فصلنامه بین‌المللی ماه‌گرفتگی
نشریهٔ مطالعاتی – انتقادی فلسفه، هنر؛ ادبیات و علوم انسانی
سال اول / شماره دوم / تابستان ۱۴۰۲
شابک: ۲-۵-۹۸۵۱۷۵-۹۱-۹۷۸
چاپخانه: نشر ارزان(سوئد)

ماه‌گرفتگی سایه‌ای‌ست گسترده بر زمین و بر تمامی پدیده‌ها تا انسان در هجوم سایه‌ها به آفرینش پرتوی، خالق شود. می‌خواهیم در جهانِ‌متن‌های پویا با تفکر و خردی خلاقانه، عرصهٔ ماه‌گرفتگی را به مباحثه و مناظره بنشانیم.

صاحب امتیاز و سردبیر: فاطمه (صحرا) کلانتری

مدیر مسئول: مسعود امینی (م.روان‌شید)

هیئت مشاوران داخلی:
دکتر احسان نعمت‌اللهی؛ بنیامین دیلم کتولی

مشاور بخش پژوهشگران بین‌الملل:
دکتر سعید کافی انارکی (ساربان)

مترجم: نگار عمرانی

مدیر اجرایی: دیبا شیدا

دبیر اجرایی: ژاله زارعی

ویراستار: نگار گلاب‌ساز

طراح جلد و صفحه‌آرا: مجید دنیایی

مدیر روابط عمومی: الناز آفاق

دبیران روابط عمومی: ژاله زارعی، اعظم اسماعیلی، آزاده آزادی

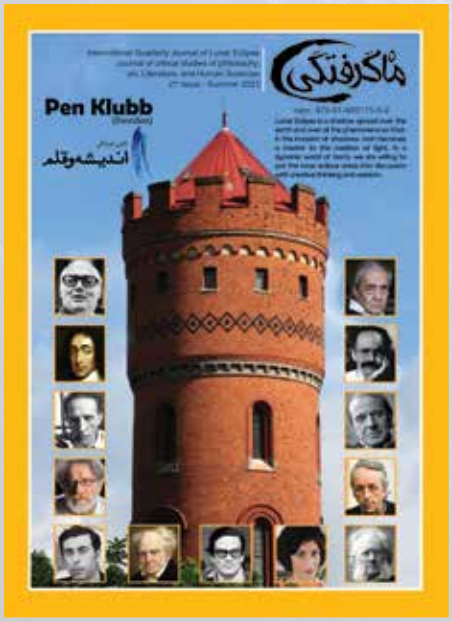
فضای مجازی: مجید دنیایی

هیئت دبیران مطالعاتی:
دبیر مطالعات تخصصی فلسفه: دکتر مهدی خبازی کناری
دبیر مطالعات تخصصی نقد ادبی با رویکرد فلسفی و جامعه‌شناختی: دکتر سینا جهاندیده
دبیر مطالعات تخصصی زبان‌شناسی: دکتر بهروز محمودی بختیاری
دبیر مطالعات تخصصی شعر و داستان، زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر: دکتر احسان نعمت‌اللهی
دبیر مطالعات تخصصی جامعه‌شناسی: دکتر عباس نعیمی
دبیر مطالعات تخصصی فلسفه و عرفان تطبیقی: دکتر بابا قصابها
دبیر مطالعات تخصصی فرهنگ و زبان‌های باستانی ایران: دکتر راضیه موسوی
دبیر مطالعات تخصصی اسطوره ملل و مطالعات تطبیقی: شاهرخ جوکار
دبیر مطالعات تخصصی نقد و پژوهش در ادبیات داستانی: رضا نجفی
دبیر مطالعات تخصصی هنر، ادبیات و فرهنگ: مهری رحمانی
دبیر بخش سعدی‌پژوهی: دکتر مرجان رضاتاجی
دبیر مطالعات تخصصی روان‌شناسی: دکتر هدی احمدی
دبیر مطالعات تخصصی موسیقی: محمد نصرتی
دبیر مطالعات تخصصی سلامت اجتماعی: مجید شریفی
دبیر مطالعات تخصصی هنر، سینما و فرهنگ: فرزانه زحلی
دبیر مطالعاتی هنر مدرن و هنرهای تجسمی: یزدان کاکایی
دبیر مطالعات تخصصی سینما و تئاتر: محمدحسین میربابا
دبیر مطالعات تخصصی نقد سینمایی: امیرحسین تیکنی
دبیر مطالعات تخصصی پژوهش هنر: آیدین آریایی
دبیر مطالعات انتقادی: روژان مظفری

هیت دبیران بخش بین‌الملل:
دبیر مطالعاتی تخصصی بخش بین‌الملل کشور ازبکستان و تاجیکستان: دکتر امید بندری

دبیر مطالعاتی تخصصی بخش بین‌الملل کشور افغانستان: سجیه شجاعی
دبیر مطالعاتی تخصصی بخش بین‌الملل کردستان عراق: مریوان حلبچه‌ای
دبیر مطالعاتی بخش پژوهشی زبان «لکی»: فرخ شهبازی

Isbn: 978-91-985175-5-2
Printing by:
Kitab-I Arzan Helsingforsgatan 15
164 78 Kista-Sweden
+46 70 492 69 24
WWW.ARZAN.SE



عکس: مسعود امینی (م روانشید)

مختصری در موردِ برج آبِ قدیمی شهر «سالا» در کشور سوئد

GAMLA VATTENTORNET I SALA

نگارنده: م. روانشید

برج آبِ سالا سازه‌ای است آجری با طرح و ساختی رمانتیک که گوشهٔ چشمی به قلعهٔ شوالیه‌های قرون گذشته نیز دارد. این برج توسط یکی از نخستین زنانِ معمار سوئد به نام اگنس مگنل، در ابتدای قرن ۲۱ در سال ۱۹۰۳ م به بهره‌برداری رسید.
شهرِ سالا که تقریباً در مرکز سوئد قرار دارد، در آغاز روستایی کارگری بود که به واسطهٔ وجود معدن نقره و حضورِ معدنچیان و خانواده‌هایشان آرام آرام وسعت پیدا کرد و در سال ۱۶۲۴ م توسط پادشاه سوئد، گوستاو آدولف دوم، امتیازِ شهری دریافت و در دشتی نزدیک به معدن، تأسیس شد.
برجِ قدیمی آب در سالا تا سال ۱۹۶۲م به منطقهٔ شهری و روستایی «سالا» آبرسانی می‌کرد و در این سال با تجهیز شهر به امکاناتِ نو، بازنشسته و به یکی از سمبل‌های شهر تبدیل شد.

فهرست عناوین

معرفی فعالیت خانهٔ جهانی ماه‌گرفتگان (فارسی) ۳
سخن سردبیر (فارسی) ٤
سخن مدیر مسئول (فارسی) ٥

مطالعات تاریخ

میراث اصلاحات ارضی (نقد کتاب زمین و انقلاب در ایران ۱۳٦۰-۱۳٤۰)/ حسین روحانی صدر ٦

مطالعات فلسفه

مرکّب‌خوانی دلوز و آلتوسر؛ سیاست متن: علیه بازنمایی و بازشناسی/ عنایت چرزیانی ۱٦

سلامت اجتماعی

زبان جنسیت‌زده / مجید شریفی ۱۸

مطالعات پژوهش هنر

پوشش اثر هنری با دیدگاه انتقادی/ آیدین آریایی ۲۰
ارتقای صلاحیت میان فرهنگی هنرمندان مهاجر براساس نظریه میلتون بنت (نمونه موردی آثار ارغوان خسروی هنرمند مهاجر ایرانی)/ حامد پورعلی، مهدی کشاورز افشار، مریم ابراهیمیان ۲۳
آنک انسان (شکل‌شناسی انسان از بیزانس تا دوره معاصر)/ مرداد عباسپور ۲۹

مطالعات زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر

دگردیسیِ مبارزاتی و نقضِ هنجارهایِ نخستین زیبایی شناسی فرمهای نوین مداخله و اعتراض / احسان نعمت‌اللهی ۳٦
دریچه‌ای باز رو به شناخت فیلسوفان جهان؛ فصل اول آرتور شوپنهاور و جایگاه او در هنر و ادبیات/ مرجان رضاتاجی ۳۸

مطالعات سینما

حقیقت نه یک رویا، که رویاهاست یادداشتی بر سینمای پی‌یر پائولو پازولینی/ امیرحسین تیکنی ٤۰
تندنگاری ماه‌گرفتگی پازولینی در ماه‌گرفتگی/ مسعود اصغرنژادبلوچی ٤۷
جستاری پیرامون فیلم سورچرانی (حرص زدنی) بزرگ اثر مارکو فرری/ کتایون اسلامی ۵۲
بررسی و نقد فیلم حکایات کنتربری اثر پی‌یر پائولو پازولینی و براساس کتاب ناتمام جفری چائوسر از ادبیات انگلستان به سینمای ایتالیا/آیدامحمدی‌زاده ۵٤

مطالعات تئاتر و نمایش

پیشاهنگان نقد عملی تئاتر در ایران/ عبدالحسین مرتضوی ۵٦
تطبیق و تحلیل دو دوره نمایشنامه‌نویسی هنریک ایبسن قسمت اول/ گردآورنده: فاطمه (صحرا) کلانتری ٦۰
بازیگری، سپنتایی شناخت و دیدار (شهود)/ نگارنده: عرفان پهلوانی ٦۸

مطالعات نقد ادبی

فاشیسم ادبی، انتفاع ایدئولوژی از انرژی و اراده ادبیات به نفع گفتمان قدرت است/ محمد جانبازان ۷۰

مطالعات تخصصی سعدی‌پژوهی

گفتمان آنتی‌پروتوتایپی در غزلی از سعدی/ نگارنده: مرجان رضاتاجی ۷۲

مطالعات ادبیات داستانی ایران و جهان

مرور کارنامهٔ داستانی «طیبه گوهری»/ احسان نعمت‌اللهی ۷٦
نگاهی به رمانِ «شهر موسیقیدان‌های سپید» نوشتهٔ بختیار علی/ لیلا درخش ۸۰
یادداشتی بر داستان نقشبندان از هوشنگ گلشیری/ نوشین جم‌نژاد ۸۳

مطالعات هنر مدرن و هنرهای تجسمی

نقاشی، آبستره و طراحی به مثابهٔ ادبیات، داستان و شعر (نگاهی با ابعاد ویژه از تلفیق دو قلم به آبستره و طراحی)/ نگارندگان: یزدان کاکایی و شروین ورگردی ۸٦
طرحواره‌های روی بال‌های زندگی/ نازنین بامداد ۹۲

نقد و پژوهش شعر

نقد کتاب شعر «ندرت ناگوار مرگ» سرودهٔ «حنیف خورشیدی» جعفر محمدی واجارگاهی ۹٤

داستان کوتاه

بهتر از با آدمیان بودن/رامتین امانی ۹۸
مردی که پلوتو را کُشت/ معصومه باقری ۱۰۰
غرق/ محمدرضا براری ۱۰٤
مهتاب/ مریم رئیس دانا ۱۰۸
کاج‌های کانادایی/ محمد ورشوساز ۱۱۲

شعر

حسن فرخی، حمید نوروزی، فرشته اقبالی، سریا داوودی حموله، سمیه جلالی، عاطفه عظیمی، فیروز برازجانی، محبوبه کریمی..... ۱۱٤

مصاحبه و گفتگو

گفتگو با مریم خلیفه/ مصاحبه‌کننده: پری شاهیوند ۱۲۱

معرفی کتاب

روان‌شید، شاعرِ فرایندها.../ مراد قلی‌پور ۱۲٤
واکاوی مجموعهٔ «مردن در کلمات» مسعود امینی(م. روان شید)/ سریا داوودی حموله ۱۳۳

بخش آموزشی

از پسماندهای خشک تا هنر؛ گامی به‌سوی سلامت محیط زیست؛ بازیافت انواع بطری‌های شیشه‌ای بی‌استفاده۲ / شروین پاداش‌پور ۱۳٦

بخش ویژه- زبان مادری

ترجمهٔ دو شعر از سیمین بابایی و صحرا کلانتری/ مترجم: کامیل قهرمان‌اوغلو ۱۳۷
ترجمهٔ شعری از لوکمان (لقمان) بایباراس/ فریاد ناصری ۱۳۹

یادوارهٔ بزرگان

کلمات در خدمت هستی؛ نگاهی به شعر زنده‌یاد احمدرضا احمدی/ محمد هدایت ۱٤۱
در مزیت ماه‌گرفتگی: نگاهی به تاثیر ماه‌گرفتگی در شعر فروغ فرخزاد/ ندا پیشوا ۱٤۳

راهنمای نویسندگان ۱٤۷

معرفی مجموعهٔ مستقل مردم‌نهاد خانهٔ جهانی ماه‌گرفتگان

www.mahgereftegi.com
mahgereftegimagazine2023@gmail.com

مانیفست: ماه‌گرفتگی مختص به یک زبان، جنسیت، نژاد، قوم و ایدئولوژی خاص نیست، مختص به انسان است.

این مجموعهٔ فرهنگی- مردمی در سال ۲۰۲۳ در کشور ایران و سوئد هم‌زمان فعالیت خود را در چند محور با اهداف زیر آغاز کرد:

۱- انسان و اهمیت کرامت انسانی؛
۲- شراکت تمام زبان‌ها، ملیت‌ها و قومیت‌ها جهت بازتاب‌های مختلف فرهنگی و جلوگیری از طرد، تفکیک و انسداد فرهنگی؛
۳- اهمیت ویژه به گروه‌های آسیب‌پذیر اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی (کودکان، زنان، اقلیت‌های دینی، اقلیت‌های ملی و قومیتی، گروه‌های توان‌یاب و تمامی قشرهای آسیب‌پذیر و به‌حاشیه‌رانده‌شده)؛
٤- اهمیت ویژه بر گسترش زبان مادری؛
٥- اولویت بررسی و پردازش انسان در فرهنگ‌های مختلف و تأثیر در زندگی روزمره؛
٦- کاوش در اسطوره‌های فرهنگی، ملی و قومی؛
۷- بازتاب صدای اقلیت و مینور در برابر صدای اکثریت و ماژور.

محورهای فعالیت:

۱- فصلنامهٔ بین‌المللی ماه‌گرفتگی: در حوزه‌های مطالعاتیِ انسان‌شناسی، مردم‌شناسی، فرهنگ، فلسفه، هنر و زبان، و با تأکید بر گسترش زبان مادری در دو بخش مطالعاتی تخصصی و بخش ویژه (زبان مادری) (در سوئد و ایران هم‌زمان چاپ می‌گردد).

- صاحب‌امتیاز و سردبیر: فاطمه (صحرا) کلانتری
- مدیرمسئول: مسعود امینی مصطفی‌آبادی (م. روان‌شید)
- نگار عمرانی (مترجم زبان انگلیسی)

۲- رادیو ماه‌گرفتگی: (طرح و متن رادیو: فاطمه کلانتری (صحرا)، کارشناس: مجید شریفی. این رادیوپادکست در هر جمعه با یک اپیزود و یک موضوع با افراد و گروه‌های مختلف آسیب‌پذیر در جامعه به گفت‌وگو می‌نشیند (در این رادیوپادکست ما نگاهی استعاری و نمادین به مفهوم ماه‌گرفتگی داریم. این نوع از ماه‌گرفتگی نمادین یا استعاری زمانی رخ می‌دهد که یک اتفاق، رخداد ناگوار و حتی رفتاری نادرست ازسوی جامعه، سیستم و خانواده و دیگران، مانند سایه‌ای بین شخص و دیگری قرار می‌گیرد).

۳- صداهای بدون مرز: در این برنامه هر شخص ماه‌گرفته با زبان و گویش خود مسائل، دغدغه‌ها، معضلات و همچنین فرهنگ، آداب و رسوم ملیت و قومیت خود را به‌صورت صوتی برای مجموعه جهت انتشار ارسال می‌کند.

٤- یک اپیزود یک اجرا: در این برنامه توسط نمایشنامه‌نویسان، متون نمایشی رادیویی جهت اجرای گروه نمایشی رادیویی با توجه به موضوعات اپیزودها جهت انتشار تولید می‌گردد.

٥- دیگر فعالیت‌ها: انتشار کتاب در مجموعهٔ نامه‌نگاری ماه‌گرفتگان (نامه‌ای از یک ماه‌گرفته)، تولید محتوای ماه‌گرفتگان، هنرمندان ماه‌گرفته، شاعران ماه‌گرفته، همکاری جهانی با نشرهای بدون مرز جهت انتشار آثار ماه‌گرفتگان و.... .

مدیریت مجموعهٔ خانهٔ جهانی ماه‌گرفتگان:
فاطمه (صحرا) کلانتری

سخن سردبیر

فاطمه (صحرا) کلانتری

«اسپینوزا در سرتاسر اخلاق، از نکوهش سه نوع شخصیت دست نمی‌کشد: انسانی با انفعالات اندوهناک، انسانی که این انفعالات را به کار می‌گیرد و بدان‌ها به منظور تقویم قدرت خویش نیاز دارد و انسانی که وضع بشر و انفعالات انسانی او را به طور کل اندوهگین می‌سازد: بنده، خودکامه و کشیش[1]».

اولین شماره از فصلنامهٔ مطالعاتی - انتقادی ماه‌گرفتگی در فصل بهار به همت هیئت تحریریه، دبیران مطالعاتی و گروه اجرایی نشریه منتشر شد و این بار در فصل تابستان با شمارهٔ دوم نشریه در خدمت شما مخاطبان عزیز هستیم؛ در تابستانی که ماه‌گرفتگی‌های بی‌شماری بر کشور ایران سایه انداخته است.

ماه شهریور همچون ماه‌های دیگر نماد استقامت و مبارزه است و تقویم تاریخی ایران هنوز به مقاومت و مبارزه آراسته است و این‌گونه ما دست در دستان هم نهاده‌ایم تا بتوانیم انعکاس پرتوهایی باشیم که تا همیشه در سیطرهٔ تاریکی‌هاست.

تلاش مجموعهٔ خانهٔ جهانی ماه‌گرفتگان و فصلنامهٔ ماه‌گرفتگی تقویت مقاومت فعال و کنش‌های شادی‌بخش در برابر زیستنی منفعل و واکنشی است و همچنین تمرین مقاومت و استمرار مبارزه برای بازیابی شأن انسان و کرامت انسانی اوست و این امر اقدامی تسلیم‌ناپذیر در برابر انفعالات اندوهناک سیستماتیک سلطه است؛ سلطه نه به معنای برچسبی واحد برای گروهی خاص، بلکه هر گونه سلطه‌ای که بدن فردی و اجتماعی انسان را در حصار ارگانیسم‌های ازپیش‌تعیین‌شده قرار می‌دهد.

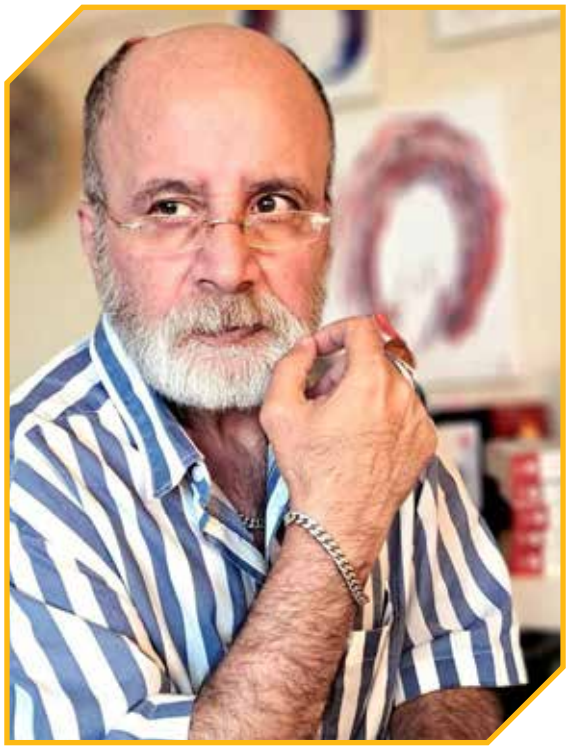
فصلنامهٔ ماه‌گرفتگی در تلاش است با رویارویی مسئولانه نسبت به ارگانیسم‌های برنامه‌ریزی‌شده، آگاهی فعال را به نسبت پتانسیل نسبی این مجموعه در جامعهٔ مخاطبان خود ایجاد نماید. امید که با همیاری اساتید، پژوهشگران و کنشگران فعال بتوانیم گام‌های مؤثری در عرصهٔ مقاومت، مبارزه و آگاهی برداریم.

---

۱ . دلوز، ژیل، بازیابی مکرر: قدرت اسپینوزا از کجا می‌آید؟، ترجمهٔ فواد حبیبی و امین کرمی.

رأی بـــر بـــرائـــت

م. روانشید



در قانـون اساسـی کشـور سـوئد، در بخـشِ «قانـونِ آزادی مطبوعـات»، مـادۀ ٤، آمـده اسـت:

«کسـانی که وظیفـۀ داوری در مواردِ سوءاسـتفاده از آزادی مطبوعـات را بـر عهـده دارند و یـا به صورتی دیگـر ناظـر بـر اجرای ایـن قانـون هسـتند، باید این اصـل را مدِ نظر داشـته باشـند کـه آزادی مطبوعات از ارکان یـک نظـام اجتماعـیِ آزاد اسـت. آنها باید همـواره توجـه خـوَد را بیش‌تَر بر اهمیـت موضوع و اندیشـه معطـوف دارنـد تا خـلافِ قانون بودنِ شـیوۀ بیـان؛ بیش‌تـر بـه هـدفِ اثـر توجه داشـته باشـند تا شـکلِ عرضـۀ آن و نیز در مـواردی که مردّد هسـتند، رأی بَـر برائـت دهند تـا محکومیت».

ایـن مـاده از قانـون مطبوعـات کـه بسـیار روشـن و واضـح اسـت، شـاید بـرای مـا ایرانی‌هـا عجیـب و غیـر قابـل بـاور باشـد، امـا واقعـی اسـت. مثالـی می‌زنـم تـا روشـن‌تر شـود: اگـر نویسـنده‌ای کتابـش را چـاپ و منتشـر کـرد و کسـی یـا کسـانی شـاکیِ ایـن کتـاب – به هـر عنـوان – شـدند، قاضیانِ ایـن محکمـه پیش از هـر چیز و برای مخدوش نشـدنِ «آزادی بیـان» حـقِ بیـان یـا نـوعِ بیـانِ نویسـنده را محفـوظ می‌دارند و قضـاوت نـه بـرای محکـوم کـردنِ شـیوۀ بیـانِ نویسـنده که بـرای نظـارت بـر انجام پروسـۀ آزادی بیان برای هـر دو طرفِ قضیـه برگـزار می‌شـود؛ یعنـی قانون‌گـزاران حـق ندارنـد از قانـون بـرای بـه زنجیر کشـیدنِ اندیشـه و بیـان اسـتفاده کنند، بلکـه درسـت بر عکـس؛ نظـارت بر اجـرای درسـتِ قانون و در نهایـت نقـشِ محافظِ قانونِ آزادی اندیشـه و بیـان را دارند. از ایـن روسـت کـه در کشـور سـوئد برای چـاپ کتـاب، مجله یا هـر مکتـوبِ دیگر، و نیـز برنامه‌های رادیویی و دیگر اشـکال هنر، هیـچ گونـه مجـوز قانونـیِ پیـش از انتشـار نیاز نیسـت و هـر فرد می‌توانـد کتـاب خـود را بـه هر چاپخانـه‌ای که خواسـت، بدهد و داشـتن یا نداشـتنِ شـمارۀ شناسـایی (شـابک) نیز الزامی نیسـت، اما در صورت تمایلِ نویسـنده، می‌توان به سـادگی شـمارۀ شـابک را از آی.اس.بـی.ام سـوئد درخواسـت کـرد و هر فـرد می‌تواند به نـام خود شـمارۀ شـابک دریافت و اثـر خود را منتشـر کند.

و هنرمنـد اجـازه دارد تـا بـه شـیوۀ خـود منظـورش را بـه خواننـده یـا شـنوندۀ اثـر منتقـل کنـد و قانـون حواسـش هسـت کـه بـه «شـیوه» دخـول نکنـد؛ یعنـی راهِ خلاقیت‌های احتمالـی هنرمنـد را مخـدوش و صعب‌العبـور نکنـد.

در شـماره‌های آتـی، نـکات بیشـتری از «آزادی اندیشـه و بیـان» در سـوئد منتشـر خواهـد شـد. علاقه‌مندان در ایـن زمینه می‌تواننـد موضوعات مورد سـؤال خود را بـا دبیرخانۀ فصلنامه مطـرح کننـد تـا در آن موارد بیشـتر اطلاع‌رسـانی شـود.

منـابع:

– قانـون اساسـی سـوئد (۲۰۰۵ م/ ۱۳۸۳ ش). ترجمـۀ طاهـر صدیـق، سـوئد: نشـر بـاران

میراث اصلاحات ارضی (نقد کتاب زمین و انقلاب در ایران ۱۳۶۰-۱۳۴۰ اثر اریک هوگلاند)

نگارنده: حسین روحانی صدر

دانشجوی دکتری تاریخ، کارشناس گروه ایران‌شناسی و اسلام‌شناسی سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی ایران

چکیده

نوشتهٔ پیش رو نقدی است بر کتاب زمین و انقلاب در ایران ۱۳۶۰-۱۳۴۰، اثر اریک هوگلاند. این کتاب که حاصل رسالهٔ دکتریِ نویسنده است، به اصلاحات ارضی انجام‌گرفته در ایران می‌پردازد.

پیشگفتار

زمین در اقتصاد، اجتماع و فرهنگ و سیاست مشرق‌زمین، به‌ویژه فلات قارهٔ ایران، با فراز و فرودهای پیچیده‌ای مواجه بوده و هست. این تلاطم‌ها، با تقسیم جغرافیای سیاسی- منطقه‌ای، ایران امروز را که مساحت آن به ۱٦٤٨۱۹۵ کیلومترمربع می‌رسد، همچنان در بر گرفته و یکی از موضوعات حسّاس برنامه‌ریزان داخلی کشور از آغاز مشروطه تا زمان نگارش این متن بوده است.

بنا بر آنچه در کتاب زمین و انقلاب در ایران می‌خوانیم، اصلاحات ارضی‌ای که در حد فاصل دههٔ ٦۰ تا ۷۰ میلادی (۱۳٤۰ تا ۱۳۵۰ خورشیدی) در ایران انجام گرفته، در مقایسه با کشورهای انقلابی تفاوت چشمگیری داشته است. به نوشتهٔ نویسندهٔ این اثر، از حدود اواسط دههٔ ۵۰، ایران اصلاحات ارضی را تجربه کرد و این اصلاحات نوآوری و کوششی موفق در اصلاح ساختار مالکیت زمین و دارای شهرت جهانی بود. در انقلاب سفید (حد فاصل سال‌های ۱۳٤۰ تا ۱۳۵۷) سه اصل سپاه دانش، بهداشت و ترویج و آبادانی، از طریق ارتش و به قصد ایجاد تغییرات نظارت‌شده در مناطق روستایی انجام گرفت. اگرچه، به نظر نویسنده، انگیزه‌های اصلیِ برنامهٔ اصلاحات ارضی بیش از آنکه اقتصادی یا در راستای توسعهٔ کشور باشد، سیاسی بود. روش تحلیل نگارندهٔ این کتاب، محلی و مشاهدات مشارکتی است و حاصل کار آن، یک ارزیابی کلی است از تأثیر اجتماعی، اقتصادی و سیاسی اصلاحات ارضی بر ۱۳۰ شهرستان و ٦۷۰۰۰ جامعهٔ روستایی ایران.

از پرسش‌های بنیادینی که در این مقاله مطرح شده، می‌توان به این موارد اشاره کرد: میزان تقسیم اراضی چه اندازه بوده است؟ متوسط زمین‌هایی که نصیب زارعان شد، چه مقدار بوده است؟ روستانشینانی که زمین دریافت کرده‌اند، چند درصد از کل روستانشینان بوده‌اند؟ اصلاحات ارضی بر ساختار اجتماعی روستایی چه تأثیری داشته است؟ پیامدهای سیاسی اصلاحات چه بوده است؟

از پرسش‌های فرعی نیز می‌توان این موارد را برشمرد: اندازهٔ متوسط زمین‌های زارعان چقدر بوده است؟ چه مقدار زمین تحت مالکیت زمین‌داران غایب باقی مانده است؟ روستاییانی که هیچ زمینی دریافت نکردند، در چه وضعی بودند؟ چرا شاه از قدرت خود و از درآمد نفتی‌ای که در اختیار داشت، برای برآوردن اهداف توسعهٔ روستایی استفاده نکرد؟ چرا روستاها از شاه حمایت نکردند؟ آیت‌الله خمینی از سیاست چه می‌دانست؟ تفاوت میان ملّا و آیت‌الله چه بود؟ از هنگام پیروزی انقلاب تا کنون درصد زمین‌های سلب‌مالکیت‌شده چقدر بوده است؟

هدف از بررسی کتابِ زمین و انقلاب در ایران یافتن پاسخ پرسش‌های فوق از لابه‌لای بحث‌ها و موضوع‌های مطروحه است و نیز دستیابی به مبانی لازم برای رسیدن به شناخت و ارزیابی تأثیر اصلاحات ارضی بر روستانشینان در محدودهٔ زمانی یادشده.

توضیحی دربارهٔ نویسندهٔ کتاب

ارزش ایران برای ایران‌شناسان غربی بیش از آنکه محلی برای پژوهش باشد، ظرفیتی معنوی برای ارتقاء روحی و معنوی‌شان می‌باشد و این پژوهشگران عموماً علاقه‌مندانه به‌دنبال یافتن پدیده‌های متعدد در این پهنه هستند.

کتابی که در این نوشته به نقد آن پرداخته‌ام، حاصل پایان‌نامهٔ دکتریِ اریک هوگلاند به راهنمایی مجید خدوری[1] و ویلیام ج. میلر در مدرسهٔ مطالعات پیشرفتهٔ بین‌المللی دانشگاه جانز هاپکینز واشنگتن بوده است. بودجهٔ تحقیقاتی محلی اولیه در سال‌های ۱۳۵۰ – ۱۳۵۱ ش، با بورس تحقیقی پایان‌نامهٔ دکتریِ فولبرایت- هایس تأمین شد.

نویسندهٔ کتاب، زمانی به عنوان داوطلب سپاه صلح در شهر کوچکی واقع در آذربایجان شرقی (که از ذکر نام آن خودداری نموده) در دبیرستان انگلیسی درس داده و از راهنمایی‌ها و معلومات دکتر نادر افشار نادری (سرپرست گروه مطالعات روستایی در مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات اجتماعی تهران) و مصطفی ازکیا، هوشنگ کشاورز، خسرو خسروی و جواد صفی‌نژاد بهره‌مند گردیده است.

او، باری دیگر، در تابستان سال ۱۹۷۷ م (۱۳۵٦ ش)، پس از پذیرفته شدن در بورس‌های مربوط به دویستمین سالگرد استقلال ایالات متحده، از طریق انجمن دوستان امریکاییِ خاورمیانه که دولت ایران در اختیار دولت ایالات متحده قرار داده بود، به ایران آمد. در این مدت، فعالیت او به پروژه‌ای دربارهٔ تأثیرات اصلاحات ارضی بر گروه‌های کار روستاییان که تولید را تحت نظام سهم‌بَری انجام می‌دادند، مربوط می‌شد.

اریک هوگلاند باری دیگر نیز به ایران سفر کرد. در این سومین سفر، هم‌زمان با کار در مقام استادیاریِ دانشگاه پهلوی شیراز، امکان یافت که اطلاعات لازم را برای تجدیدنظر در پایان‌نامهٔ دکتری خود و تبدیل آن به کتاب حاضر به دست آورد.

او در طول سال‌های ۱۳۵۷– ۱۳۵۸ ش، در طول بخشی از اقامتش در ایران، توانست یکی از بورس‌های استادیاریِ فولبرایت – هایس را به دست آورد و بابت مخارج سفر و تهیهٔ دست‌نوشته‌ها از کالج بادوویین کمک‌هزینه‌ای دریافت کند.

همچنین هوگلاند در این مدت از حمایت‌های فکری برخی افراد نیز برخوردار بوده است؛ کسانی چون آبراهامیان، جرج الکالای، مصطفی ازکیا، جیمز بیل، ریچارد کاتم، کانستنس کرونین، محمد فرد سعیدی، مایکل فیشر، دانیل گودوین، امیر حسن‌پور، لئونارد هلفگوت، مری هوگلاند، نیکی کدی، جان لنگلویز و نیز دکتر پری راد (مدیر اجرایی کمیسیون مبادلات فرهنگی ایران و ایالات متحدهٔ امریکا) و جک شلنبرگر (رئیس دفتر تهران آژانس روابط بین‌الملل).

۱ . استاد سابق مطالعات خاورمیانه در دانشگاه جانز هاپکینز در آمریکا.

نقد کتاب

نویسنده در این اثر هیچ روستای به‌خصوصی را تحت مطالعهٔ خاص قرار نداده است. روش تحقیق او به صورت پرسش‌نامه بوده و موضوع تحقیقش عبارت بوده از: شیوهٔ تقسیم اراضی؛ تغییرات حاصل از اجرای اصلاحات ارضی؛ و منش جامعهٔ روستایی در قبال اصلاحات و گسترش دامنهٔ فعالیت‌های حکومتی در آن.

به اعتقاد ایشان، نخستین گام در راه شناخت اهمیت کلی اصلاحات ارضی، تحلیلِ تأثیر تقسیم اراضی بر ساختارهای اقتصادی، اجتماعی و سیاسیِ روستاهای ایران است.

نویسنده در اثرش پرسش‌هایِ مهمی مطرح نموده است؛ پرسش‌هایی چون: در اصلاحات ارضی چقدر زمین توزیع شده است؟ کدام روستانشینان زمین دریافت کرده‌اند؟ و اندازهٔ زمین‌های تقسیم‌شده چقدر بوده است؟

متن کتاب

بخش اول: سابقهٔ اصلاحات ارضی

اوضاع و احوال روستاها زیر عنوان اسکان و کشاورزی: بر پایهٔ کتاب جامعه‌شناسی روستایی ایران، نوشته خسرو خسروی (استاد گروه علوم اجتماعی دانشگاه تهران) منطبق بر آمارهای نیمهٔ دوم دههٔ ٤٠ و اوایل دههٔ ٥٠ خورشیدی در ٦٧٠٠٠ روستا، جمعیت روستانشین ایران در حدود هجده میلیون و جمعیت کوچ‌نشین در حدود دو میلیون بوده است.

اما برای درک صحیح واقعیت‌ها، این ارزیابی باید از پیش از اجرای رسمی اصلاحات ارضی یعنی حدفاصل ۱۳۳۰ تا ۱۳٤٠ خورشیدی انجام میگرفت.

در بخشی از کتاب مورد نقد (صفحهٔ ۲۰) از بی‌توجهی به حفظ و مرّمت و احیای دیوارهای سه‌متری قلعه‌گونهٔ روستاهای مرکزی و شرقی سخن به میان آمده، اما مشخص نیست این بی‌توجهی و تخریب، به علت مهاجرت روستاییان بوده یا به دلیل افزایش سطح امنیت عمومی این نواحی. سپس نویسنده به نقل از کتاب مالک و زارع آنا لمبتن (که بیش از نیم قرن با تألیف اثر حاضر فاصله داشته)، به شیوهٔ تقسیم اراضی به صورت دانگ، جفت پرداخته است؛ در صورتی که از آن تکمیل‌تر و دقیق‌تر را تیمور مالمیر در مقاله‌ای با عنوان «ریشه‌شناسی یوغ و جفت»[2] بیان کرده است.

البته در بحث رژیم حقوقی چراگاه و مطالب مرتبط با آن، فراز و فرودهای فراوانی از گذشته تا به امروز اتفاق افتاده و همهٔ آن‌ها منحصر به کتاب مالک و زارع لمبتن نمی‌شود.

جامعهٔ دهقانی در پایان دههٔ ۱۳۳۰: نویسنده در چند جا از کتاب، به‌ویژه در صفحات ۲۷ و ۳۰، هدف را شرح سلطهٔ بزرگ‌مالکان و ممیّزهٔ نظام دهقانیِ دههٔ ۳۰ و آغاز دههٔ ٤٠

۲ . فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، دورهٔ ۳، ش ٤، زمستان ۱۳۹۰، صص ۱-۱۰.

بر مبنای گروه‌های اجتماعی متمایز از سهم‌بران در روستاها معرفی کرده است که به نظر می‌رسد با مطالب بالا در خصوص بایر ماندن بسیاری از مناطق روستایی تناقض داشته باشد. البته ممکن است این مطلب گفتمان هیجانی‌ای رایج در آن مقطع زمانی باشد و نظام مباشری از نیمهٔ دوم سلطنت پهلوی اول تا اجرای اصلاحات ارضی، آن جایگاه پیشین را از دست داده یا به علت توسعهٔ نظام ثبت و ضبط و تغییرات دیوان‌سالاری نتوان تعریف مزبور را چندان نزدیک به واقع یافت. شرح کامل این موضوع را می‌توان در مقالهٔ «بررسی اثر اصلاحات ارضی و از بین رفتن بنه بر تولید کشاورزی ایران»[1] یافت.

در صفحهٔ ۲۸ کتاب، نویسنده به روابط اقتصادی ایران با جهان در چهار کنش و واکنش پرداخته است. این چهار کنش و واکنش عبارتند از: تغییر تولید معیشتی به تولید محصولات فروشیِ غیرخوراکی، گسترش روند ادغام ایران در اقتصاد جهانی که باعث افزایش در سودآوری تولیدات کشاورزی و به‌ویژه سودآوری محصولات فروشی می‌شده است، جذب ایران در اقتصاد جهانی، و پایین رفتن تدریجی سطح زندگی روستاییان در مقایسه با معیارهای اوایل قرن نوزدهم. این موارد به به نقل از مقالهٔ «stratification social» اصلاحات ارضیِ کدی و کتاب تاریخ اقتصادی ایران قاجاریه، نوشتهٔ چارلز عیسوی است. اما باید گفت که این امور ویژهٔ اقتصاد دوران قاجار و پهلوی ایران نبوده و یک روند عمومیِ حاکم بر آن دوران در منطقه و جهان بوده است. در صفحات ۳۱ و ۴۱، در بحث پیرامون موضوع الگوها و امتیازات زمین‌داری، گفتمان‌های متناقضی در متن و حاشیه پیرامون میزان مالکیتِ ثبت‌شده در قرن بیستم به میان آمده که هیچ کدام منطبق بر استانداردهای ادعاشده نیست؛ زیرا شیوهٔ دیوان‌سالاری و نحوهٔ ثبت و ضبط مسالحه‌نامه‌ها و قراردادها بر اساس شرایط زمانی و مکانی صورت پذیرفته است. لذا برای توجیه علمی هر ادعایی باید با مصادیق وارد بر آن شرح و تحلیل صورت گیرد.

همچنین نویسنده قدرت سیاسی حاکم بر منطقه را به میزان سهم مالکیت بزرگ‌مالکان مربوط دانسته که این نیز با اقسام زمین‌داری در ایران از گذشتهٔ دور تا پایان سلطنت رضاشاه، با فراز و فرودهایی تداوم یافت که همین امر نیز به میزان قدرت حکومت مرکزی و شیوهٔ انتصابات آن بستگی داشت. پس نمی‌توان برای بزرگ‌مالکان، قدرت قطعی سیاسی بر مبنای نوسانات ذکرشده قائل شد.

در جایی نیز به مالکیت دولت بر ۱۵۰۰ روستا تا پایان سال ۱۳۴۰ ش در منطقهٔ خراسان اشاره‌ای رفته، در حالی که مستندات کافی برای آن ارائه نشده است. به این نکته نیز باید توجه داشت که حاکمیت در عموم نقاط کشور، برای افزایش و کنترل نفوذ خود، درصدی از مالکیت زمین‌ها را در اختیار داشت. البته در خصوص توضیحات مرتبط با زمین‌های وقف نیز از تأثیرپذیری و تأثیرگذاری حاکمیت توضیحی داده نشده و به تنش‌های میان مالکان و زارعان مبتنی بر Ibid (p. ۲۶۳) اشاره شده است؛ در حالی که از شهریور ۱۳۲۰ به بعد، با تغییر سلطنت به پهلوی دوم و در پی آن تغییر مصوّبات مجالس قانونگذاری و توسعهٔ نظام اداری و ثبت و ضبط تنظیم صورت‌جلسه‌ها، تا حد زیادی این بحران‌ها خاتمه یافتند.

در صفحهٔ ۳۵ از کتاب، نویسنده، منطبق با کتاب طالب‌آباد: نمونه‌ای جامع از بررسی یک ده، نوشتهٔ جواد صفی‌نژاد، مباشر را حافظ منافع مالک معرفی کرده است؛ در حالی که این یک اصطلاح دیوانیِ رایج در همهٔ مناطق روستانشین تا اوایل قرن بیستم بوده است. نویسنده باز در تکمیل این نقش به کتاب Checkmate:Fighting Tradition in Central Persia (pp۷۱-۷۲)، اثر الکساندر فوربس لیث[2] استناد نموده و مبتنی بر کتاب‌های مونوگرافی حاجی‌آباد از مصطفی ازکیا و طالب‌آبادِ صفی‌نژاد، مباشر را تعیین‌کنندهٔ کدخدا و واسطهٔ میان حکومت و روستاییان معرفی کرده است؛ حال آنکه کدخدا در سلسله‌مراتب نظام روستایی ایران از اولین دورهٔ مجلس شورای ملی، با رضایت اکثر ساکنین ده و به تصویب مباشر و مالک و امضای نائب‌الحکومه بدین سمت برگزیده می‌شد (نک: نشریهٔ تاریخ اسلام و ایران، س ۲۴، ش ۲۲، تابستان ۱۳۹۳، صص ۴۷-۷۱).

در صفحهٔ ۳۷ مصداقی از پرداخت بخشی از سهم زارعان به کدخدا در روستاهای آذربایجان آمده؛ در حالی که میزان پرداخت به کدخدا وابسته به درآمدهای خرده‌مالکان و بزرگ‌مالکان و حتی برخی درآمدهای جانبی (البته با ضوابط خاص خودش) بوده است (نک: همانجا).

در صفحهٔ ۳۸، با استناد به کتابِ In the Land of Iran از نفوذ کدخدا در اعزام دوسالهٔ مردان جوان روستاها به خدمت نظام وظیفه سخن به میان آمده که چندان با موازین صدور سجلات عمومی هم‌خوانی ندارد؛ هرچند بتوان برای آن مصادیقی نیز برشمرد. همچنین در صفحهٔ ۴۰، بر اساس کتابِ Revolution Blanche dans les campagnes iraniennes، در تقسیم‌بندی دیگری، مالکان کشاورز از غیر کشاورز، ناقص و بدون آمار تفکیک شده‌اند که شاید بتوان آن را با مقام دهقانیِ سده‌های پیشین مطابقت داد.

در صفحهٔ ۴۴، نویسنده با پذیرش نظر حسین مالک و جواد صفی‌نژاد، نویسندگان مقالهٔ «واحدهای اندازه‌گیری در روستاهای ایران»، پیرامون اوزان اندازه‌گیری یک محصول،

---

۱ . فصلنامهٔ پژوهش‌ها و سیاست‌های اقتصادی، ش ۹۵، س ۲۸، پاییز ۱۳۹۹، صص ۵۵-۱۰۸.

2 . Alexander Forbes-Leith

به افزایش ۲/۲۵ مَن اضافه بر ۱۰ مَن و ۷ درصد به دکان‌دار نسیه‌فروش اشاره شده که این نیز در نواحی مختلف متفاوت بوده است. همچنین در صفحهٔ ٤٨ این نحوهٔ مدیریت اقتصادی را به پیشه‌وران نیز نسبت داده شود که باید به مصداق مورد مطالعه نیز اشاره می‌شد.

در صفحهٔ ٤٦، پس از ارائهٔ تعریفی از خوش‌نشین یا آفتاب‌نشین، به نقل از مقالهٔ «The khuwshnishin» مندرج در صفحهٔ ۲۲۹ تا ۲۳۱ Iranian Studies، برخی از آن‌ها را ثروتمند شده از سوی زارعان به واسطهٔ در اختیار داشتن آسیاب‌های گندم دانسته و به نقل از جواد صفی‌نژاد در چاپ دوم کتاب بنه (صص ۹۰- ۱۵۵) عموم گاوهای روستا را متعلق به آنان دانسته؛ در حالی که در واقعیت امر، این مشاغل بیشتر در اختیار شهرنشینان و یا برخی مقامات و جریان‌های حاکم در مناطق بود. نویسنده در همین‌جا عدم وجود یک آمار نسبی از سکنی آنان در روستاها را نقطه‌ضعف برّرسی‌های این حوزه شناخته است.

در صفحهٔ ٦٢، با استناد به «ایران، وزرات کار و امور اجتماعی، بررسی مسائل نیروی انسانی» (۳/ ۲۳٤۳-۲٤۳۸) جمعیت خوش‌نشینان روستاها را ده درصد در نظر گرفته و باز در صفحهٔ ٦۳، پاورقی Social Structure and Culture Change، به ابهام دسته‌بندی جماعت خوش‌نشین تأکید شده و در ادامه نیز به شرح نظارت یا موافقت مالکان بزرگ در دادوستدهای این پیشه‌وران پایین‌دستِ خودشان با روستاییان، برای پایین نگه داشتن وضعیت اقتصادی زارعان تأکید شده که همین می‌تواند نشانگر عدم حضور روستاییان در جریان‌های اقتصادی مطروحه تلقی گردد.

در بحث زارعان، تعریف این جماعت روستانشین، منحصر بر کشاورز صاحب کشت یا نَسق و بنه‌داران و سربنه و وربنه‌ها تلقی شده است که دلایل چنین محدودیتی در تعریف، محتاج توضیح از سوی نگارنده است؛ و بحث جالبی در خصوص حق ریشه ارائه شده، اما به میزان محاسبه و شیوهٔ ثبت و ضبط آن پرداخته نشده است. در ادامه، به نقل از کتاب مقدمه‌ای بر تحقیق اجتماعی روستاهای دشت قزوین از هوشنگ الیاسیان، بنه‌ها را مشتمل بر جمعیتی خانوادگی در آن ناحیه خوانده، اما این یک امر عمومی رایج در تمام مناطق فلات قارهٔ ایران بوده است.

مجدداً از صفحهٔ ٦۲ تا ۷۲ کتاب به تقسیم‌بندی خوش‌نشینان اختصاص دارد و نویسنده در این صفحات شیخ و ملای ده را در زمرهٔ پیشه‌وران و نجاران و آهنگران و سلمانی‌ها و حمامی‌ها و بزرگران روستایی تعریف کرده و در گفتمان‌های متناقضی، بین شیخ و ملا نیز تفاوت‌هایی قائل شده است؛ از آن جمله شیخ را منتسب به خاندان پیغمبر و گردانندهٔ امور شرعی ده با پیشینهٔ خرده‌مالکی یا کسب و کار و فاقد سواد معرفی نموده است؛ در حالی که تعریف شیخ در میان زارعان فلات قارهٔ ایران به معنای ریش‌سفید و میانجی است و نسب او به سادات ساکن آن نواحی برمی‌گردد. از سوی دیگر اینکه روستاییان به اعتبار این نوشته تمایلی به حمایت از ملایان نداشتند، نیاز به توضیح داشت؛ ضمن آنکه در همین بحث به حضور ملایان در روستاهای بزرگ و شهرهای کوچک تأکید شده است.

در ادامه به کاهش درآمد کشاورزان و افزایش جامعهٔ خوش‌نشینی مبتنی بر صفحات ۱٤۳ تا ۱٤۵ کتاب لمبتن و صفحات ٤ تا ۷ نیکی کدی اشاره شده است؛ در حالی که در این مقطع زمانی درآمد همهٔ جوامع ایرانی رو به کاهش جدی گذاشته بود.

در صفحهٔ ۷۱ توضیح مفصلی در خصوص جایگاه برزرگران در جمعیت خوش‌نشینان آمده و آنان را جایگزینان زارعانِ نسق‌بگیر از سوی مالکان بزرگ به حساب آورده، در حالی که برزگران بخشی از همان خانواده‌های زارعان هستند که به علت کمبود زمین زراعی و یا کسرت حضورشان به عنوان نیروی کار، زمینهٔ مهاجرت برای کار به روستاها و شهرها در میانشان ایجاد می‌شد.

در نتیجه‌گیری این بحث، بر مبنای مقالهٔ صفحهٔ ۷۲، peas-antry of Modern Iran “The Non- revolutionary”، نوشتهٔ فرهاد کاظمی و آبراهامیان، به اعتراض به اجاره‌داری زمین و تقسیم محصول در دههٔ ۵۰ از سدهٔ بیستم در عموم روستاها اشاره رفته، در حالی که این نارضایتی را می‌توان به طول تاریخ کشاورزی فلات قارهٔ ایران رساند و حتی ریشهٔ بسیاری از جنبش‌های دهقانی تا روی کار آمدن مجلس قانون‌گذاری در ایران را به یکدیگر نزدیک نمود.

از سوی دیگر در این کتاب فقدان گروهی اجتماعی که بتوان آن را قشر دهقان خرده‌پا نامید، توجیهی برای عدم حضور در یک جنبش فراگیر آمده، در حالی که طبق تعریف دهقانان خرده‌پا (که بر اساس میزان محدود زمینشان امکان درگیری و مخالفت با اربابانشان داشته‌اند) می‌توان آنان را یکی از مجموعه‌های فعال و تأثیرگذار در فرایند انقلابیون پابرهنه و سهام‌داران پس از پیروزی آن معرفی نمود.

۳- خاستگاه‌های اصلاحات ارضی: نویسنده این بخشِ بیست‌ودو صفحه‌ای را با تعریف توجیه اصلاح‌طلبان سیاسی فعال در حکومت که تقسیم اراضی را همچون پیش‌درآمدی بر برنامهٔ عمومی توسعهٔ اقتصادی و کنترل خودکامگی حاکمیت و اجرای منشور مشروطهٔ نیم قرن زمین‌مانده آغاز نموده و در اثبات این نظر به صفحات ۳ تا ٤ کتاب تاریخ مختصر احزاب سیاسی ایران از ملک‌الشعرای بهار و اوضاع اجتماعی ایران در عهد قاجار، اثر لمبتن، استناد کرده و آن را به حامیان دموکرات مجلس دوم قانونگذاری رسانده است؛ در حالی که موضوع مطرح‌شده، در پنجاه سال بعد، در تداوم اصلاحات اقتصادی سیاسی ایران، بر اساس الگوهای غربی،

به‌خصوص نوع امریکایی آن، که پس از جنگ جهانی دوم آغاز و با انقلاب سفید تکامل یافته، منطبق است و شاید تنها بتوان دورنمای آن را به دورهٔ یادشده تعبیر نمود.

نویسنده در تعریف دیگری مشروطه‌خواهی را هستهٔ اصلی افکار دموکرات‌ها خوانده و موضوع اشرافیت و زمین‌داری و اصلاح قوانین آن را در افکار و آراء آنان ضعیف جلوه داده است؛ در حالی که چنین دسته‌بندی سیاسی‌ای را نمی‌توان برای آن مقطع توصیف نمود و یکی از زیربناهای فکری مشروطه، بی‌عدالتی زمین‌داران حکومتی و غیرحکومتی با عموم مردم بود. نویسنده در همین جهت، نهضت جنگل میرزاکوچک‌خان را نیز یکی از خروجی‌های تشکیلاتی دموکرات‌ها دانسته و به صفحات ۸۱۲ تا ۸۲۸ از کتاب از تاریخ هجده‌سالهٔ آذربایجانِ احمد کسروی استناد کرده است. اگرچه برخی هسته‌های فعال در جنبش جنگل سوابق متفاوتی داشتند، اما در جمهوری جنگل گرایش‌های ادعاشده، محرز نبوده و ادعاهای مطروحه جای تأمل دارد. نویسنده همچنین به نقل از صفحهٔ ۲۸۵ کتاب The Non-revolutionary Peasantry مدارا و رسیدگی به امور زارعان و تقسیم اراضی را یکی از ویژگی‌های جنبش جنگل معرفی کرده؛ در حالی که این عمل یک رفتار مقطعی و بدون پشتوانه و آیین‌نامهٔ اجرایی قبلی بوده و در سلسله‌مراتب اداری و دیوان‌سالاری آن دوران فاقد هر نوع جایگاهی بوده است. و باز در ادامه، نویسنده دموکرات‌های هم‌سوی با جنگلی‌ها را مدافعان اصلی اصلاحات ارضی خوانده که این ادعا نیز با توجه به توضیحات پیش‌گفته، خدشه‌پذیر است. همچنین وی ضدیت حکومت مرکزی با جنگلی‌ها را به تجزیه‌طلبی آن‌ها نسبت داده، در حالی که جمهوری‌خواهی گیلان در بستر اجرای قانون زمین‌ماندهٔ انجمن‌های ایالتی و ولایتی مجلس اول قابل توجیه بود، اما نه حکومت مرکزی و نه همسایهٔ شمالی حاضر به تمکین آن نبودند و با این توجیه به سرکوبی این تجربهٔ عملی پرداختند.

نویسنده در ادامه، با استفاده از منابع ایرانی و غیر ایرانی، از زوایای مختلف در تأیید انگیزه‌های فردی و مدیریتی سیدضیاء، نخست‌وزیر کودتای سه‌ماهه (از سوم اسفند ۱۳۲۹ تا ٤ خرداد ۱۳۰۰)، توضیحاتی آورده؛ در حالی که بحران مالکیت و دست‌به‌دست‌شدن املاک و پایین آمدن سطح دستاوردهای کشاورزی از دورهٔ ناصری به بعد، یکی از دغدغه‌های جدی گردانندگان امور گردید. او به نقل از کتاب Ibid,pp۱۲۲ – ۱۲٤، با بی‌توجهی با مناسبت فوق، کشاورزی در عصر رضاشاه را فراموش‌شده و قوانین مصوب مجالس را بی‌اهمیت تلقی کرده است که در توجیه این بی‌اهمیتی استدلال قانع‌کننده‌ای آورده نشده است. و به استناد کتاب خانم لمبتن، یعنی کتاب Landlord and Peasant، نوشته است که هنگام فروش زمین‌های دولتی به زارعان، بیشتر این املاک به دست مالکان غایب از روستا افتاده و به این نکته یادآوری کرده که فروش این املاک به نیروهای به اصطلاح نظامی، طبق روال سنتی، از دیرباز رواج داشته است. در ادامه او رضاشاه را با مالکیت دوهزار روستا، بزرگ‌ترین مالک غایب در سراسر کشور معرفی کرده؛ در حالی که این املاک بعدها در قالب بنیادهای خیریهٔ وابسته به دربار تعیین حدود شدند و بعد از انقلاب نیز ادارهٔ آن‌ها در دفتر امام و رهبری توجیه گردید.

نویسنده در بحثی تحلیلی پیرامون اصلاحات ارضی و روشنفکران، به بی‌علاقگی حکومت پهلوی اول نسبت به مسائل کشاورزی اشاره کرده و آن اصلاحات را منحصر به پیگیری‌های شخصیِ دانش‌آموختگان اروپا، قبل و حین حکمرانی وی ترسیم نموده است؛ در حالی که انتقال صنایع و دستاوردهای صنعت کشاورزی اروپا از زمان عباس‌میرزا تا انقلاب ۱۳۵۷ ش (۱۹۷۹ م) ادامه داشته است؛ یعنی از ادارهٔ فلاحت و مدرسهٔ فلاحت تا تشکیل وزارت کشاورزی و دانشکده‌های مرتبط با آن.

نویسنده در ادامه اقتصاد ایران را فئودالی و سدی برای مدرنیزاسیوم ایران دانسته؛ در حالی که در کتاب هیچ مستندی پیرامون نظام فئودالی ایران عرضه نمی‌شود و خودکامگی حاکمیت را به جای فئودال تعبیر نموده که این سلسله‌مراتب در ایران عصر قاجار و پهلوی چندان قابل پیگیری نمی‌باشد (در خصوص این اختلاف تعبیر، دکتر محمدعلی کاتوزیان مقالات متعددی در کتاب تضاد دولت و ملت ارائه نموده است). همچنین انتقال مفاهیم اصلاح‌طلبانه با گرایش‌های سوسیالیتی و مارکسیستی را با استناد به کتاب Communism and Communalism in Iran آقای آبراهامیان، به تقی ارانی و پنجاه‌وسه همفکر منتسب دانسته؛ در حالی که خاستگاه این تفکر در شیوه‌های مدیریتی ایرانیان بر زمین از دورترین زمان مطرح بوده و نمی‌توان برای فعالیت‌های این گروه در آن مقطع چنین اعتباری قائل شد (نک: خاطرات انور خامه‌ای).

در توجیه ظرفیت‌های نفوذ و فعالیت حزب توده در خصوص اصلاحات ارضی مطالب متناقضی مطرح شده که فاقد هر نوع استدلال موضوعی و محتوایی است و حتی هستهٔ اولیهٔ تشکیل حزب یا فرقهٔ دموکرات آذربایجان را باز به نقل از صفحات ۲۹۱ تا ۳۱۷ همان کتاب آبراهامیان به بازماندگان جنبش جنگل نسبت داده که این مطلب نیز با شرایط زمانی و مکانی و اهداف جنبش جنگل ٢٤ تا ۳۰ سال قبل متفاوت بوده است و ادعای اولین تجربهٔ اصلاحات ارضی در آن خطه نیز طبق استدلال‌های صفحهٔ ۸۵ این اثر که منحصر در توزیع املاک مالکان غایب در آذربایجان در میان زارعان آن خطه آمده، نادرست خواهد بود. برای توجیه تأکید بر موضوع اصلاحات ارضی به مقاله‌ها و ایده‌های مطرح‌شده در

فاصلهٔ زمانی دهسالهٔ نشریهٔ داریای وی، ذهنیت او را مبتنی بر ضد فئودالی و سوسیالیست دانسته و از سوابق این خاستگاه ملی و تأکید آن در مصوبات مجالس ملی ایران چشم‌پوشی شده است. اشاره‌ای مبتنی بر کتاب Political Development in Iran که می‌گوید موضوع اصلاحات ارضی در دورهٔ نخست‌وزیری مصدق پیگیری شده، اما این پیگیری‌ها از سوی شخص مصدق نیز چندان جدی گرفته نمی‌شد؛ چراکه او نگران از دست رفتن و بی‌سرپرست شدن نظام دهقانی و کشاورزی ایران بود.

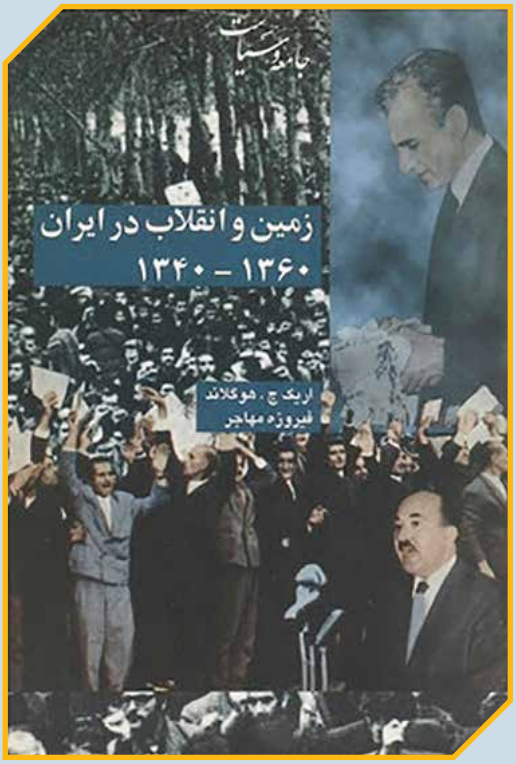
در توجیه پذیرش سیاسی اصلاحات ارضی، مجموعهٔ بازنگری‌های اجتماعی شاه در قالب تخریب وجههٔ جبههٔ ملی و کاهش برچسب استبدادطلبی از سوی شاه عنوان شده است؛ در حالی که خودکامگی شاه را از بعد از تصویب انقلاب سفید دانسته‌اند. نیز عبور مقطعی از این ایده، پس از طرح اولیهٔ آن به مقاومت مالکان و عدم همراهی ارتش تلقی شده، اما این عقب‌نشینی ریشه در اختلاف‌نظر برنامه‌ریزان و ناپختگی طرح داشت و در بررسی و اصلاح بعدی با در نظر گرفتن مخالفت روحانیون و برخی مالکان و جریان‌های چپ‌گرا به طور قطع به اجرا درآمد. همچنین در تحلیل دیگری، نویسنده با استناد به ضعف حضور در روستاها در حد فاصل دههٔ ۳۰ تا ٤٠ شمسی، هدف شاه از اجرای این قانون را افزایش قدرت حکومت مرکزی عنوان کرده؛ در حالی که اجرای قانون اصلاحات ارضی همراه با انجمن‌های ایالتی و ولایتی موجب تقسیم کار در نواحی و کاهش قدرت حکومت مرکزی تا حد یک ناظر بر روند امور شد.

نویسنده در ادامه بخشی از خودکامگی شاه پس از سقوط دولت مصدق و جبههٔ ملی را در زمینهٔ نگرانی وی و اصرار بر اجرای سریع اصلاحات دانسته؛ در حالی که این موضوع هیچ ارتباط مستقیمی با شش سال سانسور شدید مطبوعات، سوءاستفاده‌های پلیس مخفی امنیتی و سرکوبی عمومی آزادی‌های شخصی نداشت و فقط باید آن را در برنامه‌های توسعهٔ هفت‌ساله توجیه نمود.

از سوی دیگر، نویسنده انتخاب علی امینی به نخست‌وزیری را محصول تعامل مشترک امریکا و شاه برای اجرای اصلاحات ارضیِ طرح‌شده از سوی وی دانسته، اما از خویشتن‌داری‌شان نسبت به مقابله با فعالیت‌های فرهنگی و اجتماعی شوروی سخنی به میان نیامده است.

در صفحهٔ ۹٦ از کتاب، نویسنده ادعا کرده که اجرای هر نوع اصلاحات بنیادی تنها از عهدهٔ دولتی برمی‌آمد که از اقتدار وسیع سیاسی برخوردار بود، در حالی که سابقهٔ اصلاحات در ایران معاصر به دوره‌های ضعف و سستی و کاهش جدی قدرت برمی‌گردد.

٤- برنامهٔ اصلاحات ارضی: از بی‌اطلاعی مقامات و جریان‌های سیاسی ایران نسبت به موضوع برنامه‌های



اصلاحی امینی پس از روی کار آمدنش در ١٦ اردیبهشت ١٣٤٠ به تفصیل سخن به میان آمده، اما علت اصلی انتساب وی به این سمت، اجرای این برنامه‌های به‌جامانده از مشروطه تا آن زمان بود. نویسنده در ادامه تصویب این لایحه را به عدم حضور مجلسِ متمایل به مالکان مربوط دانسته؛ در حالی که مالکان، سهامداران حکومت بوده‌اند و اگر حمایت از آن‌ها و جانبداری از رأیشان مدنظر طراحان می‌بود، این لایحه هرگز توفیق ارائه پیدا نمی‌کرد. در نقیض این ادعا می‌توان به چهار تحلیل طرح‌شده در صفحهٔ ۱۰۰ کتاب اشاره کرد که در آن اهتمام شاه را برای کسب محبوبیت به واسطهٔ حمایت از اصلاحات حائز اهمیت دانسته است.

بدتر از همه اینکه نویسنده در تکمیل این بحث به مصاحبهٔ جیمز بیل با حسن ارسنجانی و ادعای به‌کارگیری حیله برای مجاب‌سازی شاه و دولت در اجرای اصلاحات از سوی وی اشاره کرده و در دنباله از عدم تمایل شاه به اجرای مصوبات سال ۱۳۳۹ ش به علت عدم شفافیت میزان اعطای زمین و پیش‌بینی بازنگری در آن به نقل از مجلهٔ مسائل ایران سخن به میان آورده است.

در ادامه به نقل از گزارش گروه تحقیق در اقتصاد کشاورزی در صفحهٔ ۷۱ نشریهٔ تحقیقات اقتصادی، شرط اعطای زمین را عضویت در تعاونی دانسته، اما به سابقهٔ تعاونی زمین و مسائل مرتبط با آن اشاره‌ای نشده است.

در صفحهٔ ۱۰۵ سه سؤال از ارسنجانی، طراح اصلاحات ارضی، پرسیده شده است؛ چرا ارسنجانی معتقد بود که صرفاً ایجاد

یک طبقهٔ جدید دهقان صاحب زمین از میان سهم‌بران مفید خواهد بود؟ نقش بقیهٔ کشاورزان سهم‌بر و همهٔ ساکنان بی‌زمینِ نواحی زراعی چه می‌توانست باشد؟ چطور زمین‌های منتقل‌شده به زارعان بر اساس حق نسق با نظام بنه هماهنگ می‌شد؟ در پاسخ، شعله‌ورسازی انقلاب به واسطهٔ اجرای آن را در قالب افکار ارسنجانی به میان آورده که موضوع را پیچیده جلوه داده است؛ در حالی که مشکل اصلی، ضعف‌های قانونی و نگرانی از بازتاب‌های منفی آن در کلیهٔ شئون اجتماعی بوده که با گذشت قریب پنجاه سال از طرح جدی آن نیز همچنان خام و محتاج برنامه‌ریزی‌های کوتاه‌مدت و بلندمدت بوده و این نکته را می‌توان از محتوای صفحهٔ ۱۱۲ همین اثر استخراج نمود.

در بحث قانون اصلاحات ارضی، با استناد به پرسشنامهٔ میدانی نویسنده از کشاورزان حدفاصل سال‌های ۱۳٤٦ تا ۱۳۵۱ ش، دربارهٔ نحوهٔ بازپرداخت قیمت تمام‌شدهٔ زمین‌های واگذاری دولت و رجحان آن به سهم‌بری سابق مالکانه، مطالبی آمده است، اما زمان و مکان این مطالعهٔ میدانی مشخص نیست؛ و در ادامه به نقل از مصاحبه با زارعی خلخالی، نسبت به بازپرداخت هزینه‌های واگذاری زمین و ادعای مالکیت بر اساس افکار سنتی حق آب و گل مطالبی در انتقاد آمده است.

در بحث مرحلهٔ نخست اصلاحات ارضی، نویسنده به استناد کتاب Land Reform in Principle، آغاز آن را ۱۹ دی ۱۳٤۱ دانسته، در حالی که در منابع ایرانیِ آن روز به تفصیل پیرامون این موضوع همراه با بحث انقلاب سفید شاه مطالب متنوعِ قابل استنادی وجود داشت.

در صفحهٔ ۱۱۰ از کتاب، نخستین اعطای اسناد مالکیت زمین‌های روستاییان را به تقسیم اراضی بزرگ‌مالکان مراغه منتسب دانسته؛ حال آنکه طبق اسناد موجود در آرشیو مجلس، پیش از آن این اعطا و تأیید درخواست آن از سوی روستاییان دیار اردبیل که اراضی‌شان مالک شش‌دنگ مستقلی نداشته، ثبت شده است. با استناد به گزارش صفحات ۹۰ و ۹۱ سازمان اصلاحات ارضی، توضیحاتی دربارهٔ خرید املاک ٤۰ خرده‌مالک از ۲۹۰ مالک که قانون شامل حالشان نمی‌شد، آمده، اما دربارهٔ عدم شمول قانون به آن‌ها هیچ توضیحی نیامده است. نیز به استناد صفحهٔ ۱۱۱، نویسنده به شرح تقسیم و خرید ۷۵۰۰ روستا پرداخته که باید جزئیات این خرید بر اساس منابع ایرانی آن مقطع کامل می‌شد.

به ادعای صفحات ۱۱۱ و ۱۱۲ این اثر، بزرگ‌مالکانِ ناراضی با طرح پرسش در مورد حکمت شتاب در اجرای قانون، تیشه به ریشهٔ این قانون زدند؛ در حالی که روند مقابله با اصلاحات ارضی را می‌توان در شاکلهٔ عمومی جامعه، آن هم به علت اختلاف در سهم مالکیت و عدم ثبت میزان واقعی آن دانست. همچنین علت کنارگیری دکتر علی امینی از نخست‌وزیری، به نگرانی‌های شاه از جاه‌طلبی‌های وی

مربوط دانسته شده، اما به بالاگرفتن اعتراض‌های عمومی نسبت به اصل انقلاب سفید اشاره‌ای نرفته است.
در صفحهٔ ۱۱۳، نویسنده بی هیچ مقدمه‌ای به ایجاد زمینه‌های بی‌ثباتی سیاسی در روستاها با اجرای موفقیت‌آمیز اصلاحات ارضی مطلبی آورده که این موضوع نمی‌تواند با موفقیت اجرای آن تناسبی داشته باشد.
از سوی دیگر وابستگی خانوادگی نخست‌وزیر بعدی، اسدالله علم، به نظام بزرگ‌مالکان را زمینهٔ تغییر نظر شاه در باب تجدیدنظر در قانون اصلاحات ارضی دانسته است؛ و شرح ناقص بازنگری آن توسط ارسنجانی در ۲۷ دی ۱۳۴۲ به نقل از کتاب مالک و زارع کامل و صحیح نمی‌باشد و استناد به مطبوعات و مستندات موجود در آرشیوهای مجلس و آرشیو ملی کامل‌تر است. نویسنده به امتیازدهی به منتقدان این قانون در قالب بازنگری آن نیز اشاره کرده، در حالی که در صفحهٔ ۱۲۲ همین اثر، دربارهٔ تصویب آن دو سال پس از ارائهٔ طرح به مجلسی که ارسنجانی دیگر وزیر کشاورزی نبود، مطالبی آمده است. در آن زمان وزیر کشاورزی استعفا داده و سپهبد اسماعیل ریاحی - به واسطهٔ افزایش محبوبیتش در قالب تأمین خودکامگی شاهانه و نیم‌بند خواندن اصلاحات اجتماعی و سیاسی در قالب انقلاب سفید او - جانشین او شده بود. بنابراین ادعای نویسنده جای تأمل دارد. در ضمن هیچ کدام از روزشمارهای به کار گرفته شده در صفحهٔ ۱۱۶ مربوط به سال ۱۳۴۲ ش نبوده و متعلق به سال‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۴۱ ش است.
همچنین در صفحهٔ ۱۱۸ دربارهٔ قانون‌گریزی برخی بزرگ‌مالکان در قالب حق وراثت، رشوه به بازرسان، جلوهٔ مکانیزه‌بخشی به املاک و عدم رضایت زارعان مطالبی آمده و در صفحات ۱۲۸ و ۱۳۱، با استناد به مصاحبه با مسئولان سابق اصلاحات ارضی در سال ۱۳۴۹ ش توضیحاتی آمده که فاقد مشخصات کامل مصاحبه‌شونده و مصاحبه‌کننده و محل نگهداری آن‌ها است.
در بحث مرحلهٔ دوم اصلاحات ارضی، در صفحهٔ ۱۲۱، گمانه‌زنی‌های متناقضی از ترس شاه نسبت به بی‌ثباتی سیاسی در نواحی روستایی و تشکیل طبقهٔ جدید دهقانان زمین‌دار له و علیه وی و عدم شناختش از مسائل اجتماعی و اقتصادی روستاها آمده و آن را زمینهٔ بی‌میلی و سستی شاه در تداوم اجرای قانون اصلاحات ارضی و عدم اعتماد به آمارهای منتشرشده در حین اجرا دانسته است. و در توضیح شش‌صفحه‌ای دربارهٔ مرحلهٔ سوم اصلاحات ارضی، به طور مختصر از آشفتگی دستاوردها و اختلاف میان مالکان بزرگ و برخی دستگاه‌های مرتبط با روستاییان بر سر مالکیت زمین‌های زراعی تا سال ۱۳۵۹، یعنی ده سال پس از خاتمهٔ برنامه، مطالبی آمده که به علت حساسیت موضوع نیاز به جرح و تعدیل جزء به جزء آن بود.

بخش دوم: تأثیرات اصلاحات ارضی

۵- زمین‌داری پس از تقسیم اراضی: همان‌گونه که در شرح مواضع پیرامونی آن غیرقابل اجرا دانسته شده، به ظرفیت‌های حقیقی آن و جرح و تعدیل منابع منتشرشده در آن مقطع هیچ توجهی صورت نگرفته است. با آنکه به زیر ده درصدیِ مالکانِ غایب اعتراف شده، در استناد به مطالب ارائه‌شده پیرامون ۲۰۰ هزار مالک غیابی به کتاب جامعه‌شناسی روستایی ایران طوری پرداخته شده که جنبه‌های احساسی اختلاف مالک و زارع جلوهٔ بیشتری یافته است. ابتدا با مقایسه‌ای غیرفرمولی، مالکان غیابیِ ده سال پس از اجرای قانون اصلاحات ارضی را به نصف رسانده که حدود ۵۰ درصد کل ۱۶/۶ میلیون هکتار زمین‌های مزروعی کشور را شامل می‌شوند و ۲۰۰ هزار نفر دارندگان بین ۲۰ تا ۵۰ هکتار زمین را خرده‌مالک تلقی نموده و ضعف کار را عدم محاسبهٔ باغ‌ها و چراگاه‌ها در زمرهٔ زمین‌های زراعی دانسته؛ در حالی که این موارد ربطی به این قانون ندارد.
و در تقسیم‌بندی دیگری برای ارائهٔ چشم‌اندازی از وضعیت حقوقی زمین‌داری، آن را به سه گروه املاک وقفی، ملک شخصی و شرکت‌های سهامی کشاورزی تقسیم کرده است. در خصوص املاک وقفی تنها به ارائهٔ آمار ثبت ۴۰ هزار قطعه در سال ۱۳۴۴ ش و اختلاف بر سر تعیین مال‌الاجاره حوالی سال‌های ۱۳۴۹ و ۱۳۵۰ ش و اشاره‌ای یک‌خطی به بحران بزرگ اصلاح قانون آن در سال‌های ۱۳۵۹ و ۱۳۶۰ ش اکتفا شده است و در تقسیم‌بندی نامشخصی، از هر ۱۰ روستا، ۸ تای آن‌ها را در تملک خرده‌مالکان تعریف نموده و در تبیین این تعریف، یک‌سوم ساکنان روستا، معادل ۴۰ درصد آن‌ها را ساکنان اصلی روستا دانسته و در ادامه، از ایجاد یک نظام خرده‌مالکان غایب، به واسطهٔ خرید زمین‌های کشاورزیِ مرغوبِ حومهٔ شهرهای بزرگ از زارعان تازه‌مالک، سخن به میان آمده که آن را موجب از بین رفتن بخشی از زمین‌های زراعی تلقی نموده است، اما از آگاهی این خریداران نسبت به نقشه‌های تفصیلی توسعهٔ شهری و تغییر احتمالی کاربری آن‌ها در آینده صحبتی به میان نیامده است و در توجیه مصادرهٔ این املاک پس از انقلاب، به نفرت زارعان و نیازشان به کار در این زمین‌های مرغوب تأکید شده، در حالی که مصادره یکی از ویژگی‌های بی‌ثباتی اقتصادی ایران و نداشتن یک نهاد قوی فئودال‌گرا در سطح ملی بوده است.

پیرامون برخوردهای منفی با نیروهای کار ارزان افغان و اخراج آنان در سال ۱۳۵۷ ش، این موضوع مرتبط با اختلاف‌های کنسولی دولت بوده که با افزایش جنگ و ضعف دولت مرکزی در آن کشور، مهاجرین بیشتری جذب بازارهای کار روستاهای ایران شدند.

در یک بحث هشت‌صفحه‌ای پیرامون زمین‌های تحت مالکیت شرکت‌های سهامی، گفتگوهای دوپهلو در بازنگری قوانین مرحلهٔ دوم اصلاحات ارضی و نقدی نارسا از تشکیل ١٤ تا ٣٦ کشت و صنعت در ۵۰۰۰ تا ۲۰۰۰۰۰ هکتار زمین، پس از ارائهٔ سه تفاوتِ نه چندان واقعی میان شرکت‌های کشت و صنعت و سهامی زراعی به ٩٤ شرکت سهامی زراعی حد فاصل هر ۸ تا ۱۰ روستا میان ۸۵۰ روستای بزرگ و کوچک و جمعیتی ۳۰۰۰۰۰ نفر ظرف ده سال آمده و توجه چندانی به جذب سرمایه‌گذاران خارجی همچون هاواییین اگرونومیکس، داو کمیکال، میچل کارتر، جان دیر، میتسویی ژاپن، شل اویل و حضور جدی بانک‌ها نشده است. از سوی دیگر مستنداتی پیرامون اجبار فروش ٦٧٠٠٠ هکتار زمین ۵۸ روستای خرده‌پا به دولت و ۷۵۰۰۰ نفر درگیر و ۵۵۰۰۰ نفر بی‌خانمان و اسکان ۲۰۰۰ خانواده نیاورده است؛ و در ادامه به احیاء نظام سهم‌بریِ زارعان مبتنی بر مصاحبه‌های نویسنده با مقامات و جامعه‌شناسان روستایی اشاره‌ای رفته و از شرح جزئیات آن خودداری شده است و بار دیگر به تغییر مالکیت در نواحی فارس و خوزستان پس از انقلاب اشاره شده که این مطلب مشابه مطلب صفحات ١٥٤ و ١٥٥ است.

در بحث اصلاحات ارضی و دهقانان، تأکید فراوانی به ایجاد طبقهٔ اجتماعی جدیدی بر اساس منافع اعضایشان مطابق با اندازهٔ زمینی که در مالکیت داشتند، شده است؛ در حالی که این منافع حاصل از سهم مالکانه‌شان نبوده بلکه رشد نسبی اقتصاد عمومی حاصل از حمایت‌های به‌عمل‌آمده از سوی دستگاه‌های حامیِ مرتبط با کشاورزی بوده است.

در ادامه، با استناد به یک تحقیق میدانی که توسط نویسنده انجام گرفته، سربنه و کدخدا عامل تقسیم برابر یا نابرابر زمین در نواحی مختلف دانسته شده است. اگرچه این ادعا به طور عمومی قابل تأمل است، اما مصادیق باید مورد به مورد، مورد برّرسی و تحلیل قرار می‌گرفت. نویسنده در ادامه بی هیچ تعریف مستندی، به اعطای زمین چندهکتاری به برخی زارعان تصریح کرده و اذعان کرده که به گروهی دیگر پنج هکتار یا حتی یک هکتار داده شده است؛ بنابراین سه‌چهارم آنان را از حداقل معاش حاصل از هفت هکتار محروم نشان داده که با ارائهٔ چنین تعریفی، نویسنده به دنبال اثبات عدم وجود ضوابط و مقررات و الگوی نابرابر برای تقسیم اراضی است که این موضوع خود نیاز به بحثی اثباتی دارد.

در بحث مشکلات آبیاری، دربارهٔ افزایش دریافت وجه سهم آب قنوات گزارشی آمده که مبتنی بر تحقیقات میدانی است؛ در حالی که نویسنده میزان دقیق آن را معین نکرده و از سرنوشت دعوای سنتی آب سخنی به میان نیاورده است. پیرامون مسئلهٔ معیشت کشاورزان مطالبی احساسی در قالب نارضایی جدی آنان از اصلاحات ارضی و مهاجراتشان به شهرها با اتکاء به کمی سهم زمینشان آمده، در حالی که مشکلات معیشتی زارعان از پیش از اصلاحات ارضی یکی از معضلات جدی اقتصاد کشاورزی‌محور ایران بوده و مهاجرت به شهرها در حدفاصل دو انقلاب را رقم زده است.

در بحث چهارصفحه‌ای اصلاحات ارضی و خوش‌نشینان، نویسنده با تأکید بر پابرجایی موقعیت قبلی آنان، از تمایل کشاورزان کارگر به مبارزه و ورودشان به جریان‌های مخالف حاکمیت در واپسین ماه‌های منجر به انقلاب ۱۳۵۷ ش سخن گفته و عللی برای این تمایل برشمره است؛ از جمله: افزایش سطح هزینه‌ها و حضور ماشین‌آلات صنعتی و ارزانی تولیدات کارخانجات مرتبط و کاهش فرصت‌های شغلی و فقر بی‌پایان همراه با عدم امنیت اقتصادی و مهاجرت بی‌رویه‌شان به شهرهای بزرگ و کینه‌ورزی‌شان نسبت به زارعانِ دارای سهم نسق و دکانداران متموّل از درآمدهای ربوی (که نام آنانَ را نخبگان جامعهٔ روستایی نهاده). نویسنده این عوامل را از ضعف‌های قانون اصلاحات ارضی دانسته است. اگرچه موارد فوق دور از واقع نیست، اما دربرگیرندهٔ آنچه گذشته هم نمی‌باشد؛ چراکه در این نوع گفتمان، نویسنده تمایل عمومی مردم، به‌ویژه روستانشینان، نسبت به افزایش رفاه و استفاده از خدمات عمومی اجتماعی را از منظر نظر خود دور نگاه داشته است.

همچنین نویسنده مشکلات میراث اصلاحات ارضیِ به‌جامانده پس از پیروزی انقلاب را منوط به تهیهٔ یک برنامهٔ جامع توسعهٔ روستایی دانسته، اما از ارائهٔ ویژگی‌ها و چارچوب آن خودداری نموده و برنامهٔ اصلاحات ارضی را ملاحظه‌کارانه دانسته که قادر به تأمین آن نمی‌باشند.

٦- تغییرات اجتماعی – اقتصادیِ روستایی (مطالب صفحات ۱۸۱ تا ۲۱۷): نویسنده در این بخش به عدم تدوین سیاست برنامهٔ اصلاحات ارضی در به‌کارگیری بنه‌داران و سقوطشان به واسطهٔ بحران‌های اقتصادی به‌وجودآمده و تشکیل گروه‌های دو تا چهار نفره پرداخته و مقایسه‌ای نارسا با برنامهٔ اصلاحات اصلی در کشورهایی مانند بولیوی، مصر، ژاپن، مکزیک، کره

جنوبی و تایوان ارائه داده است، اما از نتیجهٔ این مقایسه مطلبی به دست نداده؛ از سوی دیگر، از جذب نهاد بنه‌داری به تعاونی‌ها و شرکت‌های کشت و صنعت مطلبی ارائه نشده است.

از صفحهٔ ۱۸۷ تا ۱۹۹، نویسنده با استعانت از منابع ایرانی همچون احمد عراقی و شرح موقعیت دیوانی آنان، به نقد ناکارآمدی شرکت‌های تعاونی روستایی بر اساس دستورالعمل‌های رسمی مرکزی و عدم استقلال آن‌ها و پوشش ۸۸۰۰ تعاونی و ۲۳۰۰۰ روستا در دستگاه‌های اداری پرداخته، اما نتایج حاصله از این تلاش هفده‌ساله را با زمان مشابه پیش از تشکیل آن در نظر نگرفته و این مجموعهٔ اقتصادی را ورشکسته و ناکارآمد معرفی نموده است. در ادامه، سیاست‌های کشاورزی را با تشکیل سازمان غلّه زیر سؤال برده تا آنجا که می‌نویسد: «نگرش کلی حکومت مرکزی حاکی از فقدان تعهدی جدی نسبت به حل جدی‌تر مشکلات اجتماعی - اقتصادی بود که بزرگ‌ترین مانع را بر سر راه توسعهٔ کشاورزی در ایران ایجاد می‌کرد». نویسنده دلیل اصلی واردات گندم و برنج در دههٔ ۵۰ را مداخلهٔ آن در قیمت‌گذاری ذکر نموده، اما به افزایش میزان جمعیت مصرف‌کننده و کاهش محصولات دیمی اشاره‌ای نکرده است. سپس ۱۱ صفحه از کتاب را به مهاجرت روستاییان دههٔ ۵۰ به شهرها به بهانهٔ شکست انقلاب سفید اختصاص داده؛ جالب آنکه خود نویسنده به افزایش مهاجرت از دههٔ ۲۰ (یعنی سی سال پیش از اتمام برنامه)، اذعان کرده؛ مهاجرت‌هایی که پس از رشد صنایع و نیاز به خدمات نیروی‌های غیرمتخصص کارگری در پی توسعهٔ ساخت‌وسازها و نیاز جمعیتِ رو به رشد به خدمات رفاهی و بهداشتی انجام گرفته است. اما نویسنده باز هم به اصرار، ناکارآمدی قانون اصلاحات ارضی را زیربنای فروپاشی اقتصاد کشاورزی ایران معرفی نموده است.

۷- ارادهٔ قیصر (مربوط به صفحات ۲۱۹ تا ۲۴۳): اطاعت یا اتحاد تحلیلی است که نگارنده از تناقص میان حاکمیت و روستاییانِ ناچار به فرمانبرداری می‌کند. در این قالب، دیوانسالاری حاکم بر روستاها همچون کدخدا (استخدام ۶۰۰۰۰ فارغ‌التحصیل دانشگاهی از طریق وزارت کشور) و انجمن ده و دهیار را، مجریان بی‌چون و چرای دستگاه‌های امنیتی (ساواک) و ژاندارمری معرفی می‌کند و حتی شرکت‌های تعاونی روستایی را شبه‌سیاسی می‌داند و نهاد ۱۱۰۰۰ واحدی خانهٔ اصناف وابسته به دستگاه‌های قضایی را بی‌ثمر می‌داند و با گمانه‌زنی متناقض دیگری، زمین‌داریِ پس از اصلاحات را ادامهٔ حیات سیاسی همان مالکان قبلی و نظام ارباب و رعیتی پیشین و سوادآموزی را نیز ادعایی بی‌محتوا به شمار می‌آورد و با اصرار، عدم تأمین بودجهٔ کافی از درآمدهای ارضی برای توسعهٔ روستایی را وابسته به سیاسی‌کاری دستگاه حاکمه می‌داند و هیچ تحلیلی نسبت به تأمین اعتبارهای وام و خرید تضمینی محصول به پشتوانهٔ همان درآمدهای نفتی نمی‌کند.

۸- روستاها و انقلاب (از صفحهٔ ۲۴۵ تا ۲۶۸): نویسنده موضوع گرایش‌های سیاسی در روستا و پیوستن روستاییان به جریان سقوط سلطنت را بسیار پیچیده و مبهم دسته‌بندی کرده و به افزایش سطح انتظار دریافت حمایت کسبهٔ خوش‌نشین و دهقانان خرده‌پا از حکومت و عدم پاسخ مناسب به آن و رشد احساس تبعیض در میان آنان اشاره کرده است. نیز به زندانی شدن ۸۰۰۰ بازاری تحت عنوان سودجو، تبعید ۲۳۰۰۰ نفر از زادبومشان و جریمهٔ نقدی حدود ۲۰۰۰۰۰ نفر دیگر، قرب و بُعد مسافتی میان روستاها با شهرهای درگیر در انقلاب و مشارکت فعالانه در نبردی عادلانه علیه نیروهای سرکوبگر، بر اساس نمونه‌گیری از شهر شیراز، پرداخته است، اما به رشد جذب نیروهای جوان در دانشگاه‌ها و رفت‌وآمد آنان به روستاهای امنِ دور از چشم حاکمیت در قالب جریان‌ها و سازمان‌های مبارز، پس از سقوط دولت ملی مصدق، اشاره‌ای نکرده است.

در پایان، نویسنده کوشیده است از پیگیری‌های لغو مالکیت مالکان بزرگ در نواحی‌ای همچون کردستان توسط نیروهای سیاسی فعال روستایی توصیفی ارائه دهد، اما در تحلیل قیام‌های استقلال‌طلبانهٔ کردستان، بلوچستان و ترکمن‌صحرا از منابع کافی بهره نبرده است. از سوی دیگر، به سرنوشت مصادرهٔ املاک زراعی مرغوب توسط نهادهای انقلابی همچون بنیادها، کمیته‌ها و ستادها نپرداخته است.

نتیجه‌گیری

در این اثر از منابع متعدد شرق‌شناسان استفاده شده، اما به‌جز گزارشی از کتاب مالک و زارع آنا لمبتن، پیشینهٔ دیگری ارائه نشده است. نیز مخاطب فارسی‌زبان را با مقایسه‌های برنامهٔ اصلاحات ارضی همزمانِ دیگر کشورها طوری آشنا ننموده که او را از کامیابی‌ها و ناکامی‌های آنان بهره‌مند سازد؛ بنابراین فقدان ارزیابی ادعاشده در این کتاب قابل تأمل می‌باشد. در صفحات متعددی، به نارضایتی زارعان نسبت به پراکندگی زمین‌های در اختیارشان و بی‌کیفیتی خاک زمین اشاره شده است. موضوع کشت‌های مکانیزهٔ پربازده با مصرف پایین آب، یکی دیگر از موارد قابل طرح در این اثر بود. موضوع کشت خشخاش در نواحی غربی و شمال شرقی ایران که در نظام دیوانسالاری نیز دارای جایگاه و موقعیت مشخصی بوده، مورد بحث و ارزیابی قرار نگرفته است.

مرکّب‌خوانی دلوز و آلتوسر سیاست متن: علیه بازنمایی و بازشناسی

نگارنده: عنایت چرزیانی
نویسنده، شاعر و پژوهشگر فلسفه

سیاست متن، اصطلاح کمابیش رایجی است که باید نسبت به هرگونه سوءتعبیر تفسیری، اعم از متن سیاسی و اشاعهٔ الگویی خاص از سیاست متنی، از آن آگاه بود. در این جستارها سعی می‌کنم غرض خود را از سیاست متن در دامنهٔ یک بافت فلسفی- هنری توضیح بدهم که بن‌مایه‌های آن را از رهیافت‌های فلسفی و فکری ژیل دلوز[1] و لویی آلتوسر[2] به دست آورده‌ام. سیاست متن به چیزی فراتر از متن می‌رود، اما نه برای برگشتن مجدد به فرم-محتوای پیشین و تاریخی، و نه در جهت تلاش برای ایجاد یک فرایند انباشتیِ غیرمولّد، بلکه برای اتصالاتی تازه و مولّد. در فرایند انباشتیِ غیرمولّد همواره به وسیلهٔ تفسیر و تأویل، چیزی به نام معنا، به متن تاریخی و تاریخ متن افزوده می‌شود. لاجرم تاریخ سنگین‌تر می‌شود و تحمل آن سرسام‌آورتر!

در این شکل از سیاست متن، مازاد- متن دیگر به منزلهٔ افزایش چیزی ثانی و ثالث به متن واحدِ اولی نیست (که متنی در آغاز وجود دارد و سپس تفاسیری بر آن افزوده می‌شود و در نهایت همهٔ تفاسیر در آن متن واحد تجمع می‌کنند)؛ بلکه در اتصالات تازه، تاریخ نه در اشکال خطی- انباشی و ازلی- ابدی، و متن نه در دامنهٔ تفاسیر و بستارهای بدایت و غایت آن، بلکه در نقطهٔ نابهنگام رخ می‌دهد.

می‌توان گفت سیاست متن، سیاستی است ریزوماتیک.

دلوز، ریزوم را ضد حافظه می‌داند؛ چرا که ریزوم همواره در میانهٔ شدن است. ریزوم نابهنگام است. در میانه بودن، نه ابدی است و نه ازلی. تاریخ نمی‌سازد و حافظه شکل نمی‌دهد. بر خلاف آن، در سلسله‌مراتبِ تاریخی-انباشتی_خطی، خاستگاه در کار است و متعاقباً غایتی نیز باید در کار باشد. علت‌العلل فرمان می‌دهد و ذوات برمی‌آیند. واحدی در ابتدا شکل می‌گیرد و سپس کثرتی از آن مشتق می‌شود و در نهایت این کثرت به واحد برمی‌گردد. کل بسته می‌شود. مجموعه به تمامی، زیرمجموعه را در برمی‌گیرد و موقعیت را توتالایز می‌کند. پس امر کثیر همواره به یک، به واحد می‌رسد.:(n+۱) ریزوم اما نابهنگام است. نه از امر واحد مشتق می‌شود (حذف علت‌العلل و علّت غایی. جایگزینی میدان به‌جای خوانش‌های مکانیستی علّی‌معلولی) نه به خاستگاهی برمی‌گردد (به‌تعبیر دلوز در هزار فلات: ریزوم ضد تبارشناسی است) و نه از مجرای فرایند تولیدی‌انباشتی، واحدی به کثرت می‌افزاید.

می‌توان طبق فرمول دلوز گفت ریزوم n-۱ است؛ یعنی نه از واحد و یک، مشتق می‌شود (کسر امر واحد در آغاز و در خاستگاه) و نه واحد درنهایت به آن افزوده می‌شود (حذف غایت و فرجام). می‌بینیم که به‌معنای دقیق کلمه همواره درمیانه بودن، شدنِ محض است در درون‌ماندگاری ناب.

همچنان که در فلسفهٔ اسپینوزا[3] درون‌ماندگاریِ جوهر نسبت به حالات، هیچ گونه عزیمتِ پیشین و پسینی برای هستی متصور نمی‌شود و از شر اقسام تعالی خلاص می‌گردد و علت در معلول به فعلیت می‌رسد و ادغام می‌شود و در نهایت متمایز می‌گردد، و عدم برون‌بودگیِ علت و معلول، خدا و هستی، خوانش‌های مکانیستی را از دور خارج می‌کند، ریزوم نیز بدون غایت و فرجام، همواره در میانه است، نابهنگام است و اتصالات و آزمون‌گری‌های آن متکثّر و بسیار است. از منظری دیگر می‌توانیم درون‌ماندگاری را در استعارهٔ قطار در حال حرکت نزد آلتوسر بیابیم. آلتوسر در مقالهٔ «تنها سنّت ماتریالیستی»، ضمن اینکه اولین نظریهٔ تاریخیِ مربوط به ایدئولوژی را در نظریهٔ تخیل اسپینوزا جست‌وجو می‌کند (خودخاستگاه‌باوری انسان و وارونه‌سازی علل به قالب اهداف و انتظارات انسانی و نیز معادشناسی خیالی)، در تمایز میان فیلسوف ماتریالیست و ایدئالیست از قطاری در حال حرکت می‌گوید که همواره در میانه و مواجهه است. اگرچه این استعاره برای بازگویی تمایز میان دو قسم فلسفهٔ ایدئالیسم و ماتریالیسم به کار می‌رود، اما می‌توان در شق ماتریالیستیِ این استعاره، درون‌ماندگاری[4] را نیز کشف کرد؛ باطل شمردن هرگونه «پس و پیشی» برای هستیِ در حال شدن (قطار در حال حرکت) و قرار گرفتن در صفحهٔ درون‌ماندگاری؛ که ضمن نقد و واپس‌زنیِ علت خارجی و علت فیضانی، امکان سکنا

Gilles Deleuze 1
Louis Althusser 2
Baruch Spinoza 3
immanence 4

گزیدن در علت درون‌ماندگار را فراهم می‌آورد که در آن هیچ گونه بیرون‌بودگی‌ای میان علت و معلول وجود ندارد.

در فلسفهٔ اسپینوزا خدا علت هستی است (و تنها همین یک هستی وجود دارد و ما اطوار هستی در هستی یا حالات هستی/ بسته‌های کوچک قدرتیم و نه هستی‌هایی دیگر). خدا علت خود است و علت هستی، اما بر خلاف الهیات و فلسفهٔ پیش از اسپینوزا، علت گذرای هستی نیست بلکه علت درون‌ماندگار هستی است و به همان ضرورتی که وجود دارد، عمل می‌کند. در نظرگیری هرگونه معادشناسیِ ناظر بر خدا، انسان‌باوری و اعطای نوعی ارادهٔ آزاد انسانی به خدا و در همین دامنه، متصور شدن غایت و هدفی برای عمل خدا (ضرورت خدا)، ضعف و فقدان است. در درون‌ماندگاری ضعف و فقدانی وجود ندارد و دوگانهٔ خلأ و ملأ به خدا و درون‌ماندگاری هستی وارد نیست. فیلسوف ماتریالیست آلتوسر نه می‌داند قطار از کجا آمده و نه می‌داند به کجا خواهد رفت؛ بلکه همواره در لحظهٔ مواجهه- میانه است. در چنین موقعیتی که آلتوسر ترسیم می‌کند، نمی‌توان هیچ‌گونه ضمانت پیشینی‌ای دربارهٔ حقیقت، چنانکه نزد دکارت بوده، متصور شد و نیز نمی‌توان هیچ گونه تلوس و غایتی نیز برای هستی در آینده متصور شد که بر اساس آن اکنون را در یک روند خطّی- انباشتیِ در حال حرکت به سوی فردایی در نظر گرفت که آن فردا فرجام مطلق و پایان شکلی از ترقی واحد است. فیلسوف ماتریالیست آلتوسر ضمن رد هرگونه بدایت و غایت برای قطار در حرکت، در یکی از واگن‌ها بر اساس مواجهه می‌نشیند و تأسیسات واگن، هم‌سفران، و مادهٔ تاریخی و زبانیِ درون قطار و ارتباط آن‌ها را با هم می‌بیند و تبیین می‌کند. این سطح از درون‌ماندگاری در محور مواجهه و ماتریالیسم تصادفی، هم نزد اسپینوزا و ماکیاولی، هم در مقالهٔ آلتوسر، ضد هرگونه نگرش مبتنی بر فلسفهٔ فرارونده است که لحظهٔ اکنون را در دو لحظهٔ گذشتهٔ دور و آیندهٔ دور به دام می‌اندازد و فاقد ارزش می‌کند (قضاوت و داوری منفی دربارهٔ آنچه هست، در نسبت با آنچه باید باشد). فیلسوف ماتریالیست که می‌توان او را به تعبیر آنتونیو نگری[1] تبارشناسی اسپینوزیستی نامید، نسبت‌های تاریخی را می‌بیند (دچار خطای اکنون‌گرایی نیست)، ولی نه به غایتِ این قطارِ در حال حرکت (گیتی- هستی) گمان می‌برد و نه در ضمانتی پیشینی برای حقیقت و نه در ورطهٔ الهیاتی- ایدئالیستی (تصور بدایتی برای قطارِ در حال حرکت) گرفتار می‌شود. مراد ما از سیاست متن شاید روشن شده باشد؛ متن به خاستگاه و بدایتی تاریخی برنمی‌گردد و به سوی غایت و فرجامی تاریخی نیز پیش نمی‌رود، بلکه همواره در مواجهه است.

در اتصالات و انفصالات تازه، دیگر شدن، ضد بازنمایی، ضد بازشناسی، و همواره در آزمون‌گری است. مرکّب‌خوانی دلوز و آلتوسر می‌توانند یکی از این آزمون‌گری‌ها باشد که ما انجام می‌دهیم و لحظاتِ خطوط هم‌گرای دو فیلسوف یا سنّت فلسفی را به مجاورت هم می‌آوریم تا چه اثراتی از این مواجهه تولید شود. قبل از اینکه خطوط اصلی این مواجهه را ترسیم کنیم، باید گفت نسبت به تفاوت‌ها و تباین‌های فکری و فلسفی دلوز و آلتوسر آگاهی‌ای نسبی داریم و غرض از مواجهاتی از این دست، به وجود آوردن خطوط هم‌گرا جهت آزمون‌گری و ساختن ماشینی جنگی از سنّتی فلسفی است که می‌توان به معنای عام کلمه، ذیل فلسفهٔ انتقادی و رهایی‌بخش قرارش داد.

1 Antonio Negri

زبان جنسیت‌زده

نگارنده: م. شریفی

پیش‌درآمد

نورمن فرکلاف[1] در کتاب زبان و قدرت معتقد است که گروه‌های اجتماعی که بر اساس طبقه، قومیت، جنسیت و یا زبان تعریف می‌شوند، برای کسب و حفظ قدرت ناگزیرند همواره در نزاع با یکدیگر باشند و تضاد نیز مانند رفاه یا خشونت چرخه‌ای تکرارناپذیر است. در واقع این تضاد است که موجب تحول و دگرگونی‌های جزئی و بنیادی در نظام‌های اجتماعی می‌شود. زبان نیز یکی از حیطه‌های تضاد است؛ زیرا گروه‌های اجتماعی می‌کوشند با کنترل زبان اعمال قدرت کنند و در این تضاد، کنترل زبانی پاداش برای گروه‌هایی است که زبان را تحت کنترل خود می‌گیرند.

ترلینگ براگین[2] جنسیت‌زدگی زبانی را این‌گونه تعریف می‌کند: «زبانی جنسیت‌زده است که کاربرد آن تمایزی بی‌ادبانه، نامربوط یا ناعادلانه را در میان جنسیت‌های مختلف به وجود آورده و یا ترویج می‌نماید». در این تعریف زبان عاملی فرهنگی به شمار می‌آید که می‌تواند شرایط و محدودیت‌هایی را برای فرهنگ فراهم کند. صفات به‌کاررفته در این تعریف، یعنی «بی‌ادبانه» و «نامربوط»، همگی صفاتی منفی هستند؛ پس می‌توان گفت زبان جنسیت‌زده به هیچ عنوان یک عامل طبیعی و ذاتی نیست. در واقع آنچه زبان را جنسیت‌زده می‌کند، پیامدهای منفی آن به لحاظ روانی و شناختی در جامعه می‌باشد.

حوزهٔ صرف و معنا از حوزه‌های بروز زبان جنسیت‌زده است و شواهد واژگانی و معنایی زیادی دال بر وجود زبان جنسیت‌زده در حوزه‌های صرف و معنا وجود دارد.

1. Norman Fairclough
2. Terling Bragin

جنسیت‌زدگی در حوزهٔ واژگان:

یکی از ملموس‌ترین سطوح هر زبان، واژگان و ساخت واژهٔ آن است که همواره بستری برای ظهور فرهنگ و اندیشهٔ اجتماعی است. یکی از دلایل بروز جنسیت‌زدگی در جامعه نیز ورود آن به حوزهٔ واژگان است.

دلالت‌های صریح و ضمنی:

یکی از نشانه‌های جنسیت‌زدگی زبانی توجه به نحوهٔ کارکرد آن در میان عبارات و واژگان جنسیت‌زده است. در همین ارتباط نشانه‌های مورد نظر به دو گروه با دلالت‌های صریح و منفی تقسیم می‌شوند. دلالت‌های صریح آن‌هایی هستند که اشاره به زن در آن‌ها همراه با یک واژه است که مستقیماً دلالت بر جنسیت مؤنث دارد (واژهٔ کلیدی یا مربوط به این جنسیت خاص دارد)؛ مثلاً کلمهٔ دختر به جنسیت مؤنث اشاره می‌کند و از سوی دیگر از کلمهٔ زن نیز چنین استنباطی می‌شود.

از میان واژه‌های کلیدی با دلالت صریح می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱. آبجی ، خانباجی
۲. خانم، بانو، کدبانو
۳. عمه، خاله، خواهر، دختر
٤. کنیز، کلفت
۵. عجوزه، عروسک
٦. چادر، گوشواره، النگو

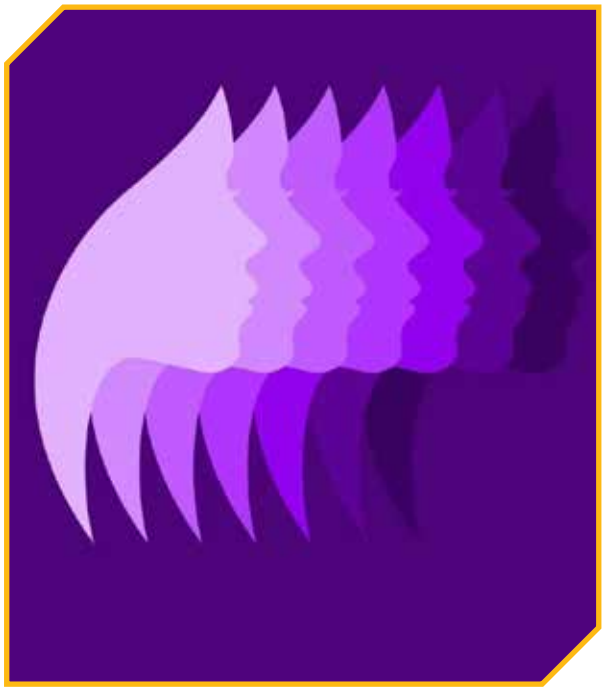
نکتهٔ بسیار مهمی که می‌توان گفت، این است که زن دارای دو مفهوم عمده است: ۱. نمایندهٔ جنسیت مؤنث؛ ۲. همسر مرد.

در دلالت‌های ضمنی، اشاره به زن از طریق توجه به کاربرد واژه‌ها صورت گرفته و در واقع مورد اشاره قرار گرفته و به کار گرفته شده که به لایه‌های زیرین معنایی مربوط

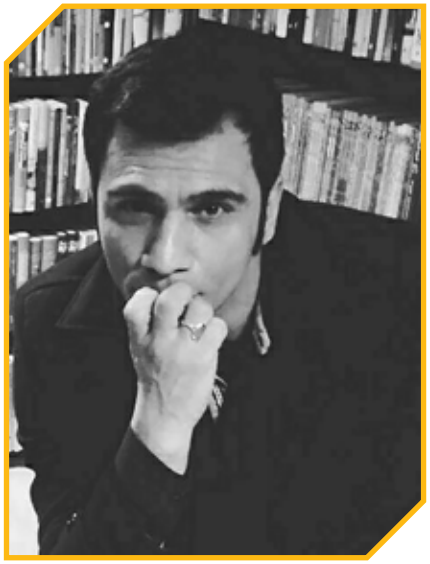
می‌شود و به همین خاطر صراحتاً مطرح نمی‌شود. نکتهٔ جالب در این نمونه‌ها این است که در بسیاری از آن‌ها، به لحاظ معنایی و واژگانی، هیچ دلیلی برای نسبت دادن آن‌ها به زنان وجود ندارد و تنها نحوهٔ کاربرد آن‌ها در جامعه است که چنین نقش و صفاتی را برای زنان مشخص می‌کند. از این میان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:
اهل خانه، ترشیده، خانهٔ پدر، خر شدن، دَدَری.
مثال دیگری نیز می‌توان دربارهٔ زبان جنسیت‌زده گفت که در آن دیدگاهی مردانه، ولی به عنوان امری معمول و هنجارین مورد استفادهٔ عام قرار گیرد.
هنگامی که یکی از جنسیت‌ها خود را به عنوان نمایندهٔ تام در زبان مطرح می‌کند، از محدودهٔ جنسیت و نقش جنسی بیرون می‌آید؛ در حالی که جنسیت مخالف با توجه به جنسیت و نقشِ جز خود تعریف می‌شود. این به نفع جنسیت مذکر و به ضرر جنسیت مؤنث است. به این ترتیب مرد خودِ انسانیت و زن غیر و دیگری محسوب می‌شود. نمونهٔ دیگر، واژهٔ «مرد» است که بسیار کاربرد دارد. به این موارد توجه کنید:

مرد باید که در کشاکش دهر/ سنگ زیرین آسیا باشد
مرد ره بودن
مرد کاری بودن
نامرد
قول مردانه
مثل مرد می‌ماند

با وجود چنین نشانه‌هایی که در سراسر زبان فارسی وجود دارد و با توجه به اینکه مهم‌ترین ابزار افراد برای فهم جهان



و برقراری ارتباطات را می‌توان زبان دانست، به نظر روابط اجتماعی با مشکل روبرو است.
این مطلب دارای ابعاد گسترده‌تری نیز می‌باشد که سطوح عمیق‌تری از سلامت روان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. دربارهٔ کودکان و مشخصاً پسران می‌توان گفت که در سنین کودکی همواره به مادر نگاهی آسمانی و معنوی دارند و او را برتر از هر کسی می‌دانند، ولی این نگاه به‌زودی در هم فرومی‌شکند، اما به دلیل پیوندهای عاطفی میان فرزند و مادر، این در هم شکستن تصویر مادر یا زن به طور مشخص به هنگام ازدواج و پس از آن در زندگی مشترک خود را نشان می‌دهد. تداوم این روند بازتاب ناخوشایندی بر افراد خواهد داشت؛ و چه به لحاظ فردی و چه اجتماعی، در هر دو وجه، بیانگر نزاعی همیشگی میان دو جنس خواهد بود.
اما زنان در این بین دچار گم‌گشتگی هویتی می‌گردند، میان امور زنانه و مردانه درگیر می‌شوند و یا به هر دو پشت‌پا می‌زنند. شاید بتوان گفت علت بسیاری از انواع مشکلات در شکل‌گیری هویت جنسی، اختلال در درک و شناختی است که از نتیجهٔ نگرشی مردانه در سازوکار زبان به وجود می‌آید.
زن نماد زایش و پرورش است و نقطهٔ عطف در شکل‌گیری هویت افراد؛ بنابراین تضاد و نزاع بر سر جایگاه طبیعی و نقش اجتماعی‌اش سبب می‌شود تا همواره در تربیت فرزندان نیز سایه داشته باشد.
پشت هر مرد موفقی یک زن وجود دارد.
در آخر همین عبارت نشان می‌دهد که جایگاه زن در چه نسبتی با مرد قرار دارد.



پوشش اثر هنری با دیدگاه انتقادی

نگارنده: آیدین آریایی
کارشناسی ارشد علوم آزمایشگاهی
فعالیت در کارگاه‌های داستان‌نویسی، نقد و مقاله
همکاری با نشریات مختلف بیش از یک دهه

امروزه در دنیای هنر و در کنار هر نمایشگاه یا رویداد هنری، منتقد هنری نیز حضور دارد. در واقع منتقد هنری جزء لاینفک هر اثر هنری محسوب می‌شود. منتقد هنری نقش تشریح‌کننده و تکمیل‌کنندهٔ اثر هنری را بر عهده دارد. او با نگاه خاص خود و به گونه‌ای متفاوت، به اثر نوری می‌تاباند و جزئیاتی را نمایان می‌کند که ممکن است از دید مخاطب معمولی پنهان مانده باشد. البته ضرورت این نوع نگاه به آثار هنری، اخیراً مورد توجه قرار گرفته است. این امر می‌تواند هم به آثار هنری شکل و جان تازه‌ای ببخشد و هم به گستردگیِ دید مخاطب عام کمک کند. این نگرش تقریباً از قرن نوزدهم به طور جدی به وجود آمده است و در پی آن، منتقد هنری به عنوان یکی از نمایندگان موجه دنیای هنر جلوه کرده است. وقتی منتقد هنری مانند هنرمند و گالری‌دار و مجموعه‌دار در افتتاحیهٔ نمایشگاه یا هر رویداد دیگر در دنیای هنر حضور می‌یابد، کسی تعجب نمی‌کند؛ چون لزوم نوشتن دربارهٔ هنر امری بدیهی تلقی می‌شود. وقتی اثر هنری با نوشته همراه نیست، گویی اثر به صورت موجودی بدون محافظ و سرگشته و لخت و عور پا به جهان گذارده است. تصویر فاقد نوشته مانند شخص برهنه در مکانی عمومی مایهٔ شرمساری و ناراحتی است. تصویر، دست‌کم به حداقلی از پوشش نوشتاری در قالب متنی حاوی نام هنرمند و عنوان نیاز دارد. اثر هنری تنها در خلوت خانگیِ مجموعه‌ای خصوصی است که می‌تواند سراپا برهنه باشد.

کار منتقد هنری که شاید عنوان بهترش مفسر هنری باشد، این است که نوعی پوشش متنی برای آثار هنری فراهم کند. این متون در بدو امر بنا نیست لزوماً خوانده شوند. اگر از مفسر هنری انتظار داشته باشیم روشن و قابل فهم بنویسد، نقش او را درست متوجه نشده‌ایم. در واقع متن هر چه مرموزتر و غیرشفاف‌تر باشد، بهتر است. متن‌هایی که کاملاً پیدا و شفافند، آثار هنری را برهنه جلوه می‌دهند. البته شفافیت این نوع متن‌ها آن‌قدر مطلق است که تأثیر خاص و مبهمی می‌آفرینند. متن‌هایی از این دست، در حکم بهترین محافظند و همهٔ طراحان مد به خوبی با این ترفند آشنایی دارند. به هر روی، تلاش برای خواندن تفسیر هنری کاری ساده‌دلانه و سطحی‌نگرانه است، اما خوشبختانه در دنیای هنر اندکند کسانی که چنین فکری به ذهنشان خطور کند. با وجود این، امروزه تفسیر هنری در موقعیتی گیج‌کننده قرار دارد و در بدو امر، کاری غیرضروری و زائد به نظر می‌رسد. مخاطب، سوای ماهیت کاملاً مادیِ تفسیرِ هنری، واقعاً نمی‌داند باید چه توقع یا خواسته‌ای از آن داشته باشد. ریشهٔ این سردرگمی به تبار نقد معاصر بازمی‌گردد. جایگاه منتقد در دنیای هنر هرچه باشد، مسلّم و بی‌نیاز از اثبات نیست.

با یک بررسی اجمالی مشخص می‌شود که ظهور منتقد هنری به اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم بازمی‌گردد و با ظهور تدریجی جمعیت گسترده و دموکراتیک از مخاطبان هم‌زمان است. منتقد در آن زمان، مسلماً یکی از نمایندگان دنیای هنر محسوب نمی‌شد؛ بلکه صرفاً شاهدی بیرونی بود که با توجه به دیدگاه‌های عموم مخاطبان، آثار هنری را داوری و نقد می‌کرد؛ درست مانند هر شاهد فرهیختهٔ دیگری که وقت و دانش لازم را برای انجام دادن این کار داشت. ذوق و سلیقهٔ خوب عبارت بود از بیان نوعی شعورِ متعارفِ زیبایی‌شناختی. داوری منتقد هنری باید عاری از هر نوع قضاوتی می‌بود؛ بدین معنی که نباید التزام و تقیدی

به هنرمند می‌داشت. اگر منتقد فاصله‌اش را با هنرمند کنار می‌نهاد، بدان معنی بود که دنیای هنر او را فاسد کرده و او از مسئولیت‌های حرفه‌ای خود غافل شده است. این خواست نقد بی‌علقهٔ هنری تحت لوای حوزهٔ عمومی، همان نقطه‌ای است که نقد سوم کانت[1]، یعنی نخستین رسالهٔ بسیار مهم مدرنیته در باب زیبایی‌شناسی بر آن تأکید دارد. با وجود این، نقد هنری جنبش تاریخی آوانگارد به آرمان این نوع داوری پشت پا زد. هنر آوانگارد آگاهانه از منصب داوری عامه کناره‌گیری کرد. آوانگارد با عامهٔ مخاطب آن‌گونه که بود، طرف نشد؛ بلکه جامعهٔ جدیدی را خطاب قرار داد که باید عام می‌بود یا دست‌کم می‌توانست عام باشد. هنر آوانگارد نیازمند مخاطبانی متفاوت و تازه بود که بتواند معنای پنهان رنگ و شکل ناب را دریابد و تخیل و حتی زندگی روزمره‌اش را تابع قوانین دقیق هندسی کند و یک آبریزگاه را اثر هنری به حساب بیاورد؛ بنابراین، آوانگارد گسستی را وارد جامعه کرد که به هیچ یک از تفاوت‌های اجتماعی‌ای که سابق بر آن موجود بود، قابل تقلیل نبود. اثر هنری حقیقی جنبش آوانگارد عبارت است از ایجاد تفاوت جدید و ساختگی. بر این پایه، دیگر این بیننده نیست که دربارهٔ اثر هنری قضاوت می‌کند، بلکه اثر هنری است که دربارهٔ جامعه قضاوت می‌کند و غالباً هم آن را محکوم می‌کند. این نگرش را غالباً نخبه‌گرایانه خوانده‌اند، اما نخبگیِ برآمده از این نگرش همان اندازه که همه را پس می‌زند، همه را نیز می‌پذیرد. برگزیده شدن به خودی خود به معنای تفوق یا حتی تبحر نیست؛ هر فردی می‌تواند در مقابل مابقی جامعه و در جانب اثر هنری و در زمرهٔ مخاطبان جدید قرار گیرد. برخی از منتقدانِ هنریِ جنبش آوانگارد دقیقاً همین کار را کردند و بدین ترتیب نقد اجتماعی تحت لوای هنر، به جای منتقدی که به نیابت از جامعه سخن می‌گفت، ظهور کرد. در این رویکرد، اثر هنری دیگر موضوع داوری نیست؛ بلکه نقطهٔ عزیمت نقدی معطوف به جامعه و به گستردگی تمام جهان است. منتقد امروزی هنر، میراث‌دار منصب عمومی پیشین و نیز محصول عدم پایبندی منتقدان جنبش آوانگارد به این منصب است. وظیفهٔ پارادوکسی قضاوت دربارهٔ هنر به نیابت عامه و در عین حال نقد جامعهٔ تحت لوای هنر باعث بروز شکافی عمیق در گفتمان نقد معاصر شده است. می‌توان گفتمان انتقادی امروز را تلاشی برای پر کردن این شکاف یا دست‌کم پنهان کردن آن دانست؛ برای مثال، منتقد خواستار آن است که هنر به مفهوم تفاوت‌های اجتماعی بپردازد و علیه توهّم همگونی فرهنگی موضع بگیرد. بدون شک این خواسته بسیار آوانگارد می‌نماید، ولی آنچه بدان توجه نمی‌شود، این است که آوانگارد به مضمون تفاوت‌های از پیش موجود نپرداخته است، بلکه تفاوت‌هایی بی‌سابقه را طرح کرده است. جامعه در مواجهه با سوپرماتیسم مالویچ[2] و دادائیسم دوشان[3] به یک اندازه متحیر شد و در واقع، سویهٔ دموکراتیک پروژه‌های مختلف آوانگارد، همین عدم درک عمومی و به عبارتی دیگر، تحیر فارغ از طبقه یا نژاد یا جنسیت است. این طرح‌ها در جایگاهی نبودند که تفاوت‌های اجتماعی موجود را معلق کنند و از این طریق وحدت فرهنگی بیافرینند، اما این توانایی را داشتند که تمایزهایی چنان ریشه‌ای و تازه طرح کنند که تفاوت‌های موجود را با علت‌های عدیده تعیّن بخشند. به خودی خود ایرادی به این خواسته وارد نیست که هنر از ذات آیینی مدرنیستی‌اش کنار بکشد و به محملی برای نقد اجتماعی بدل شود. آنچه ناگفته می‌ماند این است که این خواسته باعث کم‌اثر شدن و بی‌مایه شدن و نهایتاً ناممکن شدن موضع انتقادی می‌شود.

وقتی هنر از قابلیت مستقلش برای پدید آوردن تفاوت‌های ساختگی خاص خود دست بکشد، این قابلیت را نیز که جامعهٔ موجود را با نقدی رادیکال مواجه کند، از دست می‌دهد و آنچه برای هنر باقی می‌ماند، صرفاً نمایش نقدی است که جامعه پیش از آن به خود وارد دانسته یا برای خود ایجاد کرده است. اینکه هنر تحت لوای تفاوت‌های اجتماعی موجود به کار برود، در واقع به معنای تأیید ساختار موجود جامعه در نقاب نقد اجتماعی است. در زمانهٔ ما هنر عموماً شکلی از ارتباط اجتماعی تلقی می‌شود. بدیهی است که همهٔ مردم خواهان برقراری ارتباطند و می‌کوشند از راه ارتباط بازشناخته شوند. در گفتمان امروزی نقد هنری حتی اگر دیگری مشهور به معنای هویت‌های خاص فرهنگی نباشد و صرفاً میل و قدرت و لیبیدو و ناخودآگاه و امر واقعی تلقی شود، هنر همچنان تلاشی دانسته می‌شود برای انتقال این دیگری و صدابخشی و شکل‌دهی به آن. حتی اگر ارتباط حاصل نشود، صرفاً میل به ارتباط برای تضمین مقبولیت آن کافی است. کار جنبش کلاسیک آوانگارد نیز زمانی مقبولیت می‌یابد که تابع قصد مجدّانهٔ بیان امر ناخودآگاه و غیرت باشد. فهم‌ناپذیری هنر برای بینندهٔ معمولی به این صورت توجیه می‌شود که هرگونه وساطت برای انتقال دیگری ریشه‌ای نامقدور است، اما البته این دیگری که میل بی‌قید و شرط به انتقال دارد و می‌خواهد اهل ارتباط باشد، چندان هم متفاوت و دیگر نیست. آنچه جنبش کلاسیک آوانگارد را جذاب و رادیکال می‌کرد، دقیقاً این بود که آوانگارد

1. Immanuel Kant.

2 . Kazimir Malevich.

3 . Marcel Duchamp.

آگاهانه از ارتباط متعارف اجتماعی اکراه داشت و از آن پرهیز می‌کرد؛ بنابراین، گفتمان نظریهٔ هنر معاصر پس از گذشت سالیان متمادی از ظهور جنبش آوانگارد، همچنان گرفتار پیچیدگی است؛ زیرا تفاوت‌های ساختگی و آگاهانهٔ تولیدشده هنوز جایگاه مشخصی ندارند. هنرمندانی که تفاوت‌های ساختگی و زیبایی‌شناختی را پیش می‌کشند، درست مانند دوران جنبش تاریخی آوانگارد آماج انتقاد قرار می‌گیرند و انگیزهٔ کارشان منحصر به منافع تجاری و استراتژیک دانسته می‌شود. مخاطب اگر واکنشی از سر اشتیاق و امید به مد نشان دهد و مجالی برای طرح تفاوتی تازه و جالب در آن بیابد، در وادی نظریهٔ جدی، کارش نادرست تلقی می‌شود. از لحاظ نظری اینکه منتقد میلی به همزادپنداری با مواضع خاص در هنر ندارد، به حساب این عقیده گذاشته می‌شود که به پایان تاریخ هنر رسیده‌ایم؛ بنابراین، دیگر نمی‌توان همسو با تلاش‌های مکررِ منتقدانی که به شیوهٔ آوانگارد می‌اندیشند و سرآمدشان در جامعهٔ آمریکا کلمنت گرینبرگ[1] است، به نوع خاصی از هنر برتری نظری بخشید. تحول هنر در این قرن (قرن بیستم) به نوعی تکثرگرایی انجامیده است که همه‌چیز را نسبی و در همهٔ زمان‌ها ممکن می‌کند و دیگر به داوری انتقادی مجال نمی‌دهد. مسلماً این تحلیل معقول می‌نماید، اما تکثرگرایی امروزه خودش امری کاملاً ساختگی و محصول جنبش آوانگارد است؛ یک اثر هنری مدرن، نوعی ماشین غول‌پیکر و امروزی تفاوت‌گذاری است. اگر منتقدانی چون گرینبرگ آثار هنری خاصی را مجال و بهانهٔ ترسیم مرزهایی تازه در حیطهٔ نظریه و سیاست هنر قرار نداده بودند، امروزه خبری از تکثرگرایی نبود؛ چون بدون شک نمی‌توان این نوع تکثرگرایی هنری را به تکثرگرایی اجتماعیِ از پیش موجود تقلیل داد. حتی منتقدان اجتماعی هنر نیز بر این اساس می‌توانند میان امر طبیعی و امر اجتماعاً سامان‌یافته تمایزهایی به‌جا در نقد هنری برقرار کنند که این تمایزهای ساختگی را به منزلهٔ فقره‌هایی حاضر و آماده به عنوان تفاوت‌گذاری مدرن نیستی ارائه دهند.

دلیل اصلی اینکه چرا امروزه منتقد هنری دیگر با شور و هیجان از رویکردی خاص در هنر و اهمیت این رویکرد در نظریه و در سیاست فرهنگی دفاع نمی‌کند، احتمالاً بیشتر روانی است تا نظری. منتقد مدافع احساس می‌کند هنرمند در این میان بیهوده منتظرش می‌گذارد. انتظار این است که پس از اینکه منتقد به هنرمند تمایل نشان بدهد، موجبات امتنان و قدرشناسی هنرمند را فراهم می‌کند

1 . Clement Greenberg.

و محرم او می‌شود، اما چنین نیست. به عقیدهٔ اکثر هنرمندان، نوشتهٔ منتقد بیش از اینکه از اثر هنری در برابر بدفهمان محافظت کند، میان اثر هنری و تحسین‌کنندگان احتمالی‌اش فاصله می‌اندازد؛ بنابراین، بسیاری از هنرمندان با این تصور که یک اثر هنری عریان اغواکننده‌تر از اثری پوشیده با متن است، از اثرشان در برابر تفسیر نظری محافظت می‌کنند. به دیگر سخن، هنرمندان پوشش‌هایی را ترجیح می‌دهند که حتی‌الامکان گنگ و مبهم باشد و یا مثلاً گفته شود اثرشان آکنده از تنش و انتقادی است، بدون اینکه معلوم باشد چرا و چگونه؟ یا گفته شود هنرمند مشغول واسازی رمزگان‌های اجتماعی است یا شیوه‌های معمول نگریستن ما را زیر سؤال می‌برد. گاه نیز هنرمندان ترجیح می‌دهند خودشان حرف بزنند و از سرگذشت شخصی‌شان بگویند و نشان دهند که چطور همهٔ چیزها حتی چیزهای کاملاً معمولی در برابر نگاه آن‌ها معنایی عمیق و شخصی می‌یابد.

منابع:

بورگر، پیتر (۱۳۸۷). نظریهٔ هنر آوانگارد، ترجمهٔ مجید اخگر چاپ اول، تهران: مینوی خرد

کانت، ایمانوئل (۱۳۹۲). نقد قوهٔ حکم، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، چاپ هفتم، تهران: نی

ککلن، آن (۱۳۹٤). نظریهٔ هنر معاصر، ترجمهٔ بهروز عوض‌پور، چاپ اول، تهران: نگاه

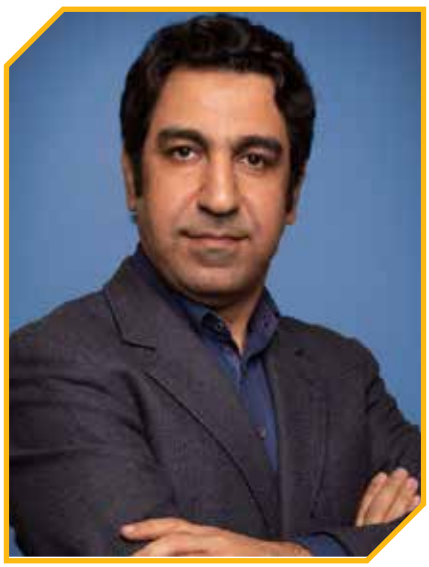
لینتن، نوربرت (۱۳۹۷). هنر مدرن، ترجمهٔ علی رامین، چاپ هشتم، تهران: نی

ارتقاء صلاحیت میان‌فرهنگی هنرمندان مهاجر براساس نظریهٔ میلتون بنت

(نمونهٔ موردی آثار ارغوان خسروی، هنرمند مهاجر ایرانی)

نگارنده: حامد پورعلی، مهدی کشاورز افشار، مریم ابراهیمیان

حامد پورعلی
دانش‌آموختهٔ پژوهش هنر و مهندسی عمران
پژوهشگر هنر، طراح، نقاش و مدرس هنر تجسمی
عضو انجمن توسعهٔ هنر تجسمی معاصر ایران



مهدی کشاورز افشار
دکتری پژوهش هنر
استادیار پایه پنج گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس

سیده مریم ابراهیمیان
دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر
مدرس کالیگرافی، نقاشی‌خط و تاریخ هنر ایران و جهان

خلاصه

از جملهٔ مواردی که در ارتباط با مسائل بینافرهنگی مهاجران مطرح است، این امر است که در برخی موارد مهاجران با فرهنگ جامعهٔ میزبان به راحتی ادغام نمی‌شوند و ممکن است با فرهنگ میزبان در مراحلی مانند تقابل یا تضاد از دیدگاه نظریهٔ بنت نیز قرار گیرند. پژوهش‌های صورت‌گرفته نشان می‌دهد هنرها در پذیرش و ارتقاء صلاحیت میان‌فرهنگی اهمیت دارند. در این پژوهش با بررسی آثار یکی از این هنرمندان نقاش به نام ارغوان خسروی به دنبال بررسی این امر هستیم که ارتقاء صلاحیت میان‌فرهنگی هنرمندانی که از ایران به کشوری دیگر مهاجرت کرده‌اند، به چه صورت قابل شناخت است و در چه حوزه‌هایی در آثار او بازنمود دارد. همچنین شاخصه‌هایی را ارزیابی می‌کنیم که تبیین‌کنندهٔ ارتقاء صلاحیت میان‌فرهنگی این هنرمند در آثارش از طریق تجربه‌های هنری‌ای است که داشته است.

کلیدواژه: صلاحیت میان‌فرهنگی، ارغوان خسروی، هنر هیبرید، بینافرهنگی

مقدمه

گاهی پس از آنکه مهاجرت اتفاق می‌افتد، مهاجران با فرهنگ جامعهٔ میزبان ادغام نمی‌شوند و ممکن است با فرهنگ میزبان در مراحلی چون تقابل یا تضاد از دیدگاه بنت[1] قرار گیرند. در حالی که لازم است مهاجر در جامعهٔ مقصد، درک و توانش میان‌فرهنگی داشته باشد تا بتواند از دریچهٔ چشم آن‌ها نیز به جهان نگاه کند و ارتباط میان‌فرهنگی خود را ایجاد کند. یکی از راه‌هایی که می‌تواند این امر را میسر کند، هنر است. پژوهش‌هایی صورت گرفته است که نشان می‌دهد هنر در پذیرش و ارتقاء صلاحیت میان‌فرهنگی اهمیت دارد. در پژوهش پیش رو بر آنیم تا بررسی کنیم به چه صورت ارتقاء صلاحیت میان‌فرهنگی یکی از هنرمندانی که از ایران به کشور دیگر مهاجرت کرده، قابل شناخت است و این امر در آثار او تا چه اندازه و به چه صورت بازنمود داشته است. برای این تحقیق ارغوان خسروی به عنوان هنرمندی با مؤلفه‌های یادشده در نظر گرفته شده و موارد تحقیق بر آثار او متمرکز شده است.

ارغوان خسروی (زادهٔ ۱۳۶۳ ش، شهرکرد، ایران)، در استمفورد، واقع در ایالت کانکتیکات زندگی می‌کند. وی پس از اتمام برنامهٔ هنر استودیو در دانشگاه برندیس، مدرک MFA را در نقاشی از دانشکدهٔ طراحی رود آیلند دریافت کرد. خسروی قبلاً مدرک کارشناسی گرافیک را از دانشگاه آزاد تهران و مدرک MFA را در رشتهٔ تصویرسازی از دانشگاه تهران گرفته بود. او، هم در سطح ملی و هم در سطح بین‌المللی در نمایشگاه‌های انفرادی در موزهٔ هنر کریر، منچستر، ونیز و بسیاری دیگر از گالری‌ها و نمایشگاه‌های مطرح در دنیا شرکت داشته است. وی در سال ۲۰۱۹ م جایزهٔ نقاشان و مجسمه‌سازان بنیاد جوآن میچل را دریافت کرد و در سال ۲۰۱۷ م بورسیهٔ والتر فلدمن را به دست آورد. در تارنمای شخصی وی دربارهٔ آثارش این توضیح آمده که او به بررسی زیبایی‌شناختی نقاشی‌های مینیاتوری ایران باستانی می‌پردازد؛ نقاشی‌هایی که در ابتدا برای تصویرسازی متون فولکلور استفاده می‌شدند. همچنین اشاره شده است که به طور معمول، تنها زنانی که آن نوع از نقاشی را به تصویر می‌کشند، نقشی فرعی دارند و فاقد عاملیت و اهمیت اجتماعی هستند. نقاشی‌های خسروی نگاهی آگاهانه به این موضوع دارد که چگونه نظام ارزشی منتقل‌شده توسط آن شمایل‌نگاری همچنان به شکل‌دهی به سیاست جنسیتی ایران امروز ادامه می‌دهد (https://b۲n.ir/g۹٤٤۸۲).

صلاحیت میان‌فرهنگی

شایستگی بینافرهنگی یک مهارت کلیدی برای تعامل با افراد با پیشینه‌های فرهنگی مختلف است. مک دونالد[2] در مورد روش‌هایی که «گفتمان سوم» در حوزهٔ مطالعات بینافرهنگی شکل می‌گیرد، تحقیق کردند. آن‌ها ابتدا به بررسی انتقادی مفهوم‌سازی‌های مستقل از «فضای سوم» و دیگر استعاره‌های «سوم» در آموزش زبان پرداختند، سپس از تکنیک‌های تجزیه و تحلیل پیکره برای تجزیه و تحلیل مجموعه‌ای از مقالات تحقیقی از مجلات برجسته در این زمینه استفاده کردند که در آن اصطلاحات «فضای سوم»، «محل سوم» و «فرهنگ سوم» را بررسی کرده‌اند (Mac-Donald, ۲۰۱۸: p۱). اتحادیهٔ اروپا در سال ۲۰۱٤ م گزارشی را دربارهٔ نقش هنرهای عمومی و مؤسسات فرهنگی در ارتقاء تنوع فرهنگی و گفتگوی بینافرهنگی ارائه کرد که در آن به چالش‌هایی در اروپا پرداخته شده که در اثر تنوع فرهنگی ایجاد شده است؛ اگرچه به این واقعیت هم اشاره شده که تنوع فرهنگی خود باعث غنای فرهنگی می‌شود. در این گزارش موارد متعددی دربارهٔ گروه‌های مختلفی (از جمله مهاجران و غیرمهاجران یا اقلیت‌های قومی و ملی‌ای) که در کنار هم زندگی می‌کنند، آمده و گفته شده تنش‌های ناشی از این امر ممکن است انسجام اجتماعی و در عین حال «پروژهٔ اروپایی» را در معرض خطر قرار دهد. موضوعات مورد بحث نه تنها اجتماعی و اقتصادی، بلکه اغلب نمادین و فرهنگی‌اند. این گزارش تأکید دارد که رشد تنوع در اروپا، واقعیتی فرهنگی است که باید در سطح فردی و جمعی مورد توجه قرار گیرد (UNION, ۲۰۱۱-۲۰۱٤: p٥).

همچنین در پژوهشی دیگر، هوانگ، از نقاشی به عنوان تجربهٔ بین فرهنگی دانشجویان در دانشگاهی در بریتانیا با هدف «کشف تخیل به عنوان منبع روش‌شناختی دانش» بهره برده است. او تخیل را به عنوان منبعی روش‌شناختی برای محققان بررسی کرده و برای این کار نشان داده است که چگونه از دو شیوهٔ متفاوت در نقاشی، یعنی نقاشی کارتونی و سبک آزاد، برای تسهیل چنین فضای تخیلی‌ای به منظور درک معناسازی دانش‌آموزان در مورد تجربهٔ بینافرهنگی استفاده می‌کند (Huang, ۲۰۲۰: p۱). تحقیق میلتون بنت نیز یکی از تحقیقات بسیار قابل استناد در بررسی صلاحیت میان‌فرهنگی شناخته می‌شود. بنت در تحقیقی به این موضوع که چرا برخی افراد در برقراری ارتباط از طریق مرزهای فرهنگی بسیار بهتر به نظر می‌رسند، در حالی که دیگران اصلاً پیشرفت نکرده‌اند، پرداخته است. وقتی جامعهٔ مورد مطالعهٔ او از نظر بین فرهنگی صلاحیت بیشتری پیدا کردند، تغییر عمده‌ای در کیفیت تجربهٔ آن‌ها رخ داد. بنت این امر را حرکت از نژادپرستی به قوم‌گرایی نسبی نامیده است (Bennett, ۲۰۰٤: p۲). مؤلفه‌های دستیابی به چنین کیفیتی که میلتون بنت از طریق آثار بصری مطرح کرد، از جمله مواردی است که در این پژوهش ارزیابی خواهد شد.

3. Milton Bennett

4. McDonald's

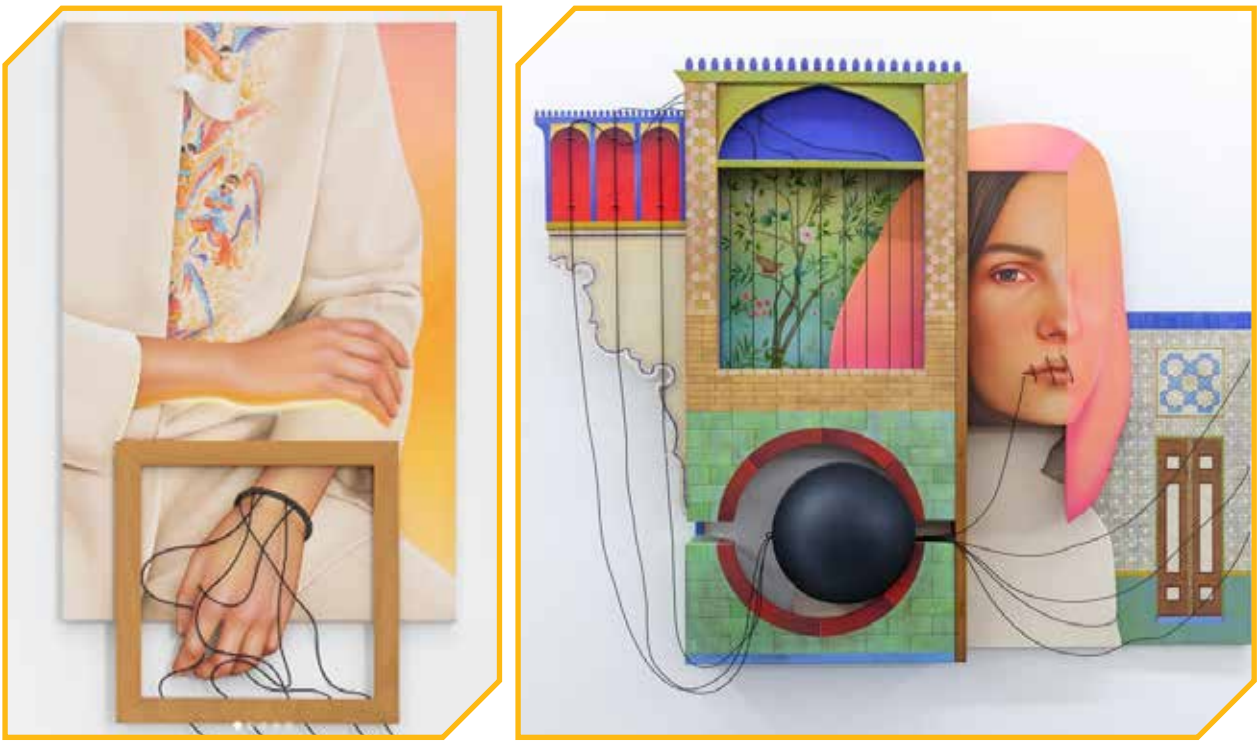
مراحل حرکت از نژادپرستی به قوم گرایی از نگاه بنت (Bennett, 2004: p2)

بر اساس این نمودار، مراحل از انکار تا ادغام فرهنگی از دید بنت شامل شش مرحله است؛ به گونه‌ای که شخص در حالت انکار، وجود فرهنگ دیگر و طبیعتاً ویژگی‌های فرهنگی آن را رد می‌کند، اما در حالت ادغام حتی از سازگاری فرهنگی نیز فراتر می‌رود و نتیجهٔ منحصربه‌فرد و جدیدی حاصل می‌شود.

بررسی ویژگی‌های بصری

آثار خسروی با بهره‌گیری از بستر سنّت بصری ایران و استفادهٔ مکرر از موتیف‌های هنر ایرانی، هم‌زمان دارای ویژگی‌های سبکی متعدد از هنر اروپایی نیز هست که با توجه به پیشینهٔ تحصیلی هنرمند، این امر دور از تصور نیست. در توصیف نقاشی‌های خسروی به نقل از تارنمای شخصی وی آمده است: «بارزترین ویژگی بصری نقاشی‌های خسروی چندبُعدی بودن آن‌هاست. این آثار ساخته‌شده از داربست پیچیده‌ای از پانل‌های چوبی برش‌خورده و رنگ‌شده، تجربهٔ ادراکی دائماً در حال تغییر را ارائه می‌دهند» (https://b2n.ir/g94482).

در ادامه دو اثر از آثار این هنرمند ارائه می‌شود.



دو نمونه از آثار خسروی (مرجع: تارنمای شخصی هنرمند)

البته اصطلاح چندبُعدی بودن در اینجا، شامل دو دیدگاه معنایی و فیزیکی می‌شود. به نظر می‌رسد هنرمند اصطلاح چندبُعدی بودن را از نظر فیزیکی مد نظر قرار داده است؛ به گونه‌ای که آثار از سطح دوبعدی نقاشی خارج شده است و ما با احجام سه‌بعدی مواجهیم. حال چنانچه بخواهیم از منظر معنایی به آثار او نگاه کنیم، رویکرد وی به هنر زنان و نقش زن در آثار او بسیار مشهود است؛ به گونه‌ای که می‌توان آن را از ویژگی‌های اصلی آثار او برشمرد؛ چراکه کمتر اثری از او هست که نقش زنانه در آن نباشد و یا این نقش کمرنگ باشد. علاوه بر این، خسروی از عناصر معماری ایرانی نیز به‌خوبی برای ایجاد ترکیب‌بندی‌های جدید بهره می‌گیرد و گریز عامدانه از ترکیب‌بندی‌های کلاسیک هنر اروپا و حتی ایران در آثار او مشاهده می‌شود. در نهایت، همان‌طور که گفته شد، او به این ساختارشکنی بسنده نمی‌کند و از قالب دوبعدی بوم بیرون می‌آید و ترکیب‌هایی را ارائه می‌دهد که در فضای بینابین نقاشی و حجم قرار می‌گیرند.

نمایی از اثر سه بعدیای از آثار خسروی

از دیدگاه فرمیک، در بسیاری از آثار او می‌توان عناصری مانند بمب، موشک و مواردی از این دست را در برابر لطافت زنانه مشاهده کرد. در استفاده از پالت‌های رنگی نیز آنجا که به معماری ایران مرتبط می‌شود، رنگ‌های خاکستری‌ای را که به واقعیت معماری ایرانی نزدیکند، برمی‌گزینند. در مقابل، از پس‌زمینه‌هایی که نقش زن را هویدا می‌کند، بهره می‌برد و حتی در بسیاری موارد در پوشش زنان، از رنگ‌هایی با درخشندگی بالا به منظور ایجاد جذابیت بصری برای مخاطب استفاده می‌کند. می‌توان گفت آثار خسروی به‌راحتی در دسته‌بندی‌های موجود قرار نمیگیرند. با این حال، ویژگی‌های سوررئالیستی و سمبلیستی در ترکیب با هنر ایرانی، هم‌زمان در آثار او مشاهده می‌شود.

استفاده از ترکیبهای مرتبط با عناصر معماری ایرانی در نقاشیهای خسروی

همان‌گونه که مشاهده می‌شود، در سمت راست تصویر، با طاق‌های متداول در معماری ایرانی مواجهیم و در سمت چپ تصویر نیز می‌بینیم که از آن‌ها در ترکیب‌های بصری استفاده کرده است؛ حال آنکه ترکیب این عناصر با بمب و نوع ترکیب‌بندی متفاوت تصویر، از موارد قابل مشاهده در سنّت تصویری ایرانی نیست.

زمینه‌های خلق آثار

زمینهٔ خلق آثار خسروی با توجه به رویکرد او، بسیار تحت تأثیر اوضاع روز جامعهٔ ایران است. با وجود اینکه او در نیویورک زندگی و کار می‌کند، کماکان واکنش‌های اجتماعی و سیاسی به اوضاع جامعهٔ ایرانی در آثارش مشاهده می‌شود. در عین اینکه از هنر ایرانی و موتیف‌های تزئینی آن به شیوه‌های مناسب بهره می‌برد، به هر اندازه که مناسب بیان او باشد، از ترکیب این موتیفها با بیان معاصر خود استفاده می‌کند. در تصویر زیر نمونه‌ای از به‌کارگیری عناصر گل و مرغ و عنصر کبوتر که به صورت نمادین به کار گرفته شده است، مشاهده می‌شود.

به‌کارگیری عناصر زنانه و نگارگری ایرانی و نماد به صورت هم‌زمان در یک ترکیب‌بندی جدید

همچنین همان‌گونه که پیش‌تر نیز مطرح شد، خسروی از پلانبندی نگارگری ایرانی در تجربیات بصری خود به طور مکرر استفاده می‌کند. برای نمونه، می‌توان به سمت راست تصویر فوق اشاره کرد. نوع ترکیب و پلانبندی در این اثر تحت تأثیر نگارگری ایرانی است. همچنین پرسپکتیو به‌کاررفته در این پلانبندی ابداً از نقطهٔ گریز خاصی ـ به شیوهٔ اروپایی آن ـ پیروی نمی‌کند. خطی یک‌سوم تصویر و چهرهٔ زن را قطع کرده که این عمل در اصول نگارگری کلاسیک ایرانی جایی ندارد؛ در عین حال، ویژگی‌های این تصویر در اصول تصویری کلاسیک غربی نیز نمیگنجد.

ارجاعات معنایی

در برخی آثار خسروی با پنجرهای گشوده که در پسِ آن‌ها یک زن قرار گرفته و همچنین میله‌هایی که بیشباهت به میله‌های زندان نیستند و نیز کلافی تیرهرنگ که به دستها پیچیده شده است، مواجهیم. در تارنمای شخصی او در این باره آمده است: «نقوش بصری مانند ستون‌های سیاه، موشک‌ها و قفس‌ها به سیستم‌های اقتصادی و سیاسی فاسد اشاره می‌کنند؛ در حالی که بدن زنان اغلب به صورت غل و زنجیر شده یا با دهان بسته به تصویر کشیده می‌شود» (https://b2n.ir/g94482). برای نمونه، در تصویر زیر شاهد نوعی بیان سمبلیک از زنی هستیم که چشم او با پارچهای سفیدرنگ بسته شده و بر فراز پنجرهای مزیّن به طاق ایرانی نیز پرچم سفید رنگی افراشته شده است. در این میان، زبانه‌های آتش از پایین اثر به بالا سرایت می‌کند و بیم آن هست که شعله‌ها زن را به‌رغم پرچم صلح فرابگیرد.

نمونه‌ای از به‌کارگیری فرم و عناصر معماری ایران (سمت راست) در تصویر سمت چپ (اثر خسروی)

گری ایرانی است. همچنین پرسپکتیو به‌کاررفته در این پلانبندی ابداً از نقطهٔ گریز خاصی ـ به شیوهٔ اروپایی آن ـ پیروی نمی‌کند. خطی یک‌سوم تصویر و چهرهٔ زن را قطع کرده که این عمل در اصول نگارگری کلاسیک ایرانی جایی ندارد؛ در عین حال، ویژگی‌های این تصویر در اصول تصویری کلاسیک غربی نیز نمی‌گنجد.

ارجاعات معنایی

در برخی آثار خسروی با پنجره‌ای گشوده که در پسِ آن‌ها یک زن قرار گرفته و همچنین میله‌هایی که بی‌شباهت به میله‌های زندان نیستند و نیز کلافی تیره‌رنگ که به دست‌ها پیچیده شده است، مواجهیم. در تارنمای شخصی او در این باره آمده است: «نقوش بصری مانند ستون‌های سیاه، موشک‌ها و قفس‌ها به سیستم‌های اقتصادی و سیاسی فاسد اشاره می‌کنند؛ در حالی که بدن زنان اغلب به صورت غل و زنجیر شده یا با دهان بسته به تصویر کشیده می‌شود» (https://b2n.ir/g94482). برای نمونه، در تصویر زیر شاهد نوعی بیان سمبلیک از زنی هستیم که چشم او با پارچه‌ای سفیدرنگ بسته شده و بر فراز پنجره‌ای مزیّن به طاق ایرانی نیز پرچم سفید رنگی افراشته شده است. در این میان، زبانه‌های آتش از پایین اثر به بالا سرایت می‌کند و بیم آن هست که شعله‌ها زن را به‌رغم پرچم صلح فرابگیرد.

نمونه‌ای از به‌کارگیری فرم و عناصر معماری ایران (سمت راست) در تصویر سمت چپ (اثر خسروی)

همان‌گونه که مشاهده می‌شود، خسروی توانسته است در ترکیب‌بندی آثار خود به نوعی بیان نمادین که ماحصل ترکیب بسیاری از موارد در تصویر است، دست یابد. حال آنکه تصویر نهایی، حاکی از بیان جدیدی است که در گفتمان معاصر غرب نیز جای جدید برای خود باز کرده است و در بسیاری از گالری‌ها و موزه‌های مطرح دنیا مخاطبان غیرایرانی بسیاری نیز دارد. این امر می‌تواند نشان‌دهندهٔ طی شدن مراحل پذیرش و ادغام در او باشد که به نوعی در آثارش متجلی شده است.

بحث و جمع‌بندی

ادغام نشدن مهاجران با جامعهٔ مقصد از جمله مواردی است که مهاجران همواره با آن روبه‌رو هستند. از منظر تئوری‌های مرتبط با مطالعات بینافرهنگی و با توجه به یکی از مهم‌ترین آن نظرات، با عنوان نظریهٔ میلتون بنت، مهاجران در مراحل اولیه با تقابل و تضاد با فرهنگ میزبان روبه‌رو می‌شوند و این امر بین مهاجران و جامعهٔ میزبان در بحث روابط، به صورت دوسویه دیده می‌شود. هنر از جمله مواردی است که می‌تواند این تضاد را به سمت پذیرش و ادغام پیش ببرد و این پذیرش به مرور در آثار هنرمند به شیوه‌ای بارز نمود پیدا می‌کند و تبدیل به امری یکپارچه می‌شود که در واقع از هیبرید دو یا چند پارادایم در حوزهٔ زیبایی‌شناسی به وجود آمده‌اند. در این مقاله با بررسی برخی از آثار ارغوان خسروی به این نتیجه رسیده‌ایم که این هنرمند توانسته است از این مرحله عبور کند و از هنر به عنوان ابزاری برای خلق آثاری که ویژگی‌های منحصر به فرد دارد، استفاده کند؛ در عین اینکه او در آثار خود از دو نوع گفتمان زیبایی‌شناسی که عبارت است از گفتمان زیبایی‌شناسی ایران و گفتمان زیبایی‌شناسی غربی نیز بهره برده است.

منابع:

Bennett, M. J. (2004). BECOMING INTERCULTURALLY COMPETENT.

Huang, Z. M. (2020). “Exploring imagination as a methodological source of knowledge: painting students’ intercultural experience at a UK university.”

MacDonald, M. N. (2018). The discourse of ‘thirdness’ in intercultural studies. Language and Intercultural Communication.

UNION, E. (2011-2014). REPORT on THE ROLE OF PUBLIC ARTS AND CULTURAL INSTITUTIONS IN THE PROMOTION OF CULTURAL DIVERSITY AND INTERCULTURAL DIALOGUE

آنک انسان

شکل‌شناسی انسان از بیزانس تا دورهٔ معاصر

نگارنده: مرداد عباسپور
زادهٔ تهران (۱۳۵٤)
دانش‌آموختهٔ فلسفه
نویسنده و رمان‌نویس

غایت تمامی هنر چهرهٔ انسان است.
پل سزان

در اینجا قصد ندارم به تاریخ نقاشی از ابتدا تا امروز و حتی به دوره یا دوره‌های خاصی از آن بپردازم. قصد من این است که به انسان از منظری شکلشناسانانه نگاه کنم؛ به آنچه بر او گذشته است. نه در دنیای بیرون، بلکه بر روی بوم نقاشی.

عنوان مقاله، «آنک انسان»، غیر از کتاب نیچه، یادآور جملهٔ پونتیوس پیلاطس، فرمانروای شهر یهودیه است که برای تبرئهٔ خود از قتل مسیح، دستانش را می‌شوید و سرنوشت او را به مردمی می‌سپارد که برای دیدن مراسم تصلیب عیسای ناصری به جلجتا آمده‌اند. قرار بر این بود که انسان (مسیح) قربانی شود تا دیگر انسان‌ها به رستگاری برسند. این اتفاق می‌افتد؛ یعنی مسیح به صلیب کشیده می‌شود. اینجا بحث بر سر این نیست که با مرگ مسیح، آنگونه که قرار بود، دیگر انسان‌ها به رستگاری رسیدند یا نه؛ بحث این است که برای قرن‌های متمادی تاریخ هنر صحنهٔ به تصویر کشیدن مصائب مسیح می‌شود و سرنوشت دیگر انسان‌ها و رنج‌های کوچک و بزرگشان به بوتهٔ نسیان سپرده می‌شود. به عبارتی دیگر، انسان و مصائب او ـ از ابتدا تا شروع رنسانس- مورد غفلت واقع می‌شود. گویی رنجهای دیگر انسانها در مقابل مصائب مسیح آنقدر بی‌مقدار و ناچیز بوده که ارزش آن را نداشته که به تصویر کشیده شود.

آنچه مشخص است، شمایلنگاری در مسیحیت نیز مانند دیگر ادیان (یهود و اسلام) در دوره‌های مختلف با موانع و مخالفت‌هایی همراه بوده است. در قرن شش شخصی به نام پاپ گریگوری کبیر، نه به قصد هنردوستی و اشاعهٔ هنر، بلکه مشخصاً به قصد ترویج مسیحیت، زمینهٔ رواج شمایلنگاری را فراهم کرد؛ زیرا بر این باور بود که زبان تصویر برای ترویج مسیحیت، بخصوص برای افراد بیسواد، کارآمدتر است. «نقاشی برای افراد بیسواد همان اثر و فایده‌ای را دارد که نوشته برای افراد باسواد» (گامبریج، ۱٤۰۱: ۱۲۳).

کمی بعد در اوایل قرن هشتم، در بخش شرقی امپراطوری روم، لئوی سوم، امپراطوری بیزانس، به موجب حکمی شمایلنگاری را ممنوع اعلام کرد و ما در یک نسخهٔ خطی متعلق به امپراطوری روم شرقی، حدود سال ۹۰۰ م مردی را می بینیم ـ شاید یک اسقف یا خدمهٔ کلیسا ـ که در حال پاک کردن تصویر مسیح است (همان: ۱۲۹).

نکتهٔ دیگر اینکه در قرن‌های اولیه، نگارگران تحت تأثیر نقاشی یونانی بوده‌اند و ما در تصاویر به‌جامانده، مسیح را بدون ریش و با سیمایی شبیه یک جوان یونانی می‌بینیم؛ مانند تصویر معرقکاری مربوط به سال ۵۲۰ م روی دیوارهای کلیسای سنآپولیناره در شهر راونا با عنوان «معجزهٔ پنج قرص نان و دو ماهی». همینطور در تصویر «مسیح پاهای حواریون را می‌شوید» حدود سال ۱۰۰۰ م (همان: ۱۵۵).

نکتهٔ مهم‌تر اینکه در همهٔ این دوره‌ها تا عصر رنسانس، با غیاب حداکثری انسان مواجهیم. در واقع انسان در مسیح و موضوعات کتاب مقدس خلاصه می‌شود و خبری از انسان‌های معمولیِ بیرون از کتاب مقدس و بیرون از کلیسا نیست و تنها با ظهور رنسانس است که هنرمندان و نویسندگان که حالا هویت پیدا کرده و صاحب نام و امضا شده‌اند، به موضوعات غیرمذهبی

از جمله به انسان توجه می‌کنند. هر چند با نگاهی به کتب تاریخ هنر و قدم زدن در موزه‌های مهم، از جمله موزهٔ لوور، می‌توان به این نتیجه رسید که حتی بعد از رنسانس، مسیح و داستان‌های کتاب مقدس همچنان موضوع غالب آثار هنری است. در تمام این دوران، یعنی فاصلهٔ بین قرن چهاردهم تا هجدهم، بعد از داستان‌های کتاب مقدس، سهم عمده از آنِ طبقهٔ اشراف و شاهزاده‌ها و بازرگانان و خانواده‌های سرشناس بوده و بهندرت به مردم معمولی پرداخته شده است. از جمله تابلوی معروف مونالیزا (در سال ۱۵۰۳ م) که پرترهٔ همسر یک بازرگان یا بانکدار معروف بوده است. یا تابلوی «نامزدی خانوادهٔ آرنولفینی» اثر یان وان آیک[1] (در سال ۱۴۳۴ م) یا تابلوی «مریم مقدس با قدیسان و خانوادهٔ پزارو» اثر تیسین[2] (در سال ۱۵۲۰ م) و تصاویری از این دست که همگی متعلق به اشخاص یا خانواده‌های سرشناسند.

نکتهٔ مهم در هنر رنسانس و بعد از رنسانس، بازگشت دوباره به انسان است؛ انسانی که طی اینهمه سال در سایهٔ انسان (مسیح) بوده است. هنرمند عصر رنسانس برای ترمیم جراحت‌های ناشی از عصر تاریکی، به یونان و رومِ عصر طلایی پناه می‌برد و تلاش می‌کند شکوه پیشین را احیا کند. آثار این دوره، یعنی سالهای بین قرن چهاردهم تا هجدهم، سرشار از تندیس‌ها و نقاشی‌هایی است که درست مشابه نمونه‌های واقعی در عصر کلاسیک یونان هستند. این تفکر، یعنی انسانباوری و بازگشت دوباره به انسان، به خودی خود اتفاقی خوشایند است، اما این حضور در عین حال در بردارندهٔ نوعی غیاب نیز است. برای هنرمند رنسانس کمال و زیبایی بیشتر از بازنمایی و واقع‌نمایی اهمیت دارد. به عبارت دیگر، در این چند قرن اگرچه با انسان ـ غیر از مسیح ـ سروکار داریم، این انسان انسانی نیست که ما می‌شناسیم؛ انسانِ با گوشت و خون و پوست که رنج می‌کشد و بیمار می‌شود و می‌میرد؛ انسانی که در همسایگی ماست و هر لحظه احتمال بیمار شدن و مرگ او هست. به بیانی ساده‌تر، هنر دوران رنسانس و بعد از آن، در عین شکوه و کمال و نظم و دقت هندسی و... از انسان طبقهٔ متوسط خالی است و این شاید تنها نقطهٔ تاریک و غیرقابل دفاع این جریان یعنی رنسانس باشد. در اینجا بیش از آنکه با انسانهای معمولی سروکار داشته باشیم، با نامها سروکار داریم. گویی حیف است بوم سفید نقاشی با تصویر انسانهای معمولی آلوده شود یا هنوز زمان آن فرانرسیده است. این نگاه غالب در همهٔ مکتبها از رنسانس در قرن ۱۴ تا نئوکلاسیسیسم در قرن ۱۸ وجود دارد؛ برای مثال، می‌توان به تابلوی «مدرسهٔ آتن» (در سال ۱۵۱۰ م) رافائل[3] اشاره کرد. در اینجا با تعداد زیادی از نامها روبهرو می‌شویم؛ از سقراط و افلاطون و ارسطو در مرکز تابلو گرفته تا زرتشت، پیامبر پارسی، در سمت راست و دیوژن، فیلسوف کلبیمسلک، که بی‌اعتنا به تمام چهره‌ها و به همهٔ جهان، نیمهعریان روی پله‌های مدرسه دراز کشیده است. «مدرسهٔ آتن» از این حیث احتمالاً وزن‌دارترین اثر هنری همهٔ دوران‌ها باشد. همینطور تابلوی معروف «مرگ سقراط» از ژاک لویی داوید[4] (در ۱۷۸۷ م) و تابلوی «مرگ مارا» (در ۱۷۹۳ م) از همان نقاش. اگرچه عنوانهای هر دو تابلو حکایت از مرگ دارد، خبری از درد و رنج و تاریکی در این دو تصویر نیست. در تابلوی «مرگ سقراط» همه چیز به شکلی منظم و دقیق در پرتو نوری آرام و خواستنی به تصویر کشیده شده است. علاوه بر این، شخص سقراط که نماد زشتی در تاریخ اندیشه است، به زیباترین و باشکوه‌ترین حالت و در اوج آرامش خودنمایی می‌کند و خبری از اضطراب و دلهره در چهرهٔ دوستان و شاگردانش نیست. گویی او در کلاس درس و در حال تدریس است و قرار نیست اتفاق خاصی بیفتد و کسی بمیرد. فضای زندان نیز به دور از هر گونه تاریکی و پلشتی است و آدم وسوسه می‌شود همهٔ عمر را در محیطی اینقدر روشن و پاکیزه به سر آورد. همچنین در تابلوی «مرگ مارا» شخصی به نام مارا که به لحاظ تاریخی وجههٔ خوبی هم نداشته، به واسطهٔ تعلق خاطرِ نقاش به او یا وابستگی‌اش به سبک کلاسیسیسم، به زیبایی هر چه تمام‌تر و با آرامشی مثالزدنی به تصویر کشیده شده است و زخم‌ها نیز چنانکه باید، ترحم‌انگیز و رقت‌آور نیست. چیزی که هست، در این دوران و در کنار شمار زیادی از

1 . Jan van Eyck
2 . Titian
3 . Raphael
4 . Jacques-Louis David

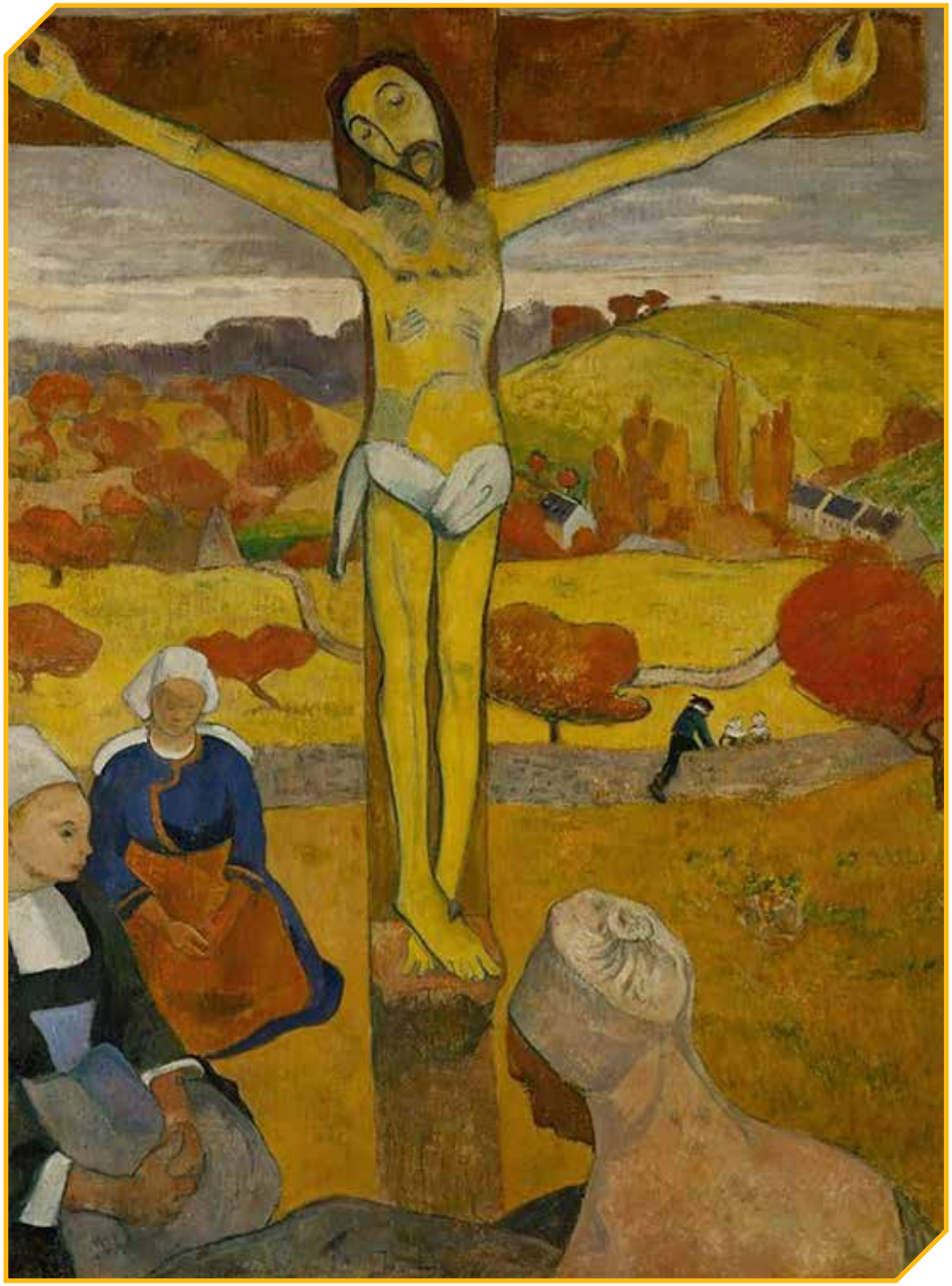
تصاویر مربوط به انسان‌های بیرون از کلیسا، بخش عمده‌ای از نقاشی‌ها همچنان، مستقیم و غیرمستقیم، به موضوعات کتاب مقدس اشاره دارد. از جمله نقاشی «مصائب مسیح در مسیر جلجتا» (در سال ۱۵۱۶ م) اثر رافائل و «بازگشت پسر نافرمان» (در سال ۱۶۶۶ م) اثر رامبرانت[1]؛ بنابراین، هنرمندان بسته به علائق شخصی یا وضع حاکم، همچنان و کمابیش درگیر موضوعات مذهبیاند. گویی دل کندن از این موضوعات برای هنرمند عصر رنسانس چندان ساده نیست و نیازمند گذر زمان است. گاه نیز پیش می‌آید که در یک تابلو و همزمان، تصاویر مذهبی و غیرمذهبی را در کنار هم می‌بینیم. از جمله تابلوی «مریم با قدیسان و خانوادهٔ پزارو» اثر تیسین که در کنار مریم و قدیسان، اعضای خانوادهٔ پزارو دیده می‌شوند. بالای همهٔ این‌ها نیز چند فرشتهٔ بالدار دیده میشوند که گویی قصد ندارند بهراحتی عرصه را خالی کنند.

در خلال این قرن‌ها، هنرمندانی هم بوده‌اند که دغدغهٔ کمتری نسبت به مضامین مذهبی داشته‌اند و بیشتر از دیگر هنرمندان به موضوعات غیردینی و حتی به انسان‌های معمولی پرداخته‌اند. از جمله پیتر بروگل[2] پدر در قرن شانزدهم میلادی با تابلوهایی مانند «منظرهٔ زمستانی از اسکیتبازها» (در سال ۱۵۶۵ م) و «شکارچیان در برف» (در سال ۱۵۶۵ م) و «عروسی روستاییان» (در سال ۱۵۶۶ م) و همچنین یان ورمیر[3] در قرن هفدهم میلادی با تابلوهایی مانند «خیابان کوچک» (در سال ۱۶۵۸ م) و «خدمتکار در حال ریختن شیر» (در سال ۱۶۶۰ م) و «دختری با گوشواره‌های مروارید» (در سال ۱۶۶۵م). این آثار و این هنرمندان شایستهٔ تحسینند؛ هم از این حیث که به زندگی مردم معمولی پرداخته‌اند و هم از این حیث که به کلیت زندگی و انسان بسنده نکرده‌اند و ریزه‌کاری‌ها و جزئیات و چیزهای بظاهر کماهمیت را با وسواس و دقتی مثال‌زدنی به تصویر کشیده‌اند. بخصوص ورمیر که در پرداختن به این نوع تصاویر سرآمد است و بیشک باید او را استاد بیچونوچرای حلقهٔ موسوم به «استادان کوچک» نامید.

به دیگر سخن، ما در مواجهه با این هنرمندان و آثار آنها با نوعی رئالیسم پیش از رئالیسم سروکار داریم. نوعی واقعگرایی پیش از آنکه زمان آن رسیده باشد؛ چراکه ما در نیمه‌های قرن نوزدهم است که با مکتبی موسوم به رئالیسم روبهرو میشویم. قرن نوزدهم یعنی افول کلاسیسیسم و ظهور مکتبهای بزرگی مانند رمانتیسیسم و رئالیسم. با رمانتیسیسم در نیمهٔ اول قرن نوزدهم، رنج و درد به انسان برمی‌گردد. به همین سبب است که این مکتب بیشتر با بیزانس احساس قرابت می‌کند تا کلاسیسیسم. آنجا، در دورهٔ بیزانس و آثار مربوط به این دوره هم، رنج موضوع محوری است. هر چند اینجا، در رمانتیسیسم با شکل تازه‌ای از رنج، غیر از آنچه مدّ نظر هنرمندان بیزانس و قرون وسطی است، سروکار داریم. اینجا رنج در ارتباط با انسان است، نه صرفاً در ارتباط با مسیح و حواریون او و به همین اندازه محسوس‌تر و زمینی‌تر است. از طرفی اینجا رنج نه برای رستگاری و ورود به ملکوت، که برای رهایی و آزادی است. انسان در غیاب آزادی رنج می‌کشد و به جستجوی شکلی از زندگیِ کمی بهتر و مطلوب‌تر در همین جهان است و قرار نیست هیچ هاله‌ای گرد سر رنجکشنده کشیده شود. برای نمونه می‌توان به تابلوی «سوم ماه می ۱۸۰۸» فرانسیس گویا[4] در ۱۸۱۴ م اشاره کرد و همینطور تابلوی «قتل عام در خیوس» اوژن دلاکروا[5] در ۱۸۲۴ م. در تابلوی «سوم ماه می ۱۸۰۸» گروهی از آدم‌ها را می‌بینیم که قرار است توسط گروه دیگری از آدم‌ها کشته شوند. یا برعکس، گروهی از آدم‌ها را می‌بینیم که قرار است گروهی دیگر را به قتل برسانند. به هر حال، آنچه قطعی است، این است که این آدم‌ها تا لحظاتی دیگر زنده نخواهند ماند و خود آدم‌های داخل تابلو به این واقعیت بیشتر از ما به عنوان بیننده و منتقد آثار هنری واقفند و از این حیث، وحشتِ آشکار در چهره‌ها کاملاً طبیعی است. غیر از چهره‌های اعدامشوندگان، سرتاسر فضا، رنگ و نورپردازی نیز در پی ایجاد رنج و وحشت و القای حس ناامیدی است. نکتهٔ دیگر اینکه اگرچه این حادثه همانطور که از عنوان اثر پیداست، مربوط به رخدادی تاریخی است، به نام اعدامشوندگان و میرندگان، بر خلاف تابلوهای «مرگ سقراط»

1 . Rembrandt
2 . Pieter Bruegel
3 . Johannes Vermeer

4 . Francisco José de Goya y Luciente
5 . Eugène Delacroix



مسیح زرد، اثر پل گوگن

و «مرگ مارا» اشاره‌ای نمی‌شود. این‌ها تعدادی آدم واقعیانـد که به دنیا آمده‌اند و پیش از آنکه تبدیل به نام‌هایی بشوند، با زندگی وداع می‌کنند. آنچه مشهود است، این است که قرار است تعدادی آدم، توسط عده‌ای از جنس خود آنها کشته شوند و این، گذشته از سوم ماه می و اسپانیا، در هر زمان و هر جای دیگری آزاردهنده و دردآور است. به قول نویسندهٔ کتاب تاریخ هنر جهان «اینها در راه آزادی جان می‌دهند، نه ملکوت آسمان و اعدامکنندگان آنها نیز نه عاملان شیطان که مجریان فرمان حکومت

استبدادیاند» (جنسن، ۱۳۹۰: ۸٤٥).
اما زمانی می‌رسد که آدم‌ها از رنج کشیدن خسته می‌شوند، چنانکه از رنج دادن. به همین نسبت هنرمند نیز از دیدن و به تصویر کشیدن این میزان از رنج و تاریکی خسته می‌شود و وسوسه می‌شود برای مدتی تنها نظاره‌گر جهان و زندگی و انسان باشد؛ بدون میل به زیباتر یا زشت‌تر نشان دادن جهان، زندگی و انسان. اینجاست که رمانتیسیسم جای خود را به رئالیسم در نیمهٔ قرن نوزدهم می‌دهد. حالا دیگر زمان آن رسیده است که تمام و کمال به «انسان» پرداخته شود؛ انسانی که ما می‌شناسیم؛ انسانِ با گوشت و پوست و خون؛ انسانی که روی زمین سکونت دارد و در همسایگی ماست؛ انسانی که به همان اندازه که رنج می‌کشد، لذت می‌برد یا می‌تواند لذت ببرد؛ یعنی صرفاً برای رنج کشیدن آفریده نشده است. اینجاست که انسان ـ مسیح و در ادامه انسان ـ طبقهٔ اشراف جای خود را ولو برای چند دهه به انسان ـ انسان طبقهٔ متوسط می‌دهد؛ چه در ادبیات و نوشته‌های نویسندگان بزرگی چون بالزاک[1]، استاندال[2]، فلوبر[3]، تورگنیف[4]، داستایوفسکی[5]، تولستوی[6] و چخوف[7] و چه در تابلوهای نقاشانی چون گوستاو کوربه[8]، فرانسوا میله[9] و انوره دومیه[10]. از بین این نقاشها کوربه سرآمد است و به قول گیوم آپولینر[11] برای نقاشان معاصر حکم پدر را دارد: «تابلوهای آخر و آبرنگ‌های سزان به کوبیسم تعلق دارند، اما کوربه پدر نقاشان جدید است» (کوپر، ۱۳۹۰: ۱۷).
کوربه مشخصاً و با آگاهی کامل و شاید تحت تأثیر اندیشه‌های شارل بودلر،[12] دوست و شاعر همعصرش، تصمیم می‌گیرد به مردم معمولی بپردازد؛ آدم‌هایی که آدمند، به جای آنکه نام باشند. این امر شاید انقلابی‌ترین و جنجالبرانگیزترین اتفاق در تاریخ هنر باشد؛ آنقدر که اعتراض همهٔ اقشار جامعه را برمی‌انگیزاند؛ از اصحاب کلیسا گرفته تا طبقهٔ اشراف و حتی خود آدم‌های معمولی که انتظار نداشته‌اند از یک اثر هنری، یک تابلو، سر برآورند؛ گویی دچار نوعی احساس گناه ناشی از اینکه جای کسان دیگری را گرفته‌اند، شده‌اند. خود کوربه هم کسی غیر از این آدم‌های معمولی نیست و نمی‌خواهد باشد. در تابلوی «روز به خیر آقای کوربه» (۱۸٥٤ م) نقاش را با لباس‌های کاملاً معمولی و غیررسمی و با کمترین غرور و تفرعن و احساس جدابودگی از دیگران می‌بینیم. بر خلاف نقاشان عصر رنسانس از لئوناردو داوینچی[13] گرفته تا میکل آنژ[14] و تیسین که زمانی امپراطور شارل پنجم را به برداشتن قلممویش از روی زمین مفتخر کرده بود. در تابلوی «سنگشکنان» (۱۸٤۹ م) دو نفر در حال سنگشکنی‌اند. آنها آدم‌های خاصی نیستند و ضرورتی ندارد چهره‌هایشان بازنمایی شود و زیبایی تابلو هم شاید در همین بی‌نامی و عدم شهرت سنگشکنان باشد. در نقاشی «تدفین در اورنان» (۱۸٤۹ م) نیز بر خلاف مثلاً «تدفین فوسیون» (قهرمان آتنی) اثر نیکولا پوسن[15] در سال ۱٦٤۸ م مشخص نمی‌شود که مراسم، مربوط به تدفین چه کسی است. شاید یکی از بستگان نقاش و در هر حال و به احتمال زیاد یکی از اهالی اورنان، روستای محل تولد کوربه. در این تابلوی بزرگ، ما با تعداد زیادی از آدم‌ها در اندازه‌های طبیعی سروکار داریم که بدون فاصله (چه عمودی و چه افقی) از هم قرار گرفته‌اند و هیچ رتبه‌بندی و تمایزی در کار نیست. نه آن‌طور که آدم‌های معمولی در مرتبه‌ای نازل‌تر یا با فاصله از اصحاب کلیسا و طبقهٔ اشراف قرار بگیرند که در آثار نقاشی دوره‌های قبل معمول بوده است. اینجا همانطور که ذکر شد، بر خلاف «مدرسهٔ آتن» رافائل، نه با نام‌ها، که با یک عده آدم سروکار داریم. تعدادی آدم از اهالی اورنان از جمله خانوادهٔ خود نقاش که برای مدتی، مثلاً یک تا دو ساعت، در مراسم خاکسپاری یک نفر از سنخ خودشان جمع شده‌اند و کمی بعد هم پراکنده می‌شوند و هر

1 . Honoré de Balzac
2 . Stendhal
3 . Gustave Flaubert
4 . Ivan Turgenev
5 . Fyodor Dostoevsky
6 . Leo Tolstoy
7 . Anton Chekhov

8 . Gustave Courbet
9 . Jean-François Millet
10 . Honoré Daumier
11 . Guillaume Apollinaire
12 . Charles Baudelaire
13 . Leonardo da Vinci
14 . Michelangelo

15 . Nicolas Poussin

کدام به سراغ مشکلات خودشان می‌روند. اینجا دیگر خبری از انسان‌های بالدار ـ فرشتگان ـ نیست که در گوشه یا بالای تابلو اظر اعمال دیگران باشند و گناهان آنها یا گناهان شخص متوفی را وزن کنند. کوربه ضرورتی نمی‌بیند یا قادر نیست چیزی را که ندیده است، نقاشی کند. «من نمی‌توانم فرشته‌ای را نقاشی کنم؛ چون هرگز فرشته‌ای ندیده‌ام» (جنسن، ۱۳۹۰: ۸۸۵) و این بهترین شکل ناتوانی است. چیزی شبیه ادعای لودویگ ویتگنشتاین در تراکتاتوس: «آنچه درباره‌اش نمی‌توان سخن گفت، می‌باید درباره‌اش خاموش ماند» (ویتگنشتاین، ۱۳۸۹: ۱۱۶).

در «الککنندگان» (۱۸۵٤ م) شاهد تصویر خواهرهای نقاش در حال الک کردن گندم یا هر چیز دیگری هستیم. چنانکه در «خوشه‌چینان» (۱۸۵۷ م) و «استراحت برداشتکنندگان» (۱۸۵۳ م) و «زن در حال پخت نان» (۱۸۵٤ م) از فرانسوا میله، آدمهای ناشناس و بینامی که در حال کار کردنند. انگار در نظر کوربه، میله و دیگر رئالیست‌ها که فرزندان عصر خردگرایی‌اند، دیگر هیچ چیز مقدس نیست. هیچ چیز مقدس نیست مگر کار کردن. عنوان نقاشی‌ها گویای این نکتهٔ مهم است: سنگشکنان، خوشه‌چینان، الککنندگان، استراحت برداشتکنندگان و... . جز کار چیزی اهمیت ندارد و خستگی و رنج و درد نیز تنها در ارتباط با کار معنا دارد و غیر از آن، هر چه هست، رنج واقعی نیست و سایه‌ای از رنج است و ادای رنج کشیدن.

در تابلوی موسوم به «واگن درجهٔ سه» (۱۸٦۲ م) اثر دومیه نیز ما با گروهی از همین آدمهای بینام و نشان سروکار داریم که برای لحظاتی و به ضرورت وضعیت زندگی، در یک واگن درجهٔ سه، نه درجهٔ یک و دو، جمع شده‌اند و مانند موجودات مسخشده به یکدیگر نگاه می‌کنند و کمی بعد هم، زمانی که قطار به مقصد برسد، از همدیگر جدا می‌شوند. بدون اینکه یکدیگر را شناخته باشند و قرار باشد یک بار دیگر همدیگر را ببینند. قطعاً اگر عنوان نقاشی واگن درجهٔ دو یا یک بود، شکل آدمها نیز جور دیگری می‌شد. این رنج است که آدمها را به این شکل درآورده است و این رنج، همه چیز است و همانطور که ذکر شد، واقعی‌ترین نوع رنج کشیدن است. آدمهای تابلوی «واگن درجهٔ سه» بیشترین نزدیکی را به آدمهای تابلوهای دورهٔ اول ونسان ونگوگ[1] دارند؛ مانند آدمهای تابلوی معروف «سیبزمینیخورها» (۱۸۸۵ م). شاید یکی از آن پنج نفر «سیبزمینیخورها» همان کودکی باشد که در تابلوی «واگن درجهٔ سه» در آغوش مادر در حال شیر خوردن است.

رئالیسم می‌توانست نقطهٔ پایان این نوشته باشد و ما آدمها را به همان شکل، در نقطهٔ اوج واقعنمایی رها کنیم، اما رئالیسم پایان هنر نیست و جهان تازه بعد از قرن نوزدهم و در پایان این قرن عجیب، انگار دوباره از شروع می‌شود. آدمهای داخل تابلوهای رئالیست‌ها پس از کمتر از سه دهه جای خود را به آدمهای دیگری می‌دهند که به خاطر رنج و مقدم بر آن، ضرورت تغییرات سبک و تکنیک‌های نقاشی و هماهنگی با عصر موسوم به عصر ماشین و تکنولوژی، در مسیر اضمحلال و فروپاشی قرار گرفتهاند و به لحاظ فرم و شکل، دیگر آدمهای واقعی نیستند. هر چه زمان می‌گذرد و به قرن بیستم نزدیک می‌شویم و در قرن بیستم به مسیرمان ادامه می‌دهیم، آنها بیشتر تحلیل می‌روند؛ طوری که در همان نیمهٔ اول قرن بیستم و در مکتبهایی مانند کوبیسم، فوویسم، دادائیسم، سورئالیسم و... شاهد آدمهایی هستیم که در عین اینکه آدمند و چیز دیگری نیستند، به سختی می‌شود آنها را از اشیاء تشخیص داد.

جریانات هنری قرن بیستم (غیر از هایپررئالیسم در نیمهٔ دوم قرن) به نوعی همه در جهت نفی بازنمایی و واقعنماییاند و در خلال این نظریه‌ها، انسانی که در نیمهٔ قرن نوزدهم شکل واقعی خود را یافته بود، هر چه بیشتر از واقعیت خود دور می‌شود و تشخیص پرتره انسان از اشیاء و فضایی که او را احاطه کرده، دشوار و دشوارتر می‌شود.

هنر قرن بیستم در واقع هنر انسان فلاکتزده و شکستخورده و متلاشیشدهٔ بعد از دو جنگ جهانی و پس از ناامیدی از جریان خردگرایی و

1 . Vincent van Gogh

انسان‌گرایی است که از دکارت[1] و بیکن[2] شروع شده و با کانت[3] به کمال رسیده بود، اما انسان در قرن بیستم، نه انسان باشکوه کلاسیسیسم و نه انسان رنجدیدهٔ رمانتیسیسم و نه انسان واقعی رئالیسم، بلکه تکّه‌های به‌جامانده از انسان است؛ انسان شیءشده و ازریختافتاده و مفلوکی که در آثار نقاشانی چون پابلو پیکاسو[4]، ژرژ براک[5]، مارسل دوشان[6]، خوان گری[7]، آنری ماتیس[8]، ادوارد مونک[9]، فرانسیس بیکن، لوسین فروید[10] و مجسمه‌های آلبرتو جاکومتی[11] و رمان‌ها و نمایش‌نامه‌های ساموئل بکت[12]، به دقیق‌ترین و واقعی‌ترین حالت ممکن به تصویر کشیده شده است.

اینجا با شکل دیگری از واقعیت و به عبارتی دیگر، با نوعی حاد از واقعیت سروکار داریم. می‌توان گفت هنر قرن بیستم به همان اندازه که واقعگریز است، واقعگراست و نمی‌خواهد و دوست ندارد در چیزی غیر از واقعیت سکنی گزیند. واقعگریز است به این معنا که میل چندانی به بازنمایی ندارد و واقعگراست از این حیث که به چیزی غیر از واقعیت نمی‌اندیشد. اینجا هنرمند شاید بیش از هر زمان دیگر، فرزند زمان خویشتن است و وضعیت اجتماعی و تاریخی و تجربهٔ دو جنگ بزرگ و بیشمار جنگ کوچک، او را مجاب می‌کند به تعاریف گذشتهٔ مفاهیمی چون واقعیت، زیبایی و هنر بسنده نکند و هم‌زمان با فعالیت هنری، به تعریف دوبارهٔ این مفاهیم بپردازد. به دیگر سخن، کار هنرمندِ (نقاشِ) قرن بیستم صرفاً نقاشی کردن نیست؛ بلکه باید هم‌زمان با نقاشی به بازتعریف هنر نیز بپردازند.

در این مقاله سعی شده است در وجهی شکلشناسانه و به دور از هر گونه رمانتیزه کردن زبان، به مقولهٔ انسان و آنچه بر انسان گذشته است، پرداخته شود. همچنین تلاش شده است وجه گزارش‌گونهٔ نوشته مقدم بر هر گونه قضاوت و تحلیل و تفسیر باشد و اگر ندرتاً قرار بر تحلیل و تفسیر و حتی داوری کردن است، بهتر است بیارتباط با مقدمات شکل‌گیری اثر نباشد. نویسنده از این حیث معتقد است «مریم گردندراز» پارمیجانیو[13] به همان زیبایی «بانوی صخره‌ها»ی لئوناردو داوینچی است و «مادر» خوان گری، چیزی از «مادر» جیمز ویسلر[14] کم ندارد؛ چنانکه تندیس «پیغمبر کلّه‌کدوی» دوناتللو[15] و تابلوی «پیامبر» امیل نولده[16] نه تنها از تندیس‌ها و تابلوهای همعصران خود چیزی کم ندارند، بلکه بیشتر هم دارند و به احتمال زیاد برای همیشه در تاریخ هنر خواهند ماند؛ چراکه به گمان نویسنده در بررسی آثار هنری دو ویژگی اهمیت بیشتری دارد: نو بودن و غیر بودن (متفاوت بودن). با کمی تأمل درمی‌یابیم این‌ها، نه دو ویژگی که یک ویژگیاند؛ چیزی که قرن بیستم را با همهٔ بی‌حرمتی‌هایی که دیده است و هتاکی‌هایی که شنیده است، از همهٔ اعصار پیش از خود متمایز می‌کند و نیازمند آن است که در نوشته‌ای جداگانه و مفصل به آن پرداخته شود.

1 . Rene Descartes
2 . Francis Bacon
3 . Immanuel Kant
4 . Pablo Picasso
5 . Georges Braque
6 . Marcel Duchamp
7 . Juan Gris
8 . Henri Matisse
9 . Edvard Munch
10 . Lucian Freud
11 . Alberto Giacometti
12 . Samuel Beckett
13 . Parmigianino
14 . James Abbott McNeill Whistler
15 . Donatello
16 . Emil Nolde

منابع:

ـ جنسن، هورست وولدمار و آنتونی ف. جنسن (۱۳۹۰ ش). تاریخ هنر جهان، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران: مازیار

ـ کوپر، دوگلاس (۱۳۹۰ ش). تاریخ کوبیسم، ترجمهٔ محسن کرامتی، تهران: نگاه

ـ گامبریج، ارنست (۱۴۰۱ ش). تاریخ هنر، ترجمهٔ علی رامین، تهران: نی

ـ لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۰ ش). مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش های هنری قرن بیستم، ترجمهٔ علیرضا سمیع آذر، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر

ـ لینتن، نوربرت (۱۳۸۲ ش). هنر مدرن، ترجمهٔ علی رامین، تهران: نی

ـ ویتگنشتاین، لودویگ (۱۳۸۹ ش). تراکتاتوس، ترجمهٔ میرشمس‌الدین ادیب سلطانی، تهران: امیرکبیر

دگردیسی مبارزاتی و نقض هنجارهای نخستین زیبایی‌شناسی فرمهای نوین مداخله و اعتراض

گفتاری در تحلیل فیلم خوکدانی (۱۹۶۹ م)، ساختهٔ پی‌یر پائولو پازولینی

نگارنده: احسان نعمت‌اللهی
زادهٔ شیراز (۱۳۶۶)
شاعر، پژوهشگر، منتقد و مترجم

وجوه مختلف سینمای پازولینی را می‌توان به فیلم‌های زاغه‌ای (آکّاتونه، ماما روما، پرنده‌های بزرگ و پرنده‌های کوچک)، بازخوانی اندیشه‌ورزانهٔ تراژدی‌ها (مدهآ، اودیپوس شهریار)، بازآفرینی روایی ادبیات غیررسمی (دکامرون، حکایت‌های کانتربوری، هزار و یک شب)، تحقق تصویری نظریهٔ سینمای شعر (انجیل به روایت متی) و سه‌گانهٔ بورژوازی (قضیه، خوکدانی، سالو یا ۱۲۰ روز در سدوم) تقسیم‌بندی کرد.

گام نخست سه‌گانهٔ مذکور (قضیه، ۱۹۶۸ م) بیان‌گر اضمحلالی است که در فروریختن فرهنگ و اقتصاد و اخلاق بورژوازی – با نخستین تلنگر – متبلور شده است: از جامعه‌گریزی و افسارگسیختگی جنسی تا انحراف در انگاره‌های هنری و بحران شدید روحی، و حتّی اتخاذ مشی زیستیِ ریاضت‌وار و مرگ‌های خودخواسته.

گام دوم پروژهٔ زوال بورژوازی، پس از می۶۸ ساخته شد که با درک شکاف در شیوه‌های مبارزاتی انسان اجتماعی و نیز درک نسبت‌های تازهٔ انسان و سرمایه با یکدیگر، از بینش عمیق و پیش‌گویانهٔ مؤلف خویش حکایت دارد.

جنبش کارگری – دانشجویی می۶۸ هنوز هم یکی از بحث‌برانگیزترین رویدادهای قرن بیستم است که هر چه بیش‌تر از آن فاصله می‌گیریم، دچار تلقی‌ها و خوانش‌های بعضاً متضادی می‌شود؛ زیرا از یک سو، طیف وسیعی از مطالبه‌ها و مطالبه‌گری‌ها وجود داشت و از دیگر سو، ابعاد برخی از مطالبه‌ها یا اغراض برخی از طیف‌های مطالبه‌گر، مبهم و نامشخص بود. حتی مشی ضدّ سرمایه‌داری – که به منزلهٔ فصل مشترک تمامی طیف‌های مطالبه‌گر دانسته می‌شد – نیز به دلیل بسط تبعات این جنبش به اروپای شرقی و در تضاد قرار گرفتن با سیاست‌های توسعه‌طلبانهٔ شوروی در بلوک شرق – که داعیّه مبارزه با امپریالیسم غربی را داشت – سبب شد که عملاً فرضیهٔ فصل مشترک مذکور نیز ابطال شود. آنچه پذیرفتنی است، این است که کثرت و پراکندگی منحصربه‌فرد مطالبات و مطالبه‌گران در این رویداد، چنان آرمان‌گرایانه و مترقّی بود که هر نوع مرجعیت و حاکمیّتی را به چالش می‌کشید.

تحلیل خاستگاه این جنبش، به واسطهٔ علیّت‌ها ممکن نیست؛ زیرا به جای تبعات متصل به روابط علّی‌معلولی، با گسست‌ها و شکاف‌های غیرمنتظره‌ای مواجه می‌شویم که محل فوران و ظهور و رؤیت امر ممکن هستند؛ که به واسطهٔ تحمل‌ناپذیری، قابلیت رؤیت شدن را پیدا کرده‌اند و با درک نسبت‌های تازهٔ امور، ناکارآمدی تعاریف قبلی را نشان داده‌اند.

برآورده نشدن مطالبات عمدهٔ مطالبه‌گرانِ این جنبش از یک سو، و قدرت گرفتن مضاعف سرمایه‌داری پوست‌انداخته‌ای که تقلیل‌دهندهٔ مطالبات بنیادین بود از دیگر سو، گسست و شکاف غیرمنتظره‌ای را پدید آورد که محلّ فوران و رؤیت مؤلفه‌های یک وضعیت تازه شد: ناکارآمدی تبعات کشمکش میان دو جبههٔ سوسیالیسم و سرمایه‌داری، پوست‌اندازی فاشیسم ظاهراً برچیده‌شدهٔ ایتالیایی – به مدد پیوند نامبارک لیبرالیسم ایتالیا و الگوی فرانکوی اسپانیا – به یک الیگارشی فوق‌تمامیت‌خواه، و نهایتاً بی‌پناهی مطلق فرزندان می۶۸ که نه در جامعه به رسمیت شناخته می‌شوند و نه نهاد خانواده برای آن‌ها مأمن مناسبی است.

رؤیت نسبت‌های تازه‌ای که البته فاقد سبقهٔ تاریخی بوده و برآمده از تحول مناسبات متقدم‌تر هستند، زمینه‌ساز گشودگی در امور ممکن – برای تداوم ماهیت مبارزه در جهان پس از می۶۸ – می‌باشد.

در فیلم خوکدانی که در امتداد سرگردانی پایانی فیلم قضیه و در بیابان‌های آتشفشان اطراف اتنا آغاز می‌شود، دو مسیر داستانی مجزّا مشهود است:

مسیر نخست: قصهٔ جوانی سرگردان در بیابان‌های اطراف آتشفشان اتنا؛ که با توجه به جنگ‌افزارها و سلاح‌ها، در حدود قرن هفدهم میلادی، نخستین هنجار زیستی انسان متعقّل را نقض کرده و برای رفع گرسنگی خویش، به خوردن گوشت انسان‌های دیگر روی آورده است.

مسیر دوم: قصهٔ پسر جوانِ برخاسته از خانواده‌ای بورژوا؛ که هم‌زمان با پشت‌پا زدن به مناسبات بورژوازی، از همراهی با گرایش‌ها و هیجانات انقلابی کارگری - دانشجوییِ نیمهٔ دوم دههٔ شصت میلادی (آنچه که به می۶۸ منجر شد) نیز امتناع می‌کند و ضمن برگزیدن زیست منفعلانه - به منزلهٔ یک آلترناتیو - به هم‌زیستی جنسی پنهان با خوک‌ها روی می‌آورد. چرایی اتّخاذ هر دو رویکرد مذکور را بایستی در تلاش برای خلق یک فرم نوین اعتراضی - مبتنی بر ضرورت مناسبات تازهٔ عصر خویش – دانست: فاشیسم پوست‌انداخته، پس از جنگ جهانی دوم و در قالبی تازه، حاضر است که هم‌زیستی جنسی پسر خویش را با خوک‌ها، وجه‌المصالحهٔ پنهان‌گریِ جنایات جنگی قرار دهد؛ زیرا رسوایی این دو را هم‌سطح و هم‌سان می‌داند. پس عجیب نیست که تصمیم بر عدم مداخله (به طور کلی، عدم تصمیم‌گیری)، به فرم اعتراضی ویژه‌ای بدل می‌شود که با نقض هنجارهای نخستین رفتارهای فردی - این که چه خورده شود (نمونهٔ قضیه) و با چه، هم‌زیستی جنسی برقرار شود (نمونهٔ خوکدانی) - تلاش دارد بازتاب نمونه‌ای از «خود - ویران‌گری» باشد؛ زیرا مناسبات ساختاری، چنان رسوا و مضمحل است که جز با بدعت مطلق و خرقِ‌عادت، به چالش کشیده نخواهد شد؛ زیرا مناسبات مذکور، عنصری را مناسب و مطلوب می‌دانند که «نه نافرمان و نه گوش‌به‌فرمان» باشد.

دریچه‌ای باز رو به شناخت فیلسوفان جهان

فصل اول آرتور شوپنهاور و جایگاهِ او در هنر و ادبیات

نگارنده: دکتر مرجان رضاتاجی
دکترای ادبیات فارسی
نویسنده، شاعر، پژوهش‌گر و مدرس

بخش اول: گامی چند در جاده زندگی آرتور شوپنهاور

آرتور شوپنهاور از مهم‌ترین و بزرگ‌ترین فلاسفهٔ آلمان و اروپا و از صاحب نظران در زمینهٔ اخلاق و هنر و ادبیات محسوب می شود.وی نویسنده کتاب های مشهوری چون جهان همچون اراده و تصور،در باب حکمت زندگی،هنر زنده ماندن و هنر رفتار با زنان،هنر همدردی،اصل دلیل کافی و بسیاری آثار دیگر از این دست می باشد.

شوپنهاور از بانفوذترین و برجسته‌ترین فیلسوفان تاریخ و وارث واقعی آرا و نظرات ایمانوئل کانت می‌باشد.و همینطور تاثیر به سزایی و روی فریدریش نیچه و زیگموند فروید داشته است.

شوپنهاور از مادر و پدری فرهیخته و متمکّن زاده شد. پدر او یک بازرگان اهل مطالعه و عاشق علم بود که این خصوصیت خود را برای فرزندش نیز به ارث گذاشت؛ مادرش نیز از نویسندگان مطرح و سرشناس زمان محسوب می شد. آنها ساکن شهر دانتسیگِ لهستان بودند و پس از وقوع جنگ به شهر «هامبورگ» مهاجرت نمودند.

آرتور،پسری اهل علم و مطالعه بود؛ولی در ابتدای سال‌های جوانی توسط خانواده به بازرگانی و هماهنگی امور پدرش گماشته شد اما به شغل خود علاقه ای نداشت. سرانجام وقتی در آستانه هفده سالگی بود پدرش در اثر خودکشی درگذشت و او به همراه مادرش به «وایمار» مهاجرت نمود.

وی رابطهٔ چندان خوبی با مادرش نداشت و همین امر در عقاید و نظرات شوپنهاور در مورد زنان تاثیر محسوسی گذاشت. شوپنهاور در ابتدا به یادگیری پزشکی و علوم طبیعی پرداخت؛ اما پس از مدتی با فلسفه آشنا شد و به شدت تحت تاثیر عقاید کانت قرار گرفت. و سر انجام در برلین موفق به کسب دکترای فلسفه شد. پس از آن، شروع به نوشتن کتاب های خود کرد اما آثار او چندان در میان مردم و محافل فلسفی مورد استقبال قرار نگرفتند.

شوپنهاور با افراد بزرگی چون ،گوته و هگل هم‌عصر بود و در شرح سرگذشت وی آمده که به شدت از هگل نفرت داشت! هر دو نفر آن‌ها در دانشگاه برلین دارای کرسی استادی بودند؛ ولی ظاهراً دانشجویان برخلاف کلاس‌های هگل، در کلاس های شوپنهاور شرکت نمی‌کردند و همین موضوع سبب کناره‌گیری وی از سمتِ استادی دانشگاه برلین شد.

او در دو دهه آخر زندگی‌اش برنامه‌ای مشخص برای خود داشت و به شدت به آن پایبند بود. شوپنهاور انسان منضبطی بود و جریان زندگی اش روی ریتم خاصی طی می شد.در وقت معینی بیدار می‌شد، سر وقت غذا می‌خورد، در ساعت مشخصی قدم می‌زد،به کتابخانه می‌رفت، روزنامه می‌خواند، موسیقی گوش می‌کرد و می‌خوابید. او فلوت را ماهرانه مینواخت، و این کار را صرفاً برای آرامش خود انجام می‌داد.

شوپنهاور هرگز ازدواج نکرد و تمام عمرش را به تنهایی، در کنار سگش، گذراند چراکه معتقد بود ازدواج کردن، پذیرفتن مسئولیتی احمقانه و بیهوده است. آرتور، دیرتر از آنچه که لیاقتش را داشت به شهرت رسید. آثار او به این دلیل معروف هستند که علاوه بر فلسفه به مسائلی همچون اخلاق، آزادی و معرفت‌شناسی نیز پرداخته‌اند. وی به تاریخ ۱۸۶۰ در خانه‌اش در شهر فرانکفورت، ناگهان، بر سر میز صبحانه، بدون هیچ بیماری یا کسالت خاصی، درگذشت.

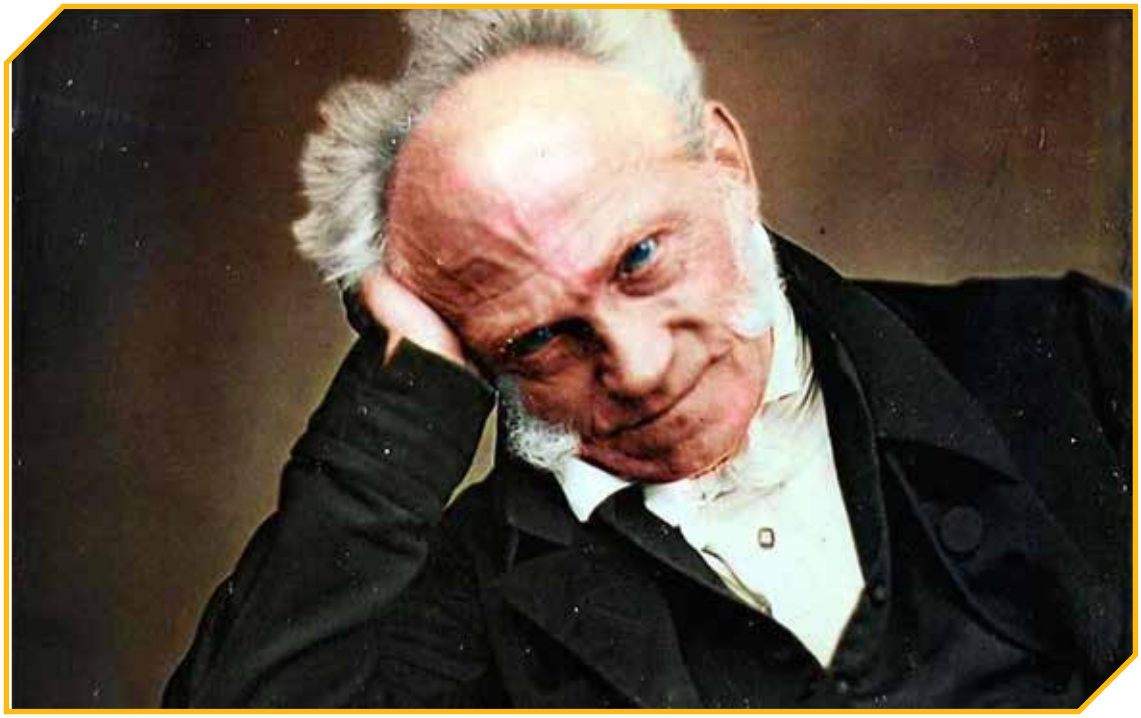
علل شهرت شوپنهاور

لقب شوپنهاور «فیلسوف هنرمند» است و در باب فلسفه هنر و مبانی زیبایی شناسی آن نظرات قابل تاملی دارد این لقب به دلیل الهاماتی که زیبایی شناسیِ او برای افراد و هنرمندان مختلف به وجود آورد،به او داده شد. علت دیگر شهرت وی، بدبینی بیش از اندازهٔ اوست. شوپنهاور نظراتی را در کتاب ها و به طور کلی در فلسفهٔ خویش مطرح می‌نماید که ارزش زیستن و وجود را به چالش می‌کشند. در حقیقت وی اعتقاد داشت که شادی واقعی در جهان ما وجود ندارد و در واقع وقتی انسان کمتر حس بدبختی دارد، احساس می‌کند شاد است. وی در آخرین کتاب خود، مطالبی را تحت عنوان «تحمل‌پذیرتر کردن زندگی» به رشته تحریر در آورد.که در نظر داریم در بخش های بعدی این فصل نامه به این دست نظرات و آراء بپردازیم.

منابع:

۱. ویل دورانت،تاریخ فلسفه،ترجمه عباس زریاب،فصل هفتم،تهران، انتشارات علمی فرهنگی

۲. راجرز، ن. تامپسون، فیلسوفان بدکردار، ترجمه احسان شاه قاسمی.تهران.انتشارات امیر کبیر



حقیقت نه یک رویا، که رویاهاست یادداشتی بر سینمای پی‌یر پائولو پازولینی

نگارنده: امیرحسین تیکنی زادهٔ اصفهان (۱۳۶۰)
دانش‌آموختهٔ مهندسی الکترونیک دریایی
شاعر، نویسنده، منتقد و پژوهشگر

پی‌یر پائولو پازولینی[1] از مهم‌ترین سینماگران تاریخ سینماست. او نویسنده، شاعر و نظریه‌پردازی است که به سبب دیدگاه‌های جسورانه و متفاوتش، موافقان و مخالفان بسیار دارد. در این یادداشت بر آنیم اندیشه‌های سینمایی پازولینی را معرفی کنیم، رویکرد انتقادی او را به جامعه در لابه‌لای فیلم‌هایش بیابیم و به دور از هر گونه قضاوت مثبت یا منفی، با نگاه و طرز اندیشه‌اش آشنا شویم.

هیچ انسان صاحب اندیشه‌ای منطبق بر انسان صاحب اندیشهٔ دیگری نیست؛ چراکه اندیشه به‌یک‌باره به وجود نمی‌آید و رشد و نمو آن تحت تأثیر عوامل مختلف شخصیتی، محیطی و تجربه‌های فردی، به صورت کاملاً انحصاری تکامل می‌یابد. مهم درک اندیشهٔ طرف مقابل است. پازولینی کارگردانی شاخص است؛ صاحب اندیشه‌ای که تمام دنیای سینمایی‌اش در اختیار بازتاب اندیشه‌هایش است و به واقع کنش او به عنوان یک هنرمند متعهد، معطوف به مسئلهٔ انسان و هستی‌شناسی اوست.

پازولینی زادهٔ پنجم مارس ۱۹۲۲ م در شهر بولونیاست و مرگ تلخ او در دوم نوامبر ۱۹۷۵ م اتفاق افتاد. او پس از ساخت فیلم سالو بارها تهدید شد و سرانجام پس از سال‌ها ابهام در علت قتل و مرگش، مشخص شد هنگامی که برای باز پس گرفتن نسخه‌های به‌سرقت‌رفتهٔ فیلم خود به اطراف شهر رم رفته است، در دام چندین فاشیست می‌افتد که از سرقت و به حومهٔ شهر کشیدن او، هدفی جز کشتن وی نداشته‌اند. سالو فیلمی بسیار رادیکال، آزاردهنده و حاوی تصاویر چندش‌آور است؛ با این حال، به راستی در تاریخ سینما به یاد نمی‌آوریم هیچ فیلمی و هیچ کارگردانی، چنین گزنده به روح و حقیقت فاشیسم تاخته باشد و زشت‌ترین وجه‌های تکامل‌یافتهٔ چهرهٔ آن را آشکار کرده باشد. پازولینی پیش از آنکه به سینما روی بیاورد، شاعری جنجالی، رمان‌نویسی متفاوت و نظریه‌پردازی صریح به حساب می‌آمد که در محافل ادبی و دانشگاهی کاملاً شناخته شده بود. او از مطرح‌ترین منتقدان نشریهٔ معروف کایه‌دو بود که از قدیمی‌ترین و مهم‌ترین نشریه‌های سینمایی جهان محسوب می‌شود.

پازولینی از همان آغاز فعالیت، بیش از هر چیز، سینمای روشنفکرانه و موج نو زمانهٔ خود را دنبال می‌کرد. او کارش را در سینما با نوشتن فیلم‌نامه آغاز کرد و همکاری با شخصیتی همچون فلینی[2] سبب شد بسیار زود به عنوان کارگردان نیز بتواند به شهرت دست یابد. پازولینی از جمله کارگردان‌هایی است که از همان فیلم نخست خود توانسته است اثری سازنده، قابل بحث و تأثیرگذار را ارائه دهد.

اگرچه اندیشهٔ سازندهٔ فیلم‌ها یکی است، این فیلم‌ها از نظر فرم و ساختار متفاوتند. ساخته‌های سینمایی پازولینی در دوران چهارده سالهٔ او به عنوان کارگردان، به چندین بخش تقسیم می‌شود. دو فیلم نخست پازولینی، «آکاتونه»[3] و «ماما روما»[4] به ترتیب در سال‌های ۱۹۶۱ م و ۱۹۶۲ م ساخته شدند. در این مقطع، پازولینی که اندیشه‌های عدالت‌خواهانهٔ

1 . Pier Paolo Pasolini

2 . Federico Fellini
3 . Accattone
4 . Mama Roma

مستقل چپ داشت، سراغ زندگی مردمانی رفت که در حومهٔ شهری بزرگ زندگی می‌کنند. آن‌ها اگرچه ظاهراً به فقر خود عادت کرده‌اند، در حسرت زندگی بهتر به سر می‌برند. هر دو فیلم روندی آرام از زندگی روزمرهٔ مردمی این‌چنین را به تصویر می‌کشند، اما در پایان به تراژدی تلخ و هولناکی بدل می‌شوند.

آکاتونه داستان جوانی به همین نام است که روزگارش را با دله‌دزدی و پرسه زدن در حومهٔ شهر می‌گذراند. او دلباختهٔ زنی خیابانی می‌شود و سرانجام هنگام گریختن از دست پلیس، دچار سانحهٔ تصادف می‌شود و می‌میرد یا به قول خودش در فیلم، حالش تازه خوب می‌شود.

در نمایی از فیلم آکاتونه، بر خلاف جریان فیلم که شخصیت اصلی لباس‌های مندرسی به تن دارد، او را از پشتِ‌سر با کت و شلواری تمیز می‌بینیم؛ در حالی که دوستان هم‌محله‌ای‌اش را می‌بینند. آن‌ها نیز همگی لباس‌های مرتبی بر تن دارند و با دسته‌گلی در دست، گویی به مراسم خاکسپاری می‌روند. آکاتونه می‌پرسد چه اتفاقی افتاده است و یکی از دوستانش جواب می‌دهد مگر نمی‌دانی آکاتونه مرده است؟ مرگ رویای آکاتونه است. آکاتونه دنبال گروه به راه می‌افتد و از پشت پرچین کلیسا گورکن را می‌یابد که در حال کندن گور اوست. آکاتونه از او می‌خواهد قبر را کمی آن‌طرف‌تر حفر کند؛ جایی که هنوز پرتو آفتاب بر خاک می‌تابد. او می‌خواهد در جایی روشن‌تر به خاک سپرده شود.

پازولینی علاقه‌مند به قشر متوسط و قشر ضعیف جامعه است. او روستاییان و کارگران را به سبب سادگی‌شان و با وجود تمام خصایص منفیِ برگرفته از سواد کم و فقر مادی و فرهنگی، همچنان بهترین انسان‌های دنیا می‌داند و این مسئله را بارها در جلسه‌های عمومی به زبان آورده است. آکاتونه، نخستین اثر سینمایی پازولینی، نشان داد که کارگردانی متعهد وارد عرصهٔ سینمای اروپا و جهان شده است. تصویری که او در آکاتونه از قشر فقیر جامعه به نمایش گذاشت، برای بخش بزرگی از جامعهٔ ایتالیا پذیرفتنی نبود؛ چراکه به نظر می‌رسید با ذهنیت آن‌ها از نوگرایی در تضاد است.

ماما روما، دومین اثر بلند پازولینی، به نظر بسیاری از منتقدان اگرچه تأثیرگذارترین و موجزترین فیلم او به حساب نمی‌آید، بهترین اثر سینمایی اوست. بازی شگفت‌انگیز آنا مانیانی[1]، بازیگر سرشناس سینما و تئاتر ایتالیا، در این فیلم درخشان است. تنها فرزند ماما روما، پسری جوان به نام اتوره است که نزد مادرش در محله‌ای فقیرنشین بازمی‌گردد.

1 . Anna Magnani

ماما روما که سال‌ها از طریق تن‌فروشی زندگی خود را گذرانده است، می‌کوشد حقیقت جایگاه اجتماعی خود را از پسرش پنهان نگه دارد، اما کسانی که از این مسئله آسیب دیده‌اند، پسر را از مسئله آگاه می‌کنند. پسر که تاب آگاهی از این خبر را ندارد، بیمار می‌شود و نصیب مادر از او تنها خبر مرگی است که همچون آواری بر باقی‌ماندهٔ نه چندان پابرجای زندگی‌اش آوار می‌شود. یکی از هولناک‌ترین و تأثیرگذارترین سکانس‌های سینمای موج نو، لحظه‌ای است که ماما روما از مرگ فرزند خود آگاه می‌شود. او با چهره‌ای که تجسم رنج قشری مصیبت‌زده است، به سمت پنجره‌ای می‌رود که سوی دوربین و نگاه تماشاگر است. ماما روما، اتوره را فریاد می‌زند. فریاد ماما روما تصویری روشن از عذاب انسانی است که در سیطره و چنگال حقیرترین بخش یک ساختار سرمایه‌داری گیر افتاده و قربانی خشونت بی‌رحم آن شده است. برتولت برشت[2] می‌گوید: آن که می‌خندد، هنوز خبر هولناک را نشنیده است. چهرهٔ خشمگین و ماتم‌زدهٔ ماما روما نقطهٔ پایانی بر خندیدن انسانی است که گمان می‌کند می‌تواند رنج قربانیان را فراموش کند، اما در قلب خود باور دارد که خندیدن و خوشبختی تنها زمانی می‌تواند از معنای سطحی خود به معنایی ژرف برسد که بدل به امری همگانی شود.

دو فیلم نخست پازولینی در مکتب نئورئالیسم است و شاید از آخرین آثار این مکتب در حیطهٔ سینما به حساب آید؛ چراکه پازولینی، خود نیز در ادامه راهش را عوض می‌کند و برای ابراز اندیشه‌هایش تغییرات مهمی در ساختار فیلم‌های بعد به وجود می‌آورد.

پازولینی پس از ماما روما بسیار مورد توجه رسانه‌ها قرار می‌گیرد. تفکر عدالت‌خواهانه‌اش سبب می‌شود بسیاری از چپ‌گراها به او ابراز تمایل کنند، اما حزب کمونیست با او زاویه دارد؛ چراکه پازولینی صریح‌تر و منتقدتر از آن است که نقد اجتماعی را از خود و از هم‌حزبی‌هایش آغاز نکند. در عین حال دشمنان بسیاری نیز پیدا می‌کند که ناسیونالیست‌ها، فاشیست‌ها و کاتولیک‌های افراطی مهم‌ترین آن‌ها محسوب می‌شوند.

سومین فیلم پازولینی اپیزودی است به نام «ریکوتا»[3] از فیلمی چهار اپیزودی که او در کنار سه کارگردان سرشناس دیگر یعنی روسلینی[4]، گدار[5] و گرگوریتی[6] آن را ساخته است.

2 . Bertolt Brecht
3 . La ricotta
4 . Roberto Rossellini
5 . Jean Luc Godard
6 .Ugo Gregoretti

ساخت ریکوتا برای مقطعی، او را هدف آماج انتقادات کاتولیک‌ها قرار داد. فیلم داستان مردی است که به بهانهٔ دریافت غذای رایگان به عنوان سیاهی‌لشکر در گروه سینمایی نه چندان مشهوری مشغول به کار است و به صورت نمادین نقش اورلسن ولز، کارگردان ناشناس فیلم، را بازی کرده است. ریکوتا فقر را تحقیر می‌کند، اما مسبب آن را ذهنیت حقیرتری می‌داند که سبب هبوط ارزش انسان به ماهیتی قابل خرید و فروش شده است. شخصیت اصلی فیلم نهایتاً تعداد زیادی شیرینی پنیری مخصوصی را به نام ریکوتا می‌بلعد و سر صحنهٔ فیلم، در حالی که همراه با مسیح به صلیب کشیده شده است، واقعاً می‌میرد. مرگ او به گمان بسیاری از مردم جامعهٔ روز ایتالیا توهین به مسیح و تحقیر آیین‌های مذهبی بود، اما پازولینی بارها آن را رد کرد. ریکوتا را باید آغاز حضور جنجالی پازولینی در عرصهٔ سینمای ایتالیا و جهان دانست؛ راهی که در ادامه به اوج جنجال کشیده شد و پایانش اگرچه پازولینی را به عنوان یک سینماگر مطرح جاودانه کرد، سبب مرگ زودهنگامش نیز شد. او در همان سال، فیلم کوتاه «خشم» و پس از آن مستند «ملاقات‌های عاشقانه»[1] را می‌سازد که بیانگر نگرش باز او در زمینه‌های جنسی به حساب می‌آید. این امر به پیچیده کردن اوضاع او دامن زد؛ چراکه جامعه تحمل تصویر آزاد او را از تمایلات جنسی دگرباشانه نداشت. ریکوتا نیز احساسات مذهبی را علیه او کرده بود. ساخت مستندی دیگر به نام «جستجو در سرزمین فلسطین»[2] هم که تلاش پازولینی برای زدودن انحرافات و جلا دادن به ذهنیت معنوی به جای وجه خرافی آن بود نیز کارساز نشد. از سوی دیگر، در همین

1 . Love Meeting
2 . Sopralluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo

مقطع پازولینی به عنوان یک چپ‌گرای رادیکال به شدت با تفکرات حزب کمونیست که در حال قدرت گرفتن و فراگیر شدن در ایتالیا بود، دچار مشکل شد. داشتن دشمنان فراوان برای حزب دردساز شده بود. پازولینی از حزب کمونیست ایتالیا اخراج شد، اما همچنان یک مارکسیست باقی ماند و تا آخر نیز از مبارزه در راستای عدالت‌خواهی‌ای که به آن معتقد بود، دست نکشید.

آیا مسیح نخستین مارکسیست است؟ مارکسیسم مسیحی، نوعی سوسیالیسم رادیکال به شمار می‌آید که معتقد است مسیح و حواریون نخستین کسانی بودند که به عدالت‌خواهی روی آوردند. اگرچه اصل تفکرات مارکسیستی با دین منافات دارد، رنج مذهبی در مارکسیسم تجلی رنجی است که قشر فقیر و محروم متحمل می‌شوند. در سال ۱۹٦٤ م پاپ وقت دیداری با عده‌ای از هنرمندان داشت که پازولینی نیز در میان آن‌ها بود. پاپ که میانهٔ خوبی با حزب کمونیسم نداشت، به پازولینی پیشنهاد کرد برای رفع کدورت و روشن شدن دیدگاهش نسبت به مذهب عامه، فیلمی دربارهٔ عیسی مسیح بسازد که به شکلی ساختهٔ پیشین او، ریکوتا، را نیز توجیه کند. پازولینی پذیرفت و بدین ترتیب یکی از مطرح‌ترین آثار سینمای خود یعنی «انجیل به روایت متیو»[3] را ساخت؛ فیلمی که با نخستین اکران‌هایش، ماجرای او و مخالفانش را پیچیده‌تر و بحرانی‌تر کرد. چهرهٔ مسیحی که پازولینی به تصویر کشیده بود، بر خلاف شمایل‌ها و تصاویر کتاب‌های مذهبی، آفتاب‌سوخته و رنج‌کشیده بود. مریم نیز با نقش‌آفرینی مادر پازولینی، زنی سال‌خورده بود که رنج و مرگ پسر کمر او را خم کرده بود. مسیح در انجیل به روایت متیو، دقیقاً همان مارکسیست عدالت‌خواهی است که محبوبیتش در میان مردم، نه به سبب وحی و معجزه، که به سبب اعتقادات عدالت‌محور اوست. هرچند فیلم سعی می‌کند سرفصل‌های کتاب مقدس انجیل متیو را حفظ کند، هوشیارانه سبب معجزات را در اعتقاد مسیح به ذات سوسیالیسم می‌داند. پازولینی با اکران این فیلم، نه تنها نتوانست به اختلافاتش با مخالفان پایان دهد یا از شدت آن بکاهد، بلکه این فیلم سبب تنهاتر شدن او نیز شد. حتی طرفداری پاپ از او هم نتوانست اوضاع را سامان بخشد. پاپ در مصاحبه‌ای رسماً اعلام کرد تصور پازولینی از مسیح، به واقعیت بیشتر شباهت دارد تا آنچه واعظان در کلیساها به زبان می‌آورند. جامعهٔ سینمایی در این مقطع پذیرفته بود که پازولینی جسورتر از آن است که از آنچه آن را مسیر درست اندیشیدن می‌داند، پا پس بکشد.

3 .The Gospel According to St .Matthew

آیا کسی مسیر رسیدن به انسانیت را بلد است؟ تا چه حد به تجربهٔ ذهنی یک نفر یا یک عقیدهٔ خاص و فرم‌دادهشدهٔ جمعی می‌توان اعتماد کرد؟ پازولینی با فیلم ایدئولوژیک «جغدها و گنجشک‌ها»، با عنوان ایتالیایی «پرندگان بزرگ و پرندگان کوچک»[1] یکی از آثار انتقادی سیاه و تند خود را می‌سازد که جوابی به منتقدانش از قشرهای مختلف است. توتو و نینِتو،[2] دو کمدین محبوب روز سینمای ایتالیا، در این فیلم بازی می‌کنند. فیلم داستان پدر و پسری است که به نظر بی‌خانمان می‌رسند و زندگی‌شان در سفر می‌گذرد. آن‌ها به طور اتفاقی به کلاغی برمی‌خورند که سخنگوست و اندیشه‌های سیاسی ـ اجتماعی روز را رادیووار تکرار می‌کند. پدر و پسر میان معانی مختلف سرگردانند. آن‌ها میان حجم اطلاعاتی که دریافت می‌کنند، نمی‌توانند مسیر درست و نادرست را پیدا کنند؛ چراکه هیچ یک از این بیانیه‌های اطلاعاتی آن‌قدر قدرتمند نیست که بتواند دیگری را کنار بزند و یا به دیگر بیانیه‌ها جامعیت ببخشد. ادامهٔ فیلم با داستانی قدیمی از دوران سلطهٔ کلیسا بر جامعه گره می‌خورد، اما اتفاق نهایی، آخر فیلم است که پدر و پسر تصمیم می‌گیرند کلاغ را بکشند و بخورند. پازولینی خودش این فیلم را یک ایدهٔ کمدی می‌داند و نه یک کمدی تمام. فیلم علی‌رغم پیش‌بینی و خواست پازولینی و با وجود داشتن ستارگان کمدی‌اش، فیلمی ناموفق در گیشه است؛ چون مردم از مفاهیمی که او پیش کشیده است، لذت نمی‌برند. جراید می‌نویسند مردمی که برای دیدن کمدین‌های محبوبشان به سینما رفته بودند، با یک فیلم درهم و سردرگم مواجه شدند و کسانی نیز که به سینما نگاهی جدی دارند، حوصلهٔ کمدین‌هایی همچون توتو را ندارند. جغدها و گنجشک‌ها اگرچه از جهات مختلف شکست می‌خورد، برای بینندهٔ امروزی خالی از جذابیت داستانی نیست؛ چراکه تاریخچهٔ پیش و پس تمام این تئوری‌ها اکنون روشن است. به هر حال، فیلم برای زمانهٔ خودش اثری سنگین و در عین حال از نظر معنایی، معمایی کمدی و سیاه است. در فاصلهٔ ساخت و اکران این فیلم، پازولینی یک فیلم کوتاه دیگر نیز با حضور این دو کمدین سرشناس می‌سازد؛ «تماشای زمین از روی کرهٔ ماه»[3] که همراه با اپیزودهایی از چند کارگردان سرشناس دیگر ایتالیایی مثل دسیکا[4] در قالب فیلمی به نام «جادوگران»[5] منتشر می‌شود و به نوعی نشان‌دهندهٔ اصرار پازولینی بر رویه‌ای است که با جغدها و گنجشک‌ها آغاز کرده است.

1 .The Hawks and the Sparrows
2 . Toto & Ninetto
3 .segment Terra vista dalla luna ,La
4 . Vittorio De Sica
5 .The Witches

سینمای پازولینی بعد از گذران این دوران سخت و با فیلم‌های بعدی‌اش، یعنی «پادشاهی اودیپ»[6] و در ادامه، فیلم مهم او، یعنی «تئوراما»[7]، وارد مرحله‌ای جدید می‌شود؛ جایی که پازولینی به این نتیجه می‌رسد که برای رسیدن به خواسته‌های خود از هنر هفتم باید صرفاً سازندهٔ اندیشه‌های شخصی‌اش باشد و بی آنکه گمان کند می‌تواند در پیدا کردن مسیری برای ساختار اندیشهٔ فیلم‌هایش، از موافقان، مخالفان و اوضاع اجتماع بهره بگیرد، تنها به پیاده کردن تفکر خود در قالب اثر سینمایی بیاندیشد. او در شروع دوران جدید، سراغ افسانه‌ای قدیمی از تراژدی‌های معروف یونانی، یعنی «اودیپئوس» نوشتهٔ سوفوکلس[8]، شاعر و نمایشنامه‌نویس معروف یونان باستان، می‌رود.

نسخهٔ سینمایی داستان اودیپ پازولینی، از نظر روال داستانی، به جز ابتدا و انتهای آن، منطبق بر نسخهٔ سوفوکلس است، اما در دو بخش نخست و پایانی، داستان اودیپ که نقش اصلی آن را فرانکو سیتی[9]، بازیگر فیلم نخست پازولینی، یعنی آکاتونه بازی می‌کند، به شکل معناداری در زمان حال می‌گذرد. مردی از زمان امروز پا به داستان هولناک اودیپ می‌گذارد و پس از سرنوشت شومی که از سر می‌گذرانند، نابینا می‌شود و با قلبی شکسته چنان به جهان امروز پا می‌گذارد که گویی از نخست، تمام داستان فیلم در زمان حال رخ داده است. داستان اودیپ سوفکلس دو پیام مهم در خود دارد؛ ناتوانی انسان در درک درست واقعیتی که اطرافش اتفاق می‌افتد و شکنندگی انسان هنگام فهمیدن حقیقتی هولناک که عمری با آن زیسته، اما به آن آگاه نبوده است. اودیپ در پی شنیدن یک پیش‌گویی دربارهٔ بخت شومی که در انتظارش است، راه گریز از سرنوشت را پیش می‌گیرد، اما راهی که به آن پناه برده است، دقیقاً همان بی‌راهه‌ای است که او را به سوی سرنوشت تلخش سوق می‌دهد. همه چیز با برداشت اشتباه انسان از حقیقت یک واقعیت آغاز می‌شود و تحمل آگاهی انسان از آن ماهیت تراژیک، هنگامی که روان در آماده‌باش ذهنی نیست، ویرانگر است. در پادشاهی اودیپ، خوشبختی‌ای که اودیپ منتظرش است، جلادی است که بر سر راه کمین کرده است. پازولینی با این فیلم، به صورتی کلاسیک و معنادار، تصور ساختاریافتهٔ

6 . Oedipus Rex
7 . Teorama
8 . Sophocles
9 . Franco Citti

زندگی را نقد می‌کند. فیلم مورد توجه بسیاری از منتقدان جدی سینما قرار می‌گیرد و زمینه‌سازی می‌شود برای فیلم تئوراما که نوعی نهیب اجتماعی است.

مورد خطاب فیلم تئوراما کیست؟ به گمانم اگر فیلم را تنها به شکنندگی پایبندی‌های یک خانواده تقلیل دهیم، در حق فیلم ظلم کرده‌ایم؛ چراکه تئوراما یک اثر فرمالیستی است. در یک اثر فرمالیستی، کارگردان از فیلم به عنوان یک ساختار استفاده می‌کند. خلق داستان صرفاً در جهت به تصویر کشیدن اندیشه است و تئوراما که معنای واژگانی عنوان آن فرضیه است، از پاشیدگی یک خانواده استفادهٔ فرمالیستی می‌کند و اتفاقی که در این خانواده می‌افتد، شکل مجسم‌شدهٔ یک عقیده است که پازولینی در آن مقطع زمانی، بر آن اصرار فراوان دارد. همان‌طور که گفته شد، او از جایی به بعد دیگر تلاش نمی‌کند تا مستقیم به مناظرهٔ اندیشه با دیگران بپردازد؛ بلکه با بازتاب تفکرش در تصاویر یک فیلم، از آن به عنوان الگویی برای بسترسازی فرهنگی استفاده می‌کند. در تئوراما پسر جوان خوش‌قیافه و جذابی وارد خانوادهٔ مردی به نام پائولو می‌شود که کارخانه‌دار ثروتمندی است. جذابیت‌های جوان برای تمام اعضای این خانوادهٔ بورژوایی غیرقابل مهار است. همگی به شکلی دل به او می‌بازند. برخورد اعضای خانواده با جوان، جلوه‌های نهفتهٔ روان و ذهن آن‌ها را آشکار می‌کند. وقتی او خانه را ترک می‌کند، خانواده به‌کل از هم می‌پاشد. پائولوی کارخانه‌دار نیز که تمام داشته‌های مالی و عاطفی‌اش را از دست داده، کارخانه‌اش را به کارگران می‌بخشد و تصمیم می‌گیرد به صورت عریان آوارهٔ بیابان شود. پازولینی در تئوراما موضوعی اساسی را نقد می‌کند؛ اینکه یک ساختار با تمام ابعاد عاطفی و اجتماعی‌اش اگر خود را برای رویارویی با یک پرسش آماده نکند و به عبارتی دیگر، پیش از مواجه شدن، خودش آن را نقد و تحلیل نکند و به نتیجهٔ عملی نرسد، روزی که با آن پرسش مواجه شود، درمانده خواهد شد و از هم خواهد پاشید؛ زیرا همان چیزی که از نقد و مواجهه با آن گریخته است، بدل به پاشنهٔ آشیلش خواهد شد. پازولینی در اینجا آزادی جنسی یک جوان را به عنوان پرسش و مسئله‌ای که جامعه از آن می‌گریزد، دستمایهٔ اصلی داستان خود کرده است. آزادی جنسی پسر جوان در کنار جذابیت‌هایش، با ورود او به خانواده‌ای بورژوایی که بسیار پایبند به اخلاقیات محافظه‌کارانهٔ اجتماعی است، همه چیز را به هم می‌زند؛ چراکه اعضای خانواده همیشه از روبه‌رو شدن با این پرسش گریخته‌اند و تن به نقد و تحلیل شفاف آن نداده‌اند. در انتهای فیلم، جایی که پائولو کارخانه را به کارگردان می‌بخشد، تأویل داستان را از سطح خانواده به یک تئوری در سطح فرهنگی بسیط‌تر اجتماعی ـ سیاسی و حتی تاریخی می‌برد. تئوراما نمونهٔ روشن یک اثر هنر مؤلف است که تماماً بر اساس اصول فکری و نقادانهٔ پازولینی ساخته شده است و طبیعتاً مخالفان زیادی نیز دارد. عمدهٔ این مخالفان کسانی هستند که یا از بازتاب چنین اثر روشنفکرانه‌ای در سطح اجتماعی متضرر می‌شوند و یا کسانی که توان جدا شدن از پایبندی‌های سنتی اجتماع را ندارند.

فیلم بلند بعدی پازولینی «خوکدانی»[1] است که در سال ۱۹۶۸ م ساخته شد و یک سال بعد به اکران در آمد. خوکدانی را باید ادامهٔ مسیر فیلم تئوراما دانست. فیلمی که پازولینی در آن، بار دیگر و با ساختاری پیچیده‌تر کوشیده است به رفتارهای فاشیستی نهادینه‌شده در ذهن انسانِ بازمانده از فاجعهٔ جنگ جهانی یورش ببرد. زیبایی خوکدانی در چیدمان بصری زشتی‌هاست. فیلم از دو خط داستانی تشکیل شده است که به صورت موازی در کنار هم پیش می‌روند و اگرچه از نظر داستانی به هم ربط ندارند، از نظر مفهومی تکمیل‌کنندهٔ یکدیگرند. داستان اول ماجرای تشکیل شدن یک گروه آدمخوار در گذشته و در مجاورت یک کوه آتشفشانی است. در نمای پایانی این داستان، فردی که گروه پابه‌پای او تشکیل شده، با لحنی تأثیرگذار می‌گوید: «من پدرم را کشتم. من گوشت انسان را خوردم و از شادمانی لرزیدم». درست در همین لحظه است که بازتاب خشونت و عصیان ناشی از شهوت او را در سیمای جوانی که شاهد اعدام آدمخوار است، می‌توان دید. در داستانی موازی که خط داستانی آن امروزی است، دو سرمایه‌دار به جان هم افتاده‌اند تا پازولینی چهرهٔ دژم و زشتی را از دنیا، در چارچوب قاب و تصاویری زیبا، بر خلاف خط داستانی دیگر، به تصویر بکشد. خوکدانی و تئوراما تلاش‌های پازولینی برای ساخت دو فیلم فرمالیستی رادیکال به حساب می‌آیند و در تاریخ سینما کمتر آثار فرمالیستی‌ای دیده می‌شود که تا این حد رادیکال باشد و کارگردان آن بی‌محابا به ناهنجاری‌های پنهان جامعه حمله کرده باشد. همین خصوصیات است که از پازولینی کارگردانی متفاوت می‌سازد؛ کارگردانی که اگرچه از سوی کسانی که روش و راه او را تأیید می‌کنند، مورد ستایش است، همیشه تعداد دشمنانش بر تعداد طرفدارانش چربیده است.

فیلم بعدی پازولینی «مده‌آ»[2] است. داستانی با پادافرهی تلخ،

1 . Procile
2 . Mede

از مجموعه تراژدی‌های معروف یونانی، نوشتهٔ اوریپیدوس[1] که پازولینی با کمترین دخل و تصرف آن را ساخته است. مدهآ را باید آغازگر مسیر سه فیلم بعدی پازولینی دانست؛ سه فیلمی که بر اساس سه مجموعه‌داستان کلاسیک ادبیات جهان ساخته شده‌اند و البته در انتخاب و شکل ساخت آن‌ها، امضا و ردّپای عقاید پازولینی به وضوح دیده می‌شود. مدهآ دختری زیباروی و جادوگر است که در داستان کشتی آرگونات‌ها به جیسون کمک می‌کند تا پشم زرین را برای یونانیان از پدر مدهآ بازستاند و به یونان برگرداند. مدهآ به پدر خیانت می‌کند، برادرش را هنگام گریختن و برای نجات جیسون به قتل می‌رساند و با جیسون به سمت یونان می‌گریزد و برای او دو فرزند به دنیا می‌آورد، اما جیسون به محض اینکه درمی‌یابد با ازدواج با دختر پادشاه کرت می‌تواند به جانشینی او برسد، به مدهآ خیانت می‌کند. پادشاه کرت که از جادوی مدهآ و میزان نفرتش آگاه است، از جیسون می‌خواهد مدهآ را از شهر بیرون کند. مدهآ درمی‌یابد که باید هوش و جادوی خود را به کار ببندد. تراژدی مدهآ از جمله داستان‌های کلاسیکی است که همواره قابلیت تعمیم به زمان حال را داشته است و سبب اینکه بارها بازنویسی شده است نیز، همین است. نسخه‌های مدرن و امروزی آن نیز همچون مدهآیِ منهتن از دئا لوهر[2] و مدهآیِ آئورلیو پِس[3] توانسته‌اند در جامعهٔ ادبی هنر نمایش امروز، نمونه‌های جهانی موفقی باشند. مدهآ که نقش اصلی آن را ماریا کالاس، سوپرانوی معروف، بازی می‌کند، نقطهٔ تلاقی دو نوع اندیشه در روابط اجتماعی است که منجر به خشونت و تراژدی می‌شود. یک سو، مدهآ است که سرشار از توانایی‌های بالقوه و مثبت استفاده‌نشده و نیز قدرت جادوی بی‌رحم و پنهان‌شده است؛ چنان که گویی الهه و اهریمن در قلب او پنهان مانده‌اند و او تا لحظهٔ انتقام، آن‌ها را در خود مهار کرده است، اما به وقت انتقام این الهه و اهریمن هر دو در کنار همند و خواستهٔ هر دو تکمیل‌کنندهٔ راهی است که مدهآ برای انتقام برگزیده است. در سوی دیگر جیسون است؛ نمونهٔ انسانی که تعریفش از عشق، وابستگی نیست. برای او عشق ابژه‌ای است که بر اساس موقعیت تعریف می‌شود. به راستی عاشق بر معشوق مقدم است یا معشوق بر عاشق؟ جواب این دو شخصیت که در این داستان به یکدیگر رسیده‌اند، دو پاسخ متفاوت به این پرسش چند وجهی است.

1 . Euripides
2 .Dea Loher
3 . Aurelio Pes

«دکامرون»، «کانتربوری» و «قصه‌های عاشقانهٔ هزارویک شب»[4] سه‌گانهٔ معروف پازولینی از این سه اثر کلاسیک است که به ترتیب در سال‌های ۱۹۷۱ م، ۱۹۷۲ م و ۱۹۷۳ م ساخته شدند. این سه فیلم که بر اساس برخی منابع، تنها آثار پرفروش سینمای او در گیشه به حساب می‌آیند، به نظر خود پازولینی، سیاسی‌ترین فیلم‌های او به شمار می‌آیند. البته سیاستی که او از آن صحبت می‌کند، در همهٔ ابعاد گسترده است و حدود آزادی‌های فردی را که در آن مقطع زمانی، بخش مهمی از مباحث و جدل‌های سیاسی میان‌حزبی را تحت تأثیر خود گذاشته بوده است نیز شامل می‌شود. پازولینی در این سه اثر از شیوه‌های مشابه به هم استفاده می‌کند. او داستان‌هایی را انتخاب می‌کند که به موضوع‌های فردی و عموماً جنسی مرتبط است. پازولینی با چیدمان داستان‌ها و استفاده از نابازیگر برای طبیعی نشان دادن صحنه‌ها، موقعیتی را مهیا می‌کند که در آن تصاویری قابل حس و ارجاع و نیز منطبق بر زمانه، پیش روی چشمان تماشاگر شکل بگیرد. او با اپیزودهای کوتاه و متوالی‌اش در این سه اثر که از سه فرهنگ متفاوت انتخاب شده‌اند، نکاتی مشترک را پیدا می‌کند و بدین شکل در خصوص آزادی فردی، آزادی جنسی و آزادی ابراز عقیده، تماشاگر را با حقیقتی مواجه می‌کند که به‌خصوص برای زمانهٔ خودش بسیار عجیب و در عین حال چالش‌برانگیز و پیشرو است. فاشیسم نهادینه در ذهن چیست و چرا برای پی‌یر پائولو پازولینی این مسئله تا این حد مهم بوده است؟ فاشیسم می‌تواند بسیار پنهان‌تر از آن چیزی باشد که می‌پنداریم؛

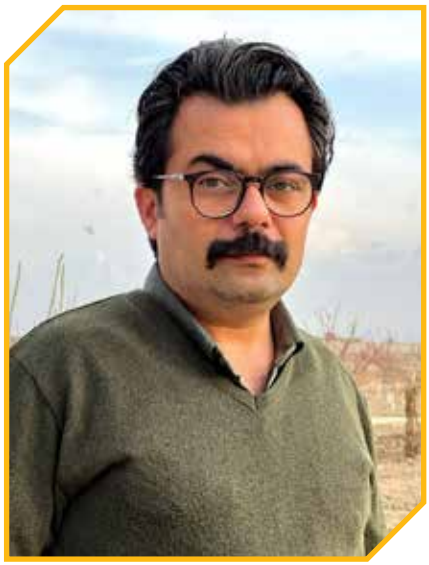
4 . The Decameron, Arabian Nights & The Canterbury Tales

آهسته در ذهن رسوب می‌کند و به امری بدیهی بدل می‌شود. نمونه‌های واضح آن در طول تاریخ بشر بارها و بارها تکرار شده است. بشر غافلانه به سوی قدرت هم‌سو کشیده می‌شود؛ گمان می‌کند اگر تفکرش ـ درست یا نادرست ـ با قدرت حاکم سنخیت یا تطابق داشته باشد، نسبت به ذهنیتی که خلاف آن می‌اندیشد، باید حدی از برتری داشته باشد. قدرت حاکم نیز تزریق‌کنندهٔ حس حمایت به این ناهنجاری ذهنی انسان است؛ چراکه طرفدار هم‌سو ـ ولو ضعیف ـ را به منتقد و مخالف استوار ترجیح می‌دهد و با نگاهی سطحی، ثبات خود را در مستحکم کردن پایه‌های عملکردی خود نمی‌داند؛ بلکه در کاهش هزینه‌های برخوردی و حذف خطر، به جای مقاوم‌سازی و رفع عیب می‌داند. گاه این رویکرد کاملاً ناآگاهانه است و منظور از قدرت حاکم نیز صرفاً تعریف سیاسی آن نیست؛ این مسئله می‌تواند در یک جمع کوچک نیز اتفاق بیافتد. فاشیسم از آنچه گمان می‌کنیم، به ذهن بشر بسیار نزدیک‌تر است. حتماً هر کدام از ما بارها به این مسئله اندیشیده‌ایم که چرا باید یک اجتماع به مرزی از ضد انسانیت برسد که برای ارضای میل وطن‌دوستی‌اش دست به قتل‌عام انسان‌های دیگر بزند و به این افتخار کند که هزاران هزار انسان را کشته است، داغدار کرده است، زندگی‌شان را برای چندین نسل ویران کرده است تا برای جایی که به صورت اتفاقی در آن متولد شده است، افتخار کسب کند؟ آیا این امر اتفاقی، سزاوار چنین افتخاری است و اصلاً این مسئله شایستهٔ افتخار است؟ و اگر ماهیتی حقیقی داشت، از چنین افتخاری می‌توانست شادمان شود؟ که اگر چنین بود، هیولایی هولناک بود.

«سالو» یا «صدوبیست روز در سودوم»[1] آخرین اثر سینمایی پازولینی است که پس از مرگش اکران و خیلی زود توقیف شد. این فیلم نسخهٔ به‌روز شدهٔ رمانی با نام صدوبیست روز در سودوم، نوشتهٔ مارکی دوساد[2] است. سالو را می‌توان شکل تکامل‌یافتهٔ فیلم خوکدانی دانست؛ چراکه نسخهٔ کامل‌تر شدهٔ تصویری است که پازولینی از فاشیسم معرفی می‌کند. در سالو چندین فرد از طبقات اشرافی و بورژوا، کشوری کوچک و مستقل را به نام سالو اداره می‌کنند. آن‌ها جوان‌هایی را از سراسر مملکت می‌ربایند و به شهر محصور خود می‌برند. فیلم به سبب صحنه‌های خشونت‌بار، رفتارهای جنسی آزاردهنده و اعمال چندش‌آور، بسیار جنجال‌آفرین می‌شود؛ به گونه‌ای که در بیشتر کشورها هرگز اکران نمی‌شود و تقریباً اکثر کسانی که این فیلم را دیده‌اند، به صورت شخصی تماشایش کرده‌اند، اما در سالو چه می‌گذرد؟ سالو اثر فرمالیستی دیگری از پازولینی است. او در این فیلم با ساختار رئالیسم جادویی رعب‌آوری، قدم به قدم مراتب ذهنی فاشیسم را به تصویر می‌کشد. در حقیقت تیم اداره‌کنندهٔ سالو که ابتدا با قصه‌های جنسی به سراغ طعمه‌های خود آمده‌اند، در مرحلهٔ نهایی به لذت بردن از مرگ آن‌ها به شیوه‌های بسیار دردناک روی می‌آورند و مرحله به مرحله بر حجم و شدت خشونت و دردناکی این مسئلهٔ سادیستی افزوده می‌شود. روندی که در این اثر فرمالیستی به کار گرفته شده است، نگرشی است که پازولینی به عنوان یک هنرمند مؤلف، از رشد و نمو فاشیسم و دستیابی نهایی آن به قدرت تام دارد. پازولینی همواره معترض به اثرات بازماندهٔ تفکر فاشیستی در جامعه بود و بارها در مجامع عمومی، جامعه را متهم به پنهان کردن فاشیسم کرده بود. او در سالو وحشت از بازگشت، قدرت گرفتن و همه‌گیر شدن فاشیسم را در قالب ذهن انسان به تصویر می‌کشد. کل فیلم سالو را باید با ذهن یک فرد مستعد به جریان فاشیستی منطبق کرد و دید که چگونه ذهن او می‌تواند به هیولایی ضد بشری بدل شود.

آیا پازولینی اشتباه می‌کرد؟ آیا تصور او بیش از حد اغراق‌آمیز بود؟ در آن زمان نظر جامعه‌شناسان و منتقدان این بود که پازولینی حد واقعیت را گذرانده است، اما مرگ تلخ او نشان داد کسانی هستند که از افشاگری موشکافانه‌ای که پازولینی به آن می‌پرداخت، آن‌قدر وحشت دارند که تاب زنده ماندن او را نیاورند. سال ۱۹۷۵ م نسخه‌هایی از سالو به شکلی مشکوک دزدیده می‌شود؛ با پازولینی تماس می‌گیرند و از او می‌خواهند برای گرفتن نسخه‌های به‌سرقت‌رفته از فیلمش، به مکانی خارج از شهر بیاید. همه چیز دسیسه است؛ از سرقت تا تماس. قرار است پازولینی کشته شود و از مسئلهٔ تمایلات متفاوت جنسی او، که در آن زمان در جامعهٔ ایتالیا پذیرفته‌شده نبود، سوءاستفاده شود تا مسئلهٔ مرگ او با تهمتی به پازولینی به بهترین شکل برای کسانی که از نقد دقیق و موشکافانهٔ پازولینی هراس داشتند، تمام شود. پازولینی بدنام می‌شود؛ چراکه قاتل نوجوان صرفاً برای دفاع از خود مجبور به کشتن او شده است. معمایی که پانزده سال بعد حل شد و همگان فهمیدند چه کسانی و چرا از پی‌یر پائولو پازولینی تا سرحد مرگ می‌ترسیده‌اند و بی‌ربط نیست اگر بگوییم هنوز هم کسانی هستند که از یاد آوردن او و چرایی ساخت هر یک از فیلم‌هایش دچار تشویش و خشم می‌شوند.

1 .Salò ,or the 120 Days of Sodom
2 . Marquis de Sade



تندنگاری ماه‌گرفتگی پازولینی در ماه‌گرفتگی

نگارنده: مسعود اصغرنژاد بلوچی زادهٔ گیلان
دانش‌آموخته کارشناسی ارشد ادبیات فارسی
نویسنده و شاعر

بر آن شدم که یادداشتی را که پیش‌ترها دربارهٔ پازولینی[1]، سینماگر شاعر، نوشته بودم، جمع کنم و به یک نتیجهٔ مشخص برسم با عنوان «ماه‌گرفتگی پازولینی در ماه‌گرفتگی»؛ باید اشاره کنم سال‌های زیادی است که سینماگران در حال تلاش و تعدد نظر هستند که نو بودن یا کهن بودن مفاهیم ثابت را به تصویر بکشند تا تصور باطل در آن باره به مرور زمان از زبان عامیانه خارج شود؛ و این تلاش بیشتر به این مقوله برمی‌گردد و باید در آن اندیشه کرد که تقابل نهایی قرار است با چه مفاهیمی صورت بگیرد؟ یعنی اینکه آیا کهنه و نو یک امر نسبی است؟ آیا انسان نیز کهنه و نو دارد؟ آیا از دیر و دورِ تاریخ تا آیندهٔ نامشخص باید اندیشید؟ یا باید این مقوله را در دنیای فیزیک و متافیزیک مورد بازنگری قرار داد تا آن را دریافت؟ و آیا لزوماً بین مؤلف و تألیف، یا به زبان مربوط به بحث ما، بین شعر و شاعر، روابط پس از متنی وجود دارد یا خیر؟

با توجه به جدایی اثر از خالق، بدیهی خواهد بود که در کل، به شکل اولیه مشاهده گردد که نوعی رابطه قطع گردیده و به جای آن رابطهٔ بین این دو پدیده شکل گرفت است. اما آیا صرفاً قطع شدن موجب می‌شود که این دو رکن اساسی و اصلی را به واسطهٔ دخالت و عملکردهای عاطفی دخالت داد؟

درک و عملکردهای عاطفی و احساسی چنان بی‌تأثیر شده است که در نقد «نقد معاصر» بدان پرداخته نمی‌شود؛ مرگ مؤلف یا مرگ شاعر، چه فرق می‌کند؟ این یک اصل اشتباه است که متأسفانه به واسطهٔ عملکرد وسیع رسانه‌ای تأثیرات سوء خود را صاعقه‌آسا گذاشته است و دیگر باید ایمان بیاوریم که نمی‌توانیم از این مباحث دور شویم. با این حال وفاداری به زبان ادبی و مُهر ادبی زدن به واژگان و تصویر، در کنار فهیم کردن و مخفی نمودن کلام و کلمه در ذیل فخامت زبان و موازی با آن، وفاداری به اصل زیبایی در شعر، وفاداری به شکل ارائهٔ درد انسان در سینما، همه و همه از کلاسیسیسم تا آنارشیسم با غلبهٔ رویکردی ایدئولوگ، نوعی هم‌زیستی مسالمت‌آمیز برقرار کرده است. با این همه نمی‌توان جایگاه برساخت انسان را نادیده گرفت.

حضور پررنگ ذهن‌گرایی یا نگاه سوبژکتیو، انباشتن شعر و تصویر از مفاهیم کلی و نادیده گرفتن جزئیات و اشیاء، و در نظر گرفتن شأن قدسی برای شعر و جایگاه پیامبرگونه برای سینماگران و شاعران و سینماگران به عنوان کاشفان حقیقت را می‌توان در یک ذهن و زبان هم تأیید و هم نفی نمود؛ در رابطه با نامیرایی و حضور اسطوره‌ها و نمادها و موجودات خیالی و موجودات موجود در جهان موازی یا پناه بردن به فرارِ فراتر از تنهایی، فرار به تنهایی انسان در روایتگری زندگی تا آنکه بتوان با اتکاء به آن، خود معاصر انسان را ارائه نمود؛ تا با لحن و آیین‌ها و باورها، جغرافیای داستانی بشر را بازنگری

1 . Pasolini

دقیق‌تر کرد و با نگاه تحلیلگرانه، قسمت‌های جذاب و بخش‌های تقلبی آن را مورد شناسایی مجدد قرار داد. پازولینی روایتگر نیست، یک شخص خاص است که در دورانی خاص، یک سری مسائل را خیلی زودتر از دیگران متوجه شد و درک کرد و سعی نمود در آن باره خلق اثر کند؛ این امر فقط با شعر یا داستان و نمایش و سینما انجام نمی‌شد؛ بلکه می‌بایست از سایر ابزارها نیز استفاده می‌کرد. سینما یک سر زندگی پازولینی را آینگی کرده است و می‌کند و نشان می‌دهد که وی کوشیده است منتقد جدی فضای سیاسی حاکم بر زمان معاصر ایتالیا باشد.

تصمیم داشتم این یادداشت‌ها همان‌طور که پیش‌تر نگاشته شد، در حوزهٔ سینمای پازولینی باشد، منتها به واسطهٔ اینکه دیرزمانی است ترجیح می‌دهم خودم باشم و خودم هیچ گاه سینمایی نبوده‌ام و سینمایی ننوشته‌ام، به همین دلیل اندیشهٔ وی را «تندنگاری» کرده‌ام. البته کلمهٔ «تندنگاری» را خودم باب کرده‌ام؛ برای بیان کردن مسائل و مصائب زندگی.

تقریباً اکثر کسانی را که دریافت زودتری در کارنامه خود ارائه کرده‌اند، تنها می‌توان از روی آثارشان نگریست. پازولینی برای من یعنی هنرمندِ مد نظر ما در سینما. سطرسطر نوشته‌های او، اینکه انسان آزاد است و می‌تواند باشد و نمی‌توان برای وی یک محل خاص تعیین کرد را بازتاب می‌دهد.

هرگز نمی‌شود که آزادی یک بخش از حال و زندگی انسان را شامل شود و هیچ نوع عارضه یا عوارضی در پی نداشته باشد و همچنین نمی‌توان از یک انسان توقع درک و دریافت داشت و از انسان دیگر نداشت؛ مگر اینکه شرایطشان فرق کند؛ و همین‌طور نمی‌توان برای آن معادلی ارائه کرد که در نهایت شامل همه بشود.

در حال حاضر نیز این موضوع به حداکثر شکل خود نمایان‌سازی شده و به اوج ارائهٔ خود رسیده است. انسان‌هایی در سراسر عالم هستی سعی می‌کنند شکل خاص «هستن» را به هم بزنند و تفکری از نوع تفکر پازولینی را تجربه کنند؛ همو که معتقد است «ابتدا و انتهایی نیست، بلکه یک هذلولی است که درهم است و ما را در خود فراگرفته است».

او در شعری گفته است:

در زندگی
لحظه‌هایی هست که
آدم نمی‌تواند ساده‌لوح بماند
او باید بیدار باشد
«بیدار نبودن عین گناه است»

به همین مناسبت برای درک و دریافت درست یک انسان چندبعدیِ باید تأمل مضاعفی کرد و تحمل بیشتری به خرج داد تا بتوان محتوای مورد نظر پازولینی را دریافت؛ چراکه در ابتدا شکل انتحاری و ابتذالی به خود می‌گیرد. او سینماگری بود که در عصیان خود نوعی بازگشت را می‌جست؛ بازگشت به مکانی که از آن آمده بود؛ و در این آمدن، دروغ و دورویی، آن‌گونه که مدنظر بوده، لازم نبود وجود داشته باشد و وجود نداشت و در چشم پازولینی این‌ها آشنا نبودند.

«جانمان به لب رسید بس که گفتند باید در جوانی جدی باشید. بس که خواستند به‌زور به بهشتمان ببرند. خسته شدیم از مجرم شدن، از بی‌اعصابی. نه، دلمان می‌خواهد بخندیم، بی‌گناه باشیم. دلمان می‌خواهد چیزی از زندگی بخواهیم، سؤال کنیم، نادان باشیم. دوست نداریم همین حالا هر چه رؤیا داریم، به دست باد دهیم» (پی‌یر پائولو پازولینی).

پازولینی شناخت‌شناسی خویشتن را هدف قرار داده بود کما اینکه اوضاع آن زمانِ جهان و سینما عادت به بیان کردن دورویی و دروغ کرده بود.

وی اذعان داشت که همه وقت مشغول نوشتن است؛ مثل خیلی از ماها که می‌نویسیم. به قول پازولینی ما به بیان کردن خود عادت کرده‌ایم. حال ممکن است پرسیده شود که چرا می‌نویسیم؟ چون نوشتن بخش قابل ملاحظه‌ای از هستن ماست که ضمن آن با دیگران وارد رابطهٔ متقابل نمی‌شویم.

فضای سیاسی و تصویری ایتالیا، به واسطهٔ شرایط حاکم در آن زمان، بخش عظیمی از ذهن وی را به خود مشغول کرده بود؛ به همین خاطر در تک‌تک نماها و سطرهای پازولینی می‌توانیم تاریخ واقعی ایتالیا و اروپا را ببینیم.

اروپای بعد از جنگ موجب به وجود آمدن نگاهی کاریزماتیکی شد درون زیست تک‌تک انسان‌هایی که از عاصی شدن عصیان دست برداشتند و عصبیت خود را در شکل ارائهٔ اثر بروز دادند. از آن می‌توان یک

حرف و موضوع را برداشت کرد؛ اینکه انسان اگر بخواهد، می‌تواند فکر کند و زنده باشد؛ وگرنه در بی‌معنایی مطلقِ زندگیِ عادی، آدمی خود را به فرجام و سرانجام همیشگی می‌رساند. یک انسان در جایگاه خود به تنهایی می‌تواند هر آنچه می‌خواهد، باشد، اما وقتی به حضور در اجتماع قائل می‌شویم، دیگر نمی‌توان مواردی را که اجتماع، در آن باره توافق کرده، زیر سؤال یا سلطه ببریم. این کار نظام سرمایه‌داری است.

پازولینی عقل را «نهاد بی‌رحم پیر» می‌پندارد. جهانی که خود را زندگی نکرده، بلکه زندانی کرده است. وی نیز به شکلی که نیما یوشیج مطرح می‌کند، می‌گوید: «همهٔ ما زادهٔ اضطراب جهان هستیم و میراث‌دار زندگی اضطراب‌دارِ در تبعید».

انسانی به نام پازولینی در جستجو و یافتن راهی بود که بتواند به آرامش درون خود دست یابد؛ آرامشی که تضادهای بیرونی، آن را از وی دریغ کرده بودند. به هر حال این «شاعرِ سینما» که سعی کرد سینمای سرد و سختِ بعد از جنگ را در اکثر طبقات بازنمایی کند، مشخصاً در طرف خاصی از جبهه‌های فکری نایستاد.

هر چند او ذیل افکار گرامشی[1] سعی کرد نظام طبقاتی فرودست را بازنمایی کند، اما به هر حال در ذیل قرار و فرار نتوانست فرجام خوشی را لااقل برای خود در زندگی رقم بزند. ولی به هر حال در ذیل هنر زیستی، به شکل ناخودآگاه، از اکثر طبقات فاصله گرفت و مورد حملهٔ فاشیسم، خصوصاً فاشیسم معاصر آن زمان جهان، قرار گرفت.

اینکه وی حتی در «انجیل به روایت متی» از نابازیگر استفاده می‌کند، ظاهراً به خاطر دیده شدن رنج انسان گذشته است؛ انسانی که ذیل یک سری مفاهیم به هستن در هستی می‌پردازد. رگه‌هایی از این رنج را می‌توان در هر یک از انسان‌ها بازجست. برای این کار کافی است یک دوربین بگذاریم و تصاویر انسان امروز را ضبط نماییم، بعدها به این نتیجه خواهیم رسید که ذهن پویندهٔ پازولینی و آینده‌بینی‌اش نوعی پیش‌بینی و حتی پیش‌گویی را در خود پنهان داشته که به شکل بسیار شگفت‌انگیزی مصادف با اتفاق و

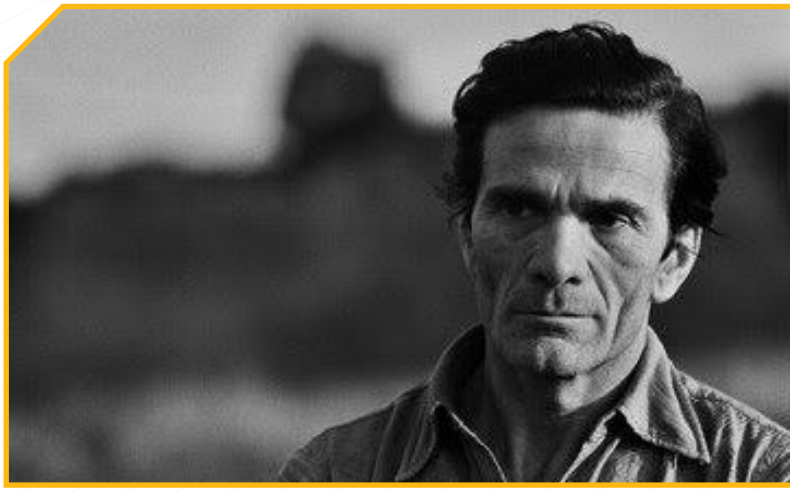
معاصر با اندیشهٔ جاری فاشیسم بوده است و پازولینی در ضمن همان، دست به تولید محتوا می‌زده است؛ زنده و پویا که آری این است انسان!

احتمالاً وی چندان مطمئن نبوده که آثارش به بعدها می‌رسد؛ زیرا اکثر آثار وی در همان دوران خود نیز ممنوع بودند. بار زودتر از دیگران درک کردن بر شانهٔ این شاعر سینماگر و سینماگر شاعر سنگینی می‌کرد؛ به همین دلیل نوشت و ساخت تا به خود بگوید من لااقل دیدم و آن نبود که باید می‌بود. در زمان نوشتن کتاب بنیان نماد که پس از ده سال بالأخره به اتمام رسید، درک خاصی از زندگی بشر در ذهن من روشن شد و آن اینکه اگرچه گروهی این‌گونه می‌اندیشیدند که نمادها به عنوان نشانه سر راه بشر قرار داده شده‌اند و به کمک آن‌ها می‌شود راه را گم نکرد و به یاری آن‌ها انسان می‌تواند به مقصد و هدف برسد، اما تصاویر ضبط‌شده تسط پازولینی با صدای رسا می‌گوید: «اصلاً این‌گونه نیست!».

این تصاویر ضبط و ثبت شدهٔ پازولینی برای من، همان نمادها هستند که توسط وی به عنوان یک نشانه قرار است سخنی را از سال‌های ۱۹۷۰ م تا اکنون و نیز تا آینده به زبان بیاورد؛ و این موضوع کار عجیبی نیست؛ زیرا اینکه اشیاء بیرونی را می‌توان از بین برد، چیز تازه‌ای نیست؛ اما اشیای درونیِ شیءشدگی‌های ذهنِ بشر را نمی‌توان دست‌کاری کرد و بعضاً حتی نمی‌توان شناخت.

قواعد مقدس با آیین‌های مقدس و عملکردهای نمادین مقدس هر کدام مقاصد مجزایی را در پی دارند. وقتی سوگوارهٔ اوریانا فالانچی را مرور می‌کنیم، باور می‌کنیم که دقیقاً انگار پارچهٔ سفید را از روی جسد

1 . Gramsci



وی که دیگر حتی جسد نیست، برمی‌داریم.

[Album]
In a filmy stench of slaughterhouse
I see the image of my body, half-naked,
ignored, almost dead. This is the way,
since childhood — already then my love's
automaton—I've wanted to be crucified,
with a flash of tender horror
(Pier Paolo Pasolini)

در تعفّنِ بی‌رمق یک کشتارگاه،
تصویر بدنم را می‌بینم:
نیمه‌برهنه، فراموش‌شده، و نزدیک به مرگ.
این‌گونه می‌خواستم مصلوب شوم
با درخشش آنیِ دهشتی لطیف
که آدمک مصنوعی عشقم از وقت کودکی...
(پی‌یر پائولو پازولینی)
دوم نوامبر، سالروز قتل پی‌یر پائولو پازولینی (۱۹۷۵ م)

با مرور آثار پازولینی، چه آثار مکتوب و چه تصویری، باید پرسید او در آثارش می‌خواسته است چه چیزی را بر زبان بیاورد و چرا؟

پازولینی خطابه‌گر نیست و نبود. او هرگز در پناه چیزی قرار نداشت. وی در مواجهه با شیءشدگی بشر که به قولی آن‌ها را نوعی معجزه می‌پنداشت، سعی کرد حقانیت چالشی را که بورژوازی بر پیکر جامعهٔ انسانی (خصوصاً مردمی که اطلاع کافی از آنچه باید بدانند، ندارند) فرود آورده است، آشکار کند.

به راستی می‌توان این انسان را درمان کرد و به او راه رسیدن به التیام را آموخت؟ بله. پس چرا نشده است؟ چون نمی‌توان به بخش غیرفعال فرهنگی که منافع شخصی دارند، قبولاند که دست از منفعت شخصی بردارند و به عملکرد شهری و روستایی و انسانی روی آورند.

بخش بزرگی از جامعهٔ مورد نظر پازولینی هیچ گاه دیده نشده است؛ آن بخش از جامعه که حس وظیفه‌اش را در اجرای دل‌سوزی برای انسان رقم می‌زند. کاش فرصتی می‌یافتم تا فیلم‌نوشت‌های خود از آثار پازولینی را به نوعی مدوّن کنم؛ به عنوان مثال در نمایی از «انجیل به روایت متی»، که زن را به میدان می‌آورند، دوربین دو دسته انسان را به تصویر می‌کشد؛ یک عده سفید، یک عده سیاه، در مقابل چشمی که بعد به خدای بزرگ قسم یاد می‌کند که عیسی را نمی‌شناسد و جالب اینکه حمایلی که این شخص بر سر دارد و بر تن کرده است، خاکستری است. آنچه بناست در این فیلم با دقت نگریسته شود، این است که در این فیلم مسیح خود یک محل ارجاع خاص است که انسان بنا بود با اتکاء و شناخت به آن، به صلح و آسودگی دست یازد؛ کما اینکه این‌گونه نشد و حضور خود مسیح و پیروانش بخش اعظمی از هراس را رقم زد.

پازولینی با استفاده از «شعریتِ سینما» که در مقام شاعر، شکل خاص رسیدن به شعور را به نمایش می‌گذارد، قصد داشت نمودِ پنهانِ انسان را به نمایش درآورد.

سؤالی که مطرح می‌شود، این است که پازولینی بر اساس کدام محتوا و آموزش به این دریافت رسید که سایرین نرسیدند و ندیدند؟ جز دیدن رنج بشر و توجه به رفتاری که از وی سر می‌زند و اندیشیدن به اینکه آیا واقعاً این حق بشر است یا نه؟

اینکه انسان حاضر آنچه را که رخ داده است، بپذیرد، از کجا نشئت می‌گیرد؟ به قوهٔ قدرت و تعقل این امر صورت می‌پذیرد یا به دلیل عصبیتِ عاصی‌شدهٔ عصیانگرانه؟

پازولینی این کار را در ذیل سرشت و سرنوشت نگریست و زیست و آن را به بشرِ دوزیست هدیه داد.

وی با نقد بورژوازی، که به زعم و نظر خود، معیارهای ارزشی خاصی را برای جامعه تعیین می‌کند، دست‌به‌گریبان بوده است. اینکه یک فرد ثروتمند مبنای ارزش را در پول و سرمایه قرار می‌دهد و انسانی که در عرض زندگی به جایگاه غیرمصرفی می‌نگرد و می‌اندیشد

و می‌زند را نادیده می‌گیرد و به وی دهن‌کجی می‌کند، زاویه‌دید پازلینی را پر کرده بود.

با اندک نگاه می‌توان به سادگی دید که در آثار او دیدن شیءشدگی در نقش کالای مصرفی که پازولینی می‌خواست آن را به گوش همه برساند، در حال اجراست؛ و جالب اینکه همه متوجه این اتفاق می‌شوند ولی یا از آن فاصله می‌گیرند یا آن موضوع سادهٔ هستن در بُعد معنا و نقش معنویِ غیرمصرفی را انکار می‌کنند. در همین حد فاصل، نظام سرمایه‌داری، کالاهای شیءشده را به معرض فروش می‌گذارد. از خود مصرف‌کننده می‌گیرد و به خودش می‌فروشد. اینکه نظام ارزشی کنش‌گران خود را از دست داده است، برمی‌گردد به این مسئله که جهانِ معاصرِ فاشیستی که در دوران پازولینی وجود داشته است، جایگاه ارزشی و آیینی انسان را نادیده گرفته بود.

باید در نظر گرفت که ارزش‌های انسان، فی نفسه، در جایگاه خردمندانه قابل ستایش است، اما این انسان که به نوعی سیاه‌نمایی‌های اغراق‌شدهٔ بشرِ به‌ابتذال‌رسیده را به عنوان مدیای ثبت‌شده ارائه می‌دهد، خود در معرض آن قرار می‌گیرد و با آن دست و پنجه نرم می‌کند. این انسان در لایه‌های فکری پازولینی نفس می‌کشد.

شاعر بودن زمان زیادی می‌طلبد
تنها راه، ساعت‌ها و ساعت‌ها تنهایی‌ست
تا به چیزی شکل بدهی که قدرت است و رهاسازی
خباثت است و آزادی
تا آشوب را سبک و سیاق بدهی
(پی‌یر پائولو پازولینی، از شعر «نامه به شاهزاده»)

به نظر باید از زاویهٔ دیگر نیز این سینماگر شاعر را مورد شناسایی قرار داد؛ انسان امروز که تحت فشار احکام اخلاقی و قوانین عرفانی توانسته است در معدّل معادل‌ها به رفتار مناسبی دست پیدا کند، هزینهٔ زیادی را پرداخت کرده است. این انسان-گذرِ سازماندهی‌شده، که گذر از انسان را پیش‌بینی نموده است، در نظام هستن، شیءوارگی انسان را کشف نموده است.

شرایط سیاسی زمان پازولینی به گونه‌ای بوده است که «امید داشتن را وحشتناک می‌دانسته است». قدرت‌های بزرگ جهانی، بدون در نظر گرفتن خمیرمایهٔ انسانی، کرهٔ زمین را مکانی برای مصرف‌گرایی در نظر گرفته‌اند و تا به آنجا پیش رفته‌اند که ارزش‌های مادی، خط‌مشی ارزش‌های معنوی را تعیین می‌کند. عدم ارتباط انسان با اخلاقیات و فراموش کردن تبار اخلاقی، جز سرکوب و در نهایت سراسیمگی، چیز دیگری به دنبال نخواهد داشت. سؤال این است که سهم انسان را که می‌تواند سوای ثروت و قدرت در یک فضای امن صلح‌جویانه در کنار اخلاقیات و آیین‌هایِ انسانیِ الهی روزگار بگذراند، چگونه می‌توان برای وی مهیا نمود؟ باید به این جملهٔ پازولینی در کتاب فاسبیندر و اروپا: اتوپیا یا نهیلیسم، توجه بیشتری نشان داد: «آنچه هیتلر با کشتار و نابودیِ جسم میلیون‌ها انسان، با خشونت انجام داد، تمدن مصرفی همان کار را در سطح فرهنگی انجام می‌دهد. این دو پدیده در واقعِ امر یکی هستند!».

او در جایی دیگر نیز گفته است: «تا زمانی که من بمیرم، هیچ کی نمی‌تونه ضمانت کنه که من رو واقعاً شناخته. پس قطعاً لازمه که واسه این شناخت، بمیری؛ چون تو تموم این مدت که زنده‌ایم، هیچ هدفی نداریم و زبان ما زنده‌ها (که با اون خودمون رو ابراز می‌کنیم و برای ما بیشترین اهمیت رو داره)، ترجمه‌نشدنیه؛ یه جور بی‌نظمی امکان‌ها، جستجویی بی‌وقفه برای یافتن ارتباطات و معانی. مرگ مثل قیچیِ مونتاژ در فیلم به یکباره رشتهٔ زندگی ما رو قطع می‌کنه و با انتخاب لحظات معنادار آن و قراردادن آن‌ها در یک سکانس، اونو از بیهودگی، بی‌ثباتی و عدم قطعیت، به یه چیز همراه با روشنی، ثابت و مطمئن تبدیل می‌کنه و بنابراین به راحتی گذشتهٔ قابل توضیحی رو فرا رومون قرار می‌ده. فقط به لطف مرگه که زندگی بهمون اجازه می‌ده که اونچه که هستیم رو بروز بدیم. کاری که قیچیِ تدوین رو نگاتیوِ فیلم می‌کنه، مرگ هم با زندگی همین کارو می‌کنه». پازولینی بداهه کشته نشد! بلکه طی یک عملکرد کثیف، آن هم زمانی که وی در حال افشای چهرهٔ فاشیسم بود، به قتل رسید. او کسی بود که توانست فاشیسم را به تصویر بکشد و در نهایت توسط یک مرد روسپی به قتل رسید و قطعه‌قطعه شد.

«باید با استفاده از داده‌های اساطیری ضعف‌های خود را شناسایی کنیم؛ وگرنه اینکه مبهوتِ روساختِ اثر ارائه‌شدهٔ لوکس بشویم، در نهایت سهمی از آن نخواهیم داشت» (پی‌یر پائولو پازولینی، خطاب به نویسندگان و

جستاری پیرامون فیلم سورچرانی بزرگ اثر مارکو فِرِری

نگارنده: کتایون اسلامی
زاده تهران (۱۳۶۸)
کارشناس زبان و ادبیات فارسی
ترانه‌سرا و نویسندهٔ کودک و بزرگسال

آن‌ها می‌خواهند بر مرگ فرمانروایی کنند و به لذتناک‌ترین شکل ممکن بمیرند! چهار رفیق میانسال، چهار مرد ثروتمند خوشگذران، بی هیچ بیماری و دردی لاعلاج، در اوج موفقیت تصمیم به خودکشی می‌گیرند؛ و برای این کار در خانه-ویلایی دور هم جمع می‌شوند. آن‌ها در یک چیز اشتراک دارند؛ تکیه بر غرایز حیوانی. خوردن، خوردن، خوردن و سرانجام مرگ از سر شکم‌سیری! بماند که هیچ حیوانی در طبیعت چنین نمی‌کند. به قول اوگوی آشپز «همهٔ زندگی شکم پر کردنه». اما بیش از نحوهٔ خودکشی، تماشاگر و مخاطب تیزبین، کنجکاو و پرسشگرِ چرایی و علت خودکشی است. چرا چهار مرد موفق با حرفه‌هایی پول‌ساز و در سنّی مناسب برای لذت بردن از اندوخته‌هاشان باید چنین کنند؟ شاید در ظاهر امر برای چنین سؤالی بتوان پاسخ مارکی دو ساد[1] را ارائه داد. ساد می‌گفت: «انسان ارگاسم است و ارگاسم مرگ است». از منظر ساد، انسان به تمامی لذت است و بالاترین سطح لذت و ارضا شدن تجربهٔ مرگ است. شاید این‌گونه بتوان گفت که انسانِ در جست‌وجوی لذت‌های بی‌پایان تنها با مرگ است که متوقف می‌شود. چرا که دیگر علائم حیاتی از چنین موجود حریصی رخت بر بسته است و دیگر چیزی نیست که به او فرمان دهد دوباره و باز هم بخواه.

اما اگر پاسخ مارکی دو ساد ما را قانع نکند، چه؟ به نظر می‌رسد پاسخ دیگری در دست باشد. اشاره به تاریخ قبل از جنگ جهانی اول از زبان قاضی نمی‌تواند از سر تصادف باشد. در آن زمان، پدر کاراکتر قاضی در این فیلم، به یک مهندس نجار سفارش ساخت خانه- ویلایی را داده بود که اکنون این چهار مرد برای خودکشی به آن پناه برده‌اند. هر دو جنگ جهانی، انسان قرن بیستم را دچار شوک و فلج مغزی کرد. انسانی را که خوشبینانه و غرق در غرور پیشرفت‌های صنعتی چشم به آینده دوخته بود و شتابان به سوی آن پیش می‌رفت. هر دو جنگ، نظم کهن دنیا و شکل آن را به‌کلی دگرگون کرد؛ طوری که هیچ کشوری از آن و ترکش‌های پس از آن در امان نماند. جنگ جهانی دوم از لحاظ خسارت و تلفات انسانی و محیطی بسیار بزرگ‌تر از جنگ جهانی اول بود و این رویداد انسانِ به اصطلاح متمدن قرن بیستم را به ورطهٔ وحشت و تنهایی عمیقی انداخت. حال بر این چهار مرد قدرتمند که می‌توانند تمثیلی از بازماندگان نسل پس از آن فاجعه باشند، چه رفته است که در اوج ثروت و موفقیت (از منظر جامعه) می‌خواهند از زندگی و مواهبش بگذرند؟ آن‌ها همچون بازماندگانی از یک قحطی بزرگ سعی دارند خود را با یکی از غرایز حیوانی خفه می‌کنند. غرایزی که قرار است همچنان چرخ‌های سرمایه‌داری را بچرخاند و این شکل نوین و تثبیت‌شده را در ذهن‌ها جا بیاندازد و راه را بر هر گونه تغییر و تلاش مبنی بر آن ببندد.

در جایی از فیلم شاهد درد کشیدن میشل پیکولی از فشار نفخ معدهٔ ناشی از خوردن زیاد هستیم. او درازکش در حال نالیدن است (البته چنین صحنه‌ای را یک بار دیگر هم شاهد هستیم. زمانی که آندریا می‌خواهد به‌زور با میشل بخوابد.) و اوگوی آشپز (اوگو تونیاتسی) در دهان او پورهٔ سیب زمینی می‌چپاند؛ و قاضی (فیلیپ نوآره) با خونسردی به او می‌گوید: «وانمود کن گرسنه‌ای و یه کم دیگه بخور. اگه نخوری، می‌میری. تنها مسئله‌ای که در میان است، مسئلهٔ اراده است. وانمود کن یه پسربچهٔ هندی تو بمبئی هستی و خیلی گرسنه‌ای. چه کار می‌کنی؟ می‌خوری!» و این دقیقاً همان کاری است که سال‌ها اربابان جهان (سرمایه‌دارها و سهام‌داران اصلی) در حال انجام آن هستند؛ وانمود کردن. آن‌ها

1 . Marquis de Sade

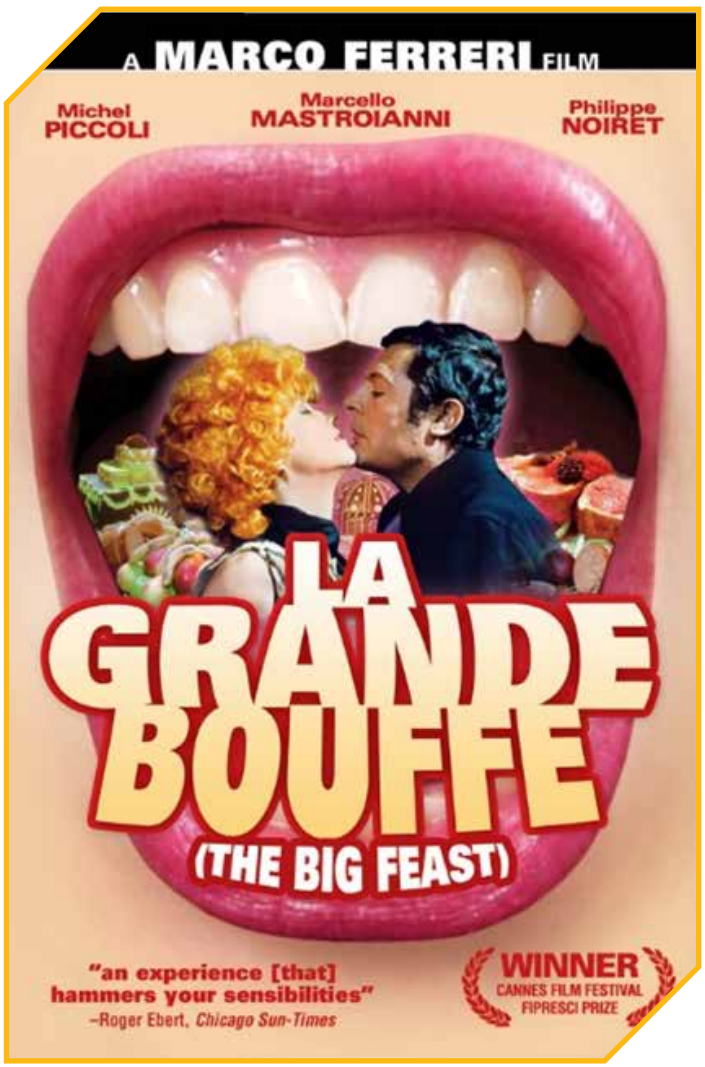
همیشه وانمود کرده‌اند که منابع طبیعی به قدر کافی برای همه در دسترس نیست. آن‌ها همیشه وانمود کرده‌اند که جهان نمی‌تواند جور دیگری اداره شود. آن‌ها همیشه وانمود کرده‌اند که گرسنگی و محرومیت فقرا به خاطر بی‌عرضگی و نخواستن و تنبلی آن‌هاست. آن‌ها همیشه وانمود کرده‌اند که تنها لذت ممکن در زندگی، مصرف بیش از حد و افسارگسیخته در تمامی زمینه‌هاست. هر که در این رقابت بی‌پایان بیش از دیگران مصرف کند، پیروز نهایی است و اوست که نام و میراثش جاودانه می‌شود.

از دید من فیلم سورچرانی بزرگ پر از نکات و سکانس‌های عالی و دیالوگ‌های حساب‌شده است که نمی‌توان بی‌اعتنا از آن‌ها گذشت. به عنوان مثال نگاه کنید به شغل و نوع علایق هر یک از شخصیت‌ها: مارچلو (خلبان و عاشق ماشین و فلز و معتاد به سکس)، اوگو (آشپز و عاشق کارد و چاقو و غذا)، فیلیپ (قاضی و تنبل و وابسته به زن‌ها و ناتوان در برابر آن‌ها و بی‌تفاوت نسبت به انسان‌ها)، میشل (برنامه‌ساز و خودشیفته، روشنفکرنما و به اصطلاح اهل هنر). این‌ها را گفتم تا برسم به شخصیت آندریا (آندریا فریول) که بسیار عالی پرداخته شده است. آندریا آمیخته‌ای از خصایص هر چهار مرد است. او موسیقی و شعر می‌داند و می‌تواند مانند میشل پیانو بنوازد. می‌تواند آشپز خوبی باشد و مانند اوگو عاشق غذاست. آندریا همچون مارچلو شهوت‌ران است و هیچ مرزی در لذت بردن برای خود قائل نیست. آندریا حتی می‌تواند مانند فیلیپ عاشق عدالت‌بازی و اِعمال قدرت و کنترل باشد (نگاه کنید به صحنهٔ گردن زدن سر بوقلمون سفید توسط او) و در نهایت این اوست که شاهد مرگ هر چهار مرد است و باغ را با سهم سگانی که در انتظارند، تنها می‌گذارد. این‌جاست که حرف اصلی فیلم زده می‌شود. معلم نماد آموزش و فرهنگ و اشاعهٔ آن است. معلم باید نقش آگاهی‌بخشی داشته باشد، ولی او نیز همچون قاضی‌ای که باید عدالت را اجرا کند و پاسدار آزادی باشد، اما نیست، چشم‌هایش را بر همه چیز می‌بندد و وانمود می‌کند که چیزی نمی‌بیند (توجه شود به صحنهٔ عالی انفجار دستشویی اتاقِ مارچلو و تخت‌خوابی که قاضی و معلم در آن فرو رفته‌اند و در آغوش یکدیگر به فریادها و تلاش‌های میشل برای بند آوردن فوران گه و حال خفگیِ ناشی از خندهٔ اوگو و کثیف شدن سر تا پای مارچلوِ بی‌اعتنا هستند). آشپز به‌درستی می‌گوید: «بوی گه. هیچ وقت ازش خلاص نمی‌شیم.» و در این سیلاب جهانی گه، بنای پوسیدهٔ این خانهٔ کهن (تمثیلی از نظم کهن و جامعهٔ قبل از جنگ‌های جهانی) رو به ویرانی است، با سقفی که چکّه می‌کند. سورچرانی بزرگ یک تراژدی- کمدی عالی با بازیگرانی درجه‌یک است که در فیلم، هر یک با نام اصلی خود ایفای نقش می‌کنند. سورچرانی بزرگ هجو نظام ساخته‌شده به دست سرمایه‌داران بزرگ و غول‌آساست.

هجو تمام بنیادها و قوانین و آداب و رسوم آن؛ از نهاد خانواده تا سیستم قضایی. در جایی از فیلم، قاضی به خانم معلم که حالا نامزد اوست، می‌گوید: «حتی اگه با همه هم بخوابی، باهات ازدواج می‌کنم». و معلم می‌گوید: «مرسی، می‌دونستم روشنفکری...» و یا در نمونه‌ای دیگر، معلم می‌گوید: «من هیچ وقت با یه قاضی همراه نبودم. دیدار با عدالت چقدر هیجان‌انگیز است.» و قاضی می‌گوید: «بهتره بگیم اِعمال قانون؛ که با عدالت فرق می‌کنه». به‌راستی در چنین جامعهٔ اخته‌ای مردان و زنانی مسخ‌شده تا آن ارگاسم نهایی و آن خاموشی گسترده در هم می‌لولند. آن‌ها همچون فاحشه‌ها ادامه خواهند داد و یا به منفورترین شکل ممکن صحنهٔ بازی را بی هیچ تغییری ترک خواهند کرد.

و در پایان دریغم آمد که به این ابیات مولانا اشاره نکنم:

چرا ز قافله یک کس نمی‌شود بیدار؟
که رخت عمر ز کی باز می‌برد طرّار
چرا ز خواب و ز طرّار می‌نیازاری؟
چرا ازو که خبر می‌کند کنی آزار؟



بررسی و نقد فیلم حکایات کنتربری

اثر پی‌یر پائولو پازولینی و بر اساس کتاب ناتمام جفری چائوسر

از ادبیات انگلستان به سینمای ایتالیا

نگارنده: آیدا محمدی‌زاده

این نوشته حاوی افشاسازی بخش‌هایی از داستان فیلم است.

دومین فیلم از سه‌گانهٔ چندروایتیِ (کامرون - حکایات کنتربری - هزارویک شب) فیلمسازِ هنجارشکنِ ایتالیاتی، امسال پنجاه‌ویک ساله می‌شود. «حکایات کنتربری[1]» که برندهٔ جایزهٔ بهترین فیلم جشنوارهٔ بین‌المللی برلین در سال ۱۹۷۲ م هست، در نگاه اول یک فیلم نامفهوم و متشکل از روایاتی بی‌معنی و نامرتبط و بی‌هدف محسوب می‌گردد. این فیلم بر اساس کتابی از جفری چائوسر[2] به نام حکایات کنتربری که در بین سال‌های ۱۳۸۷ تا ۱۴۰۰ م نگارش شد، ساخته شده؛ و گویی این کتاب تجسمی حقیقی و ادبی از افکار و اعمال پی‌یر پائولو پازولینی[3] است.

داستان فیلم دربردارندهٔ حدود هشت داستان از کتاب هفده‌هزار خطیِ جفری چائوسر است. فیلم اغلب به این موارد می‌پردازد: گناهان کبیره، خرافات، روزمرگی، پندآموزی عمقی، تزریق افکار و عقاید، پرهیز از نصیحت افراد و ارائهٔ نمادین اعمال انسانی برای درک پیام فیلمساز و شخصیت‌ها و حیات انسان‌ها در زمین و آسمان‌ها و عادی‌سازی برخی از جریان‌های روشنفکری که در زمان وقوع رخدادهای داستان‌ها، یک بی‌احترامی آگاهانه تلقی می‌شد. جفری چائوسر، با بازی پی‌یر پائولو پازولینی، برای سفر زیارتی به کنتربری (شهری در شهرستان کنت در ناحیهٔ جنوب شرقی انگلستان) به همراه تعدادی از دیگر از زائران در کاروانسرای مبدأ گرد هم آمده‌اند. راهنمای سفر در میان جمع حاضر می‌شود و از مسافران می‌خواهد برای تسهیل رنج سفر، هر یک از آن‌ها حکایتی تعریف کند تا هدایت آن‌ها را برای این سفر بر عهده بگیرد.

سفر با حکایت اول آغاز می‌شود: یک پیرمرد بالارتبه به دنبال پیدا کردن همسر جدیدش، یک زن جوان به نام می را به عقد خود درمی‌آورد، غافل از اینکه می دلباختهٔ جوان دیگری است. روزها می‌گذرد و زندگی آن‌ها به آرامی پیش می‌رود. این دو گاهی برای گردش به باغ مخفی می‌روند. در باغ دو پری یا فرشته (موجوداتی که انسان نیستند) زندگی می‌کنند که یکی خود را پادشاه و دیگری خود را ملکه می‌نامد. مدتی بعد پیرمرد به وقت بیداری، بینایی خود را از دست می‌دهد و از می می‌خواهد که او را به باغ مخفی ببرد؛ از آن‌جا که می اکنون تنها شخص مورد اعتماد در میان تمامی افراد ریاکار اطرافش است. می، موقع حضور در باغ از همسرش می می‌خواهد که برای بالا رفتن از درخت توت او را یاری

1 . The Canterbury Tales
2 . Geoffrey Chaucer
3 . Pier Paolo Pasolini

کند که در این لحظه آن پری که خود را پادشاه می‌نامد، می‌گوید اگر سوی چشمان مرد را بینا کنم، او بالأخره می‌تواند ببیند که همسرش تفاوتی با اطرافیانش ندارد. آنگاه پری ملکه می‌گوید که اگر به او بینایی ببخشی، من نیز به همسرش جادوی کلمات می‌بخشم. و در نتیجه مرد هرگز از اعمال همسرش باخبر نشد. این داستان وامدار بعضی عناصر داستان آدم و حوا است؛ مانند درخت میوه و جوانی که می به او دلباخته که همان شیطان است.

در داستان دوم، مردی که خود را شیطان معرفی می‌کند، از طرف دربار پادشاه مأمور شده تا با تجسس حریم خصوصی افراد و معرفی آنها به دولت و دریافت رشوه از آنها و نیز گرفتن حقوق دولتی، امور خود را بگذراند و حتی اجازه دارد در مراسم آتش زدن و مجازات فرد متخطی نان تنوری بفروشد و به آسانی کسب درآمد کند، بی آنکه کسی از این موضوع خبردار شود.

در داستان سوم شیطان با مردی جوان هم‌پیمان می‌شود و با او عهد برادری می‌بندد تا به همراهی او بتواند با دریافت مالیات و حق‌السکوت آنها را از پاسخگویی به کلیسای اسقف رهایی بخشد. در مسیر مرد به شیطان پیرزنی را معرفی می‌کند که بسیار خسیس است و با شیطان به سراغ او می‌روند. پیرزن در ابتدا ادعا می‌کند که فقیر است تا اینکه بر اثر تهدید و پافشاری مرد، پیرزن دعا می‌کند که ای کاش شیطان بتواند این مرد و تنها دارایی‌اش را که یک کوزه‌ای فلزی است، با خود ببرد. شیطان کوزه و آن مرد را همراه خود می‌برد. کوزه در هنر نماد مرگ است؛ بنابراین شیطان باعث مرگ پیرزن و برادر عهدبسته‌اش شد؛ که به معنی آن است که شیطان چیزی از وجدان و رحم در وجودش ندارد.

در داستان چهارم جوانی بیزار از هر گونه قید و بند و نمونهٔ اغراق‌آمیزشدهٔ عقاید مکتب رمانتیسیسم، روزگار خود را با دزدی و به بطالت می‌گذارند تا اینکه روزی تحت تأثیر مادرش تصمیم به پیدا کردن شغل می‌گیرد و در مغازهٔ تخم‌مرغ‌فروشی شروع به کار می‌کند، اما بعد از اینکه با صاحب مغازه به مشکل می‌خورد، آنجا را ترک می‌کند، ولی در صبح روز بعد، به دلیل سلب آسایش مردم شهر سر از تنش جدا می‌کنند.

در داستان پنجم و ششم و هفتم، دانشجوهایی هستند که نسبت به اکثر مردم تحصیلات بالایی دارند. این دانشجویان از همین تحصیلاتشان استفاده می‌کنند و مردم را فریب می‌دهند و به تمامی آمال و آرزوهایشان می‌رسند. این داستانها سودمندی علم و سواد را در چند دقیقه به مخاطبان نمایش می‌دهد.

در داستان هشتم جوانانی که شبیه به شخصیت آزاد داستان چهارم هستند، که شب و روز آنها در عشرت و خوشگذرانی می‌گذرد، به وقت سپیده‌دم به دنبال یافتن یک خائن راهی می‌شوند تا اینکه به یک راهب پیر برمی‌خورند. غرور جوانی که اخلاص و تواضع این جوانان را از بین برده بود، باعث شد که احترام راهب را نگاه ندارند و تهمت خیانت آنها، او را بیازارد. راهب دانا مسیری را به آنها پیشنهاد می‌کند که مرگ یک خائن به سبب آن مسیر رخ خواهد داد و سپس جوانان به باغچه‌ای می‌رسند که سرتاسر آن از سکهٔ طلا پوشیده شده است. آنگاه خائن واقعی از درون هر یک از این جوانان جوانه می‌زند؛ یکی از آنها برای دو نفر دیگر آب مسموم آماده می‌کند، در حالی که دو نفر دیگر برای کشتن او و تقسیم سکه‌های طلا نقشه می‌کشند. در آخر جوان اول توسط آن دو نفر دیگر کشته می‌شود و یکی از آن دو نفر توسط آن دیگری و نفر آخر با خوردن آب، مسموم و کشته می‌شود.

این فیلم از لحاظ فیلمنامه‌نویسی تا حد بسیار زیادی نامنسجم است، ولی از لحاظ زیبایی‌شناسی بصری تا حدی موفق‌تر عمل کرده است و از نکات قابل توجه می‌توان به این اشاره کرد که شخصیت‌های داستانها بسیار علاقه‌مند به خواندن ترانه‌های نامفهوم با صدای بلند بودند که گویی نویسنده با این کار تأکید بر این داشته است که او را در هر لحظه ببینیم. نکتهٔ جالب توجه دیگر اینکه در بعضی قسمت‌های فیلم، چائوسر در حال نوشتن نمایش دیده می‌شد که به طور فرضی احتمال اینکه همهٔ این حکایات توسط او به مسافران نقل می‌شده است، بسیار بالا است.

پیشاهنگان نقد عملی تئاتر در ایران

نگارنده: عبدالحسین مرتضوی زاده شیراز
دانش‌آموخته ادبیات نمایشی و کارگردانی تئاتر
نویسنده و مدرس

مقدمه

با شکل‌گیری و تکوین تئاتر جدید در ایران، مفهوم نقد تئاتر نیز رفته‌رفته به فراخور رخدادهای متأثر و منبعث از تجددخواهی و نوسازی، زمینه و امکان طرح یافت؛ بنابراین، غریب نیست که طلیعه‌داران و پیشاهنگان این جریان فرهنگی عظیم، از جمله میرزا فتحعلی آخوندزاده و میرزاآقا تبریزی، از نخستین شخصیت‌هایی به شمار آیند که نقد و مفاهیم مرتبط با آن در آثار و نامه‌ها و رسالاتشان طرح و تبیین شده باشد. مدارک، شواهد، آثار و مکتوبات برجامانده از صدوپنجاه سال پیش نیز گواه همین مدعاست. در این میان، آخوندزاده سیمایی شاخص و بی‌بدیل محسوب می‌شود که می‌توان دیگران را بی‌واسطه یا باواسطه از پیروان یا تأثیرپذیرفتگان از اندیشه و مشی او دانست.

در این مقاله نخست به صورت خلاصه نظر آخوندزاده را در تبیین مفهوم «کریتیکا» از نظر می‌گذرانیم و سپس به یاری اسناد و شواهدی که در سالهای اخیر فرصت انتشار یافته‌اند، سه نمونه از «نقد عملی» در دوره‌های میانی تئاتر جدید ایران را از نظر می‌گذرانیم که تاکنون چندان امکان طرح و وارسی نیافته‌اند. گفتنی است در این مقاله کوشش بر آن بوده است که طرح آرای این منتقدان عمدتاً از طریق ذکر نمونه‌های نقد عملی ایشان صورت پذیرد.

کریتیکا

میرزا فتحعلی آخوندزاده در نامه‌هایی که به مترجم آثارش، میرزا جعفر قراچه‌داغی، و میرزا یوسف خان نوشته، به بیان دیدگاه‌های خود در زمینهٔ نقد پرداخته است. آخوندزاده در نامه‌ای که به میرزا جعفر قراچه‌داغی نوشته است، به موضوع انتقاد در نمایشنامه و اهمیت آن می‌پردازد و می‌گوید: «برادر مکرّم من، درخصوص مکتوبات کمال‌الدوله اشاره نموده‌اید که هنوز نخوانده‌اید. پس از کجا می‌دانید که به طور کج‌خلقی نوشته شده است؟ کج‌خلقی وقوع ندارد، اما عیب‌گیری و سرزنش وقوع دارد. این مسئله مسئله‌ای بسیار بزرگ است. بیانش محتاج به شرح مطوّل است؛ بدین مکتوب نمی‌گنجد. مختصر می‌نویسم که شما باید از شروط کریتکا خبردار بوده باشید تا اینکه به این مسئله واقف بشوید. کریتکا بی عیب‌گیری و بی سرزنش و بی استهزا نوشته نمی‌شود. مکتوبات کمال‌الدوله کریتکاست؛ مواعظ و نصایح نیست. حقی که نه به رسم کریتکا، بلکه به رسم موعظه و نصیحت مشفقانه و پدرانه نوشته شود، در طبایع بشریه بعد از عادت انسان به بدکاری هرگز تأثیر نخواهد داشت؛ بلکه طبیعت بشری همیشه از خواندن و شنیدن مواعظ و نصایح تنفر دارد، اما طبایع به خواندن کریتکا حریص است... . فن کریتکا در منشآت اسلامیه تا امروز متداول نیست. از این جهت شما از این قبیل چیزها وحشت می‌کنید... . کمال‌الدوله کریتکانویس است، نه واعظ و ناصح» (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۸).

آخوندزاده نامهٔ دیگری به میرزا یوسف خان می‌نویسد و با آوردن مثال‌هایی از گفتگوهای «مجلس مشاوره در طهران» از اهمیت کریتکا سخن می‌گوید. او از یوسف خان می‌خواهد این نامه را برای میرزا جعفر قراچه‌داغی نیز بخواند. او با ذکر مثال‌هایی به

این نکته اشاره می‌کند که در چنین وضعیتی نمی‌توان مشفقانه و ناصحانه و در عین حال تأثیرگذار برخورد کرد. به طور خلاصه، در نامه‌های آخوندزاده این لایه‌های معنایی در تبیین مفهوم نقد مشهود است:

ـ استهزا و سرزنش لازمهٔ نقد و کریتکاست.
ـ نقد باید جای موعظه و نصیحت را که دیگر تأثیر خود را از دست داده، بگیرد.
ـ توجه به وضعیت دول اروپایی و جایگاه کریتکا (طنز و انتقاد) در ادبیات این ممالک
ـ دوری گزیدن از مواعظ و نصایح و توجه به رمان‌ها و تصنیفات بزرگان ادب و اندیشهٔ اروپا همچون ولتر[1]، الکساندر دوما[2]، رینان[3] و...

بررسی سه نقد مطبوعاتی بر نمایشنامه‌های ترجمه‌ای و اقتباسی

نقد اول: نقدی بر اجرای نمایش دلاک مازندرانی* (با اقتباس از احتیاط بی‌فایده، نوشتهٔ بومارشه[4])

خان‌ملک ساسانی در نقدی که بر اجرای نمایش دلاک مازندرانی نوشته است، پس از گزارش نسبتاً بلندی از سالن اجرا و نحوهٔ ورود تماشاگران و اجرای موسیقی پیش از اجرا، به مضمون و موضوع این نمایش اشاره می‌کند و می‌نویسد: «موضوع این تئاتر از زندگی اجتماعی اخذ شده و مقصود نویسنده این بوده که نقاشی اخلاق زمان بنماید و ذکر کند موهومات و خرافات ایام خود را و بنماید که زن جوان محال است به مرد پیری دلبستگی پیدا کند...».

او در ادامه شرحی نسبتاً مفصل از داستان نمایش و شخصیت‌ها می‌آورد که تا حد زیادی نشان‌دهندهٔ طرز اقتباس مترجم/نویسنده از نمایشنامهٔ اصلی است. اشاره‌هایی پراکنده به طراحی صحنه و لباس‌ها و بازیگری، دیگر بخش‌های نقد او را تشکیل می‌دهد که در ادامه به ذکر چند نمونه از آن بسنده می‌کنیم:

نمونهٔ ۱: «آقا نقی دلاک خودش را خوب درست کرده بود و لباسش ایام خوشبختی ایران را به خاطر آورد. بیعاری و آزادگردی در او مجسم شده بود».

نمونهٔ ۲: «شیرعلی خان آن صدای آتشین که مخصوص عشاق است و قلب معشوق را به لرزه درمی‌آورد، نداشت و در کمال سادگی با صدای معمولی اظهار عشق می‌کرد».

نمونهٔ ۳: «نیم‌تاج خانم بدون بی‌تابی و شرمساری در کمال سلامت و بی‌مبالاتی اظهار عشق می‌کرد. پس هر دوی آن‌ها از آتش عشق مشتعل نشده و روح خود را در رل مفوضه نگذارده بودند».

نمونهٔ ٤: «میرزا عبدالله لشکرنویس بی‌اندازه قابل و لایق رل خویش بود. در شباهت به این طبقه از حیث صورت و لهجه و لباس و حرکات از هیچ چیز فروگذار نکرده بود. کلمهٔ «سند خرج» را خصوصاً در آن موقع باریک خوب آورد و قباله را نیکو امضا کرد».

این نویسنده سپس در تحلیل و نقد خود به «عدم تناسب فرهنگ رفتاری» توجه می‌کند و برای نمونه می‌نویسد:

نمونهٔ ۱: «چیزی که مناسب ایران نبود ورود میرزا آصف به خانهٔ نیم‌تاج خانم بود. چون در ایران معمول نیست که مرد نامحرمی برای رفع تنهایی و ملال دختری به خانهٔ او برود و برایش اشعار عاشقانه بخواند، ولی در اروپا معمول است...».

نمونهٔ ۲: «سرباز فوج هم که برای رساندن کاغذی به نیم‌تاج خانم وارد اطاق او شد و از هیبت نظام منزل خواست، باز از دایرهٔ زندگی ایران خارج بود».

خان‌ملک ساسانی در بخش پایانی نقد خود به شکلی روشن‌تر موضوع اقتباس را طرح می‌کند و با اشاره به متن اصلی، یعنی متن «فرانسهٔ این تاتر» که از نظر او دارای «مطالب اجتماعی» مهمی است، می‌نویسد که «در ترجمه به پارسی درست از عهده برنیامده بودند و به علاوه می‌توانستند در ضمن اسامی عوض‌شده، مطالب اجتماعی امروز ایران را هم از نظرها بگذرانند». او سپس به ذکر دو نمونه می‌پردازد:

نمونهٔ ۱: «مثلاً آن وقتی که میرزا عبادالله به هیبت نظام گفت که باید به شیرعلی خان تهمتی زد و او را از شهر خارج کرد، خوب بود قدری از سابقهٔ این کار در ایران ذکر می‌کردند که هر وقت خودپسندان کهنه‌دماغ کسی را به تجدد نزدیک می‌دیدند، چه تهمت‌ها که بر او می‌بستند. یا در تحت کلمهٔ مذهب و عناوین مختلفه چه نسبت‌ها به آن بی‌گناه می‌دادند. چنانچه هنوز هم دست نمی‌کشند و بالأخره به هر وسیله‌ای که بود، او را دست به سر می‌کردند. پنجاه سال اخیر ایران چقدر از این اتفاقات خونین سیاه به خاطر دارد. کاشکی قدری از آن‌ها را لشکرنویس‌باشی به طریق حکایت ذکر می‌کرد».

نمونهٔ ۲: «همچنین میرزا عبادالله می‌توانست از این بی‌پروایی مردان پیر که مخصوصاً در ایران حفظ مقامات خود را ننموده و زن جوان می‌گیرند، سخن براند و هیبت نظام را اندکی متنبه سازد... بلکه پیران بوالهوس عبرت گیرند و دیگر پا از مقام خود پایین ننهند».

صرف‌نظر از نقدهای آخوندزاده بر نمایشنامه‌های میرزاآقا تبریزی، این نقد که می‌توان آن را از نخستین نمونه‌های نقد عملی در تئاتر ایران به شمار آورد، افزون بر آنکه میزان

1 . Voltaire.
2 . Alexandre Dumas
3 . Renan
4 . Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais

دانش منتقد نسبت به تئاتر را نشان می‌دهد، نگرش او را نیز نمایندگی می‌کند. از نمونه‌های ذکرشده می‌توان نتیجه گرفت که گفتمان اجتماعی با رویکردی اخلاقی، بیش از هر چیز بر ذهنیت منتقد چیره بوده است و نکات ظاهری و فنی برای منتقد، اهمیت کمتری داشته است. با این‌همه اشارهٔ این نویسنده به لزوم «تناسب فرهنگ رفتاری» اشارهٔ مهمی است که اهمیت و لزوم انطباق فرهنگی و دیدگاه کلی حاکم بر جریان تئاتر جدید در ایران را نشان می‌دهد.

نقد دوم: نقدی بر نمایش عروس وکیل‌باشی** (اقتباس از نمایشنامهٔ ماریاژدو فیگارو*** اثر بومارشه)

خان ملک ساسانی نوشتهٔ خود را با تأکید بر وجه اجتماعی تئاتر آغاز می‌کند و می‌نویسد: «امشب تئاتر ملی دوستداران پیشرفت اوضاع اجتماعی را امیدوار کرد و معلوم بود که یک ترقی قابل دقتی در همه چیز آنجا حاصل شده است... . بازی‌کنندگان دلیرتر از سابق [بودند] و تناسب بیشتر [داشتند]. از قیود موهوم در کار نمی‌بود. به‌زودی بر ترقی‌خواهان ثابت می‌گشت که این رشتهٔ زندگانی اجتماعی ما چه پروازی گرفته و تا کجا می‌تواند برود».

در این نوشته بر نکات زیر تأکید شده است:

ـ اشاره به مضمون غالب در متن اصلی

نمونه: «نقطه‌نظر نویسنده در این پیس ذکر اخلاق سبئهٔ [= سیئهٔ] اعیان و بی‌مبالاتی حافظین قانون است. در عین شادی دلپذیر، در ضمن سخن‌های نیش‌دار بی‌نظیر، هجوهای ملیح گزنده و طعنه‌های دلسوز برازنده، طوری احوال این دو طبقه را ذکر کرده که واقع دلفریب و مسحورکننده است».

ـ ارزیابی کلی ترجمه و اقتباس

نمونه: «ترجمه به پارسی آن عیناً مطابق با فرانسه نیست. با سابقه‌ای که دلچسب ایرانیان باشد، ترجمه شده و خیلی مختصرش کرده‌اند».

ـ شرحی نسبتاً مفصل از داستان نمایش و شخصیت‌ها که تا حد زیادی نشان‌دهندهٔ طرز اقتباس از نمایشنامهٔ اصلی است.

ـ اشاره‌هایی پراکنده به طراحی گریم و لباس‌ها

نمونهٔ ۱: «وکیل‌باشی با ابروهای پیوسته و خال سیاه و صورت سرخ خیلی به اهالی آذربایجان شبیه شده بود و لهجهٔ ترکی‌اش یک گیرندگی مطبوعی داشت که مخصوص خود اوست. [...] از چهره و چشمان تیزش بدذاتی ظاهر [است] و با کمال قدرت از عهدهٔ رل خویش برآمد».

نمونهٔ ۲: «ننهٔ علی صداش طبیعی و زنانه بود و هم خوب رخت پوشیده بود. موی پریشان و چارقد آقبانو [هم خوب بود] و گیس‌سفیدهایی را که در حضرت عبدالعظیم و مسجد سپهسالار و خیابان لاله‌زار و در مغازه‌های ارامنه با خانم‌های شیک حرکت می‌کنند [خوب درآورده بود]».

نمونهٔ ۳: «اجل‌الاطبا که در این رلِ حکیم و ندیم و چاپلوس، همیشه اول است، با عمامهٔ شیر و شکر و قبای دارایی و شال خلیل‌خانی به‌عینه مثل اطبای پوسیده رخت پوشیده بود...».

– نقد بازیگری

نمونهٔ ۱: «ثمن‌الملک از اعیان ایران بود که شاید پیش از آمدن ملخ از بلژیک، اجدادشان مثلاً جزو کتیبهٔ گرامی بوده‌اند. [...] با وجودی که خوب خود را مشابه این قبیل اعیان ساخته بود، ولی به آن اندازه که باید مستعد این رل شود، نشده و کاسهٔ انتظار و میل را لبریز نکرد».

نمونهٔ ۲: «اما افسوس که رل مهم نجم‌المدار که از رل‌های مهم این پیس است، در ترجمهٔ فارسی هیچ شده و تقریباً حذف شده بود».

ـ اشاره به موقعیت اجتماعی زنان

نمونهٔ ۱: «وقتی صورت وهمی سه زن خوش‌لباس در روی نمایشگاه دیده شد که باهم درددل‌های معصومانه می‌نمودند، فی‌الواقع هوای تاتر عوض شد. خیال‌ها دقیق‌تر [شدند] و چشم‌ها دریده‌تر گشت».

نمونهٔ ۲: «رخت زنانه پوشاندن به تقی خان یاد می‌آورد از خانه‌هایی که زن‌های بیکار محبوس با این چیزها خود را مشغول و وقت خود را این‌طور می‌گذرانند. [...] و به این روش زندگانی اجتماعی ما را بهره‌مند می‌فرمایند».

بررسی نقد خان‌ملک ساسانی بر این اجرا نشان می‌دهد که این نویسنده علاوه بر مواردی که در نقد اول از آن سخن گفته شد، بر دو مفهوم گفتمانی تأکید بیشتری دارد: رفتار «حافظین قانون» و اشاره به موقعیت اجتماعی زنان. در طرح مفهوم گفتمانی نخست، نگرش حقوقی و اخلاقی حاکم است. از نظر این منتقد، در قانون شکنی «حافظین قانون» نوعی بی‌مبالاتی اخلاقی حاکم است. او در طرح گفتمان موقعیت اجتماعی زنان، به موضوع «محبوس ماندن زنان بیکار در خانه» اشاره می‌کند و با عبارت «روش زندگانی اجتماعی ما»، سبک زندگی

ایرانی را نقد می‌کند که در نوع خود مفهومی تازه و بنیادین به شمار می‌رود. افزون بر این، خان‌ملک ساسانی در بررسی ترجمه، به عدم انطباق کامل متن با نسخهٔ اصل فرانسهٔ آن می‌پردازد که به شکلی «دلچسب برای ایرانیان» ترجمه شده است. از این اشاره پیداست که این منتقد، بدون اشاره به اصطلاح اقتباس، همچنان متن اجراشده را «ترجمه» قلمداد می‌کند و ضمن اشاره به تغییر یافتن متن اصلی و کوتاه شدن آن، به نحوی بر لزوم انطباق با زبان و فرهنگ مقصد، تأکید دارد. به نظر می‌رسد ایجاد همانندی یا شباهت در ترجمه و از میان رفتن تفاوت، هدفی مطلوب به شمار می‌رود.

نقد سوم: نقدی بر نمایش عبرت عالم**** (با اقتباس از واسکره سنی نوشتهٔ تولستوی[1])

نویسندهٔ این نقد (گزارش) بخشی از نوشتهٔ خود را به شرح و وصف «صنعت عالی ادبی آکتری» اختصاص داده است که «در ممالک متمدنه بهترین صنایع و محترم‌ترین رشته‌های اجتماعی» به شمار می‌آید و پس از تأکید بر مهم‌ترین کارکرد این «صنعت محترم» یعنی «درس اخلاقی در عالم مدنیت»، به اهمیت نقد اشاره می‌کند و می‌نویسد: «... با وجود آن درجه از تکامل، نمایش به معرض تماشا گذاشته نمی‌شود؛ مگر اینکه فردای آن روز از طرف محررین جراید که در صندلی‌های جلوی صحنه شسته [= نشسته] و با دقت حرکت آکترها را (با شرط خبره بودن در آکتری) توفیق می‌کنند، تنقیدهای مفصلی در خصوص این نمایش در ستون‌های جراید درج و نشر شده و آکترها را به سهو و نقصان‌های خود ملتفت و متنبه می‌کنند». نویسنده سپس در بیان وضعیت این «صنعت» در ایران به این نکته اشاره می‌کند که «بدبختانه وطن ما ایران چنانچه [کذا] از مدنیت عصر حاضره فرسخ‌ها» دور است و از اکثر «صنایع محیرالعقول» و نتیجهٔ آن‌ها بی‌خبر است، قدر و منزلت این «صنعت گران‌بها» را نیز نشناخته است. البته نویسنده تأکید دارد که کوشش‌هایی برای «ترویج تاتر» از سوی جوانان در حال اجرا شدن است، اما هنوز «چنانکه باید از این اقدامات نتیجهٔ مطلوب گرفته نشده» است. از نظر او این امر دو دلیل دارد:

۱ـ نبودن «زبان تنقید» (از دیدگاه نویسنده «هیچ کاری بدون تنقید و عیب‌جویی تکمیل نخواهد شد و این مسئله در نزد عموم به ثبوت پیوسته».)

۲ـ عدم اهمیت تئاتر «در نزد اشخاص عالِم و معمولی که از عالم تاتر و آکتری باخبرند».

نویسنده در ادامه با تعابیری اشاره‌وار، به نقد بازی‌ها می‌پردازد و بر این نکات تأکید می‌کند: مهارت، طبیعی بودن، میزان شبیه بودن با واقعیت، تأثّر مخاطبان و مهارت در حرکات.

اندک بودن شمار تماشاگران به دلیل دوری راه محل اجرا، مهم‌ترین نقصانی است که نویسنده در آخرین بخش نوشتهٔ خود به آن می‌پردازد. این منتقد بیش از هر چیز، بر لزوم طبیعی بودن و سنجش میزان شبیه‌سازی واقعیت تأکید می‌کند.

1. Leo Tolstoy.

نظرات طرح‌شده در این نقدها که به‌روشنی نشان می‌دهد نوعی نگرش «رئالیستی» بر آن‌ها غالب است، بیانگر استیلای مفهومی است که در سراسر این دوران و به انحاء مختلف مورد توجه قرار گرفته است. سویه‌هایی از این نگرش، در نظریه‌پردازی آخوندزاده و نقدهای او بر نمایشنامه‌های میرزاآقا یافت می‌شود و ردّپای آن تا نظرات و نمایشنامه‌های رفیع حالتی در سراسر این دوران ادامه دارد. آرمان این نگرش، شبیه‌سازی، بازنمایی مطلق واقعیت و ایجاد وهم نمایشی مبتنی بر واقع‌گرایی و طبیعی‌سازی است؛ بنابراین، می‌توان این نگرش را از نظر زیبایی‌شناسی، نوعی بستر گفتمانی غالب بر نقد تئاتر در ایران تلقی کرد.

یادداشت‌ها:

*** تاریخ اجرا: شب دوشنبه سیُم ذی‌حجه [۱۱ عقرب ۱۲۹۲]، منتقد: خان‌ملک ساسانی، محل چاپ: روزنامهٔ آفتاب، ش ۲٤٤، ٦ ذی‌حجهٔ ۱۳۳۱ ق، ص ۱ـ ۳.**

**** منتقد: خان‌ملک ساسانی، محل چاپ: روزنامهٔ آفتاب، ش ۲٤۸، ۲۲ ذی‌حجهٔ ۱۳۳۱ ق، ص ۲ و ۳.**

***** عروسی فیگارو (Le Mariage de Figaro) کمدی‌ای پنج‌پرده‌ای است که پی‌یر بومارشه در سال ۱۷۷۸ م نوشته است. این نمایش‌نامه دومین کتاب در تریلوژی فیگارو محسوب می‌شود. تریلوژی فیگارو عبارتند از: آرایشگاه شهر سویل، عروسی فیگارو و مادر گناهکار.**

****** تاریخ اجرا: ۲۷ ربیع‌الاول ۱۳۳٤ق، منتقد: ع. ص، محل چاپ: هفته‌نامهٔ ارشاد، ش ۲۹، ۷ ربیع‌الثانی ۱۳۳٤ ق، ص ۲.**

گزیدهٔ منابع

ـ آخوندزاده، میرزا فتحعلی (۱۳٤۹ ش). تمثیلات، شش نمایشنامه و یک داستان، ترجمهٔ محمدجعفر قراچه‌داغی، چاپ دوم، تهران: انتشارات خوارزمی

ـ احمدزاده، محمدامیر (تابستان و پاییز ۱۳۹۰ ش). «وضعیت ترجمه، کنشگران و ابعاد آن در دورهٔ قاجار»، تاریخ ایران، ش ۱۰ (پیاپی ٦۸/۵)، صص ۱-۲٦

ـ باتیست مولیر، ژان (۱۳۳٦ ش). حکایت طبیب اجباری، ترجمهٔ محمدحسن خان اعتمادالسلطنه، تهران: احیاء کتاب

ـ _____ (بی‌تا). گزارش مردم‌گریز، ترجمهٔ میرزا حبیب اصفهانی، به کوشش ایرج افشار، بی‌جا: آرمه

ـ سجودی، فرزان و آیدا بصیری (بهار و تابستان ۱۳۹٤ ش). «گسست و پیوستگی فرهنگی در تئاتر پیشامشروطه (بررسی موردی نمایشنامهٔ طریقهٔ حکومت زمان خان، اثر میرزاآقا تبریزی)»، هنرهای زیبا ـ هنرهای نمایشی و موسیقی، دورهٔ ۲۰، ش ۱، صص ۲۷-٤۰

ـ گوران، هیوا (۱۳٦۰). کوشش‌های نافرجام ـ سیری در صد سال تئاتر ایران، تهران: آگاه

ـ ملک‌پور، جمشید (۱۳۸٦). ادبیات نمایشی در ایران، جلد اول، تهران: توس

ـ گزیدهٔ اسناد نمایش در ایران، مرکز اسناد ملی ایران

تطبیق و تحلیل دو دوره نمایشنامه‌نویسی هنریک ایبسن

(قسمت اول)

گردآورنده: فاطمه (صحرا) کلانتری
شاعر، نویسنده و نمایشنامه‌نویس

هنریک ایبسن[1] در سال ۱۸۲۸ م در کشور نروژ به دنیا آمد. نروژ از سال‌های ۱۸۱٤ م به قبل به مدت ٤٥٠ سال زیر یوغ دانمارک بود. در ۱۸۱٤ م، درست زمانی که نروژ قصد داشت استقلال خود را پیدا کند، انگلیس و متحدانش پس از شکست دادن ناپلئون، نروژ را به عنوان غنیمت جنگی به سوئد که به آن‌ها کمک کرده بود، هدیه دادند.

از سال ۱۸۱۵ تا ۱۸٤۸ م، زمانی که ایبسن بیست‌ساله بود، موج انقلاب، اروپا و قارهٔ آمریکا را فراگرفت. دولت‌های بی‌کفایت و اشرافیت‌های وابسته به آن که پس از شکست انقلاب فرانسه در سال ۱۷۸۹ م، در فرانسه بر مردم حاکم شده بودند، آماج حملهٔ طبقهٔ متوسط اروپا قرار گرفتند. این انقلاب‌ها دارای سه موج بود:

الف: ۱۸۲۰ تا ۱۸۲۸ م در حاشیهٔ دریای مدیترانه

ب: ۱۸۲۹ تا ۱۸۳٤ م در کشورهای اروپای غربی و آمریکای شمالی

ج: ۱۸٤۸ م در اروپا، در کشورهای فرانسه، ایتالیا، آلمان، سوئیس و تا اندازه‌ای در رومانی، دانمارک و اسپانیا

ایبسن بیست‌ساله از ۱۸٤۹ تا ۱۸٦۳ م، در طول چهارده سالی که در نروژ بود، چندین نمایشنامه نوشت و در ۱۸٦٤ م به ایتالیا عزیمت کرد. وی چهار سال در این کشور اقامت داشت و در طول این چهار سال (تا سال ۱۸٦۸ م) دو نمایشنامهٔ مهم «براند[2]» و «پرگنت[3]» را نوشت. زمانی که او در راه سفر به ایتالیا بود، بخشی از دانمارک در جنگ با امپراطوری پروس بود، با زمامداری اتو فون بیسمارک[4]. این جنگ بر سر دو منطقهٔ دوک‌نشینِ آلمانی‌زبان که بخشی از قلمرو دانمارک بودند، ایجاد شده بود. ایبسن در این موقعیت، هم به اتحاد کشورهای اسکاندیناوی می‌اندیشید، هم از بی‌اعتنایی نروژ و سوئد به وضعیت دانمارک بسیار رنجیده بود و هم از کوچ خود به ایتالیا غمگین بود.

در صحنهٔ یکم از پردهٔ سوم نمایشنامهٔ «پرگنت»، پسرکی روستایی با قطع انگشت خَود، از رفتن به سربازی و جنگ سر باز می‌زند و اینگونه خود را معاف می‌کند؛ همانند ایبسن که کوچش به ایتالیا نوعی فرار از حمایت از دانمارک است و گویی ایبسن این داستان را در نمایشنامهٔ «پرگنت» می‌آورد تا مرهمی بر عذابِ‌وجدانش باشد.

در دورهٔ جنگ دانمارک با امپراطوری پروس، نوعی اسکاندیناویایی‌گری در میان روشنفکران ایجاد شد و حتی سورن کی یرکگور[5]، فیلسوف دانمارکی، در برابر زبان‌های پرخاشگر و استعمارگر لاتین و امپراطوری پروس ایستاد. ایبسن نیز با اینکه آلمانی را به خوبی می‌دانست، در نوشتن آثارش به زبان نروژی تأکید داشت و این نشان از ملی‌گرایی او داشت؛ و ملی‌گرایی او از حقارت بیشتر دانمارک در برابر آلمان اوج می‌گرفت. ایبسن به مرزبندی کشورهای اسکاندیناوی بهایی نمی‌داد و بیشتر به اتحاد آن‌ها توجه داشت.

1 . Henrik Ibsen
2 . Brand
3 . Peer Gynt
4 . Otto von Bismarck
5 . Soren Kierkegaard

ایبسن علاقهٔ بسیاری به سورن کی یرکگور داشت و در نوشتن نمایشنامه‌های «برانـد» و «پرگنت» مانند او عمل کرد. همان‌طور که کی یرکگور معتقد بود اندیشه همانند سکه دو رو دارد و همیشه کتاب‌هایش را به شیوه‌ای جدلی می‌نوشت، ایبسن نیز راه او را در نمایشنامه‌های «برانـد» و «پرگنت» پی گرفت؛ این دو نمایشنامه هم دو روی یک سکه هستند و به شیوه‌ای جدلی نوشته شده‌اند؛ برانـد انسانی سخت‌گیر، شورشی و اخلاق‌گرا و پرگنت، سهل‌انگار و ماجراجو و اخلاق‌گریز بود.

ایبسن در نامه‌ای که در سال ۱۸۸۸ م برای گئورگ برانـدس[1]، منتقد ادبی و نویسندهٔ دانمارکی، می‌نویسد، اظهار می‌کند که ملیّت - آگاهی در حال محو شدن است و جای آن را بشر - آگاهی خواهد گرفت، و در مورد خود ذکر می‌کند که ابتدا نروژی بوده و بعد اسکاندیناویایی شده و سپس به تفکر گستردهٔ آلمانی رسیده است.

در سال ۱۸۶۸ م، زمانی که ایبسن به آلمان کوچ کرد، پا به حوزهٔ اندیشه ژرمنی گذاشت و شیوهٔ جدلی نمایشنامه‌نویسی را بیشتر جدی گرفت.

عصر ایبسن عصر اوج روشنگری در اروپاست، قرن هجدهم قرن اوج روشنگری است. برای درک ایبسن و نمایشنامه‌های او می‌بایست به واکاوی عصر روشنگری بپردازیم. خاستگاه روشنگری به سه جریان برمی‌گردد:

الف: اومانیسم: اومانیسم همان انسان‌گرایی است. پیش از اومانیسم انسان در حاشیه قرار داشت و خدا مرکز عالم بود و همهٔ هستی در سیطرهٔ او. در دوران پیش از اومانیسم، کتب مذهبی کارکرد ویژه‌ای داشتند. با ظهور اومانیسم، انسان در مرکز عالم قرار می‌گیرد و کتب علوم انسانی جایگاه ویژه‌تری می‌یابند.

ب: رنسانس: رنسانس بازگشت به فرهنگ یونانی و رومی است. رنسانس در بسط بحث روشنگری در اروپا جایگاه ویژه‌ای دارد.

ج: اصلاحات مذهبی لوتر[2]:

- قرن هجدهم در اوج روشنگری: جنبش روشنگری نطفه‌هایش در انگلستان و فرانسه شکل گرفت، اما خاک اصلی آن هلند بود. مردم هلند به واسطهٔ بندری بودن این کشور و وجود دادوستد، تعصبات مذهبی نداشتند، و حتی روشنفکران کشورهایی چون انگلستان و فرانسه نیز به هلند عزیمت می‌کردند؛ زیرا فضای بازتری داشت. در آلمان روشنگری کمرنگ بود و اولین جریان ضدروشنگری در آلمان شکل یافت؛ جریانی که به فاشیسم منتهی شد.

- جنبش روشنگری در فرانسه به علت تأثیر دایرةالمعارف است. برای اولین بار در اروپا یک دایرةالمعارف به سرپرستی دنیس دیدرو[3] که خود یک رمان‌نویس بود، نوشته می‌شود. قرن هجدهم، قرن روشنگری و رمان بوده است. اشخاص مهمی در این دایرةالمعارف مطلب می‌نوشتند؛ کسانی چون: دیدرو، ولتر[4]، روسو[5]، ژولین اوفره دولامتری[6]، دالامبر[7]، هول باخ[8] و... . این دایرةالمعارف بسیار بر عصر روشنگری تأثیر داشت. افزون بر این، در فرانسه برخی اشراف در خانه‌ها و سالن‌های بزرگ محافل ادبی برگزار می‌کردند و این محافل مکانی بود برای تعامل ادبیات جدید و هنر.

از آنجا که ایبسن پس از ایتالیا به آلمان کوچید، بد نیست به دلایل عدم پیشروی جنبش روشنگری در آلمان قرن هجدهم اشاره‌ای کنیم. آلمان تا زمان بیسمارک یک کشور متحد نبود، بلکه فئودال و ملوک‌الطوایفی بود و به تبع، استبداد هم در آن بیشتر بود و هر خان‌نشین مستبدانه پیش می‌رفت. آلمان که در زمان روشنگری به دنبال اصلاح مذهبی رفت، دچار جنگ‌هایی بین پروتستان‌ها و کاتولیک‌ها گشت و نیز بیماری‌های طاعون و وبا در آن همه‌گیر شد و همین آلمان را درونگراتر کرد. این درونگرایی را حتی در موسیقی عرفانی باخ نیز می‌توان دید. در حقیقت آلمان، بر خلاف بعضی دیگر از کشورهای اروپایی، راه متفاوتی را در پیش گرفت. آلمان در فلسفه نیز سراغ ایدئالیسم رفت، در حالی که در فرانسه عقل‌گرایی‌ای از جنس دِکارتی حاکم بود؛ یعنی همان عقل محض، و در انگلستان علم‌گرایی و تجربه و مشاهده کارکرد داشت و عقل‌گرایی علمی آن هم متکی بر آزمایش و مشاهده و برّرسی بود. در فلسفهٔ انگلوساکسونی که از انگلستان شروع می‌شود و به آمریکا هم می‌رسد، پراگماتیک مهم است؛ انگلستانی‌ها در پی اصالت سود بودند. آنها سراغ

1 . Georg Brandes
2 . Luther
3 . Denis Diderot
4 . Voltaire
5 . Rousseau
6 . Julien Offray de La Mettrie
7 . d›Alembert
8 . Holbach

آن چیزی از فلسفه رفتند که برای زندگی روزمره کاربرد داشت، اما در آلمان فلسفهٔ ایدئالیستی و فلسفهٔ کلان که در زندگی روزمره کاربردی ندارد، اهمیت یافت.

نیچه[1] و حتی فلاسفهٔ آلمانی می‌گویند که انگلیسی‌ها ضد فلسفه هستند و حتی برآنند که انگلیسی‌ها فلسفه را صد سال عقب برده‌اند و آن‌ها را تحقیر می‌کنند، اما خودشان، یعنی همان آلمان‌ها به فاشیسم می‌رسند. آن‌ها به طنز می گویند خدا دریاها را به فرانسوی‌ها، زمین را به انگلیسی‌ها و آسمان را به آلمانی‌ها داد. فلسفهٔ انگلیسی - آمریکایی که آن را انگلاساکسونی می‌نامند، دنبال مسائل زمینی است و دنبال این است که فلسفه چطور می‌تواند از دردهای زمینی کم می‌کند؛ بنابراین فلسفهٔ علم در اینجا پیشرفت می‌کند. در فلسفهٔ انگلاسکسونی زبان آدمیزادی و قابل فهم بسیار مهم است؛ چنانکه پوپر[2] و راسل[3] بحث‌های سادهٔ فلسفی بیان می‌کنند، اما در فلسفهٔ آلمان هر چقدر اطناب بیشتر باشد و مطلب بیشتر پیچانده شود، بهتر است. هگل[4] نمونهٔ خوبی برای نشان دادن فلسفهٔ آلمانی است؛ چراکه زبان هگل پیچیده است. گرایش ادبیات آلمانی نیز به پیچیده‌نویسی است، اما در انگلستان ساده‌نویسی رواج دارد. زبان آلمانی دشوار است و فلسفهٔ آلمانی نیز همانند زبانش دشوار است، ولی در انگلستان با زبان و نیز فلسفهٔ ساده روبرو هستیم.

جریان روشنگری در فرانسه و انگلستان تأثیر می‌گذارد و در آلمان کمتر. دشمنان روشنگری در آلمان بیشتر بودند. هگل و هایدگر[5] مقابل کانت[6] بودند. برخی برآنند که کانت هم ایدئالیست است، اما جنس ایدئالیست کانت متفاوت از هگل است؛ هگل ضد روشنگری است و کانت موافق روشنگری است.

ایبسن نیز در آثار دورهٔ چهارم خود پدیدارشناسی روح هگل را به روانی در شخصیت‌های نمایشنامه‌اش به کار می‌بندد. او در نمایشنامه‌های دورهٔ سوم خود که همگی رئال هستند، نقد گزندهٔ اجتماعی خود را از ارکان جامعه تا هدا گابلر[7] بر جامعهٔ روشنگری داشت که همان خوش‌باوران «دوران‌ساز» عصر روشنگری بودند.

همچنین او با نگاه جدلی، عقل‌گرایی روشنگری را می‌ستود، اما پوشالی بودن این عقل را در شخصیت‌های نمایشنامه‌هایش برملا می‌کرد.

در نمایشنامه‌های دورهٔ چهارم، ایبسن به علت ورود به جهان اسطوره‌ها، مانند نمایشنامه‌های دورهٔ اول نوعی رمانتیسیسم را نشان می‌دهد، اما چون نمایشنامه‌هایش یکی پس از دیگری حالتی جدلی دارند، نمی‌توان او را رمانتیسیست دانست؛ برای مثال شخصیت سولوی در مقابل پرگنت، بعد از نمایشنامه براند، تنها رویکرد جدلی او را نشان می‌دهد.

در سطرهای سپسین، به تقابل‌های مختصری از روشنگری و رمانتیسیسم پرداخته شده است:

اولین دشمن روشنگری، رمانتیسیسم است. روشنگری بر عقل و رمانتیسیسم بر احساس و غریزه تأکید داشت. بزرگ‌ترین جریان ضد روشنگری در آلمان شکل می‌گیرد که همان رمانتیسیسم است. رمانتیسیسم فراتر از مکتب است و به معنای عشق و عاشقی و سانتی‌مانتالیسم نیست، بلکه گوتیک ادبیات وحشت جزو رمانتیسیسم است؛ بنابراین رمانتیسیسم اصلاً مکتب نیست، بلکه جهان‌بینی است. از رمانتیسیسم‌ها بسیار چیزهای عجیبی بیرون آمده؛ هم پدیده‌های مثبت و هم منفی: ملی‌گرایی، ناسیونالیسم، روانشناسی، اگزیستانسیالیسم و فاشیسم.

رمانتیسیسم مقابل روشنگری می‌ایستد. یک جاهایی حق دارد، ولی جایی آن‌قدر دشمنی می‌کند که به جریان‌های عقل‌ستیزانه یاری می‌رساند و یاریگر دشمنان آزادی می‌شود.

رمانتیسیسم از آن جهت مثبت است که احساسات بشر بخشی از وجودش است. نباید رمانتیسیسم را نادیده گرفت؛ زیرا روشنگری خوش‌باورانه‌ای به علم داشت. رمانتیسیسم‌ها تیتیسم‌ها می‌گفتند احساسات بخش وجود آدمی است و همیشه عقلانیت نجات‌بخش نیست. رمانتیسیسم و روشنگری زمانی که در حد اعتدال باشند، پدیده‌هایی منفی نیستند، بلکه افراط در آن‌ها دارای اشکال است.

جریان روشنگری به انقلاب صنعتی برمی‌گردد. بشر در دوره‌ای در انقلاب صنعتی خوش‌بین می‌شود و آن را موجب و باعث آرامش و خوشبختی می‌بیند و فکر می‌کند به کمک آن می‌توانند اثبات کنند خدا هست یا نیست، اما اتفاقاتی که در قرن بیستم افتاد، نشان داد اعتماد بیش از اندازه به علم و خرد درست نبوده

1 . Nietzsche
2 . Popper
3 . Russell
4 . Hegel
5 . Heidegger
6 . Kant
7 . Hedda Gabler

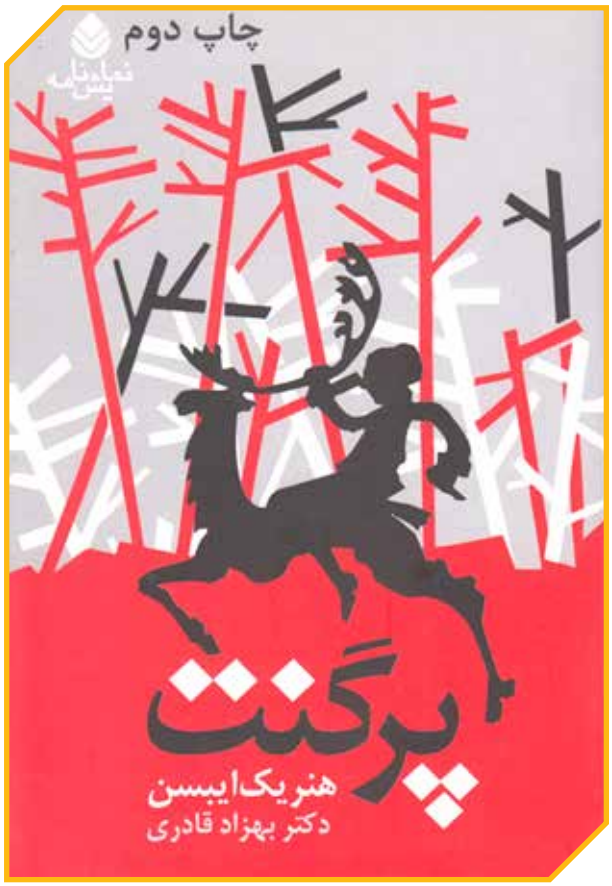
است. جنگ جهانی اول اروپایی که از دل روشنگری بیرون آمده است، آتشی به پا می‌کند که در آن انسان‌های متمدن نیز کشته می‌شوند. بشر پیچیده‌تر از آن است که با آموزش و پرورش مشکلاتش حل بشود. حفره‌های سیاهی در انسان وجود دارد و جنبه‌هایی در انسان هست که غیرعقلانی است.

نگاه بومی و زیستی هنریک ایبسن در آثار خود از سال‌های ۸۲۸۱ تا ۶۰۹۱ م

چنانچه پیش‌تر نیز گفته شد، هنریک ایبسن زادهٔ نروژ و شمال اروپا بود. خودش می‌گوید: «چشم‌انداز نامهربان شمال اروپا که مردم را احاطه کرده است و زندگی در انزوا و خانه‌هایی که کیلومترها از هم فاصله دارند، آنان را وادار کرده است که به‌جز خود به دیگران نیاندیشند و از این رو فکور و جدی به نظر می‌آیند. اینان در خود فرو می‌روند و شک می‌کنند و غالب اوقات دل به یأس می‌سپارند. در نروژ از هر دو نفر یکی فیلسوف است. آن زمستان‌های طولانی، آن مه غلیظش، آخ که چقدر همه به آفتاب محتاجند».

بوم‌نگاری در آثار ایبسن بسیار مشهود است؛ مخصوصاً در نمایشنامه‌هایی از او که اسطوره‌ای و نمادین هستند و از فضای رئال دورهٔ سوم نمایشنامه‌هایش فاصله دارند، فضاهایی از قله و دره، دامنهٔ کوه و فراز و فرود دیده می‌شود و چهره‌هایی که از شمال نروژ می‌آیند، سرکش، پرشور و سنّت‌ستیز هستند. در نمایشنامهٔ «دشمن مردم» که در ابتدای نمایشنامه اعلام می‌شود که رویدادها در شهر ساحلی‌ای در جنوب نروژ می‌گذرد، دکتر استوکمان می‌گوید: «من که سال‌های سال در یک گوشهٔ دورافتادهٔ شمالی زندگی کرده‌ام، من که مدت‌ها از آدم‌های فکور دور بوده‌ام، ارزش این زندگی و این شهر را درک می‌کنم». در اینجا دکتر استوکمان که از مردمان شمال نروژ است، به گونه‌ای سخن می‌گوید که گویی از آنجا رهایی یافته است؛ مانند خود ایبسن که به ایتالیا و بعد به آلمان مهاجرت کرد.

قله و کوه برف در نمایشنامهٔ آخر ایبسن، «وقتی ما مردگان سر برداریم»، نیز دیده می‌شود؛ البته در حالتی نمادین و اسطوره‌ای؛ به طور مثال در پردهٔ سوم، در توضیح صحنه آمده است: «بر فراز کوهی ناهموار، با پرتگاه‌هایی تند که شیب آن‌ها رو به عقب است، قله‌های برف‌گرفته سر برافراشته‌اند...». همان‌طور که



می‌بینیم، فضای شمال نروژ به خوبی نمایان است و حتی روبک و ایرنا در این نمایشنامه، در پردهٔ سوم و آخر، به سمت قله می‌روند و بهمن آن‌ها را محاصره می‌کند و به مرگی نمادین می‌رسند. این نمایشنامه جزو نمایشنامه‌های دورهٔ چهارم هنریک ایبسن است که در آن از نمایشنامه‌های رئال خود فاصله گرفته و به فضایی اسطوره‌ای وارد شده است.

در پردهٔ یکم نمایشنامهٔ «سولنس معمار»، وقتی هیلده با چوبدستی کوهنوردی‌اش در می‌زند و در توضیح صحنه شمایل لباس‌های او ذکر می‌شود، نشان از شخصیتی است که از شمال نروژ آمده است. در تمام نمایشنامه‌ها شخصیت‌هایی که از شمال نروژ می‌آیند، می‌گویند: «از اون بالا»، یعنی از شمال نروژ آمده‌ایم.

دلبستگی هنریک ایبسن به شمال نروژ تا آخرین نمایشنامه‌هایش نیز در شخصیت‌های نمایشنامه‌هایش پیداست.

تحلیل رئالیستی بودن نمایشنامه‌های دورهٔ سوم هنریک ایبسن از سال ۱۸۷۷ تا ۱۸۹۰ م

نمایشنامه‌های دورهٔ سوم هنریک ایبسن در حوزهٔ رئالیسم

جـای می‌گیرنـد. در اروپـای قـرن هجدهـم و نوزدهـم، همان‌طـور کـه در قبـل اشـاره شـد، جریـان روشـنگری و عقل‌گرایـی و در برابـر آن جریـان رمانتیسـم قـرار گرفـت. زمانـی کـه ایبسـن نمایشـنامه‌های دورهٔ سـوم خـود را می‌نوشـت، در درسـدن[1] آلمـان زندگـی می‌کـرد. او بـه جریـان روشـنگری انتقـاد داشـت. البتـه از آن روی کـه ایـن جریـان در وجـه تئـوری آن عقـل و خـرد را جایگزیـن خرافـه و جهـل و بیهوده‌پرسـتی کـرده بـود، حامـی آن بـود، امـا زمانـی کـه می‌دیـد جامعـه بـه صـورت واقعـی و رئـال از ایـن روشـنگری دور اسـت و بـه صـورت یـک ژسـت روشـنگری مانـده اسـت، نمایشـنامه‌های دورهٔ سـوم خـود را بـه صـورت رئـال نوشـت؛ کـه شـامل ایـن مـوارد می‌شـود: «ارکان جامعـه»، «خانـهٔ عروسـک»، «اشـباح»، «دشـمن مـردم»، «مرغابـی وحشـی»، «روسمرسـهولم[2]»، «بانـوی دریایـی» و «هـدا گابلـر».

در تعریـف رئالیسـم آمـده اسـت: نمایانـدن زندگـی آنچنـان کـه واقعـاً هسـت. البتـه رئالیسـم تنهـا بازنمایـی واقعیـت نیسـت و نویسـندگان رئالیسـم بـر خـلاف نویسـندگان ناتورالیسـت کـه انسـان را در بافـت فیزیولـوژی تعریـف می‌کردنـد و آن را از بسـتر تاریـخ و اجتمـاع جـدا می‌کردنـد، نمی‌توانسـت بیانگـر تأثیـرات شـگرف اجتمـاع بـر انسـان باشـد. رئالیسـم ایبسـن و هم‌قطـاران او، بازنمایـی واقعیـت بـه صـورت مجـرد نبـود؛ بلکـه ریشـه و علـل و چرایـیِ آن واقعیـتِ ظهوریافتـه مبنـای آثـار آن‌هـا بـود. ایبسـن در دورهٔ سـوم نمایشـنامه‌هایش در بسـتری رئـال بـه جامعـهٔ روشـنگری می‌تـازد و دروغ‌هـا و عـدم هماهنگـی عقـل و خـرد بـا پراگماتیـک آن‌هـا را برمـلا می‌سـازد. انسـان بـرای ایبسـن بسـیار دارای اهمیـت بـود و اومانیسـم او بازنمایـی عقـل و خردهایـی در ورطـهٔ لجن‌هـای اجتماعـی بـود کـه جـز در کلام نشـانی نداشـت.

رئالیسـم در تئاتـر اروپـا از قـرن هجدهـم بـا نطفه‌هایـی آغازیـن شـکل می‌گیـرد و در قـرن نوزدهـم بـه تکامـل می‌رسـد. ایبسـن از پایه‌گـذاران رئالیسـم در تئاتـر اروپـا اسـت. ایبسـن منتقـدی اجتماعـی بـود و در آثـارش تفـاوت میـان آنچـه روشـنگری می‌نامنـد و واقعیـت تـار و تیـرهٔ اجتمـاع پیرامونـش را آنچنـان دارای شـکاف عظیمـی دیـد کـه بـا سـاخت شـخصیت‌های نمایشـنامه‌اش بـه طـور عقلانـی بـه کشـف ایـن شـکاف پرداخـت تـا ریشـه‌های ایـن درد و شـکاف عظیـم را بیابـد. ایبسـن در ارکان جامعـه کشـتی‌های خـراب و ازکارافتـاده‌ای را بـه تصویـر می‌کشـد کـه نشـان‌دهندهٔ از کارافتادگـی نهادهـای اجتماعـی در عصـر روشـنگری اسـت. ایبسـن در تمـام نمایشـنامه‌های دورهٔ سـوم، در فضایـی رئـال سـعی دارد در خـلال پیشـبرد نمایشـنامه‌هایش چهـرهٔ واقعـی شـخصیت‌هایی را کـه سـعی دارنـد در عرصـهٔ اجتمـاع، خـود را تابـع عقـل و خـرد بداننـد و بـه نوعـی دروغ‌هـا و دورویی‌هایشـان را بپوشـانند، در همـان اجتمـاع پوسـیده برمـلا سـازد.

ایبسـن ماننـد یـک نویسـندهٔ رئالیسـت واقعـی شـخصیت‌های نمایشـنامه‌هایش را نمونه‌هـای طبیعـی و قابـل دسترسـی و ملمـوس و محسـوس می‌سـازد کـه هـر کـدام مشـتقاتی از یـک اجتمـاع هسـتند؛ شـخصیت‌های نـورا و کروگسـتاد در «خانـهٔ عروسـک»، خانـم آلوینـگ و مانـدرز و انگسـتراند در «اشـباح»، دکتـر اسـتوکمان و کلانتـر و هووسـتاد و... در «دشـمن مـردم»، گرگـرز در «مرغابـی وحشـی»، رسـمر و ربـکا در «رسمرسـهولم»، دکتـر وانـگل و هیلـده در «بانـوی دریایـی» و هـدا گابلـر و تسـمان و بـراک و... در «هـدا گابلـر»، همگـی شـخصیت‌هایی قابـل لمـس و طبیعـی هسـتند و در بسـتر اجتماعـی قـرار دارنـد کـه در جـدال میـان وظیفـه و ضـرورت و عـادت از یـک سـو و آزادی و اراده و عشـق و آگاهـی از

1 . Dresden
2 . Rosmersholm

سوی دیگر مستأصل مانده‌اند و هر کدام با توجه به نگاهشان به شرایط اجتماعی و بقای اجتماعی به انتخابی تن می‌دهند.

نمایشنامه‌های رئال ایبسن شبیه زندگی عادی است؛ حوادث ساده پیش می‌روند و اشخاص نمایشنامه مشکلات روزمره و عادی را از سر می‌گذرانند، اما این مشکلات با هنر ایبسن به صورت جهان‌شمول مطرح می‌شود تا تضادهای میان فرد و جامعه و دروغ و حقیقت و روشنگری حقیقی با تزویر روشنگری از هم تمیز داده شود.

یک نکتهٔ مهم در نمایشنامه‌های دورهٔ رئال ایبسن استفاده از نماد است؛ به طور مثال در «مرغابی وحشی» که وحشی بودن مرغابی نوعی نماد است که در میان جامعهٔ خوگرفته به پوسیدگی‌ها و دروغ، اهلی نمی‌شود و هدویک به صورت نمادین مانند مرغابی وحشی در درون آب به خودکشی دست می زند. ایبسن از «دشمن مردم» به بعد در فضای رئالِ نمایشنامه‌هایش نمادهایی را نیز به کار می‌برد تا خواننده را هر چه بیشتر به درون عمق اثر پرتاب کند.

مهم‌ترین خصوصیات ادبیات رئالیستی، توصیف انسان به صورت موجودی اجتماعی است. رئالیسم ریشهٔ رفتار انسان را در شرایط اجتماعیِ همان زمان می‌جوید. رئالیست کسی است که روابط میان افراد را از یک طرف و افکار و امیدها و خیالات و نومیدی‌های آنان را از طرف دیگر، معلول علل معینی در اجتماع می‌داند که در محیط معینی به وجود می‌آیند و در شرایط معینی نابود می‌شوند. این مفهوم به طور کامل در آثار ایبسن نمایان است. تنها کافی است با شخصیت‌های نمایشنامه‌ها همراه شد تا به این تنیدگی اجتماع در اعمال شخصیت‌ها دست یافت.

در فضای نمایشنامه‌های رئال ایبسن، از نور و نوع قرارگیری آن برای بیان صحنه‌ها و مفاهیم استفاده می‌شود که می‌توان نوعی فضای اکسپرسیونیستی را نیز در آثار او در کنار رئالیسم و سمبولیسم قرار داد.

نمایشنامه‌های دورهٔ چهارم هنریک ایبسن عبارتند از: «استاد سولنس معمار»، «آیلف کوچولو»، «جان گابریل بورکمان» و «وقتی ما مردگان سر برداریم». همگی این نمایشنامه‌ها از فضای رئال دورهٔ سوم فاصله گرفته‌اند. همان‌طور که پیش از این نیز گفته شد، هنریک ایبسن به پیروی از فیلسوف محبوبش، کی یرکگارد، شیوه‌ای جدلی را پیش می‌گرفت. با توجه به تاریخ روزگار ایبسن و عصر روشنگری در قرون هجدهم و نوزدهم اروپا و افراط در خردگرایی و بن‌بست‌هایی که ایبسن در آثار رئال دورهٔ سوم خود آن افراط را به سخره گرفت و آن را برملا ساخت، پس از آن، درست بعد از نمایشنامهٔ «هدا گابلر» در سال ۱۸۹۰ م، با خودکشی هدا گابلر، گویی خودکشی خودش را در فضای رئال اعلام کرد. حتی می‌توان گفت ایبسن دست به انتخاب زد و چون کی یرکگور و فلسفهٔ او، خودش و آثارش را در جهان رمانتیسم متولد کرد؛ و همان‌طور که بن مایهٔ مرگ و خودکشی در آثار کی یرکگور نمایندگی رهایی و آزادی را دارند، ایبسن نیز با جهان رئال و عصر روشنگریِ افراطیِ خردگرایانه خداحافظی کرد و وارد جهان رمانتیسم و اسطوره و نماد شد. همان‌طور که پیش از این در مورد عصر روشنگری گفته شد، باید در اینجا به جریان رمانتیسیسم که تقابلی بود در برابر خردگراییِ مفرطِ عصرِ روشنگری بپردازیم. رمانتیسیسم به احساس و غریزهٔ انسان اهمیت ویژه‌ای می‌بخشید و در برابر انحرافات عصر روشنگری می‌ایستاد. برای فهم رمانتیسیسم باید ویژگی‌های آن‌ها را بیان نمود:

الف. بازگشت به طبیعت: بعد از انقلاب صنعتی و مقهور شدن انسان در صنعت، همان‌طور که در نمایشنامه‌های دورهٔ سوم ایبسن دیدیم، جامعه و شهر آنچنان بر صمیمیت و اصالت انسان و احساس او سایه افکند که دیگر فضایی برای انتخاب صحیح و خروج از این گردونهٔ فاسد نمی‌ماند؛ بنابراین بازگشت به طبیعت حاصل نوعی دلشکستگی از نتایج خِرد و صنعت است. البته نباید بازگشت به طبیعت را نوعی بازگشت به زندگی روستایی و کشاورزی و چوپانی دانست، بلکه منظور بازگشت به طبیعت و اصالت و احساس برگرفته از غریزهٔ انسان است که در زیر چکمه‌های صنعت نابود شده بود.

ب. مخالفت با خرد: رمانتیسم‌ها در برابر عصر روشنگری که ایجادکنندهٔ نئوکلاسیسیسم بود، ایستادند؛ در برابر خرد و عقل محضی که انسان را تا آنجا زندانی می‌ساخت که حتی توصیف او از طبیعت نیز می‌بایست در باغچهٔ خرد و عقل کاشته می‌شد. هنرمند که نمی‌توانست با قید و بند کنار بیاید، در برابر این جریان ایستاد. البته نتایج عقیم‌ماندهٔ شعارهای عصر روشنگری یکی از دلایل ایجاد رمانتیسم در برابر شعارهای خردگرایانهٔ عصر روشنگری شد؛ عصری که بیشتر انسان را به صورت ربات‌گونه می‌پذیرفت و انسان را از اصالت حقیقی و غریزی خودش دور کرد. در اینجا نیز ایبسن بر اساس همان اصل جدلی خود بعد از رئالیسم و

نشـان دادن انحرافـات روشـنگری و عقـل محـض، خـود و شـخصیت‌هایش را وارد جهـان رمانتیـک می‌کنـد.

خردگرایـی حاکـم بـر ادبیـات می‌خواسـت تمـام ادبیـات را در وحدت‌هـای سـه‌گانه زندانـی کنـد و قومیت‌هـا و ملیت‌هایـی کـه بـه نوعـی خـود را در تضـاد بـا ایـن ادبیـات می‌دیدنـد، راهـی بـرای نفـس کشـیدن نداشـتند تـا آنکـه بـا آمـدن و قیـام رمانتیسـم علیـه نئوکلاسیسیسـم عصـر روشـنگری، ادبیـات ملـل مـورد اهمیـت قـرار گرفـت؛ ادبیـات عامیانـه و هـر گونـه ادبیاتـی کـه بـه نوعـی در تضـاد بـا آن رسـم‌الخط ارائه‌شـدهٔ نظـم ادبیاتـیِ عصـرِ روشـنگری بـود. ایبسـن نیـز در ایـن مسـیر گام برداشـت و بـا خلـق شـخصیت‌های اسـتاد سـولنس معمـار، آیلـف کوچولـو، روبـک و ایرنـا و مایـا و اوالفهایـم در «وقتـی مـا مـردگان سـر برداریـم» و «جـان گابریـل بورکمـان»، در تقابـل بـا شـخصیت‌های رئـال خـود قـد برافراشـت.

ج. تکیـه بـر ضمیـر نـاآگاه (درون‌نگـری): بی‌شـک وقتـی از خـرد گریـزان می‌شـوی، بـه ذهـن روی مـی‌آوری. جایـی کـه احسـاس و تخیـل بـا هـم زیسـت می‌کننـد، خویشتن‌شناسـی آن‌هـا بـر اسـاس خـرد نخواهـد نبـود، بلکـه بـر اسـاس احسـاس و غریـزه رقـم می‌خـورد؛ همان‌طـور کـه در جایـی از نمایشـنامهٔ «جـان گابریـل بورکمـان»، او تمـام سـرمایه‌های زمیـن و کانی‌هـای خفتـه در آن‌هـا را صـدا مـی زنـد و بـه آن‌هـا می‌گویـد: «دوسـتت دارم، دوسـتت دارم». گویـی در اینجـا ایبسـن درون ضمیـر ناخـودآگاه بورکمـان را بـه ظهـور می‌رسـاند. البتـه در ایـن تکیـه بـر ضمیـر ناخـودآگاه، فرویـد[1] و یونـگ[2] بی‌تأثیـر نبودنـد.

1 . Freud
2 . Jung

همان‌طور که ادبیات کلاسیک بر ضمیر آگاه پایه‌گذاری می‌شود، رمانتیک بر ضمیر ناخودآگاه بنیان می‌گیرد. بی‌شک همان‌گونه که بیان کردیم، این درون‌گرایی و میل به ضمیر ناخودآگاه و تخیل و احساس، از اوضاع نابسامان خردگرایی و انقلاب صنعتی و عدم موفقیت شعارهای انقلاب فرانسه نشئت می‌گرفت که ناخودآگاه هنرمند را با اجتماع بیگانه می‌کرد.

د: بیمارگونگی: گوته این نظر را بیان می‌کرد که رمانتیسم تجسم اصلی بیماری است. می‌توان بخشی از این بیماری را انعکاس تصویر بیمارگونهٔ قرن هجدهم و نوزدهم دانست که موجب یأس هنرمندان در جایگاهشان میان عقل‌گرایان محض بود. دو گروه رمانتیک وجود داشتند؛ آنها که به طور کامل به جهان ناخودآگاه سفر کردند و از هر گونه واقعیت موجود فرار کردند که این گروه از هنرمندان بیشتر به جنون کشیده شدند؛ و گروهی دیگر که با تلفیق خودآگاه و ناخودآگاه به تأثیر آثار خود بر جامعه و تلطیف خردگرایی محض کمک شایانی کردند؛ همان‌طور که ایبسن در چهار اثر پایانی خود با آگاهی کامل، ناخودآگاه و خودآگاه شخصیت‌هایش را با هم گره زد تا فریادی باشد بر روشنگران و روشنفکران متقلبی که از خرد، تنها ژست آن را و از اخلاق، دروغ و ریا و مافیا را می‌شناختند و در ساحل امنی خون آگاهی را می‌مکیدند.

رمانتیسیسم نتایج بسیار مفیدی داشت؛ به فرد هویت بخشید و بر اثر آن، در ادبیات انواع رمان‌های شخصی، تاریخی، تخیلی، عشقی تحلیلی و روانی ایجاد شد. همچنین رمانتیسم به شعر جان تازه‌ای بخشید و هم شعر و هم هنر را در خدمتگذاریِ صرف به اخلاق و خرد بازداشت.

در چهار نمایشنامهٔ آخر هنریک ایبسن، بر خلاف دورهٔ سوم که از سبک رئالیسم پیروی می‌کردند، ما وارد جهان رمانتیسیسم و اسطوره می‌شویم. استاد سولنس معمار که با آمدن هیلده به دوران کودکی خود بازمی‌گردد و خیال و تخیل سولنس از رفتن به نوک برج و همچنین بورکمان و روبک و رفتن آن‌ها به قله، به صورت نمادین، نشان از فضای رمانتیسم و نزدیکی به طبیعت و مخالفت با خردگرایی و نوعی بیمارگونگی در شخصیت‌ها دارند. فضای این نمایشنامه‌ها اسطوره‌ای است و نمادین و شخصیت‌ها درون سایه‌روشن قرار دارند؛ روبک مجسمه‌ای می‌سازد به نام رستاخیز، استاد سولنس از برج بلند می‌گوید که در آخر از آنجا به آسمان می‌پیوندد و آیلف که دریا او را در برمی‌گیرد. هیچ کدام از شخصیت‌های نمایشنامه‌ها به علت و معلول‌های عقلانی تن نمی‌دهند و در آن‌ها جنون و شیدایی و انزوا و عصیان می‌بینیم؛ به طور مثال زمانی که هیلده بدون هیچ علت خاصی در پشت درب خانهٔ استاد سولنس معمار ظاهر می‌شود، گویی بی هیچ منطقی می‌توان سولنس را احضارکنندهٔ هیلده دانست که می‌خواهد با هیلده به فضایی اسطوره‌ای و نمادین پای بگذارد و همچنین در نمایشنامهٔ آخر او، «وقتی ما مردگان سر برداریم»، روبکِ مجسمه‌ساز با ایرنا رو به قله می‌رود تا رهایی را بازیابد، در حالی که اولفهایم و مایا در جهت معکوس آن‌ها پایین می‌آیند و روبک و ایرنا در زیر بهمن به رهایی می‌رسند. عصیان و انتخابی که در لایه‌های اسطوره‌ای چهار اثر پایانی نهفته است، می‌تواند ادامهٔ همان فلسفهٔ اگزیستنسِ کی یرکگوری ایبسن باشد که در تمام نمایشنامه‌هایش سایه افکنده است و این قرابت بعید هم نیست؛ چون هر دو در یک روزگار می‌زیستند و تبادل تفکرات این دو امری بدیهی ست.

بیمارگونگی و جنون شیدایی متعادل و بدون افراط نیز در نمایشنامه‌های دورهٔ چهارم ایبسن مشهود است. در دورهٔ رئال او این گذشته است که حال و آیندهٔ شخصیت‌هایش را ویران می‌کند، اما در چهار اثر پایانی، شخصیتی اسطوره‌وار از ناکجاآبادی سر می‌رسد، از همان آیندهٔ تخیلی به حال می‌آید و گذشته رنگ می‌بازد و شخصیت‌ها به سمت قله و نوک برج و دریا می‌روند تا مرگ را به عنوان نمادی از رهایی و ابدیت در آغوش گیرند. در آثار رئال ایبسن وظیفه آن‌قدر به آزادی هجوم می‌آورد که شخصیت‌ها دست به انتخاب‌های گوناگون می‌زنند، اما در چهار اثر پایانی این وعدهٔ تخیلی است که به وظیفه هجوم می‌آورد و شخصیت را به صورت نمادین به رهایی می‌رساند؛ همچون استاد سولنس که با آمدن هیلده به نارنجستان و اوج می‌اندیشد و از بار وظیفه‌اش می‌کاهد و او را از جهان میانمایگانِ دورهٔ سوم نمایشنامه‌های ایبسن رها می‌کند و به خودکشی اسطوره‌ایَ می‌اندازد.

هیلده در «سولنس معمار»، روبک و ایرنا در «وقتی ما مردگان سر برداریم»، بورکمان در «جان گابریل بورکمان» و آیلف در «آیلف کوچولو» حالاتی متفاوت با شخصیت‌های دیگر دارند. چهره‌هایی رازناک که یا از ناکجاآباد آمده‌اند و یا به ناکجاآباد می‌روند و موجب رهایی شخصیت‌های اصلی نمایشنامه‌ها می‌گردند، به تمامی نمادین و اسطوره‌ای هستند.

ادامه دارد...

بازیگری، سپنتایی شناخت و دیدار (شهود)

نگارنده: عرفان پهلوانی
کارشناس ارشد ادبیات نمایشی
آموزگار، پژوهشگر، نویسنده، بازیگر، نمایشنامه‌نویس، ترانه‌سرا، کارگردان و روزنامه‌نگار

بازیگری پدیده‌ای است سپنتا و بیش و پیش از آنکه خرد توان درک این سپنتایی را داشته باشد، سپنتاها باید با دل کشف شوند و شهود، شاید از همین روی و با نگاه به توان و سپنتایی هنر و دانش، بازیگری است که گوته آورده است: «باشد که صحنه همچون طنابِ بندبازان به افراد ناشایست یارای راه رفتن بر روی خود را ندهد.»

پیامدار گرامی اسلام (ص)، سقراط حکیم، مولانا، عطار نیشابوری، شاه نعمت‌الله ولی و بسیاری دیگر از اندیشمندان و فرهیختگان جهان، بر یک نکته انگشت برنهاده‌اند: خودشناسی.

«مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ»؛ هر کس خود را بشناسد، پس همانا خدایش را خواهد شناخت (پیامبر اسلام).

خودت را بشناس (به انگلیسی: Know thyself و به یونانی: γνῶθι εαυτόν) (سقراط).

روزها فکر من اینست و همه شب سخنم
از کجا آمده‌ام، آمدنم بهر چه بود؟
که چرا غافل از احوال دل خویشتنم
به کجا می‌روم؟ آخر ننمایی وطنم
(مولانا)

آنچه گویی وانچه دانی آن تویی
خویش را بشناس صدچندان تویی
(عطار)

ای آن‌که طلبکار خدایی به خود آ
اول به خود آ چون به خود آیی به خدا
از خود بطلب کز تو خدا نیست جدا
اقرار بیاری به خدایی خدا
(شاه نعمت‌الله ولی)

در سدهٔ گذشته و از دهه‌های پیشین تا امروز، روزبه‌روز افزون‌تر، بر اهمیت شناخت خود در رشته‌های گوناگون علوم انسانی، مانند عرفان، روان‌شناسی، فلسفه، آینده‌پژوهی و ... تأکید فراوان شده است. برای نمونه، یکی از ارزشمندترین کتاب‌ها در این باره، کتاب خودکاوی نوشتهٔ دکتر کارن هورنای[1] است.

اشاره بدین نکته نیز بد نیست که کنستانتین استانیسلاوسکی[2]، هنرمند بزرگ هنرهای نمایشی و دانشمند برجستهٔ دانش و هنر بازیگری، در گفتاوردی، کارویژهٔ بازیگر را دو چیز دانسته است: نخست یافتن جوهرهٔ نقش و دیگر ارائهٔ جوهرهٔ نقش. یافتن جوهرهٔ نقش، برآیندی است که از پس فرآیند شناخت، برّرسی و تحلیل به دست خواهد آمد. پس شاید باید هر بازیگر نخست پیرامون خویش و خود شناخت یابد و سپس برای هر کاراکتر که می‌خواهد نقش او را ایفا کند، این شناخت‌نامه (پرسش‌نامه) را به شایستگی سامان دهد:

۱- نخستین یادمان (خاطره) که از این زیست و زندگی به یاد می‌آورد، چیست؟

۲- دست‌کم هفت آرزوی بزرگ و بزرگ‌ترین آرزویش چیست؟

۳- دست‌کم هفت توانمندی برجسته و برجسته‌ترین توانمندی‌اش (مهم‌ترین نقطهٔ قوّتش) چیست؟

٤- دست‌کم هفت پدیدهٔ شادی‌ساز و برجسته‌ترین شادی‌اش چیست؟

٥- دست‌کم هفت چیز دلهره‌آور و بزرگ‌ترین ترسش چیست؟

٦- دست‌کم هفت کاستی و برجسته‌ترین سستی‌اش (مهم‌ترین نقطهٔ ضعفش) چیست؟

1 Karen Horney
2 Konstantin Stanislavski

۷- دست‌کم هفت رنج و برجسته‌ترین اندوهش چیست؟

۸- دست‌کم هفت خشم و برجسته‌ترین خشمش چیست؟

۹- دست‌کم هفت بیزاری و برجسته‌ترین تنفرش چیست؟

۱۰- دست‌کم هفت پدیدهٔ سپنتا و سپندترین پدیده‌اش چیست؟

۱۱- دست‌کم هفت خوشایند و هفت بدآیندش چیست؟ (بر پایهٔ سهش (حواس) پنجگانه، موشکافانه و همراه با چرایی و انگیزه باشد؛ انگیزه و چرایی می‌تواند تنانی یا روانی باشد.)

۱۲- نخستین آزمودهٔ (تجربهٔ) جنسی‌اش چیست؟

۱۳- آیین، باور، جهان‌بینی، زبان، نژاد، منش، روش، پسند و گرایش سیاسی‌اش چیست؟

۱٤- آموزش‌های دیده‌شده‌اش (تحصیلاتش) چیست؟

۱۵- کار و پیشه‌اش چیست؟

۱٦- ویژگی‌های خانوادگی (ریزبینانه و موشکافانه) اش چیست؟

۱۷- رخدادهای برجستهٔ دست‌کم هفت روز گذشته، امروز و برنامه‌های سترگِ دست‌کم هفت روز آیندهٔ کاراکتر چیست؟

۱۸- برجسته‌ترین دوست کاراکتر کیست؟ و معرفی این شخص.

۱۹- دست‌کم هفت سنجهٔ (معیار) عاشقانهٔ کاراکتر چیست؟

۲۰- دست‌کم هفت پرسش و چالشِ (دغدغهٔ) بنیادین کاراکتر چیست؟

۲۱- زمان زیست و زندگی کاراکتر کی است؟

۲۲- مکان زیست و زندگی کاراکتر کجاست؟

۲۳- جایگاه یگانه (فردی) و همگانی (اجتماعیِ) کاراکتر (موقعیت کاراکترَ) چیست؟

۲٤- برخورداری (وضعیت اقتصادی) کاراکتر چگونه است؟

۲۵- چه کسی است؟ از کجا آمده است؟ چرا آمده است؟ چه کار انجام می‌دهد؟ کجا خواهد رفت؟ چه خواهد شد؟

۲٦- دست‌کم هفت یادمان خوش و بهترین یادمان (خاطرهٔ) کاراکتر چیست؟

۲۷- دست‌کم هفت یادمان ناخوش و بدترین یادمان (خاطرهٔ) کاراکتر چیست؟

۲۸- کاونده‌ترین (تأثیرگذارترین) انسانِ

زندگی کاراکتر چه کسی هست؟ چرا؟

۲۹- دست‌کم هفت چیز (شیء) دلپسند و دلپسندترین پدیدهٔ زندگی کاراکتر چیست؟

۳۰- رنگ، فصل، آب‌وهوا، جامه، خوراک، نوشیدنی، سرگرمی و... دلپسند کاراکتر چیست؟

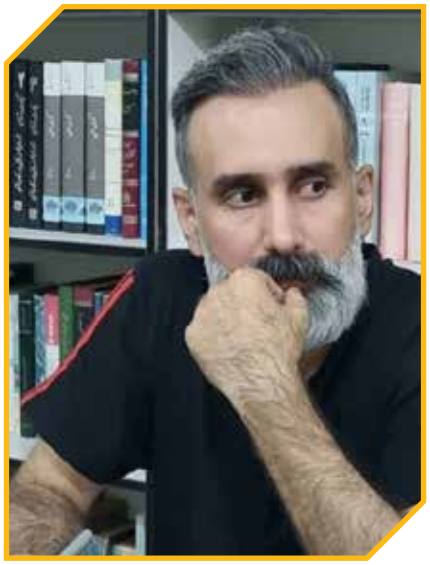
۳۱- دست‌کم هفت ویژگی روانی (بر پایهٔ دانش روانشناسی) کاراکتر چیست؟

۳۲- دست‌کم هفت ویژگی چهره و تن (بر پایهٔ دانش‌های چهره‌شناسی و اندام‌شناسی) کاراکتر چیست؟

۳۳- دست‌کم هفت ویژگی برتر روانی، تنانی، رفتاری و منشی کاراکتر و برترین ویژگی‌اش چیست؟

۳٤- دستکم هفت ویژگی بد روانی، تنانی، رفتاری و منشی کاراکتر و بدترین ویژگی‌اش چیست؟

۳۵- دست‌کم هفت خواست و نیاز سرکوب‌شدهٔ کاراکتر و بارزترین خواست و نیاز سرکوب‌شده‌اش چیست؟



فاشیسم ادبی، انتفاع ایدئولوژی از انرژی و ارادهٔ ادبیات به نفع گفتمان قدرت است

نگارنده: محمد جانبازان
زادهٔ دزفول (۱۳۵۷)، دانش‌آموختهٔ حقوق و فلسفه، عضو هیئت‌تحریریهٔ فصلنامهٔ هفتاد، روزنامهٔ خوزی‌ها و ماهنامه‌های چلیپا و مصلح

اگر قائل به فاشیسم، در معنای غیرسیاسی آن باشیم، به‌ناچار باید از مصادره‌ای سخن به میان آوریم که در افق آن تمام عناصرِ فرهنگی در تصرف گفتمانِ قدرتِ متمرکز، استحاله شده و در خدمت ایدئولوژی حاکم قرار داده می‌شوند. در این گفتمان، تمام عناصر فرهنگی به مثابهٔ عامل و ابزاری اجرائی در خدمت گفتمانِ مصادرکنندهٔ قدرت متمرکز قرار داده می‌شوند تا از فرهنگ و عناصر برسازندهٔ آن مانند ادبیات، به مثابهٔ ابزاری پیش‌برنده در جهت تحقق ایدئولوژی و تثبیت امر سیاسیِ دلخواه و حاکمیت اندیشهٔ حزبی برآیند.

ادبیات، همواره در بازی گفتمان قدرت سیاسی، عنصر و عاملی در جهت مصادره‌ای نامطلوب - از حیث فرهنگی - برای تبدیل شدن به ابزارِ پیش‌برندهٔ هدف غاییِ گفتمان قدرت بوده است تا فرد سیاسی به واسطهٔ آن به تطهیر امر ایدئولوژیک دست بزند تا مطلوب حاکمان سانترالیسم فراهم شود. بحران فاشیسم فرهنگی و به تبع آن فاشیسم ادبی، علی‌الاغلب در نظام‌های توتالیته‌ای شکل می‌گیرد که مشروعیتشان را با تحمیل بر ارادهٔ جمعی و تصرف آن به دست می‌آورند و خاستگاهش بسط و درونماندگاری ایده‌ای است که در حافظهٔ فرهنگِ زبانی آن قوم، از وضعیت لغزنده و ناپایداری برخوردار است.

اینکه بر آن باشیم تا از فاشیسم ادبی به مثابهٔ تمرکز جغرافیای فرهنگ و ادبیات در اقلیمی خاص نام ببریم، از بحران تمرکز ادبیاتِ ایدئولوژیک و گسترش سرزمینی آن به شکل نامتمرکز و تغییر در روش و کارکرد متن ادبی و مصادرهٔ آن به نفع امر سیاسی غافل خواهیم ماند. فاشیسم ادبی، انتفاع ایدئولوژی از انرژی و ارادهٔ ادبیات به نفع گفتمان قدرت است. ادبیات می‌تواند در سراسر یک سرزمین، دارای گستردگی اقلیمی باشد، اما تا زمانی که در مقام یک ابزار و ابژه در خدمت اجرای خاستگاه گفتمان قدرت است، نسبت خود را با فاشیسم حفظ می‌کند و ساحتِ عملیِ منطقِ نظریِ قدرت می‌باشد.

در هر سرزمینی که نهاد قدرت، در پی مصادرهٔ هنر، ادبیات و فرهنگ به نفع ایدئولوژی برآید، فاشیسم شکل می‌گیرد و هنرِ ابزاری و ادبیات متعهد - در معنای سیاسی آن - به‌ناچار به دام فاشیسم خواهد افتاد.

مهم‌ترین عناصر برسازندهٔ فاشیسم، تمرکزگرایی و اقتدارگرایی است. تمرکزگرایی ادبی در پی معطوف شدن قوای ادبی یک نسل و یا یک نفس قومی واحد، در جغرافیایی سرزمینی است و اقتدارگرایی می‌تواند به دنبال بسط جغرافیایِ معرفتیِ گفتمانِ قدرت، در بستر محیط باشد؛ گونه‌ای از تکثیر خاستگاهی عمدتاً ایدئولوژیک در یک اقلیم، آن هم برای درونی‌سازی و ماندگاری عناصر امر ایدئولوژیکی. آن‌چنانکه شاهدیم، یک خوانش از فاشیسم ادبی به تمرکز ادبیات در یک منطقهٔ جغرافیایی معطوف می‌شود و خوانش دوم از فاشیسم به معنای اقتدارگرایی یک گفتمان و غلبهٔ آن بر دیگر گفتمان‌ها در سایهٔ سرکوب و یا پس زدن آن گفتمان‌ها است.

این منطق، در ادبیات فارسی ریشهٔ تاریخی دارد و هر کجا که امر سیاسی، در پی تطهیر خود به واسطهٔ هنر و ادبیات بوده، این بحران به وضوح به عرصهٔ عمل درآمده

است.
محمود غزنوی مجاهدتش برای سرودن شاهنامه به دست توانای ادبی حکیم ابوالقاسم فردوسی، به خاطر ماندگاری نام و نشان و تخت و تاج پادشاهی‌اش بود که البته نه تنها توفیقش حاصل نشد و این امر به وقوع نپیوست، بلکه حکیم فردوسی با مهندسی معکوس خود در شاهنامه چنان در ابیاتی ظلم محمود را نمایان ساخت که همواره از او به عنوان یک دیکتاتور ادبی، فرهنگی و سیاسی نام برده می‌شود. در هجونامهٔ منسوب به فردوسی خطاب به محمود غزنوی آمده:

از این گفتم این بندهای بلند/ که محمود گیرد از این بند پند
دگر شاعران را نیازارد او/ همان حرمت خود نگه دارد او
که شاعر چو رنجد بگوید هجا/ بماند هجا تا قیامت به جا
خدایا روانش به آتش بسوز/ دل بندهٔ مستحق برفروز

سلطان محمود در نظر داشت تا به واسطهٔ شاهنامهٔ حکیم، میل به اشتهار و ماندگاری تاریخی و جاه‌طلبی خود را تطمیع کند و به همین دلیل برای سرودن شاهنامه به او وعده‌های بسیار داد، ولی به قول خود عمل نکرد. این مصادره توسط محمود غزنوی، شمایلی از فاشیسم ادبی است.
همچنین ناکامی تئوری توطئهٔ عسجدی، فرخی و عنصری، شاعران دربار محمود غزنوی، که تلاشی مذبوحانه برای راندن حکیم فردوسی از دربار سلطان محمود، آن هم به سودای گرفتن جایگاه او داشتند نیز خوانشی از مفهوم فاشیسم ادبی در ادبیات کهن فارسی است.
مقابله و گفتمان انتقادی حافظ، که انقلابی‌ترین شاعر ضد انقلاب محسوب می‌شود، در برابر فاشیسم اهل زهد و ریا که با هویت صنفی اهل ظاهر و زاهدانِ اهل تظاهر به نبردی انقلابی پرداخت، خود خوانشی از مواجه و مقابله با فاشیسم فرهنگی و ادبی است.
در عصر مدرنیسم ادبی، نیما شاعری انقلابی بود که به شدت مورد هجمهٔ سنت‌گرایان ادبی، تجددخواهان افراطی، متشاعران و مرتجعینی قرار داشت که سعی در حذف یا نادیده انگاشتن صدای او داشتند.
نیما آن‌چنانکه خود تقریر می‌کند، آب در خوابگاه مورچگان ریخته بود و کسی که به کلونی حمله می‌کند، کم‌ترین مجازاتش، درافتادن با فاشیسم خواهد بود. البته این حوالت، سرنوشت نیما و ادبیات فارسی را رقم زد و چشم‌اندازهای بدیعی را برای آن به ارمغان آورد.
نیما می‌گفت:

از شعرم خلقی به هم انگیخته‌ام/ خوب و بدشان به هم درآمیخته‌ام
خود گوشه گرفته‌ام تماشا را، کآب/ در خوابگه مورچگان ریخته‌ام

از پرتو تندر کیا گرفته تا حمیدی شیرازی و رهی معیری از یک سو و از ناتل خانلری تا میرفخرایی، همگی به فهم نادرستی از انقلاب ادبی نیما یوشیج دست یافته بودند و به همین دلیل دگرباشی ادبی نیما را بر نتافتند.
در ادبیات پسانیمایی نیز نهضت عظیم سانسور به همت پروپاگاندای خود هر کجا که توانسته است به جای گفت و شنود، تنها به نادیده انگاشتن صدای مخالف بپردازد، با خوانشی از فاشیسم ادبی مواجه بوده‌ایم.
پس از بسط مدرنیسم و به مدد تمدن تکنیکی، حتی در اقوام سنتی و نیمه‌متمدن، شاهد رستاخیر تکنولوژیکی بوده‌ایم که این رستاخیز تکنیکی، به دور از هر گونه مرزبندی رسانه‌ای، تمام مغاک‌ها را به هم نزدیک و یا پیوند داده است. به واسطهٔ این امتزاج و درهم‌پیوستگی رسانه‌ای، ایدئولوژی قدرت، امکان تحریف و تصرف واقعیت را یا از دست خواهد داد یا ناچار است تا به تقوای تکنیکی روی آورد و تطهیر شود.
در این کارزار رسانه‌ای، از حیث جغرافیای سرزمینی، از ساحت ادبیات و فرهنگ، تمرکززدایی شده است و در مقابل، جغرافیای معرفتی بشر معاصر، بدون مرزبندی‌های متداول و قراردادی، بسط و گسترش یافته و کارکرد فاشیسم فرهنگی و ادبی از اعتبار ساقط شده است.

گفتمان آنتی‌پروتوتایپی در غزلی از سعدی

نگارنده: مرجان رضاتاجی
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی
نویسنده، شاعر و پژوهشگر
مدرس ادبیات در مقطع آموزش عالی
مدرس تخصصی مهارت‌های زندگی و تربیتی ویژه کودک و نوجوان

چکیده
شاعران در سراسر غزل سنتی فارسی در توصیف معشوق، گویی از «پروتوتایپ» یا «پیش‌نمون» خاصی به شکل الگویی واحد برای استفاده و کارکردی مداوم پیروی کرده‌اند. پروتوتایپ اصطلاحی است که برای نمونهٔ نخستین به کار می‌رود؛ نمونه‌ای که الگوهای بعدی از روی آن ساخته می‌شود. در این مقاله با استفاده از نظریهٔ گفتمان و تعاریف آن، به بررسی پروتوتایپ‌هایی در غزلی از سعدی پرداخته‌ایم که به نظر، مخالف پیش‌نمون‌های پیشین در آثار شاعران دیگر است و ما در این پژوهش این ویژگی را با نام آنتی‌پروتوتایپ معرفی کرده‌ایم.
کلیدواژه: سعدی، غزلیات، گفتمان، پروتوتایپ.

مقدمه

جایگاه شیخ مصلح‌الدین سعدی شیرازی، نزد اهل ادب تا بدانجاست که به وی لقب استاد سخن و شیخ اجل داده‌اند. غزلیات سعدی وصف عشق و مستی و محبت است. از غزل‌های او برمی‌آید که مرد عشق است و تاروپود وجودش با عشق بافته شده است. سخن بیرون از عشق را قیل‌وقال می‌خواند و عشق‌ورزی را هنر خود قلمداد می‌کند:

عوام عیب کنندم که عاشقی همه عمر
کدام عیب که سعدی خود این هنر دارد

عبدالحسین زرین‌کوب در کتاب حدیث خوش سعدی معتقد است عشق سعدی به شکلی در شور و اشتیاق به معشوق حل شده است و دیگر ردّی از خودش نیست. گفتارش بافتاری است از درد و سوز و با رنگ و لعابی از گذشت و تسلیم. سعدی در برابر معشوق، از خودپرستی به دور است و از طلب و خواستش نشانی نیست. غزلیات سعدی بخش مهم و عظیمی از کلیات سعدی را به خود اختصاص داده است. می‌توان گفت شمار آن‌ها به صورت تقریبی به هفتصد غزل می‌رسد.

شاعران در سراسر غزل سنتی فارسی در توصیف معشوق، گویی از «پروتوتایپ» یا «پیش‌نمون» خاصی پیروی کرده‌اند؛ به نحوی که الگویی واحد برای استفاده و کارکرد مداوم گشته است. شایان ذکر است پروتوتایپ اصطلاحی است که برای نمونهٔ نخستین به کار می‌رود و الگوهای بعدی از روی آن ساخته می‌شود (محمدی و کریمی، ۱۳۹۱: ۹۶ـ ۱۰۹). برای مثال، در گذشته اولین شاعری که نرگس را استعاره از چشم و غنچهٔ گل سرخ را استعاره از لب یار گرفته، برای شاعران بعد از خود پروتوتایپ شده است.

این مقاله قصد دارد از نگاه پروتوتایپی متداول در پژوهش‌های سعدی‌شناسانه گذر کرده، با استفاده از مقولهٔ پرکاربرد گفتمان، به بررسی غزلی از سعدی با مطلع زیر بپردازد:

ای سروبالای سهی، کز صورت حال آگهی
وز هر که در عالم بهی ما نیز هم بد نیستیم

این غزل، غزل شمارهٔ ٤٣٥ از مجموعهٔ غزلیات سعدی (بر اساس نسخهٔ فروغی) است.

بی‌گمان یکی از پرکارترین و بحث‌انگیزترین واژه‌های ساخته‌شده در دنیای معاصر «گفتمان» است که در شاخه‌های مختلف به کار رفته و مشتاقان بسیاری یافته است، ولی در علوم سیاسی و در فلسفه بیشترین حضور را داشته و آن هم به این سبب است که این واژه با مفهوم «قدرت» درهم‌تنیدگی

دارد؛ به‌ویژه نزد فیلسوفانی مانند میشل فوکو[1] این اصطلاح چنان با قدرت درآمیخته که گاه با آن مترادف می‌شود.
«گفتمان» در لغت به چند معنی آمده است: مباحثه و مجادله، مسیر و جریان و راه و روش، گفتگو و مکالمه، عمل، قانون، پردهٔ نمایش، نماد، قدرت، توان و استعداد تفکر و... ، اما امیل بنونیست،[2] خاورشناس و زبان‌شناس فرانسوی، گفتمان را نوعی ارتباطات اجتماعی معنا می‌کند.
از دید مطالعات فرهنگی، گفتمان سه مفهوم را می‌رساند: به تنهایی هنر گفتن یا نوشتن است؛ واژه‌ای است که تجسم دانش و معلومات است و مجموعه‌ای از آداب و رسوم و آیین‌هایی است که به مردم شیوهٔ ارتباطات درست و مکالمات مؤثر و صحیح را با استفاده از ذخایر فرهنگی می‌آموزد. رویکرد دوم، یعنی رویکرد (فرهنگی) گفتمان را به زنجیرهٔ ارتباطی، دانش و قدرت می‌کشاند و از تداخل آن‌ها با یکدیگر پرده برمی‌دارد (برنز و فوکو، ۱۳۷۳)؛ از این رو، کسانی مثل فوکو، دریدا[3] و میخائیل باختین[4] مطالعات فرهنگی را مطالعاتی می‌دانند که می‌توان مسائل سیاسی، آموزشی و تاریخی و جنسی و ادبی را در آن مطرح کرد.
اما با اندکی تأمل در می‌یابیم در همهٔ این مسائل، جای پای قدرت به چشم می‌خورد. به بیان دیگر، گفتمان، قدرت و فرهنگ چنان در هم آمیخته‌اند که تبدیل به مقوله‌ای واحد شده‌اند و در همه جا و در همهٔ روابط یافت می‌شوند. ولوشینوف[5]، زبان‌شناس روسی، معتقد است گفتگوی کارگران کارگاه‌های ریسندگی و بافندگی در روستاها، مشتریان کافه‌ها و میخانه‌های شهرها، گپ موقع نهار کارگران کارخانه‌ها و... جملگی دارای گفتمان خاص خودند... گفتمان یک پدیده، مقوله یا جریان اجتماعی است. به تعبیر بهتر، گفتمان جریان و بستری با زمینه‌های اجتماعی است (شیلتون و شفنو، ۱۳۷۷).
گفتمان تنها در خدمت سیاست و قدرت و در دالان قصرهای مجلل نیست و ردّپای آن را می‌توان همه جا یافت؛ گفتمان حتی در کوچک‌ترین واحد سیاسی و جغرافیایی نیز به چشم می‌خورد. در هر جا که آمریت، اطاعت و فریب و ریا و پنهان‌کاری هست، گفتمان نیز حضور دارد.
از نظر آهی دو گونه گفتمان داریم: گفتمانی که مخدر و ویرانگر و اغفال‌کننده است و گفتمانی که می‌تواند بیدارگر و مبارز و معترض باشد. این گفتمان را در همه‌جا می توان دید؛ در قهوه‌خانه‌ها، تکیه‌ها، اتوبوس و تاکسی، سرِ گذرها، توی کارخانه‌ها و سر خرمن‌ها.
جالب اینکه از حیث لغوی، گفتمان مبین چنین مفهومی است: ریشهٔ مفهوم گفتمان، discours، فعل یونانی dis-currere به معنی حرکت سریع در جهات مختلف است. گرچه این مفهوم به معنی تجلی زبان در گفتار یا نوشتار به کار برده می‌شود، همان‌طور که از ریشهٔ آن پیداست، در علم بیان کلاسیک، بر زبان به عنوان حرکت و عمل تأکید می‌شده است.
به دیگر تعبیر می‌توان گفت: گفتمان به اشکال مختلف (زبانی، نمادین، نمایشی، ژست، نوع لباس، عمارات و ساختمان‌ها، شمایل و تندیس‌ها، موزیک و غیره) در اختیار نخبگان و قدرت‌های رسمی جامعه است. فوکو معتقد است کسی که گفتمان را برای پیشبرد اهداف خود استفاده می‌کند، این توانایی را دارد که همچون سوفسطائیان آن را حقیقی جلوه دهد و اعتبار و جایگاه علمی آن را تحمیل کند؛ بنابراین، یک گفتمان هیچ گاه نمی‌تواند معصوم، بی‌طرف یا برابر باشد. در مجموع باید گفت هر گفتمانی از همان آغاز در خدمت سلطه است و کاربرد اقناعی و اغوایی دارد.
کارکردهای مختلف گفتمان:
به طور کل گفته می‌شود گفتمان چهار کارکرد دارد:
۱ـ اجبار
۲ـ مقاومت، مخالفت و اعتراض
۳ـ پنهان‌کاری
٤- مشروعیت‌سازی و مشروعیت‌زدایی
با توجه به توضیحات و تعاریف مذکور در باب گفتمان، مقالهٔ پیش رو با در نظر گرفتن کارکرد دوم در تعریف گفتمان، یعنی محوریت «مقاومت، مخالفت و اعتراض» به تحلیل و بررسی غزل پرداخته است و از آنجا که شعر چیزی است انجام‌دادنی و نه اندیشیدنی، بافتن این حریر، عملی است عاشقانه و تحلیل و واکاوی‌اش عاشقانه‌ای دیگر. شعر نوشتاری است حاصل عالی‌ترین تراوشات و برون‌ریزهای انسانی بنا بر اتفاقات واردی که بر قلب و احساس او مستولی شده، بنابراین، پرداختن به این مقوله نوعی صیقل است برای روح کاوشگر آن.
در واکاوی اولیهٔ غزلی از سعدی که در این مقاله بدان پرداخته‌ایم، استفاده و کاربرد ردیف خاص و بی‌بدیل «ما نیز هم بد نیستیم» محور اصلی بحث و بررسی است. همچنین باید در نظر داشته باشیم که غزل مذکور، خود مبیّن سه مؤلفه در تعرّف گفتمان است؛ مؤلفه‌هایی نظیر اجبار و مخالفت و اعتراض و مشروعیت‌سازی و مشروعیت‌زدایی.
در روند بررسی غزل، نخست به نحوهٔ گفتگوی سعدی با معشوق، با نگاه آنتی‌پروتوتایپی همراه با کارکردهای

1 . Michel Foucault
2 . Emile Benveniste
3 . Jacques Derrida
4 . Mikhail Bakhtin
5 . Valentin Nikolaevich Voloshinov

گفتمانی آن می‌پردازیم و سپس به اثبات این نوع نگرش.

ای سروبالای سهی، کز صورت حال آگهی
وز هر که در عالم بهی ما نیز هم بد نیستیم

مشروعیت‌سازی زیبایی معشوق در قالب مخالفت و اعتراض مبنی بر بی‌توجهی معشوق و توجه به رقیب و در نظر نگرفتن عاشق، یکی از مصادیق تعریف گفتمان است که در این بیت به چشم می‌خورد. شاعر با لحنی که رنگ مخالفت دارد، به نوعی معترض است که ای کسی که از حال و روز ما و وضع ما آگاهی، درست است که از همهٔ عالم بهتری و دور و اطرافت شلوغ است، اما نیم‌نظری هم به ما داشته باش و بدان که ما هم خوبیم و بد نیستیم.

گفتی به رنگ من گُلی هرگز نبیند بلبلی
آری؛ نکو گفتی، ولی ما نیز هم بد نیستیم

شاعر در اینجا بازارگرمی می‌کند و حسن و لطف معشوق خود را که به گفتهٔ خودِ معشوق نظیر آن در جهان یافت نمی‌شود، تأیید می‌کند، اما ضمن این تأیید، با بیانی اعتراضی، دوباره خاطرنشان می‌کند که درست و نیکو می‌گویی، اما در نظر داشته باش که ما نیز هم بد نیستیم.

تا چند گویی ما و بس؟ کوته کن ای رعنا و بس
نه خود تویی زیبا و بس ما نیز هم بد نیستیم

فریاد سعدی در این بیت از جنس مخالفت و اعتراض به خودخواهی و خودپسندی معشوق به گوش می‌رسد که با مشروعیت‌سازی زیبایی خود در قالب دادخواهی از معشوق زیبا، خواهان پایان دادن به فخرفروشی‌ای است که معشوق در پیش گرفته؛ زیرا معتقد است اگر تو این‌چنینی، ما هم مانند تو هواخواه داریم و زیبایی داریم و بد نیستیم.

ای شاهد هر مجلسی وآرام جان هر کسی
گر دوستان داری بسی ما نیز هم بد نیستیم

در این بیت سعدی با مشروعیت‌زدایی به معشوق معترض است: در دیگر مجالس و محافل، آرام جان همه هستی و ملاطفت داری، اما از ما دوری می‌کنی.

گفتی که چون من در زمی دیگر نباشد آدمی
ای جان لطف و مردمی ما نیز هم بد نیستیم

این بیت پاسخ مقدمی است در جواب پرسش مؤخر که بیانگر اعتراض شاعر است به خودپسندی معشوق و بی‌نظیر بودنش در کل آفاق که باز در قالب مخالفت و اعتراض به تأیید خود می‌پردازد.

گر گلشن خوشبو تویی ور بلبل خوشگو تویی
ور در جهان نیکو تویی ما نیز هم بد نیستیم
گویی چه شد کآن سروبن با ما نمی‌گوید سَخُن
گو بی‌وفایی پر مکن ما نیز هم بد نیستیم
گر تو به حسن افسانه‌ای یا گوهر یک‌دانه‌ای
از ما چرا بیگانه‌ای؟ ما نیز هم بد نیستیم

در این ابیات، اعتراض به خودپسندی و تعاریف معشوق از خودش و زیبایی و بی‌وفایی معشوق و تأیید نیکی شاعر مشهود است.

ای در دل ما داغ تو تا کی فریب و لاغ تو؟
گر بِه بود در باغ تو ما نیز هم بد نیستیم

شاعر حسرت و بی‌تابی ناشی از وصال معشوق را به صورت اعتراض به وعده‌های پوچ معشوق در باب وصال و تعاریف مربوط به زیبایی‌ها و لذات و بهره بردن جسمی از معشوق دارد: اگر می‌گویند باغ زیبایی‌های تو پر از لذت است، باشد؛ اما وقتی که من بهره‌ای نمی‌برم، پس فایده‌ای ندارد. این بیت همچون بعضی از دیگر غزلیات سعدی مبین رابطهٔ آزاد معشوق است با دیگران. به نظر می‌رسد وی با توجه به روابط آزادی که با دیگران دارد و بهره‌هایی که رقیبان از او می‌برند، سعدی را معترض کرده است؛ نه از زاویهٔ انحصارطلبی، بلکه از این منظر که ای کاش لذات و نیکی‌هایی که نصیب دیگران می‌کنی، نصیب من هم بشود. این نگرش که بسامد بالایی در سایر غزلیات شاعر نیز دارد، خود بیانگر نمونه‌ای از آنتی‌پروتوتایپ است؛ زیرا در اشعار شاعران دیگر عموماً معشوق ملاحت و قداست خاصی دارد، دور از دسترس است و نایافتنی است، چه برای عاشق موردنظر، چه دیگران، ولی معشوق سعدی عموماً همه جا هست و با همگان سرخوشی و طرب دارد، الا پیش وی.

باری غرور از سر بنه وانصاف درد من بده
ای باغ شفتالو و به ما نیز هم بد نیستیم

از دیگر مصادیق گفتمان، پنهان‌کاری است. شاعر با استفاده از استعارهٔ شفتالو و بِه مفاهیم اروتیکی را به نرمی و در لفافه بیان کرده است و زنانگی‌های معشوق را به شفتالو و به تشبیه کرده است. این بیت از جمله ابیاتی است که به معشوق مؤنث مربوط است.

گفتم تو ما را دیده‌ای وز حال ما پرسیده‌ای
پس چون ز ما رنجیده‌ای؟ ما نیز هم بد نیستیم
گفتی به از من در چگل صورت نبندد آب و گل
ای سست‌مهر سخت‌دل ما نیز هم بد نیستیم
سعدی گر آن زیباقرین بگزید بر ما همنشین
گو هر که خواهی برگزین ما نیز هم بد نیستیم

آزاداندیشی سعدی در باب معشوق، رهایی او و اینکه شاعر می‌خواهد اگر معشوق با همگان است و تعدد روابط آزاد دارد، با وی هم باشد، خود مصداق برجسته‌ای است بر آنتی‌پروتوتایپ در باب معشوق که پیوسته با زبان اعتراض و گلایه خواهان وصال معشوق است: همان‌گونه که با دیگرانی و نظر لطف داری، با من هم نرم‌خو باش و همنشینی کن.

نتیجه

پروتوتایپ اصطلاحی است که برای نمونهٔ نخستین توسط شاعران و نویسندگان پیشین به کار می‌رود؛ به شکلی که افراد بعد با توجه به آن نمونه، الگوبرداری می‌کنند و در جادهٔ توصیف و تعبیر گذشتگان از آن موضوع قدم برمی‌دارند. خلقیات معشوق و نوع برخورد با او تقریباً در تمام ادبیات به یک شکل است؛ به‌ویژه در سبک عراقی که دورهٔ استیلای صوفی‌گری و عرفان نیز بوده است. معشوق علاوه بر مستوره و محجوبه بودن، از دسترس همگان دور بوده است؛ به‌ویژه از دسترس سرایندهٔ آن دست توصیفات، اما موضوعی که نویسنده را بر آن داشته است تا از منظر گفتمانی و با دید آنتی‌پروتوتایپی به این غزل نظر بیافکند، مصادیق نامتعارف به‌ویژه در باب آزاداندیشی و آزادرفتاری عاشق و معشوق بوده است. پژوهش پیش رو این نتیجه را در بر دارد که بیان سعدی در غزل با توجه به مصادیق و تعاریفی که ذکر شد، نوعی گفتمان است و این گفتمان بر محوریت آنتی‌پروتوتایپ استوار است.

منابع:

ـ آهی، حسین (۱۳۵۷ ش). بحور شعر فارسی، تهران، خزر
ـ برنز، اریک و میشل فوکو (۱۳۷۳ ش). گفتمان و حقیقت، ترجمهٔ بابک احمدی، تهران: کهکشان
– زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹ ش). حدیث خوش سعدی [:] دربارهٔ زندگی و اندیشهٔ سعدی، تهران: سخن
ـ شیلتون، پاول و کریستینا شفتو (پاییز ۱۳۷۷ ش). «گفتمان و سیاست» ترجمهٔ مصطفی یونسی، گفتمان، ش۲
ـ فروغی، محمدعلی (۱۳۷۸ ش). غزلیات سعدی، تهران: ققنوس
ـ محمدی، محمدحسین و طاهره کریمی (۱۳۹۱ ش). پیش‌نمون و انواع آن در داستان‌های مندنی‌پور، تهران: ادبیات داستانی

مروری بر کارنامهٔ داستانی طیبه گوهری

نگارنده: احسان نعمت‌اللهی
زادهٔ شیراز (۱۳٦٦)
شاعر، پژوهشگر، منتقد و مترجم

تو را پشت پرچین‌ها می‌جویم و کلاهم را به آشفتگی سخنم، قاضی ... که عشق است، مایملک مرگبار هفتادوپنج درجه زیر تشنج را، به وقت خیره شدن به ناکجای رستگاری ...
(احسان نعمت‌اللهی)

بی هیچ گونه نگاه جنسیتی به ادبیات و پیش‌قضاوت و فرضیه‌سازی دربارهٔ ناپایداری شهرت زنانه در ادبیات و داستان‌نویسی، معتقدم نقش زنان در ادبیات فارسی، نه به عنوان عامل تثبیت‌کنندهٔ هویت مستقل زنانهٔ

امروز، بلکه به عنوان فاکتور تعیین‌کننده‌ای در نگاه‌ها و اندیشه‌های تازه و متفاوت در حیطهٔ داستان‌نویسی امروز، غیرقابل انکار است.

در مرور کارنامهٔ داستانی طیبه گوهری، ابتدا باید اشاره کرد که وقتی با داستان‌نویسی روبه‌روییم که با دغدغه‌های محیط اجتماعی خویش و بحران‌های هویتی انسان مدرن و طبقهٔ متوسط شهری، به صورت توأم درگیر است، نمی‌توان به داستان‌های او تنها در بافت فرمی و ساختاری پرداخت. دغدغه‌های مذکور، در رمان «گلوگاه» و «بحران‌ها» در دو مجموعهٔ و حالا عصر است و بزرگراه بیش‌تر مستتر است.

و حالا عصر است با دوازده داستان کوتاه، نخستین مجموعهٔ داستانی نویسنده است که علاوه بر پختگی فنی و ساختاری اثر، به خوبی نشانگر تنوع اندیشه و دغدغه‌های نویسنده در زیست - جهان انسان مدرن است. همان‌گونه که نام این مجموعه با نوعی آشنازدایی لفظی همراه است، تمام داستان‌ها نیز از همین قاعده تبعیت می‌کنند و در اوج آغاز و در اوج به پایان می‌رسند. در هر یک از داستان‌ها تلاش نویسنده برای خلق موقعیت‌های باارزش و قابل اعتنا و البته با زاویه‌ای تازه به فردیت‌ها و دغدغه‌های کاراکترهای داستانی خود محسوس است. داستان‌ها نه در زبان بیرونی، که در بستر زبان و نگاه منحصر به فرد راوی به حوادث اطراف خود شکل می‌گیرند.

در داستان «هزار و یک بار» با دغدغه‌های آوارگی شاعری عاشق‌پیشه در غربت و سرگردانی خودخواسته

روبه‌روییم. داستان از زبان خواهر این روح سرگردان و با لحنی خطابی که البته در نوع خود برای چنین موضوعی، ساختاری بدیع را به وجود آورده، روایت می‌شود و شرح دگردیسی و استحالهٔ دغدغه‌های روح سرکش عاشق‌پیشه‌ای که اکنون به شبحی سرگردان و گمنام می‌ماند و گویی هرگز در این کائنات نبوده است، به زیبایی در توالی این نامه‌ها دیده می‌شود؛ مخصوصاً آنجا که از دلتنگی‌ها و عاشقانه‌ها و نوستالژی‌های رمانتیک نامهٔ اول، به سرگردانی پرلاشز[1]واری از نوع هدایت و ساعدی می‌رسد و خانهٔ دوست را بر نقش قلمدان‌ها و سفالینه‌های میبد می‌جوید و در انتها نیز به شکاف‌های عمیق فرهنگی و تضادهای ذهن بستهٔ خویش با دنیایی با دغدغه‌های بزرگ‌تر پی می‌برد.

در داستان «آهه» تقدیرگرایی تراژیک و تلخ جنگ و جانبازی بی‌گناه در بستر و همسری دلسوز و وفادار، این بار از زاویهٔ دید درونی خود جانباز و همراه شدن مخاطب با احساسات خوب و بد و مثبت و منفی و کشمکش‌های خودآگاه و ناخودآگاه بیمار با همسرش، نگره‌ای جدید را از همراهی و ادراک جهانی وهمناک، و نه صرفاً مشاهده‌گری را، تا مغز استخوان دردها و موج‌ها و جنون‌های مزمن، به مخاطب القا می‌کند.

در داستان «لرزه‌های خیس» آشنایی‌زدایی‌های لفظی و ساختاری، به آشنایی‌زدایی‌های روایی و رخدادهای داستانی نیز می‌رسند؛ آنجا که یک زن سالم و خوشبخت، به طور ناگهانی، به تیغ جراحی دعوت می‌شود تا از فردای این دعوت و به منظور جلوگیری از پیشرفت سرطان پستان، زنده باشد و زن نباشد. نویسندهٔ خلاق داستان با ایجازی که سهل ممتنع می‌نماید، در پاراگرافی درخشان به روایتی جادویی در ذهن راوی، کشف بیماری و طول درمان و مرگ و پس از مرگ خویش می‌رسد و در ادامه، به کشمکش‌های راوی به مثابهٔ زنی که در بحران، لجبازی پیشه کرده است، می‌پردازد؛ زنی که ابتدا به همسر خود بدگمان شده است و سپس سعی می‌کند او را از خود منزجر کند. در پایان نیز با تصاویر روایی درخشانی در لحظهٔ بیهوشی راوی و ادامهٔ دغدغه‌ها و بیم و امیدهایش مواجهیم. به زعم نویسندهٔ این سطور، این داستان به لحاظ ویژگی‌های برجستهٔ فرمی و ساختاری متعددی که بسط بیشترشان در این سطور نمی‌گنجد، و نیز با تأکید بر ایجازی که سهل ممتنع می‌نماید، از داستان‌های قابل توجه کارنامهٔ هنری طیبه گوهری است.

در داستان «پل» روایتی فشرده از عشق‌ها و ازدواج‌های سفید و سیاه امروزی داریم که در نهایت ما را به این پرسش اساسی انسان امروزی می‌رساند که به راستی باید تا کجا به دنبال تعریف تازه‌ای از پل‌های ارتباطی مستقل از عشق و احساس در یک رابطه بود؟

در داستان «چترباز» با تأکید راوی نوجوانی که عزادار بزرگ‌ترین حامی خود است، به دنیای بزرگ‌ترهایی وارد می‌شویم که با بیان روایی زیبایی از چگونگی بیرون آمدن مردگان از جهانشان به تصویر کشیده می‌شود.

در داستان «پلاتین» با مادر استخوان‌هایی روبه‌روییم که حاضر نمی‌شود حتی پلاک فرزند شهید خود را به شناسایی استخوان‌هایش گواه بگیرد و به دنبال نشانه‌هایی در گذشته می‌رود و گذشته‌ها و سمبول‌هایش را کندوکاو می‌کند.

نویسنده در «چشم‌های فرضی» ما را به راهروهای تودرتویی از تربیت‌های اشتباه نسل جدید می‌برد؛ با نگاهی سنتی به انسان معاصر، وسواس‌ها و حسادت‌هایی که نتیجهٔ بی‌توجهی‌ها و جلب‌توجه‌های کاذب است.

در «مهمان آخر» سرگردانی‌های مترجمی منزوی و پارانوئید را می‌بینیم؛ سرگردانی بوف کوروار در کتاب‌های خودش و حرکت میان ناکامی‌های خود و شخصیت‌های ادبی محبوبش.

«اینجا همه خوابیده‌اند» حزن و اندوه مادرانه‌ای است که روایت تلخی را تصویر می‌کند و منجر به این می‌شود که پس از آن با کودک دلبندش، تنها و تنها، روی گرانیت‌های سیاه بنشیند.

«نشان‌های مفرغی» از یک سو، بحران‌ها و کشمکش‌های نسل‌ها را نشان می‌دهد و از دیگر سو، دغدغه‌های مهاجرتی

1 . Père-Lachaise

را که گاه می‌تواند به بازگشت ریشه‌ها منجر شود.
داستان کوتاه «و حالا عصر است» با زاویهٔ دید خطابیِ بدیعی در ساختار یک حسب‌حال، از همسر و فرزندِ مردی می‌گوید که دیگر نیست.
«حلقهٔ داغ» نیز حکایت تجربه‌هایی تلخ در روابط افسارگسیختهٔ امروزی است؛ روایتی از نقره‌داغ شدن‌ها. مجموعه داستان «بزرگراه» شامل دوازده داستان کوتاه، داستان‌نویس را اندکی به دغدغه‌های بیرونی طبقهٔ متوسط شهری نزدیک‌تر می‌کند و شاید بتوان گفت او را در روندی قرار می‌دهد که به رمان گلوگاه ختم خواهد شد. مشهود شدن هر چه بیشتر دوگانه‌انگاری ایده‌آل‌ها و حقایق، رمزگان‌های متعدد اجتماعی، نگاهی جامعه‌شناسانه‌تر به مقولهٔ احساسات فردی و اجتماعی و عبور هر چه بیشتر از مونولوگ‌های ناشی از دغدغه‌های فردی از طریق متمایزسازی و نقش‌دهیِ حضور دیگری در روایت‌ها، شاخصه‌هایی از طی کردن مسیر مذکور است.
در داستان درخشان و زیبای «تا وقتش برسد» راشومون[1]وار، از روایتی مینی‌مال در پاورقی نشریه‌ای ادبی دال بر تجربهٔ زیستی نویسنده از غرق شدن معشوقه‌اش در زنده‌رودی پرآب که توسط دو دانشجوی عاشق خوانده می‌شود، به روایتی دگرگونه از زبان معشوقهٔ غرق‌شده‌ای می‌رسیم که اکنون در هیبت الههٔ زاینده‌رود، پای معشوق عزادارش را نوازش می‌دهد، شیفتگانش را به نظاره می‌نشیند، آرزوی فرزند داشتن در سر می‌پروراند و عاشق شوهر و فرزند زنان دیگری می‌شود. در بافت خلاقانه و استادانهٔ این داستان، باز ماندن دست تأویل مخاطب برای ابهام ادامهٔ روایت از سوی زوج جوان و یا حلول در کالبد الهه‌ای سرگردان و مستغرق در زاینده‌رود، منطق این روایت را می‌سازد و فارغ از هر نوع خوانش و تأویل داستانی، در قالب شعری منثور، به استقبال سرودهٔ «بهرام اردبیلی» می‌رود که:

... من آنم آری
که پل به دیدن من
سی و سه چشم دارد
آبم
لاشه به بازو دارم ...[2]

«دلتای روشن» روایت تلخی است در قضاوت‌های ناآگاهانهٔ انسان‌های شهرنشین از همسایگانی که فرسنگ‌ها از یکدیگر دورند و بی‌توجهی به عواقب حزن‌آلود قضاوت‌ها.
«بگو که نگفتی» به کوتاه بودن فرصت‌های زندگی و جبران‌ناپذیری آسیب‌های روابط می‌پردازد؛ آنجا که مرز میان جبران‌پذیر بودن اشتباهات گذشته، با کینه‌جویی و انتقام، به باریکی تار مویی می‌شود.
در داستان «شهر بازی» که توصیف گروتسک[3]وار لوکیشن کارناوالیِ شهربازی مجاور آپارتمان‌های شیک، به شدت سمبولیک و قابل توجه است، از فضایی بیمارگونه، به قلب کوچه‌باغ‌های آرام و زیبایی می‌رسیم که به بهای پا نهادن بر ارزش‌های اخلاقی مرسوم به دست می‌آید. این تضاد را می‌توان از زاویهٔ نگرش تحلیلی روانکاوانه تحلیل کرد.
داستان «پاگیر» حکایت مادری است بیوه و چگونگی تأثیر متقابل این بیوه‌گی با فرزندان و محیط اطراف.
«ماکت ارگ» مسخ‌شدگی شیزوئیدگونهٔ بیست‌سالهٔ زنی را به تصویر می‌کشد، در سفری که نمی‌بایست اتفاق می‌افتاد؛ به دنبال هویت فردی خویش، در کالبد نیمهٔ گمشده‌ای که روزی از سفر برمی‌گردد و تا آن روز، بایستی با هر پروازی که می‌آید، با چمدانی در یک دست و ماکتی از ارگ بم در دست دیگر، از فرودگاه به ماتم‌سرا برگردد.
«قرار بی‌قراری» روایت عشق شوهر زنی است نازا، به داشتن فرزند که منجر به خرید فرزند یک زوج به ظاهر فقیر می‌شود و در انتها، این ماجرا در ذهن زنِ نازا روایتی دیگرگونه به خود می‌گیرد.
داستان «نشانی» به نشانه‌های عشقی قدیمی می‌پردازد که مشخص نیست زاییدهٔ تخیلات پیرمردی فراموش‌کار است که بر خلاف نسل جدید، با وجود تمام کامیابی‌ها، دلش را به این فروغ زنده نگه داشته، و یا قطعه‌ای از پازلی است که برای همیشه نامکشوف می‌ماند. هر چه باشد، شکاف مفهومی عشق و احساس را در توالی نسل‌ها، به خوبی تصویر می‌کند.
«همدیگر» به روان‌درمانی قاتل سه زن روسپی می‌پردازد که تنها به اتهام نام کوچکشان به قتل رسیده‌اند و قاتل پس از اینکه می‌فهمد نام دو تن از زنان مستعار بوده، از انتخاب خود پشیمان می‌گردد و دیوانه می‌شود و پرستاری که به دنبال کشف راز این جنایت و به دنبال قطعات روایت از همسر و مادر قاتل است، در نهایت به مردی می‌رسد که نام پارهٔ تن و جگرگوشه‌اش را با معشوقه‌ای قدیمی یکی کرده است. در این داستان نیز با رمزگان‌های اجتماعی و احساسی متعددی در تحلیل ضمنیِ نابهنجاری‌های رفتاری و احساسی روبه‌روییم.
داستان‌نویس در «همسایه‌های ساحلی» به درنوردیدن حدود و مرزهای مرسوم، برای نزدیکی بیشتر اندیشه و احساس می‌پردازد. اینکه چطور اعتماد زوج‌ها در روابط عاطفی و اعتماد انسان‌ها به نیت‌های خیر و بی‌آلایش نسبت به هم، می‌تواند تعبیر شوم خواب دو زن را بر هم بزند و بر تقدیر شوم کابوس دو زن که یکی استغراق و دیگری صاعقه‌ای را برای دیگری رقم زده بود، فائق کند.

1 . Rashomon

۲ . پایان‌بندی شعر «سپاهان» سرودهٔ بهرام اردبیلی.

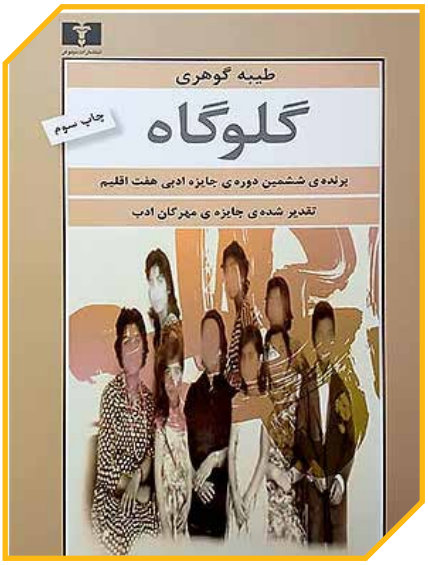
3 . Grotesque

«رستاخیز» مسخ‌شدگی و استحالهٔ انسانی را به تصویر می‌کشد که در دام باورها و دغدغه‌هایش گرفتار آمده و در ناکجای تاریخ ناپدید می‌شود.

در انتهای این مجموعه، داستان کوتاه «بزرگراه» را می‌توان بازتولید روایت راشومون‌وار داستان اول همین مجموعه دانست، اما این بار در قالب قضاوت‌های نادرست و بی‌پشتوانهٔ مورد اشاره در داستان دوم و تأکید دگرگونه‌ای بر سنگینی بهای این ناآگاهی.

طیبه گوهری با چنین پشتوانهٔ داستانی، در سومین اثر مکتوب خود، در قالب رمان ۱۵۶ صفحه‌ای گلوگاه، گلوگاه مخاطب خود را به شدت می‌فشارد و آنچه از نگاه روانکاوانه به دغدغه‌های خویش آزموده بود و از غربال روانشناسی اجتماعی گذرانده بود، در اثری با محوریت «اجتماعی ـ فرهنگی ـ سیاسی» بازتاب می‌دهد. ارزش‌های محتضر و کشمکش‌های مبتذل، در قالب این داستان از بازخوانی صرفاً تاریخی رخدادها فراتر رفته و دغدغه‌های تاریخی – اجتماعی را به ساحت ادبیات می‌کشاند.

سکوت داستان دربارهٔ آرمان‌های رقم‌زنندهٔ حوادث تلخ این رمان، عمقی از بیان روایی ـ مفهومی به این اثر بخشیده و سبب شده از قالب ایده‌آل‌های مرسوم و موروثی، به ساحت اندیشه‌گانی و اندیشه‌ورزی مدرن سوق پیدا کند. این روایتِ به شدت خشن و بی‌رحمانه در سه فصل متوالی و با لیزخوردگی منطقی زاویهٔ دید از آناهید به حسام در اپیزود اول به دوم رقم می‌خورد و در انتها به شکلی استادانه، به زاویهٔ اندیشه‌گانی مشترکی میان زوایای دید اول و دوم می‌رسیم که در هیبت سایه‌هایی پرابهت به سوی تقدیر تلخ خویش گام برمی‌دارند. در این تقدیرگرایی تراژیک، دوگانه‌انگاریِ معنای زندگی و چگونه زیستن، با حذف ریزوماتیک عنصر ناامیدی، رنگ تازه‌ای به خود می‌گیرد و سبب می‌شود سایهٔ شوم مرگ و ترس و تهدید از یک سو و معناباختگی از دیگر سو، نه از بین برود و نه بلاتکلیف بماند؛ بلکه در کالبدی جوهری که گویی از تقدیرش گریزی نیست، به دنبال آرمان‌های ظاهراً بی‌اعتبارشده‌ای برود که اکنون بهای سنگینی نیز برای آن پرداخته است. حماسه‌ای در کار نیست و قهرمان‌پروری معنایی ندارد؛ حتی به نوعی می‌توان گفت با بیان مستقیم عمق و خلوص احساس و رفتار و بیان روبه‌رو نیستیم و قضاوت به داستان و روند داستانی سپرده شده است، جز در سطرهای محدود و البته به‌جا، مثل سطرهای مهم و کلیدیِ بحث دربارهٔ احساس احترام توأم با نفرتِ سرایدار از حسام و حسام از خودش، احترام سرایدار به حسام به سبب موقعیت برتر و نیز نفرت به همان دلیل، و احترام حسام به خودش به سبب راهی که انتخاب کرده و نفرتِ به



سبب زود شکستن و تا شدن در این راه.

هیجان‌ها نیز کنترل‌شده و در خدمت داستان و البته تصویرسازی‌ها و فضاسازی‌ها و شخصیت‌پردازی‌ها شش‌دانگ این رمان است. هویت و شناسنامهٔ کامل و وسواسانه‌ای برای کاراکترها ترسیم و پرداخته شده است، حتی بیش از نقش ظاهری آن‌ها در روند داستانی؛ گویی بار سطرهای سفید این داستان را به دوش می‌کشند و البته که همین است؛ در غیر این صورت، گلوگاهی نیز وجود نداشت. در نهایت باید پذیرفت این رمان شاید همزاد همان پیراهن حسام در جهان واقعی است که باد آن را از روی بند رخت، با خود به زمین‌های خاکی و سیمانی برد و باید بیش از این‌ها از آن مراقبت و نگهداری کرد.

در پایان این مرور کوتاه بر کارنامهٔ داستانی طیبه گوهری، که تنها مقدمه‌ای بر پژوهش‌های موشکافانهٔ داستان‌های او توسط نویسندهٔ این سطور است، تأکید بر خوانش و آشنایی بیشتر مخاطبان با زیست ـ جهان داستانی ایشان و دیگر اصحاب مستقل قلم دارم.

تنها معجزه‌ای که دلیل آفتاب آمد، بی‌نشان‌تر از باخترانش بود که دیگر حتی بال بال زدن فرشتگان را، هم‌سرایی نمی‌کرد (احسان نعمت‌اللهی).

منابع:

ـ گوهری، طیبه (۱۳۹۲ ش). بزرگراه، چاپ اول، تهران: گمان

ـ _____ (۱۳۹٤ ش). گلوگاه، چاپ اول ، تهران: صدای معاصر

ـ _____ (۱۳۸۸ ش). و حالا عصر است، چاپ اول ، تهران: ثالث

نگاهی به رمان «شهر موسیقیدان‌های سپید» نوشتهٔ بختیار علی

نگارنده: لیلا درخش
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی
نویسنده، شاعر، مدرّس و مستندساز
همکاری با نشریاتی چون فراتاب، داستان همشهری، نی، بخارا و کارنامه

رمان شهر موسیقیدان‌های سپید نوشتهٔ بختیار علی و ترجمهٔ مریوان حلبچه‌ای پس از سال‌ها به چاپ رسید. این اثر که به جرئت می‌توان از آن به عنوان یک شاهکار ادبی معاصر نام برد، از سه منظر مهم در این نوشته بررسی می‌شود: نخست، جهانی که نویسنده روایت می‌کند؛ دوم، سبک نگارش و ترجمهٔ اثر؛ و سوم، بررسی محتوای اصلی اثر.

جهانی که نویسنده روایت می‌کند:

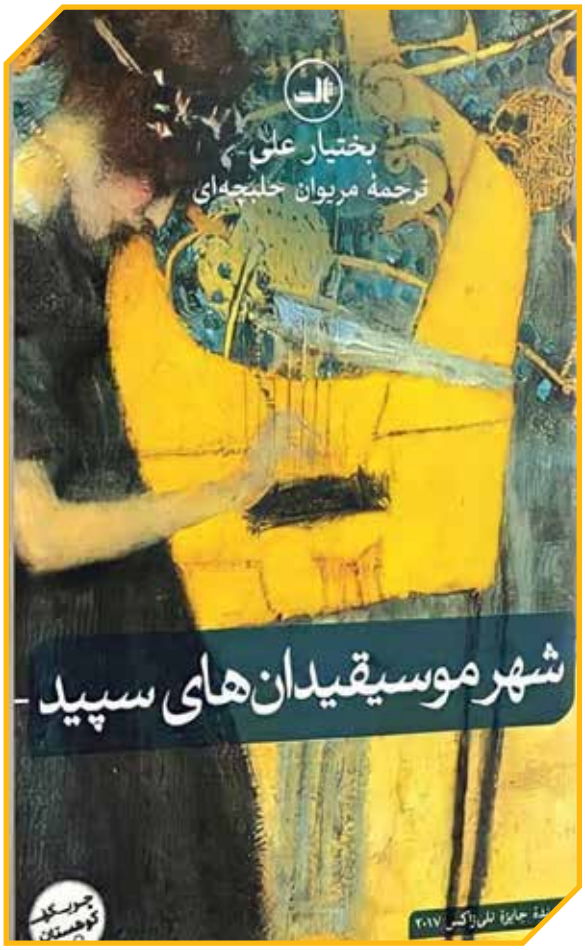
رمان در سال ۲۰۰٤ م، پس از سقوط صدام حسین نوشته شده است. نام کتاب از تابلوی نقاشی سلوا تحانِ عرب گرفته شده است که به دست کودتاچیان بعث کشته می‌شود. نویسنده دربارهٔ رمانش می‌نویسد: «رمانی است دربارهٔ قدرت بی‌نهایت مقاومت علیه درندگی و وحشی‌گری سیاست در دوران صدام حسین و بعد از آن» و این مقاومت اصلی‌ترین تقابل رمان را رقم می‌زند؛ یعنی جایی که آدمی می‌تواند به قربانی بدل شود، با جادوی هنر، مبارزه علیه وحشی‌گری را آغاز می‌کند. این اصلی‌ترین مانیفست رمان است که نویسنده در کتاب نخست توسط علی شرفیار، راوی داستان، چنین روایت می‌کند: «بخش اعظم ما را وجه انسانی تشکیل می‌دهد، بخش دیگری از وجودمان را اهریمن در برمی‌گیرد و بخش سوم، جاودانگی است که بخش کوچکی از وجود ما را در بردارد و این همان بُعدی است که زیبایی و موسیقی را به ما الهام می‌کند».

در این رمان مخاطب با نویسنده‌ای که درد آوارگی در وطن دارد، زمانی رویاروی می‌شود که رژیم بعث سقوط کرده است. امید به بازسازی سرزمین و ارتباط بین کرد و عرب و رسیدن به مرزی مشترک و جغرافیایی بی‌حادثه، دغدغهٔ کل رمان است؛ پس زمانی که آشفتگی بالا می‌گیرد، طبیعی است که پناه نویسنده، جغرافیای بی‌مرزِ هنر و موسیقی باشد و کل اثر در تقابل مرگ و نابودی با چهرهٔ منفعلِ قربانی در برابر توحشِ موحشِ سیاستمداران باشد یا جاودانگی و بی‌مرگی در شکوه زنده نگه داشتن زیبایی توسط هنر در سخت‌ترین روزگار. نویسنده این چالش مهم را با این عبارت بیان می‌کند: «زیبایی و موسیقی و جاودانگی، سرزمینی حوالی ما هستند یا خود جغرافیایی‌اند مستتر در بین جغرافیاهای دیگر؟ یا در شهر نزدیکی قرار دارند که باید آن را بیابیم و دست به سوی درختان و میوه‌هایش دراز کنیم؟» و این همان مرزبندیِ تاریخِ جهانِ نویسنده است؛ تاریخی که به زعم نویسنده چنین تعریف می‌شود: «تاریخ شرق دو تاریخ است: یکی تاریخ سیاستمداران که ملت‌ها را از هم جدا کرده است و دیگری تاریخ هنر که همهٔ

انسان‌ها را به یکدیگر پیوند می‌زند».
دنیای آثار بختیار علی فقط توصیف جهان زیستیِ نویسنده در اقلیم کردستان یا همان اقلیمی که متأثر از توحش رژیم بعث است، نیست. همین‌طور، او در آثارش فقط به جنگ ایران و عراق و تبعات مخرّب آن بر این منطقه اشاره ندارد، بلکه دنیای نوشته‌های او سراسر شرح جدال مرگ و زندگی است و محلی است برای بروز نگرش عمیق و فلسفی نویسنده. نگرش موشکافانهٔ او حین روایت داستانیِ قوی کتاب، همواره پرده از نگاه وی به دردهای برآمده از رنج‌های آدمی در مسیر تقابل بین دو مفهوم متضادِ هم برمی‌دارد؛ مفاهیمی چون عشق و خیانت، غم و شادی، ابتذال و هنر، بخشش و انتقام، وطن و آوارگی و مهم‌تر از همه نقش زن و مرد. این تقابل‌های بسیار در فضای کتاب علتی می‌شوند برای بیان نگرشی به هستی. نویسنده، با شرح این تقابل‌ها و نیز دردهای مشترک، از مرزها عبور می‌کند. پس طبیعی است وقتی می‌گوید: «آوارگی حقیقی، فریادی بی‌انتهاست وسط دشتی بی حد و مرز که صدایش سرزمین به سرزمین می‌رود و بر می‌گردد... دردناک‌ترین نوع آوارگی، نه آوارگی از وطن، بلکه آوارگی از هم‌نوع است».
هر مخاطب با هر ملیتی با روایت نویسنده همزادپنداری می‌کند و این همان نگرش عارفانهٔ مشرق‌زمین است که بخشی از نگاه بختیار علی است در تمام آثارش. نویسنده در رویارویی این تقابل‌ها، هرگز به دنبال ارائهٔ یک پاسخ کلیشه‌ای قهرمان و ضد قهرمان یا خوب و بد نیست، بلکه می‌کوشد دو جهان، دو موضوع یا حتی دو فرد را با نگاه سومِ خنثی معرفی کند و در پیِ ترسیم و ارائهٔ جهانی خاکستری است؛ دنیایی که عمدتاً در جهانِ زیستهٔ وی، به سبب عرف‌های غلط، حذف شده است.
زن که از محوری‌ترین موارد تقابل‌های نویسنده است، عهده‌دار نگاهی هستی‌شناسانه‌تر به مفهوم زندگی است. گویی زن در تاریک‌ترین لحظات تاریخ هم نیروی محرّک زندگی و عشق است در برابر مردانی که گاه نمایندهٔ جنگ و انتقام‌اند و گاه یاوران اعتلای هنر و جاودانگی. پس در آثار او عاشق و معشوق همان زن و مردِ عاشق و معشوقِ تکراری ادبیات نیستند، بلکه هر دو محملی برای این نظریه هستند: «سؤال عاشق‌های کوچک این است که کی به معشوق می‌رسم، اما پرسش عاشق‌های بزرگ این است که کی و کجای این هستی، از معشوق جدا شده‌ام؟» و این از پس تناقض‌های روحی برآمدن، همان شکوهِ تحسین‌برانگیزِ قلم بختیار علی است که همهٔ هستی با هر تعریف و تفاوتی ختمِ به زیبایی است. خود او به‌زیبایی، این پارادوکس حیرت‌آور را این‌گونه توصیف می‌کند: «گاهی تحمل زیبایی از تحمل آزار جان‌گدازتر است».

سبک نگارش و ترجمهٔ اثر:

این رمان هم مانند باقی آثارِ نویسنده در سبک رئالیسم جادویی نوشته شده است. از این رو، نویسنده، در کنار وفادار ماندن به سبک اثر، نه تنها پایبند مفاهیمی چون افسانه و تاریخ است، بلکه این سبک را فضایی برای حفظِ تاریخِ غارت‌شدهٔ جغرافیای خویش توسط جنگ می‌داند؛ و این پایبندی به حفظ تاریخِ زمانِ زیستِ شخصیت‌ها گاه تا مرزِ رئالیسم شگفت‌انگیز و تلفیق امور خارق‌العاده و کارهای نشدنی با دنیای روزمره پیش می‌رود.
اگر در آثار رئالیسم جادویی، همه چیز عادی است و یک عنصر جادویی و غیرطبیعی می‌تواند معرّف سبک باشد، باید بگوییم آثار بختیار در جهانی واقعی، نگاهی غیرطبیعی را در قالبی از افسانه و تاریخ روایت می‌کند. از این رو وقتی او داستان سه موسیقی‌دان را بیان می‌کند یا وقتی ساز فلوت را انتخاب می‌کند، می‌دانیم اینها واقعیت جهان روایت اویند برای جادویی که معنای روایت خلق خواهد کرد؛ معنایی مشابه این نگاهش به موسیقی و روح آدمی: «تبدیل انسان به موسیقی معنایش این است که انسان برود و از آن سوی مرگ پیامی را با خودش بیاورد؛ همان‌طور که موسیقی هم می‌رود از آن سوی سکوت با خودش پیام می‌آورد؛ یعنی اینکه انسان میان مرگ و زندگی در رفت و بازگشت باشد؛ همان‌طور که موسیقی میان صدا و سکوت در رفت‌وآمد است. اگر آدم یک پایش مدام در مرگ نباشد، نمی‌تواند بنویسد؛ چون در اصل این سکوتِ مرگ است که باعث می‌شود



صدای خودت را بشنوی. همهٔ خلاقان در مرزی به سر می‌برند که نه زندگی است و نه مرگ.»

زبان شاعرانهٔ اثر و حفظ ریتم و آهنگ واژگانی که در خدمت محتوای رمان‌اند، از ویژگی‌های بارز کتاب است. همین امر باعث شده است کمتر صفحه‌ای، جمله‌ای ناب و بندی زیبا نداشته باشد؛ امتیازی که به‌خوبی توانسته است روند کُندِ روایت در بسیاری از فصل‌های کتاب را به بهترین نحو ممکن پوشش دهد یا مهم‌تر از آن، از پسِ نقلِ نظریه‌های فلسفی نویسنده به شیواترین شکلِ ممکن برآید و ناگفته پیداست برگردانِ روانِ مریوان حلبچه‌ای و شناخت او از زبان و جهان‌بینی نویسنده چه تأثیر عمیقی در ترجمهٔ فارسی اثر دارد.

حلبچه‌ای، به گفتهٔ خود در مصاحبهٔ معرفی کتاب، پس از ترجمهٔ فارسی، با وسواسی آشکار، از نویسنده می‌خواهد برگردان او را بخواند. پس مخاطب پارسی‌زبانِ کتاب با اثری روبه‌روست که نویسنده به دو زبان کردی و فارسی نوشته و خوانده است. این امانت‌داری مترجم امکان خواندن اثری شاعرانه و مورد تأیید و پسند نویسنده را برای مخاطب ایرانی فراهم کرده است.

بررسی محتوای اصلی اثر

این رمان هم مانند همهٔ آثار نویسنده در قالبِ یک چالشِ اصلی، فضای پرداختن به باقی دغدغه‌های نویسنده را فراهم کرده است. به گفتهٔ نویسنده، «مرگ در این رمان یک سوژهٔ سخنگوی سیاسی است که می‌کوشد کلیت تجزیهٔ فاشیسم را تا پایان روایت کند». اما این مرگ فقط معطوف به مفهومِ مرگ آدمی‌زاد یا هر جاندار دیگر نیست، بلکه یک کلیت مهم از هستی و تمام تعابیرِ آن است. نویسنده معنایی منحصر به فرد از مرگ می‌آفریند و جایی دربارهٔ جلادت می‌نویسد: «مرگ روز آغاز تأمل حقیقتی بود دربارهٔ چیزها، روز لذت بردن حقیقی از زیبایی‌های عمیقی که انسان بر روی زمین نتوانسته از آن‌ها لذت ببرد». شاید بیهوده نباشد اگر بگوییم نویسنده در چالشِ بیانِ نگرشِ خویشتن به مرگ و زیستن، باقیِ تقابل‌های این کتاب را مطرح می‌کند و هر شخصیت با زیستن و مرگ رازآلود خود ظرفی برای تقسیم‌بندی جهان در این دو بُعد می‌شود و روح با تعریفی خاص‌تر زادگاه این نگرش می‌گردد. چنانچه نویسنده معتقد است: «چشم، چیزی جز دروازه‌ای کوچک و مرموز و باریک برای رسیدن به ژرفای روح نیست؛ یا دری که گویی پشت سردابی کوچک باشد، اما دری است که از آنجا و پس از بالا و پایین رفتن‌های بسیار و گذر از چندین راهرو و راه باریک به حیاطی عجیب و پرهیاهو می‌رسد که نامش روح است. اما هر چشمی نمی‌تواند دروازهٔ روح باشد. ما آدم‌ها معمولاً این دروازهٔ کوچک را چنان می‌بندیم که کسی نمی‌تواند از روی نگاهمان رازهای عمیق آن را بیابد» و هر شخصی قادر به فهم این فضا نیست.

یادداشتی بر داستان نقشبندان از هوشنگ گلشیری

نگارنده: نوشین جمنژاد زادهٔ تهران
کارشناس ادبیات انگلیسی و کارشناسی ارشد مدیریت بانکداری از دانشگاه‌های ایران و کارشناسی روانشناسی کودک از آمریکا
نویسنده و آموزگار، از اعضای هیئت تحریرهٔ نشریهٔ چوک در ایران و نشریهٔ پرستو در آمریکا

داستان نقشبندان داستانی است مدرن که پیرنگ کم‌ترین اهمیت را در آن ایفا می‌کند. زبان داستان زبانی است فاخر و سنگین که توصیف را کمی دشوار کرده و باعث شده داستان به کندی پیش رود. داستان ازهم‌گسیختگی و فروپاشی خانواده‌ای را نشان می‌دهد که خالی از احساسات و عاطفه‌اند و در چنبرهٔ روابطی سرد و بی‌روح گرفتار شده‌اند؛ به طوری که یک اقیانوس میان آن‌ها فاصله افتاده است. زندگی آن‌ها در گذشته مانده است، مثل یک اثر نقاشی که بر بوم ثبت می‌شود.

از آن‌جایی که داستان مدرن واقعیت درونی و تجربهٔ ذهنی را مهم‌تر از واقعیت بیرونی می‌داند، لذا هر آنچه راوی می‌گوید، همان چیزی است که با نگاه غمبار و حزن‌زده‌اش می‌بیند و تصویری از تلاطم‌های درونی خود نسبت به جهان پیرامونش را بیان می‌کند. در واقع، واقعیت، سیلان خاطره‌هاست؛ خاطره‌هایی که به رغمِ تمام شدن رویدادهای بیرونی، همچنان در ذهن استمرار می‌یابند. به قول راوی، «هست، همه چیز، هر چیزی که در هر جا و به هر وقت اتفاق افتاده است، همچنان هست.»

شخصیت اصلی و راوی داستان، جواد بهزاد است. شیرین، همسر اوست که با پسرش مازیار و دخترش زهره به اروپا رفته و به علت ابتلا به سرطان سینه و نیاز به درمان، حاضر به بازگشت به کشور نیست. شیرین به علت بیماری‌اش خواهان جدایی از جواد است، در حالی که راوی به این جدایی راضی نیست. با این حال راوی به انگلستان می‌رود تا با اقامتی یک‌ماهه در کنار همسر و فرزندانش، بکوشد موضوع طلاق را برای بچه‌هایش توجیه کند. در این سفر، تلاش دوبارهٔ راوی برای متقاعد کردن شیرین به بازگشت بی‌ثمر می‌ماند و شیرین حاضر نمی‌شود که بار دیگر به زندگی مشترک با بهزاد ادامه دهد. بهزاد هم به ناچار، پیش از به پایان رسیدن یک ماه، تنها و غمگین به کشور بازمی‌گردد. زندگی فروپاشیدهٔ آن‌ها در گذشته باقی می‌ماند و دیگر قابل بازیافت نیست. آثار مخرب این اتفاق همچنان بر زندگی راوی سایه افکنده است.

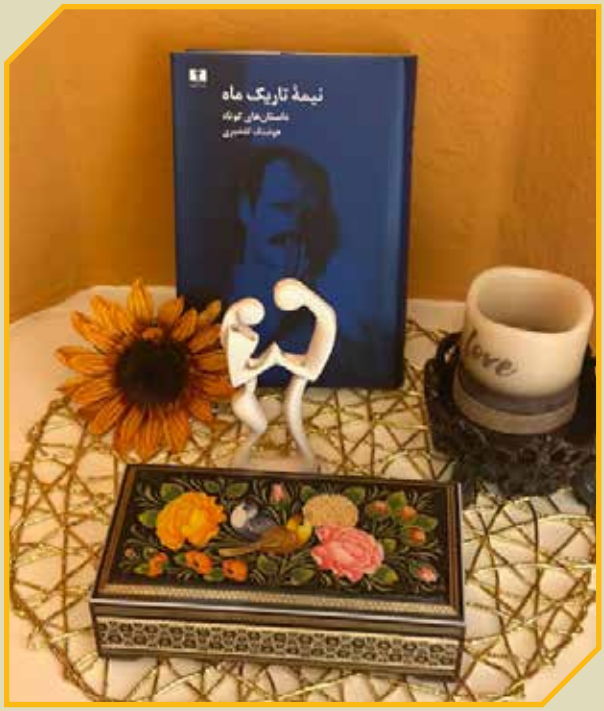
در داستان‌های مدرن، راوی مطمئنِ دانای کل عموماً جای خودش را به یک راوی افسرده و درمانده می‌دهد که در یک بیماری روانی گیر کرده و وجودش پر از ترس و واهمه است. روایت راوی شکلی نامرتب و نامنظم دارد. او با استفاده از تک‌گویی درونی نمایشی (نشخوار ذهنی)، هم خاطراتش از سفر به انگلستان را مرور می‌کند و هم به وضعیت شیرین فکر می‌کند. در واقع آدمی که به شیوهٔ تک‌گویی پیش می‌رود، مثل کسی می‌ماند که بلندبلند با خودش حرف می‌زند و خبر از داستان آشفته و تکه‌پاره‌ای می‌دهد که ذهنش از نوسانات و پرش فکری بازگو می‌کند. اینکه شیرین در چه فروشگاهی در نیویورک کار می‌کند و آپارتمان کوچکش نزدیک کدام خیابان در آن شهر است و یا

اینکه شب‌ها با قرص خواب و چشم‌بند می‌خوابد، نامنسجم بودن وقایع را نشان می‌دهد و اما داستان از منظری درونی، با زاویه‌دید اول‌شخص شرکت‌کننده و با اتکا به تداعی روایت می‌شود.

راوی نقاش است. او می‌خواهد بر بوم نقاشی خود زنی را که سوار دوچرخه است و او را در سفر به انگلستان دیده بود، بکشد، اما هم‌زمان با زنده شدن ایماژی که از آن زن در ذهن خود ثبت کرده، خاطراتش از این سفر نیز به ذهن او متبادر می‌شوند: رفتن به لندن، ملحق شدن به شیرین و سپس عزیمت همراه با او به شهری کوچک و بندری، استقبال از مازیار و زهره و اقامت در مسافرخانه‌ای در همان شهر بندری.

به دلیل هم‌زمانی و درهم‌تنیدگی این دو رویداد (احیاء یک تصویر ذهنی و به یاد آمدن ناخواستهٔ خاطرات)، داستان به شکلی گسیخته و نامتوالی روایت می‌شود. از آنجا که راوی خطاب به خویشتن سخن می‌گوید و نه با مخاطبی در دنیای پیرامون، الزامات منطقی کلام رعایت نمی‌شود. همچنین موتیف زن دوچرخه‌سواری که از راوی دور می‌شود، در کل داستان بیانِ نمادینی از بیرون رفتن شیرین از زندگی راوی و به پایان رسیدن عشق است.

در واقع در کل داستان، خواننده صدای مغموم راوی‌ای را



می‌شنود که یکسره برداشت‌های درهم‌وبرهم خود را، بدون در نظر گرفتن ترتیبی زمانمند و همچنین توضیحاتی روشنگر بیان می‌کند. زمان یکسره در حال تغییر است و بر اساس روال خاصی پیش نمی‌رود (به صورت کلی، داستان مدرن هیچ زمانی ندارد).

در این داستان، انسان موجودی منزوی است و خود را با هر چیزی یا هر کسی که در جهان پیرامونش است، غریبه احساس می‌کند. او اسیر ذهنش است و در تنهایی و ملال خودش غرق شده. او علاقه‌مند است تا بفهمد آیا می‌تواند ذهن آرمانی خودش را بسازد یا نه؛ چون او با نقش زدن دنبال چیزی آرمانی می‌گردد. او می‌خواهد از تنهایی‌اش رهایی یابد. «آدم تنها نمی‌تواند باشد، حتی سنگ هم، یک تکّه کلوخ هم تنها نیست». او همچنین اشاره‌ای به بند رخت کرده و گفته که حتی آن بند رخت هم تنها نیست و پیراهن سفید مردانه‌ای رویش تاب می‌خورد. این نوع آدم‌های تنها و منزوی کسانی هستند که آدم‌های دوروبرشان را پایین‌تر از سطح خودشان می‌پندارند و در خود وجه اشتراکی را با سایر آحاد جامعه نمی‌بینند؛ در حالی که خودشان در زندگی‌شان ول‌معطل‌اند. زن لچک‌به‌سر سمبل زن راوی است که می‌رود و جایش را به همان زن لچک‌به‌سری می‌دهد که هر ده دقیقه یک بار می‌آید تا پیراهن سفید مردانه را روی بند برگرداند و آن زن که حالا می‌رود، خود شیرین، همسر راوی است یا شاید هم هر زن دیگری که از این دیار آوار شده و رفته است.

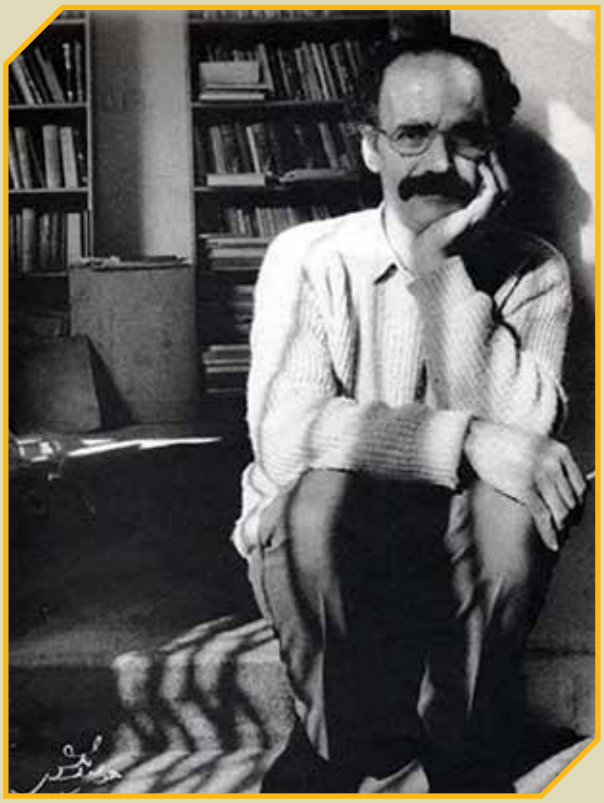
آپارتمان شیرین دو صندلی راحتی و یک کاناپه که شب‌ها تختخواب می‌شود، دارد، به‌علاوهٔ یک چراغ مطالعه. خالی بودن این آپارتمان با توجه به اینکه در خیابان بیست‌وهفتم در شهری بزرگ در نیویورک و در میان انبوهی جمعیت واقع شده، به خالی بودن زندگی شیرین از عشق و محبت اشاره می‌کند که تنها و بیگانه است و زندگی‌اش هم همان‌قدر تهی و بی‌لطف است که آپارتمانش. در واقع توصیف آپارتمان شیرین توازی دارد با توصیفی که راوی در قسمت دیگری، از محل اقامت خود، یعنی خانهٔ پدری‌اش ارائه می‌دهد: «حالا این‌جا هستم، در این بهارخواب و مُشرف به کوچه‌ای بی‌عابر و چشم‌اندازم بام‌های کاهگلی است... تا کِی باز بهار شود». در

این جمله‌ها، بی‌عابر بودن کوچه و یکدست بودن بام‌های کاهگلی که یگانه چشم‌انداز راوی را نشان می‌دهند، همان تنهایی و ملالی است که زندگی راوی را احاطه کرده و آن را از شادی و امید تهی کرده است. تصویر خورشید بی‌رمق هم تنهایی و بیگانگی را نشان می‌دهد. خورشید که نماد سرزندگی و حیات‌بخشی است، در این‌جا بی‌حرارت و سرد شده و دیگر گرمادهنده نیست و آن هم تناظر دارد با زندگی راوی که دیگر سرشار از عشق و امیدآفرین نیست.

کارت‌پستال‌های شیرین هم که حدود یک دوجینشان را یکجا خریده، «لکهٔ زردی به جای خورشید دارند». که در آخرین سطرهای داستان هم نویسنده به «لکهٔ زردِ کدر به جای خورشید» اشاره می‌کند. راوی در تابلویی که می‌کوشد بکشد، تصویری سرد از خورشید ارائه می‌دهد که به رنگ نارنجیِ مایل به زرد است. همچنین کارت‌پستال‌های یکسانی که هر سال شیرین با جملات تکراری به مناسبت عید برای جواد می‌نویسد و در آن‌ها از لحن رسمی و سرد استفاده می‌کند، نوع دیگری از بیگانگی را نشان می‌دهد.

نامه‌نگاری مازیار و زهره با پدرشان که فقط در تعطیلات عید میلاد و تابستان می‌نویسند و اینکه ابتدا به فارسی می‌نوشتند، ولی بعدها فقط به انگلیسی و آن هم یک‌درمیان، اشاره‌ای تلویحی دارد به امکان‌ناپذیر شدن مراودهٔ زبانی بین شخصیت اصلی و فرزندانش؛ که باز هم تصویری از بیگانگی است.

راوی، داستان را بر مبنای خط مستقیمی از اتفاق‌ها که به ترتیب و بر اساس توالی زمانیِ مرتب رخ داده باشند، بازگو نمی‌کند، بلکه خاطرات و احساسات او در برهه‌های مختلف زمانی متغیر است و از راه تداعی رویدادهای حادث‌شده در زمان‌ها و مکان‌های گوناگون در هم می‌آمیزد. به قول راوی، «آدم دنبال چیز دیگری می‌رود، اما به جایی دیگر می‌رسد». مثل جایگزین شدن زن دوچرخه‌سوار که می‌رفت، به زن لچک‌به‌سری که می‌آید تا پیراهن مردانه را از روی بند بردارد. این جایگزینی و اینکه راوی مدام می‌گوید «نمی‌تواند طرح زن دوچرخه‌سوار را دربیاورد»، نشان می‌دهد راوی در چیزی که به خاطرش به وطن برگشته تا نقشبند آن باشد، به شکست رسیده و حالا



نصیبش کرم ننه بابا و صدای کوبیدن گوشت در هاون و شکوایه‌هایی است که بعدازظهرها آشنایانش از زن و بچه‌هایشان پیش او می‌کنند.

داستان فرمی دایره‌وار دارد؛ چون با همان تصویر زن دوچرخه‌سوارِ غریبه شروع می‌شود و به همین تصویر هم ختم می‌گردد. به غیر از تصویر زن دوچرخه‌سوار که راوی آن را در ابتدا و انتهای داستان به کار برده، موضوع دیگر «تاریکی» است که در چندین جای مختلف در داستان ذکر شده است؛ از جمله: «تاریکی چنان غلیظ بود که انگار تاریکی می‌بُردمان». اشاره به وضعیت قرمز اوایل جنگ و وضعیت وطن راوی بارها تکرار می‌شود و این، نشانگر نمادین بودنش در داستان است.

و اما چرا نویسنده اسم داستان را نقشبندان آورده و نه نه نقش‌بند؟

به نظر می‌آید نویسنده با گذاردن نام نقشبندان بر داستان، تلویحاً خواهان آن بوده که به این داستان کلیت بخشد؛ کلیت به جمعیت زیادی از مهاجرانی که پس از ترک وطن، زندگی‌شان به جدایی کشیده شده است.

نقاشی، آبستره و طراحی به مثابهٔ ادبیات، داستان و شعر (نگاهی با ابعاد ویژه از تلفیق دو قلم به آبستره و طراحی)

نگارندگان: یزدان کاکایی
زادهٔ صحنهٔ سرآسیاب (۱۳۶۱)
مدرس و نویسنده

شروین ورگردی
زادهٔ آبادان (۱۳۵۳)
دانش‌آموختهٔ کارشناسی هنرهای تجسمی،
عضو رسمی انجمن صنفی طراحان گرافیک ایران و هنرهای تجسمی ایران، نقاش و طراح

"Painting is self-discovery. Every good artist paints what he is".
«نقاشی کشف درون است؛ یک هنرمند خوب، خود واقعیاش را در نقاشیهایش به تصویر میکشد».
جکسون پولاک

یک نقاش در هنر واقع‌گرا یا با اندکی چشم‌پوشی و کلینگری، در هنر پیشامدرن، فرم‌ها و شکل‌های واقعی و باورمند برای همهٔ اقشار، عام و خاص، در اطراف و طبیعت خود را الگو قرار می‌دهد و آن را روی بوم می‌آورد؛ اشکال و نقش‌هایی که غالباً به میزانی بسیار زیاد درگیر جزئیات پرزرقوبرق مانند جواهرات و قطرات شبنم روی برگ‌ها و پیچش آبشار گیسوی زیبارویان بوده و هم در محدوده‌های از افق‌های باور بشری بوده‌اند؛ نه چندان در افق‌های دورِ هم‌گرا با تصاویرِ تار مبهم و نه آنقدر در افق نگاه نزدیک و واگرا که ناآشنا شود و در جزئیتِ خود ناچیز و بزرگ شود، بلکه نزدیک به نگاه رایج هنرمندان و مخاطبان زمانهٔ خود (دور از تناقض‌های دنیای اکنون و معاصر).

اما دربارهٔ طراحی؛ بررسی و مطالعهٔ تاریخچهٔ توسعه و پیشرفت هنر طراحی از دوران کهن و باستان تا به امروز، دامنهٔ تاریخ طراحی به مثابهٔ هنر را در برمیگیرد. در مفهوم تام و عام، هنر طراحی شامل هر گونه فرآیند خلق و خوانش سمبل‌ها و نمادها، الگوها و اشکال در طرح‌های مختلف است. در اینجا با دامنه‌ای گسترده سروکار داریم که از طراحی گرافیکی تا طراحی تولیدات فن‌آوری و صنعتی و طراحی داخلی و طراحی معماری، طراحی لباس و... را در بر میگیرد. در تمام این شاخه‌ها از اصول و فنون طراحی استفاده می‌شود.

تاریخ هنر طراحی شامل بررسی تاریخچهٔ فرآیندهای خلق و خوانش نمادها، شکل‌ها و الگوها در طرح‌های مختلف است که شامل نمایشگاه‌های هنری، موزه‌ها و کتابخانه‌ها، مطالعهٔ تئوری‌های هنری و زیرشاخه‌های مختلف هنری می‌شود. از دیگر مواردی که در بررسی تاریخ هنر طراحی مورد توجه قرار می‌گیرد، اثرات فرهنگی، اجتماعی و تاریخی بر هنر طراحی است که در طول زمان تأثیرگذار بوده‌اند.

طراحی با ورود به قرن پانزدهم، هنری مستقل‌تر می‌شود و پس از آن، در کارهای امثال لئوناردو داوینچی[1] و میکل آنژ[2] با رونق گرفتن تولید کاغذهای پیشرفته‌تر، جایگاهی درخور پیدا می‌کند. در این دوره که به طور کلی با عنوان «رنسانس» نیز شناخته می‌شود، آثار خوبی تولید می‌شود؛ هنرمندان این دوره درگیر تحولات مهم و توسعهٔ فناوری‌های جدید و بهبود روش‌های ساختوساز نوین‌تر بوده‌اند. این عصر، یکی از مهم‌ترین دوران در تاریخ هنر تلقی می‌شود. در طول دورهٔ رنسانس، هنرمندان به سمت بهبود و گسترش روش‌های طراحی با نگاه رو به جلو و پیشگامانه رفتند. آن‌ها از روش‌های پیشین الهام گرفتند و روش‌های جدیدی را کشف کردند که نه تنها زیبایی آثارشان را بهبود بخشید، بلکه توانستند مهارت‌های شناختی و فنی خود را نیز تقویت کنند. لئوناردو داوینچی، به عنوان یکی از بزرگ‌ترین هنرمندان این دوره، در زمینهٔ طراحی، نقاشی، معماری، فلسفه و... فعالیت داشت. او با استفاده از روش‌های جدید در طراحی، تحولاتی را در این زمینه به رخ دیگر هنرمندان کشید. میکل آنژ نیز به عنوان یکی از بزرگ‌ترین نقاشان این دوره، با استفاده از روش‌های نوین در نقاشی، آثاری خلق کرد که تأثیر زیادی در هنر نقاشی دورهٔ بعد داشت. به طور کلی، دورهٔ رنسانس یکی از مهم‌ترین دوران در تاریخ هنر بود که تأثیرات آن همچنان در هنر و طراحی امروز به وضوح مشهود است.

میتوان گفت طراحی پایه‌ای برای نقاشی است و مثل هر هنر دیگر، تکنیکهای زیاد و صور مختلف دارد. مثل اسکیس[3] زدن که طراحی تند و سریع است و برای جزئیات اهمیت چندانی قائل نیست. شاید تا حدی مانند آبستره که تمام هدف، رسیدن به هدف نامتعین یا تعیین‌نشده است.

و اسکیسی به نام اسکیس مطالعاتی وجود دارد که به نسبت، بسیار کامل‌تر است و نقاش در آن طراحی را کامل میکشد. این کار که زمانبر است و همراه است با جزئیات، دانسته‌هایی از پیش را می‌طلبد. اسکیس دیگری که شبیه به نقاشی است و به عنوان کار نهایی استفاده می‌شود، در کارهای هایپررئال رواج داشته است و در مکمل کردن تصاویر بسیار مؤثر بوده است. در اینجا بد نیست نگاهی به این شیوهٔ هنری داشته باشیم.

هایپررئالیسم در دههٔ ۱۹۲۰ م به وجود آمد و در واقع در اواسط قرن و اواخر جنگ جهانی دوم، به عنوان هنری شناختهشده و بالغ در نظر گرفته شد. در این هنر، هنرمندان سعی می‌کنند با ایجاد تصاویری واقع‌گرایانه و شگفت‌انگیز، لابیرنت‌های پیچیدهٔ درون ناخودآگاه ذهن انسان را به تصویر بکشند. از خصایص نقاشی هایپررئال میتوان به این مؤلفه‌ها اشاره کرد:

۱ـ واقع‌گرایی بسیار بالا: در هنر هایپررئال، تصاویری به نمایش گذاشته می‌شوند که کاملاً واقعیت دارند. این تصاویر به طور دقیق از دنیای واقعی الهام گرفته شده‌اند و به نوعی برای بیان واقعیت‌های پنهان که در زیر سطح ظاهری دنیا قرار دارند، به کار می‌روند.

۲ـ شگفت‌انگیزی: در نقاشی هایپررئال، تصاویری نشان داده می‌شود که با وجود واقع‌گرایی بالا، به گونه‌ای خارج از واقعیت‌اند و می‌توانند شگفت‌انگیزهای نامطلوب تلقی شوند.

۳ـ ایجاد تناقض: در نقاشی هایپررئال، با ترکیب اشیاء و تصاویری که به نظر متناقض می‌آیند، تناقضی ظاهری ایجاد می‌شود که ممکن است پیام‌های عمیق‌تری برای بیننده داشته باشد.

٤ـ رنگ‌های زنده: در نقاشی هایپررئال، اغلب از رنگ‌های زنده و جذاب برای ایجاد تصاویر استفاده می‌شود.

۵ـ تمرکز بر جزئیات: در این هنر، بسیاری از جزئیات تصاویر به دقت بازتاب داده شده‌اند. این جزئیات ممکن است به عنوان نمادهایی برای بیان واقعیت‌های پنهان استفاده شوند.

٦ـ طرح‌های پیچیده: در نقاشی هایپررئال، اغلب از طرح‌های پیچیده و با تراکم بالا استفاده می‌شود که ممکن است به سبب تنوع بالای تصاویر موجود در آن، برای بیننده چالشبرانگیز باشد.

می‌توان گفت هنر مدرن در کلیت خود در قرن نوزدهم میلادی شکل گرفت و در قرن بیستم پر و بال خود را گستراند و جوانه‌ها و ریشه‌های خود را در زندگی بشر معاصر دواند و رویاند. این جریان هنری شامل چندین حرکت هنری مانند امپرسیونیسم، پست امپرسیونیسم، فوتوریسم، کوبیسم، سوررئالیسم، اکسپرسیونیسم، آبستره و ... می‌شود. از نقاشان بزرگ هنر مدرن میتوان به ونسان ونگوگ[4]، کلود مونه[5]، هنری ماتیس[6]، پابلو پیکاسو[7]، واسیلی کاندینسکی[8]، رنه ماگریت[9]، اندی

1. Leonardo da Vinci
2. Michelangelo
۳ . اسکیس (sketch) نوعی طراحی سریع و فاقد جزئیات از حالت کلی مدل.

. 4 Vincent van Gogh
. 5 Claude Monet
. 6 Henri Matisse
. 7 Pablo Picasso
. 8 Wassily Kandinsky
. 9 René Magritte

وارهول[1] و جکسون پولاک[2] اشاره کرد.

نیک مبرهن است که هنر مدرن از دورهٔ امپرسیونیست‌ها شروع می‌شود تا اکسپرسیونیستها و سمبولیستها و کوبیسم و آبستره و مینیمال، و سپس به پسامدرنیست‌ها می‌رسیم. به زعم من پسامدرنیسم در نقاشی به مقدار زیادی وارد هنرهای دیجیتال و کارهای گرافیکی و تبلیغاتی شده است و در واقع مرزهای مرسوم و کلیشه شده در سبکبندی‌های تجسمی ـ که حتی در سبک‌های ماقبل آن و دورهٔ مدرن تا حد زیادی دستنخورده باقی مانده بود ـ در هم شکسته می‌شوند و غالباً مرزبندیها در حالات سیال و تلفیقی قرار میگیرند و در فیگورهای نسبی تا لاین‌بندی‌های مشخص، یعنی گزاره‌های تعریفی که حتی مثلاً در آثار کوبیسم با حفظ اشکال هندسی و خصیصه‌های آنچنانی معلوم و مقررند، در پسامدرنیسم الزاماً رعایت نمیشوند و این بدان معنا نیست که در یک کار پست‌مدرن ویژگی‌ها یا حتی اهم و اکثر ویژگیهای یک ژانر خاص وجود نداشته باشد. در اینجا اگر بگویم به خود زندگی میرسیم، همان‌گونه که یک هنرمند آبستره در فروپاشی رنگها روی بوم در درجات ایستادن در برابر خود زندگی با تناقض‌های غیرقابل شمارش آن می‌رسد، چندان بیراه نیست؛ ترسیم خود و همزمان به چالش کشیدن تمام ابهت و ترتیب و قرارهای خود با خود و تناقض پیاپی، آنجا که ژاک دریدا[3] را کلافه کرد و در اوج کلافگی و خلق و بازخلق و دگردیسی به دیکانستراکشنی[4] رسید که آن هم به لایه‌برداری پیدرپی و ساختارشکنی مداوم و پیاپی چونان سلسله‌ای از علت‌ها و معلولها که در حال ساختن و فروپاشی و ساختن و فروپاشی مداوم است، رسیده است. آنجا که نقاش متبحر آبستره، آن مادرِ طبیعت را که یک نقاش الگوکار در تقلای تبدیل کردن بوم خود به بهترین آینهٔ ممکن مقابل منظره یا اندام‌واره‌ای از آن است به چالش مداوم میکشاند و اذهان مخاطب‌ها را، هر کدام بسته به میزان استعداد خود، درگیر تأویل‌های متکثر در زایش‌های پیاپی و نه لزوماً یکدست و غالباً بسیار متنوع معنا می‌کند، در خوانش بصریِ متن، در خوانش‌های بصری متنی به مثابهٔ موجود زنده، چنان که تلفیق رنگ و نقش و طرح در چارچوب‌های محدودِ دستگاهِ دریافتیِ نرمافزار اذهان مخاطبان اسیر است، همچنین گرفتار در زندانِ کمیتِ بعد در ماهیت خود و نگاه تمام آنان که در دادوستدهای تلخ‌تر و شیرین‌تر و گس‌تر و غلیظتر و نارس‌تر و پخته‌تر با متن زندهاند نیز است.

در سبک کوبیسم، هنرمندان با استفاده از شکل‌های هندسی ساده مانند مکعب، استوانه و مخروط، و با تکرار آن‌ها در طرح‌های مختلف، به دنبال خلق آثاری با شکل‌های سخت، منظم و سازمان‌یافته‌اند. این سبک در دههٔ ۱۹۱۰ م در فرانسه شکل گرفت و هنرمندانی مانند پابلو پیکاسو، جورج براک[5] و ژان متسین[6] در آن فعالیت میکردند.

برای مقابله با سبک کوبیسم یا شاید در حالتی ناخواسته، برای تکمیل آن، سبک آبستره در دههٔ ۱۹۴۰ م شکل گرفت. در این سبک، شکل‌های طبیعی مانند گل، درخت و حیوانات به شکل غیرواقعی و با استفاده از رنگ‌ها و خطوط آبستره خلق می‌شوند. در این سبک، معمولاً بر روی رنگ‌ها و احساساتی که آن‌ها به بیننده القا می‌کنند، تأکید شده است. به طور خلاصه، اگرچه هر دو سبک کوبیسم و آبستره به عنوان سبک‌های نقاشی انتزاعی شناخته می‌شوند، در نگرش، رویکرد و تکنیک‌های استفادهشده در آثارشان، تفاوت‌های مشهودی وجود دارد.

با اینکه به نظر من تفکیک آثار انتزاعی با آثار آبستره و کوبیسم امری چندان منطقی نیست، در روشنتر شدن ابعاد سبکها تا حد قابل قبولی مؤثر است. آثار نقاشی انتزاعی به آثاری گفته می‌شود که برگرفته از شکل‌های طبیعی و واقعی نیستند و تمایلی به این اشکال در این آثار دیده نمی‌شود. این آثار بر تأثیر رنگ‌ها، خطوط، فرم‌ها و ترکیبات با ژستهای نمایشِ واقعیت اما غیرواقعی تأکید می‌کنند. این سبک نقاشی در حالاتِ خاص خود بیشتر در دهه‌های ۱۹۱۰ م و ۱۹۲۰ م شکل گرفت و در دهه‌های بعد به یکی از سبک‌های مهم نقاشی تبدیل شد. نقاشیهای انتزاعی، اغلب بر اساس ویژگی‌های زیر شناخته می‌شوند:

۱ـ ابزارهای نقاشی: هنرمندان انتزاعی از ابزارهای مختلف مانند رنگ‌های روغنی، آکریلیک، مدادرنگی و... استفاده می‌کنند. این ابزارها برای خلق آثاری با رنگ‌های زنده و تأثیرات به‌صرفه استفاده می‌شوند.

۲ـ فرم‌های هندسی: در آثار نقاشی انتزاعی، از شکل‌های هندسی مختلف مانند خطوط، مثلث‌ها و دوایر و مربع‌ها و... استفاده می‌شود. این فرم‌ها ممکن است تکرار شوند و برای خلق الگوها و تأثیرات بصری به کار بروند.

۳ـ رنگ‌ها: در آثار نقاشی انتزاعی، رنگ‌های زنده و پرطرفدار مانند آبی، قرمز، زرد، سبز و بنفش به کار می‌روند. هنرمندان این رنگها را به دقت انتخاب می‌کنند تا تأثیرات بصری خاصی را به بیننده القا کنند.

٤ـ ترکیبات و ترتیب: در آثار نقاشی انتزاعی، ترکیبات و ترتیب‌های مختلفی از فرم‌ها، رنگ‌ها و خطوط برای خلق تأثیرات مختلف بصری استفاده می‌شوند. برخی از ترتیبات ممکن است تکراری و پیوسته باشند و برخی دیگر از آن‌ها به صورت طبیعی و اتفاقی برای خلق واکنش‌های بصری استفاده می‌شوند.

. 1 Andy Warhol
. 2 Jackson Pollock
. 3 Jacques Derrida
٤ . نظریهٔ دیکانستراکشن (Deconstraction) در پی رسیدن انسان کنونی به تناقضات پی‌درپی ابداع شد که به معنی ساختارشکنی و همزمان با شکستن ساختار، شکلگیری ساختار دیگر و در کل لایه‌برداری پیاپی از متن‌هاست.
. 5 Georges Braque
. 6 Jean Matheson

میزان گسترش، تشخص و پررنگ شدن عنصر رنگ در آثار امپرسیونیستها با ساختارشکنی‌های غالباً بصری این نحله ـ که جنبش و تحولی در غالب عناصر و کودتایی علیه آثار کلاسیک ماقبل خود بوده ـ دچار نقطهٔ عطفی در کل آثار انتزاعی می‌شود. قبل از آنها، رنگها را کمتر روی پالت ساخته و پرداخته می‌کردند و تونالیته[1]های رنگ را ـ چه بسا اگر قرار بوده دهها تونالیته را از قبل می‌ساختند ـ روی قطعهٔ از قبل مقررِ کوچکی پیاده میکردند، اما با شروع کار این هنرمندان، والر[2] و کیفیت رنگها در آنی بودن متدها تلفیق شد. لحظهای و آنی بودن این شیوه از نقاشی چنان مشهود است که آنی شدن هنر و ساختوساز هنری در لحظه نمودی بارز و جدید در زندگی نقاش پیدا می‌کند. به زعم من، یک امپرسیونیست مانند آشپزی است که با متریال‌های خود غذایی را مزمزه می‌کند و به آن مزهٔ خاصِ آثار آبستره نزدیک می‌شود؛ ولی غذای (اثر) امپرسیونیست‌ها به مزهٔ مورد نظر آبسترهکارها نمی‌رسد. امپرسیونیست‌ها از لحاظ حسی بسیار بالاتر از دوره‌های قبل کار کردهاند و باور داشتهاند که رنگ را باید به صورت لایهای و ضخیم و براق و شفاف روی بوم برد و این‌گونه لذت حسی بیشتری کسب کردهاند؛ لذتی که غالباً با حالات روحی ـ روانی و حواس همان لحظهٔ آفرینش همراه بود. البته این به معنی لزوم پررنگ شدن یا کم‌رنگ شدن رنگ و والر در آثار این نقاشها نیست. همان‌گونه که اشاره شد، آنها آن اکتساب لذت از بیشترین پتانسیل موجودِ لحظه را بیشتر در نقش عنصر رنگ بروز دادهاند. به عروج حسی آثار ایشان، به نسبت مکتبهای رایج زمان خود و ماقبل خود اشاره کردم. البته نهایت تلاش در کاربرد رنگ، برای اینکه خود رنگ به نقاشی تجسم و جان دهد، بوده است؛ اینان گویی شاعرانی بودهاند که برای اولین بار بر زنده کردن اشیاء در شعر خود یا همان صنعت تشخیص در شعر تأکید بسیار ورزیدهاند؛ مثلاً ریتم رنگ و قلمگذاری‌ها در آثار ونسان ونگوگ بسیار قابل توجه است. البته نباید از اهمیتی که این قشر از نقاشان برای عناصر بُعد و فضا و پرسپکتیو و در رأس آنان نور قائل بودهاند، غافل شد. ویژگی‌های آثار امپرسیونیستها به عنوان سردمداران جنبش بسیار مهم قرن نوزدهم میلادی که در فرانسه متشکل شد، بدین قرار است:

۱ـ تمرکز بر بیان نور و رنگ به جای جزئیات دقیق و واقعیت‌های همراه با دقت.

۲ـ استفاده از رنگ و قلم در فضای باز به جای استودیو و نمای طبیعی.

۳ـ استفاده از تکنیک‌هایی مانند نقاط و لکه‌های رنگ برای نمایش نور و حس موقتی.

از آثار نقاشی آبستره خانم شروین ورگردی

٤ـ تکاپو برای القا و بیان حالات روحی، احساسات و اندیشه‌های نقاش.

٥ـ تأکید بسیار بر ترکیب رنگ‌های فرعی به جای ترکیبات رنگ دقیق (این مورد، از اهم ویژگیهای چنین سبکی است).

٦ـ عدم تمایل به تمرکز بر تفاصیل و جزئیات دقیق و در عوض، تمرکز بر احساسات و تا حدود ملموس و مشهودی نمایشی بودن آثار.

۷ـ استفاده از رنگ‌های خالص و شدید به جای رنگ‌های تاریک و نقشه‌ای.

امپرسیونیست‌ها به عنوان پیشگامان جنبش‌های هنری مانند فوتوریسم و اکسپرسیونیسم شناخته شده‌اند. این فرارَوی و تحولات در کوبیسم بیشتر است و به گونهای افراطیتر شاهد تونالیتهٔ رنگ کمتری هستیم. جسارت تغییر و تحول در این نقاشان بسیار بیشتر است؛ طوری که در نگاه به آثار آنها نقش عناصر فضا و پرسپکتیو و رنگ و... به سطح می‌آید. آنها حذف عناصر جزئی پرزرقوبرقِ ماقبل خود را در دستور کار قرار می‌دهند، مقدمه‌ای در اوایل کتاب آبستره مینویسند و راه را برای هدفمند کردن خودِ عناصر بصری در آبستره باز می‌کنند؛ رنگ را به بالاترین جایگاهها می‌رسانند و برای اشکال واقعی و طرح ملموس مشهود کم‌ترین اهمیت را قائل‌اند؛ گویی ریتم رنگ‌ها در این آثار، آوازی موسیقایی را در چشمان و دستگاه بصری ـ شناختی مخاطبان شعلهور می‌کند. بدین ترتیب، ارتقای فرهنگی هنر را میبینیم. چنانچه هنر نقاشی تا پیشاکوبیسم را انسانی در نظر بگیریم با فرهنگی سرشار از کلمه‌های عمودی و قاطعانه و غیرمنعطف مانند «نصیحت»، در کوبیسم و آبستره در این انسان (= هنر) کلمهٔ «نصیحت» جای خود را به کلمهٔ منعطف

۱ . درجات و پلههای مختلف رنگی را از لحاظ تیرگی و روشنی تونالیته (پلههای خاکستری) مینامند.
۲ . والر به ارزش‌های رنگی اطلاق می‌شود. والر بسته به درجهٔ قدرت رنگی و درجهٔ حرارت رنگی است.

از آثار نقاشی آبستره خانم شروین ورگردی

محترمانه و بسیار رها و مختار و سرشار از زندگیِ «پیشنهاد» می‌دهد و نمونه‌هایی مانند این، که گویی بسیار امروزیتر، متمدنانه‌تر و با درک و انعطاف و همدردی و تازگی بسیار فراخ‌ترِیاند. در واقع در کوبیسم و آبستره نسبت به ماقبل آنان، به اندازهٔ دو انسانی که مثال زده شد، دنیا و نگاه مؤلف و همزمان نگاه‌های مخاطبان و دنیاهای بکرِ آثارِ زنده و قابل درک برای اذهان، بسیار بیشتر و گوناگونتر می‌شود. البته این اذهان، نسبت به کسانی بستهتر و متحجرتر و منجمدترند که دریچه‌های کسب شناخت و تبدیل‌گاههای شناخت به دانش را در خود می‌بندند و مهر و موم می‌کنند؛ و در بسیاری موارد، عناصر آنی و غیراکتسابی به عنصرِ «سلیقه» وزن تعیین‌کنندگیِ زیادی میدهند (غالباً چنین دریافتگاه‌های بصری‌ای با این آثارِ دارای معانیِ متکثر، ارتباطی برقرار نمیکنند؛ آثاری که انصافاً بسیار بیشتر در سیر انتزاعی خود، به خودِ زندگی ـ چناچه گفتیم ـ نزدیک میشوند). این‌گونه است که تأویل متکثر از متن زنده و پویا جایگاه خود را پیدا می‌کند.

آبستره یا خلاصه‌نگاری، همان طور که قبلاً اشاره شد، از جریان‌های هنری اواخر دوران مدرن است که در آن، هنرمندان با حذف و تغییر شکل‌ها و رنگ‌های طبیعی، به خلق آثاری با شکل و رنگ‌های غیرواقعی و خلاقانه می‌پردازند. در این مسیر، هنرمندان به دنبال ایجاد احساسات و تأثیرات زیباییاند، بدون در نظر گرفتن تصویر واقعی یا واقعیت‌های مادی. اهمیت چنین جنبشی آنقدر زیاد است که در اینجا به پاره‌ای عناصر مربوط به آن پرداخته می‌شود:

۱ـ حذف شکل‌ها و تصاویر واقعی: در آثار آبستره، شکل‌ها و تصاویر واقعی حذف می‌شوند و به جای آن‌ها، شکل‌ها و رنگ‌هایی با ابعاد خیالی و خلاقانه استفاده می‌شوند.

۲ـ بیان احساسات و تأثیرات زیبایی‌شناسانه: هنرمندان آبستره در پی ایجاد تأثیرات زیبا و احساساتند که در آثارشان برای بیننده مشهود می‌شود.

۳ـ استفاده از رنگ‌های غیرواقعی: در آثار آبستره، هنرمندان به دنبال استفاده از رنگ‌های غیرواقعیاند که در طبیعت نمی‌توان آن‌ها را پیدا کرد.

٤ـ خلاقیت و نوآوری: هنرمندان آبستره با توجه به اینکه در این جریان هنری، محدودیتی برای خلاقیت و نوآوری وجود ندارد، آثاری بی‌نظیر و منحصربه‌فرد خلق می‌کنند.

۵ـ عدم تعلق به قواعد و فرمول‌های ثابت: هنرمندان آبستره در این جریان هنری، در پی شکستن قوانین و فرمول‌های ثابتند و آثاری خلق می‌کنند که از نظر قواعد هنری، ناقص به نظر می‌رسند (البته با توجه به این اصل که در هر بینظمی نظمی وجود دارد، نگارنده چندان با این ویژگی و برخی ویژگیهای تا حدی افراطی که منتقدان روی آنها بسیار تأکید میکنند، موافق نیست).

فنون و تکنیک‌هایی که در بین آبسترهکارها پرکاربرد است:

۱ـ تکنیک ریتم: در این تکنیک، هنرمندان با استفاده از تکرار موتیف‌ها، خطوط و رنگ‌ها، ریتمی خاص را خلق می‌کنند که به بیننده احساس حرکت و جنبش می‌دهد.

۲ـ تکنیک لایه‌بندی: در این تکنیک، هنرمندان از لایه‌بندی رنگ‌ها و شکل‌ها برای خلق عمق و بُعد در آثارشان استفاده می‌کنند.

۳ـ تکنیک تصادفی: در این تکنیک، هنرمندان با استفاده از تصادفاتی که در حین خلق آثارشان روی می‌دهد، در پی خلق آثاری جدید و خلاقانهاند.

٤ـ تکنیک خطوط: در این تکنیک، هنرمندان با استفاده از خطوط مختلف، از جمله خطوط آبستره، یا کج و گاهی پیچیده و غیرمعمول و خطوط خشن سعی در ایجاد نوعی استحکام و ثبات در اذهان مخاطبان دارند و به دنبال خلق آثاری با شکل‌های غیرواقعی و خلاقانهاند.

۵ـ تکنیک رنگ‌آمیزی: در این تکنیک، هنرمندان با استفاده از ترکیب و تنوع رنگ‌ها، در پی خلق آثاری با احساسات و تأثیرات زیباییاند.

٦ـ تکنیک اشکال هندسی: در این تکنیک، هنرمندان با استفاده از اشکال هندسی مختلف، از جمله مثلث، مربع، دایره و خمیدگی‌های مختلف، به دنبال خلق آثاری با شکل‌های خلاقانه و غیرواقعیاند.

۷ـ تکنیک نشانه‌گذاری: در این تکنیک، هنرمندان با نشانه‌گذاری بر روی صفحات خالی، خطوط و شکل‌هایی را خلق می‌کنند که به صورت تدریجی به شکل واقعی تبدیل می‌شوند.

۸ـ تکنیک روانی: در این تکنیک، هنرمندان با استفاده از

روش‌های روانی، به دنبال خلق آثاری با شکل‌های خلاقانه و غیرواقعیانـد.

۹ـ تکنیک انعطاف‌پذیری: در این تکنیک، هنرمندان در پی خلق آثاری با شکل‌های انعطاف‌پذیر و قابل تغییرند که می‌توانند تحت تأثیر موقعیتهای مختلف تغییر کنند.

۱۰ـ تکنیک نورپردازی: در این تکنیک، هنرمندان با استفاده از نور و سایه، به دنبال خلق آثاری با احساسات و تأثیرات زیباییانـد.

۱۱ـ مواد و ابزار: هنرمندان آبستره از مواد و ابزارهای مختلف مانند رنگ‌های روغنی، آکریلیک، مدادرنگی، قلم‌های چوبی و... استفاده می‌کنند تا آثاری خلاقانه و متفاوت خلق کنند.

هنرمندان آبستره معمولاً تلاش می‌کنند با استفاده از تکنیک‌های مختلف، آثاری با شکل‌ها و رنگ‌های خلاقانه و غیرواقعی خلق کنند تا اثر هنری برای بیننده، بسیار جذاب و نوآور به نظر برسد.

در مورد انتزاع پیش از این سخن رفت، اما به گمان من عنصر انتزاع در تمام آثار پل سزان[1] که پدر نقاشی مدرن است تا آثار کوبیسم، به وفور و به طور بسیط موج میزند؛ مثلاً شایع است که خورشیدی که پیکاسو میدیده است، با خورشید واقعی متفاوت بوده است. کارهای آبستره از اشکال واقعی ازپیش‌متعین شکل نمیگیرد؛ مثلاً اولین کار آبستره کاندینسکی به طور اتفاقی ملهم از یک دامن و طرح و نقوش‌آن و تابلوی وارونه‌ای از خودش بوده است. نگارنده (= شروین ورگردی) به عنوان یک آبسترهکار حرفهای، قبل از کشیدن تابلوی آبستره در بسیاری اوقات جرقه یا شِما و شکل کارهایم را در خواب میبینم و همیشه کاغذ و قلمی کنار تختخواب دارم و اتودی کوچک میزنم تا در اولین فرصت به سمت تصویر و نقاشی بروم. پل سزان اول میدیده، بعد تجزیه و تحلیل میکرده و تغییرات ذهنی ایجاد میکرده است، نه اینکه کپی محض کند. از پابلو پیکاسو دربارهٔ نوع نگاه او و نحوهٔ کشیدن آفتاب میپرسند و او می‌گوید: شاید هر انسانی خورشید را در آسمان به صورت نوری زرد میبیند، ولی بعضی هر نور زردی را خورشید میبینند (نقل به مضمون). شاید هدف او از این گفته این باشد که لزومی ندارد حتماً آن نور زرد در آسمان باشد تا آن را خورشید دید؛ به دیگر سخن، پیکاسو وابستگی ذاتی خورشید به آسمان را، به عنوان عنصری بصری، به چالش می‌کشد و این امر، دیدن را به چالش میکشد؛ دیدن انسانی در متن و عمق زندگی را؛ دیدن از زاویه‌ای سیصدوشصت درجهای در وسط رینگ زندگی از بوکسوری که از هر سو مشت و ضربه‌ای به سویش روانه می‌شود و در پیامد هر ضربه، به آغوش تناقضی غوطه میخورد؛ دیدن به مثابهٔ ساختن تصور و تصور در ترادف با کلمه‌ای که اگرچه هنوز نرسیده، در تلاش بسیار است که به آنجا و آنگاه و آنطور برسد و بشود که مترادف باشد با دیدن محض؛ اما مگر می‌شود؟ که اگر دیدنِ محض، شدنی بود، ساختن محض بود. از خود تهی میشد و این نسبیتِ شدن‌ها و دیدن‌ها و ساختن‌هاست که با نقصان‌ها و نسبیت ما در آمیخته و همان است که به سمت نقصان یورش میبرد در تقلای هر چه بیشتر تصور کردن را از آنِ دیدن کردن و این دو را هر چه بیشتر از آنِ ساختن کردن؛ ساختوساز یک تابلوی نقاشی، ساختوساز اثری از پولاک، از پیکاسو، از سزان، از ون‌گوگ.

از زاویهٔ تاریخی همان‌گونه که گفته شد، آبستره از جنبش‌های هنری جدید معاصر و خاص اروپا و آمریکاست؛ البته هنگام تشکل و تولد. و مؤکداً میگویم که رنگ و جایگاهش یکی از ویژگی‌های مهم آن است و نقش مهمی در ایجاد زیبایی و احساسات آثار دارد. در این آثار از رنگ‌های شاد و روشن استفاده می‌شود که باعث ایجاد حس شادابی و شادی در تماشاگر می‌شود. این‌گونه است که مرزهای تعریفشدهٔ مکتبها بسیار تلفیقی می‌شود و از این دیدگاه، بسیاری از نحلههای انتزاعی و آبستره و امپرسیونیسم از ناحیهٔ این عنصر در یک قاب قرار میگیرند. البته باید توجه داشته باشیم که تولد یک جنبش نه آنی، بلکه تدریجی است و مانند تولد فرزند از رحم مادر نیست؛ بلکه یک جنبش و نحله در نقاشی یا مجسمهسازی و طراحی میتواند ادامهٔ جنبش قبلی خود باشد با یک یا چند تأکید روی عنصر یا عناصری.

باری، آبستره‌کارها در ترکیب رنگ‌ها از تناوب‌های مختلف استفاده میکنند که سبب ایجاد حرکت و جذابیت در آثار می‌شود. در آثار آبستره، معمولاً رنگ‌ها به صورت خالص و بدون ترکیبات مازاد استفاده می‌شوند. در واقع اگر نگوییم در کار یک آبسترهکار رنگ همه چیز است، باید گفت رنگ در تکامل جذابیت و اکتساب پرستیژ و شخصیت جذاب این آثار نقش حیاتی دارد.

در آثار کلاسیک در مجموع با الگوی عینی، رنگ در خدمت جزء به جزء عناصر و مناظر و چهره‌ها و اندام‌واره‌های الگوهاست، اما در غالب آثار انتزاعی، رنگ گویی مجالی مستقل‌تر پیدا می‌کند و بسترهای مانور آن فرّارتر و همزمان خلوتتر نیز می‌شود؛ همچنین با عدم تعیُن بیشتری همراه می‌شود و در آثار اکسپرسیونیستی به غروری قابل می‌رسد؛ به شعوری مشهود. و انصافاً چنین آثاری را آثار مغرور بصری با توجه به عنصرِ رنگ میتوان دانست، اما رنگ در آبستره بالغ می‌شود و از قدرت خود، به ارضایی کلان می‌رسد که در کمتر نحلهٔ هنری چنین وضعیتی پیدا می‌کند. به همان اندازه فاش، عریان و زنده در مصنوعترین و همزمان طبیعیترین حالات نمود و دلبری خود، فیگورهای خود را به رخ مخاطبان میکشاند و به میدان‌گاهی پا میگذارد که فعلها در آنجا همه به غایت خودند. رنگ در نهایت فداکاری، گاه فدا می‌شود، میجنگد و همه کار می‌کند. در آبستره رنگ همزمان در ساحات ابژه و سوبژه قرار میگیرد. آیا این همان تناقض نیست؟ یا همان تناقضها نیست؟ یا همان تناقض‌های پی‌درپی؟ همان زندگی؟ و زندگی‌های ما؟ شاید... .

1 Paul Cézanne .

طرحواره‌های روی بال‌های زندگی

نگارنده: نازنین بامداد
زادهٔ تهران (۱۳۵٤)
دانش‌آموختهٔ گرافیک، استاد طراحی

برای من، نه برای هر طراحی که گرافیک خوانده ولی از خواندنش پیشمان است و نه برای هر شخص دیگری، همه چیز از همان‌جا شروع شد. به گمانم همه چیز از نقطهٔ شروع آغاز و پایان با هم رقم خورده و شروع، نقطه شد یا پایان شروع شد. شاید نقطهٔ پایانی حیات هنری من را روزی روزگاری مفهوم «مسخ» و «مسخشدگی» رقم زد؛ آنگاه که گویی گم شده بودم در زیربنای طرح زیربنایی که همزمان آغاز است و هم در حینِ حرکت و در همان حال، اتمام هم، اما همیشه زندگی است؛ همیشه زندگی است و کسی را توان انکار آن نیست که کسی که می‌گوید در حین زندگی است که جاری است، به اشکال گوناگون برای هر شخصی و هر هنرمندی و برای من گاه غلتان و چرخان و گاه از کنجی به دو کنج دیگرِ مثلث و گاهگاهی روی خطوط موازی ریل‌هایِ در ذهنِ من طراح ساده؛ قطاری که مدام می‌رود و بازدم ریه‌هایش به گونه‌ای است که انگار خانه‌های کاهگل دهکده‌ای را حمل می‌کند و از دودکش خانه‌ها از نای بخاری‌های چوبسوز، حلقه‌های دود به پا می‌خیزد و هر سال، سکسکهٔ سوتهایش حاکی از مسن شدن من و تو و دیگری است و در پاسخ سؤال دوستی که پرسید در ذهن سادهٔ یک طراح خلاق یا در ذهن خلاق یک طراح ساده چه می‌گذرد، دیگر نگویم هیچ؛ یا بیکاری که از این سؤالها میپرسی؟ یا با خنده بگویم گلّه‌ای از ذوزنقه‌ها و مستطیل‌هایی که دیوارهٔ چوبی آغل را ویران کرده و در چراگاه‌های همسایهها میچرند! نه؛ دیگر باید زمانی آدمی که چه طراح است یا نیست و خلاق است یا نیست، در جایی از بودنِ خود مکث کند. به هر حال وقتی ما دربارهٔ طرح سخن میرانیم، نباید حتماً از اندازه‌ها و ریاضی و هندسه و ذهنهای بیضوی بگوییم که خوب خوب همهٔ همه می‌دانیم که هر آنچه هست، قبل از هست شدن، ساخته شده و هر ساختنی چیدمان و فرم و چگونگی و همه چیزش ناشی از کلمهٔ طرح است؛ به گونه‌ای دیگر، هر چیزی با چگونگی خود گره خورده و انگشتان استوانه‌ای و لاغر و ظریف طرح است که این چه را به گونه گره میزند.

به هر حال، برای من همه چیز از دوران دانشجوییام شروع شد. مکث کردن در همان مواقع و من که گرافیک میخواندم، رودخانه‌ای شدم که به سمت خلق طرح‌هایی جاری شد که هر کدامشان در افکار و آرزوها و رویاهایم زندگی‌هایی، دنیاهایی یا لااقل تغییرهایی را حمل میکرد و اینکه حمل میکرد، یعنی شد یا نشد، نیست. هر کلمه‌ای طرح خود را دارد و زندگی زایش‌های متعدد و جشن‌های مکرر تولد و عبور دارد با مسخ یا بهتر است بگویم با «تسخیر شدن توسط یک جبر مرموز». آیا این تسخیر شدن آنقدر سنگین، آنقدر باشکوه و آنقدر مهیب بود که سایهاش برای همیشه روی روح من و جلوههای کارهای من بازتاب و البته سنگینی کرده باشد؟ شاید. نمیدانم و این از همان مکث کردن‌هاست یا سکسکهٔ قطار پیر. همه چیز از روزی شروع شد که مطالعه، ترجیح میدهم بگویم از زمان خواندن مسخ فرانتس کافکا[1] شروع شد که از سر یک تصادف و یا یک اتفاق، موضوع پایاننامهٔ دانشجویی

1 Franz Kafka .

من شد و بعد از زمانی که رویای طراحی به واقعیت تبدیل شد، هیچ چیز دیگر مثل گذشته نبود و نشد. به خودم آمدم و دیدم که گویی قرار بر این بوده تا بار مسخشدگی، بار مهجور بودن و بار تمام تضادها، تناقضها، جدالها و تجربههای تاریخیِ یک هنرمند در طول اعصار و قرون، تضاد مابین ماندن یا رفتن، مبارزه کردن یا پا پس کشیدن، همرنگ جماعت شدن یا فردیت پیدا کردن، در چشمها درخشیدن یا در انزوای بینور ماندن، ستاره شدن یا سیاهچاله شدن را باید به شکل رسالتی مادامالعمر و هنری بر شانههایم حمل کنم.

برای انتقال این مضمون (چه اُبژه و چه فیگور)، بامسمیتر و غنیتر از بدنهای عریان و گاه ازشکلافتاده، بیریخت و دگردیسشدهٔ یک زن چه میتوانست باشد که تا بوده به قول باربارا کروگر[1] در یکی از قابهای آیکونیکش، عرصهٔ مناقشه و نبرد برای استثمار شدن، سانسور شدن، باب طبع شدن، رانده شدن و به کنترل درآمدن بوده و بدن برهنهٔ زن شاید جز در برههای شکوهمند ولی کوتاه از تاریخ که در آن جبروتِ ایزدان و الههگان بر حیات و ممات بشر سایه انداخته بود و شاید زیبایی در برهنگی بدن یک زن، نوعی منع یا تابو نبود. در باقی تاریخ تا به امروز، پشت انواع و اقسام باورها، ایدهها و حتی فلسفه و هنر، مسخ شده یا در خدمت الگوهای تکرارشوندهٔ مردسالار در جهان سیاست و کیاست و سالاریِ موجودات مرد و در عرصههای گوناگون زیبایی‌شناسی در آمده.

مواد خام کارهای من، بدنهای به حال خود رها شده، از شکل افتاده و گاه فاقد کلّه حتی از جنسِ پوک آن و در فضاهای خالیِ برهوتوارِ هستندگی با ترکیبندیهای مینیمال بود. بدنهای بیسر و دفورمه، استعارهای از مسخشدگیاند و این فضاهای خلوت و مینیمالیستی که کمک میکنند به تأکید بیشتر روی نقطهٔ ثقل بوم که همان است؛ همان بدنهای ابژهٔ عریان و اندامواره‌های جنوب پاریسی پابلو پیکاسو[2]، برای من، هم استعارهای است از بلاتکلیفی تاریخیِ این بدنها در فضایی خلأگونه و هم استعارهای است از هبوط این بدنها در پی تلاش و تکاپو و یورش به سمت غرّش ناحق و حرکت موجهای ناانسانِ متشکل از اشکال غیرقابل تراش و خم و چم و منجمد گرانیتی نابرابر و ضدزیستن‌ها در آمدن در بهشت ساختگی جهانهای ناموازی و خطوط درهم‌برهم موجوداتی مردسالار با ابعاد پهن و چرکین و از همانجا که شَروع شد، تمام شد. چه بیهوده در دانشگاه گرافیک خوانده بودم و چه با ولع خوانده بودم!

رسالت من در این نگاه فرمالیستی و مفهومگرای به بدنهای ناچار مجبور، هرگز تمامی ندارد یا لااقل فکر میکنم تا زمانی که این بدن عرصهٔ جنگ و مناقشه است، تا صلح با خود و با جهان، به قوّت خودش باقی است. مگر سوت سکسکهٔ قطارها و دود بخاریهای چوبی خانه‌های کاه و گِل که با گرم کردن دیگران پروانه‌وار خود را میسوزانند تمام میشود که بشوم و بشویم؟

1 Barbara Kruger
2 Pablo Picasso

نقد مجموعه شعر «ندرت ناگوار مرگ»، سرودهٔ حنیف خورشیدی

نگارنده: جعفر محمدی واجارگاهی

اتفاق درونی شعر پیرامون جهانی که می‌خواهد نشان بدهد، می‌تواند واژه‌ها را چنان تحت تأثیر بگذارد که رفتار چندوجهی را پذیرا باشیم. مجموعه‌شعر ندرت ناگوار مرگ همسو با اتفاقات درون‌متنی خود تلاش دارد رویدادهای شعری را در این موقعیت نشانه‌های بیشتری بدهد.

شعر معاصر از مرحلهٔ موقعیت داشتن عبور کرده است و تلاش دارد در بدیع بودن خود رفتارهای فرازمانی را بازتاب بدهد. از این سو رفتار شاعر در اشارات به جزئیات، خاص‌تر می‌شود و همین‌طور ضرورت برخورد با کلمات؛ با آنکه عجین شده با صداقت، اما می‌داند که به تنهایی کفایت نمی‌کند؛ چراکه کشف درونی شاعر با مشاهداتش به دنبال رهایی است؛ طوری که موقعیت مفهوم در شعر، پشت چندین لایه کشف می‌شود؛ مانند باستان‌شناسی که با توجه به مشاهدهٔ علائم و آثار به‌جامانده، در جستجوی رسیدن به آثار باستانی است.

به طور کلی ندرت ناگوار مرگ توانسته با موقعیتی که به اتفاق شعری می‌دهد، در پذیرش تشبیهاتش و همچنین استفادهٔ بجا و درست از ضرورت مشاهدهٔ کلمات، مجموعهٔ قابل قبولی را به مخاطبین ارائه دهد.

شعر حال حاضر هم گرایش بیشتری به این سمت و سو پیدا کرده که با نشانه‌گذاری‌های پررنگ و کم‌رنگ و حتی نشانه‌های اشتباه بتواند موقعیتی خاص را نشان بدهد.

با آنکه شاعر می‌تواند زیبایی و زشتی را طوری به واژه‌ها ربط بدهد که از قضاوت رفتاری‌اش خارج شود و تنها در فضای درونی شعر پوششی مرکب را نشان بدهد، اما همیشه یک مرگ زودرس تأثیرات عمیق‌تری می‌تواند داشته باشد.

حنیف خورشیدی در ندرت ناگوار مرگ شعرش را در پوشش مرگ‌خیزی به گونه‌ای در مرگ و شهادت و عشق و تشبهاتش آراسته کرده که در برخی شعرها به آزادی و... برمی‌گردد، اما نحوهٔ برخورد و نگاهش توانسته مسیر شعرش را متفاوت نشان بدهد و این تفاوت طوری شمایلش را در کلیت کتاب نشان می‌دهد که گویی با شعری مواجه شده‌ایم که می‌خواهد خودش را تنها در این صورت و کیفیت نشان بدهد.

حنیف خورشیدی به یک «ماهی» در برخی از شعرهای مجموعهٔ ندرت ناگوار مرگ پوشش رفتار شعری می‌دهد؛ طوری که «ماهی» از همان ابتدا محکوم به مرگ است و شاید بگوییم یک «ماهی» مرده را شاخص نموده است تا مرگ‌پذیری‌اش را در نگاه بیرون از انسان نشان بدهد و رابطه‌ای عمیق بین این نشانه‌ها را در انسان بیابد.

و کلیت رفتار شعری این‌گونه است که بتواند از تک‌عناصرِ مورد نظر خودش که به شکل عمیق‌تری در حضور اشاره دارد، استفادهٔ مفیدتری نماید؛ مثلاً کلمهٔ «جیغ» در اپیزود هشتم و «مبادلهٔ صبح» در اپیزود دهم و «هندسهٔ نور» در اپیزود چهل‌وپنجم و...

مرگ و یا مرگ

به بیان دیگر مرگ، آغاز و پایانش در تعامل با هم می‌تواند نشانه‌های متفاوتی را بیانگر باشد تا آنچه در تصویر و رؤیت است، پیام و محتوای خاص‌تری بگیرد. صحنه همان صحنه‌ای است که جستجویش ظرفیت یک اجرا را دارد، اما قاعدهٔ اجرا مهم است و ذهنیتی که صدایش دیگر صدا نیست.

ندرت ناگوار مرگ می‌تواند یک اشاره در پشت دست، خیالی که ریخته شده در واقعیت و ناشنیده‌ای در صداها باشد؛ جایی در پشت صداها. می‌تواند تجربه‌ای آشکار در وقایع باقی بماند با چند و چونِ خسته و خاموشش که شاعر تحول نگاهی را به همراه داشته است و اینجا شعر بیانی است در موقعیت؛ طوری که صدا نوشته می‌شود و به گونه‌ای که یک دست صدا دارد را تجربه می‌کنیم.

با این شروع، از کلیت کتاب ندرت ناگوار

مرگ پرده برداشتم تا شتاب نشانه‌ها به گونه‌ای وارد صحنه بشود که شعر از آشنایی ملموسش خارج شود و به یک هویت نوتری برسد.
در بخشی از این کتاب به مرگ پرداخته شده است. پرداختن به مرگ در شعر کار تازه‌ای نیست؛ چون در شعر شاعران دور و اکنون، در اشکال مختلفی به آن توجه شده و شاعران با بیان‌ها و نگاه‌های متفاوتی و با اندیشه و احساس‌های مختلفی به شعر رسیده‌اند.
حنیف خورشیدی در این مجموعه‌شعر، در چندین ایپزود، جلوه‌گیری مرگ را از مفهومش بیرون می‌آورد و کنشی که افزوده می‌شود، فارغ از تلاش تصویری که دارد می‌کوشد پاسخی را بیان کند، در مرور مدامش به مرگ، تلاش دارد ناگفته‌ها و ناشنیده‌هایی را برای مخاطبش در یقینِ یک رویای باورپذیر تصویرسازی کند.
اینجا مرگ سنبل نیست، آرمان نیست و قرار نیست مرگ در اتفاق طبیعی خودش بر روی خاک شناخته شود.
حنیف خورشیدی از تدفین خیالات و رویاهای خود هم می‌گذرد و به نشانه‌گذاری از واقعیت و نگاهش در خیال، ترکیب‌های نوتری می‌دهد.
او نمی‌خواهد مرگ را طوری خاص معرفی کند، بلکه زیستن و عجین شدنش در مرگ ناخواسته در شاعرانگی‌اش به گونه‌ای در یک «ماهی» و نیز در یک «برزخ» و در یک «آغوش باز کرده» و... مشاهده می‌شود که گویی این‌گونه مرگ‌اندیشی، مخصوص خودش بوده و این دغدغهٔ به شدت آگاه، در جهان او باقی مانده و توان این را دارد که نگاهش را به دیگران تعمیم بدهد.
به نظر می‌رسد نگاه خورشیدی به عشق یا بهتر بگویم تمامیت عشق، پیوند عجیبی با دریافت مرگ‌پذیری و مرگ‌اندیشی دارد و آن‌گونه در هویت یک ماهی به آن پرداخته که هیچ مقاومتی در نوع نگاه زیباشناختی او در پس مضامین و ترکیب‌هایش نداشته باشیم.
عشق در شعر حنیف می‌تواند تن مردهٔ باران‌خورده‌ای باشد (ماهی صیدشده در زیر باران) که به شکل جنون‌واری می‌خواهد وضعیت زندگی را نشان بدهد؛ که هنوز می‌تواند قلب تپنده‌ای را در مرگی به ظاهر آشکار و ملموس به مخاطب تصویر بدهد و این‌گونه برخاستن در مضامین مقاومت، خود یعنی در بُعد یک بعید می‌خواهی زیستن را ضمیمهٔ صورت‌گری نمایی.
گاهی پیش می‌آید که خودِ خودِ مرگ نمی‌خواهد در خاصیتی که دارد و تمرکزی که می‌گیرد، به زمان و مکانش و هر نظم دیگری که به گونه‌ای در دریافت‌های کنونی ما به زندگی پشتوانهٔ مرگ می‌دهد، صورتگری نماید؛ به بیان ساده‌تر، تملّک‌پذیری در این پیش‌داوری خارج از نگاه خورشیدی است.
او خاصیت مرگ را به سمت پختگی و خارج از زاویهٔ دیدِ کنونی انسان می‌کشاند و اهمیت عشق را تلفیقی از همین مرگ بیان می‌کند و ساده‌ترین قضاوت از این اثر، دگرگونی محتوا است که می‌خواهد تنها بودنش را بیشتر در یک ماهی و در جاهایی، به یک سرزمین که تلفیقی از تن و هویت خاک دارد، قناعت نماید و خودش را در عشق پیوندخورده‌ای به مرگ خالی کند؛ چراکه اندیشهٔ آنارشیستیِ خورشیدی که به ظاهر عشق و مرگ را به بند کشیده در گرایش تفکر به عناصر اسیرشده در شعرش، اما تا حال معصومیتی دیده‌اید که طغیانگری‌اش را به کلمه واگذار کند؟ و بهتر بگویم منطق در بی‌منطقی و برعکس آن، نمود یک وفاداری باقی بماند و هیچ گاه عصیان را در تقابل با هم احساس نکنند؛ چراکه محتوای شعر قبل آفرینشش در ذهن نویسنده چندین بار مرگ‌پذیری‌اش را عبور داده و پیامد این رفتار، همین اعترافات پایان‌نیافتهٔ خورشیدی در شعرهایش است که مدام خودش را در یک هیچ نشانه‌گر است.
آنچه در گیرودار پایه و اساس شعر خورشیدی در این مجموعه بیشتر نمود پیدا می‌کند، بحث زبان شعری شاعر است؛ اینکه شاعر علاوه بر اینکه ترکیب دیدگاه نگاه شعری را استفاده کرده و با حضور و رعایت شعر سپید و شعر حجم، شکل‌پذیریِ این رفتار شعری را اشاره نموده، می‌توان گفت که او توانسته بوطیقای شعری خودش را از لحاظ درونی از حبس بیرون بیاورد؛ یعنی مخاطب را از درون شعر خارج کند و وارد دنیای خودش کند؛ و این وضعیت باعث می‌شود یک شناخت مجرد را بیشتر به حضور تکیه بدهیم.
یک شعر درخور تأمل که صادقانه در گیرودار مرگ و تن و اشیاء و شکل عجیبی از رویا می‌خواهد پا به عرصهٔ عشق و دلتنگی بنهد، می‌تواند درک سِحرآمیزی به خود بگیرد و علاوه بر این، دریافت‌های خود شاعر در واقعیت است که استفادهٔ جنون‌واری از آن نموده تا جایی که خودش را در هیئت مطلقی از خواستن در محالِ یک اتفاق واقعی رها می‌کند و شعر، چهرهٔ مبادای خود را طوری جاری می‌کند که می‌توان درک کرد که این حماسهٔ درونی تنها می‌تواند به چندباره‌های عشق برگردد.
شعر حنیف در همین مجموعه دستخوش فراز و فرود در نحوهٔ تأثیرگذاری از لحاظ معنایی است و اگر قرار است مضامین انعکاس‌یافته به یک جایگاه شعری خاص‌تری برسد، به نظر من شاعر می‌توانست به جای هم‌کلام شدن و تکرار عناصر مخصوص شعری‌اش، منطق را کنار بگذارد – البته گفتنی است که در چند شعر این اتفاق را می‌توان مشاهده کرد– و محتوا را در قبال برخورد با عناصر کلیدی شعرش جهت‌دهی نوتری بدهد؛ چراکه شعر امروز بیشتر به این فضاها نیازمند است؛ گرچه ندرت ناگوار مرگ تمام تلاشش را کرده است و همین رفتار عمیق، انتظار ما را برای دریافت‌های خاص‌تر بیشتر می‌کند.
منطق شعر خورشیدی در کنونِ شعر دستخوش کدام تفکر شعری می‌تواند باشد که با وجود لایه‌اندیشی صرفاً عمیق نگاه کردن و گم شدن و متفاوت دیدن را در ساختار شعری‌اش مشاهده می‌کنیم؟ با این وجود متوجه زبان شعری و فرم نگاهی می‌شویم که نمایانگر تفکیک سوژه‌های شکست‌خورده و همچنین تجربه‌های وخیم و کشف چند ادامهٔ متروک در قبال تعویض دخالت کلمات است که می‌خواهد مرزی میان فهم چند بیداری را در مرگ و عشق و عمیق تن نشان دهد.
توجه حنیف به محصوراندیشی در گوشه‌گوشهٔ شعرهایش نمایان است؛ یک نگاه به عمد که به قبل اتفاق در درون شعر

بسط می‌شود. تفاوتی را می‌بینیم، اما از لحاظ محصوری هیچ مرزی را نقطهٔ قوت و ضعف صحنه‌های شعری‌اش نمی‌بینیم.
سؤالی خاموش در هر شعر بستری را مهیا می‌کند و این به گونه‌ای ضرورت مشاهده را به سمت آگاهی می‌کشاند که سمت و سوی یک فاصله را در طرح‌های موج نابی‌اش می‌تواند دید. البته صورت پذیرش این‌گونه حضور در شعر به گونه‌ای است که قضاوت‌های متفاوتی می‌تواند داشت.
شعر امروز می‌تواند از مسائل روز فاصله بگیرد و ناپیدایی را به گونه‌ای دیگر نشان بدهد. اینجا بحث شعر کهن و نو نیست؛ صحبت شعر نو و به مرور زمان دریافت‌های جهان‌شمول‌تر از آن است که این قالب شعری را در جریان‌های متفاوتی سوق می‌دهد.
چهرهٔ شعر امروز از هیجانات و بازدارنده‌های جامعه و... جایگاهش را نشان می‌دهد و به گمان بنده شعر امروز هنوز نیازمند تحول است و هر چه به مسیرش سمت و سوی تازگی بدهد، به دریافت‌های بهتری می‌رسد.

نگاهی به شعرهایی از مجموعه‌شعر ندرت ناگوار مرگ

۱_

مهمان غریب جهان
ماهی کوچگی‌ست
که در دشت سینه گرفتارِ
آ ب ها ست

با چهچهه‌ای به زبان دریا
و نیروی نور
در آب‌های عازم

مهمان غریب جهان
با شریعتِ محدودِ حزن
در مزرعهٔ پوست
نیروی جهندهٔ غضروف را
برای تور
در آن‌طرف نور
معنا می‌کرد.

ارتباط و تأثیر پلکانی مسیر شعر در وانمودی آشکار می‌خواهد نطفهٔ یک پیوند گم و ناآشنا را نشان بدهد و طوری ادعای برخاستن داشته باشد که در نگاه نخست منکر خودش بودن را بازتاب دهد تا مقولهٔ باورپذیری در هستی که در او جریان دارد، شکل ویژه و خاص‌تری بگیرد.
به تعبیر دیگر، شیوهٔ پرداخته‌شده به این شعر محیط و و پیرامونش را پررنگ نشان می‌دهد و طوری از تأثیر زمان می‌گوید که انگار شیوهٔ پرداخته‌شده در زمان در شعر اتفاق نیفتاده است.
تلاشی که از همان ابتدای شعر شده تا محیط انسانی را از طبقه‌بندی خاص خودش خارج کند و زاویه‌دید را تغییر بدهد، قابل تقدیر است، اما آیا شکل‌هایی که به فضا می‌دهد، قادر است نشان‌دهندهٔ محیط و دریافت‌های پیرامون آن در دوران شعری باشد که با چرخه‌های متعدد و پیوندهای نابجایی که بجا گذاشته‌اند، بتواند هویت شعری خود را ارزیابی کند؟
پرداختن به این زاویهٔ شعر به یقین پاسخ‌های متعدد و به گونه‌ای متفاوت خواهد داشت؛ طوری که اگر قرار است از سمت شعر به انسان و جامعه و عشق و تنهایی و... برگردیم، باید یک ساختار پیچیده را به صورت ساده غافلگیر نماییم؛ به گونه‌ای که محتوا قادر نباشد خودش را در مسیر ارتباط و بازگشت به توصیف گم کند.
دیدگاه برخاستن از مرگ یک مسئله بوده و دریافت‌های متعددی از آن شده است؛ و یک مرگ سترگ زمانی می‌تواند عظمت خود را در شعر نشان بدهد که رفتار شعریِ مناسب و متفاوت را ببینیم.
مرگ در صورتی متفاوت مورد توجه قرار گرفته است؛ اگرچه زندگی هم در گام نخست پیشرو هست، اما جان در معنای دیگری می‌خواهد روحش را جدا کند و نشانه‌ها در ارزش‌گذاری متفاوتی به سرانجام می‌رسد و این‌گونه ساختار ذهنی داشتن در رابطه‌های روزمره قابل توجه است، اما اینکه شاعر توانسته خوانندهٔ شعر امروز را مجاب به یک جریان تازه و نوعی باورپذیری کند، به یقین قابل بحث خواهد بود.

۲_

با پلک‌های بسته
از دو سوی رود
گذشتم

نامم «ماهی» بود
و خرس‌های جنگل اندوه
با پنجه‌های کور
در آرزوی دیدن من بودند

من دو ضلع زمین را دیدم
با فوّاره‌های معکوس
در اعماق دریا
فوّاره‌های پولک
فوّاره‌های قلاب
فوّاره‌های عفونت

به نظر می‌رسد حنیف خورشیدی همزیستی‌اش را در صورتگری «ماهی» طوری نزدیک کرده که در شعر مدرن، با بی‌نهایت جنبه‌های سازگاری و باورپذیری، می‌توان حضوری متعهد او را در جنبه‌های متفاوت شعری‌اش ببینیم.
اما در شعر امروز تنها تولید جریان متفاوت و مسئله‌دار بودن شعر اهمیت ندارد و ارزش‌گذاری کیفی در صورت‌های متفاوتی خودش را نشان می‌دهد.
جریان مرگ در اتفاقی خاموش، طوری که در جریان خودش و نوعی باور در زندگی

که مسائل مربوط به زندگی را طی می‌کند، با یک اشاره (دو «پلک بسته») در بند نخست شعر جلوه‌گری می‌کند.
خورشیدی می‌خواهد معنا را در اثر عناصر چندبعدی به تأکیدی یک‌بعدی برساند و زیباشناختی در رابطه‌ها را از درون متن بیرون بکشاند و ذهنیت را درگیر نماید.
او تا جایی که امکان دارد، بازدارندگی اجزاء در محتوا را به جریان جهانبینی خودش دخالت می‌دهد که در کلیت این مجموعه‌شعر می‌توان آن را مشاهده کرد.
در بند بعدی شعر این جریان را تمام می‌کند و دنیایی را که مشاهده کرده است، به رخ می‌کشد؛ طوری که شگفتی‌ای در آن دیده نمی‌شود، اما جهانبینی‌ای را که انتظار آن در رفتار شعرش است، ملاحظه می‌کنیم.
تکامل در شعر در واقع غنای جریان متنی است که در آن مستتر می‌گردد و مطرح نمودن این ساختار شعری که بیشتر در جریانِ درونیِ خورشیدی ریشه دوانیده، کمی قابل تأمل است؛ چراکه جستجو میان کلمات و اجزاء پنهان شعری، برداشت خود شاعر را هم می‌طلبد.

۳_

در استحالهٔ آغوش
و معاشرت پنهان
حرکت شبانهٔ خود را
آغاز کردم

بیرون از چهرهٔ دریا
تبار ماهی‌ها را
در نیم‌رخ هوا
پخش می‌کنم
تا این نقوش نقره‌ای
این حجامت قلاب
تنها مرز شهادَت من
در بیرونَ آب‌هاَ باشد

من با شریعت شُش‌ها
سرگذشتِ ماهی‌ها را
دوره می‌کَنم

صورت مخلوطی از آغوش را مشاهده می‌کنیم؛ یعنی خویشتنی که منطق آغوش را از شکل نهایی خارج می‌کند و در دگرگونی از اصل خود شکل فرسوده‌تری می‌گیرد؛ طوری که در نوآوری و جریان بیگانگی در یک پیوند، آنچه نیازمندتر می‌ماند، خود آغوش است که دگرگونی و تحولش به جریان شعری تنها چنبره زده و در تأثیرگذاری و توان این را نداشته که مثل یک آینه چهرهٔ خود را در انسجام نشان بدهد، اما تعریف خود را در کلیت شعر حفظ نموده و شاهد یک شرایط بااهمیت هستیم؛ طوری که باعث اتفاق شعری می‌شود و از شرایط خاص بودنش به سمت معناداری و ژرفی می‌رود.
علاوه بر این، پیوند عمیقی که بین آغوش و قلّاب و شهادت است، محدودهٔ تن را به ظهور می‌رساند که تابع صورت است و این‌گونه محتوای شعری خود را به پایان می‌رساند.
گرچه عوامل درونی شعر جلوه‌گری بیشتری دارد – تا جایی که به نظر می‌رسد این فرایند مبنای کلی ندرت ناگوار مرگ باشد – اما کم‌لطفی است اگر ملموس بودن برون‌اندیشی شاعر را در بندگی به شعر نادیده بگیریم؛ چراکه تأثیرات آن نه خرابی به بار آورده است و نه باعث شده شعر در زمانه و شرایط جامعه، طبیعت رفتاری خود را فدا کند.
همین کنایهٔ «شریعت شش‌ها» یعنی شاعر توانسته هدف شعرش را گوشزد کند تا مضمون، سرخورده باقی نماند و محتوا، به صورتی هدفمند سکوت جامعه را در ناگزیری زیستن که خطابه به مرگ دارد، گوشزد نماید.

٤_

مرا ببخش
که فانوس را
روشن کردم
و با خواهران بازو
به باغ رفتم

در غیبتِ روز
هر روزَ
به عصمت هوا
قسم خوردم
و عشیرهٔ گیاهی خود را
به پرندگان ساکن معرفی کردم

در بازوی من
جویباری‌ست
که مردگان قدیمی را
در لبهٔ کوه
دیدار می‌کند

شرایط گاهی ایجاب می‌کند که شاعر ابتدا روی مفاهیم را در شعر بیان کند؛ به بیان دیگر، مفاهیم در فراوانی خود آن‌قدر تعمیم گردیده‌اند که دیگر نیازی نیست شعر را در چند جهت در خودش مداخله بدهیم؛ شاید که نفیِ نظمِ رفتارِ شعری سبب دگرگونی محتوا گردد و برگزیده شدن بر این دلالت درخور توجه بیشتری می‌تواند باشد.
پوشیده‌ها نقش‌آفرینی می‌کنند و الزام هویت در شعر نوعی تصنیف در کلمات است که صدا و موسیقی درونی شعر را در نگرش و تسلیم‌پذیری آن حمایت می‌کند.
تفکر خورشیدی در شعر به شدت نوگرایانه است؛ در او نهادینه شده و یک نوع تعهد نگارشی در فهم و زبان شعری او شکل گرفته است.
در این شعر تکامل صرفاً در موضوع است و الفبای این گستردگی، علت و معلول زیباشناسی شعر را تقلا می‌کند، اما پیامد نگرش شعر خورشیدی بیشتر درونی است و تکرار مکرّر این گسترده همیشه همسو با شعر نخواهد بود؛ گاهی رنگ و صدای یک تعفن تازه در شعر، تعهد بیشتری از خود می‌تواند نشان بدهد. به بیان دیگر، تحول ادبی تنها در یک نقش تعیین‌شده نمی‌تواند میدان‌داری کند و آنچه به تعیین محدوده فضای بیشتر می‌دهد، اساس ترسیم است.
خورشیدی می‌تواند و به یقین ظرفیت این را دارد که دلیل گام‌های مؤثر در شعر باشد.
او از رفتنش در شعر، با آنکه بازگوکنندهٔ اتفاقات خوب است، رضایت ندارد و حسرت در کلمهٔ «ببخش» بیان‌کنندهٔ این موضوع است.
خواهران بازو می‌توانند فرشتگان بعد از مرگ باشد و باغ همان دنیای دیگر است.
در بند دوم شعر «پرندگان» نگاه متفاوتی از مرگ دیده می‌شود که آغوش مرگی نو را در مرگ‌های دیگر نشان می‌دهد.
در بند سوم چنان عمیق خودش را در مرگ رها می‌کند که نشانه‌گذاری‌هایش وضعیتی را که درگیر آن است، نشان می‌دهد؛ طوری که کشف بازنمود این فضاها را در سرسختی زبان شعری او که می‌تواند همان زبان نهادینهٔ خودش باشد، می‌توان دید.

داستان کوتاه
بهتر از با آدمیان بودن

نگارنده: رامتین امانی

بحثمان شده بود. مانند همیشه. اما این بار با همهٔ دفعات قبلی فرق داشت. خیلی هم فرق داشت. با عصبانیت و پرخاشی بیش از همیشه می‌گفت این عقیده‌ای که داری، اشتباه است. تا به حال کسی نگفته بود که این عقیده و نظرم اشتباه است. حتی دوستانم در تمام این سال‌ها تأییدم کرده بودند. از زمانی که با هم بودیم، چیزهای زیادی به من یاد داده بود و زندگی‌ام را شاید مدیونش بودم، اما این بار حرفِ او مانند مُهری آتشین بر پیشانی‌ام فرود آمده بود؛ چراکه بزرگ‌ترین اعتقادِ مرا به چالش کشیده بود. با دقت نگاهش کردم. تنها نگاهی کافی بود تا ادامهٔ حرف‌هایش را بخوانم. طاقت شنیدن جمله‌های بیشتری را از او نداشتم. چهره‌ام را از او برگرداندم و با تمام بارِ سنگینی که این جمله داشت، اَدایش کردم: «ساکت باش». به او پشت کردم و با بی‌میلی تمام خارج شدم.

دو هفته گذشته بود. هیچ حرف و گفتگویی بین ما ردوبدل نمی‌شد. حتی نگاهم نمی‌کرد و تنها من بودم که گاهی اوقات سعی می‌کردم یواشکی نگاهی به او بیاندازم تا ببینم حالش چگونه است. با یکی از دوستان بسیار صمیمی‌ام تماس گرفتم و این اتفاقِ پیش آمده را تعریف کردم. بحث کردم و سعی کردم از او و دانشش استفاده کنم تا بتوانم دوباره رابطه‌ام را با او به مانند سابقش برگردانم. تلفن را قطع کردم و دیگر با حرف‌های دوستم، بیشتر از خودم، به او و ناراحتی‌اش فکر می‌کردم. با اینکه می‌دانستم کینه به دل نمی‌گیرد و همیشه مهربان است و البته که من از این ویژگی او سوءاستفاده می‌کردم، اما او از دو هفتهٔ پیش هیچ تغییری نکرده بود و انگار احساسات و افکارش همان‌جا متوقف شده بود. دو هفته بود که در اتاق بود و جُم نخورده بود و کم‌کم نگرانیم بیشتر شده بود و دوست داشتم احوالش را جویا شوم. اما همچنان عقیدهٔ اشتباهش مانعی بود برای ارتباطِ دوبارهِ من با او. تا آن روز به تعصب احمقانه‌ای که برای

اعتقاداتمان داشتیم، توجه نکرده بودم و این ماجرا برایم هضم‌شدنی نبود. این مدت تنهایی مرا به تفکرِ شبانه و روزانه وادار کرده بود. چند بار و چندبار آن جمله را با خودم تکرار می‌کردم و دنبالِ دلیلی بودم تا بفهمم چرا در آن باتلاقِ اشتباه به دام افتاده بودم و او سعی داشت به من چه چیزی را دقیقا گوشزد کند؟ پس از روزها کلنجار رفتن، مچاله کردن و از نو باز کردن و البته که دیگر طاقتِ غم جدایی را هم نداشتم، کاملاً مطمئن شده بودم که اشتباه از من بوده و او بوده که حق داشته است.

شب شده بود و تنها بودیم. بیشتر لامپ‌های خانه خاموش بودند و چراغی ضعیف محیط خانه را شاعرانه و عاشقانه کرده بود. صدای جیرجیرک‌ها نیز از لای درختانِ پشتِ خانه به گوش می‌رسید و طنینی زیبا بخشیده بود و همه چیز را برای آشتی دوباره آماده کرده بود. او مانند همهٔ شب‌های گذشته زیبا و دوست‌داشتنی بود و از ته دلم هیچ چیز را به مانند او در آغوشم نمی‌خواستم. در کنار او همیشه راحت بودم و گفتگوهایمان عاری از هرگونه ترس و قضاوتی بود. با هم قرار گذاشته بودیم که اگر از با هم بودن یا حرف زدن با یکدیگر حوصله‌مان سر رفت، به هم بگوییم و سراغ فعالیتی دیگر برویم. دروغ چرا؟ هیچ وقت به من نگفته بود که حوصله‌اش از من سر رفته و این تنها من بودم که با پررویی تمام گاهی اوقات به او می‌گفتم دیگر دارد حوصله‌ام را سر می‌بَرد، برویم و کار دیگری انجام دهیم. نه اینکه من آدم حوصله‌سربری نبودم، نه، بلکه او شعور غنی‌تری داشت و احترام بیشتری برایم قائل بود. این حرف‌ها را که می‌زنم، می‌بینم خیلی به او بدهکارم... پس تصمیمم را برای آشتی گرفتم و به سمت اتاق، بدون جلب توجهی، قدم برداشتم.

به چارچوبِ درِ اتاق نزدیک شدم. وارد نشدم و سعی کردم سر و گوشی آب دهم تا احوالش را از چهره‌اش جویا شوم. او مرا ندیده بود و تنها من بودم که می‌دیدمش. آرام وارد اتاق شدم و سلام ضعیف و آرامی ناشی از پشیمانی و با صدایی مردّد از دهانم بیرون جهید و کمی نوازشش کردم. صندلی را به عقب کشیدم و درست روبرویش پشت میز نشستم. نگاهم نمی‌کرد و من بریده‌بریده نگاهش می‌کردم. به او با صدایی قاطع ولی آرام گفتم که کاملاً حق با تو بوده و مرا به خاطر رفتار احمقانه و بچگانه‌ام ببخش. حرفی که به تو زدم، پسندیده نبود و این من بودم که تو را نفهمیدم و تو مرا خیلی خوب درک کرده‌ای. گاه‌گاهی با وجود خجالت و پشیمانی نگاهم را بلند می‌کردم تا عکس‌العملش را ببینم و دوباره نگاهم را به نوکِ انگشتانِ دستم می‌انداختم. دستانم را به سرعتِ کمی بیش از حلزونی که راهش را گم کرده، به سمتش بردم و انگشتانش را به آرامی نوازش کردم. با آرامشی عجیب لبخندی ملایم و ملیح زد. بهتان گفته بودم قلبی مهربان‌تر نسبت به هر کس دیگری در جهان دارد. مرا بخشیده بود. انگار که دوباره به بهشت وارد شده بودم. در آغوشش کشیدم و بوییدمش. همه جایش را لمس کردم و حسش کردم. نگاهم را دیگر به هیچ جایی پرت نمی‌کردم و تنها او را می‌دیدم و تنها او. آغوش گرمش پس از دو هفته تنهایی مانند نانِ داغِ عصرانه می‌مانست که دیگر در کنارش هر چیزی مزه‌ای عالی به خود می‌گرفت.

همه چیز زیبا بود. او، من و دنیا. چقدر این زندگی دونفره‌مان را دوست دارم. آن شب آرام‌تر، مهربان‌تر، بادقت‌تر از همیشه صفحه‌هایش را ورق زدم و تا نیمه‌های شب صفحات باقی‌مانده‌اش را لمس کردم و خواندم. صبح که چشمانم را باز کردم، کنارم نبود. درست روبرویم در قفسهٔ کتاب‌ها در کنار بقیه نشسته بود و مانند بقیهٔ کتاب‌ها با لبخندی پُر از زندگی به من می‌نگریست.

داستان کوتاه
مردی که پلوتو را کُشت

نگارنده: معصومه باقری

غروب است. ابرهای سرخ مثل لخته‌های خون بر جناق آسمان چسبیده‌اند و رنگِ نارنجیِ چرک‌مُرده‌ای از دورشان به پیراهنِ طوسیِ آسمان می‌تراود. دلم غصه دارد. هنوز پاهایم می‌لرزند. مثلِ همان لحظه که از پله‌های سنگیِ بیمارستان تلوتلوخوران بالا دویدم.

همین که به کنار تختت رسیدم، چشم‌های نیمه‌بازت تکان خورد. آرام و منقطع نفس می‌کشیدی. زیرلب سلام گفتم و جواب ندادی. صدایم را می‌شنوی نوشین؟ من همان‌جا بودم. چشم‌های سبز زمردی‌ات نور نداشت. بدنم داغ شد و جگرم می‌سوخت. پاهایم تکه‌چوب‌هایی خشک و فرسوده بودند. دستی به زانوانم کشیدم و به صورتِ سفیدت خیره شدم. همان لحظه که چشم‌هایت را بستی، فهمیدم که دیر آمده‌ام. شاید اگر فقط دو روز زودتر از شهر برلین به ماگدبورگ آمده بودم، می‌توانستم تو را ببینم و با هم حرف بزنیم. برای آخرین بار می‌توانستم صدای مخملی‌ات را بشنوم و از تو بپرسم که آیا دوست داری در طبقهٔ بالای خانه‌ام در برلین زندگی کنی یا قصد داری که آخر آگوست همراه دخترخاله‌مان به ایران بازگردی؟ حتماً به من می‌گفتی که دلت می‌خواهد ستاره‌شناسی را ادامه بدهی و من به تو قول می‌دادم که برایت دوربین دوچشمی و تلسکوپِ پیشرفته بخرم. شاید اگر از شر این بیماریِ افسارگسیخته رها می‌شدی، صدایت از لای لب‌های دودزده‌ات بیرون می‌زد و دردِدلت را می‌شنیدم.

من روزنامه‌نگارِ معروفی نبودم، اما از دو سال پیش که شروع کردم برای برخی از مجله‌های آلمانی، نقدهای حرفه‌ای و یادداشت‌های روزانه بنویسم، فهمیدم که نوشتن بهترین حرفه برای تسکین دل و مغز است. اوّلین بار که مسئول یکی از نشریه‌های بزرگ، مطلبِ مرا با مهارت و ظریف‌کاری خواند، روی شانه‌ام زد و گفت: «خیلی خوب نوشتی آقای افشینِ صولت. می‌خوام باهات قرارداد ببندم». از همان زمان بود که نوشتن برایم جدّی شد. حتی سایت‌های دیگری با من تماس گرفتند تا برایشان مقاله بنویسم یا کتاب‌هایی را نقد کنم.

می‌خواستم ادامه بدهم. افسون هم تشویقم می‌کرد، ولی من نگرانِ تو بودم نوشین. من حتی خبر نداشتم که تو قرص‌هایت را سروقت می‌خوری یا نه؟ نمی‌دانم. درست یادم نیست. از چه زمانی این‌قدر بی‌رحم شدم؟

حالا نشسته‌ام در این تاریک‌خانه و کلمات توی سرم چرخ می‌خورد. بنویسم نوشین؟ بنویسم که از کودکی به نجوم علاقه داشتی و آن‌قدر با ستاره‌ها و سیّاره‌ها دوستیِ دیرینه‌ای برقرار کردی که واقعیت و خیال را در آن‌ها می‌دیدی؟

هیچ علاقه‌ای نداشتی به شناختِ تاریخ، شناختِ جنگ‌ها، قدرت‌ها، غنیمت‌ها و تاراج‌ها، مُردگان و مومیایی‌شده‌ها، استخوان‌ها و فسیل‌ها. تمام علاقهٔ تو در آسمان‌ها بود. به ستارگان و گوی‌های بزرگ پُرنور. سیّاره‌ها، سحابی‌ها، ماه، کهکشان و شهاب‌سنگ‌ها.

یادت هست؟ قرار بود یازدهم جولای به دیدارت بیایم تا سیّارهٔ پلوتو را با ساختارِ سنگ و یخش نشانم بدهی. گفتی افسون را هم بیاور تا این ماجرای هیجان‌انگیز را کشف کند. می‌خواستی افسون هم پلوتو را از پُشتِ دوربینِ شگفت‌آورت ببیند. آخر چه تقصیری داشتم؟ من هنوز نمی‌دانستم که حرف‌هایت خیال هستند یا واقعیت؟ مگر می‌شود پلوتو را دید؟ من آن شب سیّاره‌های کوچکِ آبیِ دیگری را دیدم که شوکزده شدم. با چشم‌های ترس‌خورده‌ام لرزیدم. در واقعیت. در بیداری. می‌خواهی بدانی؟ دو سیارهٔ کوچکِ آبی در حفره‌های سرخ و خواب‌آلود.

شاید اگر زودتر می‌رسیدم، با من حرف می‌زدی و از دلتنگی‌هایت می‌گفتی، از شور و شوقی که برای دیدنِ ماجان داشتی؛ و من سعی می‌کردم به جای ماجان تسکینت بدهم. آدمِ بیمار بیش‌تر از بقیه به دلداری و محبّت احتیاج دارد تا قوی‌تر باشد و سر پای خودش بایستد. حالا چطور این چیزها یادم آمده؟ آن شب. آن ساعتِ آخر شب که به خانه‌ات آمدم، یادت هست؟ برایم بورک‌های مرغ با کنجد و سیاهدانه درست کردی و لبخندی سرد کنجِ لب‌هایت اذیتم می‌کرد. فندکِ سیاهت را چکاندی و به کلّهٔ سیگار آتش کشیدی و پوک زدی. زیرِلب به من گفتی: «دیر آمدی!»

آن لحظه تمام سال‌ها و روزهای کودکی دوید توی ذهنم.

غصه در گلویم نشسته است. حالا منتظرم چه چیزی عوض شود؟ در حفرهٔ دلم آتش روشن کرده‌اند. شعله می‌کشد، می‌سوزم. می‌سوزم. آرام و قرار ندارم. می‌ترسم تا ابد داغت سینه‌ام را بسوزاند. می‌ترسم رنگِ آبی پخش شود توی صورتم. توی جانم. در روحم.

اگر زودتر می‌رسیدم، حتماً حرف‌های زیادی دربارهٔ ستاره‌ها و کهکشانِ راه شیری و کشفِ پلوتو با هم می‌زدیم، اما من دیر آمده بودم. منتظر بودم لبخند بزنی و قبل از سلام گفتن، دستم را فشار بدهی. کنار تختت خم شدم و دستت را گرفتم. پاهایم درد گرفته بودند و توانِ ایستادن نداشتم. صدایم را می‌شنوی نوشین؟

انگشت‌های کم‌جانت را به سختی بالا بُردم و لای موهای آشفته و سیاهِ خودم حرکت دادم و به آرامی حرف زدم. گفتم مگر قرار نبود توی فضای سبزِ خانه‌ات برویم و پلوتو را نشانم بدهی؟ مگر نگفتی تصویرِ چهرهٔ بابا را توی آسمان می‌بینی؟ چشم‌هایت را باز کن.

اشک‌هایم را ببین. نفسم تنگ آمده و به تمنا و تضرّع دردناکم هیچ پاسخی نمی‌دهی؟ قطرات اشکم روی ساقِ دستت می‌چکید. نمی‌دانم صدای لرزانم را می‌شنوی یا نه؟ شاید دلت نخواهد با من حرف بزنی.

پزشکِ میان‌سالی کنارم ایستاد و دستش روی شانه‌ام نشست. پرستارِ جوانی با تأسف دستمال کاغذی از جعبه بیرون کشید و دستم داد تا اشک‌های گریزانم را پاک کنم. احساسِ بدبختی می‌کردم. اندوه سنگینی را که در گلویم گیر کرده بود، با زور فرو دادم.

به صورت رنگ‌پریده و خشکت زل زدم و نگاهم چرخید روی عینک‌های طلایی پزشک که پرتو باریکش سایه‌روشن شده بود روی مهتاب صورتت.

پزشک سرش را به علامت تأسف تکان داد. از چهرهٔ مأیوس و غمناکش فهمیدم که دیگر هیچ وقت قرار نیست پلوتو را نشانم بدهی یا اینکه با صدای دلنشینت اجرام آسمانی را برایم تشریح کنی.

یکی از دلایلی که حالا این حرف‌ها را می‌زنم، این است که آن شب با دلخوری گفتی: «من باور نمی‌کنم که این تو باشی! تو این‌جوری نبودی افشین!»

آن شبِ نیمه‌تاریک صاف توی چشم‌هایم نگاه کردی و این را گفتی.

مردمک چشم‌هایت خیس بود و پلک‌هایت می‌لرزید. ناگهان تصمیم گرفتی فیلم تخصصی‌ای از چرخیدن سیّاره‌ها را نشانم بدهی. بعد کنترل تلویزیون را برداشتی و خاموشش کردی. صدای جوشیدنِ کتری بر شعلهٔ گاز بیداد می‌کرد.

– این سیّاره به همین سادگی از لیست خارج شد. عجیب نیست؟

عجیب نبود. دربارهٔ کهکشان و فضا و سیاه‌چاله‌ها و ستاره‌ها و سیّاره‌ها زیاد مطالعه نداشتم، اما می‌دانستم که این اتفاق عجیب نیست. پرسیده بودی: «چطور این اتفاق می‌افتد؟»

گفته بودم: «چون آن سیّارک‌ها جرم بسیار کوچکی دارند، به طوری که ستاره‌های غالب در مدار خود نیستند و از نظر اندازه کوتوله به‌نظر می‌رسند.»

به آسمان نگاه کردی و خندیدی: «ولی من کشفشان می‌کنم. عجیب است؟»

به طرفم چرخیدی و من به عمقِ چشم‌های درخشانت نگاه کردم: «نه عجیب نیست!»

آن شب. آن ساعت. چطور بنویسم نوشین؟ من نمی‌توانستم گولت بزنم. به همین راحتی کوتاه نمی‌آمدی. اطمینان داشتی که حقیقت همان خیال است!

از مباحث اقناعی خسته نمی‌شدی. آن‌قدر مطالعات جغرافیایی و کهکشانی و ستاره‌شناسی‌ات را بیان می‌کردی که یا مرا قانع کنی یا من ملزم شوم تو را قانع کنم.

در مرکزِ پلوتو گیر کرده بودیم. زمان متوقّف شده بود. بعد دیگر نه ستاره‌ای بود، نه تو حرف زدی، نه صدای جوشیدنِ کتری بر شعلهٔ گاز می‌آمد. بغض غلیظی در وجودم و خونِ کهنه‌ای در رگ‌هایم گم شده بود. می‌دانستم که از بیماری و تزریق داروها خسته و غمزده بودی. از تمام روزهای تنهایی و شب‌های دردآلود و رنج آزاردهندهٔ جسمانی؛ و دلزده از خاکِ دامن‌گیرِ غربت بودی. تو پلوتو را کشف کردی تا مثل پرندهٔ مهاجری به آن‌جا سفر کنی و از درد و رنج رها شوی. می‌خواستی همه چیز را نشانم بدهی، ولی من

فراموش کرده بودم دم غروب به دیدارت بیایم و خیلی دیر رسیدم. نه فراموش نکردم. اصل ماجرا همین‌جاست. آن شب اتفاقی افتاد که همه چیز را به طور کلی از یاد بردم. طاقت داری گوش بدهی؟ تمام زندگی‌ام خاکستریِ تیره شده بود؛ ترکیبی از سیاه و سفید. مگر می‌شود به همین سادگی از آن لحظاتِ هراسناک سخن گفت؟

با اینکه فیلم‌های معمایی، جنایی و پلیسی زیادی دیده بودم و کتاب‌های رمانِ بسیاری خوانده بودم، باز نمی‌توانستم طرح و توطئه‌ای اجرا کنم که بازی تمام شود. در کنکاش و بررسی راه‌های مختلفی بودم و نمی‌توانستم بدون وحشت و چشم‌پوشی، دهانم را ببندم و لرزش فک و چانه‌ام را مهار کنم. آن لحظه مثل آتش بودم. تلوتلو می‌رفتم تا برسم به ماشین. صدای خنده‌های افسون، مثلِ عقاب در سرم چرخ می‌زد. آن‌قدر به چراغ‌های عقب ماشین نگاه کردم که روشن شدند. وحشت برم داشته بود. چطور می‌توانستم به سادگی، مقاومت کنم تا اشکم نریزد؟

تو سکوت کردی و در سکوت هم رفتی. اما من باید حرف بزنم نوشین. من اگر واقعیت را نگویم، خفقان می‌گیرم. شاید سکوت و بی‌تفاوتی‌ات راهی برای تحقق بخشیدن به مسیر رفتن بود؛ برای واقعیت بخشیدن به دنیایی مالیخولیایی‌ای که رهایی را از دنیای ناممکن، رنج‌آلود و تصورناپذیرِ بیماری‌ات فرامی‌خواند. میلِ رها شدن داشتی. گذشتن و رفتن. اما من دیر رسیده بودم. خیلی دیر. این آخرین دیدار بود و من هزار حرف ناگفته در سینه داشتم. دلم می‌خواست زمین فوتبال بزرگی باشد تا با سرعت داخل آن بدوم و بگذارم اشک‌هایم بریزد. شبیه همان زمین فوتبال بزرگی که وقتی چهارده‌ساله بودم، به آن‌جا می‌رفتم. زمینِ مستطیلی‌شکلی که آسمانِ آبی و پرتقالی‌رنگ، مثلِ گنبدی نیلی بالای آن چتر زده بود. دم غروب پسرها قوّت بیش‌تری می‌گرفتند و با حرص به توپ لگد می‌زدند. آن زمان تو یازده‌سالت بود. کنار چمن می‌ایستادی و نگاهمان می‌کردی. چشم‌هایت زیر آسمانِ آبی و پرتقالی، کم‌نور بودند و منتظر بودی تا بازی تمام شود و به خانه بازگردیم. هنوز از خاطرم نرفته است. چطور چیزهایی را که یک عمر توی مغزم فرو رفته، از یاد ببرم؟ از همان موقع، ضعیف و لاغر و کم‌رمق بودی. مثل همان روز که خسته و بی‌جان روی تخت افتادی و تکان نمی‌خوردی. گویی در کابوسی ابدی گیر کرده‌ام و هیچ کس را نمی‌شناسم. می‌خواهم بگویم مرا ببخش نوشین. از حالتِ به‌هم ریخته و خمورِ چشم‌هایت فهمیدم که چشم‌انتظارم بودی. اما من دیر رسیده بودم. خیلی دیر...

من ترسیده بودم. از تو. از پلوتو. از اینکه هر دو با هم رفته بودید. می‌خواستم با تلوسکوپت به آسمان زُل بزنم و پلوتو را ببینم. می‌دانستم که همین را می‌خواهی. تمام روز را به موضوع دیگری فکر کردم. آخرِشب به سرم زد که به آن‌جا بیایم و پلوتو را ببینم. تو بورک درست کرده بودی. لبخندِ سردی زدی و بعد با چهره‌ای خونسرد و بی‌تفاوت به چشم‌هایم خیره شدی. هیچ وقت آن نگاه از یادم نمی‌رود. بنویسم که چرا این‌قدر طولانی به تو سر زدم؟ وقتی آه کشیدی و تلسکوپ را داخلِ کمد گذاشتی، من همان‌جا نشسته بودم. روی صندلیِ چوبی. ساعت از دوازده گذشته بود و بادِ خنکی می‌وزید. آرام برگشتی و نگاهم کردی. نگاهت بُغض‌آلود و گرفته بود.

چشم‌هایت شبیه به یک جنگل سبز زمردی و نم‌دار بودند. اشک‌هایت در جنگل سبز می‌لغزیدند و رنگِ زمرد بود که خودش را به چشم‌هایم می‌پاشید. چشم‌هایت سبز زمردی بود. اشک‌هایت سبز زمردی بود و دو گوشواره‌های شکلِ سیّاره‌ات هم به رنگِ سبز زمردی بودند که به صورتم می‌پاشیدند و خونم را منقبض می‌کردند.

پزشک وسایل شخصی‌ات را به من داد. گوشه‌ای نشستم و با اشک به صفحهٔ تلفن همراهم زُل زدم. نمی‌دانستم اوّل به کی زنگ بزنم و این خبر را بدهم؟ چطور بگویم؟

نگاهی به صفحهٔ فیسبوکت انداختم. عکس قدیمیِ مرا با پیراهنِ آبی روشن گذاشتی و زیرش نوشتی: «مردی که پلوتو را کُشت!»

درست در همان تاریخ بود. یازدهم جولای...

آن روز از خودم بیزار بودم. آن‌قدر از خودم بدم می‌آمد که می‌خواستم به کهکشانِ راه شیری بروم و اعتراف کنم که من پلوتو را کُشته‌ام!

دوباره دلم هُرّی می‌ریزد. سه شب متوالی است که درست نخوابیده‌ام و فقط کابوس می‌بینم. تو چطور فهمیدی که من آن شب کجا بودم و چه کار کردم؟ اگر کسی این متن را زیر عکس من در صفحهٔ فیسبوکت ببیند، چه فکری می‌کند؟ اگر همسایه‌ها و همکاران و پلیس و بازجو ببینند، چه می‌شود؟ دوباره نگاهِ ترسیده و لرزانِ آن مردِ چشم‌آبی جلوی چشم‌هایم می‌آید. من بازی را شروع کرده بودم. بوی عطرِ افسون پیچید توی دماغم. دلم نمی‌خواست آن شب به صبح برسد. کارهای زیادی داشتم که باید انجام می‌دادم. آن مردِ چشم‌آبی حواسش به اطراف نبود. نمی‌دانست که چه توطئه‌ای برایش چیده‌ام. با ماشین به سرعت رفتم و صدای شکستن استخوان‌هایش را زیر غیژ کش‌دار چرخ لاستیک‌ها به وضوح شنیدم. خونِ تازه

مثل رنگ سرخ انار روی آسفالت پاشیده شد و من با سرعت خیابان را ترک کردم. نمی‌دانم چطور خیابان آن‌قدر خلوت بود که هیچ کسی مرا ندید. پرنده هم پَر نمی‌زد. خیابان به شکل عجیبی خلوت بود. فضا سکوت کِش‌داری داشت و انگار همسایه‌ها همگی مُرده بودند. چطور این اتفاق افتاد؟ بگذار بنویسم نوشین. افسون داخل ماشینِ سیاهی نشسته بود و قهقهه می‌زد. توی دستش قوطیِ انرژی‌زا بود و بی‌وقفه می‌خندید. روسری قرمز پوشیده بود و رژلبی مثل رنگِ خونِ انار بر لب‌هایش می‌درخشید. حواسش به من نبود. عقب رفتم و کنار دیوار، پشتِ درختِ تنومندی مخفی شدم. مردی که کنارش نشسته بود، چشم‌های آبی و هیکلِ لاغری داشت و تندتند حرف می‌زد و می‌خندید. نمی‌توانستم نفس بکشم. مثل همان لحظه که خودت روی تخت خوابیدی و نفس نمی‌کشیدی. نگاهم چرخید به پنجرهٔ ماشین. دیدم که افسون به صورت مرد زل زده و فقط چند لحظه طول کشید که لب‌های مچاله‌اش جلوی چشم‌هایم ناپدید شد. نمی‌دانم چطور ساکت ایستاده بودم و نگاه می‌کردم. من نگاه می‌کردم؟ چشم‌هایم دیگر جایی را نمی‌دید. گویی گلوله‌های گُداخته صاف خورده بودند روی حفرهٔ چشم‌هایم. افسون از ماشین پیاده شد و داخل خانه رفت. مرد ماشین را روشن کرد و یک لحظه توانستم صورتش را ببینم. چهره‌ای معمولی داشت، نه خیلی زیبا بود، نه چیز عجیبی در صورتش خودنمایی می‌کرد. فقط چشم‌هایش آبی بود. مردی بود شبیه به تمام مردهای سی‌ساله‌ای که هر روز توی خیابان‌های برلین می‌دیدم. ماشین حرکت کرد و با تمام قدرتم دنبالش دویدم. پاهایم توانی برای دویدن نداشت، اما من دویدم. دو خیابان بالاتر تاکسی گرفتم و تعقیبش کردم. خانه‌اش، اسمش، محل کارش، همه چیزش را فهمیدم. نه هنرمند بود، نه فیلسوف‌مآبانه رفتار می‌کرد. مرد معمولی و لاغری بود که بوتیک لباس زنانه داشت. دارم خفه می‌شوم. تا خرخره پُر از حرفم. دلت می‌خواهد بگویم نوشین؟ از آن شب بنویسم؟ از یازدهم جولای؟ صدای غیژ چرخ لاستیک‌ها هنوز توی گوشم است. می‌خواستم برگردم عقب. ببینم زنده است یا مرده؟ کمکش کنم و او را به بیمارستان برسانم. حتی با کارت تلفن به پلیس زنگ زدم و خبر دادم که در کدام خیابان تصادف شده. ماشین را به کارواش بُردم و شُستم. آن خیابان دوربین مخفی نداشت. کسی مرا ندیده بود. دلم می‌خواست فریاد بکشم و سبک شوم. با همان حالِ بد آمدم پیش تو. می‌خواستی آسمان را از دریچهٔ تلوسکوپت نشانم بدهی. از آن شب تا حالا، هر لحظه تصویر چهرهٔ آن مرد جلوی چشمم است. تصویر چشم‌های آبی‌اش و خون سرخی که زیر چرخ‌های ماشینم وول می‌خورد. می‌خواهم همه چیز را بگویم. می‌خواهم تمامش کنم. از بیمارستان تماس گرفتند و آمدم پیش تو. حقیقت این است که آن شب پشیمان نبودم. حتی دلم می‌خواست از ماشین پیاده شوم و جان کَندنش را ببینم. دلم می‌خواست بایستم و خونِ لیفه‌کرده بر آسفالت را نظاره کنم. رنگِ خونِ انار... شبیه رژلب افسون...

احساس نفرتم را نمی‌توانستم با زور و چوب و چماق از سینه‌ام بیرون کنم. تو درست می‌گفتی نوشین. از همان سال‌ها پیش در اصفهان که افسون را همراه بهروز کنار سی‌وسه‌پل دیدم، باید می‌فهمیدم که دل دادن به این زن فریبنده اشتباه است. افسون از همان زمان هم مرا نمی‌خواست. گفت ارتباطم را برای همیشه با بهروز قطع کرده‌ام.

افسون به من دروغ گفته بود و زهرِ کُشندهٔ این دروغ بزرگ با هیچ پادزهری از بین نمی‌رفت. این چند سال در کوچه‌های برلین مدام تنهایی می‌رفت به کافه‌ها. هیچ وقت از کارهایش هول نشدم. بعد آن مرد چشم‌آبی پیدایش شد. با دست‌های پیچیده در هم. مثل نیلوفرهای مرداب. مثل خزه‌های توده‌ای. پیچیده و رویاگونه. نمی‌دانم خبر داری یا نه؟ افسون دیگر برلین نیست. او به اصفهان برگشته و درخواست جدایی داده است. طاقت داری بنویسم نوشین؟ در صفحهٔ بهروز عکسش را دیدم. عکس افسون را با آن کلاه فرنگیِ سیاه و لباس چرم سیاه و کفش‌های پاشنه‌باریکِ سیاه. مشوّش نیستم. کرخت شده‌ام. چطور باور کنم نوشین؟

هوا تاریک شده و آسمان مهتابی نیست. برای دیدن پلوتو کمی دیر شده. برای دیدن تو هم.

جایی که الآن ایستاده‌ام یک هزارتوی عمیق دارد. اما من از همین نقطه می‌توانم آسمان را ببینم. من آن شب پلوتو را کُشتم؟ از کجا فهمیدی نوشین؟ چطور فهمیدی من یازدهم جولای کسی را کُشتم؟

از فکرش هم خُرد و متلاشی می‌شوم. قلبم می‌شکافد. چیزی در درونم می‌شکند. وامانده و سرافکنده می‌شوم. گوش می‌دهی نوشین؟ کاش این عکس مرا با جمله‌ای که زیرش نوشته‌ای، از صفحه‌ات پاک کنی. چانه‌ام می‌لرزد. منتظرم جواب بدهی. بعد از آن‌همه لحظاتِ ملال‌انگیز و تقلای نافرجام، دیدی چقدر تنها شده‌ام؟ همانند مریضی که بیماری واگیردارِ مخملک یا سیاه‌سرفه دارد، همه از من دور هستند و خودم را مطرود می‌بینم.

بغض... غصه... از دست دادن... تنهایی... من پلوتو را نکُشته‌ام. باور کن من پلوتو را نکُشته‌ام. پلوتو مرا هلاک کرد. من بلعیده شده‌ام. مرا بلعیده‌اند.

داستان کوتاه غرق

نگارنده: محمدرضا براری

مادر در خانهاش غرق شد. در یک روز کاملاً آفتابی، آب بالا آمد و تمام اتاقها را فراگرفت و او را در خودش کشاند. مادر همچون پیرنهنگی خودش را به درودیوارها میکوبید تا از شر موجها نجات پیدا کند. دست به پنجرهها و دستگیرهٔ کمدها میگرفت و سر بر سقف میزد. پیرزن همچون کولیماهی در آن آبی عمیق، قاطی موجاموجی که همچون دنبالهٔ تور نوعروسی او را با خودش به قعر میکشاند، شناور بود. ما برادارن در آخرین دستوپازدنهایش رسیدیم. درست وقتی که داشت آخرین تقلاهایش را میکرد. نزدیک جانکندنش رسیدیم و او را از آن رود خیالی بیرون کشیدیم. وقتی نجاتش دادیم، انگار از سفری دور برگشته بود. از سیر جهانی آنطرف آبها؛ و با حیرت به ما برادران خیره بود.

بعد از آن حادثه مادر دیگر آن آدم سابق نشد. از ما میترسید و فرار میکرد. همه را به چشم غریبهای میدید که قصد جانش را دارند. دیگر هیچ کس را به یاد نمیآورد. حتی خواهران بیشمارمان را. اگر به سمتش میرفتیم، ما را همچون نامحرمی پس میزد و فریاد میکشید: «شما اجنبیها توی خونهٔ من چه میکنید؟»

و این اولین برخوردمان با پیرزنی بود که دیگر فرزندانش را به چشم یک مشت اوباش و خانهخرابکن میدید. با دیدن ما فریاد میزد. جیغ میکشید. پیرزنهای همسایه را برای کمک صدا میکرد تا او را از شر این جماعت چرک نجات دهند. مادر با آخرین توان مانده در رگهای چروکیدهاش، به شکل احمقانهای سعی میکرد جلوی چشمهای وامانده و حیران پیرزنها، ما را از خانهٔ پدریمان بیرون کند.

مادر هر بار بیرحمانه از ما میپرسید: «شما اجنبیها از جان من چه میخواهید؟»

یا اگر دستش را میگرفتیم که بلندش کنیم، دست ما را پس میزد و مثل دختر نوبالغی میغرّید که چرا باید دست یک مرد غریبهٔ بزرگتر از خودم را بگیرم؟ ما اولش زار میگریستیم و با خواهرانمان چنان موریای برایش راه میانداختیم که پیرزنها و همسالان مادر میآمدند و آرامان میکردند. پیرزنها شربت گلسرخ و چاینبات و هل به خوردمان میدادند تا حالمان سرجایش بیاید. بعد هم دمکردهٔ زعفران که میگفتند شادیبخش و روحافزاست. بعد از آن ما بودیم و راستهٔ خیابان قارن و انواع متخصصها که این چه بلایی بود که سر مادرمان آوار شد. دکترها نوار مغز و اسکن جمجمه گرفتند. دستور چکاپ کامل دادند. نشستند به شور و مشورت. جلسه گرفتند. بعد ما را فراخواندند و تشخیص آلزایمر دادند. گفتند مادرتان به مرحلهای از کودکیاش رجوع کرده. درست در یک مقطع خاص سنی قرار گرفته. دکترها عقیده داشتند مادر همچون پرندهٔ تازهبالی از لانهاش بیرون پریده و دیگر توان بازگشت به آشیانه را ندارد. گفتند او دیگر قادر نیست به خود واقعیاش، به خود کهنسالیاش، یعنی اکنون (همین زمان حال)، برگردد. میگفتند مادرتان، حالا خودش را دخترکی خردسال میپندارد و به همان سالی رفته که در تجن (رود خروشان ساری که در کودکیاش پرآبتر بود)، غرق شده. نباید زیاد به او سخت بگیرید. باید با او کنار بیایید. احتمال دارد با دارو و قرص دوباره برگردد. اما دکتر سهرابی، که پزشک حاذقی بود و همهٔ ما برادران به مهارتش در طب مدرن اذعان داشتیم، یک روز بارانی، ما را کشاند به مطب پرزرقوبرقش و پس از مقدمهچینیهای مبسوط با ذکر مواردی خاص که سالها در اروپا مشاهده و معاینه کرده بود، گفت با اینکه در پزشکی چیزی قطعی نیست، اما با تمام این تفاسیر بعید است مادرتان دوباره به زمان خودش، یعنی به زمان حال برگردد و حتی شاید تا پایان عمر در همان سن و سال و در همان دوران کودکی باقی بماند؛ و برای برخوردها و حتی تنشهای احتمالی با دخترک بدخلقی که به هیچوجه نمیشناختیمش، آمادهمان کرد. دکتر سهرابی حتی گفت باید مراقب باشید؛ این بیماری موروثی شاید بعدها گریبان خودتان را بگیرد. آزمایشهایی برای هر کدام ما نوشت. داروهایی برای پیشگیری تجویز کرد. ما برادران هر کدام همان نسخهٔ اصلی را کپی کردیم و راهی داروخانهها شدیم.

تا مدتها در شوک این واقعهٔ تلخ بودیم و مثل زائران شکستخورده قربانصدقهٔ مادر میرفتیم تا شاید معجزهای اتفاق بیفتد. اما بعد از

مدت کوتاهی بیماری مادر بدل به یکی از سرگرمیهای روزمرهٔ ما شد. به این بهانه، هر غروب بعد از تعطیلی از اداره یا شرکت یا کارخانه میرفتیم خانهٔ مادر در کوچهٔ دولت ساری و ساعتها با این دخترک شیرینزبان و بازیگوش مشغول میشدیم. میخندیدیم و گذران روز میکردیم.

مادر هر بار در خانهاش در کوچهٔ دولت ساری غرق میشد و این غرق شدن برای ما تاوان بیپایانی داشت. میرفت توی جلد آن دختربچهٔ بور و زاغ و در تختِخواب یکنفرهاش فرومیرفت و در امواج ملحفهها و پارچههای سفید دستوپا میزد و سر به پنجرها میکوبید. پنجرههایی که رو به درختان نارنج باز میشدند. و منتظر دستی میماند که قرار بود از غیب بیرون بیاید و نجاتش دهد.

دخترک، همراه دستهای دختر (بزرگتر از سنوسال خودش) رفته بود تجن ظرف بشویند. یعنی دخترها او را برای سرگرمی همراه برده بودند، اما آنقدر غرق بازیگوشی و بگوبخند شده بودند که اصلاً متوجه نشدند دخترک دنبال پروانههای سفید به سمت دیگری رفته است. آسمان آبی بود و بوی معطر شالی نورسیده هوا را شرجی و روز را طولانی میکرد. دخترک روی تختهسنگی خزهبسته پروانهٔ سفید را روی آب دید و دست برد به سوی پروانه. اما در یک چشم به هم زدن پایش لیز خورد و لغزید در آن آبی بیانتها و بعد شرح دستوپا زدنش بود و آب خوردنش و ماهیهایی که مثل حریری نازک به تنش میچسبیدند. هیچ کدام از دخترکان دمبخت و شاد متوجه غرق شدن مادر نشده بودند. خندهٔ دخترکان مثل یک موسیقی سیّال روی انحنای ظریف تجن طنین میانداخت و همراه پیچوتاب خوردن موج به گوش دختر میرسید. دخترک در آن لحظه رنگها را شفافتر میدید. ابرها و پرندههایی را که در لحظهٔ سر بیرون کردن از آب و نفس گرفتن میدید، رویاییتر میشدند. حتی میتوانست صدای جیرجیرکها و نغمهٔ توکاهای روی سوردارها را وسط آن ظهر تابستان بهوضوح از هم تشخیص بدهد.

دیگر منتظر بودیم مادر بمیرد؛ یعنی دکتر سهرابی این را گفته بود که فراموشی آخرین مرحله از زیست تنانهٔ مادر است. هر روز غروب دست زن و بچههایمان را میگرفتیم و به خانهٔ قدیمی مادر در کوچهٔ دولت میرفتیم و آنقدر مشغول خودمان و شوخیهایمان میشدیم که به آوار سیلی که بر سر مادر میبارید و او در خودش میکشاند، توجهی نمیکردیم. و آن تن نحیف و نازک را که روی تخت در حال آب شدن بود، از یاد میبردیم. خواهرزادهها سینی چای و نبات میگرداندند. خواهران آش رشته و کماج و قطاب میپختند. ما برادران هر کدام با سبدی میوه و پاکت سمشکه اعلام حضور میکردیم. بزممان کامل بود. یک ضیافت اعیانی. سروصدا و خندههای ما خواب پیرزنها و همسالان مادر را (که تازه بعد از خوردن کلی قرص چشمشان گرم شده بود) در آن شبهای طولانی و شرجیِ شهریور زابهراه میکرد. هر غروب کُندههای چوب را آتش میزدیم و بساط کباب راه میانداختیم که دودش تمام محله را برمیداشت. حتی چند شب پیاپی پسردایی منصور و گروه موسیقی مازنیاش را (که از بهترین و زبدهترینهای گروه موسیقی مازندران بودند) دعوت کردیم. نامردها چنان مهارتی در کارشان داشتند که ما برادران را همچون اسپند روی آتش به تکاپو انداختند. چنان به وجد آمده بودیم که ناگهان مثل باروت از جا جهیدیم و در هوا دستافشانی و میاندازی کردیم. چنان پایکوبیای کردیم که جوانها و بچههای در حال رقص کنار کشیدند و با حیرت به مسخرهبازی ما میانسالان نگاه میکردند. فریاد مادر که بلند میشد، تازه میفهمیدیم اینها مقدماتی نیست که بازماندگان برای مرگ عزیزی تدارک میبینند. صدای مادر که بالا میرفت، تازه میفهمیدیم برای چه آمده بودیم.

– شما اجنبیها در خانهٔ من چه میکنید؟

با این حرفش، روی سنگفرش حیاط ولو میشدیم و مثل دستهٔ دلقکها شکممان را میگرفتیم و همچون اسبهایی بیصاحب پاهایمان را به زمین میکوبیدیم. بعد باید زنان ما میآمدند و از روی زمین جمعمان میکردند که از موهای سپید و دخترهای دمبختتان خجالت بکشید.

بعد آرام میشدیم و تا مدتها به جایی در سکوت، به تاریکی غلیظ گوشهٔ حیاط خیره میشدیم. بعد یکی از ما بستهای سیگار درمیآورد و به همه تعارف میکرد و آن سکوتِ بعد از شادی تا مدتها ادامه داشت.

چند روستا پایینتر، دخترک نفسهای آخر را میزد که دستی او را از آب بیرون کشید. دستی که از گذشتهای دور بیرون میآمد و دخترکِ رو به موت را نجات میداد.

پیرمردی که مادر را نجات داده بود، خرقهٔ کهنهای به بر و دستاری کبود به سر داشت؛ انگار از وسط تاریخ، از جایی از تذکرةالاولیا آمده بود تا مادر را از آب بیرون بکشد و دوباره به مکتوبات شیخ بازگردد. انگار از جایی بین عدم بیرون خزیده بود. مرد ریشی بلند و جامههای کهن به بر داشت با تذکاری از یا حق و یاهو بر لب. نجاتدهنده با اسب کهرش ده به ده میرفت و کراماتش را به خلایق عرضه میکرد.

درویش روی پل، متوجه چیزی در آب شد. فکر کرد ماهیای در آب است. گفت اگر ماهی است، طعام ناهارش میشود، وگرنه همان نانخشکهٔ مانده در خورجین را با آب چشمه فرو میدهد؛ اما وقتی دست در آب کرد، دختری به زیبایی یک پری دریایی از رودخانه بیرون کشید. مادر ما هنوز آن زیبایی را در صورتش حفظ کرده است. آن ملاحت و چشمهای آبی و موهای شلال شالیزار را و قد همچون سروش را، که در شعرهای شاعران به وفور یافت میشود. دخترک بس که زیبا بود، بین دخترکان دمبخت دستبهدست میشد و هر زنی آرزو داشت دختری به زیباییِ او بزاید تا شویش را رام کند.

درویش دخترک را مثل ملحفههای سفید از آب بیرون کشید و جلوی آفتاب گرفت و به این موجود مرده نگاه کرد. آن موقع به خاطرش خطور کرد چرا تابهحال تن به زنی نداده تا چنین دختری نصیبش شود؟

دختر کبود بود، اما لبخندی ظریف، همچون جراحتی عمیق بر لبهایش نقش بسته بود. درویش دختر را مثل پارهای ابر از آب بیرون کشید و روی اسبش نهاد. تا غروب آبیِ لزجی از دهان

دختر روی یال اسب میچکید.
مادر این‌جای قصه سرش را زیر ملحفه میبرد. انگار میخواست از برفی سنگین یا طوفانی سهمگین در امان باشد. ما حرف میزدیم و هندوانهٔ قاچ‌شده را همچون خونی منجمد به دهان میبردیم.
و بعد طبق قاعدهٔ بازی هر کدام به‌نوبت از مادر میپرسیدیم:
«مادر من کی هستم؟»
«اسم من چیه مادرجان؟»
«من کیام؟»
و مادر با غیظی مازنی داد میکشید: «مِن چه دومبه؟» یا اگر اصرار می‌کردیم، میگفت: «اَتا خرا!» بعد پیرزن‌های همسایه، که سر سفرهٔ محقرشان به نان کپک‌زده نگاه میکردند، صدای انفجار خنده‌های ما را از خانهٔ پدری میشنیدند. به بهانهٔ جویا شدن احوال مادر ما را سرگرم ورق‌بازی یا تخته‌نرد و شطرنج میدیدند. پوست سمشکه‌هایی که روی قالی دستباف مادر تف میکردیم، میدیدند و آه میکشیدند. چیزی از بساط پروپیمان سفره برمیداشتند، برایمان سری تکان میدادند و میرفتند. حتماً برای مادر افسوس میخوردند که چنین فرزندان نااهل و ناخلفی تربیت کرده است؛ فرزندانی که حرمت مادرِ رو به موتشان را ندارند. درویش دختر را همه جا میبرد. به هر شهری که میرفت، به هر دهاتی که پا میگذاشت، مردم به حرمت دختر، بیشتر از سابق به درویش میرسیدند. آب‌وعلفی به مرکبش می‌دادند. غذای چرب‌ونرمی در سفرهاش مینهادند. یا شیر و پنیری مهمانش میکردند. یا موقع برگشت، تخممرغ و نان کوهی در خورجینش مینهادند.
مادر روزهای آخر، دیگر هر غروب غرق میشد. هر وقت که ما فرزندان پا به خانهٔ آکنده از درختان پرتقال و نارنج در کوچهٔ دولت ساری میگذاشتیم، او را در حال غرق شدن پیدا میکردیم و دست درویش را میشنیدیم که همچون معجزهای او را از آب بیرون میکشید و آخرین نفس‌های مادر را همچون چراغی رو به خاموشی برمیگرداندیم. بعد حضور شلوغ و پرسروصدای ما پسران و نوهها و نتیجهها در آن آبهای عمیق همچون صدای مزاحمی، به گوشش میخورد. بچههای ما از خوشحالیِ حیاط درنمیشد، مثل میوههایی نارس به درختها میچسبیدند و هر چه در آپارتمان از دستشان برنمیآمد را سر آن خانهٔ قدیمی خالی میکردند.
حیاط خانهٔ مادر آن‌قدر بزرگ و دلباز بود که ما طی حرفهای شبانه، به توافق میرسیدیم پس از مرگ مادر، خانه را به هیچ قیمتی نفروشیم و به همان شکل و شمایلش حفظ کنیم و پنجشنبه جمعهها بیاییم و ضیافتمان را برپا کنیم. هر کس نقشهٔ خودش را داشت؛ اما نقشهٔ آقای ناسوتی که داماد خانواده بود و رانندهٔ ترانزیت و هر بار به یکی از کشورهای آسیای صغیر میرفت، خریدار بیشتری داشت. آقای ناسوتی میگفت باید چیزهای دیگری هم به خانه اضافه کرد؛ مثلاً وسایل تاب و سرسره برای بازی بچهها؛ یا یک استخر کوچک که کودکان در آن شنا کنند؛ یا اتاقهای بیشتری که موقع خوابیدن این‌طور توی دهان همدیگر نفس نکشیم.
ما برادرها و نوهها اعتراض میکردیم که در این اوضاع‌واحوال که حقوقمان به سر برج هم نمی‌رسد، چطور می‌شود دست به چنین کارهایی زد؟ تازه خواهرها نمیخواستند سروشکل خانه عوض شود. دوست داشتند خانه با همان شمایل قدیمیاش باقی بماند. همان‌طور که در کودکی‌شان دیده بودند.
آقای ناسوتی میخندید. استکان چای را به لبش میبرد و میگفت: «کسی نگران هزینهها نباشه. تمام مخارجش به عهدهٔ بنده.» آن وقت دیگر حرفی نمیماند. همه راضی میشدیم و به یکی از خواهرزادهها امر میکردیم سینی چای را دور مجلس بگرداند. بعد قلیان چاق میشد و بازی را از نو شروع میکردیم. بوی تند تنباکو و خربزه‌مشهدی در دستوپازدنهای مادر، همراه با بوی لزج مارماهیها در اتاقها و سرسرا میپیچید.
دخترک چهل روز همراه درویش بود، اما حالا در پیرسالی این تمام چیزی بود که به خاطر میآورد. انگار تمام عمرش کنده شده بود و فقط آن تکهٔ چهل‌روزه، همچون هلال نازک ماه برایش باقی مانده بود.
مادر بلند میشد میآمد روی ایوان، لگدی به بساط تختهنرد ما میزد و میرفت. همه میخندیم. انگار دختربچه‌ای بازیگوش چنین خطایی کرده باشد. مثل همیشه از انباری بیلچه میگرفت و میرفت توی حیاط، و زیر درخت سیب را می‌کند. انگار دنبال چیزی میگشت. ما برحسب فراموشیاش میگذاشتیم و به بازیمان ادامه میدادیم. مادر در هذیانهایش میگفت: «کسی مُهر منقوش درویش رو ندیده؟» از همان ایوان سر تکان میدادیم؛ یعنی نه؛ اما مادر بیتوجه به ما ادامه میداد: «هر کس مهر منو دزدیده، پسش بیاره! همین‌جا زیر این درخت سیب چالش کرده بودم.» و ریشه‌های سیب را همچون مارچههای سفیدی از دل خاک بیرون میکشاند؛ اما وقتی بیخیالی ما را میدید، میرفت توی اتاقها را وارسی میکرد؛ و به پسربچهٔ یکی از ما برادران که در پستو مشغول لیسیدن شیشههای عسل بود، سیلی میزد و اشکش را درمیآورد.
درویش خط رود را میگرفت و به هر آبادی که احتمال داشت دختر مال آن‌جا باشد، سر میزد؛ اما ته دلش چندان رغبتی به پیدا کردن خانواده دختر نداشت. رزقش را بیشتر کرده بود و سرگرمی دورهٔ پیریاش شده بود. درویش وسط میدانچهٔ هر آبادی معرکه میگرفت و از چیزهایی با مردم حرف میزد که دخترک سر درنمیآورد. بعد با صدای محزونی آواز میخواند؛ آوازی که مادر هنوز توی موریهایش آن را به یاد میآورد. سرآخر درویش، دخترک را همچون فرشتهای مغموم روی دست میگرفت و به مردم نشان میداد و می‌خواست اگر کسی خانوادهٔ دختر را میشناسد یا نشانیاش را میداند، اطلاع دهد. دخترک انگار زبانش هم غرق شده بود. حرفی نمیزد و سعی میکرد فقط با نگاه کردن بگوید چه حالی دارد. مردم میگفتند موج‌ها زبانش را بریده‌اند و دخترک لال شده؛ اما به روستای خودشان که رسید، اشک مثل باریکهٔ رود، ناگهان از چشمهایش شعله کشید و دهانش همچون آتشفشانی خاموش که فعال شده باشد، باز شد. کور هم پی به حالش میبرد، چه رسد به درویش که از سِرّ درون باخبر بود.

درویش ردّ دخترک را گرفت و پشتِ‌سرش رفت و به دری چوبی رسیدند. درویش یاهویی گفت و درِ نیمهباز را هل داد و با دختر داخل حیاط رفت. دخترک از پیش و درویش از پس. اهل خانه با دیدن دخترک شنگ و شیون راه انداختند. سیاهپوشان اهل خانه که همین حالا از گور بدون تن او بازمیگشتند، مویه و زاری کردند. دیگر باورشان شده بود که آب خانهٔ ابدی دخترک شده بود. خواهرها جیغ کشیدند. مادر او را که همچون گنجشکی نیم‌بسمل بود، در آغوش کشید. فشرد و بویید و موریِ ناتمامش را در آغوشش کامل کرد. انگار پرنده‌ای مرده را میمویید. بوی مادر را دوست داشت و حالا این بو تمام آن خانهٔ قدیمی را پر کرده بود. مادر دنبال آن بو، دنبال آن خیال ناچیز، هر چیزی را در هوا لمس میکرد. انگار به تکّه‌ای از تن مادرش دست میکشید. مادر این‌جای قصه چنان بیتاب میشد که در هیئت همان کودک خردسال، خواهر بزرگمان را به جای مادر، تنگ در آغوش میگرفت. خواهر بزرگ ما نمیدانست در آن حال دقیقاً باید چه کار بکند؛ اما از هجوم گریهٔ مادر در آنی مادرِ مادرمان میشد. پیرزن را ناز و نوازش میکرد و میپرسید: «کجا بوده‌ای تابه‌حال؟ چرا سربه‌هوا شده‌ای ذلیل‌شده؟ چرا این‌قدر خون به دلم میکنی؟» مادر مثل پرندهای مغموم سر فرو میبرد و از خواهرمان میخواست او را ببخشد و حتی اگر دلش میخواهد، کتک مفصلی به او بزند. آخرها مجبور شدیم علاوه بر قفل کردن درِ ورودی حیاط، برای مادر مراقب بگذاریم. مادر بیهوا در را باز می‌کرد و به کوچه میزد و مثل یک پرسهزن تمام شهر را زیر پا میگذاشت؛ پرسهزنی که راه برگشت را دیگر به یاد نمیآورد. یک بار تا نیمههای شب سرگردانِ محلههای ساری بودیم. داشتیم ناامید میشدیم که از کلانتری ساحلی زنگ زدند که توی مسیر فرحآباد پیرزنی را پیدا کردهاند که به سمت دریا میرود و دائم زیرلب از موجهای سهمگین و طوفان نوح حرف میزند. پس از آن شب، هر بار به یکی از خواهرها امر میکردیم به بهانهٔ پختن غذا و خوراندن دارو پیش مادر برود و چشم از او برندارد.

تمام آن چند ماه را با غرق شدن هرروزهٔ مادر در تجن به یاد میآوریم. حتی وقتی مادر مُرد، غرق شدنش دست از سرمان برنداشت. بعد از تمام شدن مجالس ختم همین خاطره بود که بین ما فرزندان و نوهها همچون میراثی کهنه و فرسوده دهان‌به‌دهان میشد. هر کدام سعی میکردیم از منظر خودمان چیزی به این قصه اضافه کنیم. ما حالا به جای خالی مادر نگاه میکردیم و از دختری میگفتیم که رودخانه او را با خود برده بود. خانهٔ کوچه دولت مادر را نفروختیم. آقای ناسوتی به قولش عمل کرد و با اینکه داماد یکی از خواهران ما محسوب میشد و چیزی از ملک به نامش نبود، عملهبنا آورد و با سلیقهٔ خودش برای خانه خرج حسابی کرد. اتاقهایی به حیاط اضافه کرد. حتی آلاچیق بزرگی برای نشستن و کباب زدن ساخت. نقشهٔ خوبی هم برای استخر کشید؛ استخر بزرگی درست وسط حیاط، زیر سایهٔ درختان تناور. آن خانهٔ قدیمی حالا چیزهای جدیدی به خودش میدید. خوشحال از این میعادگاه مجهز بودیم و هر غروب، هر جا که بودیم، بهانهای جور میکردیم و دست از اضافهکار میکشیدیم و خودمان را به خانهٔ مادر میرسانیدیم و دوباره قهقاه و طنین خندههای شبانهٔ ما در سکوت و خلوت کوچه، خواب پیرزنهای همسایه را میپراند. مادر چند روز قبلِ مرگ توی ماشین یکی از ما برادران نشست و امر کرد حرکت کنیم. مانده بودیم کجا باید او را میبردیم. هر چه جلوتر میرفتیم، مکان آشناتر میشد. روستای مادر. فکر میکردیم مادر میخواهد آخرین بار خانهٔ پدریاش را ببیند، یا با شالیزار موروثیشان یا با همسالانی که هنوز زنده بودند، وداع کند؛ اما همان اول آبادی چشمش به سنگقبرها که افتاد، از ما خواست ماشین را متوقف کنیم و پابرهنه دوید سمت گورستان و به‌تاخت رفت گوشهٔ آرامگاه و لای علفها دنبال چیزی روی زمین میگشت. انگار مهر منقوش درویش را می‌جست؛ اما بعد در کمال شگفتی قبر چهارگوشی را دیدیم؛ قبری به‌قاعدهٔ نیم متر در نیم متر. کنار قبر زانو زد و روی اسم خودش که کسی با انگشت روی سیمان کشیده بود، دست کشید و مدتی طولانی در همان حال باقی ماند. آن خانهٔ کهنه با امکانات جدید آن‌قدر برای ما تازگی پیدا کرده بود که از سر کارمان، از راهبند، از فرحآباد از هولا، از جادهٔ کیاسر، خودمان را میرساندیم به خانهٔ مادر و تا صبح صدای خندههای ما پیرزنهای همسایه را بیخواب میکرد. تازه چند روز بود استخر تکمیل شده بود که دختر یکی از خواهرها در آن غرق شد. این حادثه آن‌قدر تلخ و عجیب بود که همهٔ زیباییها و خاطرات خانه را از یادمان برد. دختر غرق نشد، در آخرین لحظه یکی از برادران او را از آب بیرون کشید، اما خواهرمان باور داشت که آن، دست مادر بود که دختر را نجات داد. وقتی با گریه بالای سر جنازه ایستادیم و به خواهرزادهٔ مرده نگاه کردیم، نمیدانستیم چه تسلایی به خواهرمان بدهیم. چند دقیقه نگذشت که دختر مرده سرفه کرد و چشم باز کرد و آب بالا آورد. از شدت خوشحالی میخواستیم تمام گوشه‌گوشههای خانه را گاز بگیریم. وقتی دست چروکیدهٔ دختر را باز کردیم، در دستش مهر منقوشی بود با همان نشانی که مادر گم کرده بود. همین علامت برای خواهر کوچکمان کافی بود تا به یقین برسد مادرمان دخترش را نجات داده و نظرکردهٔ اوست.

دیگر به هیچ بهانهای در آن خانه جمع نمیشدیم. انگار از در و دیوار آن‌جا وحشت داشتیم. به سالگرد مادر نرسیده، ما برادران تصمیم گرفتیم خانه را بفروشیم و به زخم زندگیمان بزنیم. خانه را به بالاترین قیمت فروختیم و انگار دیگر راحت شدیم.

اما حالا بعد از سالها، هر بار مثل آدمهای شکستخورده میآییم توی کوچهٔ دولت ساری و آن آپارتمانهای ساخته در حیاط مادر را از حافظه حذف می‌کنیم و به آن پیرزن غرق‌شده فکر می‌کنیم. آن محله آن‌قدر ترقی کرده که حالا حتی نمیتوانیم یکی از آپارتمانهایش را هم صاحب شویم؛ اما آقای ناسوتی گفته میخواهد با پساندازی که در بانک دارد، بزرگ‌ترین واحد این ساختمان را بخرد تا جمعهها و روزهای تعطیل دوباره در خانهٔ مادر جمع شویم تا آن دخترک غرق‌شده را از درون آبها بیرون بکشیم.

داستان کوتاه مهتاب

نگارنده: مریم رئیس‌دانا

چه چراغ قرمز طولانی‌ای! از خیابان چرچ می‌خواهد بپیچد به میلیکن، سمت خانه که موبایلش به حد مرگ خودش را می‌زند به در و دیوار. شاید بیست بار زنگ می‌خورد و قطع می‌شود تا بالأخره از توی کیف پر از اسبابش پیدایش می‌کند، اما همین که دستش بهش می‌رسد، چراغ سبز می‌شود. پا که روی گاز می‌گذارد، گوشی هم از دستش لیز می‌خورد کف ماشین. نیش‌ترمزی می‌زند و ماشین‌های پشتِ‌سری حالا بوق بزن و کی نزن.

از آن‌طرف خط صدای مردی می‌آید، الو الو می‌کند. از چهارراه رد می‌شود و سعی می‌کند سریع گوشه‌ای کنار بزند. هنوز آن‌طرف خط تماس برقرار است. همین که الو می‌گوید، صدای آن‌طرف خط می‌گوید:

«از مهتاب خبر دارین؟»

– سعید خان شما هستین؟ چطور مگه؟ چی شده؟

– اداره هستم، ولی هر چه تلفن می‌کنم یا پیام می‌دم، برنمی‌داره.

– نگران نباشین. حتماً فروشگاهی، جایی هست آنتن نمی‌ده، کمی صبر کنین خودش تماس می‌گیره. مثل اون بار.

در اتوماتیک را باز می‌کند و ماشین را جا می‌دهد توی دهن گشاد گاراژ. از در ورودی گاراژ به عجله می‌رود داخل و بعد هم به آشپزخانه. آب برنج می‌گذارد. آب جوش می‌آید، قل و قل. تلفن خانه زنگ می‌زند و زنگ. به‌موقع نمی‌رسد و تلفن می‌رود روی پیام‌گیر؛ «خواهر مهتاب هستم. از مهتاب خبر دارین؟ بالأخره همسایه هستین، از ما که دوره.»

زارا فکر می‌کند اگر بخواهد تلفن‌ها را جواب بدهد، از آشپزی می‌ماند و آنی است که کامران برسد و بعد غرغرهایش هوار شود روی سرش، پس پیام می‌فرستد: «نه والله، خبر ندارم. حتماً فروشگاهی جاییه. سعید خان هم تلفن کرد.»

جواب آمد که آه، هر چه می‌کشیم از دست همین سعید خان است؛ و بعد دیگر هیچ سؤال و جوابی ادامه پیدا نکرد.

چیزی تا آمدن کامران نمانده است.

برنج را توی دیگ آب‌جوش می‌ریزد، دو تکه یخ می‌اندازد تا برنج شوک شود و حسابی قد بکشد و ریع کند، وگرنه باید جواب پس بدهد چرا برنج ریع نکرده. برنج را آبکش می‌کند و ته قابلمه کمی کره و پودر زعفران و بعد هم حلقه‌های نازک سیب‌زمینی نمکین می‌چیند؛ وگرنه باید جواب بدهد چرا ته‌دیگ سیب‌زمینی نیست، چرا ته‌دیگ بی‌نمک است.

صبح، قبل از بیرون رفتن از خانه، گوشت خورش قیمه را پخته و آماده کرده بود. اجاق زیر قابلمهٔ خورش را روشن و حرارتش را خیلی کم می‌کند تا آرام‌آرام گرم شود. سیب‌زمینی‌های خلال را می‌ریزد تو روغن داغ.

صورت مهتاب جلو چشمش می‌آید، عکس‌های پانزده سال قبل از ازدواجش، چه لاغر بوده! مثل همین خلال سیب‌زمینی. از تشبیه خودش خنده‌اش می‌گیرد. صدای جلزولز سیب‌زمینی‌ها بلند می‌شود. آن روز، مهتاب جز زده بود از دست سعید. همین‌طور که ازش شکایت می‌کرد، عین چی شیرینی‌خامه‌ای‌ها را می‌گذاشت توی دهانش. می‌گفت برایش چه فرق می‌کند من چاق باشم یا لاغر؟ پس زنده‌باد شیرینی و هر سال چاق‌تر از سال قبل. وقتی کسی نیست آدم را دوست داشته باشد، چه اهمیت دارد من چه‌شکلی باشم؟ کمی نمک روی سیب‌زمینی‌ها می‌پاشد. قدیم‌ها، وقتی دختر خانه بود و خواهرش شکایت شوهرش را می‌آورد پیش مادرش، مادرش می‌گفت: «دعوای زن و شوهر نمک زندگیست.»

«ولی مادر جان نیستی که ببینی کار مهتاب و سعید از مزّه گذشته، دیگه از شور هم گذشته.»

یاد آن بعدازظهر داغی می‌افتد که مهتاب، سرزده و بدون تلفن، آمد پیشش.

آتش زیر تابه را روشن می‌کند.

– می‌دونی، انگار سعید به این دنیا اومده تا زندگی منو به آتیش بکشه.

– سخت نگیر مهتاب جان. خب اشتباه کرده، کیه که توی زندگی اشتباه نکنه؟

مهتاب شقیقه‌هاش را می‌مالید و از شدت ضعف بدنی دراز به دراز می‌افتاد روی کاناپه.

بادمجان‌ها را دراز به دراز توی تابه کنار هم می‌چیند تا سرخ شوند. پشت‌وروشان می‌کند.

– اشتباه؟ همین؟ تمام این سال‌ها با زندگی من بازی کرده. پنج سال اول زندگی‌مون تو که نمی‌دونی چه دروغی به من گفت. حالا هم این.

نقش و نگار آب قهوه‌ای بادمجان توی روغن، دل هر بادمجان‌دوستی را آب می‌اندازد. مقاومت امکان ندارد. یک برش کوچولوی سرخ‌شدهٔ بادمجان را لای نان لواش می‌پیچد و بعد می‌بلعد. آخ. بهشت است این مزّه. اما حس گناه به سراغش می‌آید. یعنی حالا مهتاب حالش چطوره؟ کمی زعفران سابیده‌شده در کاسهٔ بلور و آب سرد تا حسابی رنگ بیندازد.

آن بعدازظهر صورت مهتاب شده بود زرد زرد. مثل همین زعفران. ولی این رنگ روی پلو کجا و آن زرد صورت کجا.

– پنج سال سر کار بودم با دوا درمون تا بچه‌دار بشم.

ای زعفران پدرسوختهٔ خوش‌عطورنگ که اندازهٔ طلا قیمت داری! بی تو می‌شود غذا خورد، ولی بی نمک غذا زهرمار است. نمک بیچاره اما هیچ قیمتی ندارد.

– پنج سال فکر می‌کردم اشکال از منه.

مادر می‌گفت زعفران هم مثل عطر و جواهر می‌ماند، پیونددهندهٔ زن‌ها و شوهرها. مثل نمک اصل آشپزی نیست، زعفران برای قر و فر غذاست. زن و شوهرها دعوا می‌کنند که زندگی‌شان نمک داشته باشد، گاهی از دستشان درمی‌رود و زیادی شورش می‌کنند. آن وقت است که طلاجواهر و عطر می‌آیند وسط تا میانه‌داری کنند! میانه‌داری موقتی البته. زندگی موقتی، آشتی موقتی، مزّهٔ موقتی.

مهتاب قرص ادویل را قورت داد.

– زن سابقش وقت طلاق تیکّه انداخته بود بهش که آره زنگولهٔ پای تابوت درست کن. اینم فرداش رفته خودشو بسته. و من فکر می‌کردم حتماً اشکال از منه، چون اون از زندگی سابقش یه بچه داره.

– سعید عاشقته. نمی‌خواسته از دستت بده. برای همین نتونسته واقعیتو بگه.

– این دفعه چی؟ چقدر دروغ؟ وقتی اشتباهی رو تکرار کنی، دیگه اشتباه نیست؛ سبک زندگیه. شده پانزده سال. باورت می‌شه؟

بعد از آخرین دعوا، سعید برای مهتاب سه دست سرویس جواهر خریده بود. آشتی کرده بودند.

کامران و سعید کنار باربکیو ایستاده بودند. سعید یواشکی و با پیروزی، دم گوش کامران گفته بود:

«زن‌ها اگه صد تا سوراخ داشته باشن، هر صد تاش با پول پر می‌شه.»

پس‌فردایش تولد خواهر سعید، مهتاب هر سه دست جواهر را جلو چشم‌های ازحدقه‌درآمدهٔ سعید هدیه می‌دهد به خواهرشوهر.

– من شنیدم به کامران چی گفته بود. برای همین همه را بخشیدم به خواهرش.

عطر زعفران هنوز در هوا موج می‌خورَد. سیب‌زمینی‌های سرخ‌شده را توی آبکش فلزی می‌ریزد تا روغنش کشیده شود. میز شام آماده است. سبزی‌خوردن و ترشی لیته، بخش حذف‌ناشدنی سفرهٔ شام هستند. دیگر از بر شده هر روز باید چه کاری کند. چی بپزد، چی بشورد. یک ربع دیگر کامران از اداره می‌رسد. بادمجان‌های سرخ‌شده را روی گوشت می‌چینند. هفتهٔ پیش با مهتاب رفته بودند مغازه‌عربه. کلی سبزیجات، بادمجان، سبزی قرمه‌سبزی، لیموعمانی و... مغازه‌عربه صاحبش عرب بود؛ برای همین ایرانی‌ها بهش می‌گفتند عربه، ولی در واقع اسم مغازه بود Red Tomato. مهتاب بهش گفته بود:

«حیف تو نیست؟ فوق‌لیسانس ادبیات فارسی هستی، حالا شدی یه زن خانه‌دار؟ مگه دبیر نبودی تو شیراز؟ تا کی بشور و بپز؟»

دلش تنگ شده بود برای تدریس و مدرسه. پانزده سالی می‌شد که به این شهر آمده بود.

– خود تو چی؟ حیف نیستی این‌همه حرص سعید رو می‌خوری؟

– روز اول که با هم قرار گذاشتیم و حرفهای جدی زدیم، همان روز اول بهش گفتم من بچه می‌خوام. گفت باشه. بعد زد زیرش. فریبم داد.

– از عشق بوده.

– این عشق نیست. عشق رو کامران به تو داره. پانزده ساله داره از این مطب به اون مطب می‌ره تا بچه‌دار بشین.

مهتاب اولین زن ایرانی بود که از بدو ورودش به امریکا باهاش آشنا شده بود. از خودش ده سالی جوان‌تر بود، اما سن و سال چه نقشی در صمیمیت میان آدم‌ها دارد؟

ده دقیقهٔ دیگر کامران می‌رسد. مهتاب اسم کامران را عوض کرده بود. گفته بود چطور تو اسم زهرا را گذاشتی زارا، من هم اسمت را می‌گذارم کامران. بقیه هم بدشان نیامده بود. کریم شده بود کامران، زهرا هم شده بود زارا، برند شناخته‌شدهٔ بازار.

در جشن سیسمونی افروز، خواهر کامران، با هم آشنا شده بودند. مهتاب خیلی ساده و صمیمی، بدون هیچ پیش‌زمینه‌ای، به زارا گفته بود: «ای کاش منم بچه‌دار بشم.»

زارا لبخندی به این صمیمیت زده و گفته بود:

«ایشالا. بچه‌هامون رو با هم ببریم پارک.»

همین شده بود فتح‌باب دوستی‌شان؛ بچه. مهتاب همسایهٔ افروز بود. همان شب میهمانی قرار گذاشتند صبح‌های خیلی زود بروند پیاده‌روی توی پارک. هفت صبح فردا، روی تلفن پیام داده بود بیا پایین منتظرت هستم. زارا، صورت شسته‌نشسته، با دو، از طبقهٔ سوم سُرخورده بود پایین. یک دور کامل، ده مایل، دور پارک راه رفته بودند. مهتاب گفته بود از سیزده‌سالگی آمده آمریکا، با خانواده. بعد عاشق یک پسر ایرانی شده بود هم‌سن‌وسال خودش. کالج را با هم تمام کرده بودند. روزی داریوش گفته می‌خواهد برود ایران. تابستان بود. رفت ایران. از ایران تلفن کرد که با دختری دوست شده و قرار عقد گذاشته‌اند. داریوش، عقدکرده برگشت تا بعد نامزدش را بیاورد.

– پس با سعید چطور آشنا شدی؟

صدای زنگ در می‌آید.

کامران کلید دارد؛ ولی عادت دارد زنگ بزند و اعلام ورود کند. در گشوده و کیفش گرفته می‌شود. ماچ و بوسه.

– غذا حاضره.

– دست صورت بوشورُم. لباس عوض کنم. روده بزرگو داره روده کوچیکو می‌خوره.

زارا خورش قیمه‌بادمجان را می‌کشد توی بشقاب گود. و سیب‌زمینی‌های سرخ‌کرده دو گوشهٔ بشقاب. پلو را در دیس و به رویش برنج زعفرانی کره‌ای براق. تنگ دوغ با پودر نعنا و گل سرخ هم آن کنار.

– به‌به، به چه پلویی! چه ته‌دیگی! عجب رنگی، عجب بویی!

صدای مهتاب توی سرش پیچید:

«تا کی بشور و بپز؟»

به خودش می‌گوید:

«چرا باید همه چیز را این‌قدر مرتب و منظم بچینم؟»

دو لقمه خورده‌نخورده موبایلش سروصدا راه می‌اندازد. جواب

نمی‌دهد.
– چرا جواب نمی‌دی؟
– حالا؟ می‌خوای غذا کوفتمون بشه؟
– چه می‌دونم بابا؟ همین‌طور می‌گم. خب غذاتو بخور.
کامران لیوان دوغش را سر می‌کشد:
«خب چه خبر؟»
زارا قاشقی پلو و بادمجان دهان می‌گذارد.
– بین مهتاب و سعید شکرآبه. خواهر مهتاب و خود سعید تلفن کرده‌ن که کجاست، خبر داری؟
– شاید رفته خونهٔ مادرش.
– اون‌جا باید اخم‌وتخم باباش رو تحمل کنه و نیش و کنایهٔ مادرش رو. نه نمی‌ره اون‌جا. تا عصبی می‌شه، می‌ره خرید. کمدهاش داره منفجر می‌شه از لباس و کفش و کیف و عطر.
– به سعید گفتی شاید رفته باشه خرید؟
– خودش یعنی نمی‌دونه بعدِ این‌همه سال زندگی؟
زارا میز را جمع می‌کند. ظرف‌های کثیف را می‌گذارد داخل ماشین ظرف‌شویی و کامران ولو می‌شود روی کاناپهٔ جلو تلویزیون. از توی هال داد می‌زند:
«امشب چی پیدا کردی ببینیم؟»
زارا میز را با اسپری و حولهٔ کاغذی تمیز می‌کند و بعد واتس‌اپ، فیس‌بوک، اسکایپ را چک می‌کند که آیا پیامی دارد یا نه. خبری نیست. دستگاه کنترل تلویزیون به دست می‌گوید:
«مهتاب می‌گفت سریال لاست تو ایران خیلی معروف شده. خودشون هم دو قسمتش رو دیده‌ن. خیلی خوششون اومده.»
– راجع به چیه؟
– یه هواپیمایی از آمریکا پرواز داشته نمی‌دونم کجا. بعد سقوط می‌کنه یا مجبور می‌شه بشینه تو یه جزیره‌ای ناآشنا.
– خب بعدش؟
– خب بعدش؟ بعدش رو باید ببینیم؛ یعنی می‌خوای من دویست قسمت رو تعریف کنم؟
– دویست قسمته؟
– ها. یه همچین چیزایی.
– زارا جان، عینکوم می‌دی؟
– کجاست؟
– رو میز کوچیکه، کنار ئو کیفه.
زارا بلند می‌شود که عینک را بیاورد.
– یه چی هم بیار بخوریم. تخمه‌ای، آجیلی.
با دو بشقاب، یک کاسه تخمه و عینک کامران برمی‌گردد. تا می‌نشیند، موبایلش شلوغ‌بازی درمی‌آورد. تلفن را می‌گذارد روی بلندگو.
– می‌دونین که عادتشو. می‌ره خرید.
کامران از روی کاناپه بلند می‌شود و می‌نشیند.
– چه خبره؟
زارا دگمهٔ پلِی را می‌زند.
– مامان مهتاب بود.
– خو؟
– خو؟ مگه نشنیدی حرفامونو؟ ایناهاش، شروع شد.
– تو بهش زنگ زدی امروز؟
– بی‌فایده‌س. وقتی روی این موود باشه، جواب خدا رو هم نمی‌ده.
– تو نزن. من بهش می‌زنم.
– بزن.
– ایی موبایل من کجاست؟
– حتماً اینم من باید برم بیارم؟ من می‌خوام این سریالو ببینم. خسته شدم از صبح تا حالا از بس کار کردم.
– چه دل‌گنده‌ای تو.
– دل‌گنده چیه؟ زندگی اوناست. به ما چه ربطی داره؟ دو تا زن و شوهر حرفشون شده. خب ناراحته. می‌خواد نره خونه چند ساعت. این جرمه؟ گناهه؟
کامران بلند می‌شود و می‌ایستد بالاسر زارا.
– پس خبر داری!
– نه خبر ندارم، ولی خب معلومه دیگه؛ یعنی فهمیدنش این‌قدر سخته ؟
کامران شلنگ‌تخته می‌اندازد تا موبایلش را پیدا کند.
– جواب نمی‌ده.
– حالا دیدی؟ حرف منو قبول نداری که.
– آخه خرید هم باشه، دیگه ساعت ده شبه. هر فروشگاهی هم رفته باشه، ده تعطیل می‌شه.
زارا همان‌طور که چشمش به سریال است، می‌گوید:
– واقعاً که! فقط تو فیلم‌ها همچین چیزی ممکنه.
– چی؟
– همین که این هواپیما با بدبختی می‌شینه تو یه جزیرهٔ متروکه، اون وقت هیشکی هم نمی‌میره. همه سالم. یه خورده فقط مدل موهاشون به هم ریخته. کارگردانش یا هالیوودیه یا آبودانی.
– نیگا زارا، مدل جوراب این یارو شبیه مال منه.
– پس مواظب باش این روزا هواپیما سوار نشی. مبادا لاست بشی.
دوباره موبایل زارا به سروصدا می‌افتد. تلفن را می‌گذارد روی بلند گو .
– دلم داره مثل سیر و سرکه می‌جوشه. مادر و پدرش هم تلفن کرده‌ن این‌جا، هر چی دلشون خواسته، به من گفته‌ن.
کامران سرش را به گوشی زارا نزدیک می‌کند:
«سلام سعید. کامرانم. نگران نباش. زارا می‌گه مهتاب وقتی عصبی و ناراحته، می‌ره خرید.»
– آره می‌دونم. ولی الآن ساعت از یازده گذشته. جایی باز نیست که.
– حرفتون شده؟
– دیشب سوئیچ رو برداشت که بره، گفتم ماشین مال شرکته. جایی نمی‌تونی ببریش. بهم گفت ماشین تو رو جایی نمی‌برم، می‌خوام برم جایی خودمو سربه‌نیست کنم، راحت شم. صبح رفتم سر کار. مهتاب خواب بود؛ یعنی از دیشب روی کاناپه توی هال بود. دیگه نمی‌دونم خواب بود یا نه. امروز عصر از سر کار که برگشتم، ماشین بود، ولی خودش نبود. نمی‌دونم چطوری رفته؟ کجا رفته؟ بدون ماشین مگه می‌شه جایی رفت؟ نگرانم. نکنه بلایی سر خودش آورده باشه؟!
کامران به زارا نگاه می‌کند که چی بگم؟ زارا دهانش را نزدیک گوشی می‌کند: «خودتون خوب می‌دونین مهتاب اهل این حرفا نیست.»
کامران باز سرش را نزدیک گوشی می‌برد: «سر چی حرفتون شده؟»
– مثل همیشه بچه. بعد از مدت‌ها از ادارهٔ مهاجرت نامه بهمون دادن. من نشونش ندادم.

– یعنی چی؟ آخه چرا پسر؟ سال ۲۰۱۱، تو دل امریکا، یک آدم مدرن مثل تو.
زارا رو کرد به کامران: «حالا تو هم وقت گیر آوردی؟ الآن وقت این سؤال‌جواب‌هاست؟»
– نه می‌گم زارا خانوم، شماها که غریبه نیستین. من هزار بار بهش گفتم دوست ندارم بچه از این‌جا آداپت کنم. دوست دارم از ایران باشه. اون‌جا هم البته هزار دنگ و فنگ داره. یادتونه که رفت و نشد.
– سعید، ما تلفنت رو اشغال نگه نداریم. شاید بخواد بهت زنگ بزنه.
هر جا باشه بهت زنگ می‌زنه. یا اگه خدای‌نکرده، زبونم لال، طوریش شده باشه، خب از روی کارتاش تو رو پیدا می‌کنن و زنگ می‌زنن.
– زنگ هم بزنن که مونیتور موبایل نشون می‌ده. ولی به‌هرحال قطع می‌کنم. خیلی اذیتتون کردم.
کامران آه بلندی می‌کشد و پشتش را تکیه می‌دهد به کاناپه. ناگهان بلند می‌شود و می‌رود بالکن و سیگاری روشن می‌کند. زارا کنارش می‌ایستد.
– یعنی این دختر کجاست؟ چی شده؟ توی دوستات فکر می‌کردم با مهتاب خیلی رفیقم. فکر می‌کردم جای دایی و عموش باشم. فکر می‌کردم اگه خیلی گرفتار باشه، میاد و به من حرفی می‌زنه. به تو چیزی نگفته؟
زارا روی صندلی، میان گل‌های یاس و رز سفید، می‌نشیند. نفس عمیقی می‌کشد، هم دود سیگار را تو می‌دهد و هم عطر یاس‌های شیراز را.
– اشتباهت همینه دیگه. مهتاب آدمی نیست که راحت دربارهٔ مشکلاتش، اون هم خصوصی و خانوادگی، با کسی حرف بزنه. بعد از پونزده سال تازه امسال شروع کرد با من حرف زدن. بعدِ پونزده سال.
– خو، آدم می‌پوکه اگه غصه رو تو خودش نگه داره. باید یکی رو داشته باشه حرف دلش رو بزنه. با خانوادهٔ خودش هم که خوب نیست؛ یعنی رفته اون‌جا؟
زارا به ماه توی آسمان نگاه می‌کند؛ زرد، بزرگ، کامل. فرداشب دوباره مثل تمام این میلیون‌ها سال شروع می‌کند به نازک‌تر و لاغرتر شدن؛ و بعد از این لاغری و نازکی دوباره بزرگ شدن، پُر شدن، تمام شدن، کامل شدن.
– فکر نکنم. رابطهٔ خوبی با هم ندارن. به‌خصوص با پدرش. سر ازدواج با سعید، بهش گفته بود این مرد، مرد خوبیه، ولی برای تو شوهر نمی‌شه، جای باباته. الآن خوبه، ولی بعداً چی؟ خلاصه از این حرفا دیگه. صد بار حرفشو زدیم با هم. مهتاب هم نمی‌دونه که من بهت این حرفا رو زدم. دوست نداره کسی از مسائل خصوصیش خبر داشته باشه.
– بریم تو. چه سرده! خدا کنه هر جا هست، لااقل تلفن کنه.
ساعت دوازده شب تلفن خانه زنگ می‌خورد. کامران گوشی را برمی‌دارد. رو به زارا: «خیر باشه، شمارهٔ سعیده».
– الو، اومد خونه؟
– یه نامه نوشته، من ندیده بودم. نامه رو انگار گذاشته بوده روی میز آرایش اتاق‌خواب. باد انداخته بود زمین. به سرم زد دفتر خاطرات روزانه‌ش رو بخوانم، شاید سرنخی پیدا کنم، کشو پایین تخت رو که باز کردم، یکهو این نامه رو دیدم روی موکت افتاده. گوشهٔ تخت.
کامران تلفن را گذاشته بود روی بلندگو.
– نوشته که رفته، نوشته که رفته ایران. نوشته بهم زنگ نزن. نوشته می‌رم خونهٔ داداشت اینا. پیش زن‌داداشت. خب می‌دونی کامران، با اونا همیشه جور بوده. عاشق بچه‌های داداشمه. یعنی کلاً عاشق بچه‌س.
کامران و زارا پهن می‌شوند روی زمین. فقط گوش هستند. آن‌طرف خط هم دیگر حرفی نمی‌زند. سکوت شده. باد انگار توی گوشی می‌رود و می‌آید. ثانیه‌هایی که گویا از تاریخ می‌آیند و به تاریخ می‌روند. بالأخره کامران صدایش درمی‌آید: «خیالمون راحت شد که چی کرده و کجاست! خو، حالا چی‌جور رفته تا فرودگاه؟»
– نمی‌دونم کامران. شاید تاکسی‌تلفنی گرفته. ماشینو با خودش نبرده. می‌تونسته پارک کنه تو محوطهٔ پارکینگ فرودگاه؛ ولی این کار رو نکرده. چقدر احمق و بی‌شعور بودم من که دیشب اون حرفو بهش زدم. خودشو از دست دادم. زنمو از دست دادم.
بی‌خداحافظی قطع می‌کند. زارا به مادر و خواهر مهتاب با پیامک خبر را می‌دهد. کامران دوباره می‌رود بالکن و سیگاری می‌گیراند.
زارا نشسته روی کاناپه و نگاهش خیره به صفحهٔ تلویزیون که روی فیلم لاست ایستاده. مهتاب هم به سعید و این زندگی مکث داده، زندگی با سعید را پاز کرده است. نه زندگی‌اش جریان دارد و نه این زندگی را از جریان انداخته. هنوز متوقف نشده، فقط مکث است.
– زارا، این زن عجب کاری کرده!
زارا ساکت است و خیره به تلویزیون نگاه می‌کند. شاید نیم ساعتی در سکوت می‌گذرد.
– بلند شو برو بخواب. باید شش صبح بیدار بشی، بری سرکار. با فکر و خیال‌های من و تو مشکلات اون‌ها درست نمی‌شه. بلند شو. ساعت یک شد.
– آره. می‌دونم. دست خودم نیس. مگه خوابم می‌بره؟ تو هم بیا.
– منم می‌آم. پاشو.
کامران می‌خوابد و زارا فکر می‌کند خیلی وقت‌ها نقش مادر کامران را برایش دارد، نه همسرش را. هزار بار خواسته بود این نقش را نداشته باشد. زنش باشد. همسرش باشد، ولی نمی‌شد. باز مادرش می‌شد. خر و پف کامران که بلند می‌شود، می‌آید به بالکن. خیره به مهتاب. نور سفیدش چنان پخش زمین و هواست که می‌شود بی‌چراغ شهر را بگردی و بچرخی. نشسته و همین‌طور به مهتابش نگاه می‌کند؛ رفیق شب‌های بی‌خوابی‌اش.
«اگه برم. مردم چی فکر می‌کنن؟ همین دوستامون؟ همینایی که سی ساله این‌جا زندگی می‌کنن؟ همینایی که از بچگی، از هفده‌سالگی اومدن این‌جا؟ اگه برم و یک سال بعد برگردم یا اصلاً برنگردم؟ مردم چی می‌گن؟ چه حرفایی پشتِ‌سرم می‌زنن؟»
موبایلش دینگ می‌کند. پیام واتساپی مهتاب است.
«زارا جان، من فرودگاه اورلی پاریس هستم. منتظر پرواز ترکیش هستم. ایران برسم، باهات تماس می‌گیرم. ممنون از زحماتت. امروز خیلی بهت زحمت دادم. لطفاً این پیامو زودتر پاک کن تا شر نشه برات. یه وقت دیدی تا بچه‌ت به دنیا بیاد، من برگشته‌م و خودم براش سیسمونی گرفته‌م. می‌بوسمت.»
پیام پاک می‌شود. ماه بر سینهٔ تاریک آسمان چسبیده است، کامل، گرد، بزرگ، زرد، زیبا. فرداشب هم باز مثل تمام این میلیون سال طلوع خواهد کرد.
زارا در دلش می‌خواند: «روی نگار در نظرم جلوه می‌نمود/ وز دور بوسه بر رخ مهتاب می‌زدم.»

داستان کوتاه
کاج‌های کانادایی

نگارنده: محمد ورشوساز

نجار کارکشته چند روزی بود که در فکر استفاده از کنده‌های کاجِ تهِ کارگاه بود. کندهٔ کاج زیاد داشت که همه‌شان یا روسی بودَند یا ایرانی و همه هم مرغوب، اما این‌ها چیز دیگری بودند. مسافت زیادی آمده بودند از جنگل‌های نواحی شرقی رشته‌کوه راکی کانادا تا رسیده بودند به دستش و او قصد داشت حاصل سال‌ها هنر و تجربه‌ای را که اندوخته بود، پیاده کند روی این کنده‌ها.

به این فکر کرده بود که یک صندلی راک بسازد برای پیرمرد بازرگانی که در اواخر عمر همهٔ مال و منالش را تقسیم کرده بود بین بچه‌هایش. به‌جز یک ویلای رو به دریا و پشت به جنگل را که سال‌ها پیش در یکی از معاملات جای طلبش برداشته بود؛ از یک تاجر اصفهانی که ورشکست شده بود و نتوانسته بود پول پیرمرد بازرگان را بدهد. پیرمرد بازرگان وقتی از محضری که در آن، همهٔ اموالش را بخشیده بود، بیرون آمده بود، تصمیم گرفته بود برود در محلهٔ قدیمشان و چند ساعت پیاده‌روی کند و بعدش برای همیشه شهر را ترک کند و برود ویلای شمالش و تا آخر عمر که به تشخیص اطبا نمی‌توانست بیشتر از یک سال باشد، آن‌جا بماند. در محلهٔ قدیمی که راه می‌رفته، چشمش افتاده بود به کارگاه نجار کارکشته و از او خواسته بود برایش یک صندلی راک نفیس بسازد که بگذارد جلوی تلویزیون، کنار پنجرهٔ سراسری بزرگی که پرده نداشته تا دریا راحت‌تر از پشتش دیده شود و تأکید کرده بود که هزینه‌اش هر چقدر باشد، می‌پردازد. بعد دفتری را که روی میز بوده، چرخانده سمت خودش و خاکارّه‌هایش را فوت کرده و آدرس و شماره‌تلفن ویلای شمالش را رویش نوشته بود که وقتی صندلی ساخته شد، برایش ارسال کند و گفته بود که این آخرین خواستهٔ اوست از این دنیا، و از کارگاه زده بود بیرون.

نجار کارکشته که دلش گرفته بود از بی‌وفایی این دنیا، پیرمرد بازرگان را تصور کرده بود که روی صندلی راک نشسته و تاب می‌خورد و فیلم می‌بینند و همان‌جا خوابش می‌برد و صبح، در حالی که باران دیشب هنوز قطع نشده، از خواب بیدار نمی‌شود. نجار کارکشته که از پایان‌بندی ذهنش برای دسترنج هنری‌اش خوشش نیامده بود، به تخیلش دستور داده بود که تصور کند بعد از مرگ پیرمرد، یکی از پسرهایش که برای مراسم خاکسپاری به ایران برمی‌گردد، از صندلی خوشش بیاید و موقع برگشتن آن را با خودش ببرد کانادا و بگذارد کنار تخت دختر نوزادش که وقتی بی‌تابی می‌کند و نمی‌خوابد، خودش یا همسرش بچه را بغل کنند و بنشینند روی صندلی و آن‌قدر تاب بخورند که یا بچه خوابش ببرد یا خودشان.

از طرفی دلش خواسته بود یک میز ناهارخوری بزرگ بسازد شبیه آن که در سفارت فرانسه در آن شب جشن دیده بود. دهم ژانویهٔ سه سال پیش، دفتر یونسکو در ایران با همکاری سفارت فرانسه برای روز جهانی صنایع دستی جشنی برگزار کرده بود و از هنرمندان و صنعتگران مرتبط دعوت کرده بود و از آن‌ها تقدیر شده بود. نجار کارکشته هم دعوت شده بود. وقتی وارد سالن شده بود، چشمش افتاده بود به میز بزرگی که رویش پر بود از خوراکی‌ها و نوشیدنی‌های رنگارنگ. پایه‌های میز با قوس فوق‌العاده‌ای از سطح آن بیرون زده بودند و دوباره در انتها، درست مقابل کنج‌ها، روی زمین ایستاده بودند. لبه‌های میز به طرز ماهرانه‌ای خم خورده بودند و وسط میز پر از نقش‌های منبّت‌کاری‌شده و کنده‌کاری‌شده بود که از زیر شیشهٔ شفافی که روی میز قرار گرفته بود، خودنمایی می‌کرد. نجار کارکشته از مسئول هماهنگ‌کنندهٔ ایرانی مراسم خواسته بود که از مسئولین سفارت بپرسد که این میز کار کیست و مال چه سالی است و اینکه آیا او می‌تواند یک روز دیگر برای الگوبرداری از آن به این‌جا بیاید یا نه؟ مسئول ایرانی لبخند محترمانه‌ای زده بود و پرسیده بود که کدام میز را می‌گوید؟ و وقتی که فهمیده بود

منظورش همان میز پذیرایی است، به نجار کارکشته گفته بود که این میز هیچ ارزش خاصی ندارد و بهترش را می‌تواند در همین تهران خودمان پیدا کند. نجار کارکشته نگاه تأسف‌آمیزی حوالهٔ مسئول محترم کرده بود و رفته بود یک گوشه و زل زده بود به میز. چند دقیقه بعد، جوان خوش‌پوشی که فارسی را درست، اما با لهجهٔ خاصی صحبت می‌کرد، به نجار کارکشته نزدیک شده بود و گفته بود که مسئول فرهنگی سفارت است و فارسی را بلد است و صحبت‌های او را شنیده و آمده که به او بگوید این میز کار دست یکی از هنرمندان معاصر فرانسوی است و از چوب کاج کانادایی ساخته شده است و اضافه کرده بود که نجار کارکشته که هنرمند و هنرشناس است، می‌تواند هر وقت دلش بخواهد، برای الگوبرداری از آن، به صورت وی‌آی‌پی به سفارت بیاید. فقط قبلش می‌بایست با این شماره هماهنگ کند. بعد کارت ویزیت کوچکی را داده بود به نجار کارکشته و اضافه کرده بود که شرطش این است که یکی از میزهایی را که از روی این الگو می‌سازد، به سفارت فرانسه اهدا کند و با خنده گفته بود که البته سفارت پول میز را تمام و کمال پرداخت خواهد کرد. نجار کارکشته تشکر کرده بود و بعد از اینکه مدال هنری یونسکو را گرفته بود و شام مفصلی هم خورده بود، به خانه برگشته بود و از آن روز امیدوار بود که بتواند کندهٔ کاج کانادایی گیر بیاورد و چنان میزی بسازد که فرانسوی‌ها انگشت‌به‌دهان بمانند.

می‌توانست با آن‌ها ساز بسازد؛ مثلاً سه‌تار. چنان کاسهٔ ساز را خالی می‌کرد که صدایش از صدای چوب توت هم بهتر شود. بعد بهترینشان را بر می‌داشت می‌برد پیش استادی که سال‌ها پیش سازسازی را از او آموخته بود و از او خواهش می‌کرد سازش را امتحان کند. احتمالاً استاد با روی خوش ساز را از دستش می‌گرفت و برانداز می‌کرد و بعد نگاه مهربانانه‌ای به نجار کارکشته می‌انداخت و می‌گفت: «با چوب کاج که ساز نمی‌سازند عزیز جان، ولی ساز را خوب تراش داده‌ای و از عهدهٔ کاسه خوب بیرون آمده‌ای. دست مریزاد». نجار کارکشته اصرار می‌کرد که استاد صدای ساز را هم امتحان کند. استاد با اکراه متواضعانه‌ای گوشی سیم اول را می‌چرخاند و همزمان مضراب راست را می‌زد تا روی «دو» تنظیمش کند. ناگهان از طنین صدای ساز نگاه متعجب رضایت‌مندی می‌کرد به نجار کارکشته. سیم دوم، سوم و مشتاق را که تنظیم می‌کرد، شروع می‌کرد به نواختن درآمد ماهور صبا. غرق ساز می‌شد و صدایش. چهارمضراب را هم که تمام می‌کرد، سرش را بلند می‌کرد که پیشانی نجار کارکشته را ببوسد، ولی او رفته بود و ساز را برای استاد به یادگار گذاشته.

به شطرنج هم فکر کرده بود. چندین مهره و صفحه درست می‌کرد و می‌فرستاد شیراز و اصفهان و تبریز و حتی سنندج و کرمانشاه، برای ویترین بازارهای سنتی‌شان. یکی را هم می‌برد خانه و می‌گذاشت روی آن میز گرد کنار شومینه که وقتی شب‌ها برمی‌گشت خانه، شام را که می‌خوردند، با زنش می‌نشستند دو طرفش و با حوصلهٔ زیاد شروع می‌کرد به توضیح دادن تک‌تک مهره‌ها و نحوهٔ بازی. این کار را هر شب تکرار می‌کرد که مغز زنش را به کار بگیرد تا شاید حافظه‌اش برگردد. زن نجار کارکشته مجسمه‌ساز ماهری بوده و وقتی با او ازدواج کرده، بیست سال و سه ماه از امروزش جوان‌تر بود. در دوره‌ای که توریست‌های زیادی به ایران می‌آمدند و هر کدامشان موقع رفتن کلی سوغات و صنایع دستی با خودشان می‌بردند، کار و بار نجار کارکشته و زنش سکه شده و توانسته بودند خانه‌ای بخرند. بعد تصمیم گرفته بودند بچه‌دار شوند که متوجه می‌شوند یک جای کار می‌لنگد. تا ده سال بعدش هیچ دوادکتری در مملکت باقی نمانده بود که بهشان معرفی شده باشد و سراغش نرفته باشند و دست از پا درازتر برنگشته باشند. زن نجار کارکشته نذر کرده بود که اگر خدا بهشان بچه‌ای بدهد، تا آخر عمرش هر هفته برود به مرکزی که خارج از شهر بوده و در آن بچه‌های بی‌سرپرست را نگهداری می‌کردند و رایگان بهشان مجسمه‌سازی یاد بدهد و این نذر را چنان خالصانه کرده بود که به ماه نکشیده، علائم بارداری را در خود حس کرده بود و جواب آزمایش، حسش را تأیید کرده بود و هشت ماه و بیست‌ودو روز بعدش دختری به دنیا آورده بود که از خودش زیباتر بود. زن نجار کارکشته به محض اینکه سرپا شده بود، به نذرش عمل کرده و هر پنجشنبه رفته بود به آن مرکز. از وقتی دخترشان سه سالش شده بود، زن نجار کارکشته هر هفته او را هم با خودش به آن مرکز برده بود. یک بار که داشتند از آن‌جا برمی‌گشتند، نرسیده به ورودی شهر تصادف سختی کرده بودند و دختر درجا جان داده بود و زن هم سه ماه به کما رفته بود و وقتی برگشته بود، حافظه‌اش را کامل از دست داده بود.

نجار کارکشته بعد از این فکرها، نگاهی به آسمان کرده بود که تیره بود و یکریز داشت می‌بارید. بعد سرش را چرخانده بود و دورتادور کارگاه را برانداز کرده بود و روی کنده‌های کاج متوقف شده بود. سرمایی از درون، تنش را لرزانده بود و تا مغزش بالا آمده بود. با خودش گفته بود: «آخرش که چی؟» و هر چه ذهنش را گشته بود، جوابی برای آن پیدا نکرده بود. بعد کنده‌ها را یکی یکی پرت کرده بود بیرون و رها کرده بود زیر باران و درِ کارگاه را بسته بود و رفته بود خانه. به محض اینکه وارد خانه شده بود، زنش را دیده بود که دارد به او نگاه می‌کند. تازه متوجه شده بود که چترش را نیاورده و خیس خیس شده است. لباس‌هایش را درآورده بود و نشسته بود کنار شومینه تا گرم شود و زل زده بود به شعله‌های آتش که ناگهان صدای زنش را شنیده بود که گفته بود: «فردا قراره بهار بیاد». نجار کارکشته دیگر نتوانسته بود جلوی بغضش را بگیرد و آرام گریه کرده بود. فردای آن روز که به کارگاه برگشته بود، با تعجب دیده بود که کنده‌ها جوانه زده بودند.

حسن فرخی

صورت زن/ کو؟
(برای پری نصرتی اسمعیلی)

پشت میز کنکاش می‌نشینم/ نشسته‌ام.
تاوانش هر چه!
ذکر گویمت، آهان!
– شما نگران چی هستید؟
لب بخواهید/ این‌طوری!
به خداحافظی می‌رسید.
روی سنگ من چرا امضاء می‌گذارید؟
(صورت زن/ کو؟
این‌جا
در این سطر
سراغ عطر و بوی زن را می‌گیرد
ماه!)

شانه به سرها می‌آیند.
مطلب از این قرار است. تکانم بده، آهان!
این‌جا
هوای ابرها را دارم
در برهوت تنم
در جریان این‌همه کلمهٔ خیس هستید که؟
من
خاطرهٔ گندم را به شهادت می‌گیرم.
برای عطر نان می‌میرم.
این است زندگی!
و از زلال نگاهت به خواهش باران می‌رسم، که
این‌طور!
این‌جا
هوای کوچه‌باغ‌ها را دارم
در احتیاط کامل از هر سو و این حرف‌ها!
و گیاهان را به شهادت می‌گیرم برای بلوغ زمین!
هرزه علف‌ها را زیر پا می‌گذارم
زیر پا می‌گذارم
زیر پا!
هوای محبوبه‌های شب را دارم.
گوش بده
در کوچه‌ها و خیابان‌ها هر چه هست به خبرهای
زخم‌خورده نگر
حجم شب را میان دست‌هایم می‌گیرم
تو هم بگیر در پرانتز!

از پشت میز کنکاش برمی‌خیزم/ شکسته‌ام.
تاوانش هرچه!
کشتهٔ تو، آهان!
– شما زخمی چه چیزی هستید؟
بیایید سپیده بخوانید.
در جریان کلمات تیرخورده هستید که؟
در انکار من چرا اصرار می‌کنید؟
(صورت زن/ کو؟
این‌جا
در این سطر
سراغ حرفاحرف نام تو را می‌گیرد
ماه!)

حمیدرضا نوروزی

سکانس یک...
چشم‌هایش
فانوسِ آرزوها بود
آرشهٔ کفگیرِ برنج
روی قلبش به رقص می‌آمد

اینجا سرزمینِ وحی است
رئالیست‌ترین تنانگی
که لب‌هاش را، گوستاو روی فنجانِ کمرباریک شراب
خوری نقاشی کرده

پرسپکتیو...
هنگام پاک کردن عدس‌ها
موسیقی می‌نوازد
با انگشتی که نواده چاقو بوسیده
و با دستی دیگر پستان عشق را
می‌دوشد در دهانِ تماشاگران

سکانس دو...
چشم‌هایش
الهام‌بخشِ خستگی ونگوگ
رنگ خستهٔ لب‌هاش
ماسیده بر لیوان‌های لب‌پرِ خونی
که کوبیده شده بر تنِ کمرباریکش

این‌جا سرزمینِ نازی‌هاست
و شب
جشنِ موسوزان

سکانس سه
برگ‌های پاییزی را
از پرده چید
فوت کرد به سمت تماشاگران
پیراهنش را درآورد
موهاش را باز کرد
تماشاگران
ارضا شدند
و آرشهٔ درد را کشید بر استخوانش
می‌ریزند
گوشواره می‌شوند بر گوش‌های بریده‌ات.
همیشه کسی باید باشد

فرشته اقبالی

اعدام اعداد!
۳ چوبه، ۳ طناب، ۳ گردن
۳ دهان، ۳ مشت، ۳ شعار

وقتی که حق ندارم از آدم‌ها و شیاطین شکایت کنم
فکر می‌کنم که حق دارم از اعداد به دادگاه اشیاء
شکایت کنم

اعدام اعداد، اعدام اشیاء، اعدام مفاهیم

عدد می‌تواند رمز باشد و راز
می‌تواند، عقده باشد و در گلو
هم‌چنانکه می‌تواند
نماد باشد و یاد
نهیب باشد و فریاد

ای عددهای متعدد
ای شما که کنار چوبه و طناب و گلو می‌نشینید
شک نکنید که تعدادی از ما، از شما شکایت می‌کنیم

اعداد منفی، اعداد معاند، اعداد زیر چوبهٔ رادیکال!
از شما شکایت دارم

اعداد متعدد، اعداد بی‌شمار، اعداد خاموش
از شما شکایت دارم

اعداد متوالی، اعداد تکراری، اعداد فراموش
از شما هم شکایت دارم!

اعداد حبس‌شده در راهروهای پیچاپیچ
اعداد چشم‌شده بر مستطیل‌های فلزی
اعداد سربه‌زیر
به پشتیبانی از شما به مسئول پنهان رسیدگی به اعداد
و اشیاء عرض شکایت برده‌ام

آیا اعدام مرد از اعداد نمی‌آید؟
آیا دوام یک زن از درد نمی‌آید؟
مرگ یک خواهر از وقت اذان نمی‌رسد؟

پس چرا ۳ مادر از مزار اعداد می‌آید؟
هیچ فکرش را کرده‌اید
شکایت پدری، می‌تواند چه پدری از اعداد دربیاورد؟

وقتی پسرش دارد از اعداد آویزان می‌شود
وقتی دخترش از صدایش،
و برادری برای بردن ندارد

وقتی تعداد گلو، از گلوله کمتر است
و تعداد گل از مزار
حتماً باید پدری از اعداد درآورد، پدری!

هیچ فکرش را کرده‌اید
انگشت‌های متقلب، وقتی اعداد را به قلاب می‌کشند
و تعادل مادران را سیاهپوش خاک‌های نامتقارن می‌کنند
می‌توانند از عمد چه عددهایی را بی‌عدد کنند؟
می‌خواهم به تعداد بسته‌های گلویم، فریاد بیاورم
اما صدایی از عدد نمی‌آید!
---

۳ چوبه، ۳ طناب، ۳ گردن
۳ زن، ۳ زندگی، ۳ آزادی

۳ امضا، ۳ مهر، ۳ سربرگ

من آیا حق ندارم بپرسم اعداد
چرا ضرب در ۳ درجه ۳ تخفیف و ۳ تبرئه نمی‌شوند
هیچ گاه؟؟

وقتی که گوش مفاهیم مسدود است
من آیا حق ندارم هر چه فریاد دارم بر سر اعداد
بزنم؟؟

اعداد قلابی، اعداد ساختگی، اعداد کثیف!

اعداد انگشتان امضاکننده،
اعداد دست‌های بسته را تعیین می‌کنند
تا اعداد پاهای لگدزننده به چارپایه،
اعداد دمپایی‌های جامانده را جمع و تفریق کنند

من آیا به عنوان یک زن، یک خواهر، یک سیاه‌پوش
بر مزار،
حق ندارم آیا
به عنوان یک گلوی گرفته حتّی فریاد بزنم:
اعداد را اعدام کنید؟؟

سریا داوودی حموله

۱
من اگر تو بودم
گم می‌شدم

تا تو را بیابم

۲
اگر تو نبودی
ماه
آسمان را به گندمی فروخته بود

۳
اولین گلی
که شکوفه می‌کند
نشانی ما را می‌پرسد

٤
حرفی از عشق به زمین افتاد
افتخار جاذبه
به درخت سیب رسید

٥
اگر تو نبودی
آفتاب‌گردان‌ها
از سمت دیگر عشق گریخته بودند

٦
گیسوان من نبود
هر پرنده‌ای
زیر یک ستاره می‌خوابید

۷
پیام کدام دهان است
نیلوفری
که در آواز گنجشکان می‌میرد؟

۸
بعد از تو
همهٔ رنگ‌ها را باد برد
و آن کبوتر حنایی میان کلاغ‌ها گم شد

۹
هر پرنده‌ای که می‌خواند
نام ما را
زخمی می‌کند

۱۰
عنکبوت بر آسمان تار می‌تند
کو بارانی
که کهنگی دنیا را بشوید؟

۱۱
پشت خواب‌های ماه
پلنگی
سایه انداخته

۱۲
بعد از تو
چه کسی ماه را روشن می‌کند؟
آیینه پر می‌شود
از دروغ

۱۳
من رنگ می‌گیرم
از بنفشه‌های محال
و هر روز
زیباتر از آیینه می‌شوم

۱٤
وقتی باد
به پرچم سرزمینی حمله می‌کند
کلمات
جز نشنیدن
به درد هیچ گوشی نمی‌خورند

۱٥
هر جایی
تو گریه کرده‌ای
کودکان
برای چیدن انگور می‌آیند

۱٦
ای خفته در خواب کهنهٔ گل‌سنگ‌ها
اندوه
اندوه تنفس کدام گیاه بود؟
هر چه گشتیم
آن آواز سرخ را پیدا نکردیم

۱۷
بعد از خودکشی کاج‌های زرد
ستاره‌ها
عمرشان را
به ما بخشیدند

۱۸
زندگی

پر از سطرهای خالی‌ست
پیراهنم را
از هر چه نخواست بافت

۱۹
گیسوان من نبود
هر پرنده‌ای
زیر یک ستاره می‌خوابید

۲۰
از کدام نرگست
به ماه نگریستی؟
نام تو را
در کوچه‌های شهر افسانه کرده‌اند

سمـــیه جلالـــی

آنکه با هیولا دست‌وپنجه نرم می‌کند،
باید بپاید که خود در این میانه هیولا نشود.
اگر دیری در مغاکی چشم بدوزی،
آن مغاک نیز در تو چشم می‌دوزد.
فردریش نیچه

من موافقِ صراحتِ دوران
چگونه بر لهجهٔ آب، شُرای چکیدن نباشم
و مبتلا به جاری شدن از دو پای رودخانه؛
منِ ستوده‌شده در نسیان
آمرزیده‌شده در خطبه‌های خوف
انـدامِ جنسـیِ حذف‌شـده‌ای از بیـانِ عاطفـیِ روایتـی مکتـوَب،
تحریف‌شده در سطرهای منظوم؛
نظـمِ نویـنِ برانـدازی، ارتجـاع، انقـلابِ صورت‌هـای معتـرَض،
خوابیده بر مفاصلِ جرح.

شهر از رفتارِ موافق ما به ابتذال خویش خو کرده بود
و به چهرهٔ متلاشیِ دورانمان بسنده.
شب در زباله خوابیده بود
و آفتاب سر برنمی‌داشت از خاوران.
این‌همه اجسادِ تن‌دریده بر ساروج‌های گُزیده
خفته‌اند تا
مارانِ گزیده،
مارانِ خزیده بر شانه‌های هیولا
شرابِ جوان بنوشند؟

ردِّ جوان افتاده بر سایهٔ درخت
و خون پرنده آواز می‌خواند بلند.

با من از شرافتِ ابرها سخن آمده
و باد نیز و بارانِ نیز
و خاک که بی شفای باران می‌میرد

منِ متذکّر بر صلابتِ دوران
کلامی نمی‌یافتم بر شرح واقعه.

کمی متمایل شوم به آشوب
بریزم مقداری دانه
زمین پراکندهٔ پرنده شود.

به تناسخِ درخت فکر کنم
آویزان باشم از شاخه‌هاش،
بپروازانم رُخ‌های سربی‌ام را بپروازانم
یا جوانه‌ای باشم در حالِ رستن؛
منِ روییده در شکاف‌های رفیع
کلامی نمی‌یابم بر شرحِ پرنده،
تموزِ گریبان‌های چاک‌خورده‌ام در بال‌های تنیده
و امکان دارم برای پریدن
و تـو ای پرنـدهٔ سـیاه‌بالِ سـرخ‌پریده، ای همیشـه سـرخ‌پریده، ای همیشـهٔ سـیاه‌بال
وقتی خون در پرهایت جریان داشت
درست وقتی خون در پریدن‌هات جریان داشت
امکانِ سرخ جاری بودی در رگ‌های مضطربِ هوا،
هـوای مکیـده شـدن، جراحـت برداشـتن، گرگ‌ومیـشِ جنـازه شـدن، خـراب آمـدن، تخمیـر روح، رواج یافتـنِ تظاهـراتِ تـن
تو را صدا می‌زدیم

بال‌هایت را برای پریدن لازم داشتیم
لازم بود در هوای دیگری بال بگشاییم
لازم بـود بـر خـط شکسـتهٔ لـب روی صـورتِ ازهم‌پاشـیدهٔ
شـب، خـون بپاشـیم
که تاریکی انتخابِ ما نبود،
روی دیگرِ ما بود.

عـــاطفـه عظیـمی

مرا نترسان!
از چرکِ خوابیده بر چروک
از نرسیدن به لولای نچرخیدهٔ زندگی
بر پاشنهٔ در
از آشیلی که پرندگی نیاموخت
از قرقرهٔ درد، لابه‌لای سپید دندان‌ها
وقتی که قژقژ مینا به مینا حرفی ندارد برای این دهان
دهان به دهان می‌چرخم
بچرخ
بچرخ
بچرخ
ای محاط درد، نشسته به محیط پیشانی!
وقتی که خاطره‌ها میان کاسهٔ سر نمی‌گنجند
فراموشی تیر خلاص بود بر حفره‌های خیال

مرا نترسان!
از دو نیم صورت
خوابیده به کارد
که مکدرست به کنایهٔ تیز لب‌ها
خوابیده بر لبهٔ سرخ تیغ
این سرخِ ماسیده روی لب
مشتی‌ستَ حرف ریخته بر خیابان
از انگشت‌های باز نشده
تا قیلولهٔ درد
میان خواب تفتیدهٔ تابستان
خوشه خوشه انگورم!
مستم!
بیاویزم به داغ آجرها
به تاک ریخته بر قیام
که قدم به سرخ پاشیده به خیابان بگذارد
بگریز!
از زندگی
این مرگ مشدّد میان کوچه‌های فرار
این فعل متعدی گریخته از رای مفعولی
ای تعدد حرف‌های حل‌شده در دهان
ای کلمات خواب‌رفته در انگشت‌ها
برویید
به جان درخت
که آشیان پرنده‌هاست!

فیـــروزه بـرازجانی

از ارتفاع مشوّش موهایت ریخته‌ام
از شمال حزین
تا پلک‌های
فروافتادهٔ جنوب
که دامان آلوده‌اش
شبیه روسپی کوچه‌شب
سیاه می‌خواند

باور نمی‌کنی
خیسی لزجی روی آروارهٔ دیوار
نشخوار

می‌کنـد
ترحیم‌ها
شعارها
پوسترها
ما را
که از ته چشم‌ها
روی دیوارها زل زده‌ایم
و می‌توانیم
آرام بلغزیم در پیش‌آبراهی
یا تف شویم
سربالایِ مخدوش از فحش

با چاهی در سرم
راه می‌روم
لبخند می‌زنم
مرگ از فقراتم بالا می‌رود
آن‌قدر واضح
که می‌توانم
صدایش را ضبط کنم

تو از وسط مردمکم تیر می‌کشی
روی قرمزی عمیقی پا می‌گذاری
دلمه‌بسته
شبیه ضجه‌ای مادرانه
بوی سیاهی می‌دهی

با سوراخی در سینه‌ام
نفس به تماشا گذاشته‌ام
و با هر خمیازه
صدای تشویق
آویزان گوش‌هایم

می‌پرسم
چرا کسی به سیری کلاغ فکر نمی‌کند؟
و این، آن‌قدر عجیب است
که نجابت را زیر سؤال ببرد

ردّ قرمز
از من می‌گذرد
روی شانه‌های زمین آرام ضربه می‌زنی
لبخندت را میان زمستان جا می‌گذاری
و دست‌هایت آن‌قدر بزرگ شده‌اند
که روی تمام کلاغ‌ها
مترسک بکشند

محبـــوبه کریمـــی

پرندهٔ کوچکی دیروز جان داد
پرندهٔ کوچک‌تری نیز
سایه‌ام
شاخه‌هایم
تنم را دزدیدند
روحم را در کالبد دیگری قرار دادم

پاهایم که درد می‌گیرد
می‌دانم جایی
کسی
دم‌کردهٔ ریشه‌ام را می‌نوشد

فکر می‌کنم
دستی که دستم را گرفته
شاخهٔ درخت همسایه است
که قرار بود
پیوند شیرین پرتقال‌ها را رقم بزنیم

خاطرات
موریانه‌هایی که زیر پوستم لانه کرده‌اند...
با هیچ لایه‌برداری پاک‌سازی نمی‌شوند
و هیچ دوش آب گرمی
باران بهاری را تداعی نمی‌کند
و شکوفه‌های روی دامنم
شباهتی به فرزندان نارسیده ندارند
قبلاً درخت بودم
حالا زنی
که اعتدال یک خانه را حفظ می‌کند
من را در آغوش گرفته
و خستگی روز را در جیب‌های کتش جا داده
کاش شاخهٔ تنومندم را نمی‌بریدند
می‌گفتم:
عزیزکم که در کالبد جدید، خوب نشسته‌ای
بنشین روی شاخه‌هایم...
در آغوشش می‌گیرم
دست‌هایم دارند می‌سوزند
و خندهٔ کودکی که نزاییده‌ام
زاده می‌شود

گفتگوی پری شاهیوند با مریم خلیفه

مریم خلیفه در سال ۱۳۶۷ در شهرستان مرودشت زاده شد. وی دارای مدرک فوق‌دیپلم نقاشی از دانشگاه هنر ارومیه و کارشناسی مجسمه‌سازی از دانشگاه هنر نیشابور است. او که عضو انجمن مجسمه‌سازان ایران می‌باشد، آثارش را در نمایشگاه‌های تهران، شیراز و مرودشت به نمایش گذاشته است. ایشان برگزیدهٔ بخش مجسمه‌سازی جشنوارهٔ فجر استانی (فارس) نیز بوده است. سطور پیشِ رو، گفتگویی است که نشَریه با ایشان ترتیب داده‌است.

سرکار خانم خلیفه، لطفاً دربارهٔ پروژهٔ انجام‌شده و مدت‌زمان آماده‌سازی آثار و تهیهٔ مواد و ابزار توضیح بدهید.

ارائهٔ دغدغه‌های انسان به اشکال مختلف باعث خلق آثار در حوزهٔ هنری در ادوار مختلف شده است. این پروژه نیز از این قائله مستثنی نیست. این مجموعه با عنوان «اینجا حقیقتی در من پنهان است»، به بررسی دهه‌ای از تاریخ گذشتهٔ اینجانب و تأثیرات اتفاقات و ترس‌های مختلف برخواب‌های من می‌پردازد که پژوهشِ مربوط به آن در حدود یک سال و شش ماه به طول انجامید. مدت‌زمان آماده‌سازی آثار حدود یک سال بود و تکنیک آثار به شیوهٔ قالب‌گیری و ریخته‌گری آلومینیوم صورت گرفت.

کنشگری هنرمند در مطرح کردن فردیت هنری خود و مسائل مختلف جامعه را چگونه توضیح می‌دهید؟

هنرمند از جامعه دور نیست. او انسانی است که در بین مردم زندگی می‌کند. درحالی که شاید تمام افراد یک جامعه درگیر زیستی به هر شکل آسان یا سخت باشند، هنرمند از هیچ مسئله‌ای چشم‌پوشی نکرده و در آن زندگی می‌کند و دچار دغدغه‌مندی می‌شود و با اعماق خود آن را به اثری هنری تبدیل می‌کند. گاه این اثر با افراد یک جامعه تعاملی مستقیم دارد و باعث همزادپنداری می‌شود و گاهی افراد با ارتباطی به گونه‌ای دیگر، برداشت شخصی خود را خواهند داشت که می‌توان گفت هیچ گاه جدای از هنرمند و اثر هنری نیست.

در نهایت این مهم وجود دارد که نمی توان تاثیر هنرمند و اثر هنری‌ای که برای مردم و از درون مردم باشد را، نادیده گرفت.

مجسمه‌سازی چقدر از محیط فردی و اجتماعی شما را در برمی گیرد؟

مجسمه‌سازی و هنر برای من به اندازهٔ تمام شغل و داشته و خواستهٔ من از زندگی است.

آیا هنر برای شما تبدیل به یک امر ضروری در زندگی شده است؟

من حتی نمی توانم تصور کنم اگر وارد دنیای هنر نمی‌شدم، به شکل قطعی چه شغل یا حرفه‌ای را می‌توانستم انجام دهم؛ چون دنیای من از نوجوانی با هنر شروع شد و در تمام مراحل و تصمیمات زندگی شخصی و حرفه‌ای من نقشی پررنگ و اساسی را ایفا کرده است.

هر انسانی از نظر من یک زندگی کاری و یک زندگی شخصی دارد، اما در دنیای هنری این مسئله متفاوت است. هنرمند در هر حال هنرمند است؛ زیرا با شکل و دیدگاه هنری خاصی که دارد، باعث خلق آثار می‌شود. یک هنرمند حتی در عالم خواب و رویا هم دیدگاه هنری خاص خود را دارد و حتی از کوچک‌ترین الهامات ذهنی خود استفاده می‌کند و اثر هنری می‌آفریند.

مشکلات و دغدغه‌های خود به عنوان مجسمه‌ساز را توضیح دهید.

در وادی هنر، بعد از فارغ‌التحصیل شدن و یا خودآموزی، زندگی کاری هر هنرمند در جامعه به شکل متفاوتی خواهد بود. هنرمند وابسته به شغل‌های دولتی و یا ارگانی نیست و خود کارفرمای خود محسوب می‌شود. در این راه

سختی‌هایی وجود دارد که هر کارفرمایی با آن درگیر است و در جامعهٔ هنری، یک کارفرما، چه بسا بیشتر از هر شخص دیگر با مشکلات جدی روبرو خواهد بود. بعد از هر اتفاق در جامعه، چه فراگیر شدن یک بیماری یا در مسائل سیاسی، اولین قشری که ضربه‌ای مستقیم بر آن وارد می‌شود، قشر هنری است. اینکه اثر هنری و هنرمند در حاشیهٔ زندگی روزمرهٔ مردم قرار گرفته، متأسفانه اتفاقیست که انکارناپذیر است؛ کما اینکه در جوامع مختلفِ دیگر، جایگاه هنری بسیار متفاوت است و بسیاری از هنرمندان نقش بسیار پررنگی در اتفاقات جامعه دارند.

هر فرد قبل از وارد شدن به دنیای هنری در ذهن خود ایده‌آل‌های زیادی دارد که بعد از مواجهه با واقعیاتِ پیش رو ممکن است از راه هنری دور شود و به مسیر دیگری وارد شود. همان‌طور که شاهد هستیم، از تعداد ورودی‌های هر دانشگاه هنر، تعداد اندکی از دانش‌آموخته‌های هنری به حرفهٔ خود ادامه می‌دهند. هر شخصی هم که موفق به ادامهٔ راه شده، در دو حالت است؛ یا اینکه پشتوانهٔ مالی خوبی داشته و یا به خاطر اهداف بزرگ خود، در سختی راهش را ادامه داده است.

همان‌طور که قبلاً هم عرض کردم، متأسفانه جامعه بستر مناسبی برای هنرمندان خلاق ندارد و از جامعه‌ای که درگیر اساسی‌ترین مسائل روزمرهٔ خود باشد، نمی‌شود انتظاری بیش از این داشت و به خاطر آورد که هنر چه نقش اساسی‌ای در زندگی و احساسات عمیق مردم می‌تواند داشته باشد.

هنرمند اگر درگیر مسائل مالی و مشکلات معیشتی باشد، چگونه می‌تواند به خلق اثر هنری بپردازد؟

هنرمند حقیقی در پی ثروتمند شدن یا تبدیل شدن به غول والاستریت نیست، اما نمی‌توان مسائل مالی را از زندگی فرد جدا دانست. من به شخصه معتقد به فقیر بودن هنرمند نیستم؛ در صورتی که گاهی دنیای مدرن امروز تمام تصورات ذهنی و هر آنچه را به آن معتقدیم، به هم می‌ریزد.

چه کسی می‌داند که چه هنرمندهایی در همین کشور با فقر زندگی می‌کنند و شاید در آینده و یا حتی بعد از مرگشان تبدیل به یک اسطوره شوند؟ در جامعه‌ای که تمام معیارهای ارزشمند بودن و انسانیت در بین مردم تغییر کرده است و بازار افراد بی‌ارزش و تقلبیِ اینستاگرامی رونق گرفته، این سؤال پیش می‌آید آیا من راهم را درست انتخاب کرده‌ام؟

آثار نمایشگاه چه ایده و مفهومی را در خود دارند؟

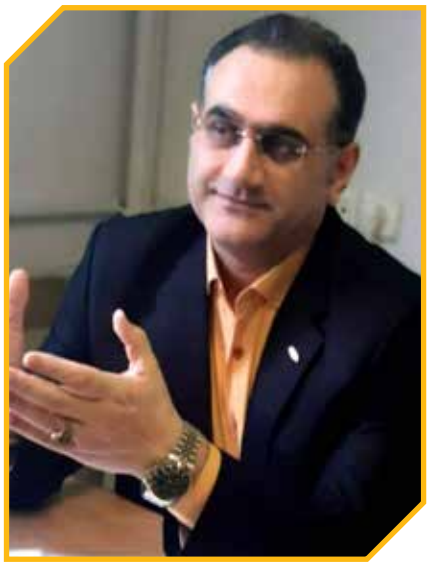
مجموعهٔ پیش رو حاصل تجربیات و دل‌مشغولی‌های روانی خود من است. تجربه‌ای تلخ از زیستنی با رنج در برهه‌ای خاص از تاریخ، حاصلش رویاهایی با بدن‌های شرحه‌شرحه، ملتمس، دل‌سوخته و سرد است. این مجموعه بر اساس تجربیات من از خواب‌ها و رویاهایم شکل گرفته است و به عنوان مسئلهٔ

همیشگی انسان‌ها با شخصیت پنهان‌شدهٔ هر فرد که در رویاهایش نمایان شده، برّرسی می‌شود.

اکنون این ترس‌ها جسمیتی تازه گرفته است و با گداخته‌های آتش و مواد مذاب با بدن مندیه شکل گرفته و روحی ابدی می‌گیرد. شاید این، فریادی این بار شنیده شده باشد بر نفیرِ سورِ بی‌صدایی در خواب...

قبل از شروع به ساخت، آیا همهٔ ایده‌ها را طراحی می‌کنید یا در مراحل ساخت، ایده‌ها تکامل پیدا می‌کنند؟

ایده‌های هر مجموعه ابتدا دغدغهٔ من در زندگی شخصی مرتبط با جامعه است که بعد از تحقیق و برّرسی جوانب مختلف و طراحی و اتودهای اولیه، تبدیل به آثار می‌شود؛ کما اینکه به علت نوع خاص ریخته‌گری‌ای که من انجام می‌دهم، امکان اتفاقاتی هم وجود دارد که من گاهی در بعضی از آثار در جهت مفهوم خاص از آن بهره می‌برم.



روان‌شید، شاعر فرایندها
به بهانهٔ انتشار مجموعه‌شعر «مردن در کلمات»

نگارنده: مراد قلی‌پور
شاعر و منتقد ادبی و تئورسین شعر معاصر

من
انتظارم از مدادهایم
در روزگار تلخ
مردن در کلمات بود
کسی نمی‌دانست...
(مردن در کلمات: ۱۳)

مرحلهٔ یک: فرایند و پروسه

روان‌شید شاعر فرایندهاست، نه شاعرِ فرصت‌ها و واکنش‌ها. این را می‌توان از رتوریک نام کتاب‌ها و فهرست‌هایش از سال ۱۳۶۹ ش با چاپ اولین کتاب شعرش به نام با یار و آفتاب تا همین کتاب مردن در کلمات فهمید.

روان‌شید هرگز فرایند و پروسه را فدای فرصت و پروژه نکرده است. حسابِ او در سه دهه گسست ادبی با خیلی‌ها فرق دارد. اگرچه هیاهوها و صداها با نام «پروژهٔ گسستِ هفتاد» ادامه یافته است، اما باید با ارجاع به یک فراموشی بزرگ، از خوانشی تازه‌تر نام برد که می‌تواند اسمش «پروسهٔ گسست هفتاد» باشد.

شعر گسست بین آنچه با نام پروژه در خود دارد و آنچه که با نام پروسه هرگز خوانده نشد، در تعلیق است. با برگشتی آماری می‌توان سهم شاعران پروسه‌ها را از شاعران فرصت‌ها و پروژه‌ها متمایز ساخت.

بعد از چاپ دفتر شعر با یار و آفتاب که اتفاق بزرگ گسست به‌وقوع پیوست، تا سال ۱۳۷۸ ش، یعنی اواخر دههٔ اول گسست، خبری از چاپ دفتر شعر بعدی روان‌شید نیست تا اینکه دفتر باران تمام این سال‌ها توسط نشر نارنج چاپ می‌شود. این درست یک سال پس از استعارهٔ قتل‌های زنجیره‌ای در ایران است؛ استعاره‌ای که توانست فرایند حرکت شعر اجتماعی از نسل غلامحسین صدیقی تا محمد مختاری را با نام «پروژهٔ گسست» کاملاً از صحنه بیرون کند. گویا پروژه‌ها کار خودشان را انجام داده بودند و فقط نیاز بود که این «رخداد بزرگ» شنیده شود؛ بارانی که محصول تمامی این روزها بود.

توقف «خوانش فرایند جامعه‌شناسی ادبیات» یکی از فراموشی‌های ادبیات ماست. چیزی که پای محافظه‌کاری بسیاری از خوانشگران از جمله دانشگاه را به میان خواهد کشید. دانشگاه با استقبال از روایت‌شناسی و نادیده گرفتن جامعه‌شناسی ادبیات دچار یک فراموشی بزرگ شد. پروسه‌ای که تا هنوز هم به یادآورده نمی‌شود. این است که باید در لابه‌لای صداها و هیاهوها، برخی صداهای حاشیه چون «روان‌شید»ها را شنید؛ صداهایی که در خود فرایندها را بر فرصت‌ها و واکنش‌ها ترجیح می‌دهند تا در برابر حافظهٔ خصوصی ادبیات بایستند و حافظهٔ جمعی را تقویت کنند.

شعر برای م. روان‌شید یک حافظهٔ جمعی و یادآوری است. او زبان شعرش را به دیگریِ در خیابان ارجاع می‌دهد و جانش در جلیقه می‌میرد:

هیچ کس گلوله نداشت
جز ما قابله‌ها
که از واژه‌های منفرد
گزاره‌ها ساختیم
تا بارویی بروید در دست‌هایمان
برای زیستن _
جان در جلیقه می‌مرد
ما بی جلیقه ایستادیم.
(مردن در کلمات: ۳۱)

اگر فهرست نام شعرهای مجموعهٔ مردن در کلمات را در جایی ردیف کنیم، کاملاً مشخص است که روانشید به یک «انسان – متن» و امر فرایند انسانی متعهد است. این چیزی است که تقریباً می‌توان گفت در تمامی دفترهای شعرش به جای اینکه پروژه باشد، یک پروسه است.

مرحلهٔ دو: تهدید به فولکلور

بی‌شک روانشید نگران یک «تهدید بزرگ» است؛ تهدیدی که در جریان‌شناسی شعرِ گسست خبر از فولکور شدن زبان فارسی می‌دهد. او با تقویت حافظهٔ عمومی شعر بی‌گمان از خود پرسیده است: «آیا این ادبیات «معجزهٔ رسیدن به دیگری و عبور از همهٔ موانع» را فراموش کرده است؟»؛ «آیا این «معجزهٔ دیگری» دیگر کارساز نیست و این همان چیزی است که نمی‌تواند ایدئولوژی و هژمونی را تهدید کند؟»؛ «آیا قدرتی که با دسیسهٔ ایدئولوژی دارد قلمرو متن‌ها را طبیعی‌سازی می‌کند، دارد تهدیدها را در متن‌ها نادیده می‌گیرد تا آن‌ها را «تبدیل به فولکلور» کند؟»؛ «آیا این متن‌ها وجود دارند که توجیهی برای قدرت و ایدئولوژی باشند که بگوید «شعر حق» وجود ندارد؟»؛ «آیا این به نفع متن‌هایمان نیست که کوتاه بیایند و کمی در دسترس قرار بگیرند تا جلوی آب‌شدگی‌شان گرفته شود؟»

بی‌گمان باید بسیار نگران این شعرها بود؛ چون ما کسانی را که دلبستهٔ تاریخی این متن‌ها هستند، فراموش کرده‌ایم و به خاطر عدم رعایت «حافظهٔ جمعی»، شوق گرسنگی به شعر را از کسانی که همیشه انتظارش را می‌کشند، گرفته‌ایم. شاید هم این به خاطر این است که ما به «پدیده‌ها» بیشتر از شعر توجه داشته‌ایم و این فرصت را از شعر دریغ داشته‌ایم که خود را به ساحت عمومی مردم، سخن و زندگی روزمره نزدیک کند.

بی‌شک این زبانی که این‌گونه خودش را به نام «زبان نخبه و تجربه» معرفی می‌کند، بدون اینکه بفهمد، دارد تبدیل به «زبان فولکلور بیگانه‌ای» می‌شود که حتی قلمرو جهانِ زیسته‌اش، از زبان عرضه و تقاضای زبان اقوام کشور کمتر است و هر روز هم دارد قلمرو رسمی و غیررسمی خود را از دست می‌دهد.

این شعر به جایی رسیده است که دیگر نمی‌تواند ردّپاهایش را پاک کند؛ پس تاریخ خاص خود را ندارد و در سرودن شعرهای بعدی به ما کمک می‌کند. این ادبیات از تمام ردّپاهایش محافظت می‌کند که پاک نشوند و می‌توان تمامی این ردّپاها را تعقیب کرد.

آیا شعرهایمان واقعاً در «تله‌ای هدفمند» گیر افتاده‌اند تا نتوانند در «خلأ» پرواز کنند؟

آیا این به خاطر این است که داریم در متن‌هایمان به جای پریدن، راه می‌رویم؟

این که در شعرهایمان دیگر «خطر کردن» مطرح نیست، به خاطر این است که چیزی این متن‌ها را تهدید نمی‌کند و ما داریم زبان را به تحدی و مبارزه‌طلبی دعوت می‌کنیم؛ در حالی که انتظار می‌رود باید برعکس این اتفاق رخ بدهد.

آیا این شعر بیشتر «شعر کار» است یا «شعر پروژه»؟

آیا دغدغهٔ «شکل» فرصت اصل شعر را از ما ربوده است؟

آیا احساس نمی‌شود که زبان فارسی با تاریخ و خانهٔ خود فاصله گرفته است و ناخودآگاه و تخیلی که روح و روانش را در اسارت خود دارد، دیگر ریشه در سنت زبان فارسی ندارد؟

آیا شاعرانمان در کشور خود ساکن‌اند یا در زبان خود؟

آیا به خاطر شرایط ایدئولوژیک و هژمونی موجود، حافظهٔ جمعی‌مان دچار تغییر و تخدیر شده است و «حافظه‌ای کنترلی و رسمی» جایگزین آن شده که چیزی شبیه «حافظهٔ دلبخواهی قدرت» است؟

آیا این ادبیات می‌تواند ادراک جمعی ما را اصلاح کند و حافظهٔ سرکوب‌شدهٔ ما را بازیابی و بازسازی کند و تاریخ و آگاهی‌های مشترک دزدیده‌شدهٔ متن را دوباره به ما بازگرداند؟

دقیقاً این همان چیزی است که قدرت و ایدئولوژی سعی دارد آن را بی‌فایده جلو دهد تا بازیابی حافظهٔ جمعی به تعویق بیفتد؛ و این بیماری ساختاری، زبان را از تهدید کردن ساقط می‌کند و این را تبدیل به «فراموشی و فولکلور» می‌کند و او را مجبور می‌سازد که با فریب دادن خود به پذیرفتن برخی اسطوره‌های پیشنهادی مخدر، «نظریهٔ عدم تعهد و منفرد» را باور کند.

آیا این شاعرانمان اگر به تلویزیون دعوت شوند، مردم کانال مورد نظر را عوض نخواهند کرد؟

آیا این ادبیات با واقعیت، بیش از اندازه غریبه نیست و نباید دست به «انتخاب» بزند؟

بی‌گمان دیگر انتظار نمی‌رود که شعر چیزی را تغییر دهد، اما دست‌کم می‌توان انتظار داشت که شعر «موضع آدم‌ها» را ثبت کند. متأسفانه این ادبیات به زندگی پشت کرده است و به جای اینکه تبدیل به نوعی «کولاژ فرهنگی» شود، دارد توسط قدرت و ایدئولوژی به فولکلور تبدیل می‌شود.

شعرهایمان دیگر از «جمعیت» خالی شده‌اند. ما نیازمند «شواهدی» برای این «عارضهٔ تبدیل‌شدگی فولکلوریک» هستیم. این درگیری با تجربه‌گرایی‌ها، واقعیت‌های انتقادی – اجتماعی را به بن‌بست کشانده است.

آیا شعر باید به «مسئله» خدمت کند؟
آیا این شعر فرصتی برای جلب رضایت مردگان نیست؟
بی‌گمان ما داریم به این زبان - با الگوبرداری نابرابر زبان بیگانه - ناجوانمردانه تجاوز می‌کنیم. این ادبیات پیغامی برای ادبیات جهان ندارد. به جای اینکه به نبرد «جامعهٔ آرایشی کاذب» برود، خوانشگرانش را به مبارزه دعوت می‌کند.

مرحلهٔ سه: شعر، عذری برای گفت‌وگو

روان‌شید باور دارد که شاید شعر، تنها عذری است برای گفت‌وگو. پایان برخی شعرها گریزناپذیر است، نه غافل‌کننده. گاهی واژه‌ها نه به خاطر تصویری بودنشان بلکه به خاطر این به کار برده می‌شوند که در لحظه‌ای طبیعی بسیار دقیق هستند؛ به گونه‌ای که نمی‌توان در آن بافت، هیچ واژه‌ای را جایگزین آن کرد؛ که اگر چنین شود، عملی ساختگی است.
بیاید ببینیم که در شعر زیر چگونه واژه‌ها دقیق و طبیعی کنار هم نشسته‌اند و پایان شعر را گریزناپذیر کرده‌اند:

روزگاری می‌آید که من بی‌پروا
فریاد خواهم زد:
دست‌هایت را بالا ببر
و پستان‌هایت را نشانم بده-
این یک حملهٔ مسلحانه است!
(مردن در کلمات: ۲۴)

آیا رابطهٔ میانی بالابردن دست‌ها و حملهٔ مسلحانه با ابژهٔ «پستان‌هایت» در صدد نشان دادن تصویری محض است یا اینکه متن با کشفی بدیع و لطیف روبه‌روست که گریزناپذیر است؟
در چنین متن‌هایی ما مالک چیزهایی هستیم که مال ما نیستند و گویا در عین واقعیت انتزاعی‌اند. چنین متن‌هایی به جامعهٔ خود باور دارند و نظم اجتماعی‌اش را زیر سؤال می‌برند. گاهی یک شعر حاصل یک تجربه است؛ تجربه‌ای که به قول بورخس[1] به چشم موهبتی از اندوه و رنج بدان نگریسته می‌شود. شعر در چنین موقعیتی نشانگر این حقیقت است که باری روی دوش نویسنده است که اگر تخلیه نشود، در ذهن نویسنده آب می‌شود و ممکن است که دیگر هرگز اتفاق نیافتد.
گاهی شعر از لحظه‌هایی خبر می‌دهد که در آن، خوانشگر خودش را کشف می‌کند. چنین شعرهایی احساس می‌شود که کامل‌اند؛ از این لحاظ که جهان، دیگر زیادی است. واقعاً گاهی بخت باید با آدم یار باشد تا چیزی را بنویسد که هر کسی خودش را در آن حس کند.
نمی‌شود مطمئن بود که هدف شعر حتماً لذت است، اما هر چه هست، باید از آن لذت برد و به قول بارت[2] با آن به سرخوشی رسید. روان‌شید در بیشتر اشعارش این فرصت سرخوشی را برای خوانشگرش، در عین احترام به دریافت‌هایش، فراهم می‌کند و مسئلهٔ تعهد و کنش اجتماعیِ زبان اشعارش او را به ورطهٔ خطابه و شعار نزدیک نمی‌کند. او به راحتی و زیرکیِ هر چه تمام‌تر مجموعه‌ای از زبان و گفتمان را به هم پیوند می‌دهد. شعر زیر با اینکه در این دفتر شعرش نیامده، اما یادآوری و احضارش - به جای تکرار سهوی چند شعر در این کتاب - گویا می‌تواند به‌جا باشد:

«سنگسار»
از سنگسار
«سار»ش را دوست دارم:
پرواز می‌کند
گاهی با آوازش
درختی را زیبا می‌کند.

از سنگسار
سروی که ساری بر آن نشسته -
جوبارِ جاریِ بی‌خیالی و
نسیمی که می‌زند زیر موی بلندِ دختر را
دوست دارم.

از سنگسار
سنگی که نشسته نگاه می‌کند
دمن را و دشت را
زیرِ آفتاب و آدمی که آرام می‌میرد.

از سنگسار
سکوتِ جامانده در زمینش را
زمینش را دوست دارم
زنش را
زنانگی‌اش را.

از سنگسار
زِنای زیبایش را دوست دارم جماعت!

شعر وقتی با چنین خصیصه‌ای متولد می‌شود، با خواننده

1 . Jorge Luis Borges

2 . Roland Barthes

شدنش اوضاع و احوال شخصی خوانشگر را از او می‌گیرد و او را به دنیای دیگری وارد می‌کند. این دنیای دیگر شاید همان باطنی است که به حقیقت خوانشگر نزدیک است و برایش سرخوشی به بار می‌آورد.

م. روان‌شید با شعرهایش ما را از جغرافیای خود خالی می‌کند. با خواندن اشعارش می‌توانیم به مرزهایی پا بگذاریم که عملاً شدنی نیستند، اما از طرفی با شاعری آگاه و زیرک روبه‌روییم که می‌داند حداقل در جغرافیای خاورمیانه با غول‌هایی در ژانر اجتماعی روبه‌روست که اگر مواظب نباشد، به راحتی متهم خواهد شد. مگر می‌توان به راحتی از زیر سایهٔ کسانی چون شاملو، البیاتی، ناظم حکمت و... فرار کرد؟

با علم بر این تاریخ شعر، می‌توان به راحتی اذعان داشت که م. روان‌شید توانسته سنت ادبی، اجتماعی و سیاسی تازه‌ای را بیافریند که راهش را به دنیای مردم باز کند.

بی‌شک این جملهٔ والت ویتمن[1] در مورد م. روان‌شید صادق است که «برخی آدم‌ها کتاب‌هایشان را که دست می‌زنی، فقط کتاب نیستند، بلکه یک انسان‌اند» و این مسئلهٔ «انسان – متن» در اشعار او یکی از مستندات و مفاهیم مرکزیت‌یافته است که هم در ترکیب و هم در اجزای اشعارش خوش نشسته است. اشعار او به آدم می‌قبولانند که شاید شعر تنها عذری برای گفت‌وگو در این اوضاع و احوال نامتنی‌هاست.

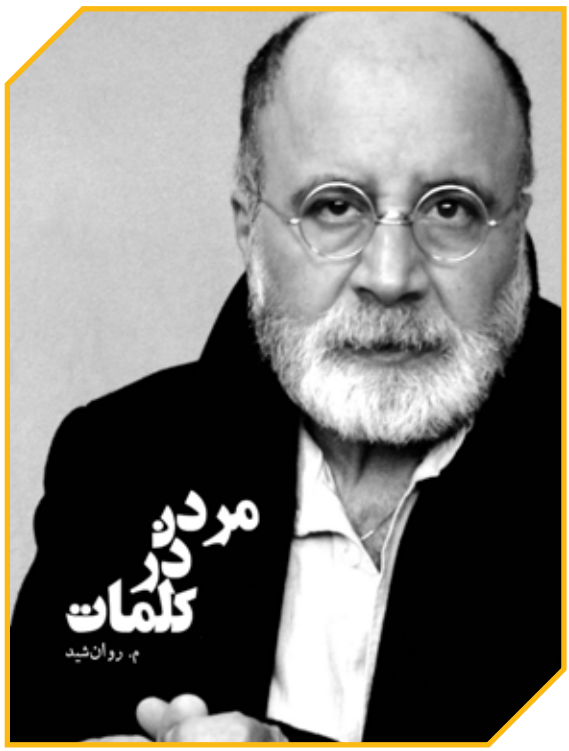
مرحلهٔ چهار: موضع شعر (حافظهٔ جمعی)

با اینکه دیگر نمی‌توان انتظار داشت که شعر چیزی را تغییر دهد و دیگر به قول مونتالبان[2] زمان «گوروی» شعری گذشته است، اما یک مسئله‌ای وجود دارد که قابل انکار نیست؛ آن این است که شعر دست‌کم «موضع آدم‌ها» را ثبت و ضبط می‌کند و این مورد کوچکی نیست.

برخی نوشتارها با تأثیرشان بر مردم، جامعه و حکومت، در روند تغییر سهم بسزا و شایسته‌ای ایفا می‌کنند.

نباید فراموش کرد که ادبیات و شعر با همهٔ پیشنهاها و اسطوره‌هایش نباید با واقعیت غریبه باشد. باید انتخاب کند و این انتخاب، هم فکری – سیاسی است و هم اجتماعی – انسانی.

شعر سیاسی همراهی ایدئولوژی را با مردم ممکن می‌سازد؛ به شرطی که تبدیل به «خطابهٔ واعظانه» نشود. ریسک همین‌جاست؛ اینکه «خط وسطی» بین تعهد و آزادی پیدا کنی تا ریه‌ای باشد که شعر بتواند از طریق آن نفس بکشد. مونتالبان در روزنامهٔ الپاییس مقاله‌ای فوق‌العاده در انتقاد از



خوزه ماریا ازنار[3] نوشت و با طنزی شدید او را به سخره گرفت. او در جایی از این مقاله نوشت: «اگر قرار است همین الآن خوزه در شبکه حاضر شود، مردم فوراً شبکه را عوض خواهند کرد».

اگر شاعرانمان دچار چنین سرنوشتی شوند، برخورد مردم با آن‌ها چگونه خواهد بود؟ هرچند این شاعران آن‌قدر شیفتهٔ اسطوره‌های ترجمه‌ای و ضدتعهدی هستند که گوش‌هایشان به این حرف‌ها بدهکار نیست، اما واقعیت را نمی‌شود که انکار کرد.

گاهی واقعاً به «نظریهٔ بی‌طرفی نویسنده» نباید اعتماد کرد. به خاطر شرایط دیکتاتوری و تمامیت‌خواهی، حافظهٔ جمعی ما سرکوب و تخدیر شده است و حافظه‌ای تحریف‌شده و رسمی به جایش نشسته است که همان «حافظهٔ جباریت» است. در چنین شرایطی باید حافظه‌های سرکوب‌شده را بازیابی کنیم و ادراک جمعی را اصلاح نماییم تا برخی از «تاریخ و آگاهی‌های مشترک»مان را که به سرقت رفته، بازپس بگیریم. بازیابی حافظه به همان اندازه که سیاسی است، ادبی هم هست؛ به‌خصوص با حضور جناح‌هایی که حاضر نیستند به گذشته و حافظه برگردند؛ چراکه آن را بی‌فایده می‌دانند.

باید از ارتباط برقرار کردن شعر و درگیری‌اش با

1 . Walt Whitman
2 . Montalbán
3 . José María Aznar

واقعیت‌های ملموس زندگی دفاع کرد و شعر را از این «دیوار بلند هراس» نجات داد که شعر متعهد در مقابل دورهٔ تاریخی شاملوها رنگ خواهد باخت.
در شعر سه دههٔ اخیر با نمونه‌های فراوانی روبه‌رو هستیم که طراوت و زیبایی‌هایی خاص خود را دارند؛ چنانکه نمی‌توان به سادگی با اسطوره‌های قبلی، تک‌معنایی و قطعیت آن‌ها را نادیده گرفت و به حاشیه راند.
بی‌شک م. روان‌شید از شاعرانی است که می‌توان با تکیه بر اشعارش و نفوذ این اشعار، برخی منتقدین را از اعتقاد به نظریهٔ بی‌طرفی منصرف کرد.
انسان - متن‌های اشعارِ کسانی چون روان‌شیدها ما را موظف به بازیابی خاطراتی می‌کنند که قدرت و ایدئولوژی آن را از ما به سرقت برده‌اند. اشعارشان ما را متقاعد می‌کنند که نظریهٔ بی‌طرفی، به قول مونتالبان نوعی خباثت و افسانه است.
کاش بدانیم پشت اسطوره‌هایی که شعر را تعریف می‌کنند و به راحتی آن را به «ابزاریت» متهم می‌سازند، چه عقایدی نهفته است. به قول ندیم گورسل ما فکر می‌کنیم که مرکز جهانِ حلقه‌های ادبی هستیم و پیرامون خود را بسته‌ایم و ادبیات دنیا را به دیدن خود دعوت می‌کنیم، درحالی‌که هیچ کدامشان زنده نیستند. ما تماشاگری مرده از ادبیات جهانیم. ادبیاتمان بسیار خودسرکوبگر و سرشار از تابو است. ما متأسفانه درگیر حلقه‌های کثیف عرضه و تقاضا شده‌ایم. شهوت ادبیاتِ ترجمه و بیگانه ما را رها نمی‌کند. این ادبیات با اینکه به ارزش‌های جهانی احترام می‌گذارد، پیغامی جهانی ندارد. یادمان باشد که تعلق به ادبیات کشورهای مختلف حتماً موجودیتی دموکراتیک برایمان نمی‌سازد.
روان‌شید می‌داند که شعرهایمان سخنگوی شعر ایران نیستند. ما ملک‌الشعرای شعرهایی هستیم که نه هویتش مشخص است و نه کشورش. شعرهایمان ملک‌الشعرای کشورهایی انتزاعی و متوهم و غیرمتصورند.
باید بسیار نگران این نوع شعر بود؛ چون ما کسانی را که به شعر توجه دارند، فراموش کرده‌ایم. به خاطر عدم رعایت حافظهٔ جمعی، احساس گرسنگی به شعر را از کسانی که منتظر شعر هستند، گرفته‌ایم.
اعلام می‌کنم که ما به جای شعر، به پدیده توجه می‌کنیم. باید فرصتی ایجاد کرد که شعر در برخی مفاهیمش به ساحت عمومی مردم، سخن و زندگی روزمره برگردد. ما «معجزهٔ رسیدن به دیگری و گذر از همهٔ موانع را فراموش کرده‌ایم» و این معجزهٔ دیگری کارساز نیست که این دقیقاً همان چیزی است که قدرت را تهدید نمی‌کند.
این قدرت و ایدئولوژی تهدیدها را در متن‌هایمان نادیده گرفته و آن را تبدیل به فولکلور کرده است. این یعنی همان سرکوب. خوانشگرانمان این را فهمیده‌اند و می‌خواهند نویسندگان را با نخواندن شعرهایشان تغییر دهند، اما انگار نه انگار. هر لحظه دلیلی برای قانع شدن خود داریم.

مرحلهٔ پنج: قیام علیه متن یا برعکس؟

آیا متن‌ها از ما چیزهایی به دست می‌آورند که ناچار می‌شویم علیه آن‌ها قیام کنیم یا اینکه مسئله کاملاً برعکس است و این خود متن‌ها هستند که دستاوردهای ما هستند و روزی بر ضد ما شورش‌گری می‌کنند.
آیا متن‌ها در نهایت ما را تنبیه می‌کنند یا اینکه این ما هستیم که سرآخر دستاوردهای متن‌ها می‌شویم و سپس تصمیم می‌گیریم که به خاطر برخی دلایل متن‌ها را تنبیه کنیم؟ شعر در دهه‌های هفتاد تا نود از کدام مقوله است؟ آیا این شعر، شعری با متن‌های قیام‌کننده است یا قیام‌شونده؟
اگر در تقسیم‌بندی این شعر حواسمان باشد که کجاها آدم‌ها را به یاد می‌آورد و در کجاها کتاب‌ها را، پس نوع تلقی ما از «تنبیه و قیام» چگونه رهگیری خواهد شد؟
شعر دهه‌های هفتاد تا نود با به‌کارگیری همهٔ اسطوره‌هایش انسانی را در خود پرورانده است؛ آیا این انسان مانند سایر مخلوقات، انسانی متصل و شادمان است یا اینکه انسانی سرگشته و پرت‌شده است؟ اگر هر کدام از این دو مقوله بر دیگری برتری دارند، محصول این برتری چه سمت و سویی را از «تنبیه یا قیام شعر علیه ما و یا ما علیه شعر» مشخص می‌کند؟
اگر بخواهیم باور کنیم که هر کاری با شعر انجام دهیم، در نهایت این ما هستیم که تنبیه می‌شویم، نه شعر؛ و سرآخر این شعر است که علیه ما قیام خواهد کرد، پس در این صورت، آیا کتاب‌ها هستند که به یاد آورده می‌شوند یا آدم‌ها؟
با این مقدمه به شعر «این فیل» م. روان‌شید توجه کنیم:

«این فیل»

این فیل عاج ندارد
پره‌های گوش‌هایش را بریده‌اند
و خرطومش جراحی شده است
چنانکه به منقارِ شکستهٔ سار می‌ماند.

دوزیست
هم در غبارِ آب وُ
هم در غبارِ خاک می‌غلتد.

این فیل
عربده نمی‌کشد دیگر
آواز می‌خواند
مثلِ قناری
در قفس...
(مردن در کلمات: ٦٠)

آیا در این شعر هر کاری انجام دهیم، این خود شعر است که دارد ما را تنبیه می‌کند و در صدد است که علیه ما قیام کند یا اینکه این شعر یک «شعر دستاورد» است و علیهش قیام شده است و دارد تنبیه می‌شود؟ انسانِ این شعر با شباهت‌سازی‌اش به مخلوق دیگر، مثل «فیل» و «سار»، تا چه اندازه متصل است و یقین دارد تا خودش را از ماجرای شگفت‌انگیز تاریخ پرت‌شدگی نجات دهد؟

یکی از خصوصیات بارز شعرهای م. روان‌شید این است که واژه‌ها را نه به خاطر تصویری بودنشان، بلکه به خاطر این به کار می‌برد که «واژه‌های بسیار دقیقی» هستند و در بافت مورد نظر هیچ واژهٔ دیگری نمی‌تواند جایگزین آن شود. به همین خاطر این خصیصه شاعر را از «عمل ساختگی» ساختار نجات می‌دهد.

چنین شعرهایی هر چه جلوتر می‌روند، گریزناپذیرند، نه غافل‌کننده؛ و خوانشگرانشان در نهایت مالک چیزهایی هستند که مال آن‌ها نیست.

م. روان‌شید می‌داند که هر کاری انجام دهد، سرآخر در متن‌هایش تنبیه می‌شود؛ پس به قیام و تظاهرات سازمان‌یافته و گاه غیرسازمانی و پراکندهٔ آن‌ها تن می‌دهد.

در شعر «این فیل» توصیف‌ها مانع از این هستند که «تصویرهای کمال‌یافتهٔ ابدی – ازلی» و حیّ و حاضر وارد «اصل کار متن» شوند. پس می‌بینیم که تصویرها به حواشی متن می‌پردازند.

شعر «این فیل» زمینهٔ «هم‌پیوندی» را با شعر «سنگسار» شاعر فراهم کرده است تا عذری برای یک گفتگو فراهم شود:

«سنگسار»

از سنگسار
«سار»ش را دوست دارم:
پرواز می‌کند،
گاهی با آوازش
درختی را زیبا می‌کند.

از سنگسار
سروی که ساری بر آن نشسته ـ
جوبارِ جاریِ بی‌خیالی و
نسیمی که می‌زند زیر موی بلندِ دختر را
دوست دارم.

از سنگسار
سنگی که نشسته نگاه می‌کند
دمن را و دشت را
زیرِ آفتاب و آدمی که آرام می‌میرد.

از سنگسار
سکوتِ جامانده در زمینش را
زمینش را دوست دارم،
زنش را
زنانگی‌اش را

از سنگسار
زنای زیبایش را دوست دارم جماعت!

اما سؤالی پیش می‌آید؛ آیا شعرهای «این فیل» و «سنگسار» وقتی به یکدیگر پیغام می‌دهند، همچنان تنبیه‌کننده‌اند یا اینکه تنبیه می‌شوند؟ آیا در این گفت‌وگو قیامی علیه ما صورت می‌گیرد یا اینکه با دریافت این گفت‌وگو و هم‌پیوندی، این ما هستیم که داریم علیه آن‌ها قیام می‌کنیم؟ و در این صورت، آیا این متن‌ها هستند که تنبیه می‌شوند؟

یکی از خصوصیات متن‌هایی که «هم‌پیوند» می‌شوند، این است که خصیصهٔ پیش از هم‌پیوندی خود را از دست می‌دهند؛ پس اگر در شعر «این فیل» مطمئن باشیم که این شعر قیام‌کننده و تنبیه‌کننده است، در هم‌پیوندی و گفت‌وگو با شعر «سنگسار» نمی‌توان مطمئن بود که این خصوصیت همچنان وجود دارد؛ چراکه در این صورت ممکن است همه چیز به نفع ما باشد و علیه متن‌ها قیامی صورت بگیرد.

م. روان‌شید می‌داند که «نوشتن نوعی جنگاوری» است؛ پس متن‌هایش نشانگر این هستند که چقدر نویسنده از آن‌ها بی‌بهره است. او در شعرهایش اجازه ندارد که آن‌ها را در تملّک خود در بیاورد و همیشه از این ایده به

خاطر دسیسهٔ متن‌هایش بی‌بهره است.
شعرهایش شعرهایی آزاردهنده و تنبیه‌کننده و شورشگرند؛ چراکه می‌دانند به آن‌ها اهمیت داده می‌شود. گویا بیشتر شعرهایش محصول یک واژه به نام «یادآوری» هستند و شعرها بر مبنای همین «یادآوری» بنا نهاده شده‌اند. در واقع شعرهای او طوری نوشته می‌شوند که «ماندگار و یادآور» هستند و چیزی که برای نوشتن انتخاب می‌شود، «چیزی فراموش‌نشدنی و یادآور» است؛ و انگار همهٔ اشعارش بر مبنای همین یادآوری شکل گرفته‌اند.
خصیصهٔ متن‌هایی که قیام کننده‌اند، این‌گونه است که محصول «یادآوری» هستند و جهان را بدیعی فرض نمی‌کنند و جهانشان جهانِ شگفت‌انگیزی است. در چنین شعرهایی، هر کاری انجام دهیم، سرآخر تنبیه می‌شویم و چیزهایی که در چنین شعرهایی به دست می‌آوریم، عاقبت علیه ما قیام می‌کنند.
یادآوری حافظهٔ جمعی یکی از خصیصه‌های بارز متن‌های قیام‌کننده است که در واقع قدرت و ایدئولوژی سعی بر این دارد که چنین حافظه‌ای به یاد آورده نشوند و فراموش شوند، اما در بیشتر اشعار م. روانشید با چنین تنبیه و قیامی روبه‌روییم که هر لحظه به یاد آورده می‌شود تا مبادا فراموش شوند.
مسئله یا پروبلماتیک م. روانشید، انسان است و این مسئله در اشعارش بسیار صادق است؛ انسانی که تنبیه می‌شود و در متن‌ها علیه او قیام صورت می‌گیرد.
روانشید در اشعارش جامعه را باور دارد و نظم اجتماعی‌اش را زیر سؤال می‌برد. به همین خاطر این جامعه را به سادگی نمی‌پذیرد تا مبادا فکر کند که جهان بدون جامعه ناممکن است. او در اشعارش انسان سعادت‌مندی نیست؛ چون نظم موجود را انکار می‌کند. روانشید در اشعارش تنبیه شده و علیه او قیامی صورت گرفته است تا متن‌ها آزادانه خودشان را بسرایند.

مرحلهٔ شش: شعر مهاجر

برّرسی و تدوین جایگاه شعر مهاجر در کنار جریان‌شناسیِ شعرِ داخل، یکی از توجهات ویژهٔ شعرِ گسست است؛ چیزی که بنا به هر دلیلی در کتاب‌های مرجع جریان‌شناسی شعر پیشرو بدان‌ها توجه نشده است. مسئلهٔ جامعه‌شناسی نوین ادبیات گسست را باید در طرحی تازه به خاطر محافظه‌کاری‌های چندجانبهٔ شعر – دانشگاه مورد بررسی قرار داد. شعر باید شاعران متعهد پیشتاز خود را در ادبیات گسست معرفی کند. در این میان باید به شعرهای کسانی چون م. روانشید توجه ویژه کرد.
این ادبیات اگر در همان آغاز دههٔ هفتاد برای جبران ترس و محافظه‌کاری‌هایش امثال روان‌شیدها را فریاد می‌زد، حالا این‌جور دچار خلأ انسانی در ادبیات نبود. بزرگی صدای شاعرانی متعهد چون شاملو دلیل بر این نبود که ادامه‌دهندگان شعر متعهد را با برچسب و بازپخش شاملویی از راه به در کنیم و این همان چیزی بود که قدرت و ایدئولوژی می‌خواست. حتی گاهی برخی مصاحبه‌ها از برخی بزرگانِ آوانگارد هم بسیار ناامیدکننده است؛ که چگونه به آسانی این برچسب را از ته جیب‌های سوراخ‌شده‌شان بیرون می‌آورند. کور کردن بخش ادبیات انسانی و متعهد با «مخوف‌سازی تعمدی شعارگونگی»، هم به نفع قدرت و هم به نفع مؤلفان شد، اما در این وسط این ادبیات بود که متضرر گردید.
اگر تکثر را بر مبنای صدای آزاد و رهایی همهٔ صداها بدانیم، پس ما نتوانستیم به تکثرگرایی متعهد باشیم. اصل تعهد همین است که صداها خودشان را بر ما تحمیل کنند. گسست‌ها صداها را آزادتر می‌کنند، اما چیز دیگری شد. برخی صداهای انسانی از صحنهٔ زبان بیرون رانده شدند؛ چنانکه هنوز هم خلأ این اشتباه احساس می‌شود و هرگز با خود نگفتیم که در شرایط فروپاشی‌های قدرت‌های جهانی در همان آغاز دههٔ هفتاد باید در ساختارها انسان باشد، انسان. زمان زمانِ بیرون کردن انسان از صحنه نبود و این در واقع یکی از بزرگ‌ترین اشتباهات استراتژی در ادبیات ماست که برساخته از اهداف قدرت و ایدئولوژی بود.
قدرت این «پدیدهٔ گسست‌نمایی» را تبدیل به «گفتمان خودارجاع» کرد تا بتواند منویات منطبق با ایدئولوژی موجود را در دل این گسست نهادینه کند. گفتمان «خودارجاع» به شکل زبانِ «خودبسنده» با تولدی ناشناخته و دیر، چنان ازدحامی ایجاد کرد که هنوز هم دارد مجهول‌نمایی می‌کند و این در واقع آن ابهامی نیست که قرار بود در زبان اتفاق بیفتد.
ابراسطورهٔ گسست‌نمایی چنان پرسروصدا بود که نگهبانان ادبیات را برای جمع‌آوری غنایم فریفت و محصولش چیزی جز این نبود که قدرت و ایدئولوژی، انسان‌های تربیت‌شدهٔ خود را وارد ساختارهای گسسته کردند و زبان را به فساد و تباهی کشاندند.
تاوان چنین گسستی را در گیرودار جدالِ دوقلوهای مکملِ آغازِ دههٔ هفتاد، یعنی دوقلوهای همسان «تأویل متن» و «قبض و بسط» بخش جامعه‌شناسی انسانی ادبیات پس

داد، نه قدرت و ایدئولوژی که حاصل این همبستگی در همان اواخر دههٔ هفتاد دامنگیر رویدادهای زنجیره‌ای شد؛ زنجیره‌هایی که از نژاد ادبیات و انسانیت بودند، نه از تبار کاذب قدرت و هژمونی. ما «فیض زبان» را بر اثر فروپاشی ابرایدئولوژی شرق به «قبض زبان» هدیه دادیم. در هیچ جای جهان فرمالیسم و ساختارگرایی انسان‌های خودش را نابود نکرد و حتی زمینهٔ آن را فراهم نساخت، اما در جامعهٔ ما ادبیات با این گسست‌نمایی مرتکب چنین عمل ضدانسانی‌ای شد و فرصت را برای جایگزینی انسان‌هایی داد که در دو دههٔ قبل از دههٔ هفتاد نقش‌آفرینی‌هایشان چیزِ مبهمی از آن‌ها باقی نگذاشته بود.

محصول هم‌بستری تأویل متن و قبض و بسط چیزی را در ادبیات به وجود آورد که در عین تاریخی شدن و حتی تاریخیت، عاملِ قتل‌عام و آوارگی انسان‌هایی شد که از جنس فرم و ساختار فرهنگ جهانی بودند. اما چاره چیست؟ نمی‌توان که این نشانه‌شناسی تجربه‌شده را از تاریخ جامعهٔ انسانی حذف کرد، پس نیاز است که این اتفاق‌ها مورد بازخوانی‌های دقیق‌تر و به دور از همهٔ احساسی‌نگری‌ها و نشانه‌های ایستا قرار گیرد.

حال سؤال این است که شعر گسست کدام «ابرگفتمان‌سازها» را از همراهی با خود ساقط کرد؟ آیا جامعه‌شناسی ادبیات فقط با محافظه‌کاری‌ها از صحنه بیرون رفت یا اینکه ابردستگاهِ گفتمان‌سازی‌ای چون دانشگاه هم در این همراهی غائب بود؟ کدام انسان از صحنهٔ این گسست بیرون رفت و چه انسان‌نماهایی در سایهٔ قدرت مشتاق این همراهی سودآور شدند؟

آیا «انسانِ کوچ و مهاجرت» به عنوان آسیب‌دیدگان این گسست، جایی برایشان متصور شد یا اینکه خود ادبیات زودتر از انسانِ کوچ و مهاجرت بی‌خانمان و بی‌آشیان شد؟ نوع پسااستعماری این ادبیات را چگونه می‌توان تبیین و تشریح کرد؟ الهیاتی که محصول دیگر این گسست بود، چگونه توانست در این قبض و بسط، ادامه یابد و در ساختار اجتماعی و فرهنگی زبان چه جایگاهی را به خود اختصاص داده است؟

حال این گسست هر چه بود و هست، به دور از زیبایی‌شناسی‌های گفتمانی و ادبی، چیزی را که نادیده گرفت، تلف شدن انسان بود، انسان. انسانی که باید می‌بود، اما نبود و نیست. کاش حداقل به جای انسان برای اشیاء و مجردات و عوالم دیگر منفعتی داشته باشد. اما چه می‌شود کرد وقتی درمی‌یابیم که ذاتِ تخیل محافظه‌کاری است و نمی‌شود این ذات را تغییر داد.؟ شاید بیهوده تلاش می‌کنیم و شعر برای نادانان است و باید این را پذیرفت. اما بدبین هم نیستم؛ چون در همین ادبیات متن‌هایی یافته می‌شود که اگر درست خوانده شوند، می‌توانند خیلی آسیب‌ها را جبران کنند؛ و این جبران‌شدنی است.

صرف اسطورهٔ گسست نباید ما را بفریبد. ما با چنان ولعی این گسست را دنبال می‌کنیم که متوجه برخی قضایا نیستیم. ادبیات تلفات دارد؛ پس تلفات خود را بشماریم و حساب کنیم ببینیم سود کرده‌ایم یا سراسر ضرر داشته‌ایم؟ آیا سود این ادبیات در برابر تلفاتش قابل دفاع است؟ اگر این گسست را در مقابل گفتمان قدرت و ایدئولوژی قرار دهیم، آیا سود ماحصل از این مقابله و برابرسازی، نصیب ادبیات شده است یا قدرت؟

این ادبیات باید محاسبه شود. صدای اسطوره‌ها نباید ما را دچار خطاهای عاطفی کند؛ چون دیگر صدایی برایشان نمانده. اگر چیزی می‌شنویم، خاطرات آن صداهاست که ذوب شده‌اند. یادمان باشد که ما در اواخر دههٔ نود هستیم؛ یعنی سه دهه تجربهٔ صداها که هنوز با ما هستند؛ پس تجربهٔ کمی نیست اگر تصمیم بگیریم خدمات و تلفات این ادبیات را حسابگری کنیم. هر چند از ادبیاتِ محاسبه‌گر نفرت داشته‌ام، اما حساب‌رسی ادبیات مقولهٔ دیگری است.

این جامعه با این بافت قدرت و ایدئولوژی با مخالف‌خوانی‌های شاعران دههٔ سی تا پنجاه هیچ آسیبی نمی‌بینند که هیچ بلکه همه چیز را به نفع خودش مصادره خواهد کرد. متأسفانه بازخوانی و بازنمایی مخالف‌خوانی‌های شاعرانی متعهد چون شاملو تبدیل به یک جزوه و آسانی وظیفه‌ای شده است که در مناسبت‌های سالانه برای خالی نماندن عرصهٔ عادت، توسط برخی منتقدینِ متوقف و محافظه‌کارِ همراه با گفتمان قدرت، انجام می‌گیرد.

این قدرت و ایدئولوژی موجود نسبت به تمامی مخالف‌خوانی‌های گذشته واکسینه شده است، منتها ما منتقدین متوجه این نیستیم که باید جزوات بازنمایی‌هایمان را به‌روز کنیم. ادبیات این سه دهه مخالف‌خوان‌های قابل توجهی دارد که اگر متن‌هایشان مورد توجه منتقدین قرار بگیرد، می‌تواند بازنمودهایِ به مراتب بیشتر و پرسروصداتری نسبت به اسطوره‌های متعهد داشته باشد.

این متن‌ها متأسفانه بر اثر ازدحام و توجه به برخی

اسطوره‌های ترجمه‌ای نتوانسته‌اند جایگزین ادبیات مخالف‌خوان موروثی‌ای شوند که فقط خاطراتش در مقابل این قدرت دارد بازخوانی و بازنمایی می‌شود. عصیان و اعوجاج صدای انسانِ عصر گسست را نمی‌توان با متن‌های مخالف‌خوان دهه‌های گذشته معرفی کرد، پس باید ریشهٔ این آسیب را در دل متن‌هایی جست‌وجو کرد که در این سه دهه به خاطر برخی تعاریف وارداتی ادبیات، یا خوب خوانده نشده‌اند یا اینکه دچار بی‌مهری محافظه‌کاری‌ها شده‌اند. به راحتی می‌توان از شاعرانی چون روان‌شیدها نام برد که متن‌هایشان نسبت به متن‌های مخالف‌خوان دهه‌های گذشته به مراتب نزدیک‌تر و پاسخ‌گوتر به دغدغه‌های انسان عصر گسست است.

غیاب انسان از دلِ جریانات شعر سه دههٔ اخیر، غیابی فراموش‌نشدنی است. با اینکه یکی از بزرگ‌ترین اتفاق‌های شعر اجتماعی این سه دهه «اسطوره‌زدایی‌های تاریخی» بوده است و این اتفاق چیز کوچکی نبوده، اما هنوز هم در این تکثر ادبی، به خاطر مسکوت ماندن بخشی از ادبیات، به متن‌هایی ارجاع می‌دهیم که قابلیت برابری با انسان عصر گسست را ندارند.

وقتی اسطوره‌های مخالف‌خوانمان به راحتی تبدیل به فرصتِ بازی گفتمان در رسانه‌های قدرت می‌شوند، پس باید سمت و سوی این بازی را به سمت متن‌هایی سوق داد که ایدئولوژی برای آن‌ها هیچ برنامهٔ تدوین‌شده‌ای ندارد.

مفاهیم دلهره‌آوری چون «تک‌معنایی و شعرِ متعهد» چنان شاعران و منتقدینمان را به سمت برخی اسطوره‌های پرسروصدا سوق داده که با برچسب‌های ساده‌ای چون «شعر حمّال نیست»، توانسته‌اند صحنه را از ظهور این نوع ادبیات خالی کنند.

در شرایط فعلی به شدت نیازمند پرورش بخشی از متن‌ها برای بازیابی حافظهٔ جمعی ادبیات هستیم؛ حافظه‌ای جمعی که تحت سیطره و تعاریف گفتمان پنهان قدرت همچنان منفعل و متوقف باقی مانده است. اگر هم صدایی از این نوع ادبیات شنیده می‌شود، همچنان در دورترین قلمرو ادبیات، در حواشی، در حال احتضار است.

مقاله‌ها و تحقیقات برخی منتقدین در مورد ادبیات مخالف‌خوان که در حد همان اسم‌های دهه‌های سی تا پنجاه متوقف شده‌اند، نه تنها به این ادبیات حال حاضر کمکی نمی‌کنند، بلکه هماهنگ با برنامه‌های قدرت، با بزرگ‌نمایی‌ها مانع از این شده‌اند که متن‌های معتبرتر در شعر دهه‌های هفتاد تا نود به خاطر محافظه‌کاری‌هایشان دیده شوند.

شک نکنیم که مخالف‌خوانی‌هایی که پیگرد ندارند، موافق‌خوانی نامیده می‌شوند، اما به سادگی دست‌هایشان رو نمی‌شود. این ادبیات به شدت نیازمند این است که برای احیای انسانی که نیست، متن‌های مخالف‌خوان خود را به‌روزرسانی کند و با بازنمایی‌های برخی جزوات بی‌خطر خود، متن‌های جدید ارزشمند را اختنه و منفعل نکند.

این مسئله اصلاً اتهامی به بزرگی و عظمت متن‌های مخالف‌خوان گذشته نیست، بلکه مربوط به ترس و محافظه‌کاری‌های ماست که با پیش کشیدن برخی متن‌ها، که فقط خاطره‌ای از آن‌ها مانده است، همه چیز را پوشش می‌دهد و پنهان می‌کند.

می‌خواهم این سطرها را با نوشته‌ای از م. روان‌شید که خطاب به من است، به پایان ببرم که نگاه ویژهٔ او به شعر را کاملاً نشان می‌دهد؛ که چگونه می‌خواهد در کلمات بمیرد:

«شعر افشاگری نمی‌خواهد»

م. روان‌شید

۷ خرداد ۱۴۰۰، سوئد

دوست من جناب قلی‌پور عزیز

خوشحالم، خیلی خوشحالم که «شعر» هنوز آن‌قدر وجه و ابهت و جُربزه دارد تا بتواند «ناشعر» را از خودش دور کند؛ هنوز آن‌قدر برایش «مایه» مانده که توانسته زنگِ خطر را به صدا درآورد. «از سرِ ناچاری» چرا؟ پیشنهاد می‌کنم همچنان «آن با جُربزه» را شعر بنامیم و بگذاریم بماند و فکری برای «ناشعرها» بکنیم؛ یعنی راهی برای افشای آن‌ها.

«شعر» افشاگری نمی‌خواهد و می‌دانی که آن‌قدر وجه و اعتبار و قدرت و جُربزه دارد که بتواند خودش را هم‌چنان در قُله نگاه دارد. بیا «چیز»هایی را که می‌بینیم و می‌خوانیم، شعر خطاب نکنیم؛ یعنی که باید فکری برای آن «چیز»ها کرد، نه «شعر».

قصه ساده است: یک زنِ زیبا می‌تواند یک مردِ هوس‌ران را وحشی کند، ما باید جلوی وحشی‌گری را بگیریم، نه زیبایی را دوست من...

واکاوی مجموعهٔ «مردن در کلمات» مسعود امینی (م. روانشید) شاعری که شعر را زندگی می‌کند...

نگارنده: سریا داودی حموله
شاعر، منتقد ادبی و پژوهشگر فرهنگ مردم

همیشه گوشهٔ یک بستهٔ پستی
یک دل پنهان است
نمی‌بینی‌ش
حرف نمی‌زند
اما هست
یک بستهٔ پستی که
دل می‌آورد
دل می‌برد... (از شعر «یک بستهٔ پستی»)

مسعود امینی مشهور به م. روانشید، از چهره‌های شعر پیشرو دههٔ هفتاد است. این شاعر و پژوهشگر زبان پارسی، تا کنون چندین مجموعه‌شعر منتشر کرده است؛ همچون: بار یار و آفتاب (۱۳۶۹ ش)، باران تمام سال‌ها (۱۳۷۸ ش)، بیا برای زندگی اسمی انتخاب کنیم (۱۳۸۱ش)، خطابه به تاریکی (۱۳۹۱ش)، کمی از موهایت بی‌پرواست (۲۰۱٤ م) و نیستم تا بگویم دوستت دارم (۲۰۱٦ م).

از دیگر مجموعه‌های شعر او، مردن در کلمات است. زبان ساختاری «مردن در کلمات» ساده و بی‌پیرایه است. در این فرم روایی مفاهیم مختلفی شکل می‌گیرد. در ادراکات و احساسات، ظرافت‌های فراحسی نهفته است. ساختار روایی به واسطهٔ تک‌گفتارهای درونی، زبان مفهومی، غرابت‌های زبانی و جسارت‌های کلامی است. در تک‌گویی، زبان روایی اولویت دارد و آشنایی‌زداییِ معنایی حاصل کشف و شهود است.

با رویکردهای مختلط می‌توان به اشعار نور تاباند تا گوشه‌ای از زیبایی‌شناسی اشعار بازتاب داده شود.

رویکردهای اروتیکی: روانشید روحیهٔ حساس و لطیفی دارد و فضای اروتیک را بی هیچ محابایی به تصویر می‌کشد: خودارضایی با دستان بسته/ همهٔ ما را پیر کرده است (از شعر «با دستانِ بسته»)

برخی اشعار او در جهت مفاهیم اروتیک به تصویر کشیده شده‌اند که در این میان واژهٔ «پستان» بیشترین بسامد را دارد:

ـ پستان‌هایش/ استعارهٔ کوچکی بودند/ برای دیدن/ نوشتن و رفتن (از شعر «برای نوشتن و رفتن»)
ـ پستان‌هایش/ مرا به کوچه می‌کشاند (از شعر «برای نوشتن و رفتن»)
ـ پستان‌هایش با چشم‌هایم بازی می‌کنند (از شعر «ترنج»)
ـ دست‌هایت را بالا ببر/ و پستان‌هایت را نشانم بده/ این یک حملهٔ مسلحانه است (از شعر «روزگاری»)
ـ آنجا که مرگ/ پستان به پنجره می‌ساید (از شعر «به تیمارداران زندگی»)
ـ مرگ هم همچون من/ از پستان پاکیزهٔ زمین مکیده است (از شعر «در پناه دیوارها»)

رویکردهای عشق‌مرگی: اگرچه ذهنیت شاعر در پوستهٔ اومانیستی است، اما فضای رمانتیسمی هم لابه‌لای کلمات کاشته شده است. شاعر لحظه‌های عاشقانه را زیسته و با لایه‌های عاطفی ـ احساسی، مفاهیم را به تصویر کشیده است:

همهٔ زنان معشوقه‌های من‌اند/ اما/ تنها یکی به حرف‌های من گوش می‌دهد/ و باز/ با من می‌خوابد (از شعر «معشوقه‌های من»)

این اندیشهٔ پنهان بر اساس روایت‌های احساسی و عاطفی بنا شده است. در این رمانتیک‌گرایی، با پیوند بین ذهنیت و عینیت لحظه‌های ناب شاعرانه ترسیم می‌شود:

مثلِ گریه در دستمال خیس/ زمین در دست‌های ما/

دست به دست می‌چرخد/ این‌جا که منم/ آن‌جا که تویی/ دشوار است بگویم وطن (از شعر «گریه در دستمال خیس»)

جهان بیرونی اشعار در مداری حسی ـ مفهومی می‌چرخد و ساختار زبانی سرشار از لایه‌های حسی ـ عاطفی است.

رویکردهای انتقادی: برخی اشعار به مانند یک خطابهٔ سیاسی ـ اجتماعی هستند. شاعر در این وضعیت مضامین تعارضی را به تصویر می‌کشاند و اتفاق و رخدادهای ریز و درشت را ترسیم می‌کند و با اندیشهٔ سیاسی ـ اجتماعی جنبه‌های مفهومی را رقم می‌زند. در این حالت به واسطهٔ «منِ» رمانتیک، «منِ» انسانی و «منِ» اجتماعی روایت‌گری می‌کند.

از آن‌جا که ادبیات جای تفکر انتقادی است، عصیان‌گری تجربهٔ تازه‌ای در ساختار ساده‌نویسی به شمار می‌رود؛ ذهنیتی که بر ساختارهای دگراندیشی استوار است.

موضوع اعتراضی و تعارضی برخی سطور در چارچوب مونولوگ‌های انتقادی باقی می‌ماند. حوادثی که حول محور آبان می‌چرخد، همچنان که با لحن غمگینانه در گسترهٔ اجتماعی سروده است:

خواهران/ گلوله‌های آواره/ عاشق پیشانی شما شده‌اند/ آبان به آبان بیایید و/ ترانهٔ عشق بخوانید/ این‌جا سرزمین گلوله‌های آواره است (از شعر «سرزمین من»)

اشعاری از این دست بازتاب آگاهی جمعی هستند. در این وضعیت، زبان حامل گزاره‌های انتقادی است. گاه «من فاعلی» گزارشگری است که سعی دارد تعلیقی در معنا بیافریند تا تغییری در زاویهٔ دید به وجود آورد.

رویکردهای پیشگویانه: درون‌مایه‌های برخی اشعار از مفاهیم پیشگویانه است، با امید و آرزوهایی که محقق خواهند شد.

جذابیت این رئالیسم سیاه هم بسته به دلالت‌های پیشگویانه است. گاه راوی یک عشق تراژیک را پیش‌بینی می‌کند:

نگران نباش/ این بهار هم می‌آید/ و این بهار هم می‌گذرد/ یکی از ما شاید/ نباشد که ببیند/ اما شاخه‌ها و درخت‌ها/ بی هراس و هیاهو/ دوباره جوانه می‌زنند (از شعر «نگران نباش نازنین»)

رویکردهای اشیاء: شاعرانگی روان‌شید با روح اشیاء مرتبط و متصل است. شاعر به واسطهٔ رابطهٔ انسان و اشیاء افق تازه‌ای به زبان داده است. وی درکی متفاوت از اشیاء دارد. تصرف ذهنی او در اشیاء و پدیده‌ها نو و تازه است.

مجموعهٔ «مردن در کلمات» رنگ اشیاء به خود گرفته است. در این مجموعه، این عبارات و واژه‌ها بیشترین تکرار را دارند: «جلد شناسنامه»، «بستهٔ پستی»، «کتاب»، «غریو طبل‌ها»، «داغ‌ها»، «درفش‌ها»، «سه خشت خام»، «خیمه»، «قلمدان»، «لباس»، «تن‌پوش»، «پیراهن»، «تی‌شرت»، «عبا»، «مداد»، «خشاب»، «تفنگ»، «تیر»، «ترکش»، «تک‌تیر»، «گلوله»، «سفره»، «پنجره»، «چسب»، «قلم»، «بمب»، «شلیته»، «هیزم»، «تبر»، «نخل»، «بلور»، «درشکه»، «کفن»، «چراغ»، «نامه»، «کاغذ»، «کلاه»، «لیوان»، «قمقمه»، «قطار»، «کبریت»، «میخ»، «پیچ»، «جیوه»، «براده»، «خلخال»، «سنگ» و «طلسم».

راوی/ شاعر به انسان‌وارگی اشیاء می‌اندیشد و از منظر دانای کل شعر را به پیش می‌برد، تا شیءیافتگی کلمات را ترسیم کند:

من انتظارم از مدادهایم/ در روزگار تلخ/ مردن در کلمات بود/ کسی نمی‌دانست (از شعر«مردن در کلمات»)

مدادهای رنگی تنهام گذاشته‌اند/ کلمات/ و عاشقانه‌های پنهانم (از شعر «و ما کولی‌ها»)

نقاشی‌هایم را پاره می‌کنند/ مجسمه‌هایم را می‌شکنند (از شعر «خواب»)

مثل گریه در دستمال خیس (از شعر «گریه در دستمال خیس»)

تنها یک فنجان قهوه فاصله بود (از شعر «فرصت»)

زیباترین دودکش‌ها/ دوایر دیوانه‌ای دارند (از شعر «کرشمه»)

هیچ کس گلوله نداشت/ جز ما قابله‌ها/ که از واژه‌های منفرد/ گزاره‌ها ساختیم (از شعر «جان در جلیقه می‌مرد»)

ای پیراهنِ تنبل/ ای تن‌پوشِ بیگانه با من (از شعر «آواز»)

این پنکه پا ندارد/ اما مدام می‌چرخد (از شعر «به: کورش کرمپور»)

بسیاری از این نمونه‌ها که حجم بیشتر کتاب را تشکیل داده‌اند، با تکرارکلماتی نظیر «مداد»، «پنجره»، «گلوله»، «مقبره» و «چراغ» جهان اشیاء را به هم نزدیک می‌کنند. این پاره‌روایت‌ها در جهت نگاه سورئالیستی است که درآن روابط بین اشیاء به نفع زبان استفاده می‌شود.

رویکردهای جغرافیایی: روان‌شید شاعری جنوبی است، اما دورافتاده از وطن است. با این وضعیت جانش در جنوب (اهواز/ آبادان) نفس می‌کشد. روح شاعرانه نشان از فضای جنوب دارد. کلماتی مانند «کارون»، «گرما»، «جنوب»، «شرجی»، «شلیک»، «جنگ»، «بمب»، «نخل»، «اهواز»، «اشکر»، «خشایار»، «گاو» و «گاومیش» مفهوم جغرافیایی گرم و سوزان را دارند.

زبان شعر او تازه و بدیع است و تصویرگرایی در این مجموعه متعارف است. شاعر از عناصر بومی جنوب بهره می‌برد تا حس‌های نوستالژیک را به تصویر بکشاند. تأثیر اعجازگونهٔ حس‌های نوستالژیک در سطح زبان بازنمود بارز دارند. شاعر از موقعیت دلخواه جنوب می‌گوید؛ از عناصر طبیعی‌ای که نشانه‌ای از جغرافیای جنوب را با خود حمل می‌کنند؛ به طوری که از موتیف‌هایی نظیر «اهواز»، «گلوله»، «تیر»، «گرما» و «شرجی» به دفعات بهره می‌برد تا تا هویت واقعی خود را بیان کند:

تو نمی‌دانی حوض چیست/ شب‌نشینی کنارِ حوض/ شرجی، تابستان اهواز یعنی چه/ تو نمی‌دانی اهواز کجای جهان ایستاده است. (از شعر «فلکهٔ سه‌دختر»)

رویکردهای طبیعت: شاعر از رابطهٔ متقابل طبیعت و انسان را می‌گوید، در هم‌معنایی با طبیعت حرکت می‌کند و در شعر ـ طبیعت از موتیف‌های بادوامی نظیر «درخت»، «بلوط»، «سیب»، «سنبل»، «شقایق»، «انار»، «تاکستان» و «نخل» استفاده می‌کند:

ای جهان حاصلخیز/ پلنگان پیر می‌دانند/ دیگر/ هیچ پناهگاهی/ مرا پناه نمی‌دهد (از شعر «ای جهان حاصلخیز»)

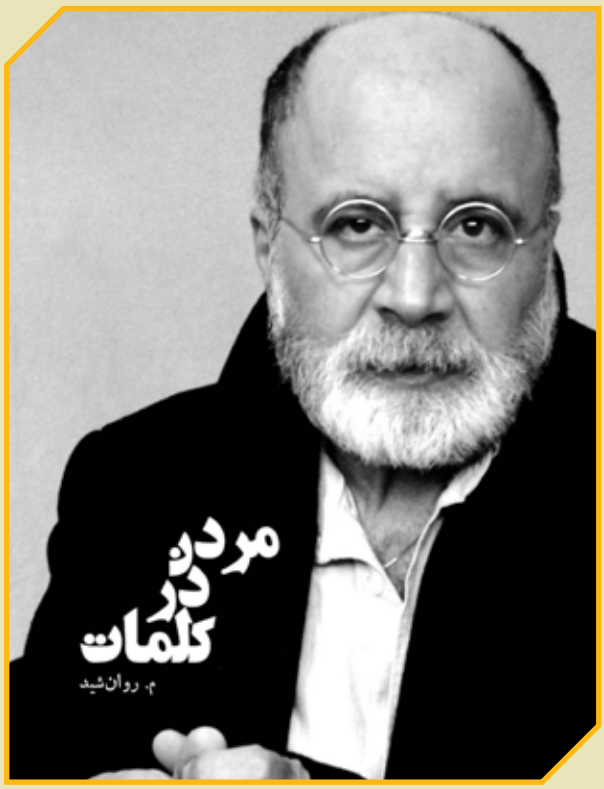
طبیعت این امکان را به شاعر می‌دهد که مفاهیم تازه را به تصویر بکشد. در این جهت سطرها از منطق مضمونی پیروی می‌کنند.

رویکردهای مفهومی: روان‌شید جهان را به شکل متفاوت می‌بیند و هنر اصلی‌اش تغییر واقعیت‌هاست. او به طور معمول حضوری آگاهانه در شعر دارد، درگیر مسائل و معضلات اجتماعی است و خشم عمیقی نسبت به جهان و مافیه دارد. او در شعرهایش از تنهایی، اضطراب و هراس انسان معاصر می‌گوید.

در رویکردهای مفهومی، موتیف و موضوع‌های متفاوت کنار هم چیده می‌شوند تا وجوه تازه‌ای از تصاویر روایی ترسیم شود؛ همچنان که مضامین، برجستگی‌های موضوع را در برمی‌گیرد تا جذابیت معنایی خاصی را به ذهن متبادر کنند.

«مردن در کلمات» در حوزهٔ معنا و فرم ساختارمند است. این کارکردها معطوف به لایه‌های معنایی است. به واسطهٔ سطرهایی اعتراف‌گونه، نوعی جنون‌مندی در لابه‌لای کلمات موج می‌زند. در این تصاویر روایی، انگاره‌های «تاریکی»، «اضطراب و دلهره»، «عشق» و «مرگ» دلالت بر رئالیسم سیاه دارد.

در اشعار او دلالت معنایی سبب درخشش زبان می‌شود



و تکرار زمان حال استمراری در اشعار، دوام و استمرار موضوع‌ها را می‌رساند.

در این برج‌ها که می‌گذرند/ نام‌های ماست/ که تشییع می‌شود/ آلیسیا/ تنها تو می‌دانی/ من از کجا آمده‌ام/ مرا به کجا می‌برند (از شعر «٦ شهریور ١٣٩٩»)

روان‌شید دنیا را متفاوت می‌بیند و در صدد تعریف تازه‌ای از کلمات است. با تصویرگرایی به زبان عمق می‌دهد و معنا را احضار می‌کند. اگرچه کلمات هارمونی ساده و طبیعی دارند، اما ترکیبات هم‌آوا سبب آهنگین شنیدن کلام می‌شوند. گاه سطرهایی در حد جملات قصار ظاهر شده‌اند:

تنها مرده‌ها خبر دارند/ قبرهای ما/ کجای جهان می‌چرخند (از شعر «با دستان بسته»)

شاعر معنا و مفهوم را معیار کانونی اشعار قرار داده است. او با شعر بینابینی پیوندش را با شعر پیشین نگسسته است. روان‌شید گزاره‌های روایی را کنار هم می‌چیند، با حس‌های نوستالژیک مفاهیم انسانی را به رشتهٔ تحریر درمی‌آورد و با تناسب و تقارن، حس‌های عاطفی ـ احساسی را ترسیم می‌کند.

منابع:

امینی، مسعود (م. روان شید) (۲۰۲۱ م). مردن در کلمات، سوئد: نشر کتاب ارزان

بازیافت انواع بطری‌های شیشه‌ای بی‌استفاده

«از پسماندهای خشک تا هنر؛ گامی به سوی سلامت محیط زیست»

نگارنده: شروین پاداش‌پور
متولد ۱۳۳۹ ش، فعال حوزهٔ هنرهای دستی و هنر بازیافت

لوازم و مواد مورد نیاز:

- **بطری در هر اندازه که در دسترس باشد.**
- **دستمال کاغذی یا حوله‌ای**
- **چسب‌چوب**
- **قلم‌مو**
- **رنگ اکریلیک به دلخواه**
- **مهره و نوار یا هر تزئینات دیگر به دلخواه**
- **اسپری بی‌رنگ (کیلر) مات یا براق برای محافظت از رنگ بطری**

روش کار:

مقداری چسب‌چوب را در کاسه‌ای با آب مخلوط می‌کنیم تا غلظت آن شبیه به دوغ رقیق شود. هر بار تکه‌هایی از دستمال کاغذی را با کمک قلم‌موی آغشته به چسبِ رقیق‌شده روی بطری مورد نظر به صورت نامنظم و چروک می‌چسبانیم تا تمام بطری پوشش داده شود (مانند تصویر).

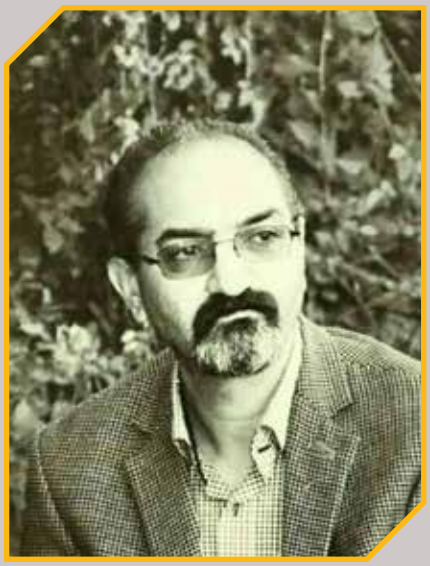
توجه داشته باشید که سر بطری را، در جایی که درب آن بسته می‌شود، با دستمال نپوشانید.

بعد از اتمام کار، صبر کنید تا بطری کاملاً خشک بشود.

نشانهٔ خشک شدن این است که دستمال‌ها حالت کاغذی و آهاردار پیدا می‌کنند. سپس می‌توانید با رنگ اکریلیک به دلخواهتان بطری و درب آن را رنگ کنید.

بعد از اتمام رنگ‌آمیزی و خشک شدن کامل، برای تثبیت و دوام رنگ بهتر است از اسپری بی‌رنگ (کیلر) استفاده کنید.

در انتها هم با هر نوار و مهره یا تزئینات دیگر به سلیقه‌ای خودتان آن را زیباتر کنید.



ترجمهٔ دو شعر از سیمین بابایی و صحرا کلانتری

مترجم: کامیل قهرمان‌اوغلو
زادهٔ روستای احمدآبادِ مشگین‌شهر (۱۳۵۳)
دکتری تاریخ محض و ادبیات فارسی
شاعر، منتقد ادبی و مترجم
برخی او را بانی و پدر ادبیات فراشعر (فراحجم) در ادبیات تورکی آذربایجان نامیده‌اند

برشی از شعر سیمین بابایی:

بادهای سمّی
ما که از سر گذراندیم
معوّقه‌های زیستن را/ به چهارمیخِ قوانین مذکّر
چه بلندها که فریادتر شد
از دهان باز زخم‌ها/ که نفس می‌کشند
دردِ مفاصل فانوس را

صدای روئیده از گلوی شهر
طعم خون است
برخاسته از ارتفاع خیابان
و کلاه افتاده/ از سرِ عدالت
و شعر/ طنابی‌ست بر گردن استقامت

ترجمهٔ شعر به زبان تورکی آذربایجانی:

بیز کئچدیک
قالمیش یاشام بورجلارینی/ کیشی قایدالارینین
دؤرد دیرناغینا
نقدر یوکسلیشلر قیشقیریقلاندی
نفس آلان یارالارین/ آچیق آغزیندان
فنارین اویناقلاریندا آغری

سیمین بابایی

صحرا کلانتری

شَه‌هَرین بوغازیندان گلن سس
قان قوخولودور
خیاوان هوندورلویوندن یوکسلَیر
و پاپاق دوشدو/ عدالتین باشیندان
شعیر ایسه دؤزوملولوک بوینوندا بیر کندیردیر
***

شعری از صحرا کلانتری:

می‌خواستم بارانِ شیر باشم
بپاشم به قحطیِ لب‌ها
شاید از دهانِ گوسفندی‌تان
شیری به پا خیزد
باید زنم را برداری
و با کمری مسلّح از مهمّاتِ اجدادی
نطفهٔ شلیک شوی از لقاحِ گوگرد و پوکه
پر شو از مهمّاتِ گیسوانم توی خشاب‌های عقیمت
می‌خواستی آبستنِ صلح باشم
در هم‌آغوشیِ حقوق بشر
اما شلیکِ خاصیتِ پستان‌های حرام است
نترس از جنگ‌های چریکی در جمجمه‌ام
باید برگردی از خطوط مؤخّر سینه‌ات
تا خطوط مقدّم زن
وقتی روی انگشتانِ محجّبه‌ات نمی‌چرخد
دارند می‌روند به تقسیمِ اراضیِ بد ن ها یما ن
و مین‌های صلواتی می‌کارند
روی نقاطِ مکروه
تا برداشت‌های حرامشان میسّر گردد
در نذوراتِ بدنی
اما تنی که زنش را به باد داد
از گردباد نمی‌ترسد

ترجمهٔ شعر به زبان ترکی آذربایجانی:

سود یاغیشی اولماق ایسته‌ییردیم
دوداقلارین آجلیغینا سپیله‌م
بلکه سنین قویون آغزیندان
بیر آصلان آیاغا قالخدی
منیم آروادیمی گؤتورمه‌لیسن
آتا، بابا دؤیوش سورساتی‌ایله
و سیلاحلانمیش کمرله
آتدیغین اسپئرمادان دول
کوکوردون و پئمزانین مایالانماسیندان
ساچلاریمین سورساتلاریندان قیسئر گوللله خیشابلارینا
دول
ایسته‌ییردین صولحه حامیله قالیم
اینسان حوقوقلارینین قوجاقلاشماسیندا
آنجاق... آتیشما حارام دؤشلرین اؤزه للییدیر
کلله‌مده‌کی پارتیزان دؤیوشلریندن قورخما
دؤشونون سون چیزگیلریندن قاییتمالیسان گرک
قادینین اؤن سیرالارینا
پرده‌لنمیش بارماقلارین فیرلانمایان چاغدا
گئدیرلر بدنیمیزین تورپاقلارینی
بؤ لو شَمَه یه
و صلوات مین‌لرینی اکیرلر
ایرنج نؤقطه‌لرده
بلکه حارام محصول‌لاری مومکون اولسون
فیزیکال تکلیف‌لرده
آمما... آروادینی یئللره وئرن کیمسه
قاسیرغادان قورخماز

ترجمۀ شعری از لوکمان (لقمان) بایباراس

نگارنده: فریاد ناصری
شاعر ونویسنده
صاحب‌امتیاز و مدیر نشر حکمت کلمه
استاد دانشگاه و مدرس

لوکمان بایباراس (Lokman Baybars)، نویسنده، شاعر و مشاور هنری، در سال ۱۹۸۲ م در قونیه به دنیا آمده است و در چند دانشگاه تحصیل کرده است. از او دو رمان با نام‌های گیسوان را پس بدهید و ایستگاه داستان منتشر شده است. لوکمان در ازمیر زندگی می‌کند و همزمان با چند مجلۀ ادبی و هنری همکاری دارد.

gün hesabı

o, sabahları iki kere uyanır,
ilkin rüyasından
bir de kendinden.

namaza durur elleri.

saçlarını
uzun
uzun
tarar
açar perdeyi, şehrine bakar.

yola düşer. sarıdır yürüyüşü,
çocuklar, kediler ve gökyüzü
akar
gider
gözlerinden.

yine namaza durur elleri.

gençler toplanır etrafında
çünkü güzel ve gariptir,
tartılmış harflerle doludur cepleri.

namaza gitmiştir, bekleyin.

gelmezse de yıkılmaz dünya
ama ondan kalan boşluğu
kimler doldursun?..
kim bilir?..
yağmur oldu, karşıtı toprağa
belki de
ekmektir
bölünmek
üzeredir
bir babanın elinde.

gün batar, denizi hatırlar
karlı ovalar ve bandırma.
kalkar bir şiir koyar, demlenir
çayını içer.... sonra sigara.

seccadesinde
fısıldar,

“belki de
bazı insanlar
sadece gölgedir.”

gelince anlatır, dinleyin şiirlerini
ufacık ufacık büyüyen bir dünya
anlaşılır olur.

sonra yine durur namaza.

o geceleri
iki kere gider,
ilkin rüyasına
bir de
kendine.

حساب روز

او صبح‌ها دو بار بیدار می‌شود
نخست از رویایش
بعد از خودش

دست‌هایش به نماز مشغول می‌شوند
موهایش را
بلند
بلند
شانه می‌کند
پرده را کنار می‌زند و نگاه می‌کند به شهرش.

به راه می‌افتد و رفتنش زرد است
بچه‌ها، گربه‌ها و آسمان
از چشم‌هایش
سُر می‌خورند و
می‌روند.
دوباره دست‌هایش به نماز مشغول می‌شوند.
اگر هم نیاید، دنیا از کارش نمی‌افتد
اما جای خالی او را
چه کسانی پر می‌کنند؟
کسی نمی‌داند؟
باران شد، با خاک آمیخت
شاید هم
نانی
در حال قسمت شدن
به دست‌های پدری.
آفتاب غروب می‌کند و دریا را به یاد می‌آورد
دشت‌های برفی و شیب.
بلند می‌شود، می‌گذارد شعری دم بکشد
چایش را می‌خورد... بعد هم سیگار

بر سجاده‌اش
در حال زمزمه است،
«شاید که
بعضی از آدم‌ها
تنها سایه‌اند.»
همین که بیاید، خواهد خواند. به شعرهایش گوش کنید
دنیایی که ذره‌ذره بزرگ و
فهمیدنی می‌شود.

دوباره باز، دست‌هایش به نماز مشغول می‌شوند
او شب‌ها
دو بار می‌رود
نخست به رؤیایش و
بعد
به خودش.

کلمات در خدمت هستی

نگاهی به شعر زنده یاد احمدرضا احمدی

نگارنده: محمد هدایت
دانش‌آموختۀ زبان و ادبیات فارسی، شاعر، مدرس و پژوهشگر ادبی

آنچه برای احمدرضا احمدی امتیاز محسوب می‌شود و او را از معاصرینش متمایز می‌کند؛ لزوماً ربطی به حضور مستمر و پنجاه و اندی ساله‌اش در حوزۀ شعر و ادبیات ندارد، بلکه مربوط می‌شود به ربط و نسبتش با شعر مدرن (آوانگارد)؛ زیرا تاریخ هنر، تاریخ آوانگاردهاست. گرچه آوانگاردیسم نیز مصرف تاریخی دارد و نیازمند بازتعریف دائمی خود است، به این دلیل ساده که انسان در هر دوره به بازتعریف خود و جهان می‌پردازد و برای این بازتعریف، زبان تازه ابداع می‌کند و شعر می‌تواند پیش‌قراول این هستی‌بخشی باشد.

نیز آنچه به احمدرضا احمدی و شعرش معاصریت می‌بخشد، توجه ویژه‌اش به زبان است؛ به نحوی که زبان احمدی علاوه بر آنکه جهان او را بازتاب می‌دهد، دارای وجوه بین‌الاذهانی (Intersubjective) نیز هست و مخاطب شعرش را به آنات و لحظه‌های آشنا می‌برد.

آدمی را توانایی عشق نیست/ در عشق
در می‌شکند و می‌میرد
هر دارو که علاج بود/ در خانه داشتم/
اما/ تنم در باد/ به تماشای غزل‌های
آخر رفت

امروزه شعر منثور «احمدی» شکل غالب یا شاید هم قالب شکل‌یافتۀ شعر امروز است، اما فراموش نکنیم که او به دوره‌ای تعلق داشت که حتی فراروی محتاطانۀ نیما و شاگردانش از وزن، قافیه، ردیف و قالب‌های مرسوم و هنجارهای زبانی و زبان معیار، ذنب لایغفر یا گناه کبیره محسوب می‌شد، تا جایی که فروغ فرخزاد در نامۀ مشهورش به احمدرضا مصرانه از او می‌خواهد در شعرهایش وزن را رها نکند، نیز از پرگویی اجتناب ورزد؛ دو توصیه‌ای که احمدی به دلایلی که خواهم آورد (و به‌درستی)، آنها را نادیده گرفت.

فروغ در نامه‌اش می‌گوید: «احمدرضای عزیز، وزن را فراموش نکن. به توان هزار فراموش نکن. حرف مرا گوش بده...» و در جایی دیگر از همین نامه می‌گوید: «سعی نکن زیاد شعر بگویی...».

فروغ فرخزاد و بعدها براهنی، وزن و موسیقی را آخرین حلقۀ اتصال به شعریت (زبان شعر) قلمداد می‌کردند، غافل از آنکه احمدرضا از این یادگار، یعنی منِ تغزلی عبور کرده بود و شعر را از هر چیزی غیر از شعر برهنه می‌خواست. او سنت‌شکن و کلیشه‌گریز بود و هر ضمیمه‌ای را از شعر جدا می‌خواست؛ برای او زبان وجهی انتولوژیک (هستی‌شناسانه) داشت او «در» و «با» زبان می‌اندیشید، می‌زیست و شاعری می‌کرد.

شعر احمدرضا احمدی البته جابه‌جا به فضاهای رمانتیک نزدیک می‌شد، اما رمانتیسیسم او تنها به وجوهی از نوستالژی‌های سطحی منحصر نمی‌ماند و به لایه‌های زیرین‌تر وجود، نقب می‌زد.

من فقط گفتم: باز گردیم/ سخن از
گل‌های داوودی بگوییم/ که پس از
تشییع جنازه/ من آنها را به خانه
آوردم/
کاش خانه، شاید سه اتاق/ آنها گلدان
داشتند/ ما گلدان آنها را شکستیم/
کبوتران پر زدند/ پر زدن کبوتران
از صبح/ و رسیدن کبوتران به شب
حرکتی در طول نبود در عمق بود.

احمدی شاعری بود که برای شعرش عنوان‌سازی (عنوان‌تراشی) نکرد و بر خلاف برخی شاعران که پیش از آنکه با شعرشان مواجه شویم، عنوان شعرشان به چشم می‌آید، عنوانی برای

خود نتراشید، او از دل جریان‌های پیشرو شعرِ آن روزگار، یعنی شعر دیگر و شعر حجم، برخاسته بود؛ که بعدها منتقدان عنوان شعرش را موج نو نام‌گذاری کردند. او بعدتر، در کتاب بیست نامه و چهارده چهره برای واژگونی جهان، در چند عبارت ساده رابطه‌اش را با شعر این‌گونه توصیف می‌کند:

«امسال تاریخ شاعری من به پنجاه سال می‌رسد. زمان کمی نیست. چقدر حوصله داشتم، چقدر ایمان داشتم و چه قلب جوانی داشتم که این سال‌ها شعر نوشتم. در این پنجاه سال برای اثبات شعرم جدل نکردم و هیاهو نکردم. می‌گفتم: اگر شعرم آب شفافی است، از جویبارها می‌گذرد و به دریا می‌رسد و از درختان و پرندگان، زنان و مردان و عاشقان عبور می‌کند».

اندام‌های ما در آفتاب نیمروز صیقل خورده بود/ باد بود و پناه ما به بوته‌های گل سرخ/ کنجکاوی ما برای انگورها تا پایان شب دوام نداشت

احمدرضا احمدی به زمانه‌ای تعلق داشت که شدیداً دستخوش تغییر بود؛ جامعه‌ای که از یک سو مشروطیت را از سر گذرانیده بود و از سویی به واسطهٔ ملی شدن صنعت نفت و سرازیر شدن پترودلارها در حال تجربهٔ مدرنیته (مدرنیزاسیون) و مواجهه با جهان سرمایه‌داری بود. در تقابل با این موقعیت جدید، ایدئولوژی‌های چپ و مارکسیستی و نگاه انقلابی در میان روشنفکران هژمونی و استیلا یافته بود و بالطبع غالب آثار ادبی در خدمت این تفکر بود، اما احمدرضا احمدی با فاصله‌گیری تعمدی از نمادسازی‌های مرسوم، سمبولیسم اجتماعی و رئالیسم چپ انقلابی، به زبان، زیبایی و تخیل وفادار ماند و به همین دلیل به شعر

عینیت‌گرا (ابژکتیو) تمایل داشت؛ شعری که خیابان را به عنوان نماد مدرنیته به ادبیات آورد. او در شعرش چیزی را به جای چیز دیگر قرار نمی‌داد (سمبول‌سازی نمی‌کرد) و خیابان برایش نماد زندگی بود، نه اعتراض و ابژهٔ سیاسی و درست همین تفکر بود که احمدرضا را از سایرین متمایز می‌کرد.

من/ انبوهی از بعدازظهرهای جمعه را به یاد دارم/ که در غروب آن‌ها/ در خیابان از تنهایی گریستیم/ ... این بعدازظهرهای جمعه پایان و تمامی نداشت

مرا همان‌گونه که متولد شدم/ صدا کنید/ بیست تابستان است/ که من گرما را دوست دارم/ من نه مانده‌ام/ من باز می‌گردم/ در طبقهٔ بالای خانهٔ ما/ باد گیسوان زن را آشفته می‌کند

احمدرضا در فراز دیگری می‌گوید:

«من در شعر به این فکر می‌کنم (اندیشه می‌کنم) که استقلال ظاهری آن را باید از میان برداشت [و] به آن سطح همه‌جانبه داد... این ریشه‌ها[ی شعر] را باید در روزهای دیگر هفته و پدیده‌های دیگر اندیشه (نمایشنامه، قصه، موسیقی، نقاشی، معماری) فرستاد. نباید از این تجربیات گذشت». (نامهٔ احمدرضااحمدی به فروغ فرخزاد، ۱۳۴۳ ش)

برداشتن «استقلال ظاهری» شعر آیا چیزی به‌جز عبور از اوزان ظاهری و موسیقی شعر و عبور از مرزهای ژانریک است؟ بالاخص وقتی که برای او مرزی میان شعر، نمایشنامه، نقاشی، سینما و معماری و... نیست. او شعر را خارج از تنگناهای تعاریف مرسوم می‌دید و به‌درستی می‌گفت: «برای من شعر هیچ تعریفی ندارد. بگذار سکوت کنم و بگذرم» (بخشی از نامه به فؤاد نظیری).

در هر حال احمدرضا احمدی نیز همچون کثیری از شاعران مستقل معاصر نقش خود را زد و راه خود را رفت و تأثیر خود را نیز گذاشت. او از نسل شاعرانی بود که مرزی میان شعر و تجربه‌های زیستهٔ زندگی قائل نبود و تا واپسین دم به شعر وفادار ماند.

در مزیت ماه گرفتگی: نگاهی به تأثیر ماه‌گرفتگی در شعر فروغ فرخزاد

نگارنده: ندا پیشوا
نویسنده، شاعر و متخصص دندانپزشکی کودکان

مقدمه

«ماه‌گرفتگی» اصطلاحی کموبیش شاعرانه محسوب می‌شود که ابعاد روانشناسانه دارد و مراد از آن اثراتی است که به دنبال مواجه شدن با رخدادهای مختلف در طول زندگی، به روح و روان فرد آسیب می‌زنند و اندیشه‌ها و رفتارهای او را متأثر می‌کند.هر انسانی در مسیر زندگی از اوضاع محیطی و نقیصه‌های جسمی و روانی خود دچار آسیب می‌شود. این صدمه‌ها ممکن است موقتی یا بلندمدت باشد و بسته به نحوۀ رویارویی فرد با آن و شناخت یا عدم شناخت او نسبت به ماه‌گرفتگی خود، امکان دارد پس از مدتی مداوا شود یا اثرات آن کاهش یابد.

به نظر می‌رسد بسیاری از ماه‌گرفتگیها، به‌ویژه مواردی که در دوران کودکی شکل گرفته‌اند، تا آخر عمر گریبان فرد ماهگرفته را رها نمی‌کنند و او را به شکلهای مختلف تحت تأثیر قرار می‌دهد.در این نوشته قصد دارم از منظر خود و با توجه به شواهد و منابع، به پیامدهای ماه‌گرفتگی در آثار فروغ فرخزاد بپردازم. به نظر می‌رسد ماه‌گرفتگی لزوماً ویرانگر نیست و هرچند فرد ماهگرفته ممکن است فراز و نشیبهای گوناگونی را در زندگی تجربه کند، گاه دستاوردهای ارزشمندی را نیز از این طریق به دست میآورد؛ به بیان دیگر، خودآگاه یا ناخودآگاه برای شکوفایی و بروز استعدادهایش از ماه‌گرفتگیها استفاده می‌کند. شاید در بسیاری از موارد، تمایل برای جذب شدن به رشته‌های هنری و ادبی و پرداختن عاشقانه به این امور، مهر تأییدی بر وجود زخمها و آسیبهای روحی باشد.در این نوشته سعی میکنم به اختصار و با مرور برخی از شعرهای فروغ، بازتاب ماه‌گرفتگی‌های او را در آن شعرها مشخص کنم. برای درک بهتر این امر، نخست به زندگی فروغ اشاره میکنم. زندگی این شاعر به سه دورۀ مجزا تقسیم شده است:

۱ـ کودکی و نوجوانی

زندگی کوتاه و پرتلاطم فروغ بهترین مثال از ماه‌گرفتگی افرادی است که از کودکی درگیر کشمکش‌های خانوادگی بودهاند. داشتن پدری مستبد و دیکتاتور که توجهی به نیازهای روحی فرزندان خود نداشت، موجب رنجیدن روح حساس و شکنندۀ آنها، به‌ویژه فروغ، می‌شود. احتمالاً آغاز گرایش او به دنیای خیال و شعر ناشی از همین محرومیت از آغوش گرم خانواده و محبت واقعی پدر بوده است.

در شعر «دلم برای باغچه می‌سوزد» باغچۀ خشکیده استعارهای از محیط خانوادگی و روابط نامطلوبی است که فروغ از آن رنج میبرده و قادر به التیام آن نبوده است.

کسی به فکر گل‌ها نیست
کسی به فکر ماهی‌ها نیست
کسی نمی‌خواهد
باور کند که باغچه دارد می میرد
که قلب باغچه در زیر آفتاب ورم کرده است
که ذهن باغچه دارد آرام‌آرام
از خاطرات سبز تهی می‌شود
و حس باغچه انگار
چیزی مجرد است که در

انزوای باغچه پوسیده است
حیاط خانهٔ ما تنهاست
حیاط خانهٔ ما
در انتظار بارش یک ابر ناشناس
خمیازه می‌کشد

در ادامهٔ شعر، فروغ شخصیت هر یک از اعضای خانوادهٔ خود را شرح می‌دهد. پدرش نسبت به سرنوشت باغچه بیتفاوت است. او گمان می‌کند نقش خود را نسبت به خانواده ایفا کرده و سرگرم دلخوشی‌های کوچک خویش است. او معتقد است پس از مرگش فرقی نمی‌کند باغچه باشد یا نباشد. مادرش گرفتار ایدئولوژی و جهانبینی دینی است. او هر مشکلی، حتی آفتزدگی باغچه را به معصیت و کفر اطرافیانش منتسب می‌کند. برادرش گرفتار فلسفهبافی است و شفای باغچه را در انهدام باغچه میداند. خواهرش که در کودکی عاشق طبیعت بوده، حالا ازدواج کرده و درگیر روزمرگیها شده است. او به یک رابطهٔ خالی از عشق و مصنوعی برای ازدواج و فرزندآوری رضایت داده است.

فروغ در اینجا به ماه‌گرفتگیِ ناشی از ازدواج اجباری اشاره می‌کند. تنها فروغ است که متوجه پریشانی و نابسامانی روابط خانوادگی شده است و هنوز به اصلاح و ترمیم آن فکر می‌کند. او امیدوار است بتواند باغچه را به بیمارستان ببرد. دلمشغولیها و نگرانیهای او با همهٔ اعضای خانوادهاش فرق می‌کند و آرزو دارد ذهن باغچه از خاطرات سبز تهی نشود.

۲ـ جوانی، ازدواج، طلاق، آشنایی با ابراهیم گلستان

فروغ از روی خامی و به خاطر فرار از استبداد حاکم بر خانهٔ پدری، دل به پرویز شاپور می‌بندد، اما در خانهٔ همسر نیز از داشتن حقوق انسانیِ برابر محروم است و برای دستیابی به آزادی بیشتر و رسیدن به رشد و شکوفایی، مجبور می‌شود قید زندگی سنتی و محدودکنندهاش را بزند و از شاپور طلاق بگیرد. پس از مدتی به دلیل نارضایتی خانوادهٔ همسر سابقش از معاشرتها و رفتوآمدهای فروغ، حضانت فرزندش را از او می‌گیرند. این اتفاقها باعث تشدید آسیبهای روحی و ماه‌گرفتگی‌های پیدرپی فروغ می‌شود.

درگیر شدن با دوره‌هایی از افسردگی شدید و حتی بستری شدن در آسایشگاه روانی، تجربه‌های ناخوشایندی است که پی‌درپی موجب آزار فروغ می‌شود. این درد و رنج‌ها به شکل‌های گوناگون شعر فروغ را تحت تأثیر قرار می‌دهد و منجر به خلق تابلوهای محشری می‌شود که نه تنها معرّف نبوغ اوست، بلکه پیامد ناگزیر ماه‌گرفتگی‌های اوست. در عین حال، به نظر می‌رسد فروغ درگیر نوعی کشمکش و تضاد درونی است. گاه ماه‌گرفتگی ناشی از احساس گناه و ندامت، او را به سخن واداشته که نمونهٔ آشکار آن شعر «در برابر خدا» در دفتر اسیر است؛ جایی که می‌گوید:

دل نیست این دلی که به من دادی
در خون تپیده، آه، رهایش کن
یا خالی از هوا و هوس دارش
یا پایبند مهر و وفایش کن

تنها تو آگهی و تو میدانی
اسرار آن خطای نخستین را
تنها تو قادری که ببخشایی
بر روح من صفای نخستین را
آه ای خدا، چگونه تو را گویم
کز جسم خویش خسته و بیزارم؟

به نظر می‌رسد این شعر، مناجات صمیمانهٔ قلبی شکسته و دردمند با خداست و هر چند مخاطب تلاش کند تا در قید حدس و قضاوت اخلاقی نباشد، ناخواسته درگیر آن می‌شود. با این حال، در دفترهای بعد، خطوط عصیان و سرکشی او را به وضوح مشاهده می‌کنیم.

فروغ زنی است که بیمحابا زیست خود را در شعرش فریاد میزند؛ زیستی که مانند زندگی همهٔ ما سرشار از لکههای تاریک ماه‌گرفتگی است. او برخلاف بسیاری از ما خود را چنانکه هست، ترسیم می‌کند و نمی‌خواهد بر چهرهٔ خود نقاب بزند. همین موضوع یکی از اسباب جذابیت و تازگی همیشگی در شعر اوست:

گنه کردم گناهی پر ز لذت
در آغوشی که گرم و آتشین بود
گنه کردم میان بازوانی
که داغ و کینه‌جوی و آهنین بود...

آشنایی و دوستی با ابراهیم گلستان نقطهٔ عطف زندگی احساسی فروغ بوده است که پیامدهای ناگوار آن باعث ماه‌گرفتگی شدید او می‌شود. دلبستگی بیش از حد و عشق نامتعارف او به گلستان ناشی از سرخوردگیها و نیاز شدید او به دوست داشته شدن و فرار از تنهایی است. این صمیمیت زمانی رخ می‌دهد که او دچار ماه‌گرفتگی ناشی از طرد و عدم تأیید و دوری از خانواده است. شاید بیراه نباشد اگر بگوییم شخصیت نارسیستیک و مغرور ابراهیم گلستان باعث تشدید ماه‌گرفتگی‌های قبلی فروغ شد و مواجهه با او نوعی برانگیختگی هیجانی در او ایجاد کرد که بازتاب

آن خلق عاشقانههای بیبدیل فروغ شد:

ای شب از رویای تو رنگین شده
سینه از عطر توام سنگین شده...
ای تپشهای تن سوزان من
آتشی در سایهٔ مژگان من...
ای دو چشمانت چمنزاران من
داغ چشمت خورده بر چشمان من...

۳ـ خودشناسی و بلوغ فکری

اوج شکوفایی فروغ در شعر زمانی رخ میدهد که او بر ماهگرفتگی خود آگاهی کامل پیدا میکند و میتواند آنها را یک به یک به تصویر کشد. او برآیند نهایی سرگشتگیها و چالشهای زندگی خود را در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» خلاصه کرده است و چنان صمیمی و صادقانه از آنها سخن میگوید که با هر بار خواندن آن، حس و حال مخاطب دگرگون میشود. فروغ در این شعر به وضوح از نشانهها و علامتهای ماهگرفتگی خود حرف میزند که در این قسمت چند مورد از آنها را ذکر میکنیم.

۱ـ احساس تنهایی:

شعر با این بند آغاز میشود و خواننده را بهروشنی با چهرهٔ ماهگرفتهٔ شاعر مواجه میکند:

و این منم
زنی تنها
درآستانه ی فصلی سرد

در ادامه از «کلاغهای منفرد انزوا» میگوید که «در باغ پیر کسالت» میچرخند.

«تنهایی» در اشعار فروغ واژهای پربسامد است که بارها و بارها به صورتهای مختلف در این شعر

هم تکرار میشود؛ تا جایی که در بندهای پایانی مورد خطاب شاعر قرار میگیرد:

سلام ای غربت تنهایی
اتاق را به تو تسلیم میکنم
چراکه ابرهای تیره همیشه
پیغمبران آیههای تازهٔ تطهیر نند
و در شهادت یک شمع
راز منوّری است که آن را
آن آخرین و آن کشیدهترین شعله خوب میداند

۲ـ یأس و ناامیدی فراگیر از جهان هستی و ناتوانی از اجرای حرکت مؤثر برای برطرف کردن آن:

در ابتدای درک هستی آلودهٔ زمین
و یأس ساده و غمناک آسمان
و ناتوانی این دستهای

سیما نی . . .

او در بندهای بعد، از ابرهای سیاهی شکایت دارد که «در انتظار روز میهمانی خورشیدند».

۳ـ بیاعتمادی و تردید نسبت به آمیزههای ایدئولوژیک:

ذهن پویا و پرسشگر فروغ بارها تردید خود را نسبت به آنچه اطرافیانش بی هیچ پرسشی پذیرفته بودند، مطرح میکند:

وقتی در آسمان، دروغ وزیدن میگیرد
دیگر چگونه میشود به سورههای رسولان سرشکسته پناه آورد؟

٤ـ وصف شدت آزردگی و آسیب روحیاش:

زمان چه وزنی دارد

و ماهیان چگونه گوشت‌های مرا می‌جویند
چرا مرا همیشه در ته دریا نگاه می‌داری؟

۵ـ معرفی عمیقترین زخم و تروماى روحی خود:
و زخم‌های من همه از عشق است
از عشق، عشق، عشق
من این جزیرهٔ سرگردان را
از انقلاب اقیانوس
و انفجار کوه گذر داده‌ام
آگاهی از ماجرای عشقی فروغ باعث می‌شود گلایهٔ او را در بندهای زیر بهتر درک کنیم:
چه مهربان بودی ای یار، ای یگانه‌ترین یار
چه مهربان بودی وقتی دروغ می گفتی
چه مهربان بودی وقتی که پلک‌های آینه‌ها را می بستی
و چلچراغ‌ها را
از ساق‌های سیمی می‌چیدی
و در سیاهی ظالم مرا به سوی چراگاه عشق می‌بردی
تا آن بخار گیج که دنبالهٔ حریق عطش بود بر چمن خواب می‌نشست

در ادامه میخوانیم:
این کسی که تاج عشق به سر دارد
و در میان جامه‌های عروسی پوسیده است
که می‌توانند اشارهای به ازدواج سنتی و اجباری و ماه‌گرفتگی ناشی از آن باشد.

٦ـ بی‌اعتمادی نسبت به آدمها و روابط انسانی:
و این جهان به لانهٔ ماران مانند است
و این جهان پر از صدای حرکت پاهای مردمی است
که همچنان که تو را می‌بوسند
در ذهن خود طناب دار تو را می با فند

۷ـ بیان ظلم و بی‌عدالتی دربارهٔ زنان در طی تاریخ:
انگار مادرم گریسته بود آن شب
آن شب که من به درد رسیدم
و نطفه شکل گرفت
آن شب که من عروس خوشه‌های اقاقی شدم

۸ـ اعتقاد به فریب‌خوردگی انسان:
انسان پوک
انسان پوک پر از اعتماد
نگاه کن که دندان‌هایش
چگونه وقت جویدن سرود می خوانند
و چشم‌هایش
چگونه وقت خیره شدن می درند
و او چگونه از کنار درختان خیس می‌گذرد
صبور
سنگین
سرگردان نتیجه وقتی فروغ را به عنوان سمبلی از زنی جسور و ساختارشکن معرفی می‌کنیم و معتقدیم با سنت‌های رایج در جامعه مقابله کرده و نخواسته است درگیر روزمرگی و باید و نبایدهای محدودکننده برای زنان باشد، باید توجه کنیم که او تجربهٔ رهاشدگی و مطرود شدن از خانواده و اجتماع را داشته است. در حقیقت، وجود محرومیت‌های عاطفی در کنار نبوغ و خلاقیت، از او شخصیتی خاص و منحصربه‌فرد ساخته است.«پری کوچک غمگینی» که دیگر چیزی برای از دست دادن ندارد و آنقدر غمگین است که بیاعتنا به کلیشه‌های رایج، مثل آبروداری و حرف مردم، قید همه چیز را میزند و برایش مهم نیست دیگران چطور دربارهاش قضاوت میکنند. او ترجیح می‌دهد بر خلاف بقیه پنهانکاری نکند. خود را سانسور نکند و آنگونه زندگی کند که دوست دارد. این شاید مهمترین دستاورد ماه‌گرفتگی‌های وجود اوست. علاوه بر این، فروغ از پرچم‌داران احیای حقوق زنان محسوب می‌شود؛ زیرا سالها پیش از آنکه تفکر مدرن و پیشرو در زمینهٔ آزادیهای زنان و حقوق برابر با مردان در جامعهٔ ایران، به‌ویژه روشنفکران جلوهگر شود، چنین تفکر و آرمانی داشته و مشخص است نه تنها در بین عامهٔ مردم، که در بین بسیاری از فرهیختگان زمان خود نیز مغضوب بوده است. به علاوه جسارت او در گفتار و رفتار پذیرفته نشده بود و با هنجارهای رایج در تضاد کامل بود. حتی امروز نیز سبک زندگی او مورد نقد و شماتت دوستان و دشمنان قرار میگیرد و کمتر کسی توجه دارد که فروغ به عنوان یک ماه‌گرفته، توانسته بر بسیاری از موانع و دشواریهای مسیر خود به خوبی غلبه کند و این موضوع سزاوار تحسین است. از سوی دیگر، وجود برخی تیرگی‌ها و لکه‌ها در دوران کوتاه زندگیاش کاملاً طبیعی و صد البته قابل چشم‌پوشی است. سخنم را با شعری از سهراب عزیز به پایان می‌برم؛ امید که در قضاوت‌هایمان انصاف بیشتری داشته باشیم:
چشم ها را باید شست
جور دیگر باید دید
جور دیگر باید حرف زد،
چیز نوشت...

راهنمای نویسندگان شرایط پذیرش مقالات

۱- ویژگی‌های کلّی

- ارسال مقاله فقط از طریق ایمیل دبیرخانهٔ فصلنامه امکان‌پذیر است و به هرگو نه ارسال به شیوه‌ای دیگر ترتیب اثر داده نخواهد شد. پست الکترونیکی دبیرخانهٔ فصلنامه جهت ارسال آثار:
magazine@mahgereftegi.com
- حفظ امانت در نقل اقوال و نظریّات دیگران ضروری است و باید با ارجاع دقیق به منبع اصلی همراه باشد؛
- مقاله، نقد و پژوهش، جستار، مصاحبه، شعر و داستان ارسالی به فصلنامه، نباید در نشریّه‌ای دیگر منتشر یا همزمان به نشریّه‌ای دیگر فرستاده شده باشد؛
- سیاست فصلنامه در درج مقالات با رویکرد مطالعاتی- انتقادی است؛ لذا مقالاتی داوری می‌شوند که ساختار مقالات مطالعاتی، علمی- پژوهشی و مروری- ترویجی را داشته باشند.
- مسئولیت حقوقی مطالب و محتوای مقاله از جنبهٔ صحت مطالب ارائه‌شده به عهدهٔ نویسندهٔ مسئول است و نشریه، مسئولیتی در این خصوص ندارد؛
- هر مطلب منتشرشده در فصلنامه بر پایهٔ نظر نویسندهٔ آن است و انتشار آن به‌منزلهٔ قبول یا ردّ آن نیست؛
- نشریّه در ویرایش زبانی و فنّی مقاله، برطبقِ موازین علمی، آزاد است؛

از نویسندگان و مترجمان درخواست می‌شود به نکات زیر توجه فرمایند:

- حجم مقاله و پژوهش ارسالی حداکثر ۱۵ صفحه، و حداقل ۵ صفحه باشد؛
- نام و نام خانوادگی نویسنده/ نویسندگان و همچنین رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول و شمارهٔ تلفن همراه او حتماً در سامانهٔ نشریّه ذکر شود؛
- نویسنده در کنار مطلب ارسالی، می‌بایست علاوه بر تصویر خود، تصویری در ارتباط با موضوع متن ارسال کند؛ در غیر این صورت عوامل اجرایی در انتخاب تصاویر آزادند؛
- در بخش مقالات، باید کلیهٔ بخش‌های مربوط به یک مقالهٔ علمی همچون عنوان، اسامی نویسنده/ نویسندگان، چکیده، مقدمه، پیشینهٔ تحقیق، روش تحقیق، نتایج، بحث و نتیجه‌گیری و منابع، به‌طور استاندارد و کامل آورده شود.
- در مورد ارسال جُستار، یادداشت و هر گونه مطلبی که ساختاری غیر از مقاله دارد، محدودیت واژگانی وجود ندارد و نیاز به اجرا و اعمال ساختار مقاله نیست. ذکر نام نویسنده، تیتر، سوتیتر و درج منابع در پایان مطلب الزامی است.
- شیوه‌نامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی ملاک و راهنمای دستور خط است. بهتر است نویسنگان محترم برای تسریع در کار بر اساس این شیوه‌نامه عمل فرمایند.
- همهٔ نویسنده/ نویسندگان باید رزومهٔ کوتاهی از خود در کنار نام نگارنده (در آغاز مطلب) به دست دهند.

۲- اجزای مقاله

- در بخش مقالات، چکیدهٔ فارسی (در حدود ۲۰۰ تا ۲۵۰ کلمه) در آغاز مقاله (با اندازهٔ قلم ۱۲) باشد؛
- متن مقالات باید شامل مقدّمه یا پیشگفتار باشد؛
- در بخش مقالات، نتیجه باید دربردارندهٔ یافته‌های مقاله باشد؛

ویژگی‌های ویرایشی و نگارشی

به منظور تسریع در آماده‌سازی و ویرایش مقالات، توجه به نکات زیر الزامی است:

- رعایت زبان فارسیِ معیار و نثر علمی و به دور از عبارت‌پردازی‌های متکلّفانه؛
- رعایت رسم‌الخطّ مصوّب فرهنگستان زبان و ادب فارسی براساس کتاب دستور خطّ فارسی تألیف علی‌اشرف صادقی و زهرا زندی مَقدّم؛

شیوهٔ تنظیم متن

- عنوان اصلی مقاله با قلم ۱۸ سیاه (Bold) و عناوین فرعیِ داخل متن با قلم ۱۴ سیاه تنظیم شود؛
- متن مقاله با قلم بی‌لوتوس ۱۴ و در قالب نرم‌افزار Word ارسال شود؛

- عبارات لاتین درون‌متنی با قلم Times New Roman ۱٤ و اسامی و عبارات ضروری یا دشوارِ لاتین درپانوشت با همان قلم و با اندازهٔ ۱۰ تنظیم شود؛
- ابتدای هر بند با ۵/۰ سانتی‌متر تورفتگی شروع شود. البتّه سطر نخست زیر هر عنوان نباید تورفتگی داشته باشد؛
- در این موارد اندازهٔ قلم ۱۲ در نظر گرفته شود: چکیده، کلیدواژه‌ها، منابع پایانی، ارجاعات درون‌متنی و نیز عبارات توضیحی (که بین دو کمان قرار می‌گیرند)، نقل‌قول‌های مستقیم، شعرها (شامل ابیات و تک‌مصراع‌ها)، تاریخ‌های ولادت و وفات یا دورهٔ حکومت و... (که بین دو کمان قرار می‌گیرند) و نیز محتویات جدول‌ها و نمودارها و توضیحات مربوط به آن‌ها و همچنین توضیحات تصاویر؛
- شمارهٔ پانوشت‌ها در هر صفحه باید با عدد ۱ شروع شود؛
- اشعار باید در درون جدول تنظیم شود؛
- عناوین کتاب‌ها و دانشنامه‌ها و نشریه‌ها، با حروف کج (ایرانیک در منابع فارسی؛ ایتالیک در منابع لاتین) نوشته شود و عناوین مقاله‌ها داخل گیومه قرار گیرد.

شیوهٔ ارجاع به منابع

۱- ارجاع درون‌متنی

- ارجاعات درون‌متنی در بین دو کمان و بدین‌صورت تنظیم شود: نام خانوادگی نویسنده، ویرگول، سال چاپ اثر، دو نقطه، شمارهٔ جلد و سپس خطِ کج / [چنانچه اثر جلدهای متعدّد داشته باشد]، شمارهٔ صفحه. مثال: کوکبی، ۱۳۵۰: ۳/ ۵۹.
- در ارجاعات درون‌متنی، چنانچه دقیقاً به همان منبع پیشین (یعنی همان نویسنده امّا به صفحه‌ای دیگر) ارجاع داده شود (یعنی، بین دو ارجاع، منبع جدیدی ذکر نشده باشد)، به‌جای تکرار نام آن منبع، از کلمهٔ «همان» استفاده می‌شود؛ برای نمونه، در مثالِ کوکبی، بدین‌صورت: همان: ۱۵۳. اگرهم عیناً به همان صفحه از همان منبع ارجاع داده شود، به ذکر کلمهٔ «همان‌جا» در درونِ دو کمان بسنده می‌شود: (همان‌جا).

۲- ارجاع منابع پایانی

- در فهرست منابع پایانی اطّلاعات کتاب‌شناختیِ منابع فارسی و عربی از آثار لاتین تفکیک شود؛
- اطلاعات کتاب‌ها به این صورت در منابع پایانی بیاید:

نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال انتشار درون کمانک، نقطه، نام کتاب به صورتِ کج (ایرانیک در منابع فارسی؛ ایتالیک در منابع لاتین)، نوبت چاپ، محلّ انتشار، دونقطه، نام ناشر.

مثال: کوکبی، زهرا (۱۳۵۰ ش). مردم‌شناسی، چاپ اول، تهران: ارسطو

- در اثر ترجمه‌شده: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال انتشار درون کمانک، نقطه، نام کتاب به صورتِ کج (ایرانیک در منابع فارسی؛ ایتالیک در منابع لاتین)، نام و نام خانوادگی مترجم، نوبت چاپ، محلّ انتشار، دونقطه، نام ناشر.

مثال: براون، آیزایا (۱۳۹۸ ش). ریشه‌های غرب‌گرایی در ایران، ترجمهٔ محمد دواوین، چاپ دوم، تهران: مشق شب

- چنانچه نویسنده نامعلوم باشد، عنوان کتاب در آغاز قرار گیرد؛
- چنانچه مؤلّفی دو یا چند اثر داشته باشد، در تنظیم فهرست آثارِ او، ضمن رعایت ترتیب الفبایی نام آثار، در بابِ آثار بعدیِ او، به‌جای نام نویسنده، _____ بیاید.

مثال: کوکبی، زهرا (۱۳۵۰ ش). مردم‌شناسی، چاپ اول، تهران: ارسطو

_____ (۱۳۶۳ ش)، فرهنگ مردم تهران، چاپ اول، تهران: علمی

در صورت نامعلوم بودن ناشر و محلّ و تاریخ نشر، به‌ترتیب از «بی‌نا»، «بی‌جا» و «بی‌تا» استفاده شود.

- اطلاعات مقاله‌ها به این صورت بیاید:

نام خانوادگی نویسنده، نام کوچک نویسنده، سال/ دورهٔ نشریه درون کمانک، نقطه، نام مقاله درون گیومه، نام نشریّه به صورتِ کج (ایرانیک در منابع فارسی؛ و ایتالیک در منابع لاتین)، سال انتشار (با نشانهٔ اختصاری «س»)، شمارهٔ پیاپی (با نشانهٔ اختصاری «ش»)، شمارهٔ صفحهٔ آغاز و پایان مقاله.

مثال: فتوحی، محمود (بهار ۱۳۹۲). «تعامل مولانا جلال‌الدّین بلخی با نهادهای سیاسی قدرت در قونیّه»، زبان و ادبیّات فارسی، س ۲۱، ش ۷٤، صص ٦۸-٤۹.

- اگر تعداد نویسندگان مقاله دو نفر باشد، در بابِ نویسندهٔ اوّل این‌گونه عمل می‌شود: نام خانوادگی مؤلّفِ اوّل، ویرگول، نام کوچک مؤلّفِ اوّل؛ و دربابِ نویسندهٔ دوم این‌گونه عمل می‌شود: واو عطف، نام کوچک و نام خانوادگی مؤلّف دوم.

مثال: محمدی، کرم و زیبا وفایی (تابستان ۱٤۰۱). «مدارا در کنش صوفیان»، زبان و ادبیّات فارسی، س ۱۱، ش ۲۳، صص ۳۱-۲۰. .

اگر تعداد نویسندگان مقاله بیش از دو نفر باشد، ذکر نام نویسندهٔ اوّل کافی است و پس از آن، در مقالات فارسی عبارتِ «و همکاران» و در مقالات انگلیسی عبارت «et al.» می‌آید.

- در پایان‌نامه/ رساله: نام خانوادگی دانشجو، نام کوچک دانشجو، سال و ماه دفاع از پایان‌نامه درون کمانک، نقطه، عنوان پایان‌نامه درون گیومه، نام و نام خانوادگی استاد راهنما و ذکر عبارت «به‌راهنماییِ» قبل از آن، مقطع تحصیلی، نام دانشگاه.

مثال: اصغری، مریم، (بهمن ۱۳۷٦). «روابط ایران و چین در بیست‌سالهٔ اخیر»، به‌راهنمایی علی مظلومی، دانشگاه تهران. .

- در وبگاه: نام خانوادگی مؤلّف، نام کوچک مؤلّف، تاریخ درج مطلب در وبگاه (با ذکر سال و ماه و روز)، نقطه، عنوان مقاله یا نوشته (داخل گیومه)، نام وبگاه، نشانی الکترونیکی آن.
- ارجاع به مطالب اینترنتی زمانی پذیرفته است که منابع مکتوب در آن زمینه موجود نباشد.

- تارنمای خانهٔ جهانی ماه‌گرفتگان:

www.mahgereftegi.com

- پست الکترونیکی رسمی فصلنامه:

info@mahgereftegi.com

- آدرس صفحهٔ اینستاگرام:

https://instagram.com/khaneye_jahani_mahgereftegan?igshid=MzNlNGNkZWQ٤Mg==

- نشانی کانال تلگرام:

https://t.me/Radio_mah_gereftegi