغوش خود را بر روی کرشمه‌های آسمانی ماهواره‌های پخش مستقیم گشوده‌اند. در این میان، عده‌ای خود را پاسدار هنجارهای قانونی به شمار می‌آورند و درنتیجه با موسیقی معاصر و هنجارهای جهانی رایج در مناسبات اجتماعی ـ فرهنگی و مظاهر هنری میانهٔ خوبی ندارند، عده‌ای نیز خود را پاسدار فرهنگ ایرانی به شمار می‌آورند و درنتیجه با هر پدیدهٔ تازه‌ای در فرهنگ به دیدهٔ خصومت می‌نگرند. نگرش‌های رادیکال این دو دسته که به نوعی مروج دگماتیسم فرهنگی هستند، متأثر از دوران دسته‌بندی‌های سیاسی ـ فرهنگی و «اختلاف نقد» است، در سوی دیگر عده‌ای از منتقدان بر این باورند که آزادی اطلاعات بلوغ فرهنگی و بالندگی مؤلفه‌های دمکراتیک را به ارمغان خواهد آورد.

از آن‌جا که هر دو جناح منتقدان بیشتر به تأثیر برنامه‌های تلویزیونی ماهواره‌ای بر نوجوانان تأکید می‌کنند هرگونه پژوهش بی‌طرفانه می‌تواند به این مباحثه غنای بیشتر و اعتبار علمی جامع‌تر و دقیق‌تری ببخشد.

۱ ـ پرسش‌ها

هدف از این پژوهش، درک چگونگی تأثیر و محتوای پردازش اطلاعات، مفاهیم بازنمایی‌شده توسط تلویزیون ماهواره‌ای در نوجوانان تهرانی بود. این پژوهش در آبان‌ماه سال جاری، پس از مرحله پیش تحقیق، در یکی از مجتمع‌های آپارتمانی غرب تهران با همکاری لادن پژوهی (کارشناس روان‌شناسی بالینی)، توسط نگارنده به مرحلهٔ اجرا درآمد که با تکیه بر یافته‌های پژوهش‌های قبلی در زمینهٔ چگونگی پردازش اطلاعات و بازخوردهای شناختی نوجوانان در مورد ویدئو تیپ‌ها (۱۳۷۲) و همچنین استرس‌زایی فیلم (۱۳۷۱) و نیز رابطهٔ فیلم و تیم‌رخ روانی نوجوانان (۱۳۶۹) بر تبیین‌های رویکرد یادگیری اجتماعی ـ شناختی استوار بود.

۲ ـ مفاهیم

رفتار اجتماعی انسان متأثر از بازخورد و واکنش سایرین، انگاره‌های شناختی، متغیرهای محیطی، عوامل فرهنگی ـ اجتماعی و عوامل بیولوژیکی (زیستی) است، از آن‌جا که رسانه‌ها بر تمام این عوامل تأثیر می‌گذارند، منبع مهم و قابل‌توجهی برای دستیابی به اطلاعات برای بشر هستند. سازگاری بشر با محیط نیز از طریق کسب اطلاعات صحیح و پردازش بهینهٔ آن در مغز صورت می‌گیرد، از این رو رسانه‌ها (و خصوصاً رسانه‌های تصویری) می‌توانند طیف وسیعی از اطلاعات مورد نیاز بشر را از چگونگی کسب مهارت‌های اجتماعی* (برقراری رابطه، غلبه بر مشکلات و...) تا اطلاعات خام (وضع هوا، رویدادهای اقتصادی ـ سیاسی و...) تأمین کنند.

رسانه‌های تصویری به عنوان مهم‌ترین مؤلفهٔ یادگیری اجتماعی،[1] انگاره‌ها و ایستارهای[2] شناختی، بشر را سامان می‌دهند و او را هم‌ساز با مفاهیم خود می‌سازند.

برخی از روان‌شناسان هم‌سو با منتقدان اخلاق‌گرای سنتی مفاهیم رسانه‌های تصویری را قابل بررسی انتقادی به شمار آورده‌اند، درواقع بسیاری از پژوهش‌های روان‌شناختی نیز بر تأثیر مخرب خشونت و پورنوگرافی بر رفتارهای اجتماعی نیز تأکید کرده‌اند، با این حال گروهی دیگر از روان‌شناسان بر این باورند که مفاهیم رسانه‌های تصویری بازنمایی وضعیت روان‌شناختی جامعه است، هم‌چنین برخی از پژوهش‌ها در زمینهٔ پورنوگرافی نشانگر آن بوده است که دسته‌بندی فیلم‌ها و واکنش‌های رفتاری ـ زیستی ـ شناختی مخاطبان محتاج تمایزگذاری دقیق‌تری‌ست. با وجود آن‌که هزاران پژوهش روان‌شناختی در زمینهٔ رسانه‌های تصویری از دههٔ ۶۰ تاکنون صورت گرفته است و این پژوهش‌ها منجر به کنترل قانونی بر رسانه‌ها به منظور حفاظت از خردسالان شده است اما به نظر می‌رسد که دستیابی خردسالان به فیلم‌ها و برنامه‌های ممنوعه روزبه‌روز آسان‌تر می‌شود. از سوی دیگر اکثر پژوهش‌های انجام‌شدهٔ فرهنگی وابسته بوده‌اند و نمی‌توان با قاطعیت نتایج پژوهش‌های آمریکایی را بر جامعهٔ ایرانی تعمیم داد، چراکه در آمریکا وقتی از بازنمایی خشونت بر تلویزیون و سینما صحبت می‌شود می‌دانیم که در هر دقیقه ۱۰ سرقت، ۷ ضرب و جرح، ۱۲ تصادف و در هر ۲ دقیقه یک خودکشی، در هر سه دقیقه یک تجاوز و در هر پنج دقیقه یک قتل صورت می‌گیرد. از این رو برای برخورد اصولی با مسایل مربوط به رسانه‌های تصویری محتاج پژوهش‌های ایرانی معتبر و سوگیری نشده هستیم.

۳ ـ پیشینهٔ پژوهش

در یک پژوهش در دو دبیرستان دخترانه و پسرانه ۹۰ درصد جامعهٔ مورد تحقیق در اکثر اوقات فیلم‌های خشن تماشا می‌کردند، در همین حدود تماشای فیلم به اتفاق دوست صمیمی یا به تنهایی را به مشاهدهٔ فیلم به اتفاق خانواده ترجیح داده‌اند، حدود ۹۰ درصد دختران و ۸۰ درصد پسران اظهار داشته‌اند که نسبت به تماشای فیلم ممنوعه مشتاق هستند.

در پژوهش دیگری دربارهٔ تمایل به سیگارکشی در نوجوانان، حدود ۷۰ درصد نوجوانان مورد پژوهش اظهار داشتند که تماشای رفتار سیگار کشیدن بازیگران محبوب فیلم‌ها، به بازنمایی سیگار کشیدن در آن‌ها منجر شده است، در یک پژوهش منتشرنشدهٔ اخیر، ۶۵ درصد پسران و تقریباً ۱۰۰ درصد دختران اظهار داشته‌اند چگونگی برقراری رابطه با جنس مخالف را از فیلم‌های ویدیویی فرا می‌گیرند.[3]

از آن‌جا که رسانه‌های تصویری در شرایط فعلی جایگاه ویژه‌ای را در میان ساعاتی که مردم به آن اختصاص می‌دهند دارد، آمار زیر می‌تواند بیانگر اهمیت نقش رسانه‌های تصویری در کشور باشد.

حدود ۹۸ درصد مردم تلویزیون دارند که به‌طور متوسط روزانه بین ۲/۵ تا ۳ ساعت برنامه‌های آن را تماشا می‌کنند، نیمی از مردم سالانه ۲ تا ۳ بار به سینما می‌روند، نیمی از مردم از ویدیو استفاده می‌کنند و حدود ۱۰ تا ۱۵ درصد مردم از برنامه‌های ماهواره استفاده می‌کنند. تعداد خانواده‌هایی که در تهران تحت پوشش تلویزیون ماهواره‌ای قرار دارند حدود ۱۵۰/۰۰۰ تا ۲۰۰/۰۰۰ خانواده برآورد شده است که به‌طور متوسط حداقل ۷۰۰/۰۰۰ نفر یعنی حدود $\frac{1}{10}$ جمعیت تهران را شامل می‌شود.

تعداد پژوهش‌های مستقل در زمینهٔ برنامه‌های ماهواره تاکنون بسیار ناچیز بوده است.

۴ ـ شیوهٔ پژوهش

پس از مرحله پیش آزمون و تعیین اعتبار و پایایی آزمون، جامعهٔ مورد پژوهش انتخاب شد، در مرحلهٔ عملیاتی ۳۴ خانواده از یک مجتمع آپارتمانی مورد تحقیق قرار گرفتند و پرسشنامه‌ای که برای دستیابی به اطلاعاتی دربارهٔ تغییر نگرش‌ها طراحی شده بود در اختیار جامعه مورد پژوهش قرار گرفت.

سپس یافته‌های پژوهش به صورت تحلیل عوامل مورد بررسی آماری قرار گرفت، در این تحقیق میدانی هم نوجوانان و هم والدین مورد تحقیق قرار گرفتند.

۵ ـ یافته‌ها

این تحقیق شامل افرادی می‌شد که بیش از ۶ ماه برنامه‌های تلویزیون ماهواره‌ای را تماشا می‌کردند، بین ۱۲ تا ۱۸ سال سن داشتند و از نظر موقعیت اقتصادی ـ اجتماعی در سطح بالاتر از متوسط بودند.

به منظور سهولت در بررسی تحلیل محتوای برنامه‌ها، شبکهٔ تلویزیونی استار تی وی مورد بررسی قرار گرفت. در این‌جا برخی از یافته‌های اساسی این پژوهش را بدون درنظر آوردن مفاهیم تخصصی مرور می‌کنیم.

۱ ـ فراوانی و پراکنش ساعات استفاده: اکثر نوجوانان اظهار داشته‌اند که روزانه بین ۲/۵ تا ۳/۵ ساعت تلویزیون ماهواره‌ای تماشا می‌کنند، میزان استفادهٔ این نوجوانان از تلویزیون محلی از روزانه ۲ ساعت به تقریباً ۱۵ دقیقه (میانگین) کاهش یافته است، نیمی از نوجوانان اظهار داشته‌اند که از زمان تحت پوشش ماهواره قرار گرفتن، تلویزیون محلی را به انتخاب خود تماشا نکرده‌اند. متوسط مدتی که این گروه امکان استفاده از تلویزیون ماهواره‌ای را یافته‌اند ۱۰ ماه بوده است. (نیمی از مخاطبان از شبکهٔ Art و تعداد کمی از ماهواره اروپایی پالپا استفاده می‌کردند.) در این پژوهش دختران بیشتر از پسران (به‌طور متوسط نیم ساعت) تلویزیون ماهواره‌ای تماشا می‌کردند، ساعت تماشا نیز معمولاً از ۱۹ تا ۲۲ شب بوده است، در تعطیلات از بعدازظهر تا اواخر شب را شامل می‌شود.

۲ ـ چگونگی تماشای تلویزیون: اکثر نوجوانان برنامه‌های موردعلاقهٔ خود را به‌طور جداگانه از والدین تماشا می‌کنند، نیمی از آن‌ها با هدف و برنامه‌ریزی قبلی برنامه‌های موردنظر را می‌بینند و نیمی دیگر بدون هدف تلویزیون تماشا می‌کنند.

از میان کانال‌های Star TV، کانال موسیقی (Chanal V) بیشترین مخاطب را در میان نوجوانان دارد، پس از آن Starplus و سپس Prime Sport قرار دارند. از میان برنامه‌های Chanal V، موسیقی درخواستی و موسیقی روز Top Count down بیشترین محبوبیت را دارد.

۳ ـ نگرش‌های شناختی نوجوانان: براساس رهیافت‌های پژوهشگران رسانه‌ای، نظرات نوجوانان چنین جمع‌آوری شد: ۶۰ درصد نوجوانان برنامه‌های Star TV را سرگرم‌کننده محسوب کرده‌اند، ۷۰ درصد آن‌ها این برنامه‌ها را دارای بار اطلاعاتی قابل توجهی ارزیابی کرده‌اند، حدود ۵۰ درصد آن‌ها اظهار داشته‌اند که از اشتیاقشان به دیدن برنامه‌ها کاسته شده است، نوجوانان میزان وابستگی خود را به این برنامه‌ها «زیاد» ارزیابی کرده‌اند و اظهار کرده‌اند که اگر یک هفته نتوانند تلویزیون ماهواره‌ای تماشا کنند «بی‌حوصله و کسل» می‌شوند. این گروه از نوجوانان به‌طور متوسط اظهار داشته‌اند که از زمانی که برنامه‌های ماهواره را تماشا می‌کنند کمتر از سوی مراجع قانونی به رعایت نکردن هنجارهای حاکم (مانند پوشیدن لباس‌های مورد اعتراض گشت انتظامی و حجاب و آرایش) متهم شده‌اند. ۵۵ درصد از پسران و ۵۰ درصد از دختران گفته‌اند که در این مدت کمتر از سوی مراجع انتظامی تذکر دریافت کرده‌اند زیرا محتاط‌تر شده‌اند. ۶۰ درصد نوجوانان آشنایی بیشتر با هنجارهای اجتماعی ـ فرهنگی رایج در سایر کشورها را مفید ارزیابی کرده و حدود ۷۰ درصد آنان اظهار داشته‌اند از زمانی که تلویزیون ماهواره‌ای تماشا می‌کنند به ارزش‌های فرهنگی جامعهٔ جهانی بیشتر متمایل شده‌اند. ۷۵ درصد دختران و ۶۰ درصد پسران گفته‌اند که از زمانی که تماشای برنامه‌های ماهواره‌ای را شروع کرده‌اند تمایل بیشتری برای زندگی در خارج از کشور یافته‌اند. اکثریت نوجوانان معتقدند که در طی این مدت با مسایل فرهنگی مورد بحث در خارج از کشور بیشتر آشنا شده‌اند و در طرز برخوردشان با مسایل و سلیقه‌های‌شان (مثلاً در مقبولیت گروه‌های موسیقی روز) تأثیر گذاشته است. اکثریت نوجوانان معتقد بودند که تماشای تلویزیون ماهواره‌ای در بهبودبخشی یا برهم خوردن روابط‌شان با والدین تأثیری نداشته است اما ۶۰ درصد آن‌ها گفته‌اند که روابطشان را با گروه همسالان بهتر کرده است و نیمی از آن‌ها معتقد بودند که رابطه‌شان با جنس مخالف را بهتر کرده است. در یک پرسش باز از نوجوانان خواسته شد تا نام گروه‌های موسیقی محبوب خود را بنویسند، Guns'n Rosses و Bonjovie محبوب‌ترین گروه‌های موسیقی بودند. (تنها ۳۰ درصد از دختران از مدونا و جرج مایکل یاد کرده بودند)، ۱۰۰ درصد نوجوانان اظهار کرده بودند که تماشای تلویزیون ماهواره‌ای اطلاعات عمومی آن‌ها را در زمینه‌های مختلف افزایش داده است، ۹۰ درصد نیز گفته بودند که تماشای تلویزیون ماهواره‌ای بر عملکرد تحصیلی‌شان تأثیری نداشته است، و بالاخره در پاسخ به این سؤال که آیا در مدتی که به تماشای تلویزیون ماهواره‌ای پرداخته‌اید تغییر رفتاری محسوسی نسبت به قبل در خود احساس می‌کنید، ۳۵ درصد گفته بودند: آرام‌تر و خونسردتر شده‌اند و ۲۰ درصد دیگر پرهیجان‌تر شده‌اند و ۴۵ درصد باقیمانده اظهار کردند که هیچ تغییری نکرده‌اند.

۴ ـ اطلاعات جنبی: به تمام ۵۳ نوجوان (۲۴ دختر و ۲۹ پسر) تست درون‌گرایی و برون‌گرایی داده شد، در آزمون همبستگی میان درون‌گرایی و تماشای بیشتر تلویزیون ماهواره‌ای همبستگی مثبت وجود داشت. از نوجوانان خواسته شد تا دربارهٔ عقاید مذهبی، نقش جنسی، گرایشات اجتماعی و هنجارهای اجتماعی در یک مقیاس ۵ درجه‌ای اظهارنظر کنند، میان نظرسنجی یادشده و پرسشنامهٔ قبلی از نظر تحلیل عوامل رابطهٔ معناداری موجود نبود.[۴]

۵ ـ نظرات والدین: از والدین پرسیده شد که آیا تماشای برنامه‌های تلویزیون ماهواره‌ای را مناسب نوجوانان خود می‌بینند، ۵۵ درصد پاسخ داده‌اند، بله، ۳۰ درصد گفتند نظری ندارند و ۱۵ درصد پاسخ منفی دادند. ۷۰ درصد والدین گفتند که تماشای تلویزیون ماهواره‌ای موجب شده است که نوجوانانشان کمتر از خانه بیرون بروند و درنتیجه کمتر با نیروهای انتظامی درگیر شوند، ۶۵ درصد اظهار کرده‌اند که نوجوانانشان روحیهٔ بهتر و شاداب‌تری یافته‌اند، ۶۰ درصد از عملکرد تحصیلی فرزندانشان اظهار نگرانی کرده‌اند و حدود ۷۰ درصد گفتند که ارتباطات اجتماعی نوجوانان کاهش یافته است، ۸۵ درصد والدین تماشای تلویزیون ماهواره‌ای را برای نوجوانان کم‌خطرتر از فیلم‌های ویدیویی (بدون کنترل) دانسته‌اند.

۶ ـ بررسی تحلیلی: در تابلوی اطلاعاتی بالا، بخش اعظم نمونه‌های مورد بررسی در این پژوهش به صورت چکیده، ارائه شد. با توجه به برنامه‌های محافظه‌کارانهٔ Star TV که سکس و خشونت در آن به حداقل رایج در میان شبکه‌های تلویزیونی می‌رسد، ارزیابی نظرات والدین و نوجوانان نشانگر رضایت آن‌ها از این برنامه‌هاست که به «خودکنترل‌دهی»[۵] شناختی نوجوانان یاری می‌رساند، بر این اساس نوجوانانی که تماشای این برنامه‌ها را با تأیید والدین همراه می‌بینند کمتر از سایرین در تماشای تلویزیون ماهواره‌ای افراط می‌کنند و نگرانی کمتری دارند، با تحلیل داده‌ها تنها در دو مورد می‌توان به اظهارنظر قطعی پرداخت:

۱ ـ تلویزیون ماهواره‌ای موجب بالا رفتن عزت نفس نوجوانان، کاهش درگیری با قوانین انتظامی موجود و روحیه بهتر شده است. ۲ ـ تلویزیون ماهواره‌ای باعث تشدید گرایش نوجوانان به مظاهر فرهنگی رایج در جهان شده است.

به جز این‌ها معنی توان با توجه به اظهار نظرهای نوجوانان و والدین، تغییر نگرش‌های شناختی واضحی را به تماشای تلویزیون ماهواره‌ای نسبت داد، زیرا اثبات این امر مستلزم پژوهشی به صورت پیش‌آزمون و پس‌آزمون است، به علاوه دوران نوجوانی دوران تغییرات پیاپی است، از این رو کشف رابطه علت و معلولی در فرایند تغییر نگرش مستلزم آزمایش‌های دقیق‌تری‌ست. با این‌همه روشن است که میان پاسخ‌های نوجوانان نوعی توازن کلی وجود دارد که ناشی از «فرهنگ نوجوانان» است، از سوی دیگر فرایند همانندسازی در نوجوانان دختر مظاهر عینی‌تری را به صورت الگوهای محبوب در تلویزیون ماهواره‌ای یافته است، زیرا الگوهای زنانه در این تلویزیون متنوع‌تر، واقعی‌تر و قابل قبول‌تر به‌نظر می‌رسد و کمتر تحت‌تأثیر الگوهای مردانه است، این پژوهش نشان می‌دهد که چگونه پردازش اطلاعات مفاهیم تلویزیون ماهواره‌ای متأثر از عوامل روانی ـ شناختی و اجتماعی (و به علت تبعیض جنسی حاکم) جنسی‌ست و چگونه این مفاهیم می‌توانند در رشد شناختی ـ اجتماعی نوجوانان نقش مثبت یا منفی ایفا کنند و چگونه عوامل انحصارگرایی اطلاعات[۶] بر نقش منفی این مفاهیم تأثیر می‌گذارند.■

پانویس‌ها:

۱ ـ یادگیری اجتماعی (Social Learning)، یادگیری از سرمشق‌ها و الگوهای مؤثر در برخوردهای اجتماعی است، این‌که چگونه دیگران پاداش می‌گیرند یا با مخالفت اجتماعی روبه‌رو می‌شوند موجب تبعیت افراد از این هنجارها می‌شود.

2 - Attitudas (نگرش‌های قالبی‌شده).

۳ ـ بخشی از این پژوهش‌ها توسط نگارنده در سمینار اختلالات رفتاری کودکان و نوجوانان (۱۳۷۱)، سمپوزیوم استرس (۱۳۷۱) و سمپوزیوم رسانه‌ها و جامعهٔ سالم ارائه و در نشریات علمی منعکس شده است.

۴ ـ بنابراین برای تعیین متغیر اصلی که بر متغیر وابسته (نگرش‌ها) تأثیر می‌گذارد نیازمند شرایط آزمایشی دیگری هستیم تا با اطمینان تأثیر ماهواره را در تغییر انگاره‌های مذهبی، اجتماعی، فرهنگی و جنسی مؤثر بدانیم.

۵ ـ خودکنترل‌دهی (خویشتن‌داری) (Self - Control) نوعی پایند شناختی‌ست که در اثر تثبیت فرایندهای پاداش و تنبیه مدل شده حاصل می‌شود. در مورد فیلم، نوجوانانی که با آگاه‌سازی والدین و اجازه انتخاب و تقبل مسئولیت روبه‌رو شده‌اند، حتا اگر کنترلی هم وجود نداشته باشد، می‌توانند تشخیص دهند که تماشای چه فیلمی مناسب آن‌هاست، زیرا خود (ایگو) آن‌ها پرورش و هویت یافته است، اگر نوجوانی را دیدید که با دگمهٔ دور تند صحنهٔ نامناسبی را «رد کرده» او خود کنترل‌دهی یافته است، درحالی که نظارت و امر و نهی مستمر، سانسور و ممانعت از تماشای فیلم‌هایی که مضر تشخیص داده می‌شود، نوجوان را بیشتر برای تماشای این فیلم‌ها برمی‌انگیزد، پژوهش‌های نگارنده و دیگران حاکی‌ست که تقریباً تمام نوجوانان دختر و پسر حداقل یک فیلم ممنوعه دیده‌اند!

۶ ـ انحصارگرایی اطلاعات می‌کوشد تا منابع خبر را به مراجع رسمی مرتبط سازد و از نفوذ اطلاعات به غیر از کانال‌های رسمی جلوگیری کند، از این رو مفاهیم تلویزیون ماهواره‌ای با این رویکرد تضاد می‌یابد و به بحران اطلاعاتی می‌انجامد که جوی از شایعه، اتهام‌ها و ناامنی را به همراه می‌آورد، در نظام انحصار اطلاعات مخاطبان بندگان بی‌اراده دستگاه ایدئولوژیک هستند که بر اساس اطلاعات رسمی به شکل و قوارهٔ تازه‌ای درمی‌آیند، چیزی شبیه به قلمهٔ حیوانات جرج ارول، نظام دمکراتیک آزادی اطلاعات، یک خبر را به مراجع متفاوت مرتبط می‌سازد و پردازش آن و چگونگی برخورد با آن را به عهدهٔ مخاطب می‌گذارد.

لیلی فرهادپور

علی باباچاهی:
کتاب بعدی من، روزگاری مانند بمب منفجر خواهد شد

پس از گذشت یک سال از برپایی کارگاه هنر و ادبیات تکاپو، علی باباچاهی دومین شاعر میهمان کارگاه بود که اشعارش مورد نقد و بررسی قرار گرفت. اولین شاعر میهمان محمد علی سپانلو بود و پیش از آن، نویسندگانی چون شهرنوش پارسی‌پور، محمدمحمدعلی و جوادمجابی میهمانان جلسه‌های نقد بررسی بودند.

هنرجویان شعرهای باباچاهی را، چه مجموعه‌ها و چه آنهایی که در صفحه‌های شعر مجلات چاپ شده‌اند، بررسی کردند. اکثر آن‌ها معتقد بودند که باباچاهی در مقدمه کتاب گزیدهٔ اشعار خود به بسیاری از کاستی‌های شعر خود پرداخته است.

علی بابایی، ضمن تأکید این نکته، اعتقاد داشت که در بررسی آثار باباچاهی مشاهده می‌کنیم که پیشرفت وجود دارد، اما در کل مضمون و نگاه شاعر از آغاز تاآخر ثابت می‌ماند، گرچه از نظر فرم چرخشهایی در آن می‌توان یافت.

افشین دشتی از آثار اخیر باباچاهی، که در مجلات چاپ شده بود، تعریف کرد و بر شعرهای اول شاعر، انتقاداتی وارد دانست. دشتی گفت: «باباچاهی در برخی از شعرهای خود سعی در معنی کردن شعر دارد» دشتی دلیل این موضوع را وجودنکات مبهم و پیچیده‌ای که علت وجودی آنها مشخص نیست، دانست. او عدم نقطه گذاری صحیح کتاب گزیده اشعار و نیز وجود اعدادی مانند چهار را (بدون آنکه کارکرد آنها مشخص باشد) مورد پرسش قرار داد.

بیژن روحانی پس از تأیید نظرات افشین دشتی گفت: «وجود تصویرهای مبهم و تشبیهات و تطابقات و اضافات در شعر باباچاهی درک قضیه را به تأخیر می‌اندازد.» بیژن روحانی معتقد بود که الزام شاعر به رعایت وزن باعث شده است از ایجاز به دور بماند و باباچاهی برخلاف استدلال‌های خود در مقدمه کتاب گزیده اشعار، عمل می‌کند. روحانی تصویرهای شعرهای باباچاهی را این‌گونه توصیف کرد: «تصویرها در شعرهای باباچاهی در ابتدا قدرتمند هستند و بعد افت می‌کنند... تصویرها زیبا هستند ولی وحدت ندارند.» او هم‌چنین معتقد بود که برخی از شعرهای باباچاهی در مفاهیم کلاسیک هستند و از نظر صوری و ظاهری نو شده‌اند. روحانی گفت: «در برخی از شعرها، تنها دریافتی که از شعر نو شده کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها است.» در آخر هر دو هنرجو شعرهای جدید باباچاهی را مطلوب‌تر دانسته و از شاعر خواستند در بارهٔ «گفتار عادی» که در مقدمه کتابش به آن اشاره کرده است، توضیح دهد.

حسین عابدی دربارهٔ روشن نبودن دلیل وجود برخی کلمات در شعر باباچاهی صحبت کرد و به کلماتی اشاره کرد که در شعر مطرح می‌شود و بعدنه به آن رجوع می‌شود ونه از آن استفاده.

جمشید برزگر، با استناد به مقدمه علی باباچاهی در گزیدهٔ اشعارش گفت: «چرا شاعری که خود شعرها را نقد و بررسی می‌کند، همان اشکالاتی که از آنها نام می‌برد در شعر خودش هم جاری است.». برزگر شعر آوای مردان باباچاهی را نقطه عطف کار او خواند وگفت: «زبان شاعر، زبان مسلط دهه چهل است» او با مطرح کردن خصلتهای کلی شعر باباچاهی زبان او را برآیند چهار شاعر دانست: نحوه ساختار زبانی از شاملو، وزن از اخوان، استفاده از اسطوره از آتشی و گرایش به سادگی از فروغ. برزگر گفت: «استقلال زبانی خاص در کارهای باباچاهی دیده نمی شود... زبان شعر او زبانی ساده است، و زبان کارکرد مستقل پیدا نمی‌کند.» برزگر کمبود آشنازدایی و هنجارشکنی را از نقص‌های شعرهای اولیه باباچاهی دانست و معتقد بود که در شعرهای اخیر باباچاهی، شاعر به زبان می‌پردازد و از شیوه‌های ترکیب سازی استفاده می‌کند. برزگر به عدم موفقیت‌های برخی از این شیوه‌ها در شعرهای اخیر باباچاهی نیز اشاره کرد. برزگر در جمع بندی سخن‌های خود گفت: «من معتقدم اشکال باباچاهی در این است که شاعر تکلیف خودش را با شعر مشخص نمی‌کند، آیا اوشاعری جنوبی است که می‌خواهد از بوشهر و خلیج حرف بزند یا شاعری تهرانی که با دود و گرانی دست و پنجه نرم می‌کند و یا حداقل تلفیق موفقی از این‌ها.»

حامد محمد طاهری سمبل باباچاهی را زبان او دانست و گفت: «باباچاهی در زبان ساکن نمی‌ماند و مدام از این زبان به آن زبان می‌رود.» او زبان باباچاهی را برآیند شاملو اخوان و فروغ و... و هم‌چنین مقلد آتشی نمی‌دانست. او از باباچاهی خواست تا توضیح دهد چگونه به این زبان نرم دست یافته است.

امیر نصری هنرجوی دیگرکارگاه معتقد بود باباچاهی در شعرش گستردگی واژگانی ندارد. و او یک مقلد باقی مانده است.

در ادامه صحبت‌های نصری، غلامحسینی گفت: «نگاه شاعر، نگاه خیلی معاصری نیست و نگاهی است ساده و معمولی.»

علی باباچاهی پس از شنیدن نظرات هنرجویان گفت: «حسن قضیه این است که در این جا نگاه‌ها صمیمانه و مهربان و خارج از حشو و زوائد هنری است... اما در مجموع نوع برخوردی که شده است، یک برخورد متداول است». باباچاهی توضیح داد: «نگاه متقدین باید از نگاه شاعر جلوتر باشد و هر شعر باید در زمان خودش مورد نقد و بررسی قرار گیرد.» او با اشاره به مقدمه خود در گزیدهٔ اشعارش معترف بود که شعرهای اول کتاب مورد تأیید شاعر نیست.

باباچاهی معتقد بود که در شعرش بی قراری وجود دارد و او به سرعت از شعرهای خود فاصله می‌گیرد. باباچاهی در پاسخ مقلد بودن خود گفت: «تأثیرپذیری با مقلد بودن فرق دارد.» باباچاهی توضیح داد که مطالعه خلاق اثر به معنای آن است که اثر را در دقایق خودش درک کنیم. سپس او به تبیین نظر خود در بارهٔ شعر ساده و پیچیده پرداخت و گفت: «اینکه باید شعر ساده و لاغیر تجویز شود اشتباه است».

باباچاهی دربارهٔ روند شعرهای خود توضیح داد و چگونگی فراز و نشیب در شعرهایش را بررسی کرد. او برخی از پیش‌فرض‌ها و مباحث مطرح در زمینهٔ شعر مدرن و سنتی را نادرست خواند و گفت: «بین شعر مدرن یا سنتی آنقدرها هم نباید فاصله گذاشت.» باباچاهی تأکید کرد: «باید سراغ هر شعر را با منطق خاص خودش رفت.»

باباچاهی دربارهٔ منظورش از «گفتارعادی» گفت: «منظور من از گفتار عادی شعر محاوره‌ای است. نه آن شعری که مثل حرف زدن پومیه ما باشد.» او در این باره به توضیح مفصلی پرداخت و با مثال آوردن از شعرهای کلاسیک ادبیات فارسی در جمع بندی صحبت‌های خود گفت: «شعر محاوره‌ای همان شعری است که خیلی طبیعی، با استفاده از تمام صناعات بیرونی و بدون آنکه آن صناعات را مزاحم خود ببینیم، در شکل منسجم‌تری ارائه شود.»

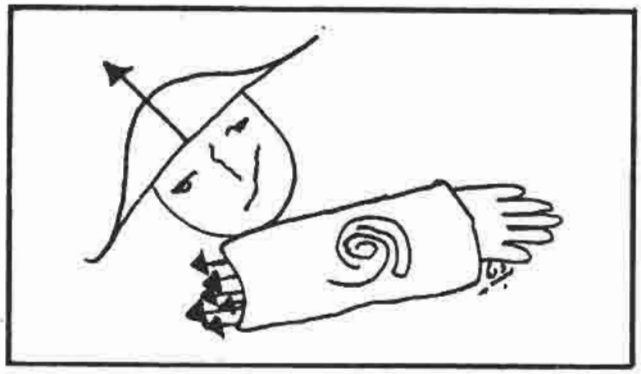
باباچاهی دربارهٔ شعرهای اخیر خود توضیح داد و گفت: «من کتاب برگزیده اشعار را کتاب موفقی نمی‌دانم.» و با خنده ادامه داد: «کتاب بعدی من روزگاری مثل بمب منفجر خواهد شد.»

باباچاهی حفظ لحن در طول دوران شاعری‌اش را نقطه قوت کار خود دانست و گفت: «من دارای ته‌لهجه در شعرهایم هستم، همان‌طور که در حرف زدن ته لهجه دارم.»

در دقایق آخر جلسه نقد و بررسی باباچاهی با هنرجویان در مورد مصرف هنری کلمه به بحث پرداخت و گفت: «کلمه ها درشعر باید حساب کتاب داشته باشند. البته نه حساب و کتاب چرتکه‌ای.» ❑

کارگاه آموزش و شناخت
هنر و ادبیات

نشر آرست به منظور ارتقاء سطح آگاهی و مطالعهٔ جامعهٔ ادبی ایران در زمینه‌های شعر، داستان، نمایشنامه، فیلمنامه و... یک دورهٔ آشنایی با شاعران، نویسندگان، منتقدان و آثارشان و آموزش شعر و داستان برگزار کرده است. علاقه‌مندان همه‌روزه با شماره تلفن ۶۴۱۳۷۵۵ تماس بگیرند.



فرم اشتراک

بهای اشتراک داخل کشور را به حساب ۲۵۵۹/۳ بانک ملت، شعبهٔ بنیاد شهید (قدس) به‌نام شرکت آرست (ناشر تکاپو) واریز کنید و اصل فیش بانکی را همراه مشخصاتتان به نشانی صندوق پستی ۴۹۹۵ ـ ۱۹۳۹۵ بفرستید.

نام: ..... Name:

نشانی: ..... Address:

..... Tel:

افراد حقیقی:

از شماره ☐ تا شماره ☐

ایران: ۶ شماره: ۹۰۰۰ ریال ۱۲ شماره ۱۸۰۰۰ ریال

خارج از کشور: ۶ شماره ۳۰ دلار ۱۲ شماره ۶۰ دلار

کتابخانه‌ها، نهادها و ارگان‌ها:

داخل کشور: یک سال ۳۰۰۰۰ ریال

خارج کشور: یک سال معادل ۱۲۰ دلار

اشتراک شما، ضامن پویایی انتشار

انتشارات روشنگران منتشر کرده است

نمادهای اسطوره‌ای و روانشناسی زنان

نویسنده : شینودا بولن

مترجم : آذر یوسفی

قیمت : ۵۰۰۰ ریال

انتشارات روشنگران منتشر کرده است

کتاب تهران

(جلدچهارم)

مجموعه مقالات درباره تهران

قیمت : ۴۵۰۰ ریال

انتشارات روشنگران منتشر کرده است

فیلم در فیلم

(فیلمنامه)

نوشته:

بهرام بیضائی

پخش چشمه ـ تلفن: ۶۴۶۴۲۱۰

طرح و اجرا: کارگاه گرافیک پاد ـ ۶۵۳۹۶۷

انتشارات روشنگران، تهران ـ خ دکتر فاطمی روبروی متل قو، شماره ۲۲۷، طبقه همکف ـ تلفن: ۶۸۷۲۲۰

نقد و تفسیر آثار محمود دولت‌آبادی
محمدرضا قربانی
نشر آروین / ۱۳۷۳
۱۷۵ صفحه / ۲۷۰۰ ریال

محمدرضا قربانی که بیش از این نقد آثار صادق هدایت را منتشر کرده بود، در این کتاب کوشیده است تحلیل همه جانبه‌ای از کارنامهٔ نویسندگی محمود دولت‌آبادی ارائه کند.

نویسنده در دو برش افقی و عمودی به تحلیل آثار دولت‌آبادی از داستان «ته شب» تا رمان **روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده** می‌پردازد که در فاصله‌ای حدود یک ربع قرن نوشته شده‌اند. نشانه‌های رمانتی‌سیسم ـ دوگانگی طبیعت بازتاب دوگانگی درون ـ زن در آثار دولت‌آبادی و سالشمار زندگی محمود دولت‌آبادی از جمله عناوین این کتاب است.

گزینهٔ اشعار منوچهر شیبانی
بررسی و گزینش
علی باباچاهی
انتشارات مروارید / ۱۳۷۳
۱۳۶ صفحه / ۳۲۰۰ ریال

این گزینه در پنج بخش تنظیم شده است. در بخش نخست (شناسنامه و شعر منوچهر شیبانی) علی باباچاهی بررسی جامع و درعین‌حال واقع‌بینانه‌ای از زندگی و شعر منوچهر شیبانی به دست می‌دهد. باباچاهی در بررسی خود روی مضامین اجتماعی ـ کارگری شعر شیبانی و نوآوری‌های این شاعر در قالب‌های شعری و اوزان عروضی تسبایی و در نهایت اولین تجربه‌های شعر منثور توسط شیبانی، تأمل می‌کند.

چهار بخش بعدی کتاب عبارت است از: سه شعر از کتاب **جرقه**، پنج شعر از کتاب **آتشکدهٔ خاموش**، نه شعر از **سراب‌های کویری** و شش شعر از **پاریسی‌ها** آخرین مجموعه شعر منوچهر شیبانی که هنوز به صورت کتابی مستقل چاپ نشده است.

به دنبال سنجاقک‌ها
کسرا عنقایی
انتشارات نوید شیراز / ۱۳۷۳
۱۰۷ صفحه / ۱۴۰۰ ریال

به دنبال سنجاقک‌ها چهارمین مجموعه شعر کسرا عنقایی شاعر پرکار معاصر از سوی انتشارات نوید شیراز منتشر شده است. عنقایی از معدود شاعران جوانی است که در این سال‌ها به طور جدی و مرتب به انتشار آثار خویش پرداخته است.

عنقایی در این مجموعه تجربه‌های پیشین خود را در حوزهٔ تخیل و زبان دنبال می‌کند و گاه به شعرهایی شفاف‌تر و زبانی روان‌تر می‌رسد. این مجموعه در دو بخش با دو عنوان کلی «به دنبال سنجاقک‌ها» و «کودکی از دست رفته» تنظیم شده و در مجموع دربرگیرندهٔ ۶۷ قطعه شعر است: **در انتهای این شعر/ برف خواهی دید/ می‌توانی موهایت را بر توده‌ای انباشته از آن بگسترانی...**

بچه‌ها هم می‌توانند قصه بسازند
اسماعیل همتی
ناشر: مؤلف / ۱۳۷۲
۱۱۰ صفحه / ۱۲۰۰ ریال

اسماعیل همتی شاعر و نمایشنامه‌نویس معاصر نتایج تجربیات شخصی خود را در زمینهٔ آموزش قصه‌نویسی به کودکان در این کتاب جمع‌بندی نموده و به همراه تعدادی از قصه‌های نوشته‌شده توسط کودکان در اختیار خوانندگان گذاشته است.

نویسنده با ارائهٔ گزارش کار کلاسی که خود مربی آن بوده است و توضیحاتی دربارهٔ مراحل مختلف ساخت یک قصه، تأکید می‌کند که: «بچه‌ها هم می‌توانند قصه بسازند».

بگذار تو را آواز بخوانم
اعظم حسینی
نشر الفبا / ۱۳۷۳
۲۰۸ صفحه / ۲۹۰۰ ریال

بگذار تو را آواز بخوانم نخستین مجموعه شعر اعظم حسینی شاعر معاصر است. در این مجموعه هشتادوهشت قطعه شعر که حاصل حدود بیست سال کار این شاعر است، به چاپ رسیده است:

من از پلی که به هفت دریا سلام می‌گوید/ می‌گذرم/ بر بامی که هفت آسمان را در بازو دارد/ می‌ایستم/ و ریسمان بلاتکلیفی‌هایم/ دریغا دریغ!/ تا سایه‌روشن منزلگاهت/ در ژرفای دره به پیش می‌رود.

صدای سبز بلوط
فرهاد عابدینی
ناشر: مؤلف / ۱۳۷۳
۹۱ صفحه / ۱۸۰۰ ریال

بعد از **کوچ پرنده‌ها** (۱۳۵۲) و **آوردگاه** (۱۳۵۸) **صدای سبز بلوط** سومین مجموعه شعر فرهاد عابدینی، شاعر معاصر است. در این مجموعه سی‌ونه قطعه شعر نو به همراه پنج غزل و هشت رباعی به چاپ رسیده است که وجه مشترک همهٔ آن‌ها عشق است:

این حلقه را گسیختنی نیست/ گر بگسلد/ تمامی هستی گسیخته است/ پس عاشق/ اکسیر پایدار جهان‌ست/ بانوی من/ من زنده‌ام/ من عاشقم.

روایتی دیگر
اسماعیل همتی
نشر آهو / چاپ دوم ۱۳۷۲
۸۸ صفحه / ۸۰۰ ریال

این نمایشنامه برداشت آزادی است از داستان ضحاک شاهنامهٔ فردوسی که در چهارده صحنه تنظیم شده است.

از اسماعیل همتی، شاعر و نمایشنامه‌نویس معاصر، پیش از این سه مجموعه شعر و نمایشنامهٔ دیگری با عنوان **شب بارانی** منتشر شده است.

مرد کوهستان
یاشار کمال
ترجمهٔ علیرضا سیف‌الدینی
انتشارات تلاش / ۱۳۷۲
۲۷۴ صفحه / ۲۲۰۰ ریال

مرد کوهستان داستان زندگی «محمد آفه چاکرجالی» است. چاکرجالی پهلوانی دلاور و راهزنی جوان‌مرد بوده است که علیه حکومت مرکزی ترکیه دست به شورش می‌زند و از مردم محروم در مقابل فئودال‌ها و مأموران حکومتی دفاع می‌کند.

یاشار کمال نویسندهٔ سرشناس ترک برای نوشتن این کتاب خاطرات بسیاری از کسانی را که چاکرجالی را از نزدیک می‌شناخته‌اند، از جمله خاطرات سرهنگ رشدی کیاش فرماندهٔ گروه ژاندارم که عامل سرکوبی و قتل چاکرجالی بوده است را شخصاً جمع‌آوری کرده و همین اطلاعات و مستندات را زمینهٔ اصلی روایت خویش قرار داده است.

آنکس که با سایه‌اش حرف می‌زد
صادق همایونی
انتشارات نوید شیراز / ۱۳۷۳
۳۱۹ صفحه / ۶۵۰۰ ریال

چاپ سوم **مردی که با سایه‌اش حرف می‌زد** با یک تغییر جزیی در عنوان کتاب با نام جدید **آنکس که با سایه‌اش حرف می‌زد** توسط انتشارات نوید شیراز به بازار کتاب عرضه شده است.

صادق همایونی در این کتاب به بررسی گوشه‌هایی از زندگی و آثار صادق هدایت پرداخته است. نگاهی به آثار دیگر صادق هدایت، نمایی از تأثیر صادق هدایت در شعر امروز ـ آنکس که با سایه‌اش حرف می‌زد ـ و این زندگانی من است، و سالشمار و رویدادهای زندگانی صادق هدایت عنوان‌های اصلی این کتاب است. چند عکس و نمونه‌هایی از نقاشی‌های هدایت عنوان دو بخش پایانی منضم به متن اصلی این کتاب است.

زلال، مثل اشک چشم
زهرا کدخداییان
نشر سهند / ۱۳۷۳
۱۲۷ صفحه / ۲۰۰۰ ریال

این کتاب چهارمین مجموعه داستان زهرا کدخداییان نویسندهٔ معاصر است.

در این مجموعه سیزده داستان کوتاه به چاپ رسیده است که از آن جمله‌اند: **اثاث خانه، نذر، چادرنماز، غبار غم و زلال مثل اشک چشم**

آوازهای سربی
س ـ اصلان‌پور
انتشارات مرغ آمین / ۱۳۷۳
۱۹۳ صفحه / ۳۵۰۰ ریال

این مجموعه دربرگیرندهٔ سی و شش قطعه شعر است که در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۵۲ تا ۱۳۷۲ سروده شده است. سطرهای زیر نمونه‌ای از شعرهای این مجموعه است:

به انتهای آسمان رسیده‌ام/ میلیاردها ستاره/ در ارتباطی مرموز/ به نجوا نشسته‌اند/ دروازهٔ معراج بسته است/ جسد هابیل/ در تابوتی سنگی/ با سر شکافته و خونی تازه/ پشت در است... ص ۱۶۸

حافظ در آستانهٔ پیر مغان
امید عطایی
انتشارات عطایی / ۱۳۷۳
۳۲ صفحه / ۹۰۰ ریال

نویسندهٔ این کتاب کوشیده است با بهره‌گیری از دیوان لسان‌الغیب داستان‌گونه‌ای از شعر و شخصیت حافظ بپردازد. راوی حکایت را بدین‌گونه آغاز می‌کند که: **پرتو خورشید پسان می ارغوانی از شرق ساغر آسمان پدیدار می‌شد که سواری یکه و تنها، از دروازهٔ شهر شورانگیز شیراز برون رفت...**

آتش اهورایی
علی‌اکبر ابراهیم‌زاده
ناشر: مؤلف / ۱۳۷۲
۱۷۶ صفحه / ۱۲۰۰ ریال

علی‌اکبر ابراهیم‌زاده که شعر را از دههٔ چهل آغاز کرده است، در این مجموعه ۴۲ قطعه شعر نو و ۳۵ قطعه شعر در قالب‌های کلاسیک را گردآوری و عرضه داشته است. این شعرها حاصل بیست سال کار شاعری او از سال ۱۳۴۷ تا ۱۳۶۷ است: **بر مخمل شناور شب‌های یکران/ تمثیل اخترانی/ آری/ دارم گمان سبز/ این‌که زلالی/ در قاب کهکشان/ منوز.**

دیر، با عطر خاک
نرگس رجایی
ناشر: انجمن شعر جوان استان کرمان / ۱۳۷۳
۲۵۳ صفحه / ۳۵۰۰ ریال

دیر، با عطر خاک، گزینه‌ای است از شعر امروز کرمان که به کوشش نرگس رجایی که خود از شاعران جوان این خطه است گردآوری شده است. در این گزینه شعرهایی می‌خوانیم از: **منوچهر نیستانی، احمدرضا احمدی، مسعود احمدی، نعمت احمدی، علی ریمی وزیری، حسن رجبی بهجت، نرگس رجایی، محمد شریفی، رضا شمسی، طاهره صفارزاده، مهدی صمدائی، وحید طلوعی، عبدالرضا فراری، فاطمه مظفری‌نژاد و کیومرث منشی‌زاده.**

در دهان باد
رضا دبیری جوان
ناشر: مؤلف / ۱۳۷۳
۱۱۸ صفحه / ۱۸۰۰ ریال

در دهان باد گزینه‌ای از اشعار سال‌های ۵۷ تا ۷۰ رضا دبیری جوان است.

این گزینه در پنج فصل تنظیم شده و مجموعاً ۶۷ قطعه شعر را در برمی‌گیرد: **گفتم که پشت روزهای نیامده‌ای/ روزها آمدند و/ تو نیامده‌ای.**

آینه‌ها
نقد و بررسی ادبیات امروز/ دفتر یکم
الهام مهویزانی
انتشارات روشنگران/ ۱۳۷۳
۲۷۱ صفحه/ ۴۰۰۰ ریال

دفتر یکم آینه‌ها گزارش مشروح ده جلسه از جلسات نقد و بررسی ادبیات امروز ایران است که طی سال‌های ۶۹ تا ۷۲ توسط الهام مهویزانی در تهران برگزار شده است.

در ده جلسهٔ اول آینه‌ها، شرکت‌کنندگان به نقد رودر روی آثار عباس معروفی، منصور کوشان (در ۲ جلسه)، امیرحسن چهل‌تن، رضا جولایی، اصغر الهی، رضا فرخفال، محمد محمدعلی، مسعود خیام و غزاله علیزاده پرداخته‌اند.

خوانندگان تکاپو گزارش مختصر این جلسات را در شماره‌های قبلی مجله خوانده‌اند.

بانو تا ملکوت
ناشر: ادارهٔ کل فرهنگ و ارشاد اسلامی سیستان و بلوچستان/ ۱۳۷۳
۷۲ صفحه/ ۱۵۰۰ ریال

این کتاب گزیده‌ای از شعرهای خوانده‌شده توسط تعدادی از زنان شاعر در نخستین کنگرهٔ سراسری شعر زن است.

شبنم مهرشاد، پوران علی‌پور، منیره درخشنده، مریم شجاعی، پروانه نجاتی، فاطمه سالاروند، طیبه رخشانی و نرگس رجایی از جمله شاعرانی هستند که در این کنگره که در آذرماه ۷۲ در زاهدان برگزار شده بود، حضور داشته‌اند.

همیشه برفی
محمود طیاری
انتشارات گیلکان/ ۱۳۷۲
۶۳ صفحه/ ۹۵۰ ریال

همیشه برفی دومین مجموعه شعر محمود طیاری نویسنده و شاعر معاصر گیلانی است. با این‌که شعر و شاعری زمینهٔ اصلی کار محمود طیاری نیست، این مجموعه دارای تازگی‌هایی است که خواننده را به یاد زبان ویژه و طنز مؤثر **طرح‌ها و کلاغ‌های** این نویسنده که در سال ۴۲ منتشر شده بود می‌اندازد. به‌ویژه در سطرهایی چون **مثلِ آخ!/ آهسته/ پرستار/ و پنج سی سی لیخند ضدعفونی‌شده** در شعر کالسکهٔ سیاه، یا سطرهایی چون **وقتی با زنم/ رفته بودیم تمیرگاه عشق/ شمع و پلاتین‌مان را عوض کنیم...** در شعر تمیرگاه عشق و یا در تصاویری چون **باد/ چون ژنرالی دیوانه/ می‌کند باقی‌ماندهٔ سردوشی درختان را**

آن‌سوی فصول سرد
موسی شیرزایی
ناشر: ادارهٔ کل فرهنگ و ارشاد اسلامی سیستان و بلوچستان/ ۱۳۷۳
۱۰۵ صفحه/ ۱۵۰۰ ریال

در این مجموعه که نخستین مجموعه شعر موسی شیرزایی است، ۳۹ قطعه شعر در قالب‌های کلاسیک و نیمایی می‌خوانیم که شعر **اشک** یکی از آن‌هاست:

تو اشکم را نمی‌دانی/ چراکه عشق را/ گلگون ندیده‌ای/ اشک مرا/ شیزده‌ای می‌داند/ که باد/ چراغش را خاموش کرده باشد

گرگ‌ها و شاهین‌ها
فرانک موسوی
کتاب زمان/ ۱۳۷۳
۱۵۹ صفحه/ ۲۸۰۰ ریال

ناشر در معرفی این اثر که بیست‌وچهارمین کتاب از مجموعه داستان‌های زمان است، می‌نویسد:

این قصه شرح ماجراهایی است که بر سه دختر نوجوان در یکی از دبیرستان‌های تهران گذشته. نویسنده از سر آرمان‌خواهی و به نیروی استعداد شخصی توانسته است صحنه‌هایی را که خود ناظر بوده به شکلی تحسین‌برانگیز شرح دهد و شوق خواننده را برانگیزد.

خلق روزگار
صادق همایونی
انتشارات نوید شیراز/ ۱۳۷۰
۱۵۹ صفحه/ ۹۸۰ ریال

خلق روزگار پانزده داستان کوتاه است که از دو مجموعه داستان **هرگز غروب مکن** و **بیگانه‌ای در ده** نوشتهٔ صادق همایونی که در دههٔ چهل منتشر شده بود، توسط انتشارات نوید شیراز گزینش و منتشر شده است.

شیشهٔ عمر، بازپرسی، سایه‌ای که محو شد، بی‌بازگشت و بیگانه‌ای در ده از جمله داستان‌های این مجموعه است.

نسیم کارون، کتاب اول
گردآورنده: یوسف عزیزی بنی‌طُرُف
ناشر: مؤسسهٔ آنزان/ ۱۳۷۳
۲۳۹ صفحه/ ۴۸۰۰ ریال

نسیم کارون گاهنامه‌ای است دربارهٔ فرهنگ ـ ادب و فولکلور مردم عرب خوزستان که کتاب اول آن توسط یوسف عزیزی بنی‌طرف گردآوری شده است. گردآورنده، نسیم کارون را در ردیف سایر نشریات اقوام مختلف ایرانی مثل گیله‌وا، آوای کردستان، وارلیق و... آورده و در مقدمهٔ این کتاب می‌نویسد: **این‌ها همگی رودخانه‌هایی هستند که به دریای بزرگِ فرهنگ ایران می‌ریزند و امواج خروشان آن را می‌سازند...**

این گاهنامه در دو بخش فارسی و عربی همراه با عکس‌هایی از منطقهٔ عرب‌نشین خوزستان تنظیم و منتشر گردیده است.

حافظ موسوی

مؤسسهٔ پژوهشی و خدمات روان‌شناسی

روان‌سنجش پویا

● **درمان روانشناختی**
مسائل زناشویی، اضطراب، افسردگی، وسواس... اختلالات رفتاری ـ عاطفی

● **مشاورهٔ روانشناسی**
ازدواج، تربیتی و تحصیلی، حرفه‌ای... خانوادگی، بهبود محیط کار

● **روان‌سنجی**
تعیین ضریب هوش و ارزیابی شخصیت

● **پژوهش**
در علوم رفتاری و خدمات آموزشی، تحقیقات سینمایی و هنری

تلفن: ۷۵۲۰۴۱۴ (۹ صبح تا ۸ شب)

تقدیر

ضمن تبریک سال نو به این وسیله از مدیر، ناظمان، معلمان، مربیان و کارکنان دبستان محمود افشار قدردانی می‌شود.

گروهی از اولیاء دانش‌آموزان

پاشگاه ادبیات

دایهٔ دلسوزتر از مادر

(رمان در ایران یا رمان ایران؟)

جناب آقای منصور کوشان سردبیر محترم مجلهٔ تکاپو

با توجه به مقالهٔ مندرج در صفحهٔ ۴، شمارهٔ ۱۳ آن مجله به قلم خانم مینو مشیری با عنوان سمینار حیرت‌انگیز رمان، خواهشمند است دستور فرمایید جوابیهٔ پیوست را بر طبق قانون مطبوعات در همان صفحه چاپ و نشر فرمایید.

با تشکر، مهدی افشار
سرپرست دفتر مطالعات ادبیات داستانی

خواهر گرامی سرکار خانم مشیری

خوش‌تر می‌داشتم آن‌چه بر قلم جاری ساخته‌ایم بر زبان جاری می‌کردیم چه همواره راه گفتگو بین ما گشوده بوده و هست. راهی که در سایه‌سار نهال‌های قامت‌افراشتهٔ یک سالهٔ همکاری‌های فرهنگی‌مان توانسته‌ایم گام زنیم؛ به مهر و به سازندگی. لکن طرح موضوع سمینار در مطبوعات و ابهامات و ایهاماتی که می‌توانست و می‌تواند در پی آورد مرا واداشت تا در مقام پاسخ گفتن برآیم، آن هم در عرصهٔ پرکشمکش مطبوعات. چه همواره بددلان در کمین نشسته‌اند و از هر نقدی هرچند خوش‌دلانه به‌گونه‌ای که خود دوست‌تر می‌دارند برداشت می‌کنند و فضایی می‌سازند تیره و غبارآلود که مناسب برای کین‌جویی‌هایشان است و شنیدیم و شنیدید که همین انتقاد که من آن را نقدی سازنده می‌خوانمش چه تعبیرات تلخی به همراه داشت.

اما پیش از هر کلامی باید بنویسم از آن همه لطفی که به شخص من ابراز داشته‌اید سپاسگزارم و سپاسم افزون‌تر است که همکاران خوب مرا و تلاش‌های سازنده‌شان را در دفتر مطالعات ادبیات داستانی نادیده نگرفته‌اید که این خود قوت قلبی است برای تلاشی بیش‌تر و کوششی پرتوان‌تر در قلمرو ادبیات داستانی کشورمان در آینده.

نوشته‌اید: «...با وصول دعوت‌نامه با شور و شوقی وافر یادداشت‌هایی آماده کرده بودم و دل خوش داشتم که در فرصت مناسب در سمینار دُرفشانی خواهم کرد.»

شما خود بهتر می‌دانید که مقدمات سمینار حدود یک سال قبل از تاریخی که به آن اشاره کردید یعنی ۱۹ تا ۲۱ آذرماه ۱۳۷۳ فراهم آمده بود و در مطبوعات کثیرالانتشار اطلاعیهٔ سمینار به چاپ رسید و از علاقه‌مندان خواسته شد که ابتدا خلاصهٔ مقالاتشان را به شورای بررسی مقالات ارسال دارند و در صورت پذیرش خلاصهٔ مقاله، اصل مقاله به‌طور کامل درخواست می‌شد تا نویسندهٔ مقاله به دعوت دبیرخانهٔ سمینار، مهمان و احتمالاً سخن‌ران سمینار باشد بنابراین قرار نبود که هیچ سخن‌رانی ارتجالاً به سخن‌رانی بپردازد و به گفتهٔ خودتان دُرفشانی کند.

نوشته‌اید: «...سخنرانی فرهیخته دربارهٔ مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان برایمان صحبت کرد و الحق جالب بود. آقای دکتر بهرام مقدادی ویژگی‌های رمان نو را در ۱۳ ماده برایمان برشمردند، آقای صفدر تقی‌زاده مختصر و مفید دربارهٔ سمبولیسم و رمان سخن راندند، استاد احمد سمیعی فرمودند با این‌که قرار بر این بوده که سخنرانی ایشان دربارهٔ اهمیت رمان در جامعه باشد اما در عوض ترجمه‌ای را که خود از اثر نویسنده‌ای خارجی در باب رمان کرده‌اند، برایمان می‌خوانند. در طول تمام سخنرانی‌ها، نام‌های پروست و جویس، خانم وولف و آقای همینگوی، کافکا و مارکز چون نقل و نبات بر زبان سخنرانان جاری می‌شد. حیرتا! مگر موضوع سمینار مسایل رمان در ایران نبود؟ پس چرا نامی از رمان‌نویسان خودمان و رمان‌های ایرانی و نقد آن‌ها به میان نمی‌آمد؟...»

شگفت این‌جاست که چه‌گونه از دید تیزبین شما که حضور پیوسته‌ای در سمینار داشته‌اید و نیز به نوشتهٔ خودتان توار پهن با حروف سوپر درشت عنوان سمینار را ملاحظه کرده‌اید توجه نداشته‌اید که دقیقاً همان‌طور که نوشتید عنوان سمینار مسایل رمان در ایران بود نه مسایل **رمان ایران**. اگر عنوان دوم برگزیده شده بود تا حدودی حق با شما بود، لکن عنوان سمینار، عنوان تخست بوده است و بدیهی است که اگر به حرف اضافهٔ «در» دقت می‌کردید درمی‌یافتید که بحث تنها رمان ایرانی نیست که البته می‌توانست باشد، بلکه بحث دربارهٔ مسایلی است که رمان در ایران با آن مواجه است که بخش مهمی از آن، رمان‌های مترجَم یا ترجمه شده است. از دیگر سوی اگر عنوان سمینار تنها به حوزهٔ رمان ایران محدود می‌شد، چرا یکی از عناوین به بحث گذارده شده، مشکلات ترجمهٔ رمان در ایران بوده است؟

فراتر از همهٔ این‌ها چرا اشاره‌ای نمی‌کنید به دو سخن‌رانی‌ای که توسط دو دوست خویم آقایان دکتر مجتبی رحمان‌دوست و ابراهیم حسن‌بیگی ایراد شد و موضوع سخن‌رانی هر دوی ایشان دقیقاً به ایران و تأثیرپذیری رمان‌نویسان کشورمان از فضای حاکم بر ایران بود و آنان یادآور شدند که امروز پس از هشت‌سال جنگ که بر این ملت تحمیل شد مضمون برای قصه‌نویسی فراوان است.

نوشته‌اید: «...برخورد صادقانه سرپرست دفتر مطالعات ادبیات داستانی و همکارانشان سمیناری را قابل تحمل کرد که در حقیقت نتوانست به اهداف موردنظر دست یابد...»

به اعتقاد من سمیناری موفق داشته‌ایم، نمی‌گویم سمیناری بی‌نقص، اما می‌نویسم سمیناری «موفق»، چه برای نخست‌بار در جامعه‌مان توانستیم هالهٔ ابهامی که رمان را فرا گرفته کنار بزنیم و تصور ناسازی که در ذهن بسیاری از مردم و حتا برخی مقامات فرهنگی کشورمان شکل گرفته، سازگار سازیم و برتر این‌که به گفتهٔ خودتان توانستیم عده‌ای از دوستداران جوان ادبیات داستانی را گردهم آوریم و نشان دهیم که مسئولان فرهنگی کشورمان به این نوع ادبی توجه خاصی دارند که خود موجبی است برای دلگرمی این قصه‌نویسان و اگر به گفتهٔ شما قصه‌نویسان بزرگ کشورمان به این سمینار اقبال نکردند، باید اشکال را در ایشان بافت چه برای تقریباً غالب نزدیک، به اتفاق ایشان دعوت‌نامه ارسال شد و راقم عدم حضور برخی از ایشان را در ناباوری آنان در برگزاری سمیناری می‌بینند که به همت و تسامح مدیران فرهنگی کشورمان و بالاخص با تعلق‌خاطر آقای احمد مسجدجامعی معاون محترم فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی کشورمان شکل گرفت.

در هر حال این سمینار همان‌طور که در عنوان آن نیز ذکر شد، گام نخست بود و امید بسیار دارم که در سمینارهای بعدی استوارتر گام برداریم و اگر توانسته باشیم که قطعاً توانسته‌ایم ریشهٔ بدبینی را در برخی از قصه‌نویسان کشورمان خشک کنیم، می‌توانیم امید بندیم به این‌که در سمینارهای آتی جوانان پر شوق و شوری که از جای‌جای میهن عزیزمان در سمینار شرکت می‌جویند، یا دیگر چهره‌های پرتجربهٔ قصه‌نویسان کشورمان مواجه شوند.

و اکنون که سرگرم ویرایش و بازبینی نهایی مقالات برگزیدهٔ نخستین سمینار هستم تا آن‌ها را به صورت مجموعه مقاله‌ای به دست چاپ بسپارم، با طمأنینه و اطمینان بیش‌تر می‌نویسم که سمینار موفق بوده است.

نگاهی به هدف‌هایی که سمینار جستجو می‌کرده است و ستایش‌هایی که در نظرخواهی‌ها شده است و انعکاس سمینار در مطبوعات و نام‌های سخن‌رانان آن که در این قلمرو از جملهٔ شاخص‌ترین‌ها هستند، مؤید این سخن است. هدف‌های سمینار را این چنین می‌توان شماره کرد:

۱ ـ پدید آوردن فضایی که در آن جامعه رویکردی مطلوب‌تر با رمان داشته باشد.

۲ ـ دعوت از قصه‌نویسان جوان برای گردهم‌آیی و آشنایی با دیگر قصه‌نویسان.

۳ ـ شکستن توهم بی‌اقبالی نظام نسبت به رمان به عنوان یکی از انواع برجستهٔ ادبی.

۴ ـ دریافت قریب ۱۸۰ عنوان مقاله در زمینهٔ رمان که ۵۰ عنوان آن جهت درج در مجموعهٔ مقالات سمینار مطلوب شناخته شد و ایجاد شوق پرداختن به این مفوله برجستهٔ ادبی در گروه‌های جوان کشورمان.

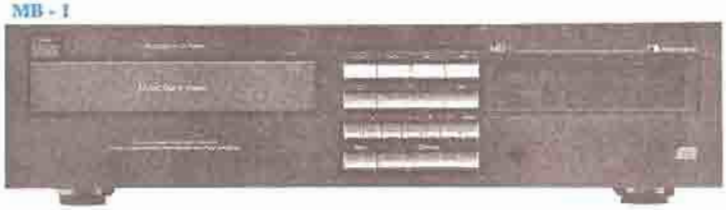
۵ ـ و فراتر از همه برداشتن نخستین گام که رفتن به سوی هر هدف والایی با برداشتن گام نخست و جسارت برداشتن آن گام آغاز می‌شود.

با آرزوی توفیق روزافزون برای شما و امید دوباره با شوق شرکت جستن شما در سمینارهای بعدی‌مان.

مهدی افشار

DR - 1

MB - 1



IA - 1

اودیو دیاموند

عرضه کنندهٔ سیستم‌های

صوتی حرفه‌ای

محسن فرزاد پورسرخ

مدیر

تهران خیابان دکتر مفتح جنب تعمیرگاه B M W شماره ۲۳۸ تلفن ۸۸۲۱۷۸۵ و فکس ۲۲۷۳۷۸۸

238 Dr Molatch Ave Tehran 15848 Iran Fax 2273788 Tel 8821785

NAKAMICHI

High Standard Audio System

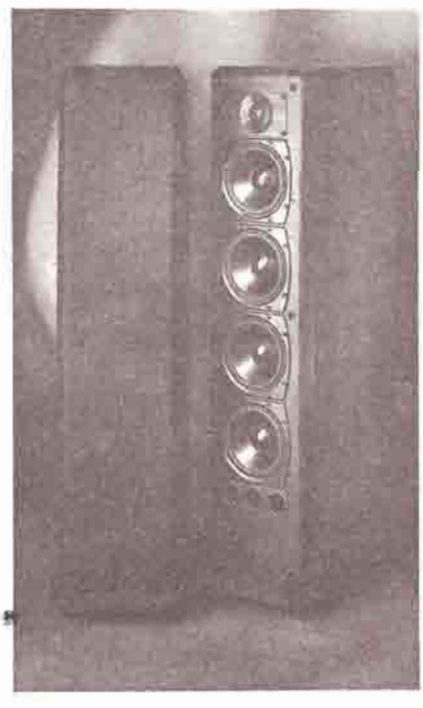
NAKAMICHI

Teac VRDS - 7

Mission 753

بلندگوی سال ۹۳ ـ ۹۲ اروپا

بلندگوی سال ۹۴ ـ ۹۵ اروپا



CELESTION 3 II

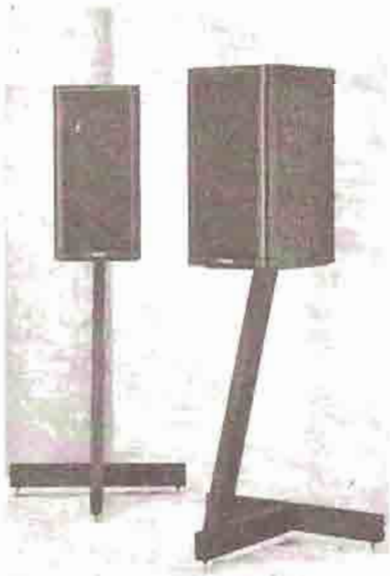
بلندگوی منتخب اروپا برای سال

۹۵ ـ ۹۴

Missio 760i

بلندگوی انتخاب شده

سال‌های ۹۳ ـ ۹۲ ـ ۹۱ ـ ۹۰



نشر نیکا منتشر کرد:

بر سه‌شنبه برف می‌بارد

نازنین نظام شهیدی

پخش: مشهد، خیابان دانشگاه، جنب غربی، تلفن: ۲۹۰۶۹ نشر نیکا