

# ماه‌گرفتگی

ISSN 2004-9129

فصلنامه بین‌المللی ماه‌گرفتگی

نشریه مطالعاتی انتقادی فلسفه، هنر، ادبیات و علوم انسانی

سال دوم | شماره پنجم و ششم | بهار و تابستان ۱۴۰۳

Publisher:  
Kitab-i-Arzan  
Helsingforsgatan 15  
164 78 Kista-Sweden  
www.arzan.se

- شرط اصلی و ضروری زیستن در برهوتی به نام زندگی
- بدن‌وارگی اصلاح‌شده/ تأملی در گسترش جراحی‌های زیبایی
- مولف، چیست + اند؟
- فلسفه درمانگری شمن‌های پرو
- یادداشتی بر فیلم «پادشاهی اودیپ» پی‌یر پائولو پازولینی
- نقش فیلسوف و وظیفه‌اش در تقابل با آثار هنری
- گفت‌وگوی یزدان کاکایی با هنرمند هنرهای مدرن «نسرین نجفی»
- نقد و تحلیل ساختارگرایانه رمان «زخم‌تاک»
- هستی‌شناسی عینیت‌های تاریخی اثر لارس اودن با ترجمه دکتر سلما پرهیزگار
- نقد و بررسی فیلم «شکارچیان ذهن»
- سمفونی فالش
- نقد و تحلیلی بر شعری از سمیه جلالی
- نگاهی به فیلم «آبی» اثر کریستوف کیشلوفسکی
- نقد و تحلیلی بر مجموعه شعر «نسترن‌های زخمی»
- بررسی رمان «مغازه خودکشی» و برخی جنبه‌های گروتسکی آن



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



# فصلنامه بین المللی ماه‌گرفتی

نشریه مطالعاتی - انتقادی فلسفه، هنر، ادبیات و علوم انسانی

سال دوم | شماره ۵ و ۶ | بهار و تابستان ۱۴۰۳

چاپخانه: نشر ارزان (سوئد)

## Pen Klubb (Sweden)

ISSN 2004-9129

Publisher: Kitab-i Arzan

Helsingforsgatan 15

164 78 Kista-Sweden

www.arzan.se

دبیر مطالعاتی تخصصی بخش بین الملل کشور افغانستان: سنجیه شجاعی  
دبیر مطالعاتی تخصصی بخش بین الملل کردستان عراق: مریوان حلبچه‌ای  
دبیر مطالعاتی بخش پژوهشی زبان «لکی»: فرخ شهبازی

### نویسندگان همیار در شماره پنجم و ششم فصلنامه ماه‌گرفتی سال دوم/ بهار و تابستان ۱۴۰۳

حسین رسول‌زاده، بنیامین دیلم‌کتولی، امیرحسین تیکنی، آیدین آریایی، یزدان کاکایی، عباس نعیمی جورشیری، محمدحسین میربابا، ابودر شریعتی؛ محمد فلاح‌زاده؛ مرداد عباسپور، داود حضرتی، م. روان‌شید، سلما پرهیزکار، آیدا محمدی‌زاده، سودابه استقلال، علی رزم‌آرای، ندا پیشوا، نوشین جم‌نژاد، نیوشا رحمانیان، نصرت‌الله مسعودی، حامد معراجی، جعفر محمدی واجارگاهی، فریبا صدیقیم؛ زهرا اسماعیلی؛ نرگس جودکی، شروین پاداش‌پور، محمدرضا زاده‌هوش، مریم گمار، غزال امیری، سمیه کاظمی حسنونند، مجید طاهری، افسانه دشتی، فرناز استقلال، بانو نیکو، محمد حسین اسدی، درسا شرفی، مریم ناصری، سپهر قنبری، بانو عزی، اکبر قناعت‌زاده، افسانه نجومی، نرگس دوست، فرشته افسر، فرناز جعفرزادگان، سمیه دریجانی، الناز آفاق، رحمان مولایی، محبوبه ابراهیمی، ماندانا قدمنان، زهرا اسماعیلی، علیرضا صفی‌پور، زهرا نظری‌پور، الهام گردی، ژاله زارعی، صحرا کلانتری

### گروه نویسندگان این شماره (۵ و ۶):

امیرحسین تیکنی، بنیامین دیلم‌کتولی، حسین رسول‌زاده، آیدین آریایی، یزدان کاکایی، عباس نعیمی جورشیری، محمدحسین میربابا، ابودر شریعتی؛ محمد فلاح‌زاده؛ مرداد عباسپور، داود حضرتی، م. روان‌شید، سلما پرهیزکار، آیدا محمدی‌زاده، سودابه استقلال، علی رزم‌آرای، ندا پیشوا، نوشین جم‌نژاد، نیوشا رحمانیان، نصرت‌الله مسعودی، حامد معراجی، جعفر محمدی واجارگاهی، فریبا صدیقیم؛ زهرا اسماعیلی؛ نرگس جودکی، شروین پاداش‌پور، محمدرضا زاده‌هوش، مریم گمار، غزال امیری، سمیه کاظمی حسنونند، مجید طاهری، افسانه دشتی، فرناز استقلال، بانو نیکو، محمد حسین اسدی، درسا شرفی، مریم ناصری، سپهر قنبری، بانو عزی، اکبر قناعت‌زاده، افسانه نجومی، نرگس دوست، فرشته افسر، فرناز جعفرزادگان، سمیه دریجانی، الناز آفاق، رحمان مولایی، محبوبه ابراهیمی، ماندانا قدمنان، زهرا اسماعیلی، علیرضا صفی‌پور، زهرا نظری‌پور، الهام گردی، ژاله زارعی، صحرا کلانتری

ماه‌گرفتی سایه‌ای ست گسترده بر زمین و بر تمامی پدیده‌ها تا انسان در هجوم سایه‌ها به آفرینش پرتوی، خالق شود. می‌خواهیم در جهان‌متن‌های پویا با تفکر و خردی خلاقانه، عرصه‌ماه‌گرفتی را به مباحثه و مناظره بنشانیم.

صاحب امتیاز و سردبیر: فاطمه (صحرا) کلانتری  
مدیر مسئول: مسعود امینی (م. روان‌شید)  
مشاور بخش داخلی: امیرحسین تیکنی  
مشاور بخش بین‌الملل: دکتر سعید کافی انارکی  
مدیر اجرایی: الناز آفاق  
مدیر روابط عمومی: ژاله‌زارعی  
دبیر روابط عمومی: آزاده آزادی، اعظم اسماعیلی  
مدیر تیم خبر و رسانه: شمیلا شهرایی  
مترجم: نگار عمرانی  
ویراستار: مریم هندوزاده  
طراح جلد و صفحه‌آرا: مجید دنیایی

### هیئت دبیران مطالعاتی:

دبیر مطالعات تخصصی فلسفه: دکتر مهدی خبازی کناری  
دبیر مطالعات تخصصی نقد سینمایی: امیرحسین تیکنی  
دبیر مطالعات تخصصی پژوهش هنر: آیدین آریایی  
دبیر مطالعاتی هنر مدرن و هنرهای تجسمی: یزدان کاکایی  
دبیر مطالعات تخصصی زبان‌شناسی: دکتر بهروز محمودی بختیاری  
دبیر مطالعات تخصصی جامعه‌شناسی: دکتر عباس نعیمی  
دبیر مطالعات تخصصی سینما و تئاتر: محمدحسین میربابا  
دبیر مطالعات تخصصی فلسفه و عرفان تطبیقی: دکتر بابا قصابها  
دبیر مطالعات تخصصی فرهنگ و زبان‌های باستانی ایران:  
دکتر راضیه موسوی

دبیر مطالعات تخصصی اسطوره‌ملل 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 بخش شعر: سمیه جلالی  
دبیر بخش ادبیات داستانی: سودابه استقلال

### هیئت دبیران بخش بین‌الملل:

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

# فهرست مطالب

۳ سخن سردبیر | فاطمه (صحرا) کلاتری  
۴ سخن مدیر مسئول | مسعود امینی (م.روان شید)

## مطالعات اندیشه و فلسفه

۶ شرط اصلی و ضروری زیستن در برهوتی به نام زندگی | ابوذر شریعتی  
۸ تطبیقی بر آراء دکارت و سهروردی | محمد فلاح زاده  
۱۸ فلسفه درمانگری شمن های پرو | داود حضرتی

## مطالعات تاریخ و ادیان

۲۲ هستی شناسی عینیت های تاریخی لارس اودن | ترجمه سلما پرهیزگار

## مطالعات تخصصی جامعه شناسی

۳۴ بدن وارگی اصلاح شده / تأملی در گسترش جراحی های زیبایی | عباس نعیمی جورشری

## مطالعات پژوهش هنر

۳۸ نقش فیلسوف و وظیفه اش در تقابل با آثار هنری | آیدین آریایی

## مطالعات زیبایی شناسی و فلسفه هنر

۴۲ «آیا استتیک اصطلاح دقیقی برای مبحث زیبایی شناسی هنری می باشد؟» | بنیامین دیلم کتولی

## مطالعات سینما

۴۵ یادداشتی بر فیلم «پادشاهی اودیپ» به کارگردانی پی.یر پائولو پازولینی (بخش نخست) | امیرحسین تیکنی  
۵۰ سمفونی فالش (تأملی کوتاه بر نسل چهارم سینمای بعد از انقلاب) | محمدحسین میربابا  
۵۸ نقد و بررسی فیلم شکارچیان ذهن ۲۰۰۴ زمان در جدال با مرگ و شکارچی به دنبال طعمه ها | آیدا محمدی زاده  
۶۲ سبکی تحمل ناپذیر هستی نگاهی به فیلم «آبی» کریشتوف کیشلوفسکی | مرداد عباسپور

## مطالعات تئاتر و نمایش

۶۶ نقد و بررسی نمایشنامه «آخرین نوار کراپ» اثر ساموئل بکت | مرداد عباسپور  
۶۹ نقدی بر نمایشنامه ای از عباس نعلندیان | صحرا کلاتری  
۷۴ تطبیق و تحلیل دو دوره نمایشنامه نویسی هنریک ایسن (قسمت سوم و پایانی) | صحرا کلاتری

## مطالعات نقد ادبی

۷۸ مؤلف چیست + اند ؟ | حسین رسول زاده

## مطالعات ادبیات داستانی ایران و جهان

۸۴ نگاهی به رمان شازده کوچولو با تاکید بر مفهوم هاله والتر بنیامین | مرداد عباسپور  
۸۸ بررسی رمان «مغازه خودکشی» و برخی جنبه های گروتسکی آن | سودابه استقلال  
۹۲ «نقد و تحلیل ساختار گرایانه رمان سه جلدی زخم تاک از دکتر محمدعلی ضیایی» | علی رزم آرای  
۱۰۴ چگونه پست مدرن بخوانیم؟ با مروری بر داستان «ایمپلنت» نوشته ی مرداد عباسپور | ندا پیشوا  
۱۰۸ نگاهی به مجموعه داستان «گذرنامه» اثر آسیه نظام شهیدی | فریبا صدیقیم  
۱۱۲ یادداشتی بر داستان «تالپا» اثر خوان رولفو | نوشین جم نژاد  
۱۱۴ جستاری بر داستان «حدیث مرده بر دار کردن آن سوار

که خواهد آمد» اثر هوشنگ گلشیری | نیوشا رحمانیان  
۱۱۸ مفهوم «خواهرانگی» در ادبیات فمینیستی | زهرا اسماعیلی

## مطالعات هنر مدرن و هنرهای تجسمی

۱۲۰ گفتگوی «یزدان کاکایی» دبیر بخش هنر مدرن و هنرهای تجسمی با هنرمند هنرهای مدرن؛ «نسرین نجفی» طراح، نقاش و مدرس نقاشی | یزدان کاکایی

## نقد و پژوهش شعر

۱۳۰ نقد شعری از عبدالله سلیمانی | نصرت اله مسعودی  
۱۳۳ نقد و تحلیلی بر شعری از سمیه جلالی | حامد معراجی  
۱۳۶ نقد و تحلیلی بر مجموعه شعر «نسترن های زخمی» اثر محبوبه ابراهیمی | جعفر محمدی واجارگاهی  
۱۴۰ گذری بر اندیشه های شعری یاکوبسن | مریم گمار

## داستان کوتاه

۱۴۴ داستان ایمپلنت | مرداد عباسپور  
۱۵۰ شیارهایی بر دریاها ی دوست داشتنی | غزال امیری  
۱۵۴ پل | مجید طاهری  
۱۶۲ هیروشیما | مهدیه کوهی کار  
۱۶۴ تاته روآ و الاغ راوی و گردآورنده: عبدالعلی میرزانی | بازنویسی: سمیه کاظمی حسنونند  
۱۶۷ چشم شور | افسانه دشتی  
۱۷۴ کافه گل خنده زار | نرگس دوست  
۱۷۸ و آن کمرگاه سفید و پنجره خاموش | م.روان شید  
۱۸۰ مغازه ریتم دار | فرناز استقلال  
۱۸۳ سلام دارا خان | بانو نیکو  
۱۸۶ رویای بهار | محمدحسین اسدی  
۱۹۰ سروهای کنج حیات | درسا شرفی (شاد)  
۱۹۴ بیست درجه | مریم نصری  
۱۹۸ دسته استخوانی | سپهر قنبری  
۲۰۰ دلمان به حال پسرک بیشتر می سوزد | بانو عزیزی

## ۲۰۱ شعر

اکبر قناعت زاده | افسانه نجومی | نرگس دوست | فرناز جعفرزادگان | سمیه دریجانی | النار آفاق | رحمان مولایی | یزدان کاکایی | م.روان شید | محبوبه ابراهیمی | ماندانا قدمنان | زهرا اسماعیلی | علیرضا صفرپور | زهرا نظری پور | الهام گردی | ژاله زارعی | فرشته افسر

## مصاحبه و گفت و گو

۲۱۶ مصاحبه نرگس جودکی با نجمه فرمند | نرگس جودکی

## معرفی کتاب

۲۱۸ نگاهی کوتاه به رمان «مونس» اثر نغمه فرج الهی | یزدان کاکایی

## بخش آموزشی

۲۲۰ ساخت شکلات خوری با تکنیک پایه ماشه | شروین پاداشپور

## یادداشت های رسیده

۲۲۲ تجارت فرهنگی، کاسی و ترویج «هیچ» | م.روان شید  
۲۲۳ تعطیل عقل | محمدرضا زادهوش  
۲۲۵ «ساختار تنهایی» | م.روان شید

## ۲۲۶ راهنمای نویسندگان

۲۲۸ معرفی مجموعه خانه جهانی ماه گرفتگان



## سخن سردبیر

«چرا انسان‌ها با همان تهوری برای بندگی‌شان می‌جنگند که برای رستگاری‌شان؟»

باروخ اسپینوزا

با همیاری و همت تیم اجرایی فصلنامه ماه‌گرفتگی، ویراستار محترم مجموعه، دبیران مطالعاتی و گروه نویسندگان همیار، به سال دوم انتشار فصلنامه گام نهادیم و شماره پنجم و ششم در فصل بهار و تابستان را تقدیم شما مخاطبان ایرانی و بین‌المللی می‌نماییم، امید که حاصل تلاش این مجموعه هنری، ادبی و فرهنگی مورد رضایت نسبی شما مخاطبان قرار گرفته و با همیاری و همراهی شما و تیم ارزشمند مجموعه بتوانیم خالق گام‌های مؤثرتری در سطحی وسیع‌تر باشیم.

اقلیم قلم و کلمه، مختصاتی است که از حاشیه امن می‌گریزد و با هوشمندی از خطوط اندوهناک و به‌زعم اسپینوزا «انفعالات اندوهناک» سعی بر آفرینش خطوط گریز دارد، گاه عرصه کلمه و متن خود اِزبازی برای تولید بندگی می‌شود و این بسی خطرناک‌تر است؛ چون این عرصه در ناخودآگاه جمعی خود میل به آزادی و رهایی را متداعی می‌کند.

ماه‌گرفتگی تلاشی برای برون‌رفت از سایه‌های بندگی است و بازیابی و شدت بخشیدن به قدرت و امیالی است که راهی به‌سوی حال‌های فعال داشته و عبوری صعب از حال‌های منفعل است، انفعالات اندوهناک برساخت قدرتی کاذب است که

از شییره وجود بندگی می‌نوشد و نوعی ادراک از قدرتی کاذب را به جهت قرار گرفتن در آغوش امنیت متبادر می‌کند و این‌گونه است که گاه تشخیص مرز میان بندگی و رهایی با چشم‌های غیر مسلح ناممکن می‌نماید.

آزادی و رستگاری با تن دادن به تولید انبوهی در سیطره ایجاد غیریت‌های مجازی یک فریب بزرگ است؛ زیرا تفاوت از درون تفاوت ریشه می‌گیرد و آزادی جایی جوانه خواهد زد که آری گویی از نبرد و تفاوتی در درون تفاوت ایجاد شود، نه تلاش برای ساختن غیریتی میان این و آن؛ زیرا این دقیقه خود تولیدگر بندگی خواهد بود، اسارتی که تنها نقاب رهایی پوشیده است.

در اقلیم بندگی با کاهش توان‌ها رو به‌رو هستیم، به‌گونه‌ای که فرد از توان فردی‌اش منفک می‌شود و به موازات آن، توان‌های خود را در روندی سیستماتیک در مسیر بندگی هدر می‌دهد؛ زیرا دچار نوعی خطای شناختی در تمیز دادن تفاوت‌ها شده است. سیستم خلق بندگی از امیال فعال در روابط جمعی هراسان است و با خلق مکانیسم‌های ربات‌گونه مانعی بر رویش آزادی در ذهن جمعی جامعه می‌شود.

فصلنامه ماه‌گرفتگی و مجموعه خانه جهانی ماه‌گرفتگان تلاش دارد با همیاری افراد دغدغه‌مند، با ایجاد خلاقیت به زایش بستری برای رویش توان‌های فردی و جمعی یاری رسانده و با گام‌هایی هر چند کوچک به افزایش آزادی و رستگاری در عرصه ادبی و فرهنگی جامعه عمل بپوشاند.



محرر آکادمی



## سخن مدیرمسئول

را مرتفع کرد؟ سخت است اما قطعاً شدنی است.

### اما صندوق نویسندگان سوئد چه می کند؟

این صندوق تا سال پیش هر سال یکبار در بهار و یکبار در پاییز به نویسندگان واجد شرایط، بورسیه‌هایی یکساله، سه‌ساله، پنج‌ساله و ده‌ساله اعطاء می‌کرد. از امسال (۲۰۲۴) و اخیراً اعطاء بورسیه‌ها از دوبار در سال به یکبار تغییر داده شده؛ اما بورسیه‌ها هم‌چنان پابرجاست. نویسندگان شامل شاعر، نویسنده، منتقد، مترجم... در هر دوره با ارسال یک رزومه و آخرین کتاب منتشر شده و نیز درخواست بورسیه در این گردهمایی سالانه شرکت و داوران هر دوره بعد از بررسی درخواست‌ها، بورسیه‌ای مناسب به فرد اعطاء می‌کنند. بورسیه‌هایی که بنا بر مقدار سال اعطاء شده، مبالغ متفاوتی دارد؛ به این معنا که بورسیه یک ساله یک مبلغ، سه‌ساله مبلغی بالاتر... تا ده ساله که مبلغی معادل ۱ میلیون کرون را دربرمی‌گیرد. فرد شرکت‌کننده باید شرایطی داشته باشد که می‌توان به این موارد اشاره کرد: در رشته خود فعال باشد، صاحب کتاب باشد، یعنی از چاپ آخرین کتاب مدت زیادی نگذشته باشد، هم‌چنین کتاب دارای ارزش‌های ادبی، فرهنگی و به‌نوعی تأثیرگذار بر جامعه باشد و دیگر اینکه تا فرد شایستگی دریافت بورسیه یک ساله را نداشته باشد، نمی‌تواند درخواست بورسیه سه بکند، یعنی هرکدام پله‌پله باید به دست آید. این خلاصه‌ای از شکل پرداخت بورسیه به نویسندگان در سوئد بود.

### اما «صندوق نویسندگان ایران» چیست و قرار است چه بکند؟

همان‌طور که می‌توان حدس زد، اجرا نعل‌به‌نعل اساسنامه «صندوق نویسندگان سوئد» در ایران و برای ایران به دلایل مختلف نه‌شده‌نی است و نه منطقی، پس باید بنا بر شرایط خاص ایران این اساسنامه مختصرتر و بومی‌سازی شود. یعنی اینکه به‌عنوان مثال در سال‌های نخست تا پاگیری صندوق، تنها می‌توان بورسیه‌های یک ساله اعطاء کرد و یا به‌جای مثلاً ۱۵ بورسیه در سال، شاید بتوان در سال یک یا دو بورسیه

در آخرین لحظات بسته شدن این شماره فصل‌نامه، خبر رسید که ناهید موسوی، روزنامه‌نگار قدیمی و قدری که در روزهای سخت دهه شصت و هفتاد، جنگید و نوشت، از میان ما رفت.

ناهید موسوی (افسانه ناهید) را از نیمه دهه شصت می‌شناسم، شناختی که به‌سرعت به دوستی‌ای عمیق منجر شد. جوان بودم و در اهواز زندگی می‌کردم، در اعتراض‌های سیاسی و صنفی امضا جمع می‌کردم برای ناهید می‌فرستادم تا با پشت و مشیت پرتری در صف معترضان بایستد.

نخستین شعرهایم (پنج شعر کوتاه عاشقانه) در آدینه شماره ۲۸ به همت او منتشر و من به جامعه فرهنگی معرفی شدم

خاطرات پشت هم می‌آیند و نمی‌روند...

ناهید موسوی (افسانه ناهید) هم رفت و جامعه قلم را تنها گذاشت، افسوس، نامش ماندگار «صندوق نویسندگان ایران»

### قصه از این قرار است:

از دو سال پیش به فکر تأسیس صندوقی برای حمایت از نویسندگان مستقل داخل ایران بودم. کاغذ پشت کاغذ نوشتم و خط زدم و دوباره و دوباره، تا کم‌کم به استخوان‌بندی اصلی برای تأسیس این صندوق رسیدم و این روزها در حال تدوین پیش‌نویس نهایی اساسنامه‌ای برای تأسیس «صندوق نویسندگان ایران» هستم.

### اما این صندوق چیست و قرار است چه بکند؟

در سوئد به‌جز «کانون نویسندگان سوئد» که بورسیه‌ها و امکاناتی برای رفاه اعضا خود دارد، صندوقی مستقل و البته با حمایت کانون تحت عنوان «صندوق نویسندگان سوئد» نیز وجود دارد. نخستین بار که نخستین بورسیه را از این صندوق دریافت کردم، شیرینی این موفقیت مرا به فکر انداخت که؛ چرا نباید برای حمایت از نویسندگان مستقل و بدون وابستگی به قدرت، چنین صندوقی داشت و اندکی از دغدغه‌های مالی هنرمندان



این صندوق باشد. سعی بر این است تا همه راه‌ها و حرف و حدیث‌ها پیش‌بینی شود تا در عین استقلال بتوان به نویسندگان ساکن ایران کمک بیشتری رساند. و یکی از مهم‌ترین شرایط شرکت برای دریافت بورسیه، سکونت در ایران است؛ به این معنا که هنرمندان ایرانی ساکن خارج از کشور به دلیل داشتن شرایط متفاوت و در دسترس داشتن امکانات بیشتر، نمی‌توانند درخواست بورسیه کنند و قصد من کمک به هنرمندانی است که با تحمل تمامی مشکلاتی که در ایران وجود دارد، همچنان به ادبیات به‌عنوان یک دغدغه جدی نگاه می‌کنند و دست از کار نمی‌کشند.

و مطلب آخر اینکه؛ «صندوق نویسندگان ایران» متولدين کشور افغانستان را نیز که در ایران سکونت دارند، هم‌دل و هم‌زبان و هم‌میهن خود می‌داند و آن‌ها نیز مانند متولدين ایرانی می‌توانند برای دریافت این بورسیه اقدام کنند.

در پایان ضمن بهترین آرزوها برای هم‌وطنانم و تمامی اهالی قلم در ایران، به‌زودی متن پیش‌نویس اساسنامه «صندوق نویسندگان ایران» جهت مطالعه، تصحیح، ترمیم و دریافت پیشنهادهای سازنده و عملی، برای تعدادی از اهالی قلم ارسال می‌شود تا به اساسنامه منطقی، محکم و قابل استفاده برسیم.

امیدم این است تا ما نیز بتوانیم مانند کشورهای مترقی، حال و هوای هنرمندانمان را درک کنیم و قدردان فکر و اندیشه و قلمشان باشیم.

پرداخت کرد. (که البته این‌ها بسته به موجودی صندوق خواهد بود.)

سخت‌ترین مرحله این است که چه کسانی شایسته دریافت این کمک مالی هستند، یعنی قوانین باید طوری تدوین شوند که به‌جای حذف افراد، بتوان زمینه را برای تشویق افراد به فعالیت‌های جدی فرهنگی و در نتیجه شرکت برای دریافت این بورسیه کرد.

دیگر اینکه بورسیه‌ها باید طوری در نظر گرفته شوند که بتوان گرهی هرچند کوچک از زندگی نویسنده را باز کند، یعنی که آرامشی نسبی و یا حتی مقطعی برای نویسنده ایجاد کند تا بتواند با فراغ‌بال بیشتری به خلق آثار هنری بپردازد و در عین حال بتوان در هر دوره به تعداد بیشتری از نویسندگان بورسیه اعطاء کرد؛ البته به شرط آنکه شرایط اولیه شرکت در بورسیه را داشته باشند، به این معنا که در یک دوره ممکن است در کل یک نفر شرکت کند و آن یک نفر هم از لحاظ فرهنگی و دیگر شرایط، شایستگی دریافت را نداشته باشد.

## و اما بعد؛

راستش اینکه من قصدم این است تا از امکانات کشور سوئد به نفع نویسندگان داخل ایران استفاده کنم، امکاناتی غیردولتی البته که می‌تواند کمک‌های فکری، مشاوره و حتی کمک‌هایی مالی از سوی «کانون نویسندگان سوئد»، «صندوق نویسندگان سوئد»، «انجمن پن سوئد» و یا حتی افراد علاقه‌مند به کمک به یگیری



## شرط اصلی و ضروری زیستن در برهوتی به نام زندگی



نگارنده: ابودر شریفی

منافع پرست و بی‌اراده بندگانش، فریب خوردن و دروغ شنیدن و خیانت دیدن و زخم خوردن و گاه حتی از هم پاشیدن است.

اما چرا می‌گویم فریب خوردن؟ آیا این خود حماقتی بیش نیست که خود در وادی فریب گام برداریم و خود را فریب دهیم تا پخته شویم؟ بله، اگر آگاهانه و عامدانه خود را به فنای عظما دهیم، همین‌طور خواهد بود، اما مقصود ما از فریب خوردن و زخم دیدن و... این است که ذات این زندگی و زیستن در جامعه‌ای که جهنم است فریب خوردن است، خیانت دیدن است. ما در بسیاری از مواقع در موقعیت فریب و دروغ و شکست قرار می‌گیریم؛ بی‌آنکه هیچ اراده و انتخابی داشته باشیم. فی‌المثل وقتی وارد رابطه‌ای می‌شویم و از بخت بدمان فرد مقابلمان یک پدرسوخته و قرمساق تمام‌عیار و شارلاتان مدال‌دار است، دیگر سرزنش خود بابت اینکه تو در زندگی شکست

شرط ضروری پخته شدن و به بلوغ فکری، خودآگاهی، آزادی، آزادگی، آزاداندیشی و غنای درونی و اصالت، آن چیزی است که سارتر تحت‌عنوان اگزیزتنس اوتننتیک نام می‌برد و هایدگر ذیل دازاین و داسمن بین این هردو تفکیک قائل می‌شود. او می‌گفت که داسمن هیچ‌نوع اصالتی ندارد و این هویت‌های کاذبی است که جامعه به فرد می‌دهد و او را پیش می‌برد، مثل آن انسان بخت‌برگشته‌ای که هیچ علاقه‌ای به پزشکی نداشت، اما از آنجاکه خانواده همه‌جا او را آقای دکتر صدا زده بودند، ناچار شد چهارده سال پشت کنکور زندگی‌اش را حرام کند و در انتها چیزی جز حسرت و اندوه نصیبش نشود. به‌هررو شرط زیستن در این برهوت و خلاص شدن از این همه و رسیدن و راه و رسم زندگی در دنیایی که احق‌ها حاکم و فاتحش هستند و دروغ‌گوها و دغل‌بازها گرداننده‌اش و انسان‌های ضعیف و



داستانی و روایتی برای قرائت داشتن و نهایتاً به پختگی و خودفرمان‌فرمایی و اصالت رسیدن، لازم‌هاش زیستن در تک‌تک همین لحظه‌های تلخ و ناخوشایند است. زیستن در ناخوشی و مزه‌مزه کردن درد و چشم در چشم مرگ دوختن، خود سرآغاز زندگی است، چراکه گام برداشتن از دنیای ضعیف‌ها به جهان خواست‌ها و بی‌خیالی‌ها و خلاصی، نیازمند گام‌هایی جسورانه است؛ بلکه درست حدس زدید، جسارتِ اندیشیدن کافی نیست. می‌بایست در راه این زندگی و لَدِ زنا و این موجودات دوپایِ قرمساق، جسارت و شهامت گام برداشتن و خیره شدن در چشمان آنچه سخت است و زُمخت و سفت و تلخ را نیز داشت.

بله این ستمکده، جای انسان‌های نرم و نازک‌خیال نیست. زندگی در چنین برهوتی، انسانی سخت می‌طلبد که پس از گذر از آتش جانسوزِ ناملایماتِ روزگار هر پیشامد سختی را نرم کند و در برابر هیچ‌کس و هیچ‌چیز از پا در نیاید.

به همین جهت بود که حافظ می‌گفت:

**نازپرورده تنعم نبرد راه به دوست**

**عاشقی شیوه زندان بلاکش باشد**

نیچه هم در همین سیاق بود که از زبان زرتشت می‌نوشت: آفرین بر آنچه سخت می‌کند. تو در راه بزرگی خویش گام نهاده‌ای! آنچه تاکنون واپسین خطرات خوانده می‌شد، اکنون واپسین پناهت گشته است! «تو در راه بزرگی خویش گام نهاده‌ای! اکنون بهین دلیری‌ات کو که تو را دیگر در پس پشت راهی نیست!»  
تو در راه بزرگی خویش گام نهاده‌ای! اینجا دیگر کسی دزدانه در پی‌ات نخواهد بود! پایت خود راهی را که پشت سر نهاده‌ای ناپدید می‌کند و بر فراز این راه نوشته‌اند: محال!

«و آنجا که دیگر تو را نردبامی نمانده باشد، باید بدانی که چگونه از روی سر خویش بالا روی. وگرنه چه‌سان بالا خواهی رفت؟ «از روی سر و از فراز دل خویش! اکنون آنچه در تو نرم‌ترین است باید سخت‌ترین شود! «آن‌که همیشه خود را بسیار می‌نوازد، سرانجام از این نوازش بسیار بیمار می‌شود. آفرین بر آنچه سخت می‌سازد!»

«خوش ندارم آن سرزمینی را که در آن [جوی‌های] شیر و شهد روان است!»

«برای بسیار دیدن، از خویش چشم بر گرفتن باید! هر کوه‌پیما به چنین سختی نیازمند است.»

خوردی و ازدواجت به طلاق ختم شد، پوچ و بی‌معنی خواهد بود یا وقتی در دوستی و رفاقت ضمانت کسی را می‌کنیم، حال برای چس قران وام باشد یا هر چیز دیگر، و آن دوست می‌رود و پشت سرش را هم نگاه نمی‌کند این دیگر جای سرزنش ندارد.

بسیار خوب، آیا این نکته بدان معناست که آنجا که خود با دستان خود به زندگی‌مان گند زدیم، باید خویشتن را سرزنش کنیم؟

پاسخ بازهم منفی است. اولاً هیچ انسانی صبح به قصد به گوه کشیدن زندگی خود و خانواده‌اش از خواب بیدار نمی‌شود. ثانیاً گند زدن نیز در فرایند شدن است که رخ می‌دهد. تا مادامی که گند نزنیم و خراب نکنیم و صریح‌تر بگویم نرنیم و شکست مفتضحانه‌ای نخوریم، نه‌تنها هرگز پیروز نمی‌شویم، بل هیچ‌گاه تجربه شیرین موفقیت را هم نخواهیم چشید. به‌همین جهت هم بود که نیچه می‌گفت: «من دوست دار رنج‌ام.» شک نکنید او بیمار نبود. یک موجود مازوخیستی نبود که خواهان درد و زخم باشد. مراد او این بود که تا رنجی در کار نباشد، لذتی نخواهد بود.

پس گمان نکنید که شما تنها کسی هستید که پارتترتان، شریکتان، دوست و رفیق چندین و چندساله‌تان، برادرتان، خواهرتان یا حتی پدر و مادرتان به هر نحوی به شما پشت می‌کنند یا از پشت خنجر می‌زنند یا دار و ندارتان را بالا می‌کشند و...

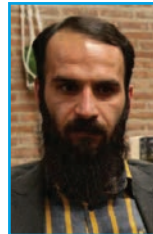
این‌ها صرفاً قسمت شرور انسانی بود. شما در شرور طبیعی، مثل زلزله و مرگ ناگهانی عزیز و دچار شدن به بیماری لاعلاج یا صعب‌العلاج و... هم تنها نیستید. این‌ها هیچ‌کدام نادر نیست.

اما تنها بودن یا نبودن چندان اهمیتی ندارد. البته این‌طور هم نیست که اصلاً مهم نباشد، چرا که دانستن این امر که در فلان درد و رنج تنها نیستیم و دیگرانی هم هستند که در وضعیت ما باشند، به‌خودی‌خود تا حدودی تسلی خاطر خوبی است. به‌همین جهت است که بیماران لاعلاج را با یکدیگر آشنا می‌کنند و حلقه‌های دوستی و... تشکیل می‌دهند. آن‌چه در این تأمل فلسفی اهمیت دارد این است که:

بدانیم و آگاه باشیم که به ثبات رسیدن و شخصیتی قرص و محکم و استوار داشتن و به هر بیدی نلرزیدن و با هر علامت بیماری همانند خودبیمارانگاران از پا در نیامدن و دچار هول و هراس خفه‌کننده نشدن و در مشقات و ناملایمات زندگی دوام آوردن و از این‌همه، یعنی تمامی رنج‌ها و دردهایی که سرمان آمده،



## تطبیقی بر آراء دکارت و سهروردی



نگارنده: محمد فلاحزاده  
(کارشناس ارشد فلسفه غرب)

تلاش‌های عملی انسان تقدم دارد زیرا تمام تلاش‌های انسان در حوزه علم و عمل به جهت تأمین لذت‌ها منافع و مصالح انسان می‌انجامد و تا زمانی که حقیقت انسان جایگاه و استعداد‌های او شناخته نشود، همه تلاش‌های علمی و عملی بیهوده و بی‌پایه خواهد بود. در این مقاله بر آنیم تا حقیقت انسان جایگاه و استعدادات او از دیدگاه سهروردی و دکارت را بیابیم.

### ۱- دکارت:

شناخت‌شناسی یا معرفت‌شناسی دانشی است که درباره شناخت‌های انسان بحث می‌کند. بحث از تعریف علم تقسیم بندی‌های مختلف علم ویژگی‌ها و ملاک‌های هر یک از اقسام شناخت‌ها نحوه حصول و تحقق ادراکات اقسام تصورات و تصدیقات ملاک صدق و کذب قضایا و... در زمره مباحث معرفت‌شناسی قرار می‌گیرند. مسئله علم و معرفت نه تنها برای متفکرین امروز قابل توجه و تأمل است؛ بلکه برای اندیشمندان پیشین نیز کمال اهمیت را داشته است. معرفت نفس بر همه دانش‌ها و

## الف) زندگی‌نامه:

رنه دکارت در لاهه از شهرهای کوچک فرانسه در سال ۱۵۹۶ زاده شد. در هشت سالگی وارد مدرسه لافلش شد. دوره آموزشی این مدرسه شامل دو بخش شش و سه ساله بود؛ بخش نخست بیشتر شامل دروس مربوط به صرف و نحو و خطابه آموزش لاتین و خواندن گزیده‌هایی از متون کلاسیک و مواضع و مکاتب فلسفی بود و بخش دوم در حوزه فیزیک و ریاضیات منطقی و فلسفه متمرکز جملگی دروس این سه سال را غیر از ریاضیات مبتنی بر آثار پاره‌ای از مفسران ارسطو در صده میانه یعنی توماس آکویناس و دنز اسکوتوس بود گذرانید. پس از اتمام دوره و خروج از لافلش مدتی به تحصیل علوم حقوق و پزشکی مشغول شد و در بیست سالگی به جهانگردی و مطالعه کتاب تکوین پرداخت تا علمی فرا گیرد که برای زندگی سودمند باشد. برای این منظور مدتی به خدمت ارتش هلند درآمد. در بهار سال ۱۶۱۹ وی از هلند به دانمارک و آلمان رفت و به خدمت ارتش ماکسیسیلیان درآمد. از ۱۶۱۹ به بعد چند سالی در اروپا به سیاحت پرداخت و چند سالی هم در پاریس ماند؛ اما زندگی در آنجا را که مزاحم فراغت خاطر وی بود نپسندید و در ۱۶۲۸ به هلند رجعت کرد و تا سال ۱۶۴۹ در کنج عزلت تمام وقت خود را صرف پژوهش‌های علمی فلسفی کرد. در سپتامبر سال ۱۶۴۹ به دعوت ملکه سوئد برای تعلیم فلسفه خویش به دربار وی در استکهلم رفت. به علت زمستان سرد این کشور و ضرورت سحرخیزی در ساعت پنج صبح برای تدریس به ملکه از آنجا که وی عادت داشت تا ده صبح بخوابد وی را به بیماری ذات‌الریه مبتلا و در بیست و یک فوریه ۱۶۵۰ در همان جا درگذشت و پس از چندی جسدش به فرانسه انتقال یافت.

## ب) تلنگری بر پیکره دکارت فیلسوف:

دکارت در زندگی‌نامه خودنویسش می‌گوید؛ که آغاز زمستان در لشکرگاهی زندگی کردم و آنجا هم صحبتی نبود که مرا مشغول پول سازد. از حسن اتفاق اندیشه‌ای در دل به هوایی در سر نداشتم که حواسم را پریشان سازد؛ پس همواره در حجره کنار آتش به سر می‌بردم و فرصت تفکر داشتم. دکارت پس از آنکه روزی را در تأملات عمیق فلسفی سپری کرد، درحالی که هنوز ذهن هیچان زده‌ای داشت خوابش برد. او در خواب سه رؤیای روشن دید که بعدها این رؤیا را چنین تعبیر کرد: «از این رؤیاها دریافتم که روح حقیقت که روح حقیقت من را برگزیده انتخاب کرده است؛ او از من می‌خواهد تمام علوم را به صورت علم واحد دربیآورم و این رسالت من است.»

## پ) نفس:

## ۱- تعریف نفس:

مقصود دکارت از واژه نفس همان خود اندیشنده و آگاه است؛ یعنی «همین من که به موجب آن همان کسی هستم که هستم». که با بسط بیشتر آن در تأملات به این نتیجه می‌رسد که «به معنای دقیق کلمه من فقط چیزی هستم که می‌اندیشد؛ یعنی من ذهن یا فهم یا عقل یا خرد هستم.» سپس تعریف فکر تعمیم می‌یابد و شامل فعالیت ارادی و ادراکی می‌شود: «پس من چیستم؟ چیزی که می‌اندیشد. چیزی که می‌اندیشد چیست؟ چیزی است که شک می‌کند، می‌فهمد تصدیق و انکار می‌کند، می‌خواهد و نمی‌خواهد...»

۲- اثبات وجود نفس: دکارت با استفاده از شک دستوری خود بنا را بر این گذاشت که جمیع محسوسات منقولات و معقولات را که در خزینه خاطر دارد مورد شک و تردید قرار دهد. هدف از این کار وی این بود که قوه تعقل و تفحص شخصی خویش اساسی را در علم به دست بیاورد؛ که تقلیدی و عاریتی نباشد. به عبارت دیگر شک را راه وصول به یقین قرار داد؛ چو ذهن را به کلی از قید افکار پیشین رها ساخت و هیچ معلومی نماد که محل اتکا بوده و مشکوک نباشد، درمی‌یابد که هر چه را شک کند در این فقره نمی‌تواند شک کند که شک می‌کند. بنابراین اعلان نظر کامل در تمام امور و بررسی دقیق آنها سرانجام باید به این نتیجه معین رسید و یقین کرد که قضیه من هستم؛ من وجود دارم، هر بار که آن را به زبان می‌آورم یا در ذهن تصور می‌کنم بالضرورة صادق است.

اما من که یقین دارم هستم هنوز با وضوح و تمایز نمی‌دانم چیستم، در واقع دکارت حتی با شک دستوری خود در چیزی بودن شک نمی‌کند؛ بلکه می‌داند چیزی هست؛ اما نمی‌داند چه هست و به دنبال شیء مجهول می‌گردد تا آن را اثبات کند و چون می‌داند که شک می‌کند و نمی‌تواند در شک خود نیز شک کند. پس نتیجه می‌گیرد؛ شک می‌کنم پس فکر دارم و می‌اندیشم؛ پس کسی که می‌اندیشد؛ پس از آن که به هستی خویش مطمئن شدم توجه کردم به این که چه هستم و دیدم هیچ حقیقتی را درباره خود نمی‌توانم به یقین قائل باشم، جز فکر داشتن و تا زمانی که فکر دارم می‌توانم خود را موجود بدانم. اثبات وجود نفس من در حالی میسر شده که هنوز وجود بدن و اعضای آن ثابت نگردیده است.

## ۳- دلایل تجرد نفس:

## ۳-۱- تردید در وجود اجسام و عدم نیاز به صفت آن‌ها:

یکی از راه‌های رسیدن به تجرد نفس از دیدگاه دکارت تردید

این اصل را پذیرفته و جسم تجزیه‌پذیر را متحد نمی‌داند و گویا از غیر قابل تجزیه بودن نفس وحدت و یکپارچه بودن آن را نتیجه می‌گیرد و چون از نظر او امتداد خاصیت جسم است، نفس واحد را بدون هیچ نسبیتی با آن دانسته با حد وسط وحدت و تجزیه‌ناپذیری نفس می‌خواهد به غیر مادی بودن آن برسد. بنا بر نظر او تمایز نفس از بدن مبتنی بر تجزیه‌پذیری جسم و تجزیه‌ناپذیری نفس است؛ زیرا تصور جسم تنها به صورت بخش‌پذیر و تصور نفس تنها به صورت بخش‌ناپذیر ممکن است و تصور مثلاً نصف نفس ممکن نیست. به سخن دیگر نفس با کل بدن متحد است، نه با یکی از اجزای آن؛ زیرا واحد و تقسیم‌ناپذیر است. نه نسبیتی به امتداد و جهت دارد و نه با خواص جسمانی بدن یکی است در نتیجه مجرد از ماده است.

### ۳-۵- عدم توقف نفس بر عالم ظاهر و مادی:

اگر نفس بر عالم جسمانی مادی متوقف باشد، بی‌گمان مادی خواهد بود؛ ولی دکارت نفس را از بدن و عالم جسمانی کاملاً متمایز می‌داند، فکر را که به‌عنوان صفت مختص نفس ذاتی آن است مطرح می‌کند و سپس می‌خواهد غیر مادی بودن نفس را از توقف آن بر فکر و نه عالم ماده نتیجه گیرد. به بیان او فکر نوعی صفت و عرضی است که نیاز به موصوف و جوهر یعنی همان جوهر نفسانی اندیشنده دارد. این صفت مختص جوهر نفس و ذاتی آن است، پس همیشه همراه آن است و با نفس تمایز عقلی دارد. وجود نفس متوقف بر فکر است نه بر عالم مادی؛ پس نفس مادی نیست.

### ۳-۴- حدوث و خلود نفس:

دکارت نفس را جوهر ذاتاً مجرد از ماده بسیط و تجزیه‌ناپذیر می‌داند که پس از نابودی یعنی تجزیه‌پذیری بدن بعد از مرگ نفس به سبب تجرد ذاتی‌اش می‌تواند به حیات خود ادامه دهد بیاندیشد و به‌نوعی خاطره از اتحاد با بدنش داشته باشد. او برای خلود انسان بر خلاف فلسفه افلاطونی که تأکید بر تجرد و روحانیت و بساطت نفس به اصول فلسفه طبیعی رجوع کرده است، از نظر وی نفس چون جوهر محض است حتی با دگرگونی تمام اعراض آن به نفس دیگری تبدیل نمی‌شود، پس ذاتاً فنا‌ناپذیر است. بر خلاف بدن که به محض تغییر صورت برخی از اجزای آن به چیز دیگری تبدیل می‌شود و به آسانی تمام فناپذیر است از نظر وی چون نفس انسان با بدن تمایز دارد و هیچ‌گونه مادیت در آن نیست حتی اگر آن را مولود زایش بدانیم باز هم مادی بودن آن

در جهان جسمانی است و این در حالی است که در وجود نفس هیچ شک و تردید نیست. هم‌چنین وجود نفس به امتداد دیگر صفات جسمانی نیاز ندارد و با استفاده از همین امر را که مورد تردید است مادی و مقابل آن غیر مادی می‌داند؛ به‌این‌صورت که وجود انسان نیازی به امتداد شکل مکان و دیگر صفات مادی ندارد و تنها دلیل آن اندیشه است. وجود هرگونه جسم در جان مورد شک است؛ مگر خود شک فکر که ذاتی نفس انسان است. اگرچه نفس در وجود همه‌اشیاء مادی تردید دارد؛ اما درست خودش را به معنای دقیق کلمه فقط به‌عنوان جوهر غیرمادی می‌شناسد. در نتیجه وجود نفس مجرد از جسم و جسمانیات است.

### ۳-۲- استقلال نفس از راه قدرت الهی:

وی از راه قدرت الهی در پی آن است که استقلال نفس از بدن را و در نتیجه تجرد ذاتی آن را اثبات کند و گویی می‌خواهد بگوید چون نفس ممکن است و خدا قادر، پس نفس مستقل از بدن است. امکان استقلال را نیز از راه ادراک واضح و متمایز تبیین می‌کند. به‌گفته‌ی وی خدا قادر است هر چیزی را که به روشنی ادراک می‌شود؛ درست به همان‌گونه تحقق بخشد. نفس جوهر اندیشنده به‌روشنی مستقل از بدن جوهر ممتد ادراک می‌شود و بر عکس بنابراین با توجه به قدرت الهی نفس می‌تواند مستقل از بدن وجود داشته باشد و به‌راستی متمایز از آن است پس هیچ‌گونه مادیتی در آن نیست و مجرد است.

### ۳-۳- عدم دریافت صورت مادی:

از آن‌جا که دکارت معتقد به هیچ‌گونه ارتباطی میان امتداد و نفس نیست؛ تفکر محض را از تخیل جدا کرده، ادراک محض را کار نفس و دریافت صور مادی حسی و ممتد را کار تخیل می‌داند تا از این راه تجرد نفس را نتیجه بگیرد و به‌گفته‌ی وی یقیناً مغز ابزار تفکر محض نیست؛ بلکه تنها ابزار تخیل یا ادراک حسی است. در ادراک هر چیزی اعم از مادی و غیر مادی تعقل محض رخ می‌دهد و نفس قابلیت دریافت هیچ صورت مادی‌ای را ندارد؛ زیرا ممتد نیست و امتداد را از راه صورت ممتدی که در خود دارد درک نمی‌کند، بلکه با توجه به خود به یک صورت مادی که ممتد است آن را تخیل می‌کند. بنابراین نفس غیر مادی است.

### ۳-۴- وحدت و تجزیه‌ناپذیری نفس:

آن چه تجزیه‌پذیر باشد؛ متحد و یکپارچه نیست. دکارت نیز

## ۶- ویژگی‌های نفس:

دکارت در اصل ۳۲ از اصول فلسفه چنین می‌گوید: «در این که ما دو جور اندیشه داریم ادراک فاهمه محل فهم و دیگری خواستن یا مصمم شدن به مدد اراده بنابراین احساس و تخیل و در نظر آوردن اشیا معقول محض همه از شیوه‌های متفاوت ادراک است و میل داشتن، بیزار بودن، انکار و تشکیک همه از شیوه‌های متفاوت اراده کردن است» پس دو نیروی روانی نفسانی وجود دارد که کیفیت‌های متفاوتی را می‌توان به آنها نسبت داد. در اصل ۳۴ نیز با اشاره به این که میان اراده و حکم رابطه‌ای وجود دارد بحث را چنین پی می‌گیرد. «در این که اراده هم به اندازه فاهمه برای حکم کردن لازم است من می‌پذیرم ما نمی‌توانیم بدون دخالت فهم درباره چیزی حکم کنیم؛ زیرا نشانه‌های در دست نیست که گمان کنیم اراده ما بدون این که فهم ما به نحوی دخالت کند تصمیم به کاری می‌گیرد؛ اما چون دخالت اراده برای تأیید چیزی که هیچ شناختی از آن نداریم مطلقاً لازم است و از آن جا که صدور حکم بدین معنا نیست که ما شناخت تام و تمامی داشته باشیم، به همین دلیل غالباً پیش می‌آید که ما چیزهایی را تأیید می‌کنیم که هیچ‌گونه معرفتی جز نوعی شناخت بسیار آشفته از آنها نداریم.»

دکارت در تأمل سوم درباره دست‌بندی ایده‌ها چنین می‌گوید: «بعضی از افکار من از قبیل صور اشیا است و عنوان مفهوم تنها برای اینها مناسب کامل دارد؛ مانند وقتی که انسان و غیره یا حتی خدا را تصور می‌کنم، بعضی دیگر هم به صورت‌های دیگر است. مثلاً وقتی که می‌ترسم اراده می‌کنم به ایجاب و صلب می‌کنم. همواره چیزی را به‌عنوان موضوع عمل ذهن ادراک می‌کنم؛ اما با این کار به مفهومی که از آن چیز دارم چیز دیگری اضافه می‌کنم. از این قیسم افکار بعضی را اراده یا انفعالات و بعضی را احکام می‌نامند.»

بنابراین دکارت نفس انسانی را به دو قوه تقسیم می‌کند: یک قوه شناخت، دو قوه حکم آزاد یا به سخن دیگر فهم و اراده. فهم تنها ایده‌ها را ادراک می‌کند و اراده که همان قوه حکم کردن است یا قدرت ما بر انتخاب و ترک. اراده فقط عبارت است از اینکه در اثبات و نفی اقدام یا خودداری از آن چه فهم به ما عرضه می‌کند، طوری عمل کنیم که احساس نکنیم نیروی خارجی ما را به آن مجبور ساخته است.

## ۷- رابطه نفس و بدن:

اجسام زنده را دشوار می‌توان به صنف جواهر روحانی منصوب کرد. باید آنها را به صنف جواهر مادی دانست و اگر ماهیت جواهر مادی امتداد است ماهیت اجسام زنده نیز باید امتداد باشد. انسان مرکب از دو جوهر متمایز شیء

نتیجه نمی‌شود؛ بلکه فقط نشأت گرفتن نفس فرزند از نفس والدین را نتیجه می‌دهد، پس او نفس را در حدوث نیز غیر مادی می‌داند.

## ۵- مفاهیم فطری:

«خداوند حقایقی را در نفس ما نهاده است. مهم‌ترین این تصورات مفاهیم ریاضی است که زمینه فهم عالم جسمانی ممتد را برای ما فراهم می‌آورد. ذهن تصورات مربوط به خداوند، خودش و همه دیگر حقایقی را که بدیهی نامیده می‌شود در خود دارد.»

تعریف تصور: «صورت هر اندیشه خاصی است که ادراک بی‌واسطه آن صورت مرا از آن اندیشه آگاه می‌سازد». اندیشه به‌مثابه چیزی تعریف می‌شود که «در ماست، به گونه‌ای که بی‌واسطه از آن آگاه هستیم»

وقتی می‌گوییم تصویری فطری از الف داریم منظورمان این است که می‌توانیم با تأمل لازم حقایقی را تصدیق کنیم که متضمن مفهوم ال هستند.

به‌نظر می‌رسد وقتی دکارت اصطلاح «diaa» را به کار می‌گیرد گاه درباره تصورات و گاه در باره تصدیقات سخن می‌گوید و همین انعطاف‌پذیری تغییر موضع از تصورات به تصدیقات شاخصه نظر اوست. دکارت در قواعد در بحث از شهود «ماهیات بسیط» توسط ذهن با رضایت شامل هم تصورات (مانند امتداد) و هم تصدیقات (مانند علوم متعارف زیبایی منطبق) را ذیل عنوان واحدی می‌گنجاند. دکارت مدعی است شهود بسیط یا ادراک عقل زمینه را برای ما فراهم می‌آورد تا هم از پاره‌ای از مفاهیم بنیادین یا مقولات فکر آگاه باشیم و هم پیوند و روابط بدیهی میان این ادعا و آموزه خطری دکارت رابطه نزدیکی است به این مضمون که خداوند اذهان ما را به گونه‌ای آفریده است که می‌توانیم فقط با تأمل عقلی و بی‌نیاز از اطلاعات برگرفته از حواس، ساختار بنیادین واقعیت را بشناسیم.

تأمل درباره ماهیات ادراک حسی دکارت اعلام می‌کند که همه تصورات حتی تصورات حسی به معنای خاصی فطری هستند. اگر قلمروی حواس آن چه را قوه تفکر دقیقاً از رهگذر حواس کسب می‌کند در نظر آوریم باید بپذیریم تصوراتی که از اشیاء خارجی از راه حواس بر ما متمثل می‌شود هیچ‌یک از موارد با آن چه در اندیشه خود می‌سازیم یکی نیست تا جایی که هیچ چیزی در تصورات ما نیست که فطری ذهن یا قوه تفکرمان نباشد. هر شرایطی که به تجربه مربوط می‌شود ما نه خود حرکتهای جسمانی و نه هیئت‌های حاصل از آن را بدان‌گونه که در اندام‌های حسی رخ می‌دهد درک نمی‌کنیم، پس نتیجه اینکه خود تصور همین حرکات و هیئت‌ها نیز فطری ما هستند.

مستلزم امتداد هستند مانند شکل وضع و حرکت مکانی و مانند آن. دکارت امتداد را به معنای کمیت یا مقدار که در فلسفه ارسطو یکی از اعراض است تلقی کرده، در واقع صورت جسمیه ارسطویی را حذف می‌کند. صورت جسمیه ارسطویی یک معنای کیفی است و قابل اندازه‌گیری نیست، در حالی که دکارت می‌خواهد ذات جسم متشکل از چیزی باشد که قابل اندازه‌گیری باشد، تا بتوان از آن یک تصویر صریح و متمایز به ذهن آورد. دکارت معتقد است مفاهیم کلی پیچیده اند؛ از این رو ترجیح می‌دهد یک جسم را به‌طور خاص تجزیه و تحلیل کند تا به ماهیت اصلی آن پی برده و سپس نتیجه به دست آورد.

### ث) جوهر:

دکارت جوهر را به‌عنوان شی موجودی که وجود آن مقتضی هیچ چیزی جز ذات خود نیست تعریف می‌کند؛ ولی این تعریف به معنای دقیق و حقیقی کلمه فقط بر خداوند قابل الطاق است. به حقیقت هیچ چیزی جز خداوند به‌عنوان موجودی که قائم به ذات است مدلول و مطابق با این وصف نیست؛ زیرا ما ادراک می‌کنیم که هیچ مخلوقی نیست که بدون برخورداری از حمایت قدرت او بتواند موجود باشد. با این وصف کلمه جوهر را نمی‌توان به‌نحو متواظی به موجودات و خداوند حمل کرد، وی این کلمه را اولاً و به ذات در مورد خدا و ثانیاً و بالارض و به شیوه تمثیلی در مورد مخلوقات به کار می‌برد. اما اگر عجلتاً از خداوند عزل نظر کنیم و فقط جوهر را در اطلاق آن به مخلوقات مورد اعتبار قرار دهیم، می‌توان گفت که دو نوع جوهر وجود دارد و این کلمه به‌نحو متواظی به دو دسته اشیا حمل می‌شود. جوهر مخلوق اعم از مادی و متفکر را می‌توان تحت این مفهوم عام تصور کرد؛ زیرا آنها چیزهایی‌اند که برای وجود داشتن فقط به موافقت خداوند احتیاج دارند؛ اما آنچه ما ادراک می‌کنیم جواهر من حیث جواهر نیست؛ بلکه صفات جواهر است و از آن حیث که این صفات در جواهر مختلف ریشه دارند و کیفیات آنها را به ظهور می‌رسانند معرفت جوهر را به ما افاده می‌کند. ولی همه صفات در مرتبه واحدی قرار ندارند؛ زیرا همیشه یک صفت اصلی جوهر وجود دارد که مقدم ماهیت و ذات آن است و همه صفات دیگر تابع آن است. این صفت اصلی خاص هر جوهر از همه جهات و حیثیات با جوهر خود مساوق است. این صفات اصلی جوهر از جوهر جدایی‌ناپذیر هستند.

اندیشنده و شیء ممتد است؛ «اندیشه و امتداد را می‌توان مقوم ما به جوهر روحانی و جوهر جسمانی دانست و در این صورت باید آنها را با خود جوهر اندیشنده ذهن و با خود جوهر ممتد بدن یکی گرفت». به‌رغم اتحاد نفس با بدن بخش خاصی از بدن است که نفس در آن جا کار کرده‌ایش ویژه‌تر از بقیه اجزای بدن اعمال می‌کند، با بررسی دقیق موضوع به روشنائی نشان می‌دهد که آن بخش از بدن که نفس به‌طور مستقیم کار کرد هایش را در آن اعمال می‌کند، درونی‌ترین بخش مغز یعنی غده بسیار ریزی است که واقع در جوهر مغز و در بالای مجرای که از طریق آن ارواح موجود در حفره‌های قدامی مغز با حفره‌های خلفی آن مرتبط می‌شود. حیوانات علاماتی برای بیان احساسات خویش نشان می‌دهند؛ ولی شواهد دال بر این است که این عمل به صرافت طبع صورت می‌گیرد و عملی از روی عقل نیست. دکارت حیوانات را فاقد عقل و نفس می‌داند و از این نتیجه می‌گیرد که حیوانات ماشین‌های صرف و با خودکارند و بنا بر این حیوانات چیزی جز ماده متحرک نیستند. عصبها لوله‌های «الف» «همه اعمال جانوران شبیه به آن دسته از اعمال ماست که بدون کمک نفس واقع می‌شود، بنابراین ما ناگزیر از قبول این نتیجه می‌شویم که نمی‌توانیم ورای اوضاع خاص اعضای آنها و تخلیه مستمر روح حیوانی که به وسیله ضربان قلب به هنگام تلطیف خون ایجاد می‌شود و در آنها هیچ اصل دیگر قائل شویم. «من هیچ حیوانی را از اصل حیات محروم نمی‌کنم.» مقصود او این است که از توصیف حیوانات به‌عنوان موجودات زنده ابا ندارد؛ اما دلیلی که اقامه می‌کند این است که حیات عبارت است از فقط حرارت قلب او. همچنین می‌گوید من از نسبت دادن احساس آنها تا آن حدی که متکی بر اعضای بدن است ایابی ندارم. در باب بدن انسان نیز دکارت آمادگی این را دارد که بگوید بدن انسان ماشین یا افزار صرف نیست و بسیاری از اعمال بدن انسان بدون دخالت نفس صورت می‌گیرد. انسان مرکب از «ب» درست است که بسیاری از اعمال ما ارادی است؛ ولی نفس به‌نحو بی‌واسطه اعضا و جوارح ما را تحریک نمی‌کند؛ بلکه کار آن این است که روح حیوانی را در غده صنوبری تحت تأثیر قرار می‌دهد.

### ث) جسم:

دکارت جوهر جسمانی را شیء ذاتاً ممتد تعریف کرده است و جز امتداد که ذات جسم را تشکیل می‌دهد، هر چه در جسم وجود دارد جزء خواص ثانیه است که معلول دخالت حسی است، پس جسم جوهری است که موضوع بی‌واسطه امتداد مکانی و نیز موضوع بی‌واسطه اعراضی که

## ۲- سهروردی:

## الف) زندگی نامه:

سهروردی در تاریخ ۵۴۹ هجری شمسی در دهکده سهرورد زنجان به دنیا آمد. تحصیلات مقدماتی خود را در مراغه نزد مجدالدین جیلی به پایان رسانید. پس از آن به اصفهان رفت که در آن زمان مهم‌ترین مرکز علمی در ایران بود و تحصیلات صوری خود را در نزد ظهیرالدین قاری به نهایت رسانید. در باب تسلط وی بر فلسفه مشاء همین قدر کفایت است که به کتب وی رجوع شود. پس از پایان تحصیلات رسمی به سفر کردن در داخل ایران پرداخت و از بسیاری مشایخ هتوف دیدن کرد سفرهای وی رفته‌رفته گسترده‌تر شد و به آنتولی و شامات نیز رسید و مناظر شام وی را مجذوب خود کرد. در یکی از سفرهایش از دمشق به حلب رفت و در آنجا با ملک ظاهر پسر صلاح‌الدین ایوبی ملاقات کرده و به علت علاقه فراوان ملک ظاهر به صوفیان و دانشمندان مورد توجه وی قرار گرفت. سهروردی در دربار وی در حلب ماندگار شد. استادی وی در فلسفه تصوف از جمله عواملی بود که دشمنان فراوانی برای وی در میان علمای قشری فراهم آورد، عاقبت به دستاویز آن که وی سخنانی خلاف اصول دین می‌گوید از ملک ظاهر خواستند وی را به قتل برساند. ملک ظاهر در این امر سستی ورزید در نتیجه علما از صلاح‌الدین دادخواهی کردند. صلاح تازه سوریه را از دست صلیبیان بیرون آورده بود و به‌ناچار به درخواست ایشان تسلیم شد. ناگزیر سهروردی در سال ۵۸۷ به زندان افتاد و در همان جا از دنیا رفت.

## ب) تلنگری بر سهروردی فیلسوف:

سهروردی در کتاب التلویحات خود می‌نویسد؛ زمانی به‌شدت سر به گریبان تفکر فرو برده بودم و به کار پژوهشگری اشتغال مداوم داشتم و در ژرف اندیشه و ریاضت فکری غوطه‌ور بودم و این به هنگامی بود که با دشواری‌های مسئله علم به رزم و ستیز برخاسته بودم و هر چه در کتاب‌ها و گفته‌ها بیشتر کاوش و پی‌جویی می‌کردم، کمتر به حل آن دست می‌یافتم تا اینکه در شامگاهی از شامگاهان خلسه‌ای که شبیه نور بود بر من چیره گردید و در این حالت بود که طیفی از لذت مرا فراگرفت و بارقه‌ای جهیدن کرد و نوری درخشان گردید. در این حالت معلم اول بر او ظاهر می‌شود و در باب مسئله نفس و علم با وی به صحبت برمی‌خیزد که نتیجه این مصاحبت پایه‌ریزی بنیان فلسفی جدید در اندیشه‌های اسلامی می‌شود.

## پ) نفس:

## ۱- تعریف نفس:

نفس یا نور اسفهد نوری از انوار الهی هستی صرف نور مجرد روحانی مدبر جسم و مدرک معقولات است نفس ناطق نوری از انوار حق تعالی که نه جسم است و نه قابل اشاره حسی بلکه مجرد غیرقابل تقسیم مدبر و متصرف در جسم و مدرک معقولات میباشد صفت اصلی این جوهر تعقل کلیات است

## ۲- اثبات وجود نفس:

شیخ اشراق در اثبات وجود نفس چندین برهان متفاوت اقامه کرده است که در زیر بدان‌ها اشاره می‌کنیم:

## ۱-۱- توجه به درون:

۱-۱-۱- بدن که هر جزئی از بدن خود فراموش کنی و بعضی اعضا را ببینی که از نابود شدنش حیات و ادراک مردم را نقصان نمی‌شود و بعضی چون دماغ مغز و دل و جگر به تشریح و مقایست دانی فی الجمله هر جسمی و عرضی که هست از او غافل توانی بود؛ ولی از خود غافل نباشی و خود را دانی بی‌نظیر با همه آدمی از اعضای بدن خود غافل می‌شود؛ ولی از خود غافل نمی‌شود. این خود چیزی ورای اعضای بدن است، اگر عضوی از اعضا در هویت خود داخل بود امکان نداشت که انسان بدون آن به یاد خود باشد.

۱-۱-۲- من با خود خلوت کرده و به ذات خود نظر افکندم آن را نیت و وجود یافته‌ام، طوری که دارای ضمیمه‌ای به‌عنوان لافی موضوع هستند. ضمیمه‌ای که مانند یک تعریف به رسم برای جوهریت است و نیز آن را دارای اضافاتی به جسم یافتم اضافات و مناسباتی که مثل تعریف به رسم برای نفس بودن است.

چون نفس مدبر بدن است اضافات را خارج از حقیقت خود می‌یابم و ویژگی لافی موضوع نیز یک مسئله سلبی است. اگر جوهریت معنای دیگری غیر از معنای لافی موضوع دارد آن را در این مرحله به دست نیاورده‌ام؛ ولی ذات خود را یافته و درک کرده‌ام که از او غایب نیستم.

این ذات دارای فصل نیست؛ چون من آن را به وسیله همان ویژگی غایب نبودن از آن شناخته‌ام. اگر فصل یا خصوصیتی به‌غیر از وجد در کار بود در همان زمان که خود را یافتم آن را درک می‌کردم چون کسی از خودم به من نزدیک‌تر نیست. وقتی ذات خودم را به‌خوبی می‌کاوم چیزی جز خود و ادراکم را نمی‌بینم. این اندیشه سهروردی خبر از اتحاد

وجود و ادراک در مقام ذات انسانی را نیز با خود دارد. ۱-۳- هر جسمی و عرضی که هست می‌توانی از آن غافل شوی؛ ولی از خود نمی‌توانی غافل باشی. پس توی تو نه همه این اعضاست و نه به سبب یکی از این اعضا به‌طوری که اگر از این اعضای بدن در توی تو دخالت داشت هرگز بدون او نمی‌توانستی خود را به‌خاطر آوری، پس تو ورای اجسام و اعراض هستی.

۲-۱-۴- تو خود را به لفظ من می‌گویی؛ ولی هر چه در بدن توست همه را به او اشاره می‌کنی. هر چه او توانی گفت نه گوینده من است از تو چون تو را اوست من تو نباشد و هر چه او را تو او گویی از خودش و از من خویش جدا کرده‌ای. پس نه همه تو باشد و نه جزء من تو چون. اگر جزء منی تو را از منی تو جدا کنی، منی نمی‌ماند؛ همان‌طور که اگر در و دیوار را از خانه جدا کنی، خانه‌ای باقی نمی‌ماند. پس همه اعضا را می‌توانی اشاره‌ای کنی مثل دماغ دل جگر و غیره. بدن مثل آسمان و زمین هر دو طرف است؛ پس تو ورای این همه هستی.

### ۲-۳- شناخت نفس از راه علم حضوری:

انسان خویشتن خویش را از طریق صورت نمی‌شناسد. ماهیت نفس نه از طریق صورت و نه از طریق مرجع ضمیر من و نه از طریق تصویری شبیه تصور بدن قابل شناخت نیست؛ بلکه نفس برای خود حاضر است اساساً علم علم یا ادراک حاضر بودن شیء پیش ذات مجرد است. از آن‌جا که ادراک و تعقل امر غیزمادی است؛ عاقل هم غیرمادی خواهد بود. لذا نفس به اشیاء به علم حضوری عالم است، پس نفس مجرد است. چیزی که قائم به خود و مدرک ذات خویش است، ذات خود را از طریق مثال نشناخته است. چون اگر علم او از طریق مثال باشد لازم می‌آید که ادراک من غیر خود من و عیناً همان خود من باشد. درحالی که این محال است؛ چون مستلزم وحدت دو چیز متفاوت است، بر خلاف اشیاء خارجی که چنین محالی لازم نمی‌آید.

### ۳- دلایل تجرد نفس:

#### ۱-۳- وحدت هویت:

هویت انسان از ابتدای تولد تا پایان عمر بدون تغییر باقی است؛ اما بدن همواره در حال دگرگونی است، به‌گونه‌ای که گفته شده هر هفت سال یا ده سال همه اجزاء بدن تغییر می‌کند. بنابراین هویت انسان همان بدن نیست؛ بلکه امر مجردی است که نفس نام دارد. «بدن تو پیوسته در حال نقصان است و پیوسته به واسطه حرارت از بدن

کاسته می‌شود و در عوض به واسطه غذایی که خورده باز یاب می‌شود. پس هر روز چیزی کم می‌شود و چیزی باز به جای می‌آید. بنابراین همه اعضا در حال تبدیل است و اگر توی تو از اعضای بدن بود پیوسته تغییر می‌کرد و هر کی هر روز کسی دیگر می‌بود. ولی این‌گونه نیست؛ چون دانایی انسان پیوسته است. بنابراین نه نفس از اعضای بدن است و نه برخی از تن؛ بلکه ورای همه بدن است.»

### ۳-۲- ادراک کلیات:

#### ۳-۳- تقسیم‌ناپذیری نفس:

در نظام پردازی وی نفس ناطقه نوری از انوار الهی است که نمی‌توان به آن اشاره حسی کرد؛ چرا که تقسیم‌پذیر نیست. این نور مجرد ملکوتی هر چند در جسم نقش بر نبسته؛ اما مدبر و حاکم بدن آدمی و قائم به ذات خویش و خود آگاه است.

#### ۴- حدوث و خلود نفس:

سهروردی بر پایه اصول و مبانی خود نفس را حادث می‌نامد. او معتقد است که نفس همزمان با حدوث بدن در قالب مجرد حادث می‌شود. به باور او نفس روحانیه الحدوث و البقاء است. بدین معنا که از آغاز پیدایش نفس حقیقتی است مجرد و روحانی و در بقای خود نیز در هر عالمی قرار گیرد؛ روحانی و مجرد خواهد بود. هر چند با حدوث بدن حادث می‌شود؛ اما در ذات خود موجودی مجرد است که فقط در مقام فعل به بدن تعلق می‌گیرد. در نظام‌پردازی وی نفس ناطقه، نوری از انوار الهی است که نمی‌توان به آن اشاره حسی کرد؛ چرا که تقسیم‌پذیر نیست. این نور مجرد ملکوتی هر چند در جسم نقش بر نبسته؛ اما مدبر و حاکم بدن آدمی و قائم به ذات خویش و خود آگاه است. این نور مجرد مدبر پس از مرگ بدن فنا نمی‌پذیرد؛ زیرا انوار مجرد ذاتاً اقتضای عدم نمی‌کنند؛ و گرنه از آغاز پیدا نمی‌شد. علت او نیز معدومش نمی‌سازد؛ چون این علت مجرد است دگرگون نمی‌گیرد. و چنان‌که نور مجرد را از آغاز وجود چنین تقاضا کرده بود، تا نهایت به همین حال می‌ماند و در میان نورهای مجرد برخوردار بر سر حمل و مکان رخ نمی‌دهد؛ زیرا اینان از حمل و مکان برتر هستند. این نورهای مدبر مادی هم نیستند که وجودشان در گرو شرایط ویژه‌ای باشد. «بدان که نفس پیش از بدن موجود نباشد؛ که اگر موجود بودی نشایستی که یکی بودی و نه بسیار و این محال است. اما آنکه نشاید که نفس پیش از بدن بسیار باشد، از برای آن است که همه



دارد از آن عمل عملی لازم می‌آید که بداند آن معلوم کردنی است یا به‌جای گذاشتنی و اما قوت در کار کننده، قوتی است که چون اشارت کند به عملی سوی آن منبعث شود و این قوت را عقل عملی خوانند.»

و سیر تکاملی سلسله مراتب موجودات زنده نوع عالی همه قوای حیاتی نوع سافل را با چند قوه عالی‌تر در خود جمع دارد. نفس انسان هم علاوه بر استیفای تمام قوای نباتی و حیوان قوای عالی‌تری دارد که یا مختص اوست یا در بروز قوی‌تر دارد از جمله این قوا یکی قوه دریا بنده یا مدرکه است و دیگری قوه درکارکننده یا محرکه همان نیروی اندیشه است که وجه امتیاز انسان از سایر حیوانات است. این قوه در دو جهت به کار می‌رود. جهتی برای ادراک کلیات و معقولات مسائل صرفاً عملی و جهتی دیگر به هدف شناختی معیارهای درست رفتارهای اجتماعی جهت دوم قوه مدرکه. گرچه اصولاً وجه عمل است، نمی‌تواند خالی از نظر باشد زیرا در قصد هر عملی باید ابتدا جهات مثبت و منفی و روایی و ناروایی آن را بشناسد و بفهمد که آیا این عمل کردنی است یا ناکردنی. لذا نیروی دریابنده در انسان اساساً بر مبنای نظر است.

#### ۷- رابطه نفس و بدن:

نفس و بدن دو عنصر کاملاً مستقل و رودرروی هم قرار گرفته نیستند که بتوانند در مسیر خود طی طریق نمایند؛ بلکه مجموع این دو شخص واحدی را ساخته و یک حقیقت و هویت جمعی را به نمایش می‌گذارد. این ویژگی بیانگر نیاز و ارتباط دو سویه این دو به هم است. حیوان از مولید ثلاث است و از عناصر چهارگانه حادث شده و حساسیت و تحرک از لوازم حد آم است. در واقع وقتی سهروردی انسان به‌عنوان حیوان جرمی لطیف و گرم دارد که لطافت اخلاط حاصل شده و حکیمان آن را روح می‌نامند. سخن وی ناظر به این معناست که صرف داشتن روح متضمن حیات است؛ اما انسان را از حیوان جدا نمی‌کند و تمایزی در این نشئه میان او و دیگر حیوانات نیست. زیرا وی تمایز و تعالی را در ادراکات متعالیه که غایت آن حق است می‌داند از نگاه او عامل اشتراک حیوان و انسان در روح که به نظر وی حامل قوای حیوان است موجب نمی‌شود تا انسان از حیوان متمایز شود. آن‌چه در اطلاق معنای حیات به انسان و حیوان مطرح است همین مفهوم روح است که آن را به روح حیوانی و روح طبیعی تقسیم کرده است. او سپس به تغییر نشانه‌های حیات در انسان و حیوان می‌پردازد که اراده از جمله آن هاست و به نظر سهروردی اراده حیوان توسط روح نفسانی تحریک شده و موجب می‌شود که

در حقیقت آنکه نفس مردمی‌اند مشارک و از یک نوع‌اند و چون بسیار شوند؛ ممیز باید و پیش از بدن بدنی نیست تا فرق کند در میان ایشان، پس بسیار نتوانند بودن. اما آنکه نشاید همه نفوس پیش از بدن یکی باشد، که اگر پاره شود و قسمت‌پذیر گردد جسم باشد و ما گفتیم محال است. و اگر همچنان یک نفس بماند و در جمله ابدان مردم تصرف کند؛ پس هر چه که یکی داند باید که همه بدانند و نه چنین است؛ پس ظاهر شد که نفس پیش از بدن نتواند بود که هر دو به هم حاصل شوند.» و بدان که نفس باقی است بر او فنا متصور نشود؛ زیرا علت او که عقل فعال است دائم است. پس معلول به دوام او دائم ماند و چون نفس محل ندارد و جوهری مابین است اجسام را از بطلان جوهری دیگر و مابین عدم او لازم نیاید.

#### ۵- مفاهیم فطری:

سهروردی آگاهی‌های انسان را به دو بخش تقسیم می‌کند: ۱- فطری ۲- غیر فطری منظور وی از آگاهی‌های فطری یا فطریات گزاره‌های پایه‌ای‌اند. یعنی اولیات و بدیهیات. معلومات باید سرانجام به گزاره‌هایی برسند که علم و آگاهی به آنها محتاج ترتیب مقدمات دیگری نباشد. این گزاره‌ها فطریات نام دارند. وی از میان تمام بدیهیات تنها محسوسات را به‌عنوان گزاره‌های پایه‌ای مطرح می‌کند. محسوسات بسیط هرگز قابل تعریف نیستند؛ زیرا تعریف‌های ما سرانجام باید به معلوماتی برسند که نیازمند تعریف نباشد، و گرنه گرفتار تسلسل خواهیم شد. لذا از محسوسات پیداتر چیزی نداریم که آنها را پایه فرض کنیم و همه تعریف‌ها را به آن باز گردانیم؛ زیرا همه دانش‌های ما برگرفته از محسوسات‌اند. بنا بر این محسوسات فطری و بدیهی هستند. اولیات: قضایایی هستند که اگر حمله باشند انسان به صرف تصور موضوع و مجهول و نسبت حکمیه به آن تصدیق می‌کند و آن را می‌پذیرد. محسوسات: قضایایی که تصدیق به آنها منوط به احساس است.

#### ۶- ویژگی‌های نفس:

«بباید دانستن که نفس انسانی را دو قوت است: یکی دریابنده و دیگری در کار کننده و قوه دریابنده را نظری است یا علمی و نظری، مثلاً چنان است که بداند که عالم محدث شده است و عملی چنانکه بداند ستم زشت است و فرق میان این دو قوت آن است که نظری مقصور است بر علم خالص و عملی اگر چه روی سوی عملی

است و در واقع سهروردی با رد هیولا و صورت ارسطویی جسم را به‌عنوان یک جوهر خاص معرفی می‌کند.

### ث) جوهر

سهروردی الهیات خود را به جای وجود یا موجود با نور آغاز می‌کند؛ در این جابه‌جایی به تقلید از مشائیان که وجود را بی‌نیاز از تعریف می‌دانند، او نیز نور را بی‌نیاز از تعریف می‌داند و چنین استدلال می‌کند هر چیزی که معلوم ما باشد؛ می‌گوییم روشن است چون چیزی نداریم که از نور روشن‌تر باشد. پس نور بیش از هر چیزی دیگری معلوم بوده و بی‌نیاز از تعریف است. وی نور را مطابق هستی‌شناسی خود به سه قسم تقسیم می‌نماید. یک عالم عقول دو عالم نفوس سه عالم جسم تفاوت میان این عوالم در میزان بهره‌مندی آنها از نور است.

حکمای مشاء جوهر را «موجودی که در موضوع نباشد» تعریف کرده‌اند. منظور ایشان از «نبودن جوهر در موضوع» نبودن در محلی است که بی‌نیاز از آن جوهر نباشد. خواه آن جوهر اصلاً محلی نداشته باشد؛ مانند عقل و نفس یا محل داشته باشد، اما محل بدان نیازمند باشد؛ مانند «صورت» که حال در «هیولا» است و هیولا برای تحققش بدان نیازمند است.

اینجا توضیح چند نکته ضروری است؛ اول اینکه حکما بالاخص حکمای مشاء جوهر را به پنج نوع تقسیم کرده‌اند، که عبارتند از عقل نفس جسم هیولا و صورت و لذا در تعریف جوهر قیودی را به‌کار برده‌اند، که هر ۵ نوع را بتواند در بگیرد. از جمله آوردن قید «محل نیازمند» یا «غیرمستغنی» است که برای داخل کردن «صورت» در زیر چتر تعریف جوهر است. دوم اینکه اصطلاح «موضوع» و «محل» تقریباً به یک معنی به‌کار رفته است و آنچه واقع در موضوع و محل است «حال» نامیده می‌شود که همان عرض است و مراد از موضوع و محل در اینجا آن است که حال در تمامی اجزا درون و بیرون آن پراکنده باشد، به‌طوری که نتوان آن دو را از هم جدا کرد؛ مانند سپیدی در گچ، حال محتاج به محل است و قیام آن به محل است نه به خود.

اما شیخ در تعریفی که جوهر کرده است از

حیوان به انگیزه‌های خود جامه عمل بپوشاند. شیخ اشراق ارتباط میان نفس ناطقه و بدن را به‌واسطه روح حیوانی می‌داند که جسمی لطیف و گرم است. یک شاخه از این روح به دماغ می‌رود و در اثر بروودت دماغ سرد می‌شود که روح نفسانی نامیده می‌شود و حس و حرکت از این شاخه به وجود می‌آید. یک شاخه دیگر از روح حیوانی به جگر می‌رود که سبب قوای حیاتی می‌شود و روح طبیعی نامیده می‌شود. این روح حیوانی حامل همه قواست و از تجویف جانبی چپ دل خارج می‌شود و در آن حال که از تجویف جانب چپ دل خارج می‌شود روح حیوانی نام‌گذاری شده است. سهروردی روح حیوانی را محصول لطافت اخلاط تن و اعضای بدن را محصول کثافت این اخلاط می‌داند؛ یعنی در اثر ترکیب اخلاط اربعه بخار لطیفی متصاعد می‌شود که آن را روح حیوانی می‌نامند. بدن از این اخلاط اربعه بر جا مانده به‌وجود آمده است. نفس ناطقه که مجرد است تدبیر و تصرفش در بدن وابسته به روح بخاری است؛ هرگاه روح بخاری از متصطع شود نفس ناطقه هم نمی‌تواند در بدن تصرف کند.

### ث) جسم:

سهروردی پس از ابطال دیدگاه مشائیان در اثبات هیولا از آنجا که خودش ترکیب جسم از اجزا را نمی‌پذیرد، به‌ناچار پایه و مبنایی برای تحولات کون و فساد موجودات در نظر می‌گیرد. در این جا او خود مقدار یعنی جسم را هیولا و مبنای تغییر و کون و فساد موجود معرفی می‌کند. جسم در حقیقت جز مقدار و امتداد به خود پایدار نیست. بنابراین در جهان هستی چیزی به نام هیولا وجود ندارد؛ یعنی چیزی که پدیده‌ای بی‌تعیین است. سهروردی جسم را این‌گونه تعریف می‌کند؛ «بدان جسم آن است که مقصود به اشارت بود و در وی درازی و پهنای دوری بود بی‌هیچ شبهت» در نظر سهروردی جسم مرکب از دو عنصر جوهر و غرض است. جوهر همان ماده یا مقدار محض است و عرض امتدادی است بر است ماده عارض می‌شود و طول و عرض و عمق را به‌وجود می‌آورد. جوهر در جسم همان مقدار است و در واقع جسم چیزی جز مقدار نیست. جسم مطلق همان مقدار مطلق است و جسم مقید همان مقدار مقید و خاص

می‌نامند و در دسته‌بندی آن به دو گزاره پایه‌ای اعتقاد دارند: ۱- اولیات ۲- محسوسات  
۱۰- هر دو نفس را داری ۲ قوت می‌دانند: ۱- فاهمه ۲- اراده

۱۱- در هر دو نفس با بدن متحد می‌شود؛ در این اتحاد نفس برای آنکه بتواند بر بدن توفیق یابد نیازمند روح حیوانی است تا اندیشه را به امتداد تبدیل کند. در تعریف روح حیوانی هر دو عنوان «جسم حار لطیف» را بیان می‌کنند. رابطه میان روح حیوانی و نفس در قسمت غده صنوبری اتفاق می‌افتد.

۱۲- جوهر در فلاسفه پیش از این دو از تقسیمات ماهیت بود؛ اما در نظام هر دو فیلسوف جوهر از تقسیمات وجود است و آن را «چیزی که قائم به خود است»، تعریف نموده‌اند.

۱۳- هر دو فیلسوف براساس تعریف خود از جوهر به ابطال هیولا و صورت و صورت نوعیه پرداخته‌اند.

۱۴- هر دو جسم را شیء ممتد می‌دانند

### نقاط افتراق:

۱- در اثبات وجود نفس دکارت از شک می‌آغازد و در هرآنچه که در ذهن وی وجود دارد شک می‌کند؛ اما سهروردی با یقین به اثبات آن می‌پردازد.

۲- سهروردی در خلود نفس به مسئله تجرد نفس و روحانیت و بساطت آن رجوع می‌کند، درحالی‌که دکارت به اصول فلسفه طبیعی خود رجوع می‌کند. از نظر وی نفس چون جوهر محض است حتی با دگرگونی تمام اعراض آن به نفس دیگری تبدیل نمی‌شود پس ذاتاً فناپذیر است.

۳- دکارت فاهمه تنها ایده‌ها را ادراک می‌کند و اراده را قوه حکم کردن و قدرت انتخاب و اختیار می‌داند، درحالی‌که عقل نظری در سهروردی نه تنها ایده‌ها؛ بلکه تصدیقات نیز به وسیله این قوه ادراک می‌شود و عقل عملی عهده‌دار انتخاب و اختیار است.

۴- در نظام دکارتی جوهر اولاً و بذات به خداوند نسبت داده می‌شود و ثانیاً و بالعرض به نفس و جسم. در واقع وی جوهر را اشتراک لفظی می‌داند که در مورد نفس و جسم به صورت متواپی مورد استفاده قرار می‌گیرد، درحالی‌که سهروردی جوهر را اشتراک معنوی می‌داند و که در سلسله مراتب وجودی دارای شدت و ضعف است.

اصطلاح «موضوع» و محل استفاده نکرده است؛ بلکه بر مسئله «قیام به خود» تکیه کرده است. وی در کتاب حکمت الاشراق بر «خارج از ذهن بودن» و «غیر حال» بودن جوهر تاکید کرده است و حاصل کلامش این است که جوهر «هر شیء خارج از ذهنی است که به تمام و کمال در غیر خود حال و پراکنده نشده باشد». این تعریف هم به قصد رد نظریه جوهر بودن «صورت» است؛ زیرا «صورت» به‌طورکلی حال در محل است و چیزی که کاملاً حال در محل باشد، قیامش به محل است. یعنی قیامش به غیر است و چیزی که در خارج ذهن باشد و قائم به غیر باشد؛ عرض یا هیئت است پس صورت عرض است نه جوهر.

### نتیجه‌گیری:

#### نقاط اشتراک دو فیلسوف:

۱- هر دو به فلسفه ارسطویی، مشائی و ارسطویی، مدرسی آشنایی کامل داشته‌اند.

۲- هر دو پس از پایان تحصیلات خود به گشت و گذار در جهان پرداخته‌اند.

۳- هر دو در انتهای زندگی خود وارد دربار حکومتی زمان خود شده‌اند و جان خود را در دستگاه حکومتی از دست داده‌اند.

۴- هر دو رسالت خویش را در خلسه‌ای که به آنان دست داده بود دریافتند.

۵- هر دو نفس را خود اندیشنده و آگاه می‌دانند که صفت اصلی آن تعقل کلیات است.

۶- در اثبات وجود نفس بر هر دو معلوم است که چیزی وجود دارد؛ یعنی معلومی هست و این معلوم «من هستم» است. اما اینکه این من چیست که وجود دارد نیازمند کشف است.

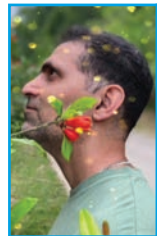
۷- هر دو نفس را از بدن متمایز می‌دانند و در اثبات وجود نفس بدن را مورد تأمل قرار نمی‌دهند و به‌گونه‌ای آن را به دست فراموشی می‌سپارند.

۸- هر دو نفس را امری ذاتاً مجرد و روحانی می‌دانند که در حدوث خود نیازمند به ماده نیست. پس حدوث آن روحانی است و در بقا پس از نابودی بدن به حیات خود ادامه می‌دهد و روحانیه البقا است.

۹- هر دو براین باور هستند که برای شناخت نیازمند گزاره‌هایی پایه‌ای هستند که در نفس وجود دارد این گزاره‌های پایه‌ای را فطریات



## فلسفه درمانگری شمن‌های پرو احضار چهار باد



نگارنده: داود حسرتی

برای شناخت گوشه‌ای از سیر و سلوک معرفت شمنی، در این مقاله قصد دارم به معرفی فلسفه کمیاب و اصیل درمانگران اینکا و مراسم چهارباد بپردازم. باشد که نقطه اشتراک سالکان، ساحران و درمانگران عطیه برتر باشد. «دیوانه اسب، در خلسه به عالمی رفت که در آنجا هیچ چیز نیست؛ مگر ارواح اشیاء. آن عالم، عالم واقعی است که در پس این عالم است و هرچه ما در اینجا می‌بینیم بسان سایه‌ای از آن عالم است.»

دو دسته گیاهان اقتدار و تدخین کاهنان که به روایت کارلوس کاستاندا ریشه در تعلیمات دون خوان دارند، سال‌هاست مورد استقبال عموم فارسی‌زبانان علاقه‌مند به عرفان سرخپوستی قرار گرفته است. تا جایی که خیل عظیمی از جوانان علاقه‌مند به فنون شمنی را فقط دچار توهمات استفاده از قارچ‌ها و گیاهان قدرت، به جهت کسب اقتدار (زهی خیال باطل)، کرده و آنها را از اصل قضیه که درمانگری و اتحاد با طبیعت و نیروهای برتر است دور ساخته.

## گوزن سیاه.

رسیدن به خلسه و جذب به اساس حرکت یک روح پزشک برای کسب اقتدار لازم جهت درمانگری است؛ آن هنگام که شمن به پرواز درمی آید و در قلمروی روح به دیدار ارباب انواع نائل می شود و شفا و انرژی کیهانی را از نیروهای برتر برای بیمار طلب می کند. در اینجا برای تفکیک و شناخت بهتر جزئیات درمانگری، روش های کسب اقتدار روح پزشکان شمن را به سه دسته تقسیم می کنیم:

### یک) گیاهان اقتدار:

گشودن دریچه های ادراک به ماورای عالم ماده را سبب می شوند و در خوشی، مداوا، افسونگری و سفر روح مورد استفاده قرار می گیرند. پیوت، داتوره و هومیتو از مهم ترین گیاهان اقتدار به حساب می آیند.

### دو) تدخین کاهنان:

که شامل برخی از گیاهان اقتدار که با چپق مقدس یا پیچیده در برگ تدخین می شود و پیشگویی و روشن بینی و دیدار با ارواح را به ارمان می آورد. استفاده از خاکستر و فوت کردن دود به صورت بیمار هم از موارد درمانی آن است.

### سه) احضار چهار باد:

ایجاد فضای مقدس و پیمان با چهار نیروی برتر کیهانی است. (مار، جاگوار، مرغ زرین بال و عقاب)

### جهان بینی درمانگران

در میان باور هوپی ها، اینکاهها و مایاها، خالق و خلقت در پیوندی ناگسستنی باهم اند. آسمان از زمین جدا نیست و روح و ماده در یکدیگر نفوذ کرده اند. از این رو زن درمانگر ناواجو وردی چنین می خواند: «من کوهها هستم و من رودخانه هستم... من یادگار یک عقابم و نیروی تگرگم؛ چون عنکبوت تارهای نامرئی می تنم بین

شناخته و آنچه ناشناخته است. «قلب عقاید یک درمانگر فرزانه، طبیعت است و فلسفه اش وحدت وجود، پس تمام ماده را «کیفیت آشکار شدن» روح می بیند و به درگاه اقتدار روی می آورد و با افسون ورد نظر ویر اکوچا (منشأ مقدس) را جلب می کند.

از این رو آن سوی درمانگری، «افسونگری» است و یک درمانگر فرزانه، ابتدا مدیوم، روح گرا و بعد ساحر است.

او کسی است که رشته پیوند احساسات ذهن و روان جسم آلوده به عالم ماده را تغییر می دهد. از طریق پالایش و شستشوی حوزه انرژی تابان، پیوند ماده و انرژی را شفاف می سازد و نهرهای انرژی (چاکراها) را به خلوص اولیه خویش بازمی گرداند.

شمن های آمازون معتقدند وقتی تمام چاکراهای خویش را پاک می کنید؛ یک بدن رنگین کمانی کسب خواهید کرد که هر مرکز در فرکانس طبیعی خویش با بازوهای چرخنده کیهان هم ارتعاش می گردد و قدرت پرواز به جهان ارواح به جسم برگزیده اهدا می گردد. در اسطوره شناسی اینکاهها، رنگین کمان و خورشید سمبل های معرفت برترند؛ چنانچه در پرچم امپراتوری اینکا همین رنگین کمان نقش بسته است.

### چاکراها و نه دروازه فرزاندگی

در باور درمانگران اینکا، برای شفا و تجربه بی کرانگی نه دروازه یا گذر در روح هر ناوالی (ساحر) قرار دارد که به کشف نیروی مقدس منجر می شود. هر یک از این دروازه ها با یکی از چاکراها مربوط می شوند؛ هفت دروازه در بدن و دوتا در حوزه انرژی تابان و ورای آن که شمن فرزانه باید در سفر به «خود برتر» از آن عبور کند.

در مکاتب منسوب به یوگا از هفت چاکرا (چرخ) به عنوان زمینه اصلی آرزوها و رنج های انسانی سخن به میان می آید؛ اما در میان شمن ها

آغاز می‌کنند. فضای مقدس جایی است که شفا به مدد احضار واسطه‌های روح برتر اتفاق می‌افتد و آن دایره‌ای مقدس، خالص و محافظ است که تحت حمایت موکلین چهار جهت، آسمان و زمین به شکل یک گنبد موج، هاله‌ای مقدس برای درمانگر و بیمار ایجاد می‌کند.

این فضای مقدس همچنین تحت حمایت سلسله ارواح شفاگر زن و مرد که از دیرباز وقف درمانگری زمین هستند قرار دارد. درست به مانند مجموعه معابد و پرستشگاه‌ها با معماری مقدس و سمبل‌ها و نقوش مزین به شمایل ایزدان، الهه‌ها، فرشتگان و قدیسن، با بخورات، شمع‌ها، ذکرها و نیایش‌ها که در همکاری باهم انرژی‌های روحانی را جمع می‌کنند. پزشکان روح و درمانگران هم با توسل به دعا، مراقبه، ورد و تجهیزات افسونگری به نیروهای برتری که از بیرون راهنمای آنها هستند متوسل می‌شوند. شمن درمانگر، نظر چهار موجود افسانه‌ای را که نماینده چهار جهت در فرهنگ اینکاها به حساب می‌آیند جلب کرده و با نیایشی مخصوص، آنها را در فضای مقدس خود احضار می‌کند:

#### نیایش فضای مقدس

به بادهای جنوب

مار بزرگ!

حلقه‌های نورانی خود را گرد ما

پیچ و به ما پیاموز پوست گذشته

را دور بیاندازیم....

به بادهای غرب

مادر جاگوارا!

فضای پزشکی ما را حفظ کن....

به بادهای شمال

مرغ زرین پر

نیاکان و اجداد بیایید و دست‌های

ما را به آتش خود گرم کنید...

به بادهای شرق

عقاب بزرگ، کرکس!

از جایگاه خورشید طلوع کننده به

سوی ما بیا و پیاموز تا بال با

بال روح بزرگ پرواز کنیم....

نه چاکرا تعریف شده که هفت تایی آنها ابزارها و منابع کسب اقتدار محسوب می‌شوند؛ که بخشی از الوهیت و طبیعت مقدس وجودند. آنها خشم، حرص و شهوت را منابع خفته‌ای می‌یابند که می‌توانند به عشق، شفافیت، خرد و شهامت استحاله یابند.

این چاکراها انرژی‌های زندگی را از طبیعت متابولیزه می‌کنند و به واسطه رشته‌هایی نامریی (بندهای نقره‌ای) به چاکراهای زمین و آسمان متصل‌اند.

دو چاکرای هشت و نه، منبع اقتدار و الوهیت‌اند. مکان چاکرای هشتم در حوزه انرژی تابان یا همان هاله انرژی واقع است؛ چند اینچ بالای سر که وقتی به بیداری می‌رسد چون یک خورشید inti (ایزد خورشید اینکاها) می‌درخشد و هفت چاکرای دیگر را در برمی‌گیرد.

انجا محل الگوهای نخستین و منبع دانشی است باستانی؛ که هرگز به‌طور مستقیم دریافت و ادراک نمی‌شود. آموزه‌ها و حکمت تمام شمن‌ها که قبلاً زندگی می‌کردند به‌نوعی ناخودآگاه جمعی آنها را شامل می‌شود. برای همین به آن (منبع مقدس) ویراکوچا (خالق) می‌گویند که منشأ درمانگری، شفا و افسونگری شمن‌هاست که با طنابی نورانی متصل به بی‌کرانگی یا خود برتر و چاکرای نهم است.

چاکرای نهم همان روح بزرگ بی‌کران و لایتناهی است که قلب کیهان است، واکان تانکاست

ورای فضا، زمان، مکان، آنکه همیشه بوده و پیش از او هیچ نبوده. (Wakan tanka)

#### مراسم مقدس چهار باد

پس از مرور جهان‌بینی و دروازه‌های انرژی شمن‌های درمانگر، اکنون نوبت آن است که به‌اختصار مراحل درمانگری باستانی توسط یک شفاگر فرزانه را شرح بدهم.

شمن‌ها به‌رسم ساحران همیشه مراسم شفاگری را با باز کردن فضای مقدس (رسم دایره جادویی)



سنگین موجود در روح بیمار رها شده به طبیعت و به جهان ارواح بازگردد.

پس از پایان مراسم پاک‌سازی، نوبت به بستن فضای مقدس است. شمن شفاگر از مادر زمین و پدر آسمان تشکر می‌کند و با درود بر ارواح برتر حامی، مار و عقاب و جاگوار و مرغ زرین‌پر را آزاد می‌کند تا به چهار گوشه زمین برگردند. این چهار روح برتر، آسمان و زمین، شش هم‌پیمان‌اند که با شمن درمانگر در مرکز، نشانگر هفت اصل سازمان‌دهنده انرژی کیهانی اینکاها محسوب می‌شوند.

### منابع:

Shaman healer sage (energy medicine of the americas)/alberto villoldo /2000

تعلیمات دون خوان/ انتشارات فردوس / ۱۳۶۵

اطلس چاکرا / انتشارات گل آفتاب / ۶۹۶۵

رؤیای ساحره/ انتشارات فردوس/ ۱۳۶۵

گوزن سیاه سخن می‌گوید/ انتشارات

میترا/ ۱۱۶۵

شمن رو به جنوب ایستاده، بخور مریم‌گلی را با پر به باد می‌راند، با پاشیدن چند قطره آب معطر، نیایش را می‌خواند و مار نماینده روح جنوب را احضار می‌کند. این عمل را برای تمام جهت‌ها انجام می‌دهد، آنگاه انرژی حیوان موردنظر را به چاکرای تاجی فرد بیمار هدایت می‌کند و به این طریق شروع به اسکن هاله فرد بیمار می‌کند. دستش را در نقاط مختلف بیمار به حرکت درآورده و هم‌زمان وردهایی در جهت حمایت روح مار، جاگوار، مرغ زرین‌بال و عقاب برای درمان می‌خواند و به وسیله پر مقدس چاکراها را جاروب می‌کند؛ آنگاه در حالت خلسه به کمک کریستال شفاگری (سنگ کوارتز شفاف و بدون ترک)، توده‌های انرژی منفی را از چاکراهای مسموم و آلوده بیمار بیرون کشیده و سپس بر کریستال وردی خوانده و آن را سه بار از آتشی که در محراب درمانگری خود افروخته عبور می‌دهد و به سمت یکی از جهات فوت می‌کند و جغجه‌اش را به صدا درمی‌آورد، تا انرژی مزاحم و



## هستی‌شناسی عینیت‌های تاریخی

The Ontology of the Objects of Historiography



نگارنده: لارس اودن  
Lars Udehn (2008)



مترجم: سلما پرهیزگار

قرار گرفت، فلسفه‌های تاریخی هگل و دیگران، ماتریالیسم تاریخی کارل مارکس، و تاریخ تمدن‌های توینبی اشاره کرد. در قرن بیستم علاقه بسیاری از تاریخ‌نگاران از تاریخ سیاسی، ابتدا به سوی تاریخ اقتصادی، سپس به تاریخ اجتماعی، و به‌تازگی به تاریخ فرهنگی تغییر جهت داده است. از جمله مهم‌ترین جلوه‌های این تغییر، تاریخی است که توسط اعضای مکتب فرانسوی آنال به رشته تحریر درآمده است. به‌طور مشخص، فرناند برودل این دیدگاه متعارف را که تاریخ‌نگاری به رویدادها راجع است به چالش کشید. بنا به گفته او (برودل، ۱۹۸۰، در جاهای مختلف)، تاریخ‌نگاری همچنین

هنگامی که سخن از هستی‌شناسی عینیت‌های تاریخی به میان می‌آوریم، در پی «چیزها» یا اجزاء اصلی تشکیل دهنده واقعیت تاریخی هستیم. تاریخ‌نگاری به چه می‌پردازد، به رویدادها یا ساختارهای اجتماعی؟ پاسخ نخست به این پرسش احتمالاً رایج‌ترین پاسخ محسوب می‌شود یا دست‌کم می‌شده است. با این حال، مبالغه درباره برتری این نوع تاریخ‌نگاری بس آسان است. همیشه گونه‌های دیگری از تاریخ‌نگاری نیز وجود داشته‌اند. از میان همه، می‌توان به تاریخ جهانی که ابتدا توسط بوست (۱۷۰۴-۱۶۲۷) مطرح شد و اخیراً مورد حمایت فرانسیس فوکویاما



هستی‌شناختی است. البته، در کنار این مسئله هستی‌شناسانه، یک مسئله روش‌شناسانه با موضوع مناسب‌ترین راه برای فهم و توضیح پدیده‌های اجتماعی وجود دارد. طبق اصل «فردگرایی روش شناختی»، پدیده‌های اجتماعی باید در نظر گرفتن افراد درک و توضیح داده شوند. بنا به اصل متضاد با آن، که به تفاریق، «جمع‌گرایی روش‌شناختی» و «کل‌نگری روش‌شناختی» نامیده می‌شود، پدیده‌های اجتماعی باید بر حسب کل‌ها یا جمع‌های اجتماعی تشریح شوند. علاوه بر مسائل هستی‌شناسانه و روش‌شناسانه، پرسشی شناخت‌شناسانه در رابطه با امکان آگاهی نسبت به عینیت‌های تاریخی وجود دارد. هر سه این مسائل بسیار درهم‌پیچیده و اغلب دارای آشفتگی و حتی مبهم هستند. به نظر می‌رسد که مبلغان آنها غالباً یکدیگر را نمی‌فهمند و هر کدام حرف خود را می‌زنند.

در میان فردگرایان، فراوان پیش می‌آید که کل‌نگری و شکلی از تاریخ‌گرایی را یکی بگیرند. انتقاد پاپر از کل‌نگری و تاریخ‌گرایی از هراس موجود میان فردگرایان مبنی بر اینکه این دو مشرب آزادی عمل افراد را ربوده و آنها را به بازیچه دست نیروهای مافوق فردی تقلیل داده، و بدین نحو به ایدئولوژی‌های توتالیتر مشروعیت می‌بخشند، حکایت دارد. (همچنین ن. ک. برلین [۱۹۵۴] ۱۹۶۹). این دیدگاهی افراطی است، اما بدون شک فردگرایی روش‌شناختی و فردگرایی سیاسی با یکدیگر مرتبط‌اند (دری ۱۹۷۲: ۵۳؛ گیلبرت [۱۹۸۹] ۱۹۹۲: ۴۲۸ به بعد).

### پیشینه

نخستین نظریه فردگرایی اجتماعی نظریه قرارداد اجتماعی بود، آن را اینطور می‌خواندند چرا که به جامعه، یا دولت، به‌عنوان نتیجه توافق (پیمانی) میان افراد، درون یک دولت طبیعی ماقبل اجتماعی نگریسته می‌شد. مشهورترین مبلغ آن توماس هابز (۱۶۸۸-۱۶۷۹) بود، که دولت را آفرینش حساب شده افراد عاقل و منفعت‌طلب در جهت منافع مشترکشان می‌دید. نسخه‌های متفاوتی از این نظریه تا اواخر قرن هجدهم، زمانی که گزارش‌های تکامل‌تری در مورد دولت و جامعه جایگزین آن شدند، بر تفکرات

به ساختارهای اجتماعی که از لحاظ زمانی رواجی طولانی‌تر از رویدادها دارند نیز راجع است، یا باید باشد.

بحث این است که فرق‌گذاری میان رویدادها و ساختارها غلط است؛ چرا که ساختارهای اجتماعی از رویدادها تشکیل شده‌اند (رابرتز ۱۹۹۶: فصل ۷). به بیان دقیق‌تر، ساختارهای اجتماعی نوع خاصی از رویدادها در هم بافته یا تکرار شونده هستند. از این نقطه نظر، رویدادها می‌توانند ساده یا پیچیده، منحصر به فرد یا تکراری باشند. قتل دوک بزرگ اتریش، فرانسیس فردیناند، در ۱۹۱۴ رویدادی نسبتاً ساده و منحصر به فرد بود، حال آنکه انقلاب فرانسه در ۱۷۸۹ رویدادی پیچیده و منحصر به فرد بود. در علم ماوراءالطبیعه، گاهی اوقات میان رویدادها و واقعیات مادی فرق می‌گذارند. همواره تصور بر این بوده است که مؤلفه‌های اصلی جهان بیشتر از جنس ماده هستند تا رویدادهای در حال گذار. در این صورت «ماده» تشکیل دهنده تاریخ چیست؟ یکی از ویژگی‌های مهم «واقعیات مادی» این است که دارای نوعی پیوستگی، یا این‌همانی، در طول زمان هستند. این خصوصیتی است که رویدادها از آن بی‌بهره‌اند، اما ایده ساختار، به نظر چنین خصوصیتی را انتقال می‌دهد. اگر این تصور را بپذیریم که آنچه که در تاریخ واقعی می‌نماید باید از نوعی این‌همانی در طول زمان برخوردار باشد، پس باید به دنبال مؤلفه‌های اصلی واقعیت تاریخی در میان موجودیت‌هایی چون افراد، گروه‌ها، سازمان‌ها، نهادها، و ساختارها باشیم. اینها آن نوع موجودیت‌هایی هستند که اغلب اوقات در هستی‌شناسی واقعیت اجتماعی و تاریخی مورد بحث قرار می‌گیرند. مسئله اصلی میان‌کسانی است که معتقدند جامعه از افراد تشکیل شده، و تاریخ به وسیله افراد به وجود آمده و کسانی که نوعی از موجودیت‌های اجتماعی؛ گروه‌ها، نهادها، و جوامع، هر یک را به نوبه خود واقعیت می‌انگارند. از گروه نخست معمولاً با عنوان فردگرایان، یا اتم‌گرایان اجتماعی یاد می‌شود و گروه دوم را معمولاً جمع‌گرایان، یا کل‌نگران می‌نامند. مجادله‌ای که میان آنها وجود دارد معمولاً به عنوان رابطه میان فرد و جامعه در نظر گرفته می‌شود.

مسئله میان فردگرایان و کل‌نگران اصولاً مسئله‌ای

تاریخ‌گرایی آلمانی پدید آمد. نسخه ابتدایی آن را می‌توان در آثار جان استوارت میلز یافت که در آنها وجود قوانین حقیقی علت و معلولی در جامعه را انکار کرده و مدعی شده که علوم اجتماعی باید بر مبنای روانشناسی پایه‌گذاری شوند. «قوانین پدیده‌های موجود در جامعه چیزی به جز قوانین مربوط به کنش‌ها و هیجانات انسان‌هایی که در دولت اجتماعی گرد آمده‌اند نیستند و نمی‌توانند باشند... انسان‌ها وقتی یک‌جا جمع شوند، به گونه دیگری تبدیل نمی‌شوند. (میلز [۱۸۴۳] ۱۹۷۴: ۸۷۹). اما منشأ اصلی فردگرایی روش‌شناختی مکتب اقتصاد اتریشی است. کارل منگر، بنیانگذار این مکتب، «روش اتم‌گرایانه خود را در حمله به رویکرد کل‌نگرانه مکتب تاریخی قدیم آلمان عرضه کرد (منگر [۱۸۸۳] ۱۹۶۳).

به اعتقاد مکس وبر، جامعه‌شناسی باید فرد را واحد، یا اتم بنیادی خود در نظر گیرد. وبر همچنین بر استفاده از مفاهیم جمع‌گرایانه، مانند «دولت»، «انجمن» و «فئودالیسم» انتقاد داشت. این مفاهیم باید به‌عنوان دسته‌بندی‌هایی برای اشاره به انواع خاصی از کنش انسانی مشترک در نظر گرفته شوند. به گفته وبر، این وظیفه جامعه‌شناسی است که این مفاهیم را به کنش‌های قابل درک از سوی افراد درگیر تقلیل دهد (وبر [۱۹۱۳] ۱۹۸۱: ۱۵۸). فردگرایی وبر نتیجه ذهنیت‌گرایی موجود در جامعه‌شناسی روش‌نگرانه‌اش است، «علمی که در پی فهم روش‌نگرانه از کنش اجتماعی و در نتیجه یک تبیین علی از روند ماجرا و پیامدهای آن است.» (وبر [۱۹۲۲] ۱۹۷۸: ۴).

روش وبر منبع اصلی الهام برای دو اقتصاددان از نسل بعدی اقتصاددانان اتریشی تلقی می‌شد: لودویگ فن میسس و لودویگ فن هایک. فردگرایی روش‌شناختی در دست آنان به نظریه‌ای هستی‌شناختی در باب واقعیت اجتماعی بدل گشت، که معتقد است پدیده‌های اجتماعی درونی هستند و در ذهن افراد جای دارند. به گفته هایک، «بیشتر عینیت‌های مربوط به کنش اجتماعی یا انسانی واقعیت‌های عینی به آن مفهوم محدود ویژه‌ای که این اصطلاح در علوم مختلف استفاده می‌شود نیستند... و نمی‌توان آنها را به صورت اصطلاحاتی فیزیکی تعریف کرد. تا آنجا که به کنش انسانی

مربوط به جامعه سایه افکنده بود، از جمله نظرانی که از اهمیت خاصی برخوردار بود این بود که چه بسا پدیده‌های اجتماعی پیامدهای ناخواسته رفتار انسانی باشند. آدام اسمیت (۱۷۹۰-۱۷۲۳) این ایده را با موفقیت به کار بست و نشان داد که در این مورد خاص، افراد منفعت‌طلب، گویی توسط دستی نامرئی، به سوی کمک به مصلحت عمومی هدایت می‌شوند. خود آدام اسمیت آنچه که ما اکنون یک فردگرایی روش‌شناخت می‌نامیم نبود، اما نظریه‌ای که او عرضه کرد منشأ نظریه تعادل عمومی است، که فردگرایانه‌ترین نظریه در بین تمامی نظریه‌های علوم اجتماعی به حساب می‌آید. واضح است که اقتصاد نئوکلاسیک، به‌طور کلی، فردگرایانه‌ترین علم اجتماعی است. تاریخ‌نگاری، و شاخه‌هایی چون انسان‌شناسی و جامعه‌شناسی، بیشتر وام‌دار رمانتیسیسم آلمانی و تاریخ‌گرایی هستند، که از منابع اصلی کل‌نگری اجتماعی به‌شمار می‌آیند.

امیل دورکیم جامعه‌شناس یکی از نمایندگان کل‌نگری در علوم اجتماعی است. او همچنین در حوزه تاریخ‌نگاری تأثیر به‌سزایی بر مکتب آنال داشت. دورکیم ([۱۸۹۵] ۱۹۸۲: فصل یکم) به‌خوبی استدلال می‌کرد که جامعه یک واقعیت منحصربه‌فرد است، بدین معنا که به خودی خود وجود دارد. جامعه از واقعیت‌های اجتماعی؛ مهم‌تر از همه، از نهادهای اجتماعی تشکیل شده، که دارای دو ویژگی هستند: (۱) بیرون از افراد جای دارند و (۲) از قدرت قهری نسبت به آنها برخوردارند. در حمایت از نظر نخست، دورکیم اشاره می‌کند که ما همگی پا به اجتماعی می‌گذاریم که از پیش وجود داشته، اجتماعی با بی‌شمار نهاد اجتماعی که باید آنها را همان‌طور که هستند بپذیریم. قدرت قهری واقعیات اجتماعی نشأت گرفته از جایگاهی است که در خودآگاه جمعی دارند، آمیزه خلاقانه‌ای از خودآگاه تک‌تک افراد و در نتیجه، چیزی بیش از مجموع آنها. باز‌نمودهای اجتماعی، گرچه در ذهن افراد جای دارند، قابل تقلیل به باز‌نمودهای فردی نیستند.

### فردگرایی روش‌شناختی

اصل فردگرایی روش‌شناختی به‌عنوان نوشدارویی در برابر زیاده‌روی‌های کل‌نگرانه رمانتیسیسم و

قابل تقلیل به آن نیست، اما با این وجود از «خط مشی کمابیش بی‌چون و چرایبی مبنی بر اینکه ما باید تمامی پدیده‌های جمعی را به کنش‌ها، روابط متقابل، اهداف، امیدها و افکار افراد تقلیل دهیم» حمایت می‌کند (صص. ۱۵۷ به بعد؛ نیز ن. ک. [۱۹۴۵] ۱۹۶۶: ۹۸). علاوه بر فردگرایی روش‌شناختی، پاپر از نهادگرایی نیز حمایت می‌کند و به‌نظر می‌رسد که این دو مشرب با یکدیگر سازگاری نداشته باشند. دست‌کم، آنها منجر به دو نوع تکوین مختلف از فردگرایی روش‌شناختی پاپری شدند: نسخه‌ی به‌شدت فردگرایانه‌ی جان ویلیام نویل واتکینز و فردگرایی نهادگرایانه‌ی جوزف آغاسی.

به نظر واتکینز، اصل فردگرایی روش‌شناختی بیانگر این است که «فرآیندهای اجتماعی باید با استنتاج از (۱) اصول حاکم بر رفتار افراد درگیر و (۲) تشریح موقعیت آنان توضیح داده شوند.» پشتیبان این اصل نظریه‌ی هستی‌شناختی است مبنی بر اینکه «چیزهای اجتماعی مثلاً قوانین، قیمت‌ها، نخست‌وزیرها و دفترچه‌های آرزاق عمومی تحت تأثیر نگرش‌های شخصی به وجود می‌آیند» و نیز این نظری معرفت‌شناختی که دانشمندان علوم اجتماعی و تاریخ‌دانان دسترسی مستقیمی به رفتار نظام‌های اجتماعی ندارند (واتکینز ۱۹۵۳: ۷۲۹). در مقاله‌ی جدیدتر، فردگرایی روش‌شناختی نه تنها توسط یک نظریه‌ی هستی‌شناختی حمایت می‌شود؛ بلکه به‌طور مشخص به‌عنوان یک نظریه‌ی هستی‌شناختی مطرح می‌گردد: «مطابق با این اصل (فردگرایی روش‌شناختی)، مؤلفه‌های اصلی جهان اجتماعی افراد هستند که در پرتو اختیارات و فهمشان از موقعیت، به‌نحوی کم و بیش شایسته رفتار می‌کنند.» (واتکینز ۱۹۵۷: ۱۰۵ به بعد). بنا به اظهار نظری دیگر، «فردگرایی روش‌شناختی بدین معناست که بشر تنها عامل محرک در تاریخ است.» درحالی‌که بنا به نظر ضد آن «کل‌نگری اجتماعی فرض را بر این می‌گیرد که نمایندگان یا عواملی فوق‌بشری در تاریخ دخیل هستند. (ص. ۱۰۶).

جوزف آغاسی (۱۹۶۰، ۱۹۷۵) استدلال می‌کرد که نهادهای اجتماعی بخش مهمی از غالب موقعیت‌هایی را که افراد درون آنها عمل می‌کنند تشکیل می‌دهند و نیز از علل مهم رفتار انسانی

مربوط می‌شود، چیزها همان هستند که افراد کنشگر می‌پندارند.» (هایک [۴-۱۹۴۲] ۱۹۵۵: ۲۶ به بعد). این مسئله در مورد تمامی آفرینش‌های انسانی، ساخته‌های دست بشر و همچنین نهادهای اجتماعی مصداق دارد. برای مثال، اصطلاحاتی که بر ابزار و وسایل دلالت دارند، نمی‌توانند با توجه به ویژگی‌های فیزیکی‌شان تعریف شوند، بلکه باید با توجه به کاربردی که برایشان در نظر گرفته شده شرح داده شوند (ص. ۲۷). عینیت‌های نظریه‌ی اقتصادی، برای مثال پول، باید با توجه به دیدگاهی که مردم نسبت به آنها دارند تعریف شوند، نه با اصطلاحات عینی و مادی‌گرایانه (ص. ۳۱). هایک این واقعیت را می‌پذیرد که مردم اغلب از مفاهیم جمعی مانند «جامعه»، «کاپیتالیزم» و «امپریالیسم» استفاده می‌کنند؛ اما اینها مفاهیم انتزاعی عامیانه‌ای هستند که نباید با واقعیت‌ها اشتباه گرفته شوند. او میان اندیشه‌های ذاتی که به هنگام کنش در انسان‌ها ایجاد انگیزه می‌کنند و اندیشه‌های فرضی که مردم برای توضیح پدیده‌های اجتماعی از آنها بهره می‌جویند، تمایز قائل شد. (صص. ۳۷ به بعد). مفاهیم جمعی نمودی از اندیشه‌های فرضی یا موهومات عوامانه هستند. وظیفه‌ی علوم اجتماعی، از سویی دیگر، ساخت انگاره‌ی پدیده‌های اجتماعی از درون اندیشه‌هایی ذاتی است که افراد را در کنش‌های شان هدایت می‌کنند.

شباهت‌های زیادی میان فردگرایی روش‌شناختی اتریشی و پاپری وجود دارد. اما پاپر و پیروانش ذهن‌گرایی را رها کرده و تمرکز خود را از مفاهیم به سوی توضیحات سوق دادند. آنها همچنین تلاش کردند تا از هستی‌شناسی اجتناب کرده و از یک نوع فردگرایی روش‌شناختی سفت و سخت، اما کمتر موفق، دفاع کنند. بنا به گفته‌ی پاپر، نه تنها اندیشه‌های عامیانه؛ بلکه بیشتر عینیت‌های موجود در علوم اجتماعی، برای مثال «جنگ» یا «ارتش»، موضوعاتی انتزاعی یا ساخته‌هایی نظری هستند. انگاره‌هایی که باید با در نظر گرفتن افراد، نگرش‌ها، توقعات، روابط میان آنها، و... مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرند. اصل مفروضی که می‌توان آن را «فردگرایی روش‌شناختی» نامید. (پاپر ۱۹۵۷: ۱۳۶). پاپر استدلال می‌کند که فردگرایی روش‌شناختی از سایکولوژیسم (پیروی از اصول روانی) جدا بوده و

هستند. آغاسی این نسخه جدید از فردگرایی روش‌شناختی را فردگرایی نهادی نامیده بود. به‌تازگی، نظریه‌ای مشابه در توضیح کنش اجتماعی افراد و پدیده‌های اجتماعی پهن دامنه نقش مهمی را به ساختارهای اجتماعی اختصاص داد (اودن ۲۰۰۱: ۱۹۹، ۳۰۶-۲۹۵، ۳۱۸ به بعد). از آنجا که فردگرایی نهادی و ساختاری کمتر از نسخه اصلی خریدار دارد، منطقی می‌نماید که میان نسخه ضعیف فردگرایی روش‌شناختی و نسخه قوی آن تمایز قائل شویم.

### مشکلات فردگرایی روش‌شناختی

نشان داده شده که پای فشردن بر اصل مطلقاً روش‌شناسانه نسخه قوی فردگرایی روش‌شناختی دشوار است. مشکلاتی عملی وجود دارند. احتمال آن نمی‌رود که علوم و تاریخ اجتماعی هیچ‌گاه بتوانند بدون مفاهیم جمعی در جهت مقاصد توصیفی کاری انجام دهند. تاریخ‌نگاری سرشار از مفاهیمی است که نشانه‌ای از تمدن‌ها، اعصار فرهنگی، نظام‌های اقتصادی، جنبش‌های اجتماعی، ملت‌ها، دولت‌ها، طبقه‌ها، سازمان‌ها، اشخاص حقوقی، گروه‌ها، و غیره هستند و بدون آنها مطلقاً امکان‌پذیر نیست (دانتو ۱۹۶۸: ۲۵۸ به بعد). اما استدلالی که به‌خصوص از سوی پاپری‌ها، مطرح می‌شود این است که مفاهیم هیچ‌اند، تبیین همه‌چیز.

منطقی است که در مورد نسخه قوی فردگرایی روش‌شناختی که بنا به مقتضیات آن تمامی رویدادهای تاریخی با توجه به افراد توضیح داده می‌شوند، شک داشته باشیم. یافتن نمونه‌هایی از تبیین‌های مطلقاً فردگرایانه در علوم اجتماعی و تاریخ‌نگاری بی‌نهایت دشوار است. حتی فردگرایانه‌ترین علم اجتماعی، اقتصاد، به اندازه کافی فردگرا نیست، چنانکه اقتصاد کلان به هیچ شیوه فردگرایانه موفقیتی به اقتصاد خرد تقلیل نمی‌یابد و اقتصاد خرد مطلقاً فردگرا نیست (آرو ۱۹۹۴). جی. دبلیو. ان. واتکینز به وجود و حقانیت «تبیین‌های نیمه‌کاره» از پدیده‌های پهن دامنه پی برد، گرچه هدف نهایی او «تبیین‌هایی نازل» با موضوع افراد، سرشت‌ها، باورها و مناسبات مشترکشان باقی ماند. (واتکینز ۱۹۵۷: ۱۰۶؛ الستر ۱۹۸۵: ۶، ۳۵۹).

مباحثات معرفت‌شناسانه بنیادینی بر ضد نسخه

قوی فردگرایی روش‌شناختی وجود دارد. مائوریس مندلبام (۱۹۵۵) استدلال کرد که تاریخ‌نگاری و دانش اجتماعی باید از مفاهیم کل‌نگرانه، که بدون اینکه چیزی از آنها باقی بماند قابل تقلیل به مفاهیم فردگرایانه نیستند، استفاده کنند. استدلال مندلبام در حقیقت راجع به فهم واقعیت‌های اجتماعی بود، اما معمولاً به‌عنوان استدلالی راجع به مفاهیم، مورد تفسیر قرار می‌گیرد (بارگاو ۱۹۹۲: ۲۵، ۵-۳۳). درک و توصیف عملی مانند نقد کردن یک چک، بدون اشاره به نقش متصدی بانک و نظام بانکی که او جزئی از آن است، غیر ممکن است و این در مورد تمامی کنش‌های اجتماعی صادق است. ما، همانند قبل، در چرخه هرمنیوتیکی واقعیات اجتماعی گیر افتاده ایم. اگرچه تحلیل مندلبام تقریباً بلامنازع است، واکنش معمول فردگرایان روش‌شناخت انکار مناسب آن بوده است. آنچه مهم است تبیین است و نه مفاهیم.

با این حال، استدلال مشابهی بر ضد فردگرایی تبیینی وجود دارد: تمامی افراد در جوامعی به دنیا می‌آیند که از قبل وجود داشته و از انبوهی از نهادهای اجتماعی تشکیل شده‌اند. هر تلاشی برای تبیین رفتار افراد بدون ارجاع، دست‌کم، به برخی از این نهادها در بیشتر موارد غیر ممکن است. ما به دلیل وجود نهادها و به‌عنوان بخشی از آنها بدین شکل عمل می‌کنیم. به تحقیق، این نهادها توسط افراد به وجود آمده‌اند، اما افراد توسط سایر نهادها توضیح داده می‌شوند والی آخر. تلاش برای احتراز از نهادها به‌طور کل، منجر به پس‌رفتگی بی‌انتهای می‌شود. این استدلال توسط بسیاری از دانشمندان و فلاسفه علوم اجتماعی در تقابل با فردگرایی روش‌شناختی به کار برده شده، از جمله پاپر (۱۹۴۵ [۱۹۶۶: ۹۳])، که از آن بر ضد سایکولوژیسم استفاده کرد و گلنر (۱۹۵۶: ۱۷۰ به بعد) و نوزبک (۱۹۷۷: ۳۵۸) که از آن در برابر فردگرایی روش‌شناختی اتریشی بهره بردند.

فرارویدادگی به ارتباط میان دو سطح از واقعیت، مانند بدن، ذهن یا فرد، جامعه می‌پردازد. بر این اساس، اگر دو شیئی در سطح فرو رویداد در تمامی ویژگی‌ها اشتراک داشته باشند، آنها همچنین در ویژگی‌های فرارویدادی‌شان کاملاً شبیه هستند؛ اما نه برعکس: دو شیئی که تمامی



خصوصیت‌های‌شان در سطح فرا رویداد مشترک‌اند، ممکن است در سطح فروروییداد به شکلی چندگانه تحقق یابد. در مورد رابطهٔ میان فرد و جامعه، یک خصوصیت فراروییدادی از یک موجودیت اجتماعی، به‌عنوان مثال دموکراتیک یا سلسله‌مراتبی، می‌تواند به صورت‌های گوناگون در سطح خرد تحقق یابد. مسلماً این مانعی در برابر تقلیل محسوب می‌شود. اگر بخواهید اظهار نظری در خصوص جوامع دموکراتیک را به گفته‌ای راجع به افراد تقلیل دهید، مجبورید آن را به شکل گزاره‌ای منفصل در مورد تمامی شناخت‌های ممکن از دموکراسی در سطح فردی درآورید.

مباحثات مربوط به فراروییدادگی و شناخت چندگانه، برخی فلاسفه و عالمان اجتماعی را بر آن داشت تا در حالی که حافظ فردگرایی هستی‌شناختی بودند، از فردگرایی روش‌شناختی دست بردارند (ر.ک. برای مثال، لیتل ۱۹۹۱: ۵-۱۹۲؛ کینکید ۱۹۹۶: ۹۰-۱۸۷، ۱۹۹۷).

### ذات واقعیت اجتماعی

درحالی‌که دلایل نسبتاً مستحکمی وجود دارد که باور کنیم نسخهٔ قوی فردگرایی روش‌شناختی موضع قابل قبولی نیست، استدلال‌های منافی فردگرایی هستی‌شناختی به ظاهر کمتر قانع‌کننده‌اند. دست‌کم در میان فلاسفه مقاومت سفت و سختی در برابر این عقیده که شاید چیزی به جز افراد در جامعه وجود داشته باشد، دیده می‌شود و حتی مقاومت بیشتری در مقابل این ایده که شاید دلایل دیگری به جز کنش انسانی در تاریخ دخیل باشند. «تاریخ را انسان‌ها ساخته‌اند.» (مارکس [۱۸۵۲]: ۱۹۷۳: ۱۴۶) «نه با ارادهٔ خود؛ نه تحت شرایطی که خود برگزیده باشند؛ بلکه تحت شرایط مقرر و به ارث رسیده‌ی که مستقیماً با آن مواجه بوده‌اند.» کمتر کسی است که با این گفته مخالف باشد، دست‌کم نه تا زمانی که ذکر از این شرایط برده نشده است. گزینه‌ها چه خواهند بود؟ البته، محیط فیزیکی و سایر

انسان‌ها. مارکس، اما، معتقد بود که افراد نهادهای اجتماعی و ساختارهایی را می‌سازند که به نوعی موجودیت مخصوص به‌خود را پیدا می‌کنند، موجودیت‌هایی که رویاروی انسان‌ها به‌عنوان واقعیت‌هایی عینی قرار می‌گیرند.

در بالا چنین استدلال شد که تاریخ‌نگاری و علوم اجتماعی نمی‌توانند بدون مفاهیم، که دلالت بر نهادهای اجتماعی دارند، کاری از پیش ببرند. اکنون این دیدگاهی عموماً پذیرفته شده است. اما به این استدلال نیز رسیده ایم که این دیدگاه مفاهیم ضمنی مشخصی برای هستی‌شناسی اجتماعی دارد. مفاهیم کل‌نگر تنها توصیفی نیستند، آنها پدیدآورندهٔ زندگی اجتماعی هستند. استدلال شناخته شده‌ای در خصوص این تأثیر توسط پیتر وینچ در کتابش ایدهٔ یک دانش اجتماعی (۱۹۵۸) مطرح شد. وینچ مدعی شد که مفاهیم اجتماعی درون صورت‌های زندگی تعبیه شده و از آنها جدایی‌ناپذیرند. می‌شود

گفت که زندگی اجتماعی مفهومی مجرد است. باین حال، مشخص نیست که هر مبحث هستی‌شناسی کل‌نگرانه‌ای نتیجه‌چنین استدلالی باشد. بیشتر فردگرایان روش‌شناختی و به‌خصوص اتریشی‌ها، بر این باورند که مردم از مفاهیم کل‌نگر استفاده و بر اساس آنها عمل می‌کنند. اما این تهدیدی برای هستی‌شناسی فردگرایانه به‌شمار نمی‌رود، نه تا زمانی که این مفاهیم در ذهن افراد جای دارند. (الستر ۱۹۸۲:۴۵۳).

استدلال قوی‌تری در باب هستی‌شناسی غیرفردگرایانه را می‌توان در نوشته‌های جان سرل یافت. در اولین اثر مهمش، کنش‌های گفتاری (۱۹۶۹)، او میان قوانین تنظیمی و اجرایی تمایز قائل شد. (صص. ۳۳ به بعد). درحالی‌که اولی رفتارهای ازپیش‌موجود را نظم می‌بخشد، دومی انواع جدیدی از رفتار را خلق و تعریف می‌کند. بازی شطرنج، برای مثال، بدون قوانین شطرنج امکان وجود ندارد. از نظر سرل، موضوع تنها این نیست که افراد توسط مفاهیم اجتماعی هدایت می‌شوند، مسئله آن‌جاست که نهادهای اجتماعی از قوانین اجرایی تشکیل شده‌اند، که این نهادها الزاماً با توجه به چنین قوانینی توصیف، تعیین، و تعریف می‌شوند. همچنین، قوانین اجرایی به تنهایی ظاهر نمی‌شوند، آنها نظام‌هایی از قوانین را به همراه داشته و نظام‌هایی از کنش‌های به‌هم وابسته را تشکیل می‌دهند. سرل تحلیلش از قوانین اجرایی را با تمییز دادن واقعیت‌های «سببی» و «نهادی» از یکدیگر به پایان می‌رساند. وجود این آخری مستلزم نهادهای انسانی معینی است و این نهادها نظام‌هایی از قوانین اجرایی هستند. (صص. ۳-۵۰).

سرل تحلیلش از نهادها را با جزئیات بیشتری در کتاب ساخت واقعیت اجتماعی (۱۹۹۵) بسط می‌دهد. استدلال او دارای پیچیدگی است و از واژگان مخصوصی بهره می‌برد، اما سه مؤلفه اساسی دارد: (۱) نیت‌مندی جمعی، مردم با یکدیگر همکاری کرده و باورها، امیال، و نیت‌ها را به اشتراک می‌گذارند، (۲) تخصیص کارکرد

هم به اشیاء مادی مانند صندلی و پول و هم به صاحبان جایگاه‌های اجتماعی مانند افسر پلیس و استاد دانشگاه، و (۳) قوانین اجرایی. با استفاده از این ابزار، سرل در ادامه شرحی از واقعیت اجتماعی ساخته شده ارائه می‌دهد. از مفاهیم نیت‌مندی جمعی و عملکردهای واگذاری این‌طور بر می‌آید که واقعیت اجتماعی ذهن، وابسته، یا بیننده، منسوب است. در اینجا مسئله این است که آیا نهادهای اجتماعی به‌خودی‌خود وجود دارند؟ به‌نظر می‌رسد که سرل این موضوع را انکار می‌کند؛ چراکه معتقد است آنها از نظر معرفت‌شناختی عینی، اما به لحاظ هستی‌شناختی ذهنی هستند (سرل ۱۹۹۵: ۱۲ به بعد). به ظاهر این همان عقیده‌هایک است، که گزارش سرل شباهت‌های بسیاری با آن دارد. اما تفسیر کل‌گرایانه‌تری نیز محتمل است. سرل می‌پذیرد که وجود دیدگاه بیرونی نسبت به نهادهای اجتماعی ممکن است، اما دیدگاه درونی (ذهنی) از لحاظ هستی‌شناختی اولویت دارد. آیا نهادهای اجتماعی می‌توانند از موجودیتی «ثانوی» برخوردار باشند؟ سرل استدلال می‌کند که واقعیت اجتماعی شبکه‌ی پیچیده‌ای از نهادهای درهم قفل شده و به‌هم وابسته است. او همچنین معتقد است که ساختارهای اجتماعی نقشی سببی در توضیح رفتار انسانی ایفا می‌کنند (فصل ششم). مردم، گاهی به صورت خودآگاه اما غالباً به‌طور ناخودآگاه، خود را با نهادهای اجتماعی موجود وفق می‌دهند. گویی پذیرفته‌ایم که ساختارهای اجتماعی واقعی هستند، اما پس از آن، دوباره می‌خوانیم، «عینیت‌های اجتماعی همواره ... توسط کنش‌های اجتماعی تعیین می‌شوند؛ و عینیت، به یک معنا، تنها امکان مستمر فعالیت است.» (ص. ۳۶). «چیزهایی که ما آنها را عینیت‌های اجتماعی می‌دانیم، مانند حکومت‌ها، پول، و دانشگاه‌ها، درواقع تنها صاحب‌منصبان الگوهای فعالیت‌اند. (ص. ۵۷). بنا به گفته‌ی سرل، فرایند بر تولید اولویت دارد. این خود صحبتی فردگرایانه است. اگرچه سرل به‌وضوح به هستی‌شناسی



طرفین آن ارتباط را برمی‌گزینند. برای مثال، کسی نمی‌تواند بدون وجود یک همسر یک شوهر باشد، یا برعکس. تفاوت دیگر بدین شرح است: برای فردگرا، ساختارهای اجتماعی توسط برهم کنش‌های اجتماعی تعیین می‌شوند و نیروهای علت و معلولی که از آن خودشان باشد ندارند. برای کل‌نگر اجتماعی، ساختارهای اجتماعی از نیروهای علت و معلولی برخوردارند و برهم کنش افرادی را که تصرف کننده جایگاه‌های موجود در این ساختارها هستند مشخص می‌کنند.

کل‌های اجتماعی دارای ساختار، به آن مفهومی که در بالا آمد، توسط رایمو توملا مورد بحث قرار گرفته است، که معتقد است آنها با فردگرایی هستی‌شناختی، آن هم از نوع خاصی به نام فردگرایی «ارتباطی»، سازگارند (۱۹۹۵: فصل ششم). ممکن است گفته شود

واقعیت اجتماعی می‌پردازد، دریافت دقیق موجودیت‌هایی که مورد قبول اوست آسان نیست. این مبحث در یکی از مقاله‌های اخیر او کمی روشن‌تر می‌شود. (سرل ۲۰۰۱). اکنون او می‌گوید که نهادهای اجتماعی، هر چند هم که ذهن‌وابسته باشند، به‌عنوان موجودیت‌هایی عینی درون واقعیت اجتماعی وجود دارند (ص. ۱۷) و این احتمالاً همان چیزی است که قصد داشت در کتاب ساخت واقعیت اجتماعی نیز به بحث در مورد آن پردازد. پس واقعیت اجتماعی علاوه بر مردم، شامل نهادهای اجتماعی و حتی ساختارهای اجتماعی، که درباره آنها سخن چندان نمی‌گوید نیز، می‌شود. بنا به دیدگاهی رایج در میان عالمان اجتماعی، ساختارهای اجتماعی از روابط میان افراد یا جایگاه‌هایی که اشغال می‌کنند تشکیل شده است. آیا ساختارهای اجتماعی، به این تعبیر، واقعی هستند یا تنها ظاهری مانند افراد دارند؟

بسیاری از فردگرایان در تفسیرشان از نسخه قوی فردگرایی روش‌شناختی یا فردگرایی هستی‌شناختی، روابط اجتماعی را روا دانسته‌اند، بدون آنکه احساس کنند ساختارهای اجتماعی به‌خود وجود داشته و نیروهای علت و معلولی خاص خود را دارند. امروزه این دیدگاه توسط به اصطلاح واقع‌گرایان انتقادی (بهاسکار ۱۹۷۹) و با کاربردی ویژه در تاریخ‌نگاری، توسط کریستوفر لوید (۱۹۸۶) حمایت می‌شود. به‌نظر می‌رسد که تفاوت میان آنها در مفاهیم مختلفشان از واقعیت اجتماعی نهفته است. برای فردگرایان، روابط اجتماعی میان افراد، و ویژگی‌هایی که به‌عنوان بخشی از روابط از آن برخوردارند، برقرار است؛ همسر، کشیش، افسر، ویژگی‌های ارتباطی افرادند (الستر ۱۹۸۲: ۴۵۳). برای کل‌نگر، بسیاری از روابط اجتماعی روابط درونی میان جایگاه‌های موجود در ساختارهای اجتماعی‌اند، و به معنای دقیق کلمه، ویژگی‌های غیر مترقبه این ساختارها محسوب می‌شوند. نشانه شاخص یک ارتباط درونی این است که

یک به‌عنوان عضوی از گروه دارد. این تأثیر، تا حد زیادی، تأثیری مشترک محسوب می‌شود و تأثیری است از سوی انسان‌ها در یک محیط اجتماعی و هنجاربنیاد و به‌عنوان صاحبان جایگاه‌های اجتماعی در یک ساختار اجتماعی. نتیجه‌ای که توملا می‌گیرد این است که نهادهای اجتماعی از اثربخشی سببی برخوردارند و دست ساخته‌های اجتماعی مانند ساختمان کلیساها، اتومبیل‌ها، صندلی‌ها، و کتاب‌ها نیز به همین ترتیب (توملا ۲۰۰۱: ۱۳۰ به بعد).

من به استدلال‌هایی با این مضمون برخورد کرده‌ام که شرایطی که انسان‌ها تحت آن تاریخ را می‌سازند، ممکن است متشکل از نهادها و ساختارهای اجتماعی باشد. اما مارکس نیز معتقد بود که تاریخ توسط فاعل‌هایی جمعی، مانند طبقه‌ها، با علایق و آگاهی‌های مخصوص به خود به‌وجود می‌آید. مقام هستی‌شناختی موجودیت‌هایی اینچنین چیست؟ برای فردگرایان، به معنای دقیق کلمه، بدیهی است که تنها افراد انسانی از ذهن و نیت برخوردارند و می‌توانند کنش داشته باشند. منطقی است باور کنیم که این دیدگاه از آن مارکس است. با این حال، در نظریات اخیر، مباحثه‌ی پرحرارتی در باب موضوعاتی چون نیت‌های جمعی و فاعل‌های متکثر در جریان است، که با مسئله‌ی هستی‌شناسانه‌ای که در اینجا مطرح شد تا حدودی ارتباط دارد.

رایمو توملا از دهه‌ی ۱۹۷۰ بسط نظریه‌ای عمومی در باب کنش اجتماعی و جامعه را آغاز کرده، که دربرگیرنده‌ی مفهوم نگرش‌های «ما»-یی، به‌خصوص نیت‌های «ما»-یی و باورهای مشترک است. گفته‌ی اصلی این نظریه، تا به حال، در کتاب اهمیت ما (توملا ۱۹۹۵) آمده است. نیت «ما»-یی نیتی است که دو یا چند انسان در رابطه با انجام کاری به کمک یکدیگر از آن برخوردارند، مثل خواندن یک دوئت یا رفتن به سینما. کاری که آنها به‌اتفاق انجام می‌دهند کنش مشترک نام دارد. نیت‌های «ما»-یی بر مبنای توافق و تعهد به انجام یک

که آن نوع فردگرایی هستی‌شناختی که تمایز میان جایگاه‌های اجتماعی و صاحبان این جایگاه‌ها را می‌پذیرد، سؤال برانگیز است. چنین ایده‌هایی معمولاً با کل‌نگری ارتباط دارد (برای مثال، ن. ک. واتکینز ۱۹۵۳: ۷۲۹). فردگرایی هستی‌شناختی توملا همچنین وجود (عاریتی) نهادهای اجتماعی و جامعه را قبول دارد. تنها موجودیت مستقل آنها را انکار می‌کند (توملا ۱۹۹۵: ۳۵۶، ۳۷۷ به بعد). همان‌طور که توملا اذعان می‌کند، این همان نسخه‌ی آزاداندیشانه‌ی فردگرایی است. سؤال این است که آیا پوچ است یا نه؟ مشکل می‌تواند یک کل‌نگر اجتماعی منفرد را یافت که بر این باور باشد که موجودیت‌های اجتماعی مستقل از افراد وجود دارند.

توملا همچنین به پیوند نزدیک میان وجود و اثربخشی سببی موجودیت‌های اجتماعی اشاره می‌کند. این دیدگاهی عموماً پذیرفته شده است که اگر موجودیت‌ها از اثربخشی سببی برخوردار باشند، آنگاه وجود دارند. بنابراین، اثربخشی سببی ممکن است به‌عنوان نشانه‌ای از وجود مورد استفاده قرار گیرد. اکنون، هم عقل سلیم و هم تأملی جدی به ما می‌گویند که هر چیزی که در تاریخ اتفاق می‌افتد نتیجه‌ی کنش‌های انسان‌های منفرد است، که به‌صورت تکی یا با هم عمل می‌کنند. این اساسی‌ترین حدسی است که در پس فردگرایی روش‌شناختی وجود دارد و باید به‌عنوان حقیقتی تردیدناپذیر پذیرفته شود. اگر موجودیت‌های اجتماعی اثربخشی سببی داشته باشند، آنگاه، این اثربخشی می‌تواند تنها در کنش‌های افراد دیده شود. «اگر یک موجودیت اجتماعی کل‌گرا (مانند یک ملت، سازمان، یا گروهی کوچک) قرار است، به اصطلاح، تأثیری علی بر جهان داشته باشد، آن تأثیر به حتم و در اساس باید توسط اشخاص منفرد متجسم (و کنش‌ها، برهم کنش‌ها، و ارتباطات گوناگون مربوط به آنها) اعمال شده و تحقق یابد.» (توملا ۱۹۹۵: ۳۶۲). گرچه می‌توان متذکر شد که تأثیر علی اعضای گروه تأثیری است که هر



متکثر واحدی است با باورها و نیت‌های خاص خود. گیلبرت نظریه‌ی فاعل‌های متکثر خود را در کتاب تأثیرگذارش با موضوع واقعیت‌های اجتماعی (۱۹۸۹ [۱۹۹۲])، که شامل مطالعات دقیقی بر روی نظریه‌های سه جامعه‌شناس: مکس وبر، جرج زیمل، و امیل دورکیم؛ و دو فیلسوف: لودویگ ویتگنشتاین و دیوید لویس می‌شود، ارائه داد. مهم‌ترین مفهوم این کتاب مربوط به تعهد مشترک است. همان‌طور که دیدیم، توملا کنش‌های مشترک را به‌عنوان نتیجه‌ی تعهدی از سوی افراد جهت انجام کاری با کمک یکدیگر مورد بررسی قرار داد. با وجود این، یک تعهد مشترک چیزی بیش از اینهاست. آن، تعهدی جمعی برای انجام کاری دسته‌جمعی است و همین تعهد مشترک است که حقوق و الزام‌هایی را برای فاعل متکثر به‌وجود می‌آورد.

### نتیجه‌گیری

تحولات اخیر در مجادله بر سر فردگرایی روش‌شناختی حکایت از آن دارد که نسخه‌ی قوی این خط مشی غیر قابل دفاع است، حال آنکه نسخه‌ی ضعیف آن امیدوارکننده‌تر است. اگر به هستی‌شناسی عینیت‌های تاریخی بازگردیم، دست یافتن به نتیجه‌ای قطعی بسیار دشوارتر می‌نماید. درحالی‌که استدلال‌های مبتنی بر وجود نهادها و ساختارها نسبتاً متقاعدکننده‌اند، نظریه‌های نیت‌های جمعی و فاعل‌های متکثر، دست‌کم تا جایی که دال بر غیر قابل تقلیل بودن این موجودیت‌ها به باورها و نیت‌های فردی باشند، از قاطعیت کمتری برخوردارند. شاید فرارویدادگی دستور عمل امیدوارکننده‌تری در ارتباط با رابطه میان این دو سطح باشد. پس در تحقیقات آتی در خصوص هستی‌شناسی عینیت‌های تاریخی نه تنها از مباحثات هستی‌شناسانه بر گرفته از فلسفه علوم اجتماعی، که از مطالعه فرا رویدادگی در علم ماوراءالطبیعه و فلسفه ذهن نیز می‌توان بهره برد.

عمل مشترک معین قرار دارند. شهود بنیادینی که در پس مفهوم نگرش‌های «ما»-یی توملا قرار دارد، این است که گاهی اوقات افراد در چارچوب «ما» فکر کرده و عمل می‌کنند. اما باز هم این افراد هستند که فکر و عمل می‌کنند. بنابراین، شرح توملا از نیت‌های «ما»-یی و کنش‌های مشترک، از نوع فردگرایانه است.

همان‌گونه که دیدیم، سرل در روایت خود از واقعیت اجتماعی برای نیت‌مندی جمعی نقشی مهم قائل است. «منظور من نه تنها این است که آن‌ها (مردم) در رفتارهای دسته‌جمعی شرکت می‌جویند؛ بلکه این نیز هست که در احوال نیت‌مندی چون باورها، امیال و مقاصد با یکدیگر اشتراک دارند.» (سرل ۱۹۹۵: ۲۳). نیت‌های جمعی به شکل تعیین‌کننده‌ای در ساخت واقعیت‌های اجتماعی دخیل بوده و قابل تقلیل به نیت‌های فردی نیستند. سرل متوجه تعارضی بالقوه در مقتضیات فردگرایی روش‌شناختی شده (سرل ۱۹۹۵: ۲۵ به بعد، ۲۰۰۱: ۲۴ به بعد)، اما در نهایت به این نتیجه می‌رسد که در واقع تعارضی وجود ندارد، چرا که نیت‌مندی جمعی تنها در ذهن افراد جای دارد. (سرل ۱۹۹۷: ۴۲۷).

در نقطه‌ی مقابل توملا و سرل، مارگارت گیلبرت به بسط نظریه‌ی فاعل‌های متکثر پرداخته که در صدد است پا را از فردگرایی فراتر نهد. او می‌پذیرد که نظریه‌ی نیت‌های «ما»-یی توملا فردگرایانه است؛ اما معتقد است که ایده‌ی نیت‌مندی جمعی سرل در یک معنا کل‌نگر و در معنایی دیگر فردگراست. از درون کل نگرانه است؛ چون قبول ندارد که «نیت من این است». کارکرد اضافی «نیت ما این است» باشد، اما «از بیرون کل‌نگرانه» نیست، چون، با این‌همه، کارکرد اضافی «نیت ما این است» محسوب می‌شود (۲۰۰۰: فصل نهم). ایده‌ی فاعل‌های متکثر خود گیلبرت نیز از بیرون کل‌نگرانه است، چرا که حاکی از آن است که یک فاعل متکثر چیزی بیش از کثرتی از فاعل‌های منفرد است. یک فاعل

## فهرست منابع

- and Game Theory: The Case for Methodological Individualism,” *Theory and Society*, 11, pp. 453–82.
- Elster, J. (1985). *Making Sense of Marx* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Gellner, E. (1956). “Explanation in History,” *Proceedings of the Aristotelian Society*, suppl. vol. 30, pp. 157–76.
- Gilbert, M. (1992) [1989]. *On Social Facts* (Princeton, NJ: Princeton University Press).
- Gilbert, M. (2000). *Sociality and Responsibility* (Lanham, MD: Rowman & Littlefield).
- Gilbert, M. (2001). “Social Rules as Plural Subject Phenomena,” in E. Lagerspetz, H. Ikäheimo, and J. Kotkavirta (eds.), *On the Nature of Social and Institutional Reality* (SoPhi: University of Jyväskylä), pp. 39–69.
- Hayek, F. A. von (1955) [1942–4]. *The Counter-revolution of Science: Studies on the Abuse of Reason* (New York: Free Press of Glencoe).
- Iggers, G. G. (1995). “Historicism: The History and Meaning of the Term,” *Journal of the History of Ideas*, 56, pp. 129–52.
- Kincaid, H. (1996). *Philosophical Foundations of the Social Sciences* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Kincaid, H. (1997). *Individualism and the Unity of Science* (Lanham, MD: Rowman and Littlefield).
- Little, Daniel (1991). *Varieties of Social Explanation* (Oxford: Westview).
- Little, D. (1998). *Microfoundations, Method, and Causation* (New Brunswick: Transaction Publishers).
- Lloyd, C. (1986). *Explanation in Social History* (Oxford: Basil Blackwell).
- Agassi, J. (1960). “Methodological Individualism,” *British Journal of Sociology*, 11, pp. 244–70.
- Agassi, J. (1975). “Institutional Individualism,” *British Journal of Sociology*, 22, pp. 144–55.
- Arrow, K. (1994). “Methodological Individualism and Social Knowledge,” *American Economic Review*.  
*Papers and Proceedings*, 84, pp. 1–9.
- Berlin, I. (1969) [1954]. “Historical Inevitability,” in *Four Essays on Liberty* (Oxford: Oxford University Press), pp. 41–117.
- Bhargava, R. (1992). *Individualism in Social Science. Forms and Limits of a Methodology* (Oxford: Clarendon Press).
- Bhaskar, Roy (1979). *The Possibility of Naturalism* (Brighton: Harvester Press).
- Braudel, F. (1980) [1969]. *On History* (Chicago: University of Chicago Press).
- Carlyle, T. (1975) [1841]. “On Heroes, Hero-worship and the Heroic in History,” in *Sartor Resartus* (London: J. M. Dent), pp. 239–467.
- Carr, E. H. (1964) [1961]. *What Is History?* (Harmondsworth: Penguin).
- Danto, A. (1968). *Analytical Philosophy of History* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Dray, W. H. (1972). “Holism and Individualism in History and Social Science,” in P. Edwards (ed.), *The Encyclopedia of Philosophy*. New York: Macmillan), pp. 53–8.
- Durkheim, E. (1982) [1895]. *The Rules of Sociological Method and Selected Texts on Sociology and its Method* (London: Macmillan).
- Elster, J. (1982). “Marxism, Functionalism

- Philosophy of Society,” pp. 15–38 in E. Lagerspetz, H. Ikäheimo, and J. Kotkavirta (eds.), *On the Nature of Social and Institutional Reality* (SoPhi: University of Jyväskylä).
- Tuomela, R. (1995). *The Importance of Us: A Philosophical Study of Basic Social Notions*. (Stanford, CA: Stanford University Press).
- Tuomela, R. (2001). “Collective Acceptance and Social Reality,” in E. Lagerspetz, H. Ikäheimo, and J. Kotkavirta (eds.), *On the Nature of Social and Institutional Reality* (SoPhi: University of Jyväskylä), pp. 102–35.
- Udehn, L. (2001). *Methodological Individualism: Background, History and Meaning* (London: Routledge).
- Watkins, J. W. N. (1953). “Ideal Types and Historical Explanation,” in Herbert Feigl and Mary Brodbeck (eds.), *Readings in the Philosophy of Science* (New York: Appleton-Century-Crofts).
- Watkins, J. W. N. (1957). “Historical Explanation in the Social Sciences,” *British Journal for the Philosophy of Science*, 8(186), pp. 104–17.
- Weber, M. (1981) [1913]. “Essay on some Categories of Interpretive Sociology,” *Sociological Quarterly*, 22, pp. 145–80.
- Weber, M. (1978) [1922]. *Economy and Society*, 2 vols. (Berkeley, CA: University of California Press).
- Winch, P. (1958). *The Idea of a Social Science* (Routledge: Routledge & Kegan Paul).
- Marx, K. (1973) [1852]. *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, in *Political Writings*, vol. 2: *Surveys from Exile* (Harmondsworth: Penguin), pp. 143–249.
- Menger, C. (1963) [1883]. *Problems of Economics and Sociology* (Urbana, IL: University of Illinois Press).
- Mandelbaum, M. (1955). “Societal Facts,” *British Journal of Sociology*, 6, pp. 305–17.
- Mills, J. S. (1974) [1843]. *Collected Works*, vol. 7: *A System of Logic, Books I–III*. (London: Routledge & Kegan Paul).
- Nozick, R. (1977). “On Austrian Methodology,” *Synthese*, 36, pp. 353–92.
- Popper, K. (1966) [1945]. *The Open Society and its Enemies*, vol. 2: *Hegel and Marx* (London: Routledge & Kegan Paul).
- Popper, K. (1961) [1957]. *The Poverty of Historicism* (London: Routledge & Kegan Paul).
- Roberts, C. (1996). *The Logic of Historical Explanation* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press).
- Ruben, D.-H. (1985). *The Metaphysics of the Social World* (London: Routledge & Kegan Paul).
- Searle, J. (1969). *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Searle, J. (1995). *The Construction of Social Reality* (Harmondsworth: Penguin).
- Searle, J. (1997). “Précis of The Construction of the Social World,” *Philosophy and Phenomenological Research*, 62, pp. 427–8.
- Searle, J. (2001). “Social Ontology and the



## بدن‌وارگی اصلاح‌شده تأملی در گسترش جراحی‌های زیبایی



نگارنده: عباس نعیمی جورشری

در معرض تیغ جراحی نیز قرار گرفته است. کمیت نمونه‌های تغییرشکل‌یافته بدن، خاصه بدن زنانه ذیل جراحی زیبایی، افزایش واضحی را نشان می‌دهد. تبلیغات گسترده صنعت زیبایی و مد نیز بر این امر صحنه می‌نهد. لذا پرسش‌هایی قابل طرح خواهد بود. این تمایل تصاعدی عمدتاً به ریشه‌های روان فردی یا صنعت مد ارجاع داده می‌شود. صاحب‌ها و یادداشتهایی چند تلاش نموده‌اند

عرضه عمومی را می‌توان تجلی اظهارات اجتماعی افراد در نظر گرفت. بر این مبنا مشاهدات محققانه نسبت به ویتترین فردی مطرح خواهد شد که شامل سلسله عینیات تنانه و نیز رفتاری است. بدن از جمله مهم‌ترین این عینیات است. امری که جدا از ساحت فردی و اجتماعی، دارای مختصات سیاسی معینی است و اکنون در مرکز اصطکاک‌های نظام حکمرانی قرار دارد. اما فارغ از تیغ‌های سیاسی، بدن

چنین پنداری داشته باشد! در اینجا «متن ارزش‌گرایی ذائقه» در نسبت ادراک زیباشناختی قرار دارد. یعنی یک سمت تحلیل این تحولات ذائقه را باید به مباحث جامعه‌شناسی هنر تمایل داد. فهم فردی از زیبایی ناشی از موج‌های فرهنگی است که در زیباشناسانیدن یک ابرژه و ادراک شدن آن به‌مثابه موضوع زیبایی، فعالیت دارند. انتخاب‌های فرد در مجموعه‌ای از الگوهای از پیش ترویج‌شده محصور است. خروج از این حصار معرفتی امری است دشوار و مستلزم خردگرایی انتقادی!

۲. در عین حال ساحت سکسوالیته با بحث قبلی پیوند دارد. تجربه فردی افراد از لیبدو و زیست جنسی که ایجاد می‌نماید، نیاز ارتباطی انسانی را به مرکز توجه بودن توجیه می‌کند. نیازهای سرکوب‌شده اعتناپذیری، ترجمان نوعی ناکامی جنسی در روش‌شناسی روان‌کاوانه است. اینگونه تقلایی در می‌گیرد تا جایگاه فرد از حیث «منزلت جنسی» افزایش یابد. استانداردهای از پیش تعیین‌شده رسانه‌ای و تجربه زیسته فرد از ناکامی در ارتباط دیگری (مثال زوج در ساختار زناشوئی) هدایتگر او به سمت جراحی زیبایی است با این امید که کام روایی بیشتری به ارمغان آورد.

۳. هردو ساحت فوق که ترکیبی از «سرمایه نمادین فرهنگی با تظاهر بدن» به‌علاوه «ناکامی روانکاوانه در تجربه سکسوالیته» است با اقتضای حرفه‌ای توأم شده که من آن را «اقتصاد پزشکی» می‌نامم. حرفه پزشکی در سال‌های گذشته از مرام‌نامه کلاسیک و اخلاقی خود به سمت نوعی «بازاریابی و ابزاراندیشی بدن» حرکت نموده است. البته این امر خاص پزشکان نیست و در متن تحولات کلان جامعه ایرانی قابل فهم است. در این موج تغییرات، اقبال جامعه

بدین شیوه، پدیده را توضیح دهند. اما آیا این تحلیل‌ها، تصویری دقیق و جامع از عمل‌های زیبایی غیرضروری ارائه می‌دهند؟ بنابراین از یک سو می‌توان از علل گسترش جراحی‌های زیبایی و اسباب افزایش آن سخن به‌میان آورد و در سوی دیگر می‌توان از ارتباط سوژه مرکزی این بحث با آسیب‌های اجتماعی پریش نمود. در این راستا نکات زیر سزاوار اعتناست.

## الف) علل و اسباب سوژه

مقدمتاً لازم است ساحت اول مورد بازبینی و دقت مضاعف قرار گیرد. در این‌باره بعید است با علت‌یابی تکوجهی روانی یا دو وجهی مد، مسأله تبیینی صحیح بیابد. به‌نظر می‌رسد تبیین چندگانه‌ای در این پدیدار اجتماعی دخیل است که می‌توان آن را حداقل در چند ساحت ردیابی نمود از جمله؛

۱. نظام ارزشی ذائقه
۲. برساخت‌های نمادین سکسوالیته
۳. تجارت پزشکی
۴. ساختار حکمرانی
۵. کم‌رنگی معنا در زیست روزمره

۱. به تأسی از دال‌های زبانی بوردیو جامعه‌شناس فرانسوی، بدن در اینجا چنان میدانی عمل می‌کند که نظام ارزشی خاصی را تولید می‌نماید. تمایل به عمل جراحی در واقع منش فرد در ساختار ذائقه است که در میدان بدن خودش را نشان می‌دهد. او ذائقه فرهنگی مشخصی را تولید می‌کند که قلمرو اظهار و رشد و عینیت آن در بدن رقم می‌خورد. این نظام ارزشی ذائقه در یک فرایند اجتماعی رخ داده و نوعی گسست از نظام تبلیغاتی کلان دهه‌های پیشین را بیان می‌کند. این نظام قابل تقلیل به امر درون‌فردی و نتیجتاً روانی نیست. اگرچه او خود

از بودن خود دارد. این معنا در بطن تحولات سیاسی اجتماعی ایران، تا حدی کمرنگ و گاه بی‌رنگ شده است. مراد در اینجا معنای فلسفی است که عمق وجود شناختی دارد. والا عمل زیبایی خود سازنده نوعی از معناست برای فرد! معنایی در سطح عینی‌تر و احتمالاً سطحی‌تر که امر روزمره را جذبه‌ای نو می‌بخشد. رونق کتب روانشناسی زرد و کارخانه‌های موفقیت‌سازی در بازار نشر و نیز حضورش در سبده مطالعاتی خانوار ایرانی از این زمره است. ضمن اینکه اساساً سبده فرهنگی تحت‌الشعاع معیشت دشوار، کوچک و فقیر شده است. این‌گونه یک پازل متکثر شکل می‌گیرد که بی‌اعتنایی به هر کدام نقص تحلیل را فراهم می‌آورد. افزایش تمایل به جراحی زیبایی در همه این ساحت‌ها و در نسبت یکدیگر قابل فهم است. نسبتی که ما احتمالاً نمی‌توانیم آن را در الگویی مشخص و معین قرار دهیم و کوچک نماییم.

### ب) سوژگی در نسبت آسیب‌های اجتماعی

وجه دوم بحث دلالت دارد بر آرا و تحلیل‌هایی که جراحی زیبایی را آسیب اجتماعی قلمداد می‌کند. آیا جراحی زیبایی غیرضروری نوعی آسیب اجتماعی است یا آسیب‌های اجتماعی خاصی را رقم می‌زند؟ این سطح بحث دارای پیچیدگی چندگانه‌ای است.

نخست اینکه جراحی زیبایی الزاماً آسیب اجتماعی نیست. هرچقدر هم وجه سطحی و نمایشی آن پررنگ شود، نمی‌تواند الزاماً ترجمان آسیب اجتماعی باشد. گاه می‌توان نوعی خودتعیین‌گری را نیز در آن مشاهده نمود. این امر آنگاه می‌تواند آسیب قلمداد شود که بحران زیباشناختی سوژه، کمرنگ شدن معنا در زیست روزمره و ناکامی سکسوالیته را مدنظر آوریم. سپس بتوان نشان داد که عدد قابل توجهی از جمعیت یک جامعه در چنین موقعیتی گرفتار هستند. ما نمی‌دانیم که این کسر جمعیتی چقدر است. پژوهش‌های جامع

پزشکی به حوزه جراحی زیبایی چشمگیر بوده است. بخشی از پزشکان عمومی یا متخصصین دیگر حوزه‌ها به سبب درآمد بالایی که حوزه زیبایی فراهم می‌آورد به این عرصه تغییر گرایش داده‌اند. در اینجا قاعده بازار یعنی عرضه و تقاضا حکمفرماست؛ چنان‌که پزشکان مذکور نیز در تهییج بازار جراحی‌های زیبایی دخیل هستند. این‌گونه پیوند «رسانه بین‌المللی» و «هنجارهای مصرف‌بدن» نوع خاصی از «کارگزاران متخصص» را ایجاد نموده و گسترش داده که همانا پزشکان هستند.

۴. بر همه این‌ها می‌توان چتر حکمرانی را گشوده دید. در واقع در تبیین علمای جامعه‌شناسی سیاسی، امر اجتماعی در نسبتش با امر سیاسی قابل ارزیابی است. نمی‌توان امور سیاسی را در عدم ارتباط با امور اجتماعی به بحث نهاد. اساساً نظام حکمرانی با فرموله نمودن گونه‌ای خاص از زیست و «استانداردسازی ایمان» همواره کوشیده مهندسی اجتماعی مطلوب خود را ایجاد کند. این امر با الزامات حقوقی و کیفری مشخصی هم همراه بوده است. چنان‌که جامعه ایران در اوج این تضاد قرار دارد. نکته بسیار مهم اینجاست که مهندسی مذکور به شکلی تصاعدی، رقبای خویش را پرورش داده است. طبعاً این نتیجه، ناقض نیت بوده است. این پدیده پارادوکسیکال همواره نقیضه مهندسی نمودن دین است که با سخت و تنگ نمودن دایره هنجاری، افراد را به بیرون آن سوق می‌دهد و نقیض خویشتن می‌شود. بازار پزشکی و نظام ذائقه که شرح داده شد متأثر از همین سیاست‌گذاری‌ها هستند.

۵. اما بسیار مهم خواهد بود که پازل فوق را با وجه فلسفی تکمیل کنیم. اساساً از جمله موارد قابل مشاهده در نمونه‌های جراحی زیبایی، کمرنگی معنا است. تلقی فرد از ماهیت خویشتن در گرو معنایی است که



و دقیقی در این رابطه موجود نیست. در نتیجه با یک تخمین نسبی و استقرای ناقص مواجه هستیم. یعنی معرفت خود ما نیز درباره پدیده مخدوش است. با این حال تجلیات آن در جامعه قابل مشاهده بوده و کمیت آن افزایشی است. بدعت‌آمیز بودن آن نیز کم‌رنگ شده و در بعضی مناطق حجم نمونه بالایی را نشان می‌دهد. حضور این اشتیاق در سنین پایین می‌تواند نوعی آسیب اما متمایز از الگوی دیگر آسیب‌ها قلمداد شود. ضمن آنکه نگارنده به‌طور مبنایی با تعاریف پیشینی و جزمی از آسیب‌های اجتماعی، مخالف است. برخلاف برخی الگوهای هنجاری، معتقدم بدن را نمی‌توان تحقیر نمود یا به حسیض نشاند. بدن خود مقامی دارد و سزاوار نگهداری با کیفیت است. زیبایی از جمله مکان‌هایی که برای استقرار خود جستجو می‌کند، بدن است. مسئله بر سر خطرات جسمانی و روانی است که اعمال جراحی ایجاد می‌کند. تبلیغ نوع خاص از الگوی زیبایی خطرناک است؛ آنجا که در پی نوعی سلطه خواهد بود. اساساً یکسان‌سازی الگوهای فرهنگی نامطلوب است. این خطر بالقوه درون موج جراحی زیبایی وجود دارد. ضمن اینکه خلأ معنا و گسست از معرفت‌های عمیق در این بستر مصرفی افزایش خواهد داشت. این می‌تواند یک بحران اخلاقی مضاعف برای جامعه ایجاد کند. جامعه‌ای که هم‌اکنون نیز در مرحله‌ای بغرنج از ساختار اخلاقی قرار دارد. تنش‌های تصاعدی در پی تولد نظام‌های ارزشی و هنجاری جدید هستند و نظام‌های مستقر مقاومت می‌کنند. در یک جمع‌بندی تکمیلی می‌توان اشاره داشت که علت‌یابی جراحی‌های زیبایی غیرضروری از مجرای تفسیر ژرف و انتقادی میسر است. این تجزیه و تحلیل دارای حداقل پنج ضلع اصلی ذائقه، سکسوالیته، پزشکی، حکمرانی و معنا است. این اضلاع علی‌رغم استقلال در قلمرو مفهومی، دارای اشتراکات مرزی هستند. ارزیابی این پدیده به‌عنوان آسیب اجتماعی،

دارای پیچیدگی چند سطحی است و نمی‌توان به‌سادگی آن را ذیل برجسب آسیب قرار داد. مجموعاً با پدیده‌ای مواجه هستیم که نگارنده آن را بدن‌وارگی اصلاح‌شده می‌نامد. بدن از کالبد خود فراتر رفته و عرصه نمادها را تجربه می‌کند و به وارگی می‌رسد. این «وارگی» پر از نشانه است. نشانه‌هایی که ذهن مالکیت را بیان می‌دارند، اگرچه گاه آغشته به سوءتفاهم و سوءتعبیر! همین‌گونه است. صفت اصلاح‌شده که بر این تنانگی سمبلیک اضافه گشته. بدن و نماد به شکل اولیه تأیید نیافته؛ فلذا به ویرایش رفته است. این بدن‌های ویرایش‌شده در پیام‌های نمادین خود نیز اصلاح یافته‌اند. این همان وجه پدیدارشناختی بحث است که بایستی بر دو محور قبلی افزود.



## نقش فیلسوف و وظیفه‌اش در تقابل با آثار هنری



نگارنده: آیدین آریایی

خوارها خروار خاک بیرون آورده شده تا در مقابل دیدگاه او جای گیرند. اهل فضل و تفحص برای او دست به رمزگشایی زده‌اند و حماسه گیلگمش را بازسازی کرده‌اند، مجسمه‌ها و لوح‌های مصر و یونان را به زمان حال آورده‌اند، نغمه و نوای آهنگسازان بی‌نام و نشانی را احیا کرده‌اند که آثارشان به شکل نوشته‌هایی ناخوانا در صندوق قدیمی گرد و خاک گرفته، در قفسه‌های ویران شده کتابخانه‌هایی که هرگز از آنها دیدن نشده بود، به خواب رفته بودند. فیلسوف از این جهان فراموشی، از این جعبه سیاه پر

در غروب زندگانی که مملو از لذات هنری است، فیلسوف سر درگریبان تفکر خود می‌کند و با تأمل و تعمق از خود می‌پرسد: «هنر چیست و چه معنایی می‌تواند در درونش نهفته باشد» شاید در همان نخستین نگاه پاسخ روشن باشد. هنر در تمامی اشکالش - موسیقی، نقاشی، مجسمه‌سازی، شعر و دیگر گونه‌های ادبی، آثارش را بی‌کم و کاست در اختیار فیلسوف گذاشته است؛ آثاری که اقبال و زمانه فیلسوف برایش فراهم نکرده است، به واسطه کار مورخان و باستان‌شناسان به معنای دقیق کلمه از زیر



که این سؤال را از خود می‌کنند آشکار می‌شود که سردرگمی آنها بی‌اندازه است. در نهایت می‌بینیم که خود هنرمندان با وجود نگرش‌های عمیق و بسیار گران بها برخی وجود عرصه آفرینش هنری به روشنی چپستی آن را در نمی‌یابند.

گونگونگی تأملات انباشته شده فلاسفه درباره ماهیت و هنر غیر قابل باور است. آیا این قابل تبیین است که فیلسوفی که به‌تازگی پنج، ده یا بیست فلسفه هنر متفاوت را از نظر گذرانده و همگی آنها را مردود شمرده است، تردیدی به خودش راه نمی‌دهد که این عبارات را که بدل به عبارتی آیینی شده بنگارد؟ اگر مسئله را دقیق‌تر بررسی کنیم، ویژگی دیگری را می‌بینیم که کمتر از تاریخ آن پارادوکسیکال نیست؛ جایگاه ثانویه‌ای که زیبایی و کسانی که زندگی‌شان را صرف آفرینش آن می‌کنند در این تاریخ دارند. نه تنها هنرمندان دیر زمانی کارگرانی ساده تلقی می‌شدند، بلکه خود آنها دریافتی مشخص از سلسله مراتب هنرها داشتند و ادیبان به همگی آنها از موضعی برتر می‌نگریستند، ادیبانی که تمامی کارشان فارغ از کار دست‌ها، صرفاً کار ذهنی بود. وقتی فیلسوفی از زیبایی سخن می‌گوید به‌ندرت به زیبایی هنری می‌اندیشد، آن چه بیشتر توجه او را به خود جلب می‌کند، ایده زیبایی است. او دیر زمانی به آن نمی‌اندیشد، زیرا چیزی برای گفتن درباره آن وجود ندارد، اما در نهایت بر آن نامی می‌نهد؛ همچنین از زیبایی به عنوان شکوه حقیقت سخن می‌گوید، چیزی فی‌نفسه عالی است اما جز به مفاهیم انتزاعی و برین در عالم معانی که دقیقاً عالم هنر است، مربوط نمی‌شود.

بسیار به‌ندرت پیش می‌آید که این علاقه عالمان مابعدالطبیعه به زیبایی، هنرمندان و هنرهای را که زیبایی می‌آفرینند شامل شود. همه چیز چنان است که گویی عالمان مابعدالطبیعه از این موضوع حذر می‌کنند و اگر پیش‌آید که یکی از آنها مستقیماً با آن مواجه شود، از این رو چنین می‌کند که آن را کنار بپند.

هرگز در سرمشقی که افلاطون در این باره به دست داده است چندان تأمل نمی‌کنند. این سرمشق به قدری مقبول است که خود کسانی که آن را در نظر دارند غالباً نمی‌پذیرند که آن را باور دارند. مشکلی که با آن روبه‌رو می‌شویم وقتی که می‌خواهیم به مخاطبان فیلسوف بقبولانیم که مؤلف میهمانی که در حیطة زبان هنرمندی تراز اول بوده است، هنر را به چیزی نمی‌گرفت و به شعر بی‌اعتنا بود، از این

راز و رمز، همانند آثاری که او سعادت آن را داشته که در زمانه خود شاهد زایش آنها باشد، آرام‌آرام و کاهلانه به لذت بردن قناعت می‌کند. هنر به هیچ‌وجه وام‌دار او نیست؛ یقیناً او خواهد مرد، بی‌آنکه جهان را از کم‌ترین چیزی که بر زیبایی‌اش افزون کند برخوردار و مایه‌ور سازد. تنها کار فیلسوف این است که ابتدا خود بفهمد و سپس بفهماند، جز این کاری از او ساخته نیست؛ غیر از این که از خود درباره سرچشمه آن همه لذت بپرسد، لذتی که اصیل، شفاف و رقیق شده احساسشان می‌کند؛ اما از ماهیت راستین آنها عاجز است.

بی‌شک بر اوست که این کار را به‌خاطر خود و از برای دیگران به عهده گیرد. آری، وظیفه حقیقی فیلسوف همین است، او در مقام یک فیلسوف نمی‌تواند از این وظیفه شانه خالی کند. فیلسوفی که هنر را موضوع تأمل خویش قرار می‌دهد، مسلماً مشاهده می‌کند که چقدر برایش دشوار است که علی‌رغم شکستی که دائماً احساس می‌کند متحمل آن می‌شود از هنر دل برکند. مسئله خاصی که او برای خود مطرح می‌کند هر چه باشد، در نهایت به نتایجی راه می‌یابد که خود را کاملاً به دست مفهوم‌پردازی نمی‌سپارند. آن‌گاه به جانب آن دسته از پیشینیان خود باز می‌گردد که نوشته‌هایشان برایش آشناست، و همان شگفتی را تجربه می‌کند؛ اما این‌بار در مقیاسی بسیار بزرگ‌تر؛ چرا که در وهله اول از خود می‌پرسد که این سرسختی که بی‌وقفه خود او را به سوی موضوع قابل تأملی سوق می‌دهد که رضایت‌بخشی‌اش ناچیز است، از کجا حاصل می‌شود و سپس از خود می‌پرسد چگونه می‌شود آن همه مغزهای متفکر تراز اول در طول قرن‌ها به‌نحوی پیگیر به همان مسئله بپردازند، در حالی که هر کدام از آنها آگاه بودند که همه پیشینیان‌شان کمابیش به‌طور کامل در این کار ناکام مانده‌اند و ظاهراً هیچ‌کدامشان از خود نپرسیده‌اند که خودشان چه بدبختی برای موفقیت دارند؟ زیرا در نهایت باید خیلی خام و ساده‌لوح بود که خود را روشن‌بین‌تر از آن همه کسان دانست که بسیاری از آنها نوابغی تراز اول بودند.

با وجود این، این چیزی است که رخ می‌دهد. همه ما هنر و زیبایی هنر را دوست داریم، اما اگر درباره چپستی هنر از ما بپرسند، تنها چیزی که حاصل می‌آورد مفاهیمی مبهم و مغشوش است که فلاسفه درباره آنها اختلاف‌نظر دارند. خود هنرمندان طی هزاران سال زیبایی را به وجود آورده‌اند، بی‌آنکه از خود درباره موضوع خویش سؤال کنند، و زمانی

هنرمند از هر فلسفه‌ای غایب بوده است». از این گفته نیچه می‌توان نتیجه گرفت که هنر بدون هنرمند عاری از هرگونه معنایی است. امروزه افرادی که در گذشته به دنبال اطلاعاتی هستند راجع به فیلسوفانی که درباره هنر اندیشیده اند مطالبی یافته‌اند که به‌طور کلی مربوط است به مابعدالطبیعه زیبایی، اما درباره آن نوع زیبایی که هنرمندان می‌کوشند پدید آورند یا هیچ نیافته‌اند، یا اگر به چیزی دست یافته‌اند خیلی ناچیز و محدود بوده است.

در عصر حاضر دیگر چنین نیست، دلیلش هم هرچه باشد این تغییر دیدگاه تلاش‌هایی را تبیین می‌کند که این همه مورخ از سر گرفته‌اند تا در گذشته فلسفه‌های هنری را بازبند که هرگز وجود نداشته‌اند. آنها حتی موفق شده‌اند فلسفه هنری را نزد توماس آکویناس قدیس پیدا کنند، هرچند نمی‌توانند در مجموعه آثار او حتی یک عبارت را پیدا کنند که معرف چستی هنر زیبا یا هنرمند باشد. اگر آکویناس چیزی در زمینه مجسمه‌سازی، نقاشی یا یکی از هنرهای تجسمی گفته باشد، آن گفته بی‌شک در آثارش عمیقاً پنهان است، زیرا ممکن است آن آثار را بارهای بار بخوانیم بی‌آنکه در آنها با چنین گفته‌ای مواجه شویم. به علاوه، به‌همین دلیل است که اسطوره‌شناسی تاریخی در جای دیگری به دنبال آن چیزی است که به دشواری آن را در قرون وسطی می‌یابد. این اسطوره‌شناسی، در قالب پارادوکسی عجیب، کشف فلسفی اهمیت هنر و هنرمند در دوران مدرن را با نهضت فکری‌ای که در قرن شانزدهم اذهان را از ارسطو به سوی افلاطون باز می‌گرداند، مقارن می‌سازد.

ممکن است از این امر در شگفت بمانیم، چرا که لااقل ارسطو بوطیقایی نوشته است اما در مقابل دیدگاه و اندیشه متفاوت افلاطون را می‌بینیم. از این‌رو، برای تبیین این پارادوکس نباید راه دوری رفت. بار دیگر اساتید جانب افلاطون را می‌گیرند؛ چرا که زیبایی نظر آنها را جلب می‌کند؛ نه شیوه ایجاد آن. بی‌تردید ما دغدغه صنعتگرانی را نداریم که زندگی‌شان صرف ساختن روگرفته‌های حقیر الگوهایی می‌شود که خود سرمشق گرفته از زیبای فی‌نفسه و الگوی الهی هر چیز زیبایی است.

این صنعتگران اگر به چستی زیبا آگاهی پیدا کنند ممکن است از هنر دلزده شوند. افسانه‌ای که در میهمانی مارسیلیو فیچینو در پی بیان تمدن جدیدی است که هنر بر آن حاکم است و سرانجام معنای

حقیقت بسیار ساده ناشی می‌شود که اغلب اوقات فیلسوف خود همین‌گونه می‌اندیشد. از نظر ایشان همچنان که از نظر افلاطون این قول که هنر تقلید است، قولی است که صدق می‌کند.

هنگامی که ونسان ونگوک تابلوی معروف «اتاق خواب آرل» را نقاشی می‌کرد فقط مقلد بخاری بود که خود دست‌کم این امتیاز را داشت که تخت‌خوابی حقیقی بسازد؛ آن نجار هم مقلدی درجه دوم بوده است، زیرا با ساختن این تخت‌خواب از چوب پیش‌تر از تخت‌خواب فی‌نفسه تقلید کرده است، تخت‌خوابی که تمام تخت‌خواب‌های خاص تنها تصاویری از آن هستند. فیلسوفان مفسر افلاطون از شنیدن این سخن که او شعر و موسیقی را طرد می‌کند، گویی که توهین و دشنامی شنیده باشند، برآشفته می‌شوند. آنها به اعتراض می‌گویند که به هیچ روی چنین نیست، زیرا افلاطون تنها موسیقی‌های سستی‌آور و اشعار دروغین را نکوهش می‌کند، اما در مقابل موسیقی‌ها و اشعاری را که الهام‌بخش شجاعت و عشق به فضیلت در انسان هستند تأیید می‌کند. آنان می‌افزایند: «شما شاهدید که افلاطون با شعر دشمنی ندارد، زیرا او در کل فقط هومر را نکوهش می‌کند و شاهدید که او شعری را که برای شهرها و حمایت بشری سودمند است تصدیق می‌کند.» با وجود این، در نزاع دیرینه میان فیلسوفان و شاعران که افلاطون پرده از آن برمی‌دارد، شک نداریم که او در سمت فیلسوفان است، و به‌علاوه به این دلیل است که بسیاری از فیلسوفان جانب افلاطون را می‌گیرند. این سخن افلاطون را که برای آگاهی از اصول سیاست و اخلاق نباید هومر را خواند می‌پذیریم، زیرا این اصول در هومر یافت نمی‌شود و مادامی که در این اشعار در پی آن چیزها باشیم هومر را از دست می‌دهیم، اما به این منزه طلب که تنها سرودهایی در مدح خدایان و ثنای نیکمردان را در شهر می‌پذیرد اعتماد نمی‌کنیم. افلاطون خود در عباراتی خاص این مطلب را بیان می‌دارد که آن چه او از آن بیزار می‌جوید این است که از آن رو در طلب شعر باشیم که به ما لذت می‌بخشد، نه از آن جهت که سودمندی اخلاقی و اجتماعی به بار می‌آورد. بی‌شک این پدر فلسفه غرب نیای کسانی است که روزی «پو» درباره آنها چنین گفت که این افراد مستقیم و غیر مستقیم فرض می‌کنند که غایت نهایی هر شعری حقیقت است. بزرگ فیلسوفان، بزرگ هنرشناسان نیز هست. نیچه در کتاب «اراده قدرت» می‌گوید: «تا به امروز



ندارد. برخی فلاسفه میزان چیزی از افلاطون در این زمینه نمی‌خواهند. افلاطون زیبا را در جایگاه بالایی می‌نشانند، از این‌رو برای هنر ارزش والایی قائل است. آن فلاسفه نیز خود فراتر از این نمی‌جویند.

### منابع:

- ۱- کارول، نوئل، در آمدی بر فلسفه هنر؛ ترجمه صالح بابایی، انتشارات فرهنگستان هنر، چاپ سوم ۱۳۹۲
- ۲- هاسپرس، جان و اسکراتن، راجر، فلسفه هنر؛ ترجمه یعقوب آژند، نشر دانشگاه تهران، چاپ ششم ۱۳۹۸
- ۳- افلاطون، جمهور؛ ترجمه فواد روحانی، نشر علمی فرهنگی، چاپ بیست و دوم ۱۴۰۱
- ۴- ارسطو، بوطیقای ارسطو؛ ترجمه سعید هنرمند، نشر چشمه، گیلگمش، چاپ دوم ۱۴۰۰
- ۵- نیچه، فریدریش ویلهلم، اراده قدرت؛ ترجمه مجید شریف، انتشارات جامی، چاپ هفتم ۱۳۹۶

عمیق هنرمند را که سازنده هنر است در می‌یابد و تصدیق می‌کند؛ اما این خطایی در دیدگاه است. این ما هستیم که سرانجام به جایگاهی که هنرهای زیبا در زندگی‌مان پیدا کرده‌اند آگاه شده‌ایم، که به فیلسوفان قرن شانزدهم علاقه‌ای را به خالقان زیبایی هنر نسبت می‌دهیم که نوشته‌های آنها چندان گواه و گویای آن نیست.

بایستی رجوع کنیم به سندی که در این زمینه بیشتر به آن استناد می‌شود؛ طرح آکادمی فلورانس که مارسلیو فیچینو آن را بنیان نهاد. او برای تمام طبقات ادیبان، فلاسفه و دانشمندان جایی در نظر می‌گیرد اما به هنرمندان جایی نمی‌دهد. در حقیقت، پارادوکس تنها در تخیل ماست. ما هستیم که از آنجا که افلاطون آن همه به زیبایی فی‌نفسه که هنرمند مقلد درجه دوم آن است اهمیت داده، او را قائل به ارزش والایی برای هنر و هنرمندان می‌شماریم، سخنی که کم‌ترین چیزی که درباره‌اش می‌توان گفت این است که در آثار او هیچ نشانی از آن وجود



## آیا استتیک اصطلاح دقیقی برای مبحث زیبایی‌شناسی هنری است؟



نگارنده: بنیامین دهگانی

است.) باوم‌گارتن می‌کوشد که به زیبایی‌شناسی به‌عنوان شاخه‌ای از علم و فلسفه هویت ببخشد. و از آنجا که اثبات چنین حکمی نیاز به کلیت و ضرورت دارد و بدون آن به یک امر سابژکتیویته بدل خواهد شد، تمهیدی را مطرح می‌سازد. باوم‌گارتن می‌کوشد که به کمک نظریه ذوق و سلیقه و با تمرکز بر جایگزینی اصطلاح geschmeckt به معنای «چشیدن» است و

### Aesthetics به انگلیسی

### Ästhetik

به آلمانی به معنای زیبایی‌شناسی که سال‌هاست متفکران و منتقدان ما از آن برای بیان رویکردهای مختلف هنری بهره می‌برند. از اندیشه‌های باوم‌گارتن فیلسوف آلمانی سده هفدهم آغاز می‌شود. (البته این اصطلاح از یونانی وارد هنر شده

هنر را آن می‌داند که قابل تمییز از طبیعت نباشد. وی هنر را ترجمه طبیعت به زبان انسان و عقلانی‌سازی آن توسط ما می‌داند. حال آنکه در کشور ما متفکران و منتقدان بسیاری با آشنایی با این دیدگاه دچار اشتباهاتی شده و اشتباهات آنها در حال تداوم در جامعه ماست. اما این اشتباهات چیست؟! اولین و بزرگ‌ترین اشتباهی که در جوامع هنری ما در ادامه بحث مطرح شده ترویج یافته این است که این افراد هرگونه زیبایی‌شناسی هنری را در ذیل استتیک قرار داده و برای مثال بسیار دیده‌ام که منتقد ما برای بررسی زیبایی‌شناسی شعر شاعران حجم مانند رؤیایی و الهی که رویکردی کاملاً سابزکتیویته و تجربیدی دارند نیز از همین اصطلاح استتیک بهره می‌برد. اما چنانکه مطرح خواهیم کرد این اصطلاح به رویکردی ذوقی در مواجهه با هنر برمی‌گردد.

کانت در نقد اول خود *Critik a der reinen Vernunft* می‌کوشد که به ما بگوید که طبیعت از خود کنش و عملی ندارد و هنرمند به‌عنوان خالق، فعل و کنش خود را در خلق اثر هنری دخیل می‌سازد. پس این کنش هنرمند است که واسطه تولید اثر هنری می‌شود و ابزار آن را در ذوق هنری می‌بیند. و دقیقاً یکی از اشتباهاتی که در تبیین فلسفه هنر کانت در کشور ما بسیار دیده می‌شود، عدم فاهمه همین موضوع فاعل بودن انسان یا طبیعت است. از آن گذشته کانت در نقد سوم *Kritik der Urteilskraft* به سرعت از اندیشه‌های راسیونالیستی فاصله می‌گیرد و این موضوع را که در راسیونالیسم هدف مورد توجه قرار گرفتن خود اشیا است کنار می‌گذارد. (زیرا در نقد اول موضع خود را مشخص کرده که وقتی در مورد زیبایی اشیا حکم می‌کنیم این ما هستیم که دارای کنش و عمل هستیم نه طبیعت.) هرچند کانت معتقد بر این است که زیبایی طبیعی بر زیبایی هنر به‌مثابه یک فعالیت برتری دارد و هنرمند را به نوعی واسطه این ارتباط می‌بیند که از ابزار ذوق و سلیقه بهره می‌برد. پس کانت از اصطلاح

از اصطلاح *schmeckt* به معنای مزه کردن مشتق شده است به جای آن، به اثبات نگاه خود بپردازد. به عبارت دیگر، بوم‌گارتن باید برای معرفی زیباشناسی به‌عنوان علم، نخست خصوصیات منحصر به فرد این حوزه و تبعیت آن از قوانین خاص را توضیح دهد تا بدین وسیله آن را از سایر شاخه‌ها و حوزه‌ها متمایز کند. اشاره به اصول بنیادی این شاخه، از این حیث مهم است که سبب ادعای کلیت برای احکام آن می‌شود. نوشتار حاضر تلاش می‌کند تا به آرمان بوم‌گارتن (تأسیس زیباشناسی) بپردازد و به این سؤال پاسخ دهد که او چگونه این شاخه جدید را از سایر حوزه‌های فلسفه متمایز می‌کند و چگونه در صدد توجیه و تبیین کلیت احکام زیباشناختی برمی‌آید؟ بوم‌گارتن با انحصاری کردن زیباشناسی در ادراک حسی و تبیین خصوصیت اصلی این نوع ادراک، یعنی «وضوح توسیعی» موفق به متمایز کردن زیباشناسی می‌شود. وی معتقد به امپریسم بوده و تجربه زیباشناختی را به‌عنوان نوعی تجربه شبیه به شناخت و اصول عام معرفی کرده و در صدد توجیه کلیت احکام زیباشناختی است. باوم‌گارتن در بیان نگاه خود تحت‌تأثیر دیدگاه راسیونالیست‌هایی چون لایبنیتس و کریستین وولف قرار دارد. هرچند وولف معتقد بود که شناخت حسی شناختی ناکامل است و نمی‌تواند موضوع تأملات فلسفی قرار بگیرد؛ اما باوم‌گارتن به‌دنبال اثبات نگاه خود از دل این تفکر می‌رود. پس وی معتقد بدان می‌شود که در قلمرو امور حسی نیز می‌توان تا حدودی به احکامی پرداخت که حقیقت آنها به وسیله عقل قابل اثبات است. (به همین دلیل ادیب سلطانی در مقابل واژه استتیک از حسیک بهره می‌برد.) کانت پس از باوم‌گارتن میراثدار این تفکر بوده و به نوعی راه وی را ادامه می‌دهد. کانت بر این ادعا پافشاری می‌کند که هنر چیزی نیست جز شبیه‌سازی و تقلید از طبیعت و اثر هنری هرچه به امر طبیعی شبیه‌تر باشد ارزش بیشتری خواهد داشت و متعالی‌ترین شکل

هویت می‌یابد. و تأثیرات این دیدگاه در چگونگی تفاوت فلسفه هنر هگل با کانت بسیار اهمیت دارد. هگل متوجه این موضوع می‌شود که توسل به اصول عام که تنها از طریق تجربه و اصول کلی روانشناسی به دست می‌آیند، نمی‌تواند کلیت احکام زیباشناختی را تبیین کند؛ زیرا تنها دستاورد این اصول نوعی تعمیم تجربی و روان‌شناختی و تاریخی است و نه کلیت منطقی. هگل تفاوت‌های زیادی میان چهار اصطلاح ذیل می‌بیند که شناخت این تفاوت‌ها باعث شناخت رویکرد متفاوت هگل در فلسفه هنر خود با دیگر متفکران می‌شود و عدم درک آن باعث اشتباهاتی که در کشور ما رواج یافته است:

### Ästhetik زیبایی‌شناسی

### derschöne Kunst هنر زیبا

### de Kunst هنر

### das schönen امر زیبا

هگل در همان ابتدایی‌ترین مواجهات خود در تبیین زیبایی‌شناسی بین زیبایی‌شناسی هنری و زیبایی‌شناسی طبیعی تفاوت قائل شده و زیبایی طبیعی را در تأملات فلسفه هنر خود بی‌اعتبار می‌داند. هگل زیبایی را در ذیل روحی می‌بیند که حامل آزادی و حقیقتی است که طبیعت در بر دارنده آن نیست. در نظر هگل زیبایی هنری آفریده روحی است که بالاتر از طبیعت قرار دارد. پس هنر در تعالی نسبت به طبیعت قرار دارد. پس در نهایت بازهم تأکید می‌کنم که استفاده از اصطلاح استتیک برای هرگونه مواجهه با زیبایی هنری اشتباه است. البته بنده در این جستار به تبیین دیدگاه خود در مورد زیبایی‌شناسی نپرداخته و تنها قصد تذکر و بازگشایی اشتباهی رایج در جامعه فکری خود را داشته‌ام. اشتباهی که تاکنون کسی به طرح آن نپرداخته و بنده مدت‌هاست که در محافل مختلف به طرح چگونگی آن پرداخته‌ام.

مهمی به نام *ideli de Schönheitsi* به معنای ایده‌آل زیبایی بهره می‌برد. وی به دنبال طرح این موضوع می‌گردد که چه قوانین و قواعدی می‌تواند باعث خلق زیبایی هنری شود. (البته باید به این موضوع پردازیم که ایده‌آل از نظر کانت به چه معناست و فرصت آن در این مقال نمی‌گنجد.) و دومین اشتباهی که در کشور ما طی این سال‌ها تداوم داشته دقیقاً در همین جااست.

ابتدا آنکه هگل بحث ایده‌آل کانت را در فلسفه هنر خود ادامه داده؛ اما معتقد به معنای دیگری برای آن است. از آنجا که بزرگ‌ترین اشتباه در فلسفه هنر کانت عدم توجه به روح تاریخ است، هگل با مطرح کردن مفهوم گایست و روح آژکتیو خود به این موضوع تأکید می‌کند که نه تنها اصطلاح استتیک نمی‌تواند برای هرگونه زیبایی‌شناسی درست باشد؛ بلکه اصطلاح کالیستیک را نیز حتی نادقیق و ناکامل می‌داند. (هرچند کانت به نوعی کار هنر را دمیدن روح یا همان گایست در اشیا می‌بیند؛ اما این هگل است که تمامیت امر هنری را در این روحی که دمیده نشده بلکه ضرورت دارد می‌بیند.) پس با توجه به آنچه گفتیم بهره بردن از واژه استتیک به معنای زیبایی‌شناسی هنری زمانی درست است که ما با رویکردی راسیونالیستی یا ذوقی به شکلی کانتی در حال تبیین یک امر هنری هستیم و سال‌هاست که در جامعه ما به اشتباه هرگونه زیبایی‌شناسی هنری را به معنای استتیک در نظر می‌گیرند! البته پیش از هگل، متفکری چون شیلر می‌کوشد که به ما بگوید که امر هنری چگونه می‌تواند به‌مثابه کنش، تجلی آزادی انسان شود و اینگونه است که امر هنری پا به عرصه ایده‌آلیستی مطلق می‌گذارد. البته ظهور این دیدگاه به نوعی به واقعه تاریخی بزرگی نیز مرتبط است که آن انقلاب فرانسه است. به همین دلیل شیلر از اصطلاح *bildung vernunft* به معنای فرهیختگی تا خرد بهره می‌برد.

پس ایده‌آل زیبایی برای شیلر نه در تقلید از اشیا بلکه در کنش آدمی برای تجلی تمام عیار خرد



## آیا رنج، پادافره دانایی است؟ یادداشتی بر فیلم «پادشاهی اودیپ» به کارگردانی پی‌یر پائولو پازولینی



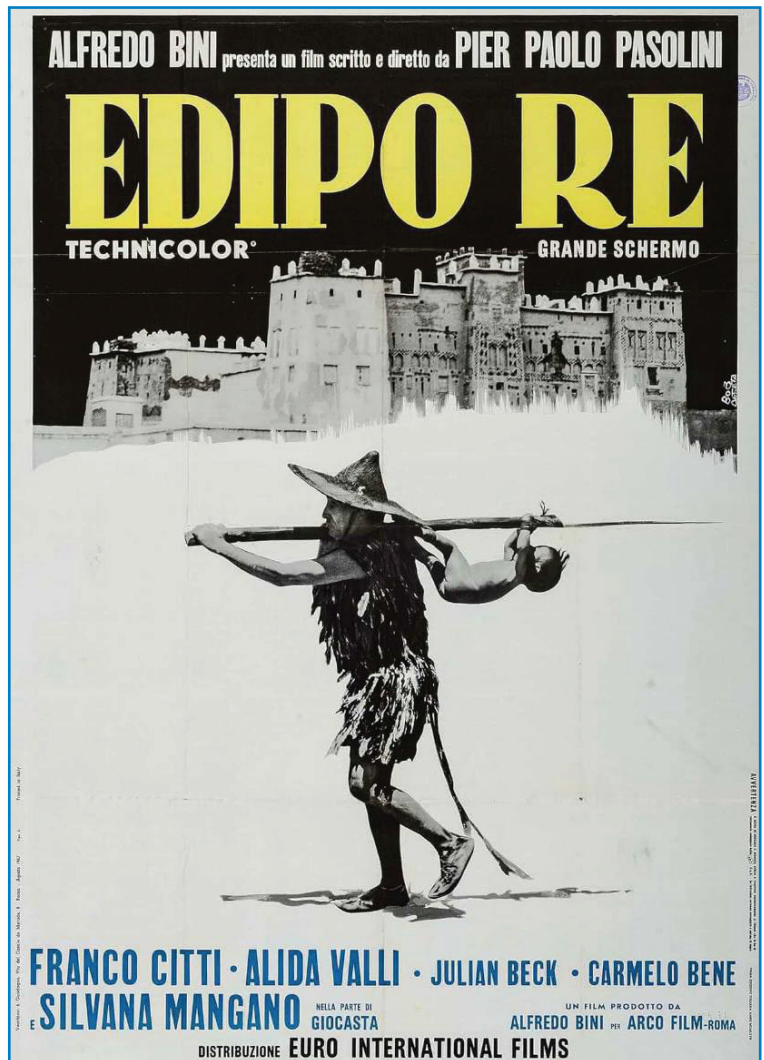
امیرحسین تیککی

جاودانه می‌کند. باستانیان بر این باور بوده‌اند که ایزدان، چنین رفتار و خواسته‌ای را از سمت میرایان هرگز تاب نمی‌آورند. پس آگاهی و یافتن حقیقت را به زهری هولناک آغشته کرده‌اند. زهری که هر بار حقیقت در برابر چشمان آدمی نمایان می‌شود، پیروزی او را بدل به شکوهی پیروسی می‌کند و پیش از آن که او به مقام والایی برسد، همچون خنجری از پشت، بر کمرش فرود می‌آید. آدمی در پی رستگاری است اما رستگاری او، چندان خوشایند ایزدان نیست و نبوده است.

### بخش نخست

آیا رنج، پادافره دانایی است؟ آیا این آدمی است که توان و ظرفیت دریافتن و آگاهی از حقیقت را ندارد؟ اندیشگان فلسفی باستانی بر این باورند که آدمی همواره در جست‌وجوی آن چیزی است که او را به سمت جاودانگی می‌برد و این موهبت جاودانگی، همانا فرق میان میرایان و ایزدان است. آدمی در جست‌وجویی به طول عمر، در پی نوشیدن شیرۀ گیاهی است که او را از حقیقت وجود هستی آگاه کند. حقیقتی که او را بدل به ایزدی

نمایشنامه اودیپئوس سوفوکلس است. در ابتدای فیلم شاهد یک خانواده ایتالیایی هستیم. مرد که افسر عالی رتبه نظام فاشیستی حاکم بر کشور است، از روی حسادت تصمیم می‌گیرد پسرش را در خارج از شهر رها کند تا طعمه حیوانات سرگردان شود. داستانی شبیه ابتدای نمایشنامه سوفوکلس یعنی جایی که لایوس حاکم تیس، به کارداران زیردست خود می‌سپارد که به زندگی فرزند نورسیده‌اش در بیابان پایان دهند؛ چراکه پیشگویان او را گفته‌اند که به دست پسر کشته خواهد شد. در هر دو داستان بخت با نوزاد است. نوزاد رهایی می‌یابد. این داستان نه تنها در تراژدی سوفوکلس که بارها در کتب باستانی و مذهبی خاورمیانه، شمال آفریقا و جنوب اروپا، برای افراد مختلف و با کمی تفاوت روایت شده است. فیلم پادشاهی اودیپ از این به بعد با یک تکان داستانی ناگهانی روند جدید خود را در زمان باستان پی می‌گیرد. اودیپ در کنار ناپدری و نامادری مهربان خود بزرگ می‌شود. زمانی در می‌یابد که عاقبتی شوم در انتظار اوست و سرنوشت او آنچنان مقدر شده است که با کشتن پدر، با مادرش ازدواج کند و صاحب فرزندی شود که خواهران و برادران او خواهند بود. او از وحشت چنین سرانجامی پدر و مادر ناتنی‌اش را که گمان می‌کند پدر و مادر حقیقی‌اش هستند، ترک می‌کند. در مسیر سرگردانی خود به پدر واقعی‌اش بر می‌خورد که رهسپار زیارتگاهی است. با او گلاویز می‌شود و پدر را سر به نیست می‌کند. او بی‌خبر از همه‌چیز به شهر تیس می‌رسد و آن‌جا در جریان داستانی که تا حد زیادی منطبق بر نمایشنامه است، موفق می‌شود با یوکاسته همسر پادشاه کشته شده یا همان مادر حقیقی خودش، ازدواج کند و به پادشاهی تیس برسد. اودیپ از مادرش صاحب دو فرزند دختر به نام‌های ایسمنه و آنتیگونه و دو پسر به نام‌های پولونیکس و اتئوکلس می‌شود. قصه شوم خاندان تبای اما با سرنوشت اودیپ آغاز نشده است و با قصه او نیز به پایان نمی‌رسد. برای درک این تراژدی باید هر سه تراژدی شهر تبای سوفوکلس یعنی پادشاهی اودیپئوس، آنتیگونه و اودیپئوس در کولونوس و داستان‌های جانبی خاندان



پادشاهی اودیپ اثر مشهور پازولینی در سال ۱۹۶۷ بر اساس نمایشنامه معروف اودیپئوس سوفوکلس، شاعر نامدار یونان باستان ساخته شده است. فیلمی که تراژدی شاعرانه سوفوکلس را بدل به یک شعر تلخ و سیاه می‌کند، شعری که آینه عصری است که پازولینی در آن می‌زیسته است، یعنی عرصه دست یافتن فاشیسم به ابزارهای تبلیغاتی مدرنیسم و کشاندن بشری که ادعای تمدن نو می‌کند؛ به اوج زوال وجدان، فراموشی عامدانه حقیقت و خشنودی از خوشبختی‌ای که با تلخکامی دیگران به دست می‌آید. ابتدا و انتهای داستان در زمان معاصر می‌گذرد و میانه فیلم که همزمان با جنگ جهانی دوم است با یک پرش زمانی بلند به زمان باستان برمی‌گردد که روایت بخش اصلی





می‌کند در آن به خود بنگرد. آینده‌ای که چیزی جز روح عریان آدمی در آن دیده نمی‌شود. به ابتدای داستان باز می‌گردیم جایی که پدر ادیپو، افسر یک نظام فاشیستی است. ادیپو که عنوان امروزی اودیپ است از خانه طرد می‌شود. فاشیسم آنچنان پدر را در تسلط خود گرفته است که از نسل‌های آینده می‌ترسد. حسادت او از ضعفی است که فقدان وجدان در وجودش پدید آورده است. او حتی حاضر است فرزندش طعمه درندگان شود. تحلیل شخصیتی اودیپ یکی از پیچیده‌ترین تحلیل‌های ممکن است. آیا اودیپ گناهکار است؟! می‌دانیم که او مرتکب اعمال هولناکی شده است. اما به راستی اودیپ تا چه حد در انجام این اعمال نقش داشته است؟ اودیپ بیش از هر چیز یک

اودیپ، یائوس و کرئون (برادر یوکاسته) را که در افسانه‌های یونانی روایت شده است، مطالعه کرد. باوجود این، پازولینی معروف‌ترین داستان را از این میان که بیشترین کشش و جذابیت داستانی و نیز قابلیت برای تعمیم به مسائل عصر دارد، برای بیان مقصود خود انتخاب کرده است. اگر چه اودیپ به پادشاهی می‌رسد و اگر چه نام او به نیک‌نامی در میان مردمان شهرش به زبان می‌آید؛ اما به ناگاه بیماری هولناکی شهر را به تسخیر خود در می‌آورد. تیریزیاس، پیشگوی نابینای پیر که نامش بارها در افسانه‌های یونانی آمده است و تنها کسی است که نادیده از راز اودیپ آگاه است، پادشاه جوان را سبب این نگون‌بختی می‌داند. او به اودیپ می‌فهماند که دچار گناهی نابخشودنی شده است. اودیپ بار دیگر در پی دانستن حقیقت راهی سفر می‌شود و این بار از آنچه در گذشته رخ داده است، آگاه می‌گردد.

او توان ایستادن در برابر قدرت مهیب خشم ایزدانی را ندارد که از دست بنده خود که در جست‌وجوی بالاترین سطح درک و آگاهی، یعنی یافتن حقیقت است، بر آشفته‌اند. اودیپ تیغ به چشمانش فرو می‌برد؛ چراکه دیگر قلب او به آنچه باید دست یافته است و چشم‌ها دیگر راهنمایی برای عبور او از دالان‌های تودرتوی هستی‌شناسی نیستند. او به جهانی تیره پا می‌گذارد که مفهوم کل جهان در آن نهفته است و تیریزیاس پیشگوی نابینا نیز در آن جهان سیر می‌کند. یوکاسته مادر و همسر اودیپ نیز به زندگی خود پایان می‌دهد. این پایان افسانه تلخ اودیپ است. تراژدی تلخ آنتیگونه، سرنوشت پیری اودیپ در کولونوس و بعدتر مرگ کرئون، سال‌های بعد اتفاق می‌افتند. پازولینی داستان را در دوران باستان در همین نقطه قطع می‌کند و اودیپ نابینایش را بار دیگر به زمان معاصر باز می‌گرداند. پازولینی در این شگرد شگفت‌انگیز خود در پی چیست؟ او که بارها در آثار سینمایی، نوشتاری و مصاحبه‌های خود از توانایی‌های بالای پرداخت داستان‌های میثالوژیک سخن گفته است، در اودیپ نیز بر آن است یک داستان امروزی را با یک پیشینه کهن برای انسانی که در باد پیشرفت‌های جهان مدرن، خود را گم کرده است، به تصویر بکشد. آینده‌ای که پازولینی، انسان بزک کرده امروز را وادار

به زمان معاصر بازش بگردانند، کیست؟ اودیپو پازولینی، انسانی است رانده شده. فاشیسم، حضور او را خطری برای آینده موجودیت خود می‌داند. نکته کلیدی شروع داستان در این نکته نهفته است که چرا باید فرزند تنی فاشیسم، تهدیدی برای فاشیسم به حساب بیاید؟! پازولینی با این نگاه انتقادی و چالش‌برانگیز از همان ابتدا به فاشیسم حمله کرده است. او فاشیسم را وجودی قلدر مآب نشان می‌دهد که از آینده و بر ملا شدن جهان فکری پوشالی‌اش هراسان است.

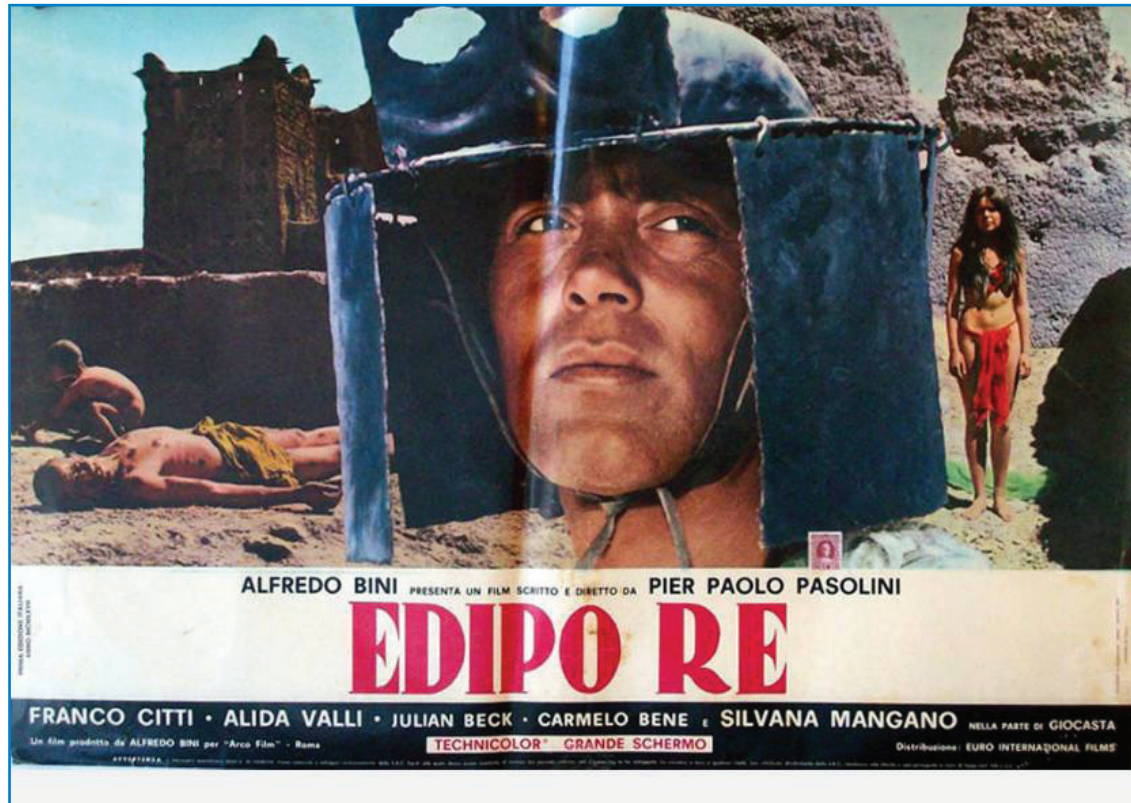
این وحشت به دلیل تهی بودن طرز فکری است که بن‌مایه قوی و درستی ندارد و خاستگاه آن ضمیر شهوتی مهار نشدنی و ناشناخته برای فرد نهفته است. اودیپ راهی جهان باستان می‌شود و در آنجا در دامن پدر و مادر ناتنی خود بزرگ می‌شود. او در ابتدای داستان فردی راست‌کردار است. جوانی بالابلند که سبب افتخار پدر و مادر ناتنی خود است. او بزرگ شده جامعۀ تهیدستان و کارگران است. صدایی که در برابر زور، آرام نمی‌گیرد. به همین دلیل است که وقتی با کالسکه‌ایانی پدر واقعی خود، برخورد می‌کند و رفتار ناپسندی با او می‌شود، واکنش تهاجمی نشان می‌دهد و در نهایت نادانسته پدر واقعی خود را می‌کشد. در همین بخش به چندین نکته مهم می‌رسیم. نکته نخست، مبارزه و درگیری پسری است که خود زاییده یک نظام فاشیستی و طرز تفکر سرمایه‌داری است اما از آنجا به دلایلی که گفته شد رانده شده و ناخواسته در دامن زحمت‌کشان بزرگ شده است. اودیپ تاب زورگویی را نمی‌آورد. ناگزیر با پدر که بی‌سرباز و سپاه همیشگی است، به مبارزه تن‌به‌تن می‌رود و پیروز می‌گردد. نمادی که غلبه اندیشه‌ای را که تن‌به‌زور نمی‌دهد در برابر صاحبان قدرت در آن هنگام که سلاح در دست ندارند، نشان می‌دهد. نکته قابل توجه دیگر، گریختن کالسکه‌رانی است که لایوس پدر اودیپ را با خود تا آنجا آورده است. بدین‌گونه و با این تعریف از فیلم تا اینجا درمی‌یابیم که چگونه پازولینی از یک داستان کلاسیک، یک اثر نو با زیرساخت فکری می‌سازد.

بازبینی داستان‌های قدیمی، افسانه‌ها و به‌خصوص

قربانی است. سوفوکلس از گناهکار سیمای یک قربانی می‌سازد. گناه در نزد سوفوکلس به معنای خطای عامدانه و یا کردار یک فرد اهریمن صفت نیست. او کردار خطا را از خطاکار جدا می‌کند و آن را زاییده یک تقدیر می‌داند. چرا باید اودیپ نابینا، فردی رانده از شهر باشد؟!

وقتی به داستان سوفوکلس نگاه می‌کنیم، این خود اودیپ است که تصمیم می‌گیرد سرگردان شود. داستان اودیپ در کولونوس برای او پایانی بهتر از آنچه تصور می‌شود رقم می‌زند. او منزله از گناه می‌گردد؛ چرا که تنها قربانی یک مسیر نادرست مقدر شده، بوده است. بر اساس پیشبینی پیشگویان و شخص تیریزياس نابینا که ایزدان در قبال چشمانی که از او گرفته‌اند، به قلبش توان دیدن و پیشگویی آینده را داده‌اند، اودیپ محکوم است تا در این مسیر قدم بردارد. مسیری شوم که ایزدانش تعیین کرده‌اند؛ مسیری که به ریشه‌ها و کردارهای نیاکان اودیپ بیشتر مرتبط است تا خود شخص اودیپ. با این تفسیر امروزی از به پادشاهی رسیدن وی و مسیر زندگی او، پیش از نابینایی خود خواسته‌اش، اودیپ گناهکاری است که شایسته مراقبت و دلداری است. این تفسیری متفاوت میان درک پازولینی به عنوان یک روشنفکر چپ‌گرا که خود منتقد حزب کمونیست روز اروپا است با نگاه کلاسیک و فلسفی آیینی سوفوکلس شاعر کهن یونانی از یک زندگی مصیبت‌زده است. برداشتی متفاوت از یک زندگی پرماجرا که انسان در آن از صفر به اوج می‌رسد و به یک‌باره ناگزیر می‌شود به جست‌وجوی حقیقت برود و در این راه متحمل رنج‌ها شود. در پایان نیز به هنگام دستیابی به آن، همه آندوه‌های جهان بر سرش آوار می‌شود.

در پادشاهی اودیپ پازولینی، پیشگویی‌های تیریزياس درباره اودیپ، نبض اصلی آن چیزی است که این کارگردان به‌خاطر آن تصمیم به ساخت فیلم گرفته است. برای روشن شدن مطلب باید ابتدا به یک پرسش پاسخ بدهیم؛ اودیپ کیست؟ یا بهتر است بگوییم اودیپ‌وی معاصری که پازولینی او را خلق می‌کند و با عزیمت دادنش به دوران باستان و داستان پادشاهی اودیپ او را تعریف می‌کند، تا بار دیگر



او برای سطح دانایی و هوش اجتماعی اودیپی که برخاسته از قشر فقیر و کم‌سواد جامعه است، ارزش تئوریک بالایی برخوردار نیست. در عوض زور بازوی او را مایه چربشش بر ابوالهول می‌داند. مردم شهر نیز به اتکای زور بازوی اودیپی است که از بلا رهایی می‌یابند. پس پازولینی برخلاف نمایشنامه سوفوکلس، راه رهایی مردم شهر تبس از بلای هیولای ابوالهول را در توان نیرویی خارجی می‌داند. آن هم نجات‌دهنده‌ای که در حقیقت مطرود از میان خود آن‌هاست و آن هم نه از میان مردم عادی، بلکه رانده شده به قصد سر به نیست شدن از جایگاه بالاترین نقطه قدرت. به این تفسیر یک نکته دیگر را نیز باید اضافه کنیم و آن هم این است که پاسخ معمای ابوالهول در نمایشنامه سوفوکلس، واژه «انسان» است. واژه‌ای که در نسخه سینمایی پازولینی بدل به قدرت بازوی اودیپی شده است. تفسیر اندیشه پازولینی در مورد این تغییر منحصر به فرد است؛ اما بدون آن‌چه پس از این بر سر اودیپی خواهد آمد، نمی‌توان نگاه انقلابی پازولینی را به کمال تفسیر کرد.

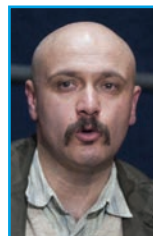
**این یادداشت در شماره بعدی ادامه خواهد داشت ...**

آنچه که ریشه در اساطیر دارد یکی از پرکاربردترین و البته دشوارترین راهکارهای اقتباس است. پُرکاربرد بدان دلیل که همگی ریشه تاریخی در فرهنگ‌ها دارند و دشوار؛ چراکه ساز و کار بخشیدن به آن‌ها مستلزم تجربه، دانش و هوشمندی است و اگر غیر این باشد با شکست مواجه خواهد شد. نوع نگاه و دیدگاه پازولینی سبب حرکت و تغییر اَبژه‌های داستان اصلی به سمت نسخه اقتباسی می‌شود. در مرحله بعد ما اودیپی را می‌بینیم که با ابوالهول مواجه می‌شود. در این بخش، فیلم یک تفاوت با نمایشنامه دارد. در نمایشنامه سوفوکلس، اودیپی در ورود به شهر متوجه می‌شود که مردم شهر تبس در انتظار مرد دانایی هستند که بیاید و پاسخ معمای ابوالهول را بدهد و شهر را از چنگال بلا رهایی ببخشد. اتفاقی که در نهایت رخ می‌دهد و اودیپی با دانایی خود است که شهر را نجات می‌دهد. اما در فیلمنامه، ابوالهول موجودی اهریمنی است که چنگ در چنگ اودیپی می‌اندازد. این بار اودیپی با توان فیزیکی خود، او را از پای در می‌آورد. آشکار است که پازولینی در این بخش دو نکته مهم را پیش می‌کشد.



# سمفونی فالش

## (تأملی کوتاه بر نسل چهارم سینمای بعد از انقلاب)



نگارنده: محمد حسین میرزایی

### پنج دوره، چهار نسل

سینمای ایران پس از انقلاب براساس شرایط سیاسی اجتماعی حاکم که تأثیر مستقیم بر روی روند تولیدات فرهنگی و به تبع آن فیلم‌های سینمایی داشته به پنج دوره تقسیم می‌شود. دوره سینمای ارزشی که از ابتدای انقلاب تا انتهای دهه شصت را شامل می‌شود. سینمایی که عمدتاً مبتنی بر رویکردهای انقلاب اسلامی بود و با اوج‌گیری

جنگ تحمیلی از دل آن سینمای «دفاع مقدس» بیرون آمد.

ابتدای دهه هفتاد و هم‌زمان با دوران سازندگی سینمای ایران با حفظ موتیف‌های قبل، آرام آرام به سمت ملودرام‌های خانوادگی و اجتماعی متمایل شد. که این دوره (دوره دوم) زمینه‌ساز ورود به دوران اصلاحات و سینمای متناسب با رویکرد نقد اجتماعی شد. دوره سوم هرچند فیلم‌سازان

و داریوش مهرجویی را که از دوران قبل از انقلاب به فعالیت‌های خودشان ادامه دادند، به‌عنوان فیلم‌سازهای قدیمی‌تر حساب کنیم، چهره‌های جدید در سینمای ایران بعد از انقلاب شامل ابراهیم حاتمی‌کیا، رخشان بنی‌اعتماد، محسن مخملباف، کیانوش عیاری سینماگران نسل اول سینمای ایران بعد از انقلاب به‌شمار می‌روند. در این دسته‌بندی فیلم‌سازهایی مانند بهروز افخمی، کمال تبریزی، فریدون جیرانی نسل دوم به‌شمار می‌روند. اصغر فرهادی در کنار مازیار میری، پرویز شهبازی، رضا میرکریمی نسل سوم فیلم‌سازهای بعد از انقلاب به‌حساب می‌آیند.

نسل چهارم که از اوایل دههٔ نود پا به عرصه گذاشتند نسل جدید سینمای ایران به‌شمار می‌روند. فیلم‌سازانی جوان، آشنا با زبان جدید سینما ولی با رویکردهایی متناقض در ساختار و محتوای آثارشان که امکان شکل‌دهی یک تأویل منسجم از دورهٔ پنجم سینمای ایران را به دست نمی‌دهند. سینمای ایران در تمام دوره‌های مختلف تاریخی‌اش چه قبل و چه بعد از انقلاب امکان بازنمایی شرایط تاریخی، اجتماعی از وضعیت را داشته است. حتی جریانی مانند فیلم‌فارسی قبل از انقلاب که عمدتاً به نام جریانی مبتذل شناخته می‌شد امکان تفسیر از وضعیت زمان خودش را می‌دهد. ستیز با گسترش مدرنیته از یک طرف و میل به سنت‌های پیشامدرن همراه با تأیید نگاه نوستالژیک به سنت در برابر ارادهٔ حاکمیت پهلوی بر سوبه‌های صوری پیشرفت که یک خلأ اجتماعی و فرهنگی در فرهنگ عرفی غالب ایجاد می‌کرد و همین خلأ از عناصر انقلاب ۵۷ به‌شمار می‌رفت. یعنی مدرنیتهٔ فارغ از مدرنیزاسیون اجتماعی و فرهنگی که مقابله‌ای فرهنگی میان قشر عامهٔ مردم به‌حساب می‌آمد.

تیپ‌های کلاه‌مخملی، زنان ساده‌لوح، روستایی ستمدیدهٔ زودباور که در بستر توسعهٔ شهری همچون دمل‌هایی بیرون زده بودند، و همین بیرون‌زدگان انقلاب حاشیه‌علیه متن را ایجاد کردند. پس آن سینما با همه ضعف‌هایش در روایت و گرامر سینما آینه‌ای از واقعیت اجتماعی زیر لایه‌های فرمال حکومت به‌شمار می‌رفت. در تحلیل‌های

جوانی مانند سعید سهیلی، فریدون جیرانی، کمال تبریزی و... را به‌خود دید، اما مهم‌ترین ویژگی این دوره تغییر گفتمان فیلم‌سازانی مانند ابراهیم حاتمی‌کیا بود، که با حفظ اصول ارزشی سینمای دههٔ شصت و اوایل دههٔ هفتاد خود، گفتمان دفاع مقدس را به گفتمان نقد ارزشی تبدیل کرد.

در این میان فیگوری مانند مسعود کیمیایی با حفظ همان تم‌های قبلی خود و گسترش آن به دورهٔ جدید سیاسی، اجتماعی دست به ساخت آثاری با مضامین اجتماعی زد. این دوره فیگورهای مستقلی مانند بهرام بیضایی و ناصر تقوایی را نیز با تک‌فیلم‌هایشان در خود جای داده است. علاوه‌براینکه عباس کیارستمی با جوایز معتبر بین‌المللی از قبل، معتبرترین جایزهٔ سینمایی جهان در تاریخ سینمای ایران را در این دوره به‌دست آورده است. هرچند کیارستمی در فیلم «طعم گلاس» که برندهٔ نخل طلای کن شد، اما کماکان همان سینمای ناتورالیستی خودش را دنبال کرده بود که در دههٔ شصت جریانی متفاوت از جریان غالب سینمای ارزشی و دفاع مقدس به‌حساب می‌آمد.

دوران اصلاحات از پتانسیل‌های سینمای ایران در دوره‌های قبل استفاده کرد تا گفتمان متفاوتی را چه در فرم و چه مضمون فیلم‌ها شکل دهد. با ورود به دههٔ هشتاد و دورانی که از نظر سیاسی آخرین سال‌های دوران اصلاحات به‌شمار می‌رفت، نسل جدیدی از فیلم‌سازها ظهور کردند. افرادی مانند پرویز شهبازی، رضا میرکریمی، مازیار میری، محسن امیربوسفی که نقش شایان‌ذکری در گسترش زبان سینما نداشتند و فیگورهایی منفرد و پراکنده بودند که متناسب با اتصال به زیبایی‌شناسی مرسوم یا فاصله گرفتن از آن یا موردتوجه سینمای بدنه قرار گرفته و یا آثارشان کمتر دیده شد.

دورهٔ چهارم سینمای بعد از انقلاب با ظهور اصغر فرهادی در فرم و روایت زمینه‌های ورود به دورهٔ پنجم را شکل داد. این چهار دوره سه نسل از فیلم‌سازهای سینمای ایران بعد از انقلاب را شامل می‌شود. اگر افرادی مانند مسعود کیمیایی و بهرام بیضایی و ناصر تقوایی و عباس کیارستمی

کردن واقعیت را از طریق مواجهه با «امر واقع» دارد. همان‌گونه که گفته شد اگر امر واقع را سازوکارها و اهرم‌های مؤثر بر شکل‌گیری واقعیت اجتماعی بدانیم و بالطبع در اینجا اصلی‌ترین آن سازوکارها متوجه سیستم‌های حکومتی و اجتماعی و هم‌چنین عرف تاریخی می‌شود، فیلم‌های این چند سال اخیر که با رویکرد اجتماعی شناخته شده‌اند در عبور از لایه‌های سطحی واقعیت و رفتن به سمت زیربناهای آن، یعنی حرکت از واقعیت به سمت امر واقع چگونه عمل کرده‌اند؟

آنچه در سینمای امروز ایران شاهدش هستیم ظهور یک طبقه اشرافی است که با اتصال به بدنه تولید و ورود به بازی‌های انحصاری گیشه برای خودش دم و دستگاهی اشرافی به هم زده است. فیلم‌سازهایی که از وضعیت بدون قاعده روز استفاده کرده و به گسترش نوعی نخبه‌گرایی اشرافی روی آورده‌اند. و زمینه این نخبه‌گرایی در روایت‌هایی است که به نوعی واقعیت اجتماعی زمان خودش را دور زده و در پس ویتیرینی جذاب از روایت و بازی‌های فرمی در سینما، واقعیت اجتماعی را مخدوش جلوه داده است. اینجاست که حتی فیلم‌هایی که در زمره آثار هنری جای می‌گیرند به واسطه شرایط کلی حاکم بر سینمای ایران از حیث هنری نیز الکن به نظر می‌رسند. یکی از پرسش‌های محوری در ادامه بحث این است که سینمای نسل چهارم فیلم‌سازان بعد از انقلاب تا چه حدی با واقعیت اجتماعی-تاریخی دوران خودش پیوند دارند؟ قبل از رسیدن به این پرسش باید این نکته را متذکر شد که در اینجا منظور از واقعیت صرفاً فیلم‌های واقع‌گرایانه اجتماعی نیستند.

واقعیت در این جا ذیل مفهوم «امر واقع» قرار می‌گیرد. در این تعریف واقعیت اجتماعی یکی از لایه‌های بیرونی امر واقع به‌شمار می‌رود. امر واقع نه تنها خود این واقعیت را شامل می‌شود بلکه تمامی عناصر و سازوکارهای پیدا و پنهانی را که شکل‌دهنده یک دوران تاریخی و اجتماعی هستند شامل می‌شود. سینما از این نظر در مدیوم فیلم‌های هنری نیز تابعی از امر واقع

دلایل وقوع انقلاب ۵۷ این فاکتورهای اجتماعی موردتوجه قرار گرفته‌اند. در نتیجه فیلم‌فارسی‌ها به سهم خودشان آینه‌ای در برابر وضعیت زمان خودشان بودند که دهه‌های بعد مورد بازخوانی قرار گرفته‌اند. اما نسل جدید کارگردان‌های سینمای ایران که بیشترین تولیدات سال‌های اخیر این سینما را به خود اختصاص داده‌اند در بازتاب و بازنمایی واقعیت اجتماعی عملکرد درست و موفق نداشته‌اند. به خصوص در فیلم‌هایی که با محوریت معضلات اجتماعی به نوعی نزد مخاطب با رویکرد اجتماعی شناخته شده‌اند بازتاب درستی از واقعیت‌های اجتماعی در نسبت با ریشه‌ها و ساختارهای آن را شاهد نیستیم.

## بازتاب مخدوش «امر واقع» در سینمای معاصر ایران

سینما در نشان دادن یا بازتاب واقعیت از امکان‌های تکنیکال و روایت استفاده می‌کند. این‌ها زبان سینما را شکل می‌دهند. اما آنچه بر پرده سینما مشاهده می‌شود در نسبتش با واقعیت‌های تاریخی و اجتماعی درام‌های اجتماعی عمدتاً وجه و جنبه پیدای واقعیت یا صورت آن است. سینما امکان پرداختن به لایه‌های زیرین واقعیت و سازوکارهای دخیل در شکل‌گیری واقعیت اجتماعی را نیز دارد. این سازوکارهای زیرین که در حکم ریشه‌ها و علت‌های اصلی بروز و ظهور واقعیت اجتماعی وجود دارند «امر واقع» هستند. امر واقع محرک و زیربنای واقعی است که صورت آن بر ما ظاهر می‌شود. پس ما عمدتاً آنچه از واقعیت به خصوص در سینما می‌بینیم شکل ظاهری و صوری آن است، درحالی‌که علت‌های اصلی که سازوکارهای حکومتی و تاریخی و عرف اجتماعی هستند به‌عنوان محرک‌ها و اهرم‌های اصلی رو آمدن واقعیت به‌عنوان «امر واقع» در لایه‌های پنهان ولی مؤثر و ملموس حضور دارند.

هرچند سینما جنبه پدیداری امر واقع را که صورت واقعیت است بیشتر به تصویر می‌کشد؛ اما این امکان در خود سینما وجود دارد که نقبی به لایه‌های زیرین و ریشه‌ها که همان امر واقع هستند زده شود و از این نظر فیلم توان پرابلماتیک



عرفی و یک نوستالژی از دست‌رفته در برابر هجوم مدرنیته شهری بود، و دقیقاً با تصویر رسمی حاکمیت پهلوی در تضاد بود.

سینمای معاصر ایران از حیث پیوند با «امر واقع» به‌شدت فاصله‌گذار عمل کرده است. شاید با واکاوی تاریخ سینمای ایران از اولین فیلم داستانی تا به‌حال هیچ دوره‌ای تا این‌حد با زمانه خودش فاصله‌گذاری ایجاد نکرده باشد. در این میان «اصغر فرهادی» جزء معدود فیلم‌سازانی است که سینمایش بازتابی از طبقه متوسط شهری ایران معاصر است که در آن مسئله اخلاق همراه با چالش‌های شهروند مدرن ایرانی در پیوند با «امر واقع» امکان یافته است.

هرچند فرهادی با چیره‌دستی در فیلم‌نامه و کارگردانی وضعیت معاصر خودش را

است. همان‌گونه که مثلاً در سینمای آوانگارد اروپا یا آمریکا در دهه‌های مختلف قرن بیستم پیوندی میان ذهن هنرمندی که خالق آثار انتزاعی بوده و شرایط تاریخی، اجتماعی دورانش قابل‌مشاهده است. پس در اینجا مراد از هنر و سینما بازتاب واقعیت اجتماعی آن‌هم در لایه‌های روبنایی نیست. بلکه هر محصول فرهنگی تابعی از «امر واقع» دوران خودش به‌شمار می‌رود و به این شکل دست‌اندرکار بازتاب آن است. مثالی که از فیلم‌فارسی قبل از انقلاب زدیم دقیقاً در این تعریف می‌گنجد؛ چراکه فیلم‌فارسی‌ها باوجوداینکه در روایتشان نوعی واقعیت‌گریزی نوستالژیک را داشتند، اما بازهم در لایه‌های زیرین محتوایشان بازتابی از «امر واقع» آن دوران را نشان می‌دادند. بازتابی که درصدد احیای سنت‌های

سمت نوعی «تقلیل‌گرایی» آورده است. شیوهٔ دراماتیک این تقلیل‌گرایی کاربست عنصر «تعلیق» در فیلم‌های این دوره است. به‌واقع سمت‌وسوی درام‌های اجتماعی به سوی «ملودرام» رفته است. یعنی استفاده از همان کشش‌های دراماتیک همراه با کشمکش‌های عاطفی اغراق‌آمیز و نقاط اوج هیجان‌انگیز که عنصر تعلیق را بسیار پررنگ کرده و تبدیل به مهم‌ترین موتیف سینمایی در این دست آثار کرده است. این جریان به‌خودی‌خود اشکالی ندارد. مسئله بر سر کاربست آن است. زمانی که مضمونی اجتماعی برگرفته از موقعیت روز جامعه دست‌مایهٔ درام سینمایی قرار می‌گیرد عناصر سازندهٔ آن که منجر به شکل بخشیدن به درام می‌شوند خط‌مشی و نگاه فیلم‌ساز به زیرمتن اثر را مشخص می‌کنند.

مسئلهٔ اساسی در سینمای معاصر ایران، به‌خصوص سینمایی که از خود شرایط روز اجتماعی برای درام‌های سینمایی وام گرفته است به بازتاب درست و دقیق آن شرایط در دل فیلم‌ها مربوط است. اینکه فیلم‌ساز از چه میزان آگاهی تاریخی، اجتماعی برای بازتاب شرایطی که عناصر درام سینمایی‌اش را شکل داده برخوردار است؟ «فیلم‌های آپارتمانی» از دل این فقدان «امر واقع اجتماعی» و عدم تحلیل جامع شرایط روز بیرون آمده است. به‌همین دلیل دوربین در فضای تنگ آپارتمان و مناسبات محدود فردی گیر افتاده و بیرون نمی‌رود. تا هم تصویر دقیقی از ساختارهای جامعه نشان داده نشود و هم اینکه روح اجتماعی دوران اثر پشت پردهٔ روایت ملودراماتیک پنهان بماند. درحالی‌که بیشتر داستان‌های این دست فیلم‌ها قابلیت تعمیم گسترده به وضعیت اجتماعی معاصر را دارند. اما پرهیز فیلم‌سازها از ایجاد این ارتباط مانع تحقق زیرمتن و زمینهٔ اجتماعی در آن‌ها شده است.

نسل جدید سینمای ایران در مواجهه با شرایط تاریخی، اجتماعی روز خودش و بازنمایی آن در آثارش چندان موفق عمل نکرده است. این جریان به دو عامل مربوط است. یکی

«ملودراماتیک» کرده است و دقیقاً نسخهٔ او بعد از مطرح شدنش در جهان، پیش روی بخش قابل‌توجهی از فیلم‌سازان معاصر ایران قرار گرفته است. در این‌جا سینمای هنری محل بحث زیادی نیست. کما اینکه یکی از مؤلفه‌های سینمای معاصر ایران فقدان فیلم‌های هنری قابل انعکاس در بدنهٔ سینما و حتی جشنواره‌های بین‌المللی بوده است. از این‌رو این یادداشت بیشتر نگاهش معطوف به سینمایی است که مدعی «سینمای اجتماعی» معاصر است.

اگر ویژگی‌های اصلی ملودرام را حسی بودن، کشمکش‌های عاطفی اغراق‌آمیز، نقطهٔ اوج هیجان‌انگیز، حادثه‌سازی و تنش بدانیم درصد قابل‌توجهی از تولیدات سینمای معاصر ایران ذیل این ژانر قرار می‌گیرند. فاصله‌گذاری عمدهٔ تولیدات سینمای معاصر ایران با «امر واقع» به این دلیل نیست که آن‌ها ذیل فیلم‌های ملودرام قرار می‌گیرند. یعنی منظور این یادداشت ارزش‌گذاری بر اساس نزدیکی و دوری از ملودرام نیست؛ بلکه مسئله بر سر استحالهٔ شرایط اجتماعی است. طبقهٔ اشراف سینمای ایران دقیقاً در این حفاصل شکل گرفته است. یعنی همان مسئلهٔ معروف «هنرمند دغدغه‌مند». دغدغه نیز در اینجا تعبیری ارزش‌گذارانه نیست؛ بلکه دغدغه دقیقاً در پیوند با بازتاب «امر واقع» در فیلم مطرح شده است. تأکید بر خود امر واقع نیز ناظر بر تولیدات غالب سینمای معاصر ایران است. فیلم‌های چند سال اخیر سینمای ایران، به‌خصوص آن‌ها که در بازی‌های پخش فیلم و گیشه مورد توجه قرار گرفته‌اند و بازار اصلی سینمای ایران را شکل داده‌اند، عمدتاً از دل داستان‌هایی با مضمون اجتماعی و خانوادگی و روابط تقابلی بیرون آمده‌اند. همین مضامین پرداخت «امر واقع» در این دست فیلم‌ها را ضروری کرده است.

یکی از پدیده‌های رایج در سینمای معاصر ایران «فیلم‌های آپارتمانی» است. سینمای معاصر ایران در بازتاب شرایط اجتماعی رو به



فرودستان و سازوکارهای زیستی آنها در هر دو فیلم مورد توجه قرار گرفته است. اما آنچه با گذشت بخش معرفی جغرافیا و کاراکترها و منطق روابط آنها به چشم می‌خورد فاصله گرفتن از زیرمتهای اجتماعی حاکم بر فضای زیستی آنها و پیرنگ شدن درام به وسیله عنصر تعلیق است. یعنی طرح مسئله براساس واقعیت تاریخی، اجتماعی جای خودش را به عنصر تعلیق و کنش حسی دراماتیک می‌دهد. عمده فیلم‌سازان سینمای بدنه روشنفکری معاصر در ایران از یک فرمول واحد تبعیت می‌کنند. دست‌مایه قرار دادن تاریک‌ترین وجوه اجتماعی برای خوراک‌دهی به جذابیت دراماتیک!

اینجاست که فیلم‌های منسوب به سینمای اجتماعی ایران از «سرریز نکبت» در داستان‌هایشان استفاده می‌کنند. اتفاقی که از این سرریز ناشی می‌شود فوران موقعیت‌های دراماتیک برای درگیر کردن حسی مخاطب است. بدون اینکه خود زیرمتن اجتماع مسئله این‌ها باشد. یعنی از مسئله‌سازی که مؤلفه مهم فیلم‌های با رویکرد اجتماعی است عبور کرده و قالب ملودرام را برمی‌گزینند که هم خطر کمتری از جانب حاکمیت دارد و هم برای ذائقه مخاطبی که حوصله ریشه‌یابی مسائل را ندارد مناسب است. اینجاست که هم فروش گیشه را تضمین کرده و در ساختن طبقه اشرافی دست‌اندرکاران سینما مشارکت می‌کنند و هم وپترینی از یک جریان روشنفکری را برای خود تدارک می‌بینند. بدون اینکه با «وضعیت کلی» سرشاخ شوند.

یکی از تکنیک‌هایی که در روایت این دست فیلم‌ها برای دور زدن «امر واقع» اجتماعی استفاده می‌شود درگیر کردن مخاطب با تنش‌های درون روابط محدود است. مثلاً در «ابد و یک روز» آن‌قدر روابط پیچیده درون خانواده فرودست مهم شده و ذهن مخاطب با گره‌افکنی‌های دراماتیک درگیر می‌شود که بستر محله، شهر و به تبع آن جامعه‌ای که طبق مورد نظر به آن تعلق دارد فراموش می‌شود. درگیری‌ها به جای پیوند با «وضعیت کلی» و بستر

ذائقه مخاطب و منطق گیشه که هیجان ناشی از حس تعلیق را اولویت قرار داده است و دیگری نوعی محافظه‌کاری که تا حد زیادی به خودسانسوری در هنرمند تبدیل شده است. عامل دوم منجر به تولید فیلم‌هایی شده که در ایده اولیه جسور به نظر می‌رسند، اما در پرداخت نهایی ایده اصلی را زیر سایه تعلیق قرار داده و به این شکل خود ایده را معلق کرده‌اند. به این شکل «مسئله‌سازی» در سینمای معاصر ایران جای خودش را به «تعلیق ملودراماتیک» داده است. و این مهم‌ترین دلیل برای تضمین پخش و فروش گیشه این دست آثار سینمای معاصر ایران است.

### مسئله‌زدایی از فیلم‌های معاصر ایران

سینمای ایران در تولید فیلم‌های با رویکرد اجتماعی طی این سال‌های اخیر بسیار شبیه به هم عمل کرده است. فیلم‌هایی که هرچند داستان‌های متفاوتی دارند؛ اما از بسترهای مشترک و نگاه تقریباً یکسان به مسائل اجتماعی برخوردارند و یکی از وجوه اصلی مشترک آن‌ها مسئله‌زدایی به جای طرح مسئله است. از این حیث این فیلم‌ها با درانداختن ایده‌های ملودراماتیک و ایجاد تعلیق و افزایش بار عاطفی، هیجانی در مخاطب که به واسطه آن ذهن مخاطب از توجه به مسائل و ریشه‌های معضلات اجتماعی به سمت هیجان ناشی از داستان و درام کشیده می‌شود دست به مسئله‌زدایی زده‌اند. و از این نظر وضعیت معاصر را که دست‌مایه اصلی درام‌هایشان است مسئله‌دار نمی‌کنند. دو نمونه مشخص این دست فیلم‌ها «ابد و یک روز» ساخته سعید روستایی و «مغزهای کوچک زنگ‌زده» ساخته هومن سیدی هستند.

البته این دو فیلم به‌عنوان نمونه‌هایی پیرنگ برای تعمیم به فیلم‌های دیگری است که در سینمای معاصر ایران مضامین اجتماعی روز را دست‌مایه ملودرام‌هایی در خدمت تعلیق قرار داده‌اند. هر دو فیلم از یک بستر اجتماعی مشخص و نسبتاً یکسان بیرون آمده‌اند. طبقه

نگاه مخاطب را از سمت و سوی ساختار کلی به موقعیت جزئی برمی‌گرداند تعلیق ملودراماتیک است. در «ابد و یک روز» این تعلیق ملودراماتیک به‌وفور به چشم می‌خورد.

دقیقاً مانند «مغزهای کوچک زنگ‌زده» که با وجود سکانس‌های آغازین فیلم که یک زمینه اجتماعی زنده در حاشیه شهر تهران را نشان می‌دهد (حلبی‌آبادهای جنوب تهران و کارگاه‌های تولید شیشه در کنار زندگی پر از بزه اجتماعی ساکنین آن)، اما با وارد کردن عنصر تعلیق در داستان و تکثیر آن در فیلم ذهن مخاطب را در نیمه راه از توجه به بستر اجتماعی اثر که برگرفته از واقعیت اجتماعی جغرافیای آن است دور کرده و به سمت تنش دراماتیک می‌برد. تنشی که سعی دارد جذابیتی دراماتیک به فیلم بخشیده و کیف لحظه‌ای برای مخاطب به همراه آورد. پرسش مهم اینجاست که واقعاً چند درصد از مخاطبین این فیلم بعد از بیرون آمدن از سالن سینما تصویر آن حلبی‌آباد را به‌عنوان بک‌گراند اصلی در ذهن خود ثبت می‌کنند؟

در این دست فیلم‌ها داستان در نقطه‌ای حوالی میان فیلم مسیر خودش را از «زمینه» جدا می‌کند و تمام بار روایت و به‌تبع آن موتیف اثر را با خود حمل می‌کند. پس ما فیلمی داریم که داعی برخورداری از یک بستر واقعی را دارد، اما از آن بستر عبور کرده و منطق ملودرام را برمی‌گزیند. منطقی که کشمکش را به روابط میان افراد تقلیل داده و زمینه اجتماعی را کمرنگ جلوه داده است.

در «مغزهای کوچک زنگ‌زده» نیز با روابط فردی و خانوادگی منطق اصلی اثر را شکل داده است. حتی در مواجهه با معضل کلان و بزرگی مانند کارگاه تولید شیشه، در این فیلم دیگر مانند «ابد و یک روز» تنها شاهد مصرف فردی مواد مخدر به‌واسطه فقر اقتصادی و فرهنگی نیستیم. فیلم‌ساز اینجا سراغ موضوعی کلان رفته و به بخشی از تولید مواد مخدر در حاشیه تهران پرداخته است. یعنی زمین جغرافیایی فیلم از همان ابتدا سطح کلان بزهکاری را هدف قرار داده است. اما حتی با وجود بستر اولیه مناسب برای تعمیم معضلی اجتماعی

تاریخی و اجتماعی درون فضای خانه محدود شده و به‌اندازه همان فضا، کوچک جلوه داده می‌شوند. این مسئله هم با حضور کمرنگ دوربین در کوچه و محله و دقایق زیادی که به حضورش در خانه اختصاص دارد مربوط است و هم با پرهیز از درگیر کردن ذهن مخاطب با استفاده از تمهیدات روایی مانند دیالوگ‌ها و یا کنش‌های اجتماعی پررنگ‌تر ذیل رفتار کاراکترها به چشم می‌خورد.

اینجاست که روایت این فیلم می‌تواند در هر موقعیت زمانی و جغرافیایی دیگری اتفاق بیفتد و این دقیقاً منجر به کمرنگ شدن کانتکس (زمینه واقعیت تاریخی و اجتماعی) در این فیلم شده است. این در حالی است که فیلم هم از نظر موضوع و هم بافت اجتماعی مشخصی که داستان در آن شکل گرفته زمینه کافی را برای پرداختن به موقعیت اجتماعی، تاریخی در بستر جغرافیای شهری مشخصی که متعلق به حاشیه تهران دهه نود است دارد. اما فیلم‌ساز عناصر اجتماعی و شهری را تنها به‌عنوان زمینه‌ای که حضور سایه‌وار در فیلم دارد به‌کار برده و با درگیر کردن مخاطب با تعلیق در داستان و بردن درام اجتماعی به سمت ملودرام خانوادگی جامعه بزرگ‌تری را که موقعیت‌ها در آن شکل گرفته مسئله‌دار نکرده است. به‌همین دلیل این دست فیلم‌ها با وجود پرداختن ظاهری به معضلات اجتماعی، به شکل محافظه‌کارانه‌ای مسئله اجتماعی را متوجه حاکمیت نکرده و به مناسبت‌های فردی تقلیل می‌دهند.

برادر معتادی که برادر کوچک‌تر را اجیر می‌کند، برادر بزرگ‌تری که خواهرش را به مرد ثروتمند افغانی می‌فروشد تا با پول آن مغازه‌ای برای خودش دست‌وپا کند، مادری که مواد فرزندش را در خانه پنهان می‌کند، خواهری که باوجود وسواس زیاد حیوانات دیگران را در خانه نگهداری می‌کند، مادری که از بزه‌کاری فرزندش خبر ندارد و مسائلی از این دست که در بازنمایی به شکلی عمل شده تا تقصیرها به مسئولیت فردی ربط داده شود و جامعه و به‌تبع آن سیستم حاکم کمتر مورد گزند فیلم‌ساز قرار بگیرد. و عنصری که

## جمع‌بندی

با توجه به اینکه سینما محصولی وارداتی بوده و توسط نیرو و ارادهٔ شخص حاکم (مظفرالدین شاه برای اولین بار در مواجهه با دوربین فیلم‌برداری از روی شعف شخصیت دستور خرید آن را داده و به این وسیله سینما وارد ایران شد.) به ایران آمد، همواره نگاه حاکمیت در دوره‌های مختلف حیات سیاسی و اجتماعی یک سدهٔ اخیر آن را زیر نظر داشته است. از این رو سینما همواره خواسته و ناخواسته بازتابی از شرایط اجتماعی و تاریخی این کشور در دوره‌های مختلف حضورش از ابتدا تاکنون بوده است. سینمای ایران آینه‌ای در برابر شرایط تاریخی و اجتماعی این کشور بوده است. در دوره‌های مختلف تاریخ سینمای ایران دوران معاصر و فیلم‌سازان نسل چهارم بعد از انقلاب سهم کمتری در بازتاب زمینه‌های واقعی اجتماعی در فیلم‌هایشان داشته‌اند. با وجود اینکه زبان سینما رشد خوبی در این دوره داشته، اما بیشتر فیلم‌سازهای این دوره در پیوند میان آثارشان با وضعیت معاصر و پارلمانتیک کردن آن موفق نبوده‌اند.

وسوسهٔ گیشه که منجر به پیدایش طبقه‌های اشرافی میان سینماگران معاصر شده است؛ فیلم‌ها را به ویتروینی سطحی از مناسبات اجتماعی روز تبدیل کرده است. این مقاله به هیچ‌وجه ناظر به تولیدات سینمای بدنهٔ ایران که در زمرة آثار کم‌مدی قرار می‌گیرند نیست. آسیب‌شناسی این دست آثار که مهم‌ترین سهم گیش سینمای ایران را به خودشان اختصاص داده‌اند مجال دیگری می‌طلبد. مسئلهٔ این نوشتار آثاری است که مسائل اجتماعی روز را دستمایهٔ درام‌های خودشان قرار داده‌اند. اما بازتاب زمینهٔ اجتماعی و تاریخی را به تعلیق‌های ملودراماتیک تقلیل داده‌اند و در نتیجه آینه‌ای کدر بر وضعیت تاریخی خودشان در تاریخ سینمای ایران خواهند بود.

به ساختارهای کلان، هومن سیدی از یک سوم ابتدایی فیلم آغاز به پاشیدن رنگ ملودرام به اثر خود کرده و از میان فیلم رسماً شاهد فیلمی پر از تعلیق‌های ملودراماتیک هستیم که زمینهٔ اولی که به ما نشان داده شد به مرور کم‌رنگ شده و تنها سایه‌ای از آن در ذهن مخاطب باقی می‌ماند. اینجا هم موقعیت اجتماعی کلی ذیل روابط فردی قرار گرفته و ذهن تماشاگر به سمت گره‌گشایی از روابط برادرها و خانواده شکور سوق داده می‌شود. علاوه‌براین گویی با جامعهٔ حاشیه‌ای طرفیم که موقعیت آن ربطی به متن و ساختار کلی جامعه ندارد و مناسبت‌های فردی و تمایلات شخصی منجر به گسترش بزهکاری در آن شده است. منطق گیشهٔ پر فروش این دست فیلم‌ها در وضعیتی که نگاه حاکمیت در عرص فرهنگ و هنر تمام جوانب را در کنترل خود دارد از همین مبری کردن سیستم و وضعیت کلی و پاس دادن آن به وضعیت‌های جزئی است. پس فرد تمام بار گناه و مسئولیت را برعهده گرفته و جامعه و سیستم حاکمیت کمتر مورد عتاب قرار می‌گیرند.

با تعمیم این دو نمونه به فیلم‌هایی که از این منطق تبعیت می‌کنند دو ویژگی مهم در این عدم بازتاب «امر واقع» در آن‌ها قابل ردیابی است. یکی حضور کم دوربین در فضاهای شهری و نمایش کم‌رنگ ساختار و کالبد شهر و دیگری تقلیل روابط اجتماعی (رابطهٔ فرد با اجتماع) به روابط محدود فردی که از ویژگی‌های بارز ملودرام است. البته در «مغزهای کوچک...» دوربین عمدتاً در لوکیشن‌های بیرونی می‌چرخد. اما این چرخیدن بازهم جز سکانس‌های ابتدایی فیلم تصویری که متعلق به شهر به معنای ساختار کلی دربرگیرندهٔ آن اجتماع باشد نشان نمی‌دهد.

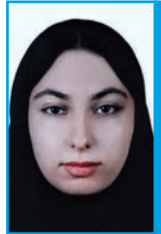
در «ابد و یک روز» که همین حضور در فضاهای خارجی به شدت محدود شده است و دوربین فیلم‌ساز بیشتر ترجیح داده مشغول چرخیدن درون خانه و میان افراد آن باشد. اما جدای از این وجه صوری، خود کاراکترها نیز عمدتاً سرگرم مناسبات محدود فردی بوده و کمتر در کشاکش اجتماع پیرامونشان دیده می‌شوند.

# MIND HUNTERS



## نقد و بررسی فیلم شکارچیان ذهن ۲۰۰۴

زمان در جدال با مرگ و شکارچی به دنبال طعمه‌ها



نگارنده: آیدا محمدی‌زاده

رنی هارلین<sup>۳</sup> به مدت یک‌صد و شش دقیقه ساخته شد. تمام فیلم در شهر آمستردام در کشور هلند فیلم‌برداری شد که به مدت نه ماه به‌طول انجامید و سپس با دو سال تأخیر به اکران عموم، گذاشته شد. مأموران رفتارشناسی، گروهی از افسران اف بی آی هستند که وظیفه آنان تحلیل و بررسی و تخمین

۳ Renny Harlin

**نقد و بررسی فیلم حاوی افشاسازی بخش‌هایی از داستان فیلم است.**

ناشناخته<sup>۱</sup>، به قلم وین کرمرا<sup>۲</sup> نویسنده و فیلم‌ساز اهل آفریقا جنوبی که بعدها، پس از فروش فیلم‌نامه آن به شکارچیان ذهن تغییر نام داد، در سال ۲۰۰۲ به کارگردانی

۱ UnSub= Unknown Subject

۲ Wayne Kramer

است، قریب به ساعت ۱۰ گروه به رهبری جی دی رستن «با بازی کریستین اسلتر»، به محل جنایت رسیدند، جنایت در یک عروسک‌فروشی، عروسک آزمایشی به صورت افقی و به حالت عروسک خیمه‌شب‌بازی آویخته شده بود، که ناگهان ساعتی که در یک رادیو اسباب‌بازی بود توجه جی دی را جلب کرد، جی دی پس از فشردن دکمه پخش سبب شروع دومینویی شد که در نتیجه آن با انفجار کپسولی که به اشتباه با برچسب گاز هلیوم در آن قرار داشت، به دلیل انجماد از نیتروژن مایع به قتل رسید. همه بر اثر شوک وارده و عدم تطابق و ادراک آن چه در این میان رخ داد، به قرارگاه بازگشتند. یک آزمون ساده رفتارشناسی با فاصله ۵۰ مایلی از ساحل، به یک پرونده واقعی مبدل شد. شش دانشجوی همراه با گیب به یک ساعت جدید، که به ساعت ۱۲ ظهر تنظیم شده بود پیدا نمودند، اما شک و ابهام اتحاد میان اذهان دانشجویان اف بی آی را به چالش کشید و سپس از حل جنایت دوم باز ماندند. ۵ ساعت و ۹ دقیقه پس از ساعتی که قاتل آن را اعلام نمود، همه به خواب رفتند ولیکن پس از به هوش آمدن ترس آنها را بار دیگر مقابل یکدیگر قرار داد، تا این‌که متوجه قتل دوم شدند.

رافه و علاقه او به قهوه‌های خواب‌آور فقط او را با مرگ در یک سو قرار داد. رافه «با بازی ویل کمپ»، به شکل خوفناک بی آن‌که ذره‌ای خون در رگ‌هایش جاری باشد با یک برش افقی بسیار عمیق سرش از تنش جدا شده بود، در حالی گیب فردی ناشناس در میان آنان تلقی می‌شد؛ تمام شبهات متوجه او گشت. سارا «با بازی کترین موریس» برخلاف دیگران توانست آموخته‌های خود را به کار گرفته و در پناه علم روانشناسی هدف بعدی عروس‌گردان را حدس بزند.

تمام شیشه‌های قرارگاه با خون رافه به ترکیباتی ۹ رقمی متشکل از اعداد دو، چهار، پنج، هفت، هشت و نه؛ در همین حین انگشت

و حدس حرکت بعدی قاتلان زنجیره‌ای با استفاده از علم روانشناسی و تئوری‌های جنایت است. در آخرین امتحان تا فارغ‌التحصیلی گروه هفت نفره از دانشجویان آکادمی اف بی آی، به آنها مأموریت داده می‌شود تا برای حل یک پرونده به جزیره‌ای به نام اورینگامی در کارولینا شمالی بروند.

جیک هریس، تعلیم‌دهنده اف بی آی «با بازی وال کلیمر»، به همراه هفت تن از دانشجویان و فرد اعزامی از دادگستری به نام گیب جنسون «با بازی ال ال کول جی» که برای نظارت این آموزش و امتحان پایانی همراه آنان عازم کارولینا شمالی می‌شوند. از آموزه‌های هریس، پیش از سفر به کارولینا نکاتی است که پیش از این توسط این دانشجویان نادیده گرفته شد و سبب طولانی شدن مدت ختم و حل یک پرونده شده است، هریس می‌گوید که قربانی‌ها عموماً به طریقی آشنای قاتل هستند و یک پرونده قتل باید ظرف ۴۸ ساعت حل شود؛ چراکه هر قتل یک قاتل زنجیره‌ای به قتل نخست رجوع خواهد کرد طبق الگوی جست‌وجوی یک شخص در شهر بوفالوها که در سال ۱۹۸۲ مطرح شد و در نتیجه زمان به نفع مأموران است، چرا که کشنده‌ترین سلاح انسان، ذهن است ولیکن این نکته را که همیشه امکان نجات از مرگ وجود نخواهد داشت نیز به‌خاطر بسپارید.

هریس پس از رسیدن به شهرک آزمایشی اعلام کرد که به‌جز آنان شخص دیگری بنام عروسک‌گردان نیز حضور دارد، که دو جنایت همراه دو مقتول از جزئیات پرونده او است که تا فردا ساعت ۸ صبح فرصت دارند به هویت و زمان و مکان و اهداف او پی برده و از قتل سوم جلوگیری کنند. در ساعت ۸ صبح روز بعد سارا در حال مسواک زدن با گریه‌ای مرده مواجه می‌شود، که یک ساعت به ساعت ۱۰ صبح در دهان او و یک نشان پلیس که به قفسه سینه‌اش آویخته شده است. هر هشت نفر گمان می‌کنند که این بخشی از آزمون

کرده و سبب می‌شود که از اتاق بیرون برود؛ اما تله قاتل با وصل کردن جریان برق با آمپر بالا که توسط چراغ در آب جاری شروع شد، و وینس پیش از آن که به دام مرگ بیفتد توسط گیب نجات یافت.

گروه به طبقه پایین آمدند تا به گیب و وینس کمک کنند؛ اما بابی «با بازی ایون بیلی» با ۳ تیر فلزی که از قلاب‌های نیروهای دریایی ساخته شدند به قتل رسید. این که قاتل کیست که این همه دقیق هر قدم آنان را حدس می‌زند و آن قدر به آنان نزدیک است که تمامی نقشه‌هایش فقط به مرگ ختم می‌شود، بی‌شک قاتل رفتارشناس بزرگی است و خوی و خصلت و مهارت و تصمیم‌گیری‌ها و تحلیل عکس‌العمل آن‌ها را بسیار زودتر تخمین زده است و زمان برای او از اهمیت بسیاری برخوردار است.

ساعت بعد، به ساعت ۸ تنظیم شده است. هر کس به دنبال سر نخ ساختمان را زیرورو می‌کند، جنگ داخلی میان افراد باقی‌مانده و پیدا شدن سرنخ‌هایی عجیب که هر یک به مرگ ختم می‌شوند، هر لحظه در پی از هم گسیختن اتحاد گروه است. قاتل حروف لاتین C-T A-R-N-O را روی لباس برخی از افراد نوشته است.

آن نوشته که به جزیره‌ای اسرارآمیز اشاره دارد که پس از مهاجرت صدها نفر یک نفر از آن جزیره زنده نماند و حتی غیب شدند، فقط نام کروتوان از آن حادثه باقی ماند. برنامه‌ای یا هدف پیدا کردن سریع قاتل شکل گرفت که با اتهامات این که سارا قاتل است و با توجه به این که خواهرش به قتل رسیده نیز انگیزه کافی دارد، قاتل توانست آن‌ها را سرگرم کند و قتل بعدی رخ داد. نیکول «با بازی پاتریشیا ولاسکوئز» نتوانست در برابر وسوسه‌های سیگاری که آن ترک کرده بود در امان بماند. سپس با استعمال سیگار آغشته به اسید سوخت. وینس معلولیت خود را از لحاظ روانی پشت اسلحه‌های پر، پنهان



اتهامات، حکم حبس را برای گیب صادر کرده و وینس «با بازی کلیفتن کالینز جی آر» نگهبان او دو ساعت به زمان شش تنظیم شده بود. به این معنا که اکنون دو نفر دیگر در چنگال‌های مرگ به اسارت گرفته خواهند شد. وینس و گیب در انتظار به‌سر می‌برند، که سارا و دیگران به حل سرنخ‌های قتل بعدی می‌پردازند.

در نهایت سارا متوجه آن می‌شود که اعداد به معنای مباحث نور در علم فیزیک است و قاتل سعی دارد، نور را به‌عنوان آلت قتاله بعدی به‌کار ببرد و آن جهت که دیگر نور طبیعی وجود ندارد، سارا برق طبقه را قطع می‌کند. در همین حین صدای آب توجه وینس را جلب



بسیار بود؛ به حدی که لوکاس توانست نقشه‌ای به این گستردگی فراهم و هوش و برتری خود را ثابت کند. ولیکن هوش سارا را دست‌کم گرفته بود و با استفاه از ضعف افراد آن را سرنگون کرد. بر اساس تئوری‌های سیگموند فروید و جنایت‌ها لوکاس از نوعی مکانیسم دفاعی روانی به نام پروجکشن نام که بر اثر رویدادهای روانی، ذهنی و اجتماعی، روانی در او شکل گرفته که پس از آن از مکانیسم انکار واقعیت سبب شد تا او دست به جنایت برده و در پناه آن بتواند امیال و آرزوهایش را با از بین بردن افراد و بازی با ذهن آن و فریب حيله و تماشای عذاب و رنج آنان تسکین ببخشد.

کرده و نقص خود را به سبب آن می‌پوشاند، که سپس این وابستگی نیز به مرگ او ختم می‌شود، سلاحی که به سمت دیگری گرفته شد، به صاحبش شلیک کرد، در نتیجه وینس نیز از دست رفت.

حال فقط سه نفر برای نجات خود در تقلا هستند، که ناگهان صدای هریس تمام خلأهای شهرک را پر می‌کند، هریس می‌گوید: «هیچ‌یک از آنان فارغ‌التحصیل نمی‌شوند و حتی به ساحل نخواهند رسید.»

به دنبال صدا، گیب و سارا و لوکاس «با بازی جانی لی میلر» به زیرزمین مخفی در مغازه عروسک‌فروشی که در ابتدای فیلم بود می‌رسند. هریس مانند عروسک خیمه‌شب‌بازی آویخته شده و صدایش یک ویدئو از پیش ضبط شده است؛ به این معنی که هریس جزیره را ترک نکرده بود. سارا سه ساعت روی مچ هریس پیدا می‌کنند اما آنان قبل از مرگ وینس چهار نفر بودند در نتیجه قاتل یکی از آنان است. سپس هر سه درگیر می‌شوند، لوکاس به ظاهر تیر خورده و می‌میرد، پس از درگیری‌های فراوان سارا و گیب، لوکاس به گیب حمله کرده و او را به پائین طبقات پرت می‌کند.

سارا برای این که توانست قاتل را در یک قدم جلوتر گیر بیندازد خرسند نقشه‌اش را برای لوکاس تعریف کرد، که ساعت را پانزده دقیقه به عقب کشیده بود و ساعت را به ماده شب‌تاب آغشته کرده بود که قاتل را به دام بیندازد؛ اما فهمید که قاتل گیب نبوده و با لوکاس که عروسک‌گردان واقعی است مواجه شد. سارا به بیرون ساختمان دوید تا فرار کند؛ ولیکن از گزند لوکاس در امان نماند. پس از جدال‌های فراوان فهمید که لوکاس در خردسالی پس از قتل مادر و پدرش توسط خودش و متوجه نشدن مأمور بازرسی، علاقه او را با از دست دادن افراد بیش‌تر کرد تا حدی توانست تمامی آزمون‌های اف بی آی را با موفقیت پشت بگذارد. اما هریس متوجه کاستی‌های



## سبکی تحمل ناپذیر هستی نگاهی به فیلم «آبی» کریستوف کیشلوفسکی



نگارنده: مراد عباسپور

گریه کردن می‌ایستد. کیشلوفسکی اگرچه بدبینترین یا یکی از بدبینترین کارگردانهای تاریخ سینماست و خود معتقد است که «فقط یک بدبین می‌تواند قدمی به سمت خوشبینی بردارد.»<sup>۲</sup> اما به اندازه بکت بدبین نیست. چراکه آثار او خالی از زیبایی نیست و شخصیت‌های فیلم‌هایش هنوز هم خنده را

### سبکی تحمل ناپذیر هستی<sup>۱</sup>

«اشک‌های جهان کمیت ثابتی دارند. هرگاه یه نفر شروع کنه به گریه، یه جای دیگه، یه نفر از گریه می‌ایسته. در مورد خنده هم همینطوره.»<sup>۲</sup> اینها جملات پوتزو در نمایشنامه «در انتظار گودو» هستند. زمانیکه لاکسی از



زمان که کسی با خوش‌شانسی روبه‌رو شده و احساس موفقیت می‌کند، بخت از کس دیگری رو برگردانده است. ژولی بعد از شنیدن خبر مرگ همسر و دخترش در بیمارستان اقدام به خودکشی می‌کند؛ اما موفق نمی‌شود. «نمیدانم می‌شود در چنین شرایطی از فعل موفق شدن استفاده کرد یا نه؟» کمی بعد زخم‌هایش التیام می‌یابد و مثل همه یا بیشتر بیمارها از بیمارستان مرخص می‌شود و به زندگی در میان آدم‌ها برمی‌گردد. آدم‌هایی که جز تعداد اندکی، نمی‌دانند بر او چه گذشته است و البته کاری هم از دستشان برنمی‌آید. نه از دست آنها و نه هیچ‌کس دیگری. او به میان آدم‌ها برمی‌گردد اما بازگشت به میان آدم‌ها به معنای زندگی دوباره یا حتی تصمیم به زندگی دوباره نیست.

ما درباره گذشته ژولی چیزی نمی‌دانیم. همانطور که درباره گذشته همسرش پاتریس. بعد که آنتوان، پسر جوان ابتدای فیلم، در یک کافه با ژولی روبه‌رو می‌شود و صحنه مرگ پاتریس و جمله قبل از مرگ او را تکرار می‌کند، می‌فهمیم که آنها احتمالاً زندگی خوبی داشته‌اند و وقتی برای هم جوک گفته‌اند و خندیده‌اند و باز اینکه می‌فهمیم پاتریس همسر او جملات آخر را دو بار تکرار می‌کرده است. مثل اینکه می‌فهمیم جمله پایانی پاتریس «حالا سرفه کردن و امتحان کن» تکرار جمله‌ای است که او در زمان حیات گفته و آخرین جمله او و جمله آخر یک جوک که آنها فرصت نمی‌کنند به آن بخندند. و اینکه پاتریس یک آهنگساز مشهور بوده است که قرار بوده آهنگ بزرگی برای اتحاد اروپا بسازد.

غیر از اینها چیزی از پاتریس نمی‌دانیم. تا لحظه‌ای که جولی به درخواست زن همسایه

به‌طور کامل فراموش نکرده‌اند. هنوز رنگ‌ها هستند و آدم‌ها و خیلی چیزهای دیگر. خود ژولی هم در میانه‌های فیلم و تنها یک‌بار می‌خندد؛ زمانی که پسر جوان ابتدای فیلم آمده تا گردنبند را به او تحویل دهد و اگر ژولی مایل باشد اطلاعاتی را درباره صحنه تصادف به او بدهد و البته پاسخ ژولی «نه» است. هم به او که شاهد تصادف بوده و هم به خبرنگاری که می‌خواهد درباره پاتریس همسرش مصاحبه کند و هم به همسایه‌ای که از او می‌خواهد فرمی را مبنی بر اخراج یکی از همسایه‌ها امضا کند و هم به همکار پاتریس درباره ادامه کار ساختن آهنگ ناتمام او به نام «اتحاد اروپا» و به همه چیز. انگار با هر نه گفتن از چیزی انتقام می‌گیرد؛ از همسرش که او را رها کرده، از خودش که بی‌هیچ دلیلی زنده مانده و از زندگی که تا این اندازه بی‌قاعده و مضحک است. مصداق این جمله هم در نمایشنامه دست آخر: «هیچ‌چی خنده‌دارتر از بدبختی نیست.»<sup>۴</sup>

در ابتدای فیلم پسر جوانی را می‌بینیم که تلاش می‌کند یک گوی چوبی را که به نخی متصل است روی استوانه‌ای قرار دهد و بعد از چند بار ناکامی موفق می‌شود و لبخندی ناشی از رضایت روی لب‌هایش می‌نشیند. درست در همان لحظه که او موفق می‌شود گوی را در جایی که می‌خواسته قرار دهد، ماشینی که حامل ژولی (ژولیت بینوش) و همسرش پاتریس و دخترشان آنا است از جاده منحرف می‌شود و با یک درخت تصادف می‌کند. اتفاقی که می‌توانست برای هر خانواده دیگری رخ دهد یا اصلاً رخ ندهد.

این جاست که می‌شود گفت شانس هم درست مثل گریه و مثل خنده در جهان کمیت ثابتی دارد و احتمالاً درست در همان

دیدن مادرش در خانه سالمندان می‌رود، مادر در حال تماشای یک مستند است که آدم‌ها خود را از ارتفاع رها می‌کنند و در آستانه فرو افتادن به درون آب، به واسطه طنابی که به آنها بسته شده به وضعیت اول برمیگردند. کمی شبیه بازی آنتوان در ابتدای فیلم، ژولی چارهای ندارد جز اینکه به زندگی برگردد. زندگی هم غافل از مصیبتی که بر او وارد شده، یا بی‌اعتنا به مصیبت او، راه خودش را می‌رود. احتمالاً اگر پدر کونتین در رمان «خشم و هیاهو» بود به او می‌گفت: «هیچ مصیبتی آنقدر بزرگ نیست که انسان را در برابر مصیبت‌ها و رنج‌های کوچکتر بیتفاوت کند.» یا این جمله: «هیچ مصیبتی آنقدر بزرگ نیست که انسان را در برابر مصیبت‌ها و رنج‌های کوچکتر بیمه کند.»

مسئله این است که زندگی کمی پیچیده‌تر و شاید کمی ساده‌تر از آن چیزی است که ما فکر می‌کنیم و در هر حال و احتمالاً همان چیزی نیست که ما فکر می‌کنیم و قطعاً غیر از آن چیزی است که ما می‌خواهیم و هر لحظه ممکن است روی دیگر خودش را نشان دهد. پس ساده‌انگارانه است که آدم بگوید «زندگی رسم خوشایندی است.» و البته با قطعیت هم نمیشود گفت «زندگی رسم ناخوشایندی است.» شاید بشود گفت زندگی قبل از آنکه خوب باشد یا بد، زندگی است. مثل آدم‌هایی که نه خوبند و نه بد، بلکه کمی خوبند و تا حد زیادی بد. این حکم درباره آدم‌های کیشلوفسکی بیشتر صدق می‌کند: آنها بد نیستند، فقط خیلی اهل ادا درآوردن نیستند. همان چیزی هستند که هستند. گاهی وسوسه می‌شوند از سر تفتن یا کنجکاو، از روی یک پل عابر پیاده سنگهایی را پرت کنند «یک فیلم

و برای کمک به او، به محل کارش می‌رود و به شکلی کاملاً تصادفی چشمش به صفحه تلویزیون می‌افتد و عکسهای همسرش را می‌بیند و در ادامه عکسهای او را با کسی غیر از خودش. حالا ما می‌فهمیم که پاتریس نه تنها آهنگساز بزرگی بوده و جملات آخر را دو بار تکرار می‌کرده؛ بلکه بدون آگاهی ژولی با کس دیگری در ارتباط بوده و بی‌آنکه خود بداند پدر یک نفر شده است و... همینها. اما همینها برای ویرانی دوباره ژولی کافی است. حالا دیگر مسئله تنها مرگ همسر نیست. مسئله این است که پاتریس همان کسی نبوده که ژولی فکر می‌کرده و همان جوکها را در خلوت برای کس دیگری هم تعریف کرده است و خیلی چیزهای دیگر. با این تفصیل مرگ پایان همه‌چیز نیست و دیگر اینکه، یک مصیبت بزرگ در حکم پایان رنج‌های کوچک نیست و رنج‌های کوچک هم به اندازه مصیبت‌های بزرگ می‌توانند فرساینده باشند و آدم را مستأصل کنند؛ مثل وقتی ژولی به راهرو ساختمانی می‌آید که به‌تازگی در آن سکونت کرده و بر اثر وزش باد، در آپارتمان‌ش بسته می‌شود و او مجبور می‌شود تمام شب را روی پله‌های سرد راهرو به صبح بیاورد. یا وقتی متوجه می‌شود در گوش‌های از خانه‌اش یک موش بچه زاییده و هیچ راهی برای خلاص شدن از صدای موشها به ذهنش نمیرسد جز اینکه گریه همسایه را قرض کند و این تصمیم بیش از هر تصمیم دیگری احساس گناه را در او بیدار می‌کند. درحالی‌که تنها شرط او هنگام اجاره آپارتمان این بوده که خالی از بچه باشد. بنابراین رهایی نه تنها چیز خوشایندی نیست؛ بلکه اساساً ممکن نیست. وقتی هم که در میانه‌های فیلم ژولی به

بی‌هیچ دلیلی الا این‌که، یک صندلی بردارد و یک بسته سیگار با یک فنجان قهوه و بنشیند و کتاب بخواند، اعلام کرد که می‌خواهد برای همیشه فیلمسازی را کنار بگذارد. «کتاب‌هایی که هنوز فرصت نکرده‌ام بخوانم و همچنین کتاب‌هایی که می‌خواهم برای بار چهارم و بار هفتم و چهارم بخوانمشان.»<sup>۶</sup>

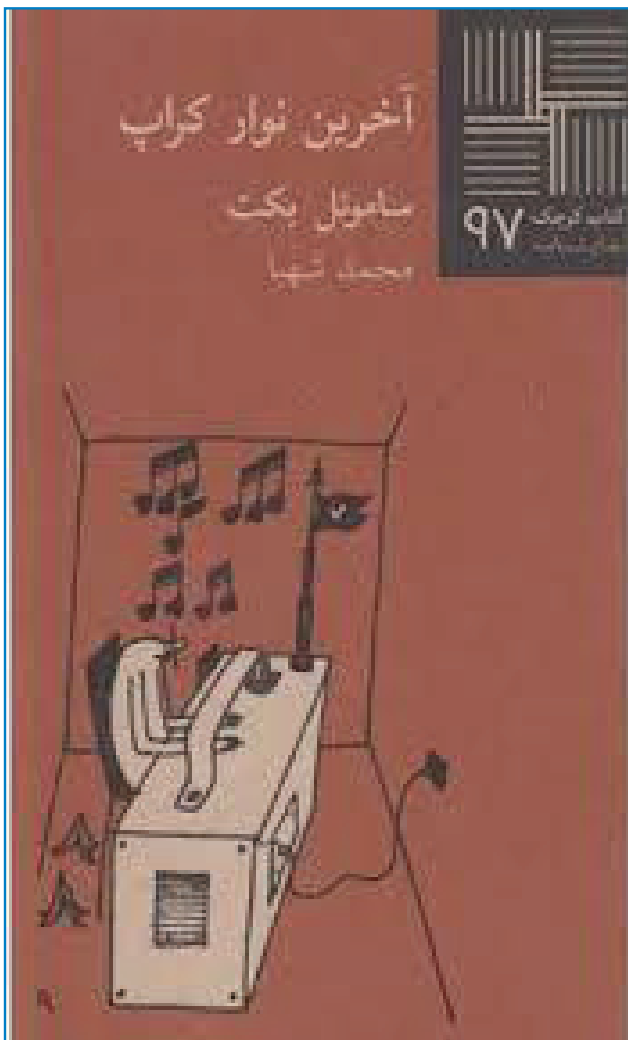
در حالی که پنجاه و دو سال بیشتر نداشت و فکر نمی‌کرد کمتر از دو سال دیگر به پایان عمرش مانده باشد. اصلاً فکر نمی‌کرد. چیزی که هست، کیشلوفسکی وقتی سینما را کنار گذاشت مشهورترین و شاید بشود گفت بزرگترین کارگردان اروپا بود. با فیلم‌هایی که مانند دالانهای سرد و تاریک یک ساختمان اصیل، از هم سرد می‌آوردند و سهگانه‌ای که بی‌شک مشهورترین سهگانه تاریخ سینما است و در هر حال و برخلاف ادعای خودش «آدم متوسطی نبود».

### (پی نوشت)

۱. یادآور رمانی به همین نام از میلان کوندرا نویسنده چک. (هرچه گشتم عنوان مناسبتری برای معرفی فیلم آبی پیدا نکردم).
۲. در انتظار گودو. ساموئل بکت. ترجمه مرداد عباسپور. نشر روزگار ص ۵۳
۳. زندگی‌ام همه چیز من است. گفت‌وگو با کیشلوفسکی. ترجمه آنا مارچینوفسکا. نشر ققنوس ص ۲۸
۴. دست آخر. ساموئل بکت. ترجمه مهدی نوید. نشر پژوهش ص ۲۷
۵. زندگی‌ام همه چیز من است. گفت‌وگو با کیشلوفسکی. ترجمه آنا مارچینوفسکا. نشر ققنوس ص ۳۱
۶. همان. ص ۱۲۸

کوتاه درباره کشتن» یا اینکه گریه‌های را به دار بیاویزند. «همان» یا اینکه نیمه‌شب، به آتش‌نشانی زنگ بزنند و آدرس‌خانه همسایه را بدهند و طبق یک برنامه منظم، حرکات همان همسایه را با دوربین زیر نظر داشته باشند. «یک فیلم کوتاه درباره عشق» یا اینکه به صدهای تلفن‌های همسایه‌ها گوش کنند «قرمز» و مواردی از این دست که در فیلم‌های کیشلوفسکی بیش از هر کارگردان دیگری دیده می‌شود. آنها در هر حال اسیر تقدیر و سرنوشت هستند و مستعد بازی کردن و بازی داده شدن و نمیتوانند جور دیگری باشند، چراکه در درون زندگی هستند و نمیتوانند بیرون از آن بایستند. به قول کیشلوفسکی: «برای درک کردن آنچه واقعاً زندگی است تنها باید زندگی کرد.»<sup>۵</sup>

و باز اینکه کیشلوفسکی چندان مقید نبود که منتقدها چه بگویند و مثلاً بگویند مگر می‌شود از یک کشتی چند هزار نفری یا دقیقتر، از بین ۱۴۳۵ مسافر یک کشتی، تنها هفت نفر نجات پیدا کنند که شش نفر از آنها شخصیت‌های اصلی سهگانه کیشلوفسکی باشند: ژولیت بینوش بیوه آهنگساز فرانسوی که سال گذشته بر اثر تصادف در گذشته است و اولیویه بنویت آهنگساز و همکار پاتریس در فیلم آبی. استیون کیلیان شهروند انگلیسی که روی کشتی کار می‌کرده است. کارول تاجر لهستانی و دومینیک ویدال شهروند فرانسوی در فیلم سفید. آگوست برونر قاضی جوان و والتین دوسات مدل و دانشجوی دانشگاه ژنو در فیلم قرمز. او هرچه هم که بدبین بود و بددهن و ناسازگار و بی‌حوصله، در نهایت هوای شخصیت‌های فیلم‌هایش را داشت. نکته آخر اینکه کیشلوفسکی بعد از اجرای فیلم قرمز در جشنواره کن، بهناگهان و در برابر دیدگان بهت‌زده صدها گزارشگر و خبرنگار و



# جعبه سه حلقه پنج

نقد و بررسی

«آخرین نوار کراپ»؛

ساموئل بکت



نگارنده: مراد عباس پور

بعدها ما در کراپ پیر یعنی کراپی که در نمایش هست همین علایق از جمله خوردن موز را می‌بینیم. انگار چیزی عوض نشده است. فقط یک نفر، کراپ نامی، پیر و پیرتر شده و این فرسودگی و سال‌خوردگی را می‌شود در حرکات او و چین‌های فشرده صورتش دید. در آخرین نوار کراپ ما به سه کراپ سر و کار داریم:

کراپ ۶۹ ساله که در انتها ایستاده و احتمالاً آخرین سال‌ها و شاید آخرین سال زندگی‌اش را سپری می‌کند.

«شاید بهترین سال‌های عمر من گذشته باشند، سال‌هایی که هنوز احتمال خوشبختی بود.» این‌ها جملات کراپ میان‌سال، کراپ ۳۹ ساله است، همان کسی که به کراپ جوان یعنی کراپ ۲۸ یا ۲۹ ساله می‌خندد. کسی که به سلامتی‌اش فکر می‌کرده و تصمیم گرفته که در خوردن مشروب و علائق جنسی راه میانه را در پیش بگیرد و افراط نکند. حالا او درمیانه راه ایستاده و به تصمیمات کراپ جوان می‌خندد. هنوز عادت‌های قدیمش را دارد؛ از جمله افراط در خوردن موز.

برای بکت وضعیت‌های زندگی یکسان‌اند. هیچ وضعیتی بهتر یا بدتر از وضعیت دیگری نیست، از این حیث کراپ شاید نزدیک‌ترین شخصیت به خود بکت باشد و می‌شود عنوان نمایش را «آخرین نوار بکت» فرض کرد. برای خود بکت هم وضعیتی مشابه همین وضعیت، پیش می‌آید و در یک لحظه تاریخی خاص (با در اسکله یا در اتاق مادر) تصمیم می‌گیرد به سوی ادبیات برود و سوویه ادبیات را انتخاب کند و زندگی و خوشبختی‌های معمول را کنار بگذارد.

از طرفی شاید بشود گفت کراپ تنهاترین شخصیت در بین همه شخصیت‌های بکت است، او در همه این سال‌ها مسیر یکنواختی را طی کرده است و ظاهراً کار او در همه این سال‌ها قدم زدن در اتاق و ضبط کردن نوار تولدش بوده است. یعنی کراپ یکنواخت‌ترین شکل زندگی را سپری کرده است. او حالا در اوج تنهایی و در اوج استیصال، در همان دخمه، پشت همان میز همیشگی، نشسته و قصد دارد آخرین نوار عمرش را ضبط کند و به سیاق سال‌های قبل، قبل از ضبط نوار جدید، به صداهای قبلی‌اش گوش می‌دهد که برای گفتن درباره کراپ جدید آماده شود.

او حالا با بی‌حوصلگی مرتب نوار را جلو و عقب می‌برد و بعد که مهبیای ضبط کردن می‌شود با همان جمله همیشگی شروع می‌کند؛ «الان داشتم به مهملات آن مردک احمقی گوش می‌کردم که...» مشابه همین کلمات را کراپ ۳۹ ساله درباره کراپ جوان می‌گوید و هربار هم فکر نمی‌کرده است که؛ «به این چرندی بوده باشد.» این نظر کراپ ۳۹ ساله درباره کراپ جوان و همین‌طور نظر کراپ پیر درباره کراپ میان‌سال است. و وقتی کراپ میان‌سال به کراپ جوان و تصمیمات او می‌خندد، کراپ پیر هم بی‌اختیار با او در کنش خندیدن همراه می‌شود و دو خنده روی هم می‌افتد. چیزی که هست کراپ پیر از هیچ‌کدام از کراپ‌های قبلی دل خوشی ندارد؛ نه آن کسی

کراپ ۳۹ ساله و کراپ احتمالاً ۲۹ ساله یا کمی جوان‌تر ۲۸ ساله.

عادت کراپ در همه این سال‌ها این بوده که هر سال، در روز تولدش، یک نوار ضبط کند و درباره خود حرف بزند. انگار در همه این سال‌ها کار دیگری جز ضبط کردن نداشته و به‌عبارتی می‌شود گفت کراپ در همه این سال‌ها زندگی نکرده است؛ فقط نوار ضبط کرده (تا آن جایی که ما می‌دانیم و می‌بینیم) یعنی کراپ بیش‌تر یک ضبط‌کننده بوده و انگار تنها یک لحظه زندگی کرده است: همان لحظه‌ای که در جعبه سه حلقه پنج به آن پرداخته شده؛ لحظه‌ای که ظاهراً در یک قایق با معشوق خود روی دریا در حال حرکت بوده است. قایق به آرامی روی آب‌ها می‌لغزیده و از لای نیزارها می‌گذشته و همان‌جاست که کراپ جوان پیشنهاد می‌دهد که از هم جدا شوند و هر کدام راه خود را بروند. این یک تصمیم اگزیستانسیالیستی است و آینده کراپ کاملاً به آن وابسته است. او ظاهراً تصمیم گرفته است به جای زندگی، ادبیات را انتخاب کند و به سمت نوشتن برود. این تصمیم نتیجه خیلی مشخصی دربر نداشته و کتاب یا کتاب‌هایی که کراپ نوشته چندان قرین موفقیت نبوده‌اند.

در قسمتی از نمایش ما صدای کراپ میان‌سال را می‌شنویم که می‌گوید: «می‌توانستم با او زندگی خوبی داشته باشم» و بعد بلافاصله این جمله خبری به جمله سوالی تبدیل می‌شود: «واقعا می‌توانستم؟»

بکت در جایی از تصمیم خود از نوشتن روی دیگر این نمایشنامه یعنی آخرین نوار کراپ حرف می‌زند؛ آن جایی که کراپ جوان به جای رفتن به سمت ادبیات و داستان، به سمت زندگی خانوادگی و ازدواج و بچه‌دار شدن می‌رود. بکت هیچ‌وقت این تصمیم را عملی نمی‌کند و همان‌جا می‌گوید، «اگر هم کراپ روی قایق تصمیم می‌گرفت ازدواج کند و تشکیل خانواده بدهد، خیلی فرقی نمی‌کرد و خیلی چیزی عوض نمی‌شد، نه بهتر بود و نه بدتر.»

عمل را که تکراری‌ترین عمل زندگی‌اش بوده، انجام دهد و با نظمی کراپ‌گونه هم این کار را انجام می‌دهد، آن‌قدر که وقتی بعد از چند جمله ضبط را خاموش می‌کند و به عشق دوران جوانی‌اش فکر می‌کند و به چشم‌هایی که همه‌چیز و همه جهان انگار در آنها بوده، بعد متوجه می‌شود که ضبط را خاموش کرده و دوباره ضبط را روشن می‌کند و دوباره همان جمله‌ها را از اول و با بی‌حوصلگی محض تکرار می‌کند. انگار رسالت کراپ جز این نبوده که تعداد زیادی نوار را از خودش و زندگی خودش ضبط کند و به جا بگذارد. کمی بعد هم عصبانی می‌شود و همه‌چیز را به هم می‌ریزد. همه‌چیز به جز ضبط‌صوت، چرا که او باید (انگار ملزم است) این آخرین نوار را حتی در اوج افسردگی، ناتوانی و عصبانیت پرکند. به همین خاطر دوباره ضبط را روشن می‌کند و می‌گوید: «هیچی ندارم که بگویم حتی یک کلمه». این‌جا کراپ پیر از دیگر کراپ‌ها جدا می‌شود و با بکت یکی می‌شود. نویسنده‌ای که تلاش می‌کند در غیاب کلمات آثارش را شکل بدهد. و اتفاقاً این مقوله یعنی سترونی و نازائی را انتخاب می‌کند که فکر می‌کند سرزمین دست‌نخورده‌ای بوده و دیگر نویسنده‌ها به آن نپرداخته‌اند و این جملات که «هیچی ندارم حتی یک کلمه»؛ به نوعی یادآور این پاراگراف عجیب بکت است: «این بیان که دیگر هیچ چیزی برای بیان کردن وجود ندارد، هیچ چیزی که با آن بتوان بیان کرد، هیچ چیزی که از آن بتوان بیان کرد، هیچ قدرتی برای بیان کردن، هیچ میلی به بیان کردن، همراه با اجبار به بیان کردن.»

نکته آخر در مورد آخرین نوار کراپ این‌که؛ ما می‌توانیم مادام بوواری نباشیم، حتی می‌توانیم مورشوی بیگانه، آنتوان روکانتن تهوع و گرگوار سامسای مسخ نباشیم، اگر شکل دیگری از زندگی را انتخاب کنیم، اما نمی‌توانیم کراپ آخرین نوار کراپ نباشیم؛ چراکه نمی‌توانیم بیرون از زمان بایستیم.



که تصمیم گرفته اعتدال را در زندگی‌اش پیشه کند و نه کراپ میان‌سالی که به تصمیمات کراپ جوان می‌خندد.

نکته مهم اینجاست که وقتی کراپ پیر می‌گوید، «الان داشتم به مهملات آن مرد احمقی گوش می‌کردم که...» این‌ها جملاتی‌ست که دیگر تکرار نمی‌شود. چرا که کراپ قرار است آخرین نوار عمرش را ضبط کند و فرق این نوار با نوارهای قبلی در همین است و باز این‌که؛ اگر کراپ در همه این سال‌ها نسبت به هر چیزی بی‌اعتنا بوده که ظاهراً بوده، نسبت به این کار یعنی ضبط صدای خودش در سالگرد تولدش بی‌تفاوت نبوده است و با جدیت کامل به آن پرداخته است و این کار تبدیل به یک جور آیین، در زندگی کراپ شده است و حالا هم که در اوج بیماری و فرسودگی باز اصرار دارد که این



# نویسنده‌ای که جامعه او را خودکشی کرد

نقد و تحلیل نمایش نامه  
«ناگهان هذا حبیب الله  
مات فی حب الله هذا  
قتیل الله مات بسیف الله»  
اثر: عباس نعلبندیان

عباس نعلبندیان نمایشنامه‌نویس پیشرو ایرانی در سال ۱۳۲۶ در منطقه سنگلج تهران به دنیا آمد و در مدت چهاردهه زیست هنرمندانۀ خود نمایشنامه‌هایی را به ثبت رساند، عباس نعلبندیان در فراخوان «نگارش نمایشنامه برای اجرا» در جشن هنر شیراز با نمایشنامه «پژوهشی ژرف و سترگ و نو در سنگواره‌های قرن بیست و پنجم زمین‌شناسی یا چهاردهم، بیستم فرقی نمی‌کند» (۱۳۴۷) شرکت کرد و موفق به کسب جایزه دوم مسابقه نمایشنامه‌نویسی جشن هنر شیراز شد، آربی آوانسیان این نمایش را در جشن هنر شیراز و پس از آن در فرانسه و بریتانیا به روی صحنه برد. از دیگر نمایشنامه‌های او می‌توان به: اگر فاوست یک‌کم معرفت به خرج داده بود (۱۳۴۸)

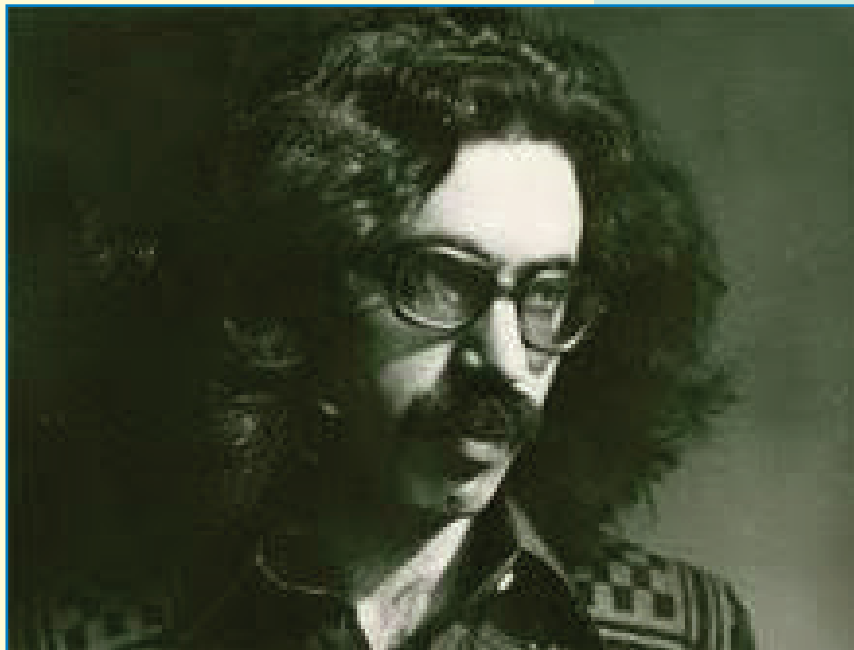
صندلی کنار پنجره بگذاریم و بنشینیم و به شب دراز و تاریک خاموش سرد بیابان نگاه کنیم (۱۳۴۹) ناگهان هذا حبیب‌الله مات فی حب‌الله هذا قتل‌الله مات بسیف‌الله (۱۳۵۰) قصه غریب سفر شاد شین شنگول به دیار آدم‌کشان و امردان و جذامیان و دزدان و دیوانگان و روسپیان و کاف‌کشان (۱۳۵۱) پوف هرامسا داستانهایی از بارش مهر و مرگ (۱۳۵۶) داود و اوریا قصه‌ها هفت تا نه و نیم (۱۳۴۵) عباس نعلبندیان، محمد آستیم (محمد فرهنگیان) را استاد خود می‌دانست، محمود استاد محمود (۱۳۹۲-۱۳۲۹) نمایشنامه‌نویس، کارگردان و بازیگر تئاتر گفته بود، محمد آستیم قلم نمایشنامه‌نویسی‌اش را به عباس نعلبندیان و قلم داستان‌نویسی‌اش را به بهرام صادقی بخشید.



نگارنده: صحرا کلاتری

هنر و جامعه به منصفه ظهور برسانند، عباس نعلبندیان در این گروه خلاق با متون آوانگارد خود پیشروترین متن‌ها را می‌نوشت، متن‌هایی با فضایی انتزاعی و پیچیده و سرشار از نماد و نشانه که درک آن را برای بسیاری از اهالی تئاتر نیز غیرممکن می‌ساخت با انقلاب ۱۳۵۷ کارگاه نمایش با حکم صادق قطب‌زاده رئیس وقت صدا و سیمای آن زمان تعطیل گردید و همچنین مورد هجوم گروهی از اهالی تئاتر قرار گرفت که با جریان نوگرایی آن به شدت مشکل داشتند. با تعطیلی کارگاه نمایش گویی خلاقیت هنرمندان نوگرا به تعلیق درآمد.

پس از تعطیل شدن کارگاه تعدادی از اعضای آن به دادگاه احضار شدند و عباس نعلبندیان نیز بازداشت شد و ۴ ماه را در زندان گذراند. این دوران زندان بسیار بر روحیه نوگرا و آزادیخواه او تأثیر گذاشت. پس از آزادی از زندان نوشته‌های او با محدودیت‌های بسیاری روبه‌رو شد و با مصادره منزل مسکونی‌اش در خیابان جمهوری، خیابان سی تیر به منزل پدری نقل مکان کرد. نعلبندیان از لحاظ اقتصادی به علت جدایی از کار و مصادره منزلش دچار تنگنای مالی بسیار شد و زیست هنری او به انزوا و خانه‌نشینی منتهی شد، تا جایی که روابطش جز با عده‌ای معدود از دوستانش نبود، او در خرداد ماه سال ۱۳۶۸ در سن ۴۲ سالگی با خوردن قرص اقدام به خودکشی کرد و در هشتم خرداد ماه به خاک سپرده شد. نعلبندیان در آثار خود به مردم فرودست جامعه می‌پرداخت چون خود نیز زاییده این بستر بود. در آثار او مرگ و تنهایی قهرمان مانند آثار کامو، سارتر و... بسیار برجسته است، او از مفاهیم عرفانی به موازات ادبیات فرودست جامعه نوعی بیان چند صدایی را برای دوری از تک‌گویی انتخاب می‌کند، عصیان او در انتخاب عشق‌ها و لذات نامتعارف در آثارش یادآور طغیان اگزیستانسیالیستی او در کنار کارکرد ابزورد است. او بر لبه تیغی حرکت می‌کند تا بتواند مفاهیم جدلی را در صورت‌هایی خلاقانه رقم زند. رویکرد نعلبندیان به متون کهن و عرفانی از جمله کتاب‌های مقدس در آثارش پیداست. زبان او در آثارش گاهی حالت شعرگونه دارد؛ اما در بستر بیانی نمایشی تا بتواند با ایجاد وجوه بینامتنی و ارجاع به شخصیت‌های تاریخی، عرفانی، اسطوره‌ای غنای آثار خود را از بازگویی به بازنمایی و از بازنمایی به بازگویی به شیواترین شکل به‌تصویر کشد، نعلبندیان را بیشتر به واسطه رسم‌الخط متفاوت در آثارش،



عباس نعلبندیان در سال ۱۳۴۸ به‌عنوان مدیر و عضو شورا در کارگاه نمایش مشغول به کار شد، کارگاه نمایش تشکلی تئاتری بود که در ۱۴ خرداد ۱۳۴۸ به پیشنهاد رضا قطبی و با همکاری ایرج انور، بیژن صفاری، آربی آوانسیان، داوود رشیدی و عباس نعلبندیان تأسیس شد. کارگاه نمایش با هدفی ارزشمند شروع به کار کرد. هدفی که در آن برای تمام نویسندگان، بازیگران و کارگردانان عرصه نمایش، فضایی آزاد را میسر می‌کرد تا بتوانند به تجربه‌هایی خارج از محدودیت‌های متداول دست بزنند، گروهی متشکل از جوانانی پویا و خلاق و کارگردانی آوانگارد چون آربی آوانسیان که موجب تحولی شگرف در عرصه تئاتر پیش از انقلاب شدند، عباس نعلبندیان در این بستر و فضا سهم بسیار عمده و تحول‌ساز داشت. باید کارگاه نمایش را ادامه جریان‌های آزادیخواه از دوران مشروطه دانست، در دهه سی از تشکیل «انجمن اخوت» در دوران مشروطه تا «گروه ملی» به سرپرستی شاهین سرکیسیان (مرد گمنام تئاتر ایران)، جریانی که می‌خواست گام‌های نوینی در عرصه نمایش در ایران بردارد، در دهه چهل نیز کسانی چون غلامحسین ساعدی، عباس جوانمرد و بهرام بیضایی، اکبر رادی، حمید سمندریان و... در این عرصه گام برداشتند؛ اما کارگاه نمایش چون کاتالیزوری به این جریان نوگرایی شتاب بخشید. گروه‌های تجربه‌گرا با خلاقیت‌های فراوان فضایی یافتند تا بتوانند ایده‌های خود را به دور از هرگونه ساختار دستوری حاکم بر فضای



نعلبندیان با اضافه کردن کلمه «ناگهان» به ابتدای نام نمایش‌نامه خود و اشاره به تلمیح ذوالنون مصری به رخداد اشاره دارد، به ناگهان‌های مکرری که در زیست انسان اندیشه‌ورز (قهرمان مدرن) رخ می‌دهد. در تقابل با «ناگهان»‌هایی در بستر جهل مردمانی که به سوی تحولی کاذب در حرکت‌اند، آنجا که دیگر «دیر شده است» و بازگشتی برای قهرمان نخواهد بود.

### طرح کلی نمایش‌نامه

نمایش‌نامه موضوع مردی است به نام فریدون که از شغل آموزگاری به علت اتهامی اخراج شده است و با صندوقچه‌ای در یک اتاق از خانه‌ای مخروبه، کنار عده‌ای از مردم فرودست جامعه زندگی می‌کند. در بین همسایه‌ها شایعه می‌شود که صندوقچه حاوی پول بسیاری است و هر کدام از همسایه‌ها به دلیلی محتاج آن پول است. در ظهر عاشورا، فریدون توسط همسایگان به قتل می‌رسد درحالی‌که در صندوقچه تنها کتاب است و بس.

### نقد و تحلیل ساختاری و محتوایی

نمایش‌نامه شامل شش صحنه است با دستور صحنه‌های معرف ماکسیمال و دستور صحنه‌های درون‌متنی که بیشتر در حالت وضعی هستند و نمایش‌نامه را به سمت ساختاری مدرن پیش می‌برند، دستور صحنه معرف در ابتدای نمایش‌نامه، خانه‌ای را توصیف می‌کند که در حال ویرانی است با آجرهایی پوسیده، شکسته و ریخته که از شکاف آنها آتش بیرون می‌زند و آب‌ها در آن دیگر جریان ندارند و به تعفن رسیده‌اند.

شخصیت‌های نمایش‌نامه در صحنه اول به صورت تک‌گویی و مونولوگ خود را و دغدغه‌هایشان را برای معرفی به مخاطب بیان می‌کنند. (نعلبندیان در صحنه اول به کاراکترهایش اجازه داده است تا چشم در چشم مخاطب آزادانه سخن گویند.)

شخصیت‌های نمایش‌نامه: فریدون، مهری، ماه بانو، فاطمه، ماشالله، کبرا، تقی، صدا، صاحبخانه

در تک‌گویی‌های شخصیت‌ها در صحنه اول موقعیت ساکنین خانه و دغدغه‌هایشان که نماد جامعه زمان زیست نعلبندیان هستند به صورتی تلخ و گزنده با حالتی محاوره‌ای بیان می‌شود. نوع نوشتار نعلبندیان در بیان تک‌گویی‌ها که به‌عنوان عناصری جدا در

عدم استفاده از حروف عربی و نام طولانی نمایش‌نامه‌هایش می‌شناسند. اما آگاهی او از متون پهلوی و ساسانی، آشنایی با زبان عربی و متون مقدس و همچنین تسلط او بر زبان انگلیسی که از او مترجمی متبحر ساخته بود نیز، از دیگر توانمندی‌های این نمایش‌نامه‌نویس بزرگ است. تلمیحات بسیار در آثار او و بینامتنیت و سیلان میان زبان‌های عرفانی، اسطوره‌ای، تاریخی، محاوره‌ای، امروزی و جریان سیال نمایش‌نامه‌های او از حافظ و مولانا تا شکسپیر و ادبیات شرق و اساطیر ایران باستان و... همگی گستره جهان آثار او را در لایه‌های مختلف متن و زیرمتن به اقیانوسی بدل می‌کند که تنها با تعمق در آثارش می‌توان عباس نعلبندیان را بهتر شناخت.

### نقد و تحلیل نمایش‌نامه

نعلبندیان نام نمایش‌نامه ناگهان «هذا حبیب‌الله و...» را از باب سیزدهم تذکره الاولیای عطار که در ذکر ذوالنون مصری است، انتخاب می‌کند، ذوالنون مصری یکی از خواص طریقت است و عطار او را به واسطه کرامت‌های فراانسانی‌اش، مردی جدا از زمان و مکان می‌داند، ذالنون به واسطه افکار و نوع طریقت و سلوک خود، به علت جهل مردم زمانه‌اش درک نمی‌شود و زمانی که از دنیا می‌رود، مردمی نادم و پشیمان بر گورش ابراز شرمساری می‌کنند، نعلبندیان شروع نمایش‌نامه خود را با نامی آغاز می‌کند تا مخاطب را مهیای ورود به جهانی کند که در آن «تنهایی» کنش دراماتیک قهرمان را رقم می‌زند.

از باب سیزدهم تذکره‌الاولیا، ذکر ذوالنون مصری:

**«چون وفات کرد بر پیشانی او نبشته بود**

**به خطی سبزه»**

**هذا حبیب‌الله، مات فی حب‌الله، هذا**

**قتیل‌الله، بسیف‌الله.**

چون جنازه وی برداشتند، مرغان پر در پر افگندند و سایه کردند. که آفتاب، عظیم گرم بود. و در راه جنازه او می‌بردند، مؤذنی بانگ نماز می‌کرد. چون به کلمه شهادت رسید، ذوالنون انگشت برآورد. و فریاد از خلاق برآمد.

گفتند: «مگر زنده است!». جنازه بنهادند و انگشت که برآورده بود، هر چند خواستند که فرو گیرند. فرو گرفته نمی‌شد. بعد از آن او را دفن کردند. اهل مصر چون احوال او چنان دیدند، تشویر خوردند و توبه کردند از جفایی که با وی کرده بودند.»

نشأت می‌گیرند که این نیز می‌تواند ردپای رویکرد اگزیستانسیالیستی نعلبندیان در اثر باشد.

نمایش‌نامه بر سه اندیشه فلسفی ابزورد، اگزیستانسیالیست و نیهلسم شرقی بنا شده است. تنهایی فریدون به واسطه اتهامی که جامعه پیرامونش به او وارد کرده است تا او را به انفعال و انزوا بکشاند و فریدون در جهان مالخولیایی خود میان گذشته‌های تاریخی و اسطوره‌ای و عرفانی در نوسان است و صدایی می‌شنود و مدام صدایی می‌شنود و با او به گفت‌وگو می‌نشیند، گویی در این جهان هیچ‌کس صدای او را نمی‌شنود.

جایی فاطمه شخصیتی که نزدیکی بیشتری به فریدون دارد از مشخصات او می‌گوید:

**«به هیچ‌کس نگاه نمی‌کنه، سرش پایینه و به کار هیچ‌کس کاری نداره»**

نعلبندیان یک زنجیره تاریخی، عرفانی، اسطوره‌ای، مذهبی می‌سازد. می‌خواهد خیال همه را راحت کند، نمی‌خواهد پشت سرش بگویند، او مذهبی است! او عارف است! و مدام به او اتهام بزنند. گویی عباس هم مانند فریدون از جهان اطرافش گریزان است، احساس انزوای شدید می‌کند، از این جهت زنجیره‌ای از تمام افکار و اندیشه‌ها را در کل اثر بیان می‌کند. عباس هم در هراس است؛ جامعه او را خودکشی کند، اگر چه او را خودکشی کردند.

فریدون در نمایش‌نامه در سیاره‌ای زیست می‌کند که یک صدا وجود دارد و یک صاحب‌خانه‌ای که روی درخت نشسته است؛ (همان درخت زندگی که همه اجزای حیات به صورت اسطوره‌ای بر روی آن به هم مرتبط هستند) و پدری که مدام او را مسیح‌وار صدا می‌کند. در جایی فریدون خطاب به پدر می‌گوید:

**«پدر! به یادت که می‌افتم گریه‌ام می‌گیرد، صورتت را از یاد برده‌ام، امروز پیاپی گریه‌ام می‌گیرد...»**

او با پدری سخن می‌گوید که او را به یاد نمی‌آورد، در سیاره او انسان‌ها حضور ندارند و او از مسیح به حضرت علی در ادامه این مونولوگ بر می‌گردد:

**«پدر! آه مولای من! مولای من! دستت که پدران بر سر یتیمان کشیده می‌شود، کجاست؟»**

فریدون در جهانی متفاوت با جهان همسایگانش زیست می‌کند، زیرا او تنهاست، از یک طرف میل به همبستگی با جهان اطرافش دارد و از یک طرف تنهایی ابزوردی او

کنار تک‌گویی‌های بعدی شکل می‌گیرد، مدرن بودن نمایش‌نامه را از منظر چندصدایی بیان می‌کند. نعلبندیان شخصیت‌های خود را آزاد گذاشته است تا به راحتی بدون سانسور از خود و دغدغه‌های خود بگویند، مخاطب در صحنه اول خود را در برابر شخصیت‌ها می‌بیند که مدام به صورت او سیلی می‌زنند. صحنه اول به معرفی شخصیت‌ها می‌پردازد و فریدون شخصیتی که گویی چون ذوالنون مصری به هیچ زمان و مکانی وابسته نیست. در کل اثر به جهات مختلف سیر و سلوک می‌کند و شاید بتوان موقعیتی اسکیزوفرن را برای او متصور شد. شروع صحنه اول بعد از نمای معرف، با این جملات که با تغییرات کوچکی از باب سیزدهم تذکره الاولیای عطار است آغاز می‌شود:

**«به صحرا شدم، عشق باریده بود و زمین تر شد، چنان که پای به برف فرو شود، به عشق فرو می‌شد.»**

**در این جمله نعلبندیان پایانی را برای عشق فریاد می‌کشند...**

همانطور که مشاهده می‌شود تأثیر نعلبندیان از متون کهن بسیار واضح است و همانطور که در نمایش‌نامه پیش می‌رویم گویی در صحنه‌های مختلف تاریخی، اسطوره‌ای، مذهبی، آیینی و متون ادبی گام بر می‌داریم، مانند بندبازی هستیم در بینامتنیت ذهن انتزاعی و پیچیده عباس نعلبندیان.

با توجه به دستور صحنه‌های وضعی بی‌شمار در نمایش‌نامه به ماهیت ابزورد نمایش‌نامه می‌رسیم، همان شروع‌های مکرری که در فریدون به صورت مستی و خواندن کتاب مدام تکرار می‌شود و منجر به هیچ تغییری نمی‌گردد. از منظر مخاطب جهان فریدون یک جهان مالخولیایی است، اما فریدون در بستر نمایش‌نامه دارای منطقی است که با منطبق مخاطب نمی‌خواند؛ زیرا طغیان او از جنس طغیانی است که با دیگر شخصیت‌های نمادین در نمایش‌نامه مانند کلاژی درهم تنیده است. شخصیت‌هایی مانند امام حسین و طغیان او در برابر اندیشه مخالف خود، ذوالنون مصری و مرگ او که طغیانی است در برابر جهل مردم، اشعار مولانا از دیوان شمس و تکرار آن در نمایش‌نامه، طغیان عقلی مولانا در برابر عشق، طغیان حضرت مسیح و به صلیب کشیده شدن او... ریشه روایت‌های این شخصیت‌ها و نمادهای تاریخی و اسطوره‌ای آنها از تنهایی انسان

همانطور که آستیم به صورت غیرمستقیم توسط جامعه به قتل رسید و نعلبندیان نمی‌دانست و شاید می‌دانست که خود نیز توسط همین جامعه خانه‌نشین شده و جامعه او را خودکشی خواهد کرد.

نعلبندیان پس از ۲۴ سال زندگی در سال ۱۳۶۸ با خوردن قرص به زندگی خود پایان داد، البته پیش از آن به زندگی او پایان داده بودند، او در ساعات آخر عمرش ۴۰ ثانیه صدای خود را ضبط می‌کند با این مضمون:

**«هنوز کاری نکردم و مخصوصاً دارم این نوار رو پیش از آنکه کاری کنم... یعنی در حقیقت همون دیگه، تنها کاری که الان برام مقدوره، برای اینکه کلک تمام این فضاحت‌ها و بحث‌ها و اینها رو بکنم، تنها چیزی که دارم قرصه.»**

عباس نعلبندیان به زندگی خود پایان داد و آثار ارزشمندی بر جای گذاشت. اگرچه جامعه هنری ساختارمند و خودخواه بخشی از قاتلان او را تشکیل می‌دهند، او توسط یک جمع قاتل به قتل رسید. اگرچه بسیار بودند چون آربی آوانسیان، آستیم، استاد محمود محمد، فردوس کاویانی و بسیاری دیگر که کنار او نفس کشیدند و در کارگاه نمایش به او جان دوباره بخشیدند، اما افسوس که نیروی قاتلان بیشتر بود و او در آخرین لحظات زیست خود تنها چند قرص برایش باقی مانده بود، زیرا جامعه قلم او را گرفت و هنرمندان قاتل نگذاشتند او به تجربه‌گرایی خود ادامه دهد و به خلاقیت بی‌نظیر او هجوم آوردند و دست در دست افراطیون انقلابی دادند تا کارگاه نمایش به‌عنوان یک مکان مشروطه‌تئاتری نتواند به زیست خود ادامه دهد، تا جوانانی چون نعلبندیان در آن نفس بکشند، نعلبندیان خودکشی نکرد؛ بلکه جامعه او را خودکشی کرد. به خودتان نگاه کنید، خوب نگاه کنید در حال کشتن روح کدام هنرمند هستید؟

### منابع:

- نمایش‌نامه ناگهان «ناگهان هذا حبیب‌الله مات فی حب‌الله هذا قتیل‌الله مات بسیف‌الله»
- مجموعه آثار نعلبندیان به کوشش جواد عاطفه
- ون گوگ مردی که جامعه او را خودکشی کرد؛ به قلم آنتونن آرتو، مترجم مریم مجد
- کتاب تئاتر ایران در گذر زمان؛ به قلم ستاره خرمزاده اصفهانی

را رها نمی‌کند، جهان او جهان ابزورد است، او می‌خواهد حتی اگزیرستنس خود را انکار کند، می‌خواهد طغیان کند و آزاد گردد؛ اما انتخاب او در این جهان ابزورد چیزی جز مرگ نمی‌تواند باشد.

نمایشنامه طبق تبعیت نعلبندیان از چند صدایی و عدم حضور یک لحن و یک اندیشه، گاهی به صورت شعر، گاهی مانند متون مقدس، گاهی به صورت محاوره پیش می‌رود تا حتی با آزادخواهی در ساختار متن بتواند کمی فریدون را از زندان پیرامونش رها کند.

ضرب‌آهنگ سنج و زنجیر مانند نئی یکسان یا ترجیع‌بندی در نمایش‌نامه تکرار می‌شود، تا مخاطب فراموش نکند ظهر عاشوراست و درست در لحظه‌قتلی که سنت و مذهب آن را تأیید می‌کند، قتلی دیگر صورت می‌گیرد، فریدون در یک گناه جمعی توسط قاتلین جمعی در ظهر عاشورا به قتل می‌رسد، گویی تمام همسایگان با این قتل خود را و هویت خود را نابود می‌کنند. البته باید مدنظر داشت که نعلبندیان با آزادی در بیان موقعیت‌های گفتمانی شخصیت‌ها، در لایه‌های زیر متن به ساختارهای دستوری و نهادهایی که این خانه را به ویرانی کشانده‌اند نیز اندیشیده است. بعد از قتل هر کدام از شخصیت‌ها در صحنه آخر در یک نشست توجیهی شروع به غسل تمعید خود می‌کنند. برای فریدون مرگ یک انتخاب و یک طغیان بود برای آزادی از شرایطی غیر قابل تغییر.

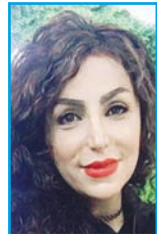
این نمایش‌نامه توسط عباس نعلبندیان به استاد خود محمد آستیم تقدیم شده است و به‌نوعی نعلبندیان روایتی از زندگی محمد فرهنگیان (آستیم) را در شمایل فریدون نقل کرده است. او در ابتدای نمایش‌نامه با حروف کوچک نوشته است: برای م.ف

محمد فرهنگیان (آستیم) آموزگاری بود که در دههٔ چهل به علت اتهامی از سمت آموزگاری اخراج می‌گردد، او در زمینهٔ تئاتر و هنر نویسندگی الگویی برای نعلبندیان بود، آستیم پس از اخراج با فقر شدید مواجه می‌شود و نمی‌تواند خود را با شرایط موجود وفق دهد و به خانه‌ای با صندوقچه‌ای سرشار از کتاب نقل مکان می‌کند که در آنجا نیز با حواشی بسیاری مواجه می‌شود و پس از ترک آنجا به اعتیاد کشیده می‌شود و تمام...

فریدون تصویری از محمد آستیم است. نعلبندیان اما این بار نمی‌گذارد فریدون آن خانه را مانند آستیم رها کند و اجازهٔ زیست در آن فضا را به فریدون می‌دهد تا نشان دهد که چگونه فریدون توسط جامعه به قتل می‌رسد،



# تحلیل ساختار گرایانه دستور صحنه معرف در دوره چهارم نمایشنامه‌های ایبسن (سولنس معمار - آیلف کوچولو) تحلیلی درباره دستور صحنه معرف استاد سولنس معمار



نگارنده: مراد عباس‌پور

مخاطب با کنش‌ها پیش از شروع پرده است. در سولنس معمار، دستور صحنه پرده اول در دفتر کاری در خانه سولنس بدون حضور سولنس معمار، در پرده دوم این دستور صحنه به اتفاق نشیمن با حضور سولنس و همسرش و در پرده سوم به ایوان خانه با حضور هیلده و

نمایشنامه استاد سولنس معمار شامل سه دستور صحنه معرف در ابتدای سه پرده است، این سه نمای معرف ماکسیمال بوده و علاوه بر مدرن بودن نمایشنامه به تلفیق مخاطب و کنش‌های دراماتیک نمایشنامه می‌پردازد. دستور صحنه ماکسیمال سعی بر آشنایی

## تحلیل ساختارگرایانه دستور صحنه معرف دوره چهارم نمایشنامه‌های ایبسن (جان گابریل بورگمان، وقتی ما مردگان سربرداریم)

### تحلیل درباره‌ی دستور صحنه معرف جان گابریل بورگمان

نمایشنامه جان گابریل بورگمان دارای چهار دستور صحنه معرف ماکسیمال است و نوع قرارگیری دستور صحنه‌ها در هر پرده در راستای محتوا و کنش دراماتیک شخصیت‌ها در نمایشنامه است؛ پرده اول با اتاق نشیمن خانم بورگمان و تأکید بر برف و بوران آغاز می‌گردد. پرده دوم اتاق پذیرایی طبقه بالای همان خانه با تأکید بر اینکه این خانه در کل متعلق به اوست؛ این پرده با حضور جان گابریل و فولدال با آهنگ رقص مرگ همراه است. پرده سوم در اتاق نشیمن خانم بورگمان با حضور خانم بورگمان است و پرده چهارم در محوطه بیرون عمارت در هوای برفی با حضور جان گابریل، الا و خانم بورگمان است. این ترتیب و چیدمان دستور صحنه‌ها جدال و تنهایی خانم بورگمان را نشان می‌دهد و آهنگ رقص مرگ در پرده دوم می‌تواند آغازگر تصویر مرگ جان گابریل در پرده چهارم باشد، این پرده‌ها با چیدمان شخصیت‌ها و جدال با خود و تنهایی ادامه می‌یابد، تا اینکه در پرده چهارم به مرگ و رهایی با تأکید بر لوکیشن بیرون عمارت به مخاطب گوشزد می‌شود، اگر این چهار پرده را کنار هم قرار دهیم می‌توانیم تا حدی به پیرنگ نمایشنامه و تنهایی درون شخصیت‌های آن پی ببریم.

### تحلیل درباره‌ی دستور صحنه معرف وقتی ما مردگان سربرداریم

نمایشنامه وقتی ما مردگان سربرداریم شامل سه دستور صحنه معرف ماکسیمال در ابتدای سه پرده است. اگر خط سیر موقعیت‌های دستور صحنه را پی‌گیری کنیم به همخوانی آن با محتوای اثر خواهیم رسید و مخاطب می‌تواند با خوانش دقیق دستور صحنه‌ها آماده پذیرش کنش‌های متن گردد، دستور صحنه پرده اول در بیرون هتل است با نمای

خانم سولنس، بدون سولنس معمار می‌پردازد، دستور صحنه کاملاً تابع محتواست، این نمایشنامه آزادی نمادین سولنس را توسط هیله‌ها نشان می‌دهد و با توجه به دستور صحنه‌ها حرکت از دفتر کار به سوی ایوان نوعی آزادی و رهایی سولنس را به تصویر می‌کشد. وقتی هیله در آخرین دستور صحنه حضور دارد؛ زیرا درست در این پرده استاد سولنس معمار به مرگ نمادین می‌رسد و آزادی او مرهون حضور هیله است.

### تحلیل درباره‌ی دستور صحنه معرف آیلف کوچولو

نمایشنامه آیلف کوچولو شامل سه دستور صحنه معرف در ابتدای سه پرده است؛ این سه دستور صحنه ماکسیمال است که طبق توضیحات پیشین علاوه بر مدرن بودن نمایشنامه مخاطب را با کنش‌های دراماتیک در متن پیوند می‌زند، دستور صحنه پرده اول در اتاقی تابستانی ملک‌المش با حضور ریتا و آستا، دستور صحنه پرده دوم در کنار دره‌ای است با حضور آلفرد و آستا، دستور صحنه پرده سوم در محوطه‌ای مشرف به دریا با حضور آستا و بورگهایم است. این دستور صحنه‌ها مطابق با محتوای متن پیش می‌روند، تغییر لوکیشن‌ها از اتاق امن تابستانی به سمت دره و پس از آن به سمت دریا نشان دهنده محتوای اثر که همان تغییر است؛ آن هم تغییری بنیادین، آستا و بورگهایم در دستور صحنه پرده سوم برای همیشه از المش می‌روند. مانند آیلف که توسط بانوی موش ران در دریا غرق شد، دستور صحنه سوم لوکیشن دریاست همان دریایی که موجب تغییرات شخصیت‌ها در نمایشنامه شد. اول با مرگ آیلف و سپس رفتن آستا و بورگهایم و بعد از آن ماندن ریتا با آلفرد است، لوکیشن دره نیز پیام جدایی آلفرد از آستا را در پرده سوم نوید می‌دهد، گویی تمام شخصیت‌ها در راستای دستور صحنه‌ها، برای رفتن و یا پیوستن و در کل برای تغییری بنیادین آماده می‌شوند همه عصای زیر بغل آیلف را زمین می‌گذارند چون همه آنها همان آیلف کوچولو هستند.

و اولفهایم طبق دستور صحنه از کوه به پایین می‌آیند، این دستور صحنه‌ها عدم خواست حضور مایا در قلعه را و عدم رهایی نمادین او را نشان می‌دهد و عدم حضور روبک در دستور صحنه آخر رهایی او به وسیله مرگی نمادین را در متن به رخ مخاطب می‌کشد.

### جدول ساختارگرایانه دستور صحنه درون‌متنی دوره چهارم نمایشنامه‌های ایبسن (سولنس معمار-آیلف کوچولو)

جنگل و کوهستان و حضور روبک و مایا در کنار هم، دستور صحنه دوم در دامنه کوهستانی بی‌درخت است و حضور روبک و مایا دور از هم، در دستور صحنه سوم بر فراز کوهی بلند و عدم حضور روبک و همراهی مایا با اولفهایم است. هر چقدر از دستور صحنه اول فاصله می‌گیریم حرکت از سطح به ارتفاع دیده می‌شود و جدایی روبک و مایا که زن و شوهر هستند و درست در محتوای اثر که در آخر روبک با ایرنا به بالای کوه می‌رود، مایا

تعداد دستور صحنه‌های درون‌متنی از منظر ساختاری در استاد سولنس معمار

پرده‌ها	قیدی	صفتی	توزیعی	وضعی	فعلی	روایی
پرده اول	۶۲	۱۲	۲۰	۵	۱۲۰	۱۹
پرده دوم	۵۰	۹	۶	۴	۱۰۹	۱۰
پرده سوم	۴۳	۳	۹	۷	۵۶	۱۷
جمع	۱۵۵	۲۴	۳۵	۱۶	۲۸۵	۴۶

تعداد دستور صحنه‌های درون‌متنی از منظر ساختاری در آیلف کوچولو

پرده‌ها	قیدی	صفتی	توزیعی	وضعی	فعلی	روایی
پرده اول	۵۶	۷	۱۲	۴	۱۱۵	۱۴
پرده دوم	۶۹	۷	۱۶	۲	۹۱	۲۰
پرده سوم	۴۰	۶	۱۰	۲	۵۵	۸
جمع	۱۵۵	۲۴	۳۵	۱۶	۲۸۵	۴۶

## تحلیل دربارهٔ دستور صحنه درون‌متنی آیلف کوچولو

با توجه به تعداد دستور صحنه‌های درون‌متنی در نمایشنامه آیلف کوچولو به تفکیک هر پرده مشخص شد. در این نمایشنامه تعداد دستور صحنه‌های فعلی و قیدی در هر پرده از بالاترین تعداد برخوردار است. در مجموع این نمایشنامه شامل ۲۶۲ دستور صحنهٔ فعلی و ۱۶۵ دستور صحنهٔ قیدی است و در نتیجهٔ این تعداد می‌توان به این برآورد رسید که این نمایشنامه بر کنش یک یا دو شخصیت متمرکز است و دستور صحنه‌ها در راستای فضا و اتمسفر حاکم بر نمایشنامه نیستند و بیشتر به توصیف شخصیت و توجه بیشتر مخاطب به قهرمان تمرکز دارند. در اینجا می‌توان با تلفیق موقعیت گفتمانی که پیش از این در جدول‌های پیشین مورد بررسی قرار گرفت؛ به نکتهٔ مهمی دست یافت که نویسنده با به کار بردن دستور صحنه‌های فعلی و قیدی قصد داشته است تا شخصیت آلفرد المَش با ۴۴۶ موقعیت گفتمانی و پس از آن ریتا را با ۳۴۹ موقعیت گفتمانی در مرکز توجه مخاطب قرار دهد و در راستای محتوای نمایشنامه این روند موقعیت گفتمانی و دستور صحنه‌ها پیش می‌روند و نویسنده درست در راستای محتوای اثر ساختار نمایشنامه را مهندسی کرده است و با دقت بر تمام این عناصر می‌توان به انسجام بی‌نظیر آثار ایبسن دست یافت.

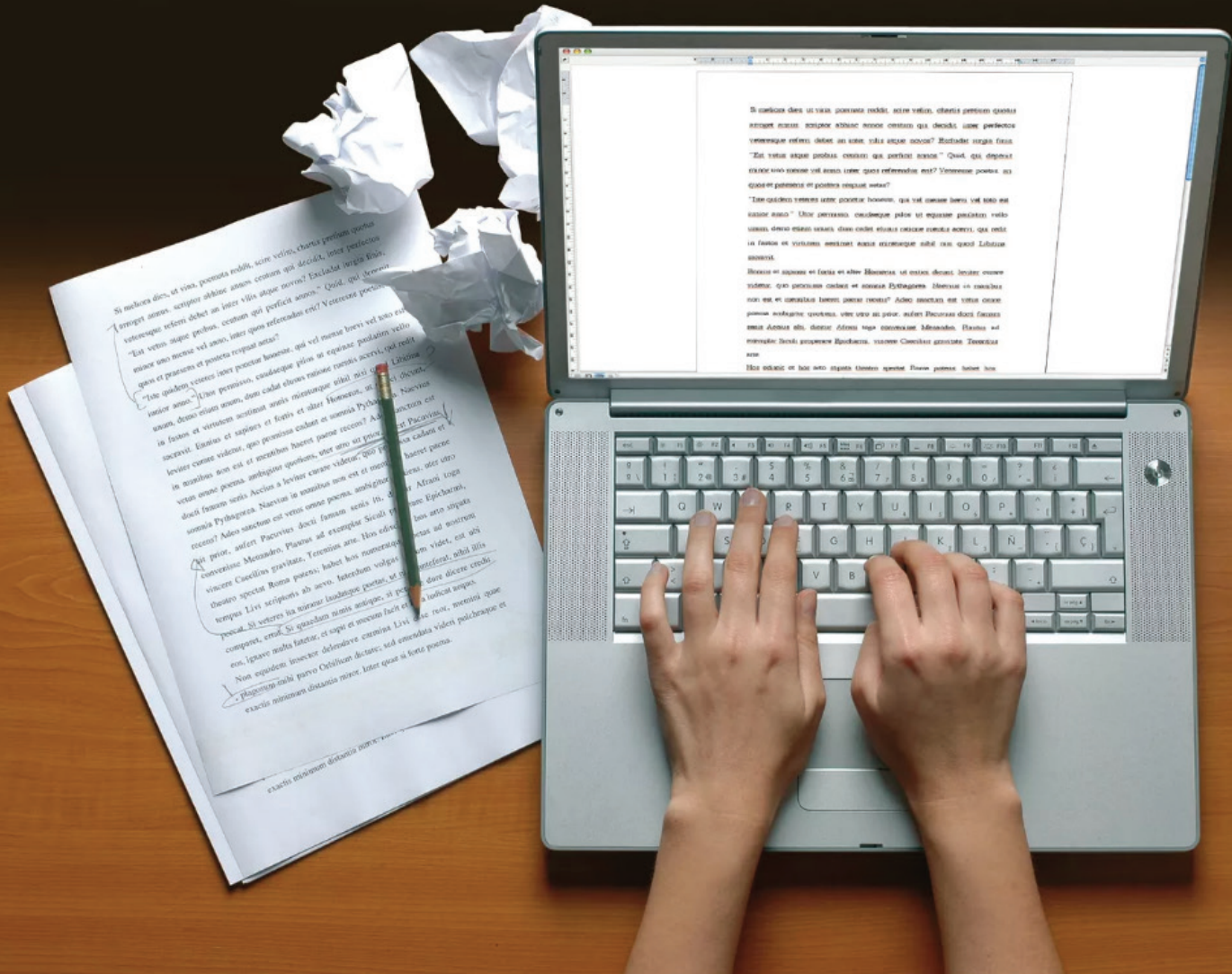
## تحلیل ساختارگرایانه دستور صحنه درون‌متنی در دوره چهارم نمایشنامه‌های

### ایبسن (سولنس معمار-آیلف کوچولو)

## تحلیلی دربارهٔ دستور صحنه درون‌متنی استاد سولنس معمار

با توجه به تعداد دستور صحنه‌های درون‌متنی در نمایشنامه سولنس معمار به تفکیک هر پرده، مشخص شد در این نمایشنامه تعداد دستور صحنه‌های درون‌متنی فعلی در تمام پرده‌ها دارای بالاترین دستور صحنه است و بعد از آن دستور صحنه قیدی قرار دارد، در مجموع این نمایشنامه شامل ۲۸۵ دستور صحنه فعلی و ۱۵۵ دستور صحنه قیدی است و با توجه به کارکرد این دو دستور صحنه که نشان دهندهٔ کنش نمایشنامه بر یک یا دو شخصیت است می‌توان به این نتیجه رسید که کارکرد دستور صحنه در این نمایشنامه بر کنش شخصیت تمرکز دارد و نویسنده کمتر برای پیشبرد نمایشنامه به دستور صحنه‌های وضعی و روایی نیاز داشته است؛ زیرا در این دو دستور صحنه فضای حاکم بر نمایشنامه در اولویت قرار دارد، با توجه به تعداد موقعیت گفتمانی این نمایشنامه که پیش از این در جدولی مشخص گردید، می‌توان به این نتیجه رسید که نویسنده با استفاده از دستور صحنه‌های فعلی و قیدی قصد داشته است بر شخصیت استاد سولنس معمار با ۶۸۷ موقعیت گفتمانی و هیله با ۴۹۳ موقعیت گفتمانی تمرکز داشته باشد؛ زیرا در این نمایشنامه محتوا و کنش نیز بر دوش این دو شخصیت است.





# مؤلف چیست + اند؟



حسین رسول زاده

سویس گرفته، همان است که او نوشته بود؟ این جُستار بر این وسوسه بنا شده است که شاید نویسنده نوشتار، مولف کتاب نباشد! بنابراین باری دیگر در برابر پرسشی مدرن - دیگر کلاسیک - قرار می‌گیریم: - مولف چیست؟ هنگامی که از «چیستی» مولف، سخن به میان می‌آید بی‌درنگ دو مقاله تأثیر گذار در ذهن می‌درخشد:

مرگ مولف (رولان بارت: ۱۹۶۸) مولف چیست (میشل فوکو: ۱۹۶۹)

«من خود چیزی هستم، کتاب‌هایم چیزی دیگر»  
نیچه

نویسنده که در نوشتار، جان - به - در زیسته بود اینک (در جشن امضا) کتابی را امضا می‌کند که خواننده به دست او می‌سپارد. او که پیش‌تر نوشتاری به دست چاپ سپرده بود تا به دست خواننده برسد، اکنون خود، آن را در هیأت کتاب از خواننده دریافت می‌کند. آیا نویسنده همان را امضا می‌کند که نوشته بود؟ آیا کتابی که خواننده به



## ۱) مرگ مؤلف

رولان بارت با مقاله «مرگ مؤلف»، تولد خواننده را به بهای مرگ مؤلف اعلام کرد:

«... صدا منشأ خود را گم می‌کند، مؤلف به قلمرو مرگ خود پا می‌گذارد و نوشتار آغاز می‌شود.» پیش‌تر تصور بر این بود «مؤلف، کتاب را تغذیه می‌کند، یعنی آن که مؤلف قبل از کتاب حضور دارد. فکر می‌کند، رنج می‌برد و برای کتاب زندگی می‌کند و مانند پدری نسبت به فرزند خود، حکم نیای کتاب را دارد. در تقابل کامل، نویسنده مدرن هم زمان با متن به دنیا می‌آید و به هیچ وجه مجهز به وجودی مقدم بر نوشتار و فراتر از آن نیست، نهادی نیست که کتاب، گزاره آن باشد؛ هیچ زمان دیگری جز زمان بیان وجود ندارد.»<sup>۱</sup>

بارت بر آن است این نه مؤلف، بلکه زبان است که سخن می‌گوید. - یادآور این قول هایدگر که این زبان است که سخن می‌گوید- بنابراین «وحدت متن، نه در منشأ آن بلکه در مقصد آن نهفته است.» او بشارت می‌دهد: «ما در آستانه دوره‌ای هستیم که دیگر نمی‌خواهیم فریب اتهامات متقابل کنایه آمیز و متکبرانۀ جامعه خوب را بخوریم... تولد خواننده باید به بهای مرگ مؤلف باشد.»

مقاله رولان بارت اگرچه با زبانی شاعرانه و نگاهی فلسفی، تأثیر گذارترین اثر «ضد نیت‌گرایی» تلقی شده اما او در چنین رویکردی، تنها نبود. پیش‌تر ویلیام ک. ویمست و مرنرو بیردزلی در سال ۱۹۴۶ مقاله‌ای مشترک با عنوان «سفسطه نیت مندی» را در مجله ری ویو انتشار دادند.

این مقاله واکنشی بود بر دیدگاه آکادمیک حاکم که هستی متن را در زندگی خصوصی مؤلف، جستجو می‌کرد.

آن دو مراد خود از «سفسطه نیت مندی» را در آمیختن متن با خاستگاه و «زندگی خصوصی» مؤلف دانسته بودند.<sup>۲</sup>

آنها به طرح این پرسش پرداختند که «آیا نیت مؤلف همان است که می‌گوید؟» و «آیا آنچه او گمان می‌کند باید معنای اثرش باشد، باید برای خواننده نیز مهم باشد؟»

رویکرد مسلط در آن هنگام نگاه ای.دی. هیرش بود که می‌گفت «منتقد مانند قابله است؛ به مؤلف کمک می‌کند معنای مقصودش را به دنیا بیاورد.

ویمست و بیردزلی در برابر این رویکرد مسلط، استدلال می‌کردند که بسیاری متن‌ها وجود دارند که عملاً هیچ مولفی ندارند. بسیاری متن‌ها پس از گذشت سال‌ها و قرن‌ها معنای اولیه خود را از دست داده‌اند. مثل واژه پلاستیک در شعری از مارک ایکن ساید، پس از گذشت دوپست و پنجاه سال. و نهایت آن که ابهام زدایی از متن به سودای یافتن نیت مؤلف، به زوال متن می‌انجامد.

پیش‌تر رمانتیک‌ها با مطرح کردن «خود انگیزختگی» در خلق اثر، بر آن شده بودند آفرینش هنری، حاصل کنشی خود جوش است و شاعر در قلمرویی قرار می‌گیرد که خود نیز از نتیجه کارش آگاه نیست. او نوشتار را نمی‌اندیشد، نوشتار بر او فرود می‌آید، الهام می‌شود. دنی دیدرو بر آن بود شاعر آنچه را که به او الهام شده، می‌نماید بی آن که بر معنای آن تسلطی داشته باشد. به گفته شلی شاعران چیزی را می‌نمایانند که خود از فهم آن عاجزند.

بنا به نوشته اندرو بنت تمایلات رمانتیستی در رویکرد به مؤلف، در قرن بیستم نیز رواج داشته چنان که چارلز سیمیک نوشته است «شعر، خود را می‌نگارد.» و وی.اس. گراهام بر آن شده «شاعر آنچه را که می‌داند نمی‌نویسد بلکه آنچه را نمی‌داند به نگارش در می‌آورد.» هم چنان که ویلیام فاکنر در سال ۱۹۴۹ نوشت «آرزوی من این است که به عنوان فردی به خصوص، از تاریخ حذف و باطل شوم؛ بی نشان می‌نویسم، جز کتاب‌هایم هیچ زباله‌ای ندارم... هدف من این است که مجموع زندگی‌ام و تاریخ آن فقط یک جمله باشد، جمله‌ای که هم در مجلس ترحیمم گفته شود و هم روی سنگ قبرم نوشته شود : کتاب‌هایی نوشت و مُرد.»<sup>۳</sup>

بنابراین رمانتیک‌ها هم به گونه‌ای از «مرگ مؤلف» قائل بودند. زیرا چگونه می‌توان از نیت مؤلف سر در آورد در حالی که او خود اذعان دارد در کنشی غریب، از الهامی پرده بر می‌دارد که خود نیز نمی‌داند چیست و برای چیست!

حتما می‌توان دورتر رفت. سقرات در رساله «ایون» ، شعر را حاصل الهام ناگهانی دانسته، به طوری که شاعران تا الهامی به آنها نشود و از عقل و خرد بیرون نیایند و از خود بی خود نشوند، شعری نمی‌توانند سرود. <sup>۴</sup>

یافت. به گفتهٔ فوکو نام مولف، نامی خاص است. گفتن این که بی‌پردوپن نامی وجود نداشته یا او اصلاً پزشک نبود، با گفتن این که شکسپیر وجود نداشت، یکی نیست. اگر معلوم شود بی‌پردوپن در پاریس نبوده یا پزشک نیست تأثیری در نام او نخواهد داشت، او باز هم بی‌پردوپن خواهد بود. نیز اگر معلوم گردد شکسپیر در خانه‌ای که امروزه محل بازدید است متولد نشده، تغییری در «کارکرد مولف» ایجاد نخواهد شد. به گمان فوکو «نام مولف به سادگی، عنصری در سخن نیست بلکه نقش معینی را نسبت به سخن روایی ایفا می‌کند.»

او برای آنچه که «کارکرد مولف» نامیده چهار ویژگی قائل می‌شود:

۱- متن‌ها و سخن‌ها «تنها هنگامی به طور واقعی دارای مولف شدند که مولف‌ها در معرض مجازات قرار گرفتند. یعنی هنگامی که سخن‌ها توانستند سر پیچی کنند.»

۲- دومین ویژگی آن است که «کارکرد مولف بر همهٔ سخن‌ها به شیوه‌ای ثابت و فراگیر اثر می‌گذارد.»

۳- ویژگی سوم \_ که فوکو به طرز عجیبی آن را نتیجهٔ عملی بغرنج که مولف را به «موجودی خردمند» بدل می‌سازد، برشمرده همان است که اسلوب‌های کلاسیک در شناسایی روش و منش عمومی مولف، از آن بهره می‌برد تا او را در میان متن‌های گمنام باز یابد.

۴- چهارمین کارکرد مولف، صرفاً به فردی واقعی بر نمی‌گردد زیرا می‌تواند همزمان به چند «من» منتهی شود. در این معنا، آن «من» که در «مقدمه»، شرایط نگارش کتاب را شرح می‌دهد همان «من» نیست که درون متن به جد و جهد می‌پردازد. ۷

اکنون پرسشی در خاطر سو می‌کشد: اگر اثری «جعل» شود و به شکسپیر منتسب گردد، چه اتفاقی رخ می‌دهد؟ مناسبت مرگ مولف با اثری جعل شده چگونه خواهد بود؟

### ۳) مرگ مؤلف چیست؟

فوکو در همان آغاز، «درون مایهٔ» گفتار خود را به کومه نوشتی از بکت پیوند می‌زند: «چه اهمیت دارد چه کسی سخن می‌گوید؛ کسی گفته است، چه اهمیت دارد که چه کسی سخن می‌گوید.» اما این «چه کسی» است که به ما می‌گوید

شاعری که به هنگام به در شدن از خود، شعر می‌سراید چگونه می‌تواند نیتی پیشینی در خود داشته باشد؟ چگونه می‌توان مقصود او را در پس شعری که خود نمی‌داند از کجا و چگونه در او شکفته، پیدا کرد؟

در مقطعی دیگر فرمالیست‌های روس - که در حدود سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۳۰ پا به عرصه گذارده بودند - بسیار زودتر از بپردزلی و بارت به این دریافت رسیده بودند که نیت مولف نمی‌تواند سرنوشت متن را به دست گیرد و توضیح نهایی آن باشد. رومن یاکوبسن، ویکتور شکلوفسکی و تینیانوف از زمره اندیش‌گران فرمالیست بودند که در این زمینه تأملاتی بیش از سایرین داشته‌اند. یاکوبسن در اثبات جدایی نیت مولف از متن، مثالی تاریخی دارد. او به شعرهای عاشقانه شاعر رمانتیک چک، کارل هنیک ماشا استناد می‌کند که سراسر در ستایش معشوق سروده شده‌اند. و سپس دفتر خاطرات خصوصی شاعر را ورق می‌زند که به تمامی به هجو معشوقه‌اش پرداخته است. ۵. با این همه، با آن که پیشینیان بارها اقتدار مولف بر متن را به چالش کشیده بودند اما در جستار کرشمه‌وار رولان بارت بود که گویی تیر آخر به مولف شلیک شد. بارت دروازه‌هایی را پیش‌روی مولف در گشود که او را با قلمرو مرگ خود آشنا ساخت. اما آن که می‌میرد کی‌ست؟

### ۲) مؤلف چیست؟

پیش‌تر - در سال ۱۷۹۸ - ویلیام ورد زورث کتاب شعر خود را «بدون نام شاعر» منتشر کرده بود و سپس در چاپ ۱۸۰۰ مقدمه‌ای بر آن پیوست که با پرسشی آغاز شده بود.

آنچه که در این پرسش جالب بود، نه پاسخ ورد زورث بلکه خود پرسش بود: «شاعر چیست؟» چنان که اندرو بنت به یاد آورده «پانزده سال بعد، در سال ۱۸۱۷ در کتابی از کالریج با عنوان "زندگی نامهٔ ادبی" انتقادهای ورد زورث تکرار شد و دوباره قوت گرفت؛ پرسش "شاعر چیست" با پرسش "شاعر چیست" در هم آمیخت. کالریج نوشت پاسخ به یکی از این پرسش‌ها، در پاسخی که به پرسش دیگر داده می‌شود، دخیل است.» ۶ با این همه، با میشل فوکو بود که پرسش «مولف چیست» بر پهنهٔ اندیشهٔ ادبی، برجستگی

مؤلف همانگاه که مرزهای نوشتن را می‌پیماید وارد قلمرو مرگ خود می‌شود و اقتدارش را از دست می‌دهد و دیگر خود را نمی‌شناسد. نوشتار وادی آنارشیست. هیچ اقتداری نیست. نیت مؤلف در این وادی همان گونه می‌میرد که نیت خواننده. متن همان گونه از دست مؤلف می‌گریزد که از چشم خواننده. خلع ید از مؤلف به معنای سپردن اقتدار به خواننده نیست بلکه نفی اقتدار و زیستن در قلمرو نفی در بی‌سرانجامی و اکنونگی است. گرفتن معنا از نویسنده و سپردن آن به خواننده - به قول دریدا - بر این فرض «لوگوسانتریستی» استوار است که به هرحال معنای متن را در تملک یک «شخص متعالی» قرار دهد.

بی تردید حق با رولان بارت است آنگاه که می‌گوید مؤلف مقدم بر نوشتار نیست و هیچ زمان دیگری جز زمان بیان وجود ندارد اما این همزمانی به معنای تقدم متن بر خواننده نیز نیست. او هم در مدار خوانش، مرگ خود را خواهد زیست. کتاب، نویسنده را به خواننده و خواننده را به نویسنده بدل می‌سازد. آنان هریک مرگ خود را زندگی می‌کنند.

اما «زمان بیانی» که بارت از آن سخن می‌گوید، کدام زمان است؟ زمان بیان نویسنده در غیاب خواننده، آنگاه که می‌نویسد؟ زمان بیان نویسنده در غیاب خود، آنگاه که خواننده می‌خواند؟

این گزاره که «هیچ زمان دیگری جز زمان بیان وجود ندارد» ناظر بر کدام ضلع از مثلث «نویسنده»، «خواننده» و «متن» است؟

پیش‌تر اومبرتو اکو در میان «نیت مؤلف» و «نیت خواننده» امکان سومی را استخراج کرده بود: «نیت متن». او نوشت: «... میان نیت مؤلف (که کشف آن بسیار دشوار است و اغلب هیچ ارتباطی به تأویل متن ندارد) و نیت خواننده (که - به گفته ریچارد رورتی - کاملاً شکل متن را به هم می‌ریزد تا آن را با مقصود و منظور خود همخوان سازد) امکان سومی هم وجود دارد: نیت متن.»<sup>۱۰</sup>

### نیت متن چیست؟

اکو اگر چه تعریفی تمام شده از آنچه که «نیت متن» خواننده به دست نمی‌دهد اما آن را «راهبردی نشانه‌شناختی» می‌شمارد که به هرحال برای تأویل متن، «ملاک‌ها» و کرانه‌هایی وجود دارد و

«چه اهمیت دارد چه کسی سخن می‌گوید؟» به قول جورجو آگامبن «سخن بکت، درست در حین ادا شدن، حاوی تناقضیست که به نظر می‌رسد به نحوی آیرونیک یادآور مضمون سرتی خود در سگفتار است: "چه فرقی می‌کند چه کسی سخن می‌گوید، کسی گفت، چه فرق می‌کند چه کسی سخن می‌گوید."»

بنابراین کسی هست که در عین بی‌نام و بی‌چهره ماندن، این عبارت را مطرح کرده، کسی که بدون او اندیشه بی‌اهمیت بودن آن که سخن می‌گوید هرگز بیان نمی‌شد. همان ژستی که هویت مؤلف را بی‌مناسبت می‌سازد در عین حال ضرورت تقلیل‌ناپذیر حضور او را تأیید می‌کند.<sup>۸</sup>

نویسنده از خاکستر خود برون جسته تا چیزی را که در متن آفریده، باز آفریند! تولد متن به معنای خاموش شدن مؤلف به عنوان کس نیست بلکه به معنای خاموش شدن کس به عنوان مؤلف است.

به گفته رولان بارت در مقاله «از اثر تا متن» این بدان معنا نیست که «مؤلف نمی‌تواند به درون متن، به درون متن خودش باز گردد» اما او در این بازگشت، چیزی خبر «میهمان» متن نخواهد بود.<sup>۹</sup>

نیز او در «درجه صفر نوشتن» اثر را آمیزه‌ای سه وجهی دانسته است از «زبان»، «سبک» و «نوشتار» که اگر چه «نوشتار» را وجه فردی/فرمی و خلاقه اثر دانسته لیکن از وجه «جسمانی» اثر که معطوف به زیست شخصی مؤلف است غافل نشده است. از طرفی تولد خواننده به معنای فروپاشیدن اقتدار مؤلف بر متن نیز نیست، زیرا مؤلف نمی‌تواند چیزی را که وجود ندارد از دست بدهد. او پیش‌تر اقتدارش را در متن از دست داده است؛ دیدیم بالزاک که سودای نوشتن رمانی در نکوداشت سلطنت را در سر داشت، کارش به خلق رمانی در نکوهش سلطنت کشید. نوشتن؛ در آمیختن با متن، همان قلمرویست که اقتدار مؤلف را فرو می‌پاشد.

بنابراین برخلاف فوکو پیگرد و مجازات مؤلف، نه کارکرد مؤلف، که کارکرد متن است، و آن هنگامیست که متن‌ها می‌توانند «سرپیچی» کنند. و این کارکرد متن است. و اگر چه مؤلف تحت پیگرد قرار می‌گیرد اما این متن‌ها هستند که سوزانده می‌شوند، سانسور می‌شوند و معدوم می‌شوند.

با این همه هرچند انگاره «نیت متن» گامی بود در جهت خروج از دو گانه مؤلف/خواننده، لیکن در نهایت نمی‌توانست به افقی فراسوی تعدیل این دوگانگی، نگاه کند. اما اگر مؤلف را نیتیست که گمان می‌کند در نوشتار جاری خواهد ساخت، اگر خواننده به سوی نیتیست که گمان می‌برد در متن خواهد یافت، متن را هیچ نیتی نیست. متن محل فروپاشی نیت‌هاست. متن حامل تأویل نیست هرچند حاصل تأویل است، نیتی را بر شانه حمل نمی‌کند، از حمل نیت، شانه خالی می‌کند. به همین دلیل برخلاف اِکو نیت‌گریزی متن به آن سبب نیست که کشف نیت مؤلف، مشکل است بلکه از آن روست که اساساً متن، تن به نیت مؤلف نمی‌سپارد. (دادائیسیت‌ها در نوشتارهای گروهی و تصادفی، خودآگاهانه نیت مؤلف را در «حین‌نگارش» حذف می‌کردند.) سرپیچی از نیت مؤلف، ذاتی متن است. متن سفارش نمی‌پذیرد. تولد خواننده اگرچه گفته‌اند به بهای مرگ مؤلف، تمام می‌شود اما پرده از ناتمامی متن بر می‌دارد. (چرا کافکا رمان‌هایش را ناتمام می‌گذاشت؟ و انریکه بیلا ماتاس در کتاب «بارتلبی و شرکا» از نویسنده‌ای به نام فلیس. پرتو ارزاندت یاد می‌کند که تمام داستان‌هایش را «ناتمام» و بی فرجام رها می‌کرد.) متن، اگرچه با مرگ خویشاوند است اما میلادی بی پایان است. با این همه رهایی از مرگ، پایان متن است (دیدیم شهرزاد آنگاه که از مرگ برجست، متن خاتمه یافت)

#### ۴) مؤلف، چیستند؟

رساله لونگینوس درباب شکوه سخن از نویسنده‌ای گم‌نام و ناشناخته است که در سال ۱۵۵۴ پیدا شد. تا آن زمان کسی از وجود چنین کتابی اطلاعی نداشت. تا مدت‌ها بعد نیز تصور می‌شد نویسنده رساله، ایونوس کاسیوس لونگینوس - حکیم و سیاست مدار سورپایی قرن سوم - است. اما در پژوهش‌های بعدی معلوم شد این رساله در اواسط قرن اول نوشته شده است و بنابراین نمی‌تواند از آن لونگینوس باشد. بنابراین نویسنده رساله چه کسی است؟ دانسته نیست. رساله‌ای بی‌نام نویسنده. رساله‌ای رها از نام نویسنده. اما این رساله فقط نویسنده خود را از دست نداده بلکه برخی صفحات‌اش را نیز از دست داده است. آنچه از فصل ۳۷ رساله به دست ما رسیده، چنین است:

نیت متن، خواننده‌ای آرمانی می‌آفریند که او را قادر می‌سازد میثاق‌های متن را بشناسد.

بنابراین «اگر داستانی با "یکی بود، یکی نبود" آغاز شود، به احتمال زیاد داستان پریان و قصه کودکان است ...»

اِکو می‌پرسد: «چگونه می‌توان گمان زنی‌ای درباره نیت متن را ثابت کرد؟»

و پاسخ او: «تنها راه این است که این گمان زنی را بر پایه متن به عنوان یک کلیت منسجم بیازماییم.» اگرچه اِکو سعی می‌کند با طرح «نیت متن» به مثابه یک امکان بینابینی، قواعد، بنیان‌ها و کرانه‌هایی برای کنش تأویل بیاید اما متن، همان گستره‌ایست که قواعد را به هم می‌ریزد و در کرانه‌های خود طغیان می‌کند. نوشتار همواره به سوی بی‌کرانگی است.

جستجوهای کلاسیک همواره «اهتمام» ورزیده‌اند متن را این جا و آن جا در «شباهت‌هایش» به دام اندازند، حدود آنها را بشناسند و میثاق‌هایش را شناسایی کنند. «اگر داستانی با یکی بود، یکی نبود آغاز شود» می‌توانیم تقریباً مطمئن شویم داستان پریان را در مقابل داریم ... این به گفته اِکو «فکر تازه‌ای نیست.» و ریشه‌های چنین نگرشی را باید در اگوستین قدیس جست: «تأویل بخشی از متن، تنها در صورتی پذیرفتنی است که با دیگر بخش‌های متن، همخوان باشد. در غیر این صورت باید رد شود.» اما آن که تأویلی را «می‌پذیرد» یا «رد می‌کند» چه کسی است؟ میشل فوکو در «مؤلف چیست» با الحاق این گفتمان به سومین کارکرد مؤلف، بر آن شده «نقد مدرن برای باز یافتن مؤلف در اثر، همان روش‌هایی را به کار می‌برد که تفسیر مسیحی برای اثبات ارزش یک متن براساس قداسیت مؤلف آن به کار می‌برده است.»

مطابق این «کارکرد» رد پای مؤلف یگانه را باید در میان متن‌های شبیه به هم جستجو کرد. اصالت متن در «شباهت‌ها» است، چنان که ژروم قدیس در مواجهه با متن‌های «متضاد»، آنچه را که با مشابهت‌ها در تضاد است، از آن مؤلف ندانسته و کنار می‌نهد. به گمان من چنین نگاهی مؤلف را از خروج از خود، از مقابله با خود و از «تضاد» با خود محروم می‌کند. اما متن‌ها بیش‌تر از آن که بر «شباهت» روئیده باشند بر «تضادها» شکوفه می‌زنند.

می‌شود کی‌ست؟ نویسنده یا مؤلف؟ مؤلف، حاصل نقش‌گری مرکب نویسنده، چاپ، طراحی، سانسور، ویرایش ... با تولد خواننده، در وجود نویسنده، رنگ می‌بازد و نویسنده - که پیش‌تر در متن خود نگاهشته، جان - به - در زیسته بود، اینک با به دست گرفتن کتاب، با دیدن «مؤلف»، به انزوا می‌لغزد. او گمان می‌کند کتاب می‌توانست بهتر از این باشد. اما او دیگر اقتداری ندارد. او در پس مؤلف، کتابی را امضا می‌کند که از آن او نیست. نویسنده پیش از تولد خواننده، با تولد مؤلف/کتاب، باری دیگر مرگ خود را تجربه می‌کند. نویسنده در مرگی مکرر زندگی می‌کند. از مرگی به مرگی. متن، مؤلف و خواننده، هرکدام قلمرویست که نویسنده در آنها مرگ خود را زندگی می‌کند.

### ارجاعات:

- ۱) ساختگرایی، پسا ساختگرایی و مطالعات ادبی / مقاله مرگ مولف / رولان بارت / فرزنان سجودی / ص ۱۷۰
- ۲) در آمدی بر فلسفه و ادبیات / اوله مارتین اسکیلئوس / محمد نبوی / آگه / ص ۱۳۷
- ۳) مولف / اندرو بنت / مُنا علی مددی / خاموش / صص ۸۹ و ۹۱
- ۴) پنج رساله / افلاتون / محمود صناعی / هرمس / ص ۹۷
- ۵) به نقل از : ساختار و تاویل متن / بابک احمدی / ج اول / مرکز / ص ۴۶
- ۶) مولف / پیشین / ص ۱۷
- ۷) سرگشتگی نشانه‌ها / گزینش مانی حقیقی / مقاله «مولف چیست» - میشل فوکو / افشین جهان‌دیده / مرکز / صص ۱۹۰ تا ۱۹۵
- ۸) حرمت شکنی‌ها / جور جو آگامبن / صالح نجفی و مراد فرهادپور / مرکز / ص ۷۲
- ۹) نقد ادبی نو / ارغنون ۴ سال ۱۳۷۳ / مقاله «از اثر تا متن» / رولان بارت / مراد فرهادپور / ص ۶۳
- ۱۰) هرمنوتیک مدرن (گزینه جستارها) امبرتو اکو / بابک احمدی و مهران مهاجر / مرکز / ص ۲۷۰
- ۱۱) شکوه سخن / رساله لونگینوس / رضا سیدحسینی / نگاه / ص ۹۴

«تشبیه‌ها و صور خیال رابطه نزدیک با استعاره دارند. (برای این منظور باید به عقب برگردم) تنها با این تفاوت که ...»  
باقی متن از بین رفته است. و بنابراین درحالی که فصل ۳۷ صرفاً جمله‌ای ناقص و ناتمام است، فصل ۳۸ نیز فاقد سطرهای آغازین است :  
«... مبالغه‌هایی از این قبیل.» ۱۱

با این حال اما چه کسی متن را به نشانه‌های نوشتاری در آمیخته است؟ چه کسی جملات ناقص و ناتمام را نقطه گذاری کرده و برای «میان جملات»، پراکنش گشوده است؟ و همین جا پای شخص دیگری به میان می‌آید و تفاوتی رخ می‌گشاید : تفاوت میان نویسنده و مولف!  
نویسنده دست نوشته‌ای به دست ناشر می‌سپارد اما کتابی که از دست ناشر دریافت می‌کند نوشته مولف است!

### مگر نویسنده همان مؤلف نیست؟

-نه / آری

دست نوشته نویسنده در دست ناشر به طرح روی جلد، کوتاه نوشتی در پشت جلد، حروف چاپی با فونت خاص ناشر، ویرایش ادبی، غلط‌های چاپی، سانسور، مقدمه، بهای پشت جلد ... آراسته می‌شود.

نویسنده کسی‌ست، مؤلف کسانی. مؤلف «کسانی» است که دست نوشته را به «کتابی» فرا می‌روید. بنابراین خود نویسنده نیز جزو مؤلف است. او خود کسی‌ست که با ارسال دست نوشته، آغازگر پروسه چاپ و انتشار کتاب است. او هم چنین نمونه‌های چاپی را غلط گیری، بازبینی و اصلاح کرده است.

مؤلف کسی نیست که در پژوهشی خستگی ناپذیر، چند اثر را در می‌آمیزد تا نتیجه‌ای بگیرد، بالعکس؛ مؤلف کسانی‌ست که یک اثر را نتیجه می‌دهد. به عبارتی دیگر مؤلف، حضور و کنش‌گری چند اثر در نهادی یگانه نیست بلکه کنش‌مندی چندین نهاد در اثری یگانه است. مؤلف، کسانی در کتاب است. از این منظر نویسنده هم مؤلف و هم نه مؤلف است. اینک با انفکاک مؤلف از نویسنده، پرسش این است : با تولد خواننده، آن که وارد قلمرو مرگ



## نگاهی به رمان شازده کوچولو با تأکید بر مفهوم هاله والتر بنیامین



نگارنده: مراد عباسپور

کوچولو به معرفی کوتاهی دربارهٔ مکتب فرانکفورت، تاریخچه و چهره‌های شاخص آن بپردازم. نام اولیه مکتب فرانکفورت، موسسه پژوهشی اجتماعی بود و در سال ۱۹۲۴ همزمان با تأسیس دیگر مکتب بزرگ فکری اروپا یعنی حلقه وین، شکل گرفت.

من در این یادداشت کوتاه قصد دارم با رویکردی تازه به بازخوانی رمان شازده کوچولو بپردازم و برخی از مؤلفه‌های مکتب فرانکفورت از جمله «هاله» و «کالایی شدن» را در این رمان بررسی کنم. بهتر است قبل از ورود به رمان شازده

منظور همان تابلوی کوچکی است که روی یکی از دیوارهای موزه لوور نصب شده، از کپی‌های برابر با اصل آن متمایز می‌کند، اصالت اثر است که به دو مقولهٔ زمان و مکان گره خورده است. یعنی خود اثر تفاوت خاصی با کپی‌های آن ندارد اما کپی‌ها زمان این امر نامرئی را در خود ندارند و در موقعیت مکانی تعریف شده‌ای واقع نشده‌اند. در چنین شرایطی یعنی با حذف مفهوم هاله از اثر هنری، اثر هنری تبدیل به کالایی می‌شود که به راحتی سر از دفتر کار پزشکان و سرمایه‌داران، تالارهای بزرگ و رستوران‌ها و اتاق کار آدم‌هایی در می‌آورد که شاید اسم داوینچی و ونگوگ حتی یک بار به گوششان نخورده باشد. نگاه بنیامین برخلاف آدورنو، چهره اصلی مکتب فرانکفورت، به این مقوله نه فقط تحسرامیز نیست که خوشبینانه است، چرا که به اعتقاد او این امر باعث می‌شود اثر هنری از حصار تنگ نخبگان هنر بیرون بیاید و به میان توده‌ها کشیده شود و به همین نسبت همراه با خودش فرهنگ را به میان مردم عادی بیاورد. به گمان آدورنو دستاورد این اتفاق ناخوشایند، یعنی کالایی شدن هنر، فرهنگ نیست، بلکه صنعت فرهنگ است و در این فرایند هر چیزی از جمله اثر هنری به یک کالا در کنار دیگر کالاها بدل می‌شود.

حال با این مقدمه تا حد امکان کوتاه، به سراغ رمان شازده کوچولو می‌رویم. داستان برخورد یک خلبان هواپیما با کودکی که از یک سیارهٔ دور آمده است. در قسمتی از رمان، شازده کوچولو با گلستانی روبه‌رو می‌شود پر از گل‌های سرخ، شبیه به هم و درست شبیه گلی که او در سیاره‌اش دارد. این لحظه خاصی در رمان است و لحظهٔ خاصی در زندگی شازده کوچولو. او با دیدن آن همه گل دچار یک جور حس فلاکت و بیچارگی و فریب‌خوردگی می‌شود. چون گلش قبلاً به او گفته بود که در عالم بی‌همتاست و حالا در یک گلستان، پنج هزار گل سرخ، درست شبیه گل خودش می‌بیند. با خودش می‌گوید: «اگر گل من این گل‌ها را می‌دید بور می‌شد... سخت به سرفه می‌افتاد و برای آنکه مسخره‌اش نکنند خود را به مردن می‌زد. من هم مجبور می‌شدم به پرستاری او تظاهر کنم و گرنه برای تحقیر من هم که بود به

چهره‌های اصلی این مکتب عبارت‌اند از: ماکس هورکهایمر، هربرت مارکوزه، تئودور آدورنو و در ادامه یورگن هابرماس.

والتر بنیامین که در این یادداشت بیشتر به اندیشه‌های او خواهیم پرداخت، هیچ‌گاه عضو رسمی مکتب فرانکفورت نبود؛ اما ایده‌هایش همچون فانوسی در شب تاریک اروپای بین دو جنگ، برای مکتب فرانکفورت و تعیین مسیر اعضای این مکتب که اغلب دوستان او بودند، راهگشا بود. شاید بشود گفت بنیامین در ارتباط با مکتب فرانکفورت همان نقشی را ایفا می‌کرد که ویتگنشتاین در ارتباط با حلقه وین.

به‌طور خلاصه می‌توان گفت مکتب فرانکفورت در ادامه تفکر مارکس و هگل شکل گرفته بود و به‌رغم انتقادات زیادی که به مارکسیسم سنتی داشت، روح دوباره‌ای به کالبد نیمه‌جان این مکتب دمید. مارکس که خود متأثر از دو اندیشمند بزرگ نیمه اول قرن نوزدهم یعنی هگل و فوئرباخ بود، دیالکتیک هگل و همین‌طور مقوله الیناسیون فوئرباخ را که بار روحانی و تئولوژیک داشتند، زمینی کرد و به دل جامعه کشید. مارکس اعتقاد داشت که اشتباه فلاسفه در طول تاریخ این بوده که همواره به تفسیر جهان پرداخته‌اند، حال آنکه باید آن را تغییر داد و اینکه: «فلسفه تا به حال روی سر خود بوده به جای آنکه روی پاهایش باشد» و در جایگاه واقعی‌اش یعنی زمین قرار بگیرد. هگل پیشتر مرگ هنر و مشخصاً هنر بزرگ را اعلام کرده بود. منظور از هنر بزرگ، هنری است که مخاطب را به کرنش وا دارد و آنچه مخاطب را به کرنش وا می‌دارد یگانگی اثر و رازآمیزی آن است، می‌خواهد یک اثر معماری مانند کلیساهای عصر رنسانس باشد یا تابلو نقاشی لئوناردو داوینچی.

والتر بنیامین با تأثیر از این تئوری هگل، یعنی مرگ هنر بزرگ، در سال ۱۹۳۵ مقاله «اثر هنری در عصر باز تولید مکانیکی» را می‌نویسد. به‌زعم بنیامین در عصر مدرن که امکان تکثیر آثار هنری به واسطهٔ ظهور تکنولوژی فراهم آمده، مفهوم هاله (aura) از اثر هنری حذف شده و تفاوتی بین گل‌های آفتابگردان و ونگوگ یا مونالیزای داوینچی با اصل آنها وجود ندارد. آنچه مونالیزای واقعی را، البته مونالیزای واقعی سال‌هاست که مرده،

فقط به شکوه و شکایت او، به خودستایی او، و گاه نیز به سکوت او گوش داده‌ام. زیرا او گل سرخ من است.<sup>۲</sup> این به معنای دقیق کلمه همان مفهوم هاله در اندیشه والتر بنیامین است؛ چیزی که یک شی، اثر هنری و یک گل را از بی‌نهایت گل مشابه، جدا می‌کند. چیزی که نامرئی است و به دشواری می‌شود درباره‌اش حرف زد و به قول روباه: «آنچه اصل است از دیده پنهان است.»

می‌توان گفت آنچه گل شازده کوچولو را متمایز کرده، عمری است که به پای او صرف نموده و دلهره‌ها و سختی‌ها و رنج‌ها و مرارت‌ها و زمان طولانی است که پشت گل نهفته است. قبل از برخورد با روباه شازده کوچولو با جغرافیادان روبه‌رو شده بود و به گل خودش در سیاره‌ای دور اشاره کرده بود. جغرافیادان گفته بود: «ما گل‌ها را یادداشت نمی‌کنیم، چون گل فانی است.» جغرافیادان هم یکی از همان آدم‌های بزرگ محاسبه‌گر عاقل است که همه چیز را با عقل معاش می‌سنجند و به هر چیز رویکردی فایده‌باورانه دارند. همان‌ها که در ابتدای رمان نتوانسته بودند نقاشی ساده‌ راوی، یعنی خوردن یک فیل توسط مار بوا، را تشخیص دهند و آن‌را با یک کلاه اشتباه گرفته بودند. چون آنها قادر به نگاه کردن نیستند. از هیچ چیز حیرت نمی‌کنند و باید هر لحظه همه چیز را برایشان توضیح داد. جهان برای آنها هیچ چیز رازآمیزی ندارد. همه چیز در یک فرایند خویشتن‌مدارانه تبدیل می‌شود به عدد و اگر چیزی قابلیت تبدیل شدن به عدد را نداشته باشد ارزش یادداشت کردن و حتی نگاه کردن نخواهد داشت. راوی در همان صفحات آغازین رمان می‌گوید: «اگر شما به آدم بزرگ‌ها بگویید من خانه زیبایی دیدم پشت بامش کبوتران... نمی‌توانند آن خانه را در نظر تجسم کنند. باید به ایشان گفت: یک خانه صد هزار فرانکی دیدم. آن وقت با صدای بلند خواهند گفت: به‌به چه خانه قشنگی.»<sup>۳</sup> راوی از جنس شازده کوچولو است و هستی‌اش لابه‌لای همان نقاشی‌های کودکانه مانده است و حتی قبل از خرابی هواپیمایش در آن بیابان، در میان آدم‌ها و به تعبیر خود او؛ آدم بزرگ‌ها، احساس بیگانگی و تنهایی می‌کند.

۳. همان. ص ۹۰

۴. شازده کوچولو. ترجمه محمد قاضی. انتشارات امیرکبیر. چاپ هفدهم. ص ۲۶

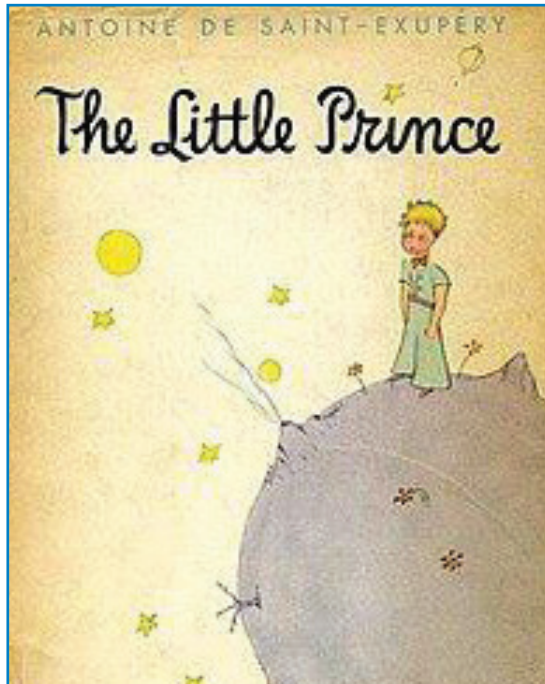
راستی می‌مرد.»<sup>۱</sup> در همین لحظه با دیگر شخصیت دوست‌داشتنی رمان یعنی روباه، روبه‌رو می‌شود. روباه با او از اهلی کردن حرف می‌زند. شازده کوچولو می‌پرسد: «اهلی کردن یعنی چه؟» روباه می‌گوید: «اهلی کردن چیز بسیار فراموش شده‌ای است.» بعد هم یک دیالوگ عجیب و حساب‌شده بین او و روباه شکل می‌گیرد. دیالوگی که کلمه به کلمه‌اش با دقت و ظرافت انتخاب شده است و تنها از عهده کسی برمی‌آید که خود زمانی عاشق بوده است. (مشهورترین قطعه رمان و شاید عاشقانه‌ترین پنج صفحه‌ای تاریخ ادبیات) بعد از این صفحات و صحبت درباره اهلی کردن، روباه از شازده می‌خواهد که او را اهلی کند.

شازده می‌گوید: «من باید دوستانی پیدا کنم و خیلی چیزها هست که باید بشناسم.» روباه می‌گوید: «هیچ چیز را تا اهلی نکنی نمی‌توان شناخت.» می‌گوید: «آدم‌ها دیگر وقت شناختن هیچ چیز را ندارند، آنها چیزهای ساخته و پرداخته از دکان می‌خرند؛ اما چون کاسبی نیست که دوست بفروشد، آدم‌ها بی‌دوست و آشنا مانده‌اند.»<sup>۲</sup> به نظر می‌رسد خود دیالوگ کاملاً بیانگر باشد و نیازی به انطباق آن با اندیشه‌های مکتب فرانکفورت از جمله هجوم تکنولوژی و تسلط علم و کالایی شدن هنر و فرهنگ و عشق و... نداشته باشد. بعد از گفتن این حرف‌ها روباه به شازده کوچولو توصیه می‌کند برود یک بار دیگر گل‌های سرخ را تماشا کند. «آن وقت تازه خواهی فهمید گل تو در دنیا یگانه است، به‌رغم شباهت کامل با گل‌های دیگر.» شازده کوچولو به توصیه روباه عمل می‌کند. می‌رود و خطاب به آن همه گل می‌گوید: «شما زیبایی ولی درونتان خالی است، به خاطر شما نمی‌توان مرد.» لابه‌لای این کلمات می‌توان ایده هگل، مفهوم هنر بزرگ و کرنش و به لرزه درآمدن زانوان در برابر هنر بزرگ را حس کرد. شازده رو به گل‌ها می‌کند و می‌گوید: «گل سرخ من به تنهایی از همه شما سر است، چون من فقط به او آب داده‌ام، فقط او را زیر حباب بلورین گذاشته‌ام، فقط او را پشت تجیر پناه داده‌ام، فقط کرم‌های او را کشته‌ام (به جز دو یا سه کرم که پروانه شوند) چون

۱. شازده کوچولو. ترجمه محمد قاضی. انتشارات امیرکبیر. چاپ هفدهم. ص ۸۲

۲. شازده کوچولو. ترجمه محمد قاضی. انتشارات امیرکبیر. چاپ هفدهم. ص ۸۷





زمین خوب آلوده نشده است: «من یک روز چهل و سه بار غروب خورشید را دیدم. آدم وقتی زیاد دلش گرفته باشد غروب خورشید را دوست دارد.»<sup>۷</sup>

در پایان رمان، شازده کوچولو به راوی می‌گوید: «آدم‌های سیاره تو پنج هزار گل سرخ در باغچه می‌کارند و گلی را که می‌خواهند در آن پیدا نمی‌کنند.» این درست مصداق آن چیزی است که بنیامین که مثل شازده کوچولو دوست‌داشتنی و عمیق است، در مقاله «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی» به آن پرداخته است؛ در ۱۹۳۵ یعنی ۷ سال قبل از خلق رمان بزرگ شازده کوچولو.

در خاتمه باید گفت چیزی که گل (اثر هنری) را متمایز می‌کند نه ظاهر آن، بلکه مدت زمانی است که پشت آن خوابیده است و سختی‌ها و مرارت‌های زیادی که باغبان (هنرمند) برای به بار نشستن آن تحمل کرده است.

«یکی بود یکی نبود. یک وقتی شازده کوچولویی بود که در سیاره‌ای به‌زحمت کمی از خودش بزرگ‌تر، خانه داشت و نیازمند بود به این که دوستی داشته باشد... برای اینکه معنی زندگی را درک کند.» شازده کوچولویی که بی‌آنکه مقاله «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی» را خوانده باشد، معنای زندگی را درک کرده بود.

۷. شازده کوچولو. ترجمه محمد قاضی. انتشارات امیرکبیر. چاپ هفدهم. ص ۳۴

در قسمت دیگری از رمان، بعد از برخورد با سوزن‌بان و تماشای عبور قطار حاوی مسافران، شازده کوچولو می‌پرسد: «این‌ها خیلی عجله دارند دنبال چه می‌گردند؟» سوزن‌بان می‌گوید: «حتی راننده قطار هم نمی‌داند.» این یک گفت‌وگوی معمولی نیست و بسیار تأمل برانگیز است. بعد قطاری مشابه از مسیر مخالف برمی‌گردد. شازده کوچولو می‌پرسد: «مگر آنها به این زودی برگشتند؟» سوزن‌بان می‌گوید: «آنها نیستند، این یک قطار تعویضی است.» شازده کوچولو می‌پرسد: «مگر از جایی که بودند راضی نبودند؟» سوزن‌بان می‌گوید: «آدم هیچ‌وقت از جایی که هست راضی نیست.» بعد قطار دیگری عبور می‌کند. شازده کوچولو می‌پرسد: «این‌ها مسافران اول را تعقیب می‌کنند؟» سوزن‌بان می‌گوید: «این‌ها هیچ‌چیز را تعقیب نمی‌کنند. اینها در قطار یا می‌خوابند یا خمیازه می‌کشند. فقط بچه‌ها هستند که بینی خود را به شیشه‌ها می‌فشارند.»<sup>۵</sup>

قبل از اینکه به این نتیجه برسیم که دستاورد هجوم تکنولوژی چیزی جز همسان‌سازی انسان‌ها و نفی فردگرایی و در نتیجه و به‌زعم نیچه چیزی جز نیهیلیسم نبوده است، شازده کوچولو می‌گوید: «فقط بچه‌ها می‌دانند دنبال چه می‌گردند. آنها وقت خود را صرف یک عروسک پارچه‌ای می‌کنند و همان برایشان عزیز خواهد شد و اگر آن را از ایشان بگیرند گریه خواهند کرد.»<sup>۶</sup> درست است. آدم‌بزرگ‌ها یا می‌خوابند یا خمیازه می‌کشند. آنها از شیشه قطار به بیرون نگاه نمی‌کنند. آنها احتمالاً به تنها چیزی که نگاه می‌کنند عقربه‌های ساعت‌هایشان است. آنها هم گاهی گریه می‌کنند. نه اینکه اصلاً گریه نکنند، اما آن گریه‌ها واقعی نیستند. خودشان به‌خوبی می‌دانند گریه‌هایشان واقعی نیستند. آنها هر لحظه روی صورت‌هایشان نقاب می‌زنند و هر لحظه نقاب‌ها را عوض می‌کنند. آنها ادای آدم‌های غمگین و ادای آدم‌های شاد را در می‌آورند. آنها به تنها چیزی که فکر می‌کنند موفقیت است و حساب و کتاب و اعداد. آنها فرصتی برای غمگین بودن و گریه کردن ندارند. تنها کودکان هستند که به معنای دقیق کلمه غمگین می‌شوند و به معنای دقیق کلمه گریه می‌کنند. کودکان و شازده کوچولو که از سیاره دیگری آمده است و به آلودگی‌ها و زشتی‌ها و پلشتی‌های این

۵. همان. ص ۹۳  
۶. همان. ص ۹۳



## بررسی رمان «مغازه خودکشی» و برخی جنبه‌های گروتسکی آن



نگارنده: سودابه استقلال

ژان تولی متولد ۶۲ فوریه ۱۹۵۴، رمان‌نویس، کاریکاتورست، فیلم‌نامه‌نویس فرانسوی بود. او علاوه بر فعالیت در تصویرسازی و ساخت فیلم، ۱۰ کتاب موفق و پرفروش هم نوشته و از جوایز ادبی نیز سهمی داشت. تولی در زمینه زندگی‌نامه‌نویسی هم فعالیت داشت. او در ۱۸ اکتبر ۲۰۲۲ از دنیا رفت.

تصور کن در جهانی زندگی می‌کنی که جز ناامیدی و سیاهی چشم‌اندازی نیست؛ جهانی پر از سیاهی و هراس‌آور. و تنها راه باقی‌مانده، مرگ است. این تصور، دست‌مایه فانتزی طنز سیاه، با نام «مغازه خودکشی» نوشته ژان تولی شده است.

## پیرنگ داستان:

در دنیایی افسرده و آخرالزمانی که بیشتر مردم اراده و تمایل به زندگی را از دست داده‌اند، مغازه‌ای منحصر به فرد وجود دارد که نسل به نسل به خانواده تواج به ارث رسیده است.

در این مغازه، آقای میثیمیا تواج و همسرش، لوکریس، به همراه فرزندانشان خدمات خاصی به شهروندان ارائه می‌دهند. شهروندان هر ابزاری را که برای پایان دادن موفقیت‌آمیز به زندگی خود نیاز دارند در مغازه آنها می‌یابند. بیشتر این ابزارها جالب، خنده‌دار و خلاقانه هستند مانند؛ وحشت خاکستری، ماسک‌های وحشتناک، ستاره شب، روغن مات، پری شنی، وسایل پیشگیری از بارداری آغشته به سم و ویروس، خودکشی با کیسه پلاستیک، بلوک سیمانی، تیراندازی به آدم‌ها در شهر بازی و کارناوال در حین بازی، سم‌های تماسی مثل اسید مارماهی، سم قورباغه طلایی، زل مرگ‌بار، سم گربه‌ماهی، یک تولد آغشته به سم، سیب سمی، شکلات سمی، طناب و بوسه مرگ (با این شعار: می‌خواهی بمیری، من را ببوس)، و شعار تبلیغاتی جالبی نیز دارند: «آیا در زندگی شکست خورده‌اید؟ لاقبل در مرگتان موفق باشید». مرگ، برای خانواده تواج خوب بوده. تواج‌ها، نسل‌ها، مغازه خودکشی را با موفقیت اداره می‌کردند اما با تولد کوچک‌ترین عضو اوضاع عوض می‌شود. آلن، برخلاف خانواده، برادرش، ونسان و خواهرش، مرلین، افسرده‌خو نیست. او کودکی ست که می‌خندد و وقتی بزرگ‌تر می‌شود برای مشتری‌ها آرزوی روز خوب می‌کند. او شخصیت خوش‌بینی دارد و این به خواهر و برادر بزرگ‌ترش آسیب می‌رساند. زیرا شادی، سنت‌شکنی است و کمک به خودکشی دیگران افتخار و تجارت.

در این جهان پس‌از زمانی که دیدگاه ناخوشایند معمول است، آلن به طرز ناامید کننده‌ای خوش‌بین است. پدر و مادرش آرزو دارند او مثل خواهر و برادرش ناامید و افسرده باشد، وادارش می‌کنند اخبار گوش کند تا روحیه‌اش خراب شود. اما او مثل آفتاب روی همه‌چیز و همه‌کس

تأثیرگذار است. دیدگاه و رفتار آلن، کم‌کم خانواده و مشتری‌ها را تغییر می‌دهد. حتی مقاومت پدرش می‌شکند. مغازه خودکشی، به جای فروش ابزار خودکشی، به فروشگاه امید و زندگی تبدیل می‌شود. با این شعار: «خودت را با پیری بکش.» و سرانجام زندگی آلن با به انجام رساندن رسالتش به پایانی خودخواسته می‌رسد.

## جهان داستانی که تولی در مغازه خودکشی ساخته است پر از تناقضات مضحک و دهشتناک است. در این مطلب سعی داریم جنبه‌های گروتسکی این اثر درخور را نشان دهیم.

ریشه لغوی گروتسک، گروتسک به معنی غار و دخمه از واژه ایتالیایی گروتا گرفته شده و به نقاشی‌های روی دیوارها که در حفاری‌های بناهای روم باستان پیدا شده اشاره دارد. گروتا، در حقیقت شبیه به هزارتوی پرمخاطره و سردرگم‌کننده است که موجب تشویش و اضطراب می‌شود.

اصطلاح گروتسک؛ گروتسک در ابتدا اصطلاحی بود که برای نقاشی‌هایی که آمیزه‌ای از انسان، حیوان و گیاه را نشان می‌دادند، به کار برده شد و در ادبیات و هنر، گروتسک، سازشی است میان حالات متناقض؛ آمیزه‌ای از خنده و خوف.

## مؤلفه‌های گروتسک در رمان مغازه خودکشی

### افراط و اغراق:

یکی از مؤلفه‌های مهم گروتسک افراطی بودن آن است. گروتسک با افراط و اغراق قوانین را برهم می‌زند و همه‌چیز را تحریف می‌کند. به همین دلیل گاه با فانتزی هم‌ردیف در نظر گرفته می‌شود. تفاوت گروتسک با فانتزی در این است که با تمام عجایبش، در طبیعت و جهان پیرامون ما وجود دارد و با واقعیت رابطه دارد. (اگر اثری صرفاً در دنیای خیالی و بدون اشاره به دنیای واقعی خلق شود دیگر گروتسک نیست). آثار فانتزی گروتسک بسیاری وجود دارد. مغازه خودکشی یکی از این آثار است. تامسن در کتاب گروتسک می‌گوید

نشانه اصلی گروتسک در متون فانتزی آمیختن آگاهانه فانتزی با واقعیت است. منشینگ بر یکی از

### نابهنجاری:

گروتسک قوانین طبیعت را برهم می‌زند. با وارونگی مضاعف و از شکل انداختن حقیقت، هنجارها را می‌لرزاند.

نابهنجاری گروتسکی می‌تواند روانی یا جسمانی باشد، می‌تواند به دلیل رفتاری خلاف عرف و نابهنجاری گروتسکی دلیل رفتاری خلاف عرف و قوانین شناخته شده باشد. ممکن است «بامزه» باشد و وقتی چیزی از حد معینی از بامزگی و سرگرم‌کنندگی بالاتر رود، ناآشنا، نامأنوس، عجیب و غریب و ترسناک می‌شود؛ یعنی از سویی جالب و عجیب و از سوی دیگر ترسناک و چندش‌آور می‌شود. واکنش به چنین نابهنجاری، تجربه همزمان خنده و وحشت است. فیلیپ تامسن می‌گوید: «باید توجه داشت که دوسوگرایی نابهنجاری حاضر در گروتسک (برانگیختن احساسات متضاد) پایه‌پای همین تضاد حرکت می‌کند: می‌توان تعریف ثانوی گروتسک را نیز بررسی کرد: «نابهنجار دوسوگرایانه». این نابهنجاری دوسوگرایانه، تعریف بنیادی گروتسک است.

### نمونه‌هایی از نابهنجاری در مغازه خودکشی:

دارم بلوک سیمانی درست می‌کنم که به به حلقه زنجیر وصله و به قوزک پا قفل می‌شه. کنار رودخونه وامیستی، اون رو جلو خودت پرت می‌کنی و شلپ می‌ری پایین و والسلاام.

بدون برگشت

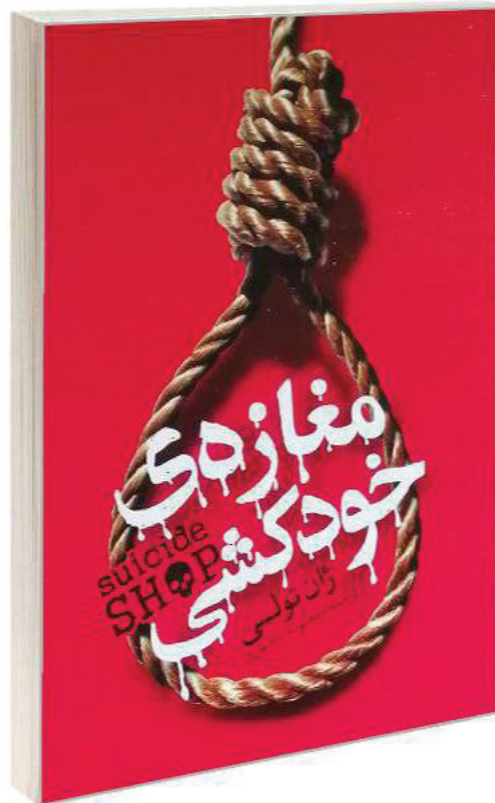
مشتری سبیلو به تأیید سری تکان داد: خیلی جالبه!

میشیما دستی به پیشانی و کله تاسش کشید و ادامه داد: این‌ها رو خودم این‌جا یا توی زیرزمین درست می‌کنم. اسم مغازه رو هم به سمتش حک می‌کنم ملاحظه بفرمایید. این بلوک‌ها برای سقوط از پنجره هم کاربرد دارند.

میشیما بوی عجیبی را در خانه تشخیص داد.

داری چی درست می‌کنی؟

زنش با بشقابی وارد اتاق شد و جواب داد: الان دارم پنکیک کرپ درست می‌کنم.



منابع بسیار جالب گروتسک انگشت گذاشته است: «آمیختن امر واقعی با غیرواقعی به گونه‌ای که حیران بمانیم و حتی وحشت کنیم؛ اما در عین حال بالقوه کمیک باشد.»

مغازه خودکشی پر از انواع اغراق است؛ اغراق در کوچک‌نمایی و بزرگ‌نمایی. در قسمتی از رمان صحنه‌ای نشان داده می‌شود که تمام مردان برای گرفتن بوسه مرگ از مرلین صف کشیده‌اند.

آلن زیر لب آهنگی را سوت می‌زد به مرلین نزدیک شد و گفت دیدی حق با من بود که گفتم تو خوشگلی؟ همه پسرهای این شهر دیوونه تو هستند. نگاهشون کن...

تمام مردان جوان در صف‌هایی تنگ در انتظار ایستاده بودند؛ بین ویتترین‌های منتهی به مرلین با گام‌هایی به اندازه یک سانتی‌متر آهسته پیش می‌رفتند.

اغراق و افراط هنجارگریزی تغییر حالت از واقعیت رئالیست به فرا واقعیت (سورئالیست) هراس‌انگیزی، نامتعارف، گوتیک جابه‌جایی موقعیت اشخاص، تحریف و از ریخت‌افتادگی (دفرم) و تخطی از نظم طبیعی، موجب پیدایش گروتسک می‌گردد.

خنده‌دار بودن وحشت‌آفرین است چیزی که پیش از این آشنا بود، توسط گروتسک چند معنا و چند شقه می‌شود و همین فرم تازه احساسات متناقضی مثل شادی و وحشت را بر می‌انگیزد که در تصاویر گروتسکی متجلی می‌شود؛ چنان که یونسکو اشاره می‌کند، کمتر چیزی یافته می‌شود که نفرت‌انگیز را از خنده جدا کند.» (کوندرا، ۱۳۸۳: ۲۵۴)

### نتیجه

گروتسک معمولاً به موضوعات تابو مانند خودکشی، مرگ و جنگ و ... می‌پردازد. مغازه خودکشی، یک گروتسک تأثیرگذارتر است که با دیدی اعتراضی به پوچی جهان امروز انسان می‌نگرد و باور خوانندگان را درباره درست و غلط بودن به چالش می‌کشد تا از نو بیندیشد که چگونه فروشندگان تجهیزات انتحاری معتقدند که قاتل نیستند. چگونه اعمال ویرانگر و سودجویانه انسان‌ها، خیرخواهانه محسوب می‌شود. چه می‌شود اگر هر انسان نقشی مثبت در جهان ایفا کند.

### منابع

تامسن، فیلیپ. (۱۳۹۰)، «گروتسک (از مجموعه مکتب‌ها، سبک‌ها، و اصطلاح‌های ادبی و هنری)»، ترجمه فرزانه طاهری تهران: نشر مرکز

ادواردز، جاستین؛ گرولاندر، رون. (۱۴۰۲)، «گروتسک (مجموعه اصطلاحات نقد ادبی روتلج)»، ترجمه دکتر ناهید شهبازی مقدم نشر دانشگاه سمnan

نعمت‌اللهی، روح‌الله. (۱۴۰۲)، «شناسایی گروتسک در ادبیات ایران و فرانسه»، تهران: نشر هوربن

نعمت‌اللهی، روح‌الله. (۱۴۰۲)، «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های گروتسک در دو اثر مغازه خودکشی ژان توله و شازده احتجاب، هوشنگ گلشیری»، نشریه ادبیات تطبیقی، سال پانزدهم، شماره بیست‌وهشتم، بهار و تابستان ۱۴۰۲، ص

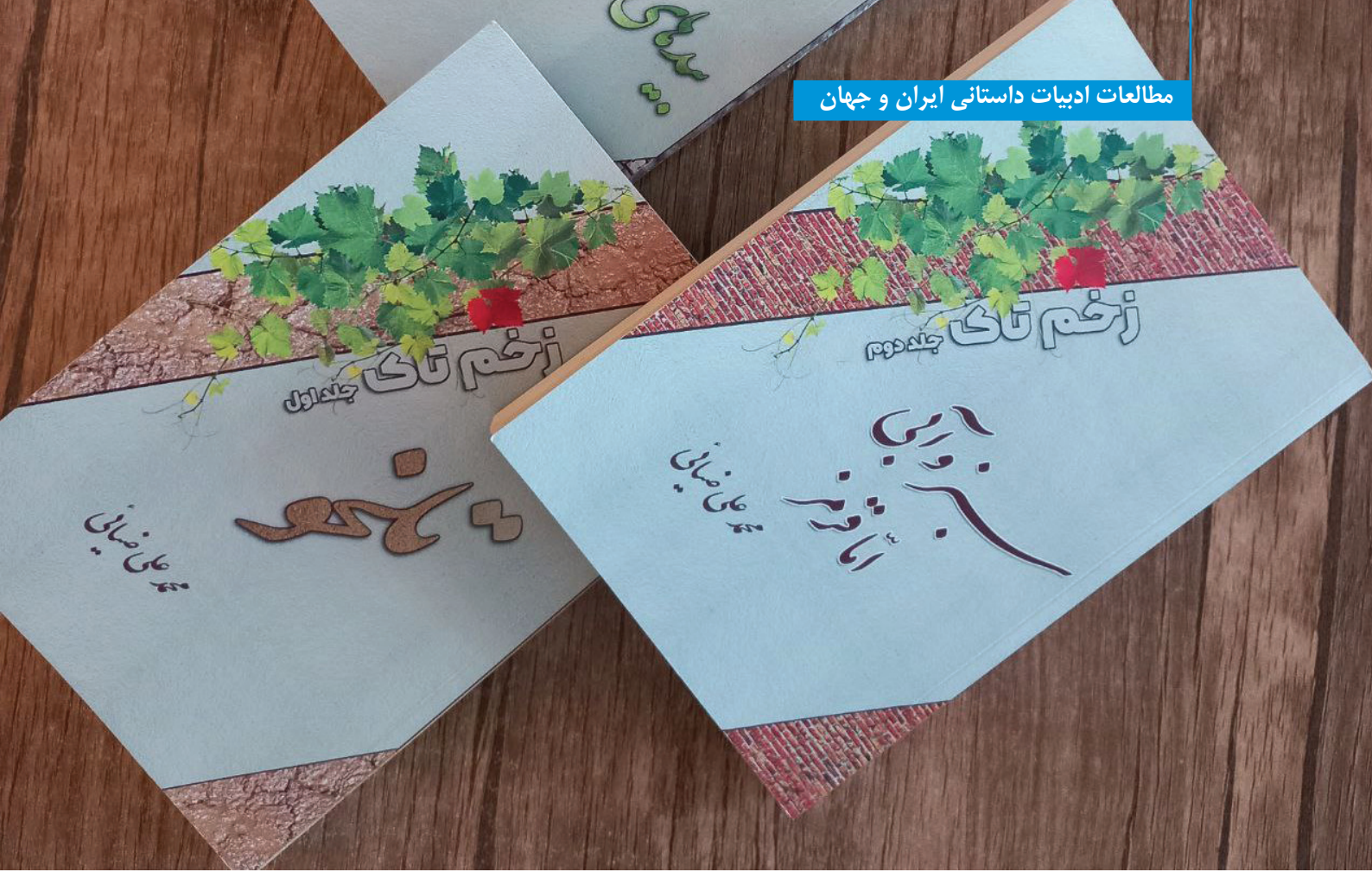
منظورت پنیک عراست؟  
نه بابا چی می‌گی؟ بین و نسان خمیر رو شکل جمجمه توی ماهیتابه ریخت. نگاه چشم و دماغ و دهنش رو چه خوشگل در آورده تازه دو تا استخون هم به سبک دزدای دریایی پشتش درست کرده.  
سیانور توش ریخته‌ای؟  
لوکریس گفت: چی؟! خیلی بامزه‌ای! خب دیگه فکر کنم بهتره استراحت کنی.

### خوفناک و خنده‌آور:

خوفناک و خنده‌آور، ترکیبی متناقض که خواب را از سرتان می‌پرانند. وقتی موضوعی خوفناک، به شیوه کمدی و با خونسردی کامل بیان شود، تأثیر خوف‌آوری آن دوچندان می‌شود. «الوو؟ آه، موسیو چنگ شما مید؟! البته که به‌جا می‌آرم. امروز صبح طناب خریدید، این‌طور نیست؟ بله...؟ شما می‌خواید که ما...؟ نمی‌شنوم؛ احتمالاً تلفن همراه مشتری آنتن نمی‌دهد. ما رو به تشییع جنازه‌تون دعوت کردید؟ آه، واقعاً لطف کردید! ولی کی می‌خواید انجامش بدید؟ آه، طناب دور گردن‌تونه؟ خب، امروز که سه‌شنبه است، فردا چهارشنبه، پس تشییع جنازه‌تون می‌افته پنجشنبه دیگه، درسته؟ اجازه بدید از شوهرم بپرسم.

خیلی از مردم آماتورند. می‌دونید، از هر صد و پنجاه هزار نفری که دست به خودکشی می‌زنند، صد و سی و هشت هزار نفر شکست می‌خورند. اغلبشون علیل می‌شن و می‌افتند روی ویلچر، از ریختن قیافه می‌افتند، ولی ما... این‌طوری نیستیم. ما خودکشی رو تضمین می‌کنیم. اگه نمردید، پول‌تون رو پس می‌دیم.

این توصیف‌ها و صحنه‌های خوف‌آور در تلفیق با کمدی، فضای ترسناک به‌وجود نیآورده بلکه تصاویری گروتسکی را در ذهن خواننده ایجاد کرده است؛ تصاویری شبیه تابلوهای سالوادور دالی.  
میلان کوندرا می‌گوید: «گروتسک در عین



## «نقد و تحلیل ساختار گرایانه رمان سه جلدی زخم تاک، نوشته؛ دکتر محمد علی ضیایی»

# بخور خون



نگارنده: علی رزم آرای



نویسنده کتاب زخم تاک  
محمد علی ضیایی

همه چیز از همین جا شروع شد، شنیدم خودم شنیدم که گفت: آشفتگیه باید ببخشید... مگر دست خودش بوده که ببخشند... تو اراده نکردی آشفته باشی... فهمشان قد نمی‌داد، هشدار دادی که باید... تو به خاک، جان می‌دادی... جسم می‌دادی... که بشود خشت، خشت خشت بشود خانه، شهر... شهر من هم خشت خشت شد ارومیه، شد خانه من، شد ایالت، مرکز، دروازا توپراق قالا،

نفخت فیه من روحی  
از روح خویش در او دمیدم...  
قرآن کریم  
مرا اسرار از این گفت و گو بالاتر  
است؛ اما  
به گوش خلق، از این حرف بالاتر  
نمی‌گنجد.  
یغمای نیشابوری...

درویشلر کوچه سی و....

جنس خست‌های شهر من از خون و آتش است، نه از خاک و آب. آب که دریاچه من بود... آه بود هنوز که شهرپور نشده تا تمام شود....

خاکش، بند و دره قاسملو... توتستان‌ها، دهوار....  
اصلاً ارومیه من باغ شهر بود، حالا شهر یا باغ... اصلاً شهربازی براننده است... شهر بازی ارومیه....

من قرار است نقد کنم یا تحلیل، زخم تاک که تحلیل و نقد بر نمی‌دارد، تاک؟ کدام تاک... انگور ارومیه یا دختر رز حافظ... مگر در وادی ایمن ادبیات فرقی هست بین تاک و تاک....

موسای این وادی، صاحب رمان است. قلم هم عصا که باید باطل کند سحر و ساحر را باهم....

حافظه را جلا می‌دهد. حتی اگر هدایت باشد که در نسیان انسانی، هنوز از زخم‌های تنش می‌گوید... تن ارومیه، تن من، تن تو، تن راوی، تن هدایت، تن دکتر ضیایی، تن رمان....

نکند قینر بر همه آذربایجان غضب کرده باشد... به ارومیه، به تبریز، به زنجان و... سارا کاری بکن، سارا سن گونش گزنسان... چرت، قوی بو یارا دان چیرک آخسن... یرین اؤرگین چرت گوی آغلاسن، بیزیم حالا میزا....

### از اسطوره تا رمان

رمان بر چهار پایه یا چهار صورت در زبان و روایت، جریان می‌یابد:

اسطوره، رمانس، روایت منشور، روایت منظوم یا شعر.

برای روشن شدن مسیر، توجه به این دو فراز مهم از کتاب «هنر رمان» میلان کوندرا بسیار مغتنم خواهد بود:

«رمان در طی چهار قرن همه مضمون‌های اصلی هستی را در می‌نوردد: «در زمان سروانتس، رمان در پی فهم ماجرا است، با ساموئل ریچاردسون... بررسی «آنچه در درون می‌گذرد» و

پرده برداشتن از زندگی مکتوم احساسات را آغاز می‌کند، با فلویبر زمینه‌هایی را می‌کاود که تا آن هنگام در زندگی روزانه ناشناخته مانده بودند، با تولستوی به تأثیر عامل غیرعقلی در تصمیم‌ها و رفتارهای انسانی توجه می‌کند. رمان در صدد درک عمق زمان است: لحظه فرار گذشته با مارسل پروست، و لحظه فرار زمان حال با جیمز جویس. رمان، با توماس مان، به بررسی نقش اسطوره‌ها می‌پردازد، اسطوره‌هایی که از دورترین ایام آمده‌اند و رهنمون ما هستند.»

«میلان کوندرا تاریخ تحول رمان را با «چهار ندا» مشخص می‌کند: ندای بازی، ندای رؤیا، ندای اندیشه و ندای زمان...» (از مقدمه کتاب هنر رمان)

اسطوره، انسان را به فاصله‌گذاری با خود و جهان ناشناخته فرا می‌خواند. در اساطیر کائنات و عالم سرچشمه وجود و هستی‌اند. از این رو عالم را هستی خوانده‌اند: عالم هستی. رمان کلاسیک (برآمده از کارکردهای سنتی گذشتگان) در پهنه تجربی رمانس، روابط بین انسانی را در حسی فارغ از منطق و کنش‌های اندیشوی، صرفاً عاشقانه‌ای طوفانی درک می‌کند. یعنی از عالم به دیگری می‌رسد. به انسان دیگر و تنها پیوند در این میان عشق است.

اما رمان مدرن، روابط انسانی را از خود انسان آغاز می‌کند، او جهانی است سردرگم در خود و حیران در جهان بیرون از خود.

در رمان مدرن، حضور انسان دیگر، محل سؤال و تردید نیست؛ بلکه جهان درونی خود انسان که پر از مجهولات است در حال حرکت به سمت جهان بیرون است. دیگری در کار نیست، فقط خود اوست، سرگشته و وامانده.

پیرامون انسان و جهان اطراف او، او را می‌راند، تهی می‌کند و دست آخر او را وادار به نفی می‌کند. نفی خود. می‌شود بیگانه کامو، کرگدن یونسکو، راوی بوف کور و محمد زخم تاک...

حلقه مفقوده، حافظه تاریخی است. واقعاً هم مفقود است. چاره، تنها اندیشیدن در خود

نشانه آقا هدایت محتشم است. مرکز اصلی حافظه تاریخی رمان.

خانه سالمندان و آرایمر تکراری. اما نه! او یک چیز را خوب به یاد دارد، زخم، زخم‌های تنش، تن روحش، زخم‌های ارومیه، زخم‌هایی که حافظه تاریخی ارومیه و آذربایجان را مثله کرده، شرحه شرحه کرده... از شرحه شرحه‌هایی که مولانا می‌جوید که شرح کند و مشروحشان سازد... نادرند، بسیار کم‌اند و گم:

آنم آرزوست....

شرح کردن این شرحه‌های زخم، از دست‌نوشته‌های آقا هدایت مسیر می‌یابد. دست‌نوشته‌هایی که امانت‌اند. گونه‌ای آن سوی دریاچه ارومیه، ساحل جنوبی دریاچه. عالیشاه یا عالشا و قصه خشک شدن و قهر قینر، چشمه اسطوره‌ای روستا تا صابر کودک، و تلخو تا صابر جوان، مهاجرت تا ارومو از سر غضب بر سرنوشت.

پیوند با قدرت قهوه‌چی و ورود به روایت زخم‌های جنگ اول بین‌الملل ارومیه (روس لوق، جیلولوق و کردلوق) و سپس روایت از زاویه و زبان دست‌نوشته‌های صادق عاشق. این می‌شود جلد اول.

صابر جا افتاده در ارومیه در سال‌های شروع جنگ بین‌الملل دوم خود زخم‌خورده سال‌های ۱۳۲۴ تا ۱۳۲۶ می‌شود. ماجرای فرقه دمکرات در آذربایجان، در ارومیه و روسلوق دوم.

عشق، جنگ، وطن و... او فدایی فرقه می‌شود. زمان همه را درگیر کرده؛ او هم مستثنی نیست. این فراز تا پاییز سال ۱۳۵۶ با همسر صابر یعنی جیران، پسرانش محمد، حسین و دخترش معصومه پایان‌بندی می‌شود. این می‌شود جلد دوم. روزهای پر التهاب انقلاب در سال ۱۳۵۷، آزادی محمد از زندان ساواک. محمد مبارز و انقلابی چپی است که از یک جهت میراث‌بر تاریخ خانوادگی پدر است. حسین پسر کوچک‌تر صابر مبارز و انقلابی مذهبی است. در کنار ملاحسنی، امام جمعه سابق ارومیه و فرمانده نیروهای انقلابی در ارومیه سال‌های انقلاب. کردلوق دوم، غائله کردستان

است که گفتمان یک‌سویه نفی را به سمت شناخت می‌راند. نفی تبدیل به شناخت می‌شود.

جریانی که رمان زخم‌تاک به روایت دکتر محمدعلی ضیایی درصدد آن است: گفتمان حافظه تاریخی انسان با نفی انسان.

رمان زخم‌تاک در سه جلد، در سه نسل و در یک جغرافیا از شمال به جنوب استان آذربایجان غربی در حال حرکت است. گویی روایت رمان همچون امواج دریاچه ارومیه (که امروز به نفی دچار شده)، تاریخ را پس و پیش می‌کند تا سرخ اصلی نفی را بیابد. رمان از صبر صابر، از هویت جغرافیایی و شخصی او آغاز می‌شود.

### گزارشی از محتوا:

ایمیلی از تورنتو دکتر مسعود بصیر را برای شناختن جهان اطراف که موطن او آذربایجان غربی و شهر ارومیه باشد و تنها مدخلی است که او را به عالم هستی پیوند می‌دهد، به حرکت در می‌آورد. همین است که در جواب همسرش آذر در جهت جلای وطن به تهران به طنز آشکار می‌کند:

«گرچه لب مطلب اینه که تو می‌گی؛ «دل من گرفته زینجا هوس سفر نداری؟» و من می‌گم: «چه کنم که بسته پایم».

چه کنم که بسته پایم؟؟؟؟!!!! دست‌مایه کار موضوعی است؛ پژوهشی از دوست دوران کودکی و همشهری کامران افشاری «بررسی نسبت میان سبک‌ها و شیوه‌های شهرسازی با پیشینه تاریخی و جغرافیائی شهر مورد تحقیق» که در روایت رمان، ارومیه باشد.

دکتر مسعود بصیر، استاد دانشگاه در سیر رسیدن به این نسبت یا نسبت‌ها، وارد حافظه زخمی و دردمند ارومیه و آذربایجان می‌شود. او زمینه اصلی را در شخصیت خود دارد که واکنش او را در مقابل مهاجرت به تهران را که محل تلاقی پیشرفت، معاصرت و ثروت و شهرت است می‌سازد: چه کنم که بسته پایم؟؟؟؟!!!!

نشانه اول را پدر کامران پیش‌رو نهاده و این



منقل می‌کند که این من یا ما هستیم که گمگشته زمان و تاریخیم یا ارومیه است که در این سماع خون، هنوز می‌چرخد و می‌چرخد دور سر ما؟

روایت محتشم تو در تو از عالیشاه، قینر، قهر و غضب دوگانه آن، شخصیت‌های مؤثر زن و فرعی مرد، سارا، ستاره، فصل چهارم، تلخو و باز هم تلخو، یالقیز و صابر و گاه رفتن و... فصل پنجم و ششم و شور سیال دریاچه، شوری دریاچه، شوری دل صابر از تبعید خودخواسته و آنگاه ارومیه به قدمت، رخ می‌نماید. انگار ما هم به ارومیه قدیم مهاجرت می‌کنیم. دوشابچی خان، جوینز حالواسی حسین مظلوم تا شب‌های روایت قدرت قهوه‌چی تو در تو ما را در سه شب به مثال نقالی بدون پرده به گذشته نزدیک ارومیه می‌برد. با ارومیه قدیم کمی قدیمی‌تر می‌شویم، کمی زخمی‌تر... فصل هفتم ما را به روایت صادق وصل می‌کند که قدرت از روی دست‌نوشته‌های صادق می‌خواند. در روایت صادق یوردشاه ما در جریان فعالیت‌های مخفی انجمن اقدام و خانه شورشورا قرار می‌گیریم و در این میان عشق اول رمان از تجانس دو عنصر متناقض از هویت دینی تاریخی آذربایجان رونمایی می‌شود: عشق صادق یوردشاه مبارز مسلمان پسر عطارباشی متدین بازار ارومیه و ژانت یونان، دختر دکتر یونان ارمنی مسیحی که خادم مردم ارومیه بوده البته. این عشق هم قربانی می‌شود و می‌شود زخمی از زخم‌های ارومیه. روایت صادق در قامت خاطرات و یادداشت‌های اپیزودیک، مخاطب را، ما را می‌چرخاند و می‌چرخاند و فرجام اینکه حلوای آن سال برای صابر و مخاطب و ما مزه خون می‌گیرد... مزه زخم. با این زخم جلد اول ما را به شراب حقیقت نزدیک‌تر می‌کند.

### سبز و آبی اما قرمز

در جلد دوم رمان «سبز و آبی اما قرمز» فصل هشتم اجازه‌نامه ورود ما و مخاطب است برای سیر در ارومیه درگیر با جنگ جهانی

و جنگ تحمیلی هشت ساله و این می‌شود جلد سوم. جان بی‌تاب رمان در تابستان سال ۱۳۶۷ و در خلال رویدادهای آن آرام می‌گیرد. در خلال این روایت بی‌تاب، ارومیه را در پیچ و خم ضربات کشنده جنگ، طغیان، ویران‌گری، قحطی، بیماری و یاغی‌گیری در استقامت می‌بینیم. اگر این نبود؛ رمان هم نبود، دکتر رضایی هم نبود و این سطور خون‌آلود هم نبود...

نقد جامع اثر:

اگر بپذیریم که واحد داستان، حادثه یا اتفاق است و واحد حادثه و یا اتفاق، عمل و نیز واحد عمل، تجربه، این سیر در قالب این رمان چگونه قابل کالبدشکافی است؟

### روایت رمان:

روایت رمان آمیزه‌ای از تکنیک و زخم است. تکنیک و خون. روایت خطی رمان با حرکت به سمت استاد هدایت از کنش روایی به کنش نوشتاری میل می‌کند. از اینجا روایت غیرخطی، نوشتاری و دیداری متن رمان جریان می‌گیرد. دکتر مسعود بصیر در حال خواندن دست‌نوشته‌های استاد هدایت و مرتب‌سازی آنهاست.

فصل‌بندی خطی روایت با عدد و رقم مشخص شده است و روایت غیر خطی آن با نام و نشان شخصیت‌ها، راویان و یا محل و نشانه‌ها همراه است.

### تلخو

جلد اول «تلخو» بعد از فصل سوم وارد روایت محتشم از طریق دست‌خط‌ها که از زبان صابر، گفت‌و شنود شده می‌شود. ما از ارومیه معاصر به گونه‌ای قدیم رجعت داده می‌شویم؛ یعنی خط زمان شکسته می‌شود. این شکسته شدن خط زمان و رفت‌وبرگشت به قدمت و معاصرت، خط فرض روایت رمان در سیر خطی و غیرخطی آن است.

روایت‌های تو در تو، پشت‌سرهم و در اعماق هم، لایبرنت زمان و سرگیجه‌ای را به مخاطب

آمیخته و به شیرینی جویز حالواسی ارومیه در قهوه‌خانه‌های بدون قهوه ولی با چای به کام مردان خسته از زخم، طعم مردانگی می‌دهد: «ارومیه آشیق مکتبی»، مکتب موسیقی آشیقی ارومیه. قپوز چون سلاح بر دست و سینه است و سوز چون شمشیر بر حنجره و زبان. گویی این زخمه و صدا، صدای زخم‌های ارومیه و آذربایجان است.

فصل دهم با یک فاصله و مکث مخاطب و ما را از ارومیه به فضای باغ و روستا می‌برد، صابر عالیوار، باغ‌دار شده است.

محمد پسر بزرگ صابر، حلقه وصل نسل اول روایت رمان یعنی روایت صابر به نسل دوم آن یعنی نسل محمد است. پدر، مبارز فدایی ملی چپی و پسر، مبارز فدایی سوسیالیست چپی! از اینجا روایت رمان وارد فضای انقلابی اسلامی در سال ۱۳۵۷ در ارومیه و تبریز می‌شود.

فصل یازدهم جریان سیالی است که دکتر مسعود بصیر را با بطن رمان تا فرجام جلد دوم، درگیر می‌کند. سرگیجه از روایت رمان به راوی رمان منتقل می‌شود. او درگیرانات سیاه و سرخ ارومیه است که دارد ارومیه می‌شود.

چهره شطرنجی افغان‌ها در صفحه تلویزیون تا بی‌قواره شدن و بی‌هویت شدن اطراف دکتر بصیر، هذیان، تنش روحی و ذهنی دکتر بصیر، ارومیه را استفرغ می‌کند، استفرغ زبانی، استفرغ ذهنی و روحی. ما و مخاطب تشخص می‌دهیم روح و ذهن زخمی راوی عفونت کرده، مثل زخم‌های خاطر پر از آلزایمر استاد هدایت... زن افغان در سارا چرتچی استحال شده تا هدایت در خیابان‌های کابل فریاد بزند: «وای زخم‌هایم، داد از این زخم‌ها؟!...»

اینجا اوج روایت رمان است. راوی با روایت یکی می‌شود، فاصله بین راوی و روایت می‌شکند... فصل یازدهم و خبر بارداری آذر که تا اینجا از تک و تایی رفتن به تهران غربت‌نشین افتاده و در روایت زخم‌های ارومیه همراه مسعود بصیر شده است، آب است بر آتش اما... آتش زیر خاکستر هنوز زنده است...

دوم، ارومیه هنوز رضائیه است، روایت رمان بعد از فصل هشتم تا فصل نهم، روایت دست‌نوشته‌های هدایت از حافظه صابر، از رؤیاهای و خیال‌ها، برای التیام زخم‌های تن ارومیه و آذربایجان آغاز می‌شود. قوای متفکین ایران را از سر اینکه مبادا نیروهای متحدین در آن سرنوشت جهان را رقم بزنند، به تهاجم از شمال و جنوب مسخر می‌کنند تا خود سرنوشت جهان را در آن رقم بزنند. جنگ دیگ با دیگ است که غافل از روسیاهی هم‌اند. همه چیز حد فاصل فصل هشتم تا فصل نهم اتفاق می‌افتد، در یک سال، از پاییز سال ۱۳۲۴ تا زمستان ۱۳۲۵. فرقه دمکرات آذربایجان و کمیته‌های ولایتی‌اش. جنگ و گریز بین دولتی‌ها و ولایتی‌ها. همه را محتشم از زبان صابر روایت می‌کند. صابر فدایی عاشق. عشق صابر تنها به جیران دختر همسایه.

شوقی، صاحب‌خانه صابر، با این جمله سرنوشت عشق و سیاست را یک‌جا نشان می‌دهد:

«منظورت سیاست تملبه‌ای نیست که عمو جان؟!».

جیرانی که جلوی چشم‌هایی صابر با تلمبه آب برمی‌دارد و می‌سابد و می‌شوید و اهداف سیاسی فرقه در ذهن و زبان صابر که صابر دلباخته هر دو شده...

سرنوشت فرقه در شب و روزهای ارومیه، در خیابان‌ها، کوچه‌ها، روستا و باغات اطراف و اکناف دارد رنگ و رو می‌گیرد و تبریز هم مدام در حال پیگیری است. مه‌باد هم به این کاروان اضافه می‌شود. دو جمهوری سرخ که به دنبال التیام زخم‌های سرخ تاریخ آذربایجان هستند. مثلاً...

همه چیز با خروج ارتش سرخ از این معرکه سرخ‌رنگ پایان می‌گیرد تا ارومیه باز هم رضائیه باقی بماند.

صابر یک سال در زندان است و بعد هم آزادی و شروع زندگی با جیران مادر. از فصل نهم به بعد، میراث تاریخی ارومیه در موسیقی و شعر که حماسه، عشق و هنر را در خود به هم

## بیدهای کنار دهوار

جلد سوم «بیدهای کنار دهوار»، حالا صدای حسین است که از دست‌نوشته‌های هدایت بلند شده است. روایت حسین پسر کوچک‌تر صابر، پسر و برادر مبارز فدایی مذهبی. او از اعضاء نیروهای انقلابی ملاحسنی امام جمعه سابق ارومیه است.

روایت حسین از آزادی برادرش محمد از زندان آغاز می‌شود. سپس دی‌ماه ارومیه و بهمن ۱۳۵۷.

فضای اجتماعی و سیاسی رضائیه که حالا به تمامی ارومیه شده، درگیری لفظی و میدانی گروه‌های مختلف سیاسی در نقاط مختلف شهر که در قرق هر کدام است، دست‌مایه اصلی گام‌های اولیه روایت است.

بیماری محمد یادگار تن و روان او از زندان ساواک، زندگی خانوادگی، جدال و گفتمان دو برادر، مأموریت صابر در میدان دلالی سلاح از

طریق حسین و در پیوند با پایگاه بسیج و به هدایت استاد هدایت محتشم که فرمانده باشد، جدال و گفتمان دو برادر از سمت چپ تا سمت راست... شروع غائله خونین کردستان، درگیر شدن ارومیه و جنوب استان آذربایجان غربی در این غائله که هنوز زخم‌هایش سرباز است و گاه خون پس می‌دهد، خون عفونی! شروع جنگ هشت‌ساله، بمباران‌های هوایی ارومیه، فضای دهشت‌بار شبانه‌روزی متن شهر، پناه بردن به باغات و روستاهای اطراف و... ناپدید شدن محمد، غضب جیران و حسین که آواره شمال و جنوب استان آذربایجان غربی و سیر او در زمستان سخت بهشت جنوب استان، در سردشت و درگیر شدن او از نزدیک با کردلوق و غائله کردستان می‌شود.

خبر محمد از آذربایجان اتحاد جمهوری‌های شورایی می‌آید. شوروی جمع اصطلاح شورایی است. محمد از آراز رد شده بود؛ همچون دگر

خیال‌اندیشان خام‌پرست... او چون بعضی از پختگان یا سوختگان بعدی از کشور شوراها به اروپای غربی تبعید خودخواسته خود را ادامه داده است. فرجام این جلد که فرجام روایت رمان نیز باشد، با پایان جنگ ۸ ساله و ماجرای پذیرش قطعنامه و عملیات مرصاد همراه است.

## راوی:

شبکه و سازمانی از راویان، روایت سه‌جلدی رمان را می‌سازند. راوی اول شخص، من رمان، حول محور یک تحقیق با زمینه شخصی و بومی، تبدیل به زبان ارومیه و آذربایجان می‌شود، گویی ارومیه دارد زخم‌هایش را لایلی می‌کند در گوش مخاطب و ما.

در نقدی پیرامون ماهی سیاه کوچولوی صمد بهرنگی، اشاره کرده بودم به بیداری و روشنایی. قصه و نقل، داستان و حکایت در وجه



صابر برای هدایت در قالب مصاحبه بازگو کرده است، روایت می‌کند.

راوی سوم شخص با عبور به فضای انقلاب به راوی اول شخص حسین می‌رسد. به تمامی راوی اول شخص که حسین باشد، روایت را پیش می‌برد. این بار هم صورت نوشتاری زبان وجه غالب دارد. حسین نوشته و مکتوب کرده است...

روایت رمان با راوی اول شخص و سوم شخصی همه وجوه زبانی ا به شکل تکنیک در متن خود تجربه می‌کند. مصاحبه، دست‌نوشته، نقل و روایت شفاهی، خاطرات و یادداشت.

آسمان بار امانت نتوانست کشید  
قرعه کار به نام من دیوانه زدند...

همه چیز امانت است. ارومیه امانت گذشتگان است با خون و زخمش. دست‌نوشته‌های هدایت تو در تو امانت هستند. از قدرت و صادق به صابر و باز از صابر به هدایت و از هدایت به دکتر بصیر... و از دکتر بصیر که همان سایه دکتر ضیایی باشد به چه کسی...؟؟؟؟؟؟

## دنیای درونی رمان

### عنوان:

زخم تاک: تاک نشان از استغنا دارد. تاک یا انگوریا رز و... با قامتی خاک‌سار، روی در خاک دارد با میوه‌ای درخشان از سفید و سیاه یا همان سبز و قرمز. از زخم این تاک، شراب حاصل می‌شود که وجه ظاهری آن خون باشد. هسته، میوه، برگ و حتی ساقه آن کاربرد دارد. کاربردی دیرین. آب میوه آن از شیریه یا دوشابش تا سرکه و شراب و میوه آن از کشمش تا سبزه و مویز. حتی آب غوره آن هم که نرسیده و خام است... ساقه‌های آن همیشه پر آب است. ایستاده آن استقامت است و نشسته آن صبر است و تواضع. تاک، نشان از اسطوره و عرفان دارد. باغ شهر ارومیه، وطن اولین اوست. وطن تاک و تاکستان‌های تاریخ‌دیده و تاریخ‌خورده... پس تاک نشانه است. نشانه ارومیه، اصلاً خود ارومیه... مگر آن سال ارومی حالواسی با شیریه یا دوشاب

سنتی خود، برای خواباندن، کاربرد لایلی پیدا کرده بود؛ اما در وجه امروزی آن، داستان و رمان کارکردی عمیق برای بیداری و روشنایی دارد.

اینکه اسطوره نیای رمان امروز است؛ با این تفاوت روشن‌تر می‌شود. اسطوره صاحب دیالکتیک و گفتمان نیست، چون تک‌سویه است. اما رمان چون دو سویه عمل می‌کند، پس دیالکتیک و گفتمان دارد: دیالکتیک بیداری. زخم تاک، با دیالکتیک زخم، مخاطب و ما را به سمت بیداری می‌برد. زخم و درد در سلسله اعصاب روان ناخودآگاه ما، موجب زنده شدن خودآگاه ما می‌شود و این خودآگاه واکنش نشان می‌دهد...

من رمان متکثر عمل می‌کند، هم در سطح زبان که گفتن است و هم نوشتن. از روایت گوش به روایت چشم، از گفتن به خواندن در قالب نوشتن.

دست‌نوشته‌های هدایت، راوی سوم شخص را در قالب نوشتاری در متن رمان، به پیش می‌کشد. راوی سوم شخص در طول دست‌نوشته‌ها، از اشخاص و رویدادها گذر می‌کند از عالیشان تا ارومیه. در ارومیه با روایت شفاهی قدرت قهوه‌چی به گذشته عقب‌گرد می‌کند به پیش از صابر به جنگ اول بین‌الملل، به حد فاصل سال‌های ۱۲۹۶ تا ۱۳۰۴. روایت صادق یوردشاه زوایه دیدم مکمل قدرت قهوه‌چی در دل راوی سوم شخص است. زوایه دیدم مکمل بر بستر خاطرات مکتوب صادق یوردشاه حرکت می‌کند. سپس با گردش به جلو در قالب ادامه دست‌نوشته‌ها به سمت دهه ۰۲ خورشیدی، حدفاصل سال‌های ۱۳۲۳ تا ۱۳۲۶، راوی سوم شخص، بر سطح صابر حرکت می‌کند که بازتاب اشغال ایران و آذربایجان در جنگ دوم بین‌الملل و ارومیه در متن واقع فرقه دمکرات آذربایجان است.

راوی سوم شخص در میانه عبور به فضا انقلاب ۱۳۵۷، چهره گفت‌ووشنود و مصاحبه به‌خود می‌گیرد و پیوند بین هدایت محتشم و صابر را روشن می‌کند. تا اینجا باز راوی هر آنچه

رمان در میان دست‌نوشته‌ها و هم در متن شهر، برای ترسیم آنچه در ظاهر و باطن شهر باقی مانده و انعکاس آن در زیست‌امروزی مردمان و اهالی آن.

یک سو باطن شهر (روح شهر) است که در میانه خرده‌روایت‌های داخلی رمان در میان دست‌نوشته‌ها سرگردان است و از دیگر سو ظاهر شهر (جسم شهر) است که پر از زخم و پر از تحریف سرپاست. مسعود بصیر برای رسیدن به این کالبد، از رهگذر تحقیق عینی و ذهنی بر اساس طرح مطالعاتی دوست دوران کودکی و اصالتاً آرموی، کامران افشاری، عبور می‌کند و رمان کاربست اصلی خود را می‌یابد.

### تاریخ‌مداری:

از جهت روایت‌شناسی داستانی، شکل رمان در تعریف، از قاعده رمان تاریخی تبعیت می‌کند: «رمان تاریخی، زمانی است که به نوسازی شخصیت، سلسله حوادث، نهضت، روح و یا حال و هوای یکی از اعصار گذشته می‌پردازد و برای خلق دوباره آنها، دست به تحقیق جدی و وسیع در وقایع و حقایق دوران گذشته می‌زند. باید دانست که رمان تاریخی از اشخاصی غیرتاریخی، یعنی داستانی، نیز استفاده می‌کند. در واقع رمان تاریخی، اغلب رمان طولی است که حوادث و تحولات تاریخی را به‌نحوی که در دید و زندگی شخصیت‌های تاریخی منعکس می‌شود، به تصویر می‌کشد. البته این حوادث و تحولات همواره رنگی از تخیل نویسنده را نیز به‌خود می‌گیرد.»

(رمان چیست، تألیف و ترجمه محسن سلیمانی، نشرنی)

رمان زخم تاک، به‌روشنی روایتی است از وقایع سه برهه عمده تاریخ معاصر ارومیه و آذربایجان یعنی جنگ اول بین‌الملل و جیلولو، جنگ دوم بین‌الملل و فرقه دمکرات آذربایجان و در نهایت انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی هشت‌ساله.

تاک و انگور طعم خون نمی‌داد... (جمله پایانی جلد اول رمان...)

جلد اول: تلخو، دشتی کویری از شرق روستا علیشاه تا ساحل دریاچه ارومیه از سمت ساحل شرقی دریاچه. آن را تلخو یا تلخ‌آب گفته‌اند. (پاورقی ص ۱۰۱). مناسبت تام دارد با ارگانسیم رمان. آب خوش و شیرین از گلوی آذربایجان و ارومیه پایین نرفته انگار در صد سال گذشته روایت رمان. وجه پارادوکس آن قینر است که آب حیات مردم علیشاه است. چشمه مقدس روستا. تلخو، خشک است و کویری، قینر، ناب است و شفا. مثل مادری که شیر می‌دهد فرزندانش را...

جلد دوم: سبز و آبی اما قرمز؛ بازی رنگ‌هاست. شاید بازی پرچم‌ها... سرخ رنگ زخم است و خون، و هم رنگ ایدئولوژی کشور شوراه و بر پرچم نیز هم. تداعی رنگ پرچم جمهوری آذربایجان شاید.

جلد سوم: بیدهای کنار دهوار، حاشیه شهر، میدان فروش اسلحه، کیوسک دیده‌بانی پدر، مرکز خاطرات و موطن خاطرات حسین، راوی این جلد.

### فصل‌بندی:

روایت رمان با رویکرد عددی و عنوانی طبقه‌بندی شده است. راوی اول شخص با فصل‌بندی عددی مشخص شده است، راوی سوم‌شخص به‌عنوان راوی لایه دوم و خرده‌روایان درون آن با نام اشخاص و محل‌ها (اماکن) و یا وضعیت و شرایط، مشخص شده‌اند.

این ترتیب برای شکستن روایت و زمان رمان در قالب تقطیع کردن راوی، برای سیر در تاریخ، در گذشته دور و نزدیک و در زمان حال، حالی که در حکم آینده آن گذشته و گذشته‌هاست و برای هم‌پوشانی با تکنیک و ابزارهای روایی انجام شده است.

سیر در تاریخ معاصر شهر ارومیه و طراحی ذهنی نشانه‌های شهر و روشن کردن حدود تاریخی شهر، گردش میدانی راوی هم در روایت

شخصیت‌های تخیلی مسعود بصیر و همسرش آذر و تیپ سایه کامران افشاری و حتی هدایت محتشم که پوسته تخیلی روایت معاصر رمان را می‌سازند، به‌همراه صابر (شخصیت تخیلی برگرفته از واقعیت) و خانواده او، از دیگر سو شخصیت‌های واقعی سارا تا یالقیز و... تا قدرت قهوه‌چی و صادق یوردشاه، دکتر یونان و... تا اعضاء فرقه دمکرات در ارومیه و...

حتی شاید بتوان این رمان را بین این سه نوع رمان رفتار و رسوم اجتماعی، رمان محلی یا اقلیمی و رمان شخصیت دانست. درباره مشخصات اصلی این دو نوع رمان در کتاب «رمان چیست» چنین آمده است:

رمان رفتار و رسوم اجتماعی: از یک منظر شاید بتوان گفت هم رمان‌ها کم‌وبیش رمان رفتار و رسوم اجتماعی هستند. زیرا رمان، در مجموع شخصیتی را تصویر می‌کند که متعلق به طبقه یا گروه مشخصی از اجتماع و تابع آداب و رسوم و رفتار جامعه خاصی است. ولی رمان رفتار و رسوم اجتماعی به‌طور اخص، رمانی است که رفتار و رسوم «اجتماعی بسته» را تشریح می‌کند و عواملی همچون آداب و رسوم اجتماعی، رفتار، قراردادهای، سنت‌ها و عادات طبقه‌ای مشخص از آن اجتماع را (در زمان و مکانی خاص) اساس و پایه خود قرار می‌دهد. در این نوع از رمان «رفتار و رسوم اجتماعی» واقعی، عادات، رفتارها، و قراردادهای گروهی خاص تعریف می‌شود و (معمولاً) به‌طور مفصل و با دقت بسیار زیاد، شرح داده می‌شود. همچنین نشان داده می‌شود که این سنت‌ها و قراردادهای چگونه قدرتمندانه بر زندگی اشخاص حکمفرماست. رمان رفتار و رسوم اجتماعی اغلب و نه همیشه هجایی و طنزآمیز است و نویسندگان نیز در پرداخت داستان از سبک واقع‌گرایانه پیروی می‌کنند.

رمان محلی: رمانی است که توجه خاصی به ناحیه معین دارد و سعی می‌کند که با دقت عادات، طرز صحبت، رفتار و رسوم اجتماعی، تاریخ، فرهنگ و معتقدات مردم را از طریق داستان نشان دهد. به‌عبارت‌دیگر

نویسنده رمان محلی سعی می‌کند که فکر و ذکر خود را معطوف به ناحیه خاص کند و اشخاصی را که در آن ناحیه زندگی می‌کنند اساس و پایه کار خود قرار دهد، و نشان دهد که آن ناحیه به‌خصوص چگونه بر زندگی اشخاص تأثیر می‌گذارد. البته منطقه مورد استفاده رمان محلی، ممکن است ترکیبی از روستا و شهرستان یا یکی از این دو باشد.

رمان شخصیت رمانی است که عمدتاً با ارائه عمیق شخصیت‌ها و تحول آنها سروکار دارد و یا در پی دست یافتن به وحدت در طرح داستان و ساختمان اثر است. بنابراین چنان که پیداست، رمان شخصیت توجه چندانی به ارائه حوادث مهیج (مثل رمان حادثه) ندارد. از جهت روایت استنادی و تحقیقی نیز محتوای رمان مملو از استنادهای تاریخی اعم از اخبار، اعلامیه، بیانیه، روزنامه، نقل‌قول‌های مستقیم تاریخی و... یادداشت و خاطرات و... است.

### شخصیت‌شناسی:

شخصیت‌های اصلی رمان دارای ویژگی‌های دو صورت اصلی شخصیت‌شناسی رمان و جهان رمان هستند.

شخصیت پروبلما تیک: شخصیت دارای معضل و مشکل که ظاهری و بیرونی عمل می‌کند و کشمکش اصلی داستان و قصه با او و بر روی اوست: صابر و حسین

شخصیت دیالکتیک: شخصیتی که درونی و باطنی عمل کرده و بیشتر درگیر جهان درونی خود است: دکتر مسعود بصیر و هدایت محتشم.

### اقیم و جغرافیا:

اقلیم و جغرافیا در روایت رمان زخم تاک در دو بعد در هم تنیده قابل رصد است.

۱- جغرافیای اجتماعی و شهری: زخم تاک زبان این جغرافیا است، شهر ارومیه از استقرار اجزاء شهری خودش حرف می‌زند. برای حضور در اعماق حوادث تاریخی بعد از گذر از زمان، محل و مکان وقوع حوادث بیشترین نقش

رمان را می‌سازند. جنس این زبان از رگ است. زبان رمان هشدار می‌دهد، حال مادر خوب نیست، دیگر رگی برای تزریق سرم و آنژکسیون در دستانش پیدا نمی‌شود. راوی من، مؤلف من به زور رگی پیدا کرده است....

**۲- جغرافیای طبیعی و اقلیمی:** از عالیشاه و تلخو تا دریاچه ارومیه و نیز از باغ شهر رضائیه تا ارومیه معاصر از پیچ و خم باغات داخل شهر و روستاها و اطراف و اکناف آن گذر کردن؛ رویه دیگر روایت رمان رگ تارک است. به‌وضوح ارتباط وضعیت محیط‌زیست انسانی بر پیکره شخصیت فردی و جمعی انسان در این رمان قابل رؤیت است. نقش عمده وضعیت طبیعی شهر ارومیه در وقوع اتفاقات و هم‌رصد امروزی این اتفاقات و رویدادها را عمق می‌بخشد.

همیشه می‌اندیشیدم که وقتی برای تفریح و به اصطلاح پیک‌نیک به دره قاسملو می‌روم، چگونه وقتی لقمه غذا را در دهانم می‌گذارم، به عمق یک لحظه، به حضورم در محلی که نامش و محیطش یدک‌کش تاریخ معاصر و حوادث آن است نمی‌اندیشم؟! همین‌جا که نشسته‌ام، سالیان قبل چه کسی قدم گذاشته، کمین کرده، نشانه رفته و....

در رمان زخم تاک برای نمونه ارتفاعات الله اکبر، روستای گوی تپه، روستای بالانج، روستای قره آغاج و جاده اشنویه و.... نمودهای عینی خطوط و روایت جغرافیایی طبیعی و اقلیمی این رمان است. وقتی برای خرید به بازار تاناکورا و مسیر جاده اشنویه گام می‌گذاریم طبیعی است که چون نمی‌دانم کجا هستیم و این کجا، چه‌ها از سر گذارنده، تفاوتی به حالمان ندارد؛ اما وقتی زخم تاک را خواندیم و به تحقیق و تحقق، معرفت پیدا کردیم، مسئولیت پیدا می‌کنیم. خواندن مسئولیت می‌آورد، چون مرا به یاد خودم می‌آورد، من جمعی و فردی مرا. این سومین لایه روایی زخم تاک است.

### تکنیک:

تکنیک‌های درهم‌تنیده و متنوع روایت زخم تاک، منظومه‌ای از زوایای دید است. شکستن

را دارد. من خواننده دقیقاً باید در دوشابچی خانای رمان حاضر باشم، به شکل منفرد از دوشابچی خانای رمان وارد دوشابچی خانای امروز شوم. باید در میان چوکور باغچاسی رمان که امروز شده اداره برق در خیابان باکری حاضر باشم، تا وقتی از پیاده روی اداره برق در خیابان باکری رد می‌شوم، از چوکور باغچا به اداره برق برسم. ترسیم شهریت شهر ارومیه لایه دوم این رمان است و دقیقاً بر مبنای منطق موضوع تحقیق و طرح اصلی رمان یعنی بررسی نسبت میان سبک‌ها و شیوه‌های شهرسازی با پیشینه تاریخی و جغرافیایی شهر ارومیه، عمل می‌کند. وقتی اجزاء این طرح را بشکافیم خطوط روایت شهری و اجتماعی رمان مشخص خواهد شد.

بازار، دوشابچی‌خانا، قهوه‌خانا، ابنیه‌های جدید و قدیم شهر، میدان ایالت، اداره غله، پادگان ارتش و لشکر و.... از یک سو، زیست اجتماعی با ابعاد مختلف سیاسی، اقتصادی و فرهنگی و... که لایه‌های مختلف طبقاتی شهری را هم بیرون می‌کشد و زیر ذره‌بین می‌برد. عمده‌ترین نمونه، زیست طبقه کارگر و کشاورز است که از عالیشاه هم آغاز می‌شود و در ارومیه مکمل گفتمان اصلی روایت رمان از جهت فضای تاریخی سیاسی می‌شود. صابر کشاورز کارگر است. در ارومیه هم در مهمان‌خانا و قهوه‌خانا او را در عمق این طبقه می‌بینیم؛ حتی پایین‌تر از همه، چون او غریب هم است.

حضور در خطوط روایت شهری و اجتماعی رمان با این توصیف در لحظه خوف و خطر در صفحه ۰۵ جلد دوم روشن‌گر این موضوع است که خواننده باید بداند در رگ‌های شهرمان، مادرمان ارومیه، در حال تردد هستیم: «نگرانی در رگ شهر رسوخ عمیق تری می‌یافت.» رگ و ریشه و پی در همه معناها دغدغه اصلی این رمان در روایت اجتماعی و شهری آن است که به همه رمان تسری می‌یابد.

در زبان‌شناسی این رمان، همه آثار شهری به موجودیت امروزی یا نام تاریخی، نشانه هستند. نشانه‌هایی که زبان اصلی روایت

مرزهای عینیت و واقعیت، زمان حال و گذشته محل تلاقی همه عواطف این رمان با خشونت حوادث و افراد مختلف دخیل در این حوادث هستند.

چند صدایی، جریان سیال ذهن، روایت متکثر و روایت در روایت، راوی در راوی و استفاده از اشکال مختلف زبانی در دیدار و گفتار و شنیدار در قامت نوشتار روایت افقی این رمان است.

وقتی چرخش هدایت بر ذهن مسعود بصیر در فصل پایانی جلد دوم رخ می‌دهد، جریان سیال ذهن در لباس یک کابوس بر تن دکتر مسعود بصیر خودنمایی می‌کند. مسعود بصیر می‌شود یک ذهن، می‌شود ذهن آذربایجان، ذهن ایران، ذهن خاورمیانه با همه دردها، زخم‌ها، خیانت‌ها و جنگ‌ها و عشق‌ها و مادرانه‌ها و دلاورانه‌ها... می‌شود ذهن تاریخ....

در صفحه ۴۵ و ۴۶ جلد سوم در فصل روز نایب، حسین در کنار دهوار در امتداد روایت نایب اوغلو از پدرش در پادگان سلماس از تیرباران نظامیان معترض به حق و حقوق به دست هم قطارانشان در تابستان سال ۵۰۳۱، تک‌گویی عمیقی دارد که ماجرای پدر نایب اوغلو را به شکل دیگر با ذهنیت خودش تجربه می‌کند. حسین روایت خودش از این ماجرا را می‌بیند، نه روایت نایب اوغلو را. زمان کی است، اوایل انقلاب در سال ۱۳۵۷. این تک‌گویی بر بستر حوادث انقلاب در بطن روایت حسین از این حوادث و ورودی دهه ۶۰ روایت می‌شود. بی‌طرف ارتش در ۲۱ بهمن ۱۳۵۷ و اتفاقات بعدی که تبعات این بی‌طرفی است تا پایان جنگ در سال ۱۳۶۷ که ادامه دارد.

آشنای‌دایی‌ها، تداعی‌ها، توصیفات چند لایه، کنایه‌ها همه در جهت غنای ظاهری و باطنی متن روایت عمل می‌کنند.

مهم‌ترین بخش در تکنیک‌پردازی روایت این رمان، روایت خطی آن است که در جریان غیرخطی آغاز و پیش می‌رود. روایت خطی به روایت غیرخطی تبدیل نمی‌شود؛ بلکه این دو

روایت درهم و باهم پیش می‌روند. استفاده از نامه نیز یکی دیگر از شگردهای مؤثر در روایت این رمان است. نامه‌های محمد به خانواده در جلد سوم.

شگرد زندگی نامه‌نویسی نیز در روایت اشخاص رابط در روایت اصلی رمان نیز از تکنیک‌های مؤثر در روایت این رمان است. زندگی‌نامه قدرت، زندگی‌نامه صادق و... در قالب زندگی‌نامه صابر که کل رمان است. داستان در داستان و داستان کوتاه در رمان نیز از تکنیک‌های اصلی روایت رمان است. داستان‌های کوتاه قینر، قهر قینر و... در قالب روایت جلد اول رمان که به شکل دست‌نوشته در متن روایت آورده می‌شوند.

### شعر و موسیقی در رمان:

موسیقی و ادبیات آشیقی در محیط عمومی و اجتماعی شهر ارومیه در قهوه‌خانا و پخش از رادیو، روح تاریخت روایت رمان است. آخر موسیقی و ادبیات آشیقی، نیای اصلی رمان زخم تاک است. آشیق با ساز، حکمت سینه خود را که یادمان دیرین و حکمت دیرین گذشتگان است، بازگو می‌کند و ما را به نور عشق، نور ایمان و نور قدرت و نور حقیقت رهنمون می‌کند تا به یاد آوریم یا بیاموزیم. مجموعه زندگی انسان ترک در ایمان و دلآوری قابل جمع است. این دو کلیدواژه در تمام پیکره وجودی رمان به صدا در آمده‌اند. در صابر، محمد، حسین، هدایت و... حتی جیران.

دکتر مسعود بصیر به جای ساز، قلم را به سینه کشیده آن هم سینه کاغذ و ما گویی صدای نی مولانا را از این قلم به صدا در آمده می‌شنویم:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند  
از جدایی‌ها شکایت می‌کند  
شرح شرحه سینه خواهم از فراق  
تا بگویم شرح و درد اشتیاق

و....



فرامتن نیز در همین چهارچوب در روایت این رمان قابل بررسی است. رئالیسم تاریخی پس و پشت این روایت لزوم استفاده و عبور به فرامتن را یکی از وجوه اصلی ساختار روایت این رمان می‌کند.

### مشخصات اصلی رمان:

گفتمان تاریخی رمان با گذشته در روایت زمان حال.

عناصر کلیدی زنانه، روح فرهنگ مادری و مادرسالاری که رکن اصلی فرهنگ ترک و آذربایجان است که در شخصیت جیران متبلور است.

آزایمر تاریخی و فرهنگی که رمان در معکوس‌سازی خود با روایت تو در تو در حال مقابله آن است.

روایت سه برهه مهم تاریخی و سرنوشت‌ساز منطقه آذربایجان غربی و نیز آذربایجان شرقی در قالب سه نسل از پدر تا پسران. سه نسل انقلابی.

صابر پدر، انقلابی سوسیال دمکرات ملی‌گرا قومی فرقه دمکرات

محمد پسر بزرگ، انقلابی سوسیال لنینیست خلقی، فدائیان خلق

حسین پسر کوچک، انقلابی مذهبی، فدائیان اسلام

دریاچه ارومیه در گذر زمان.

حضور ارومیه و آذربایجان غربی در متن جنگ ۸ساله.

و نکته قابل ملاحظه پیرامون تطبیق تاریخی برخی خرده‌روایت‌ها از تاریخ رسمی تا تاریخ شفاهی است که در این رمان اصالت تاریخ شفاهی مورد استناد و استفاده واقع شده است. برای مثال تقویم و زمان برخی حوادث یا کیفیت تاریخی این حوادث.

و نهایت اینکه رمان زخم تاک، روایت زخمی است کهنسال. زخمی که در لحظه‌لحظه زندگی و حیات ما در ارومیه و آذربایجان در حال خونریزی است. حتی لقمه‌ای که می‌خوریم....

آخ به یاد آوردن چه سخت است، تنت زخم برداشته نمی‌دانستی، به یادت می‌آورند و تو می‌بینی که شرحه‌شرحه شده‌ای و از تنت عفونت بیرون می‌زند و همه را هم آلوده می‌کند. باید به‌یاد بیاوری تا دریابی منشأ این زخم‌های عفونت کرده کجاست که درمان کنی که درمان بشود، تا آلوده نکنی....

آشقیق زخم بزن، نشتر بزن، تا حافظه من حجامت شود تا خون لخته‌شده، خون عفونی را پس بدهد، خون تازه در رگان من بجنبد که من رگ شهرم، رگ تاکم، من ارومیه‌ام ...

همه ارکان شعر، موسیقی، ترانه‌های فولکلوریک، آداب و رسوم، ادبیات شفاهی و... در روایت این رمان سیلان دارند تا مخاطب را پالایش کنند که به‌یاد بیاورد و مسئولیت به یاد آوردن را به دوش بکشد.

### استناد در رمان:

استنادات تاریخی در روایت این رمان شکل مکمل دارند. روزنامه‌ها و جراید، اسناد و اعلامیه‌های باقی‌مانده، تاریخ شفاهی و محفوظات ذهنی باقی‌مانده، منابع مختلف تألیفی، یادداشت‌ها، خاطرات و دست‌نوشته‌ها. اساساً بدنه اصلی روایت رمان با دسته نوشته‌ها، یادداشت‌های روزانه و خاطرات در کنار گزارشات، بریده جراید و مطبوعات وقت و نیز استفاده مستقیم و غیرمستقیم از تألیفات مکتوب و تاریخ شفاهی ساخته شده و پیش می‌رود.

جلد دوم و سوم رمان از این جهت سنگین‌ترین بخش هستند. جلد سوم مهم‌ترین بخش است.

اشاره به نام فعالین فرقه دمکرات در آذربایجان و ارومیه و سرنوشت آنان، نام فعالین چپ دهه ۴۰ و ۵۰ از صمد بهرنگی تا مرضیه اسکویی و مهم‌تر اشاره مستقیم به منطقه صفر مرزی ایران و عراق و وضعیت جنگ و درگیری در جنوب آذربایجان غربی تا ارومیه و اردوگاه نظامی احزاب اکراد و نیروهای چپ.



«اخلاق حقیقی به اخلاقیات واقعی نمی‌نهد. برسون»  
 دریچه‌ای به دنیای پست‌مدرن: چگونه پست‌مدرن بخوانیم؟

# با مروری بر داستان «ایمپلنت» نوشته‌ی مرداد عباسپور



نگارنده: ندا پیشورا

چنین جهانی سوق می‌دهد. هرچند در حال حاضر به‌عنوان کاوشگری که دنیای ادبیات را با شادی و ولع تجربه می‌کند؛ دوست ندارم خود را به تمامی در دنیای پست‌مدرن رها کنم؛ اما به گمانم بد نیست گه‌گاهی از دنیای واقعی فاصله بگیریم، در این فضای غریب گام برداریم و دقایقی لذت بودن در جهان پست‌مدرن را با خواندن و نوشتن تجربه کنیم. مرداد عباسپور؛ نویسنده، منتقد و مدرس داستان‌نویسی است. او نویسنده کتاب «بکت،

پست‌مدرن؛ تجربه‌ی نگاهی متفاوت به جریان روزمره‌ی زندگی و روابط انسانی است. لذت کشف چیزهایی که دیگران شاید در سراسر زندگی به آن پی نمی‌برند. برآیند تفکری نکته‌سنج و ریزبین که به‌سادگی از کنار جزئیات اشیا عبور نمی‌کند و در رویارویی با پدیده‌ها هرچند جدی، درون مایه‌ای طنزآمیز می‌گیرد. باید‌ها و نبایدهای دست و پاگیر و مرسوم را زیر پا می‌گذارد و فلسفه‌ها و باورهای قدیمی را از یاد می‌برد. اندیشیدن به روش پست‌مدرن، ما را به

گرفتن جریان طبیعت است. بنابراین عنوان داستان، نمایش پدیده‌ای مدرن محسوب می‌شود و در ادامه راوی دردسرهای ابرار مدرن را نشان می‌دهد که در نهایت بشر را به سمت پست‌مدرن هدایت می‌کند. نویسنده در قالب اول شخص به داستان ورود می‌کند. از حواشی مطرح‌شده مشخص می‌شود که او مراجعه‌کننده‌ای از قشر متوسط است و احتمالاً به زحمت پول ایمپلنت و روکش را جور می‌کند. هیچ‌یک از این‌ها در متن داستان به صراحت مطرح نشده است. راوی بلافاصله بعد از انجام ایمپلنت دچار دردسر شده و مجبور شده بارها و بارها برای چسباندن روکش آن به کلینیک مراجعه کند؛ ولی او مثل بقیه مراجعه‌کننده‌ها رفتار نمی‌کند. اهل دعوا و مرافعه نیست. جار و جنجال به‌پا نمی‌کند. دنبال شکایت و پس گرفتن پولش نیست و همین نحوه برخورد اوست که کشش داستانی را می‌سازد و ما را کنجکاو می‌کند تا شاید علت صبوری و تحمل بیش از حد او را پیدا کنیم.

طنز از همان خط اول داستان شروع می‌شود، از دیدن خواب‌های تکراری. خواب‌ها چیزی را که به‌زودی اتفاق می‌افتد به او نشان می‌دهند؛ یعنی افتادن دندان. در واقع افتادن روکش همان دندانی که به‌قول راوی یک سال و هشت ماه پیش کاشته بود. می‌گوید: دندان پنج از سمت چپ ردیف پایین. در ادامه چندین بار بر این موضوع تأکید می‌کند: دندان پنج از سمت چپ ردیف پایین... یک سال و هشت ماه پیش... این تأکید و تکرار بر موضوع‌های جزئی و پیش‌پا افتاده، از ویژگی‌های نوشته‌های پست‌مدرن است. عنوان کلینیک دندانپزشکی «لبخند دو» انتخاب شده است. این نام باید کپی‌برداری از کلینیک دیگری با عنوان «لبخند» باشد. نویسنده می‌نویسد، حتما مراکز دیگری با نام‌های لبخند پنج و شش و هفت نیز وجود دارد و با همین طنز ساده، لبخند را بر لب خواننده می‌نشانند. این جا به ظرافت به آفت گرتنه‌برداری و کپی‌سازی در دنیای مدرن اشاره می‌کند. انسان معاصر کمتر از قوه خلاقیت خود استفاده می‌کند. او اغلب در همه کارها از جمله در نوشتن، پیرو سبک‌های قدیمی است. در حالی که پست‌مدرن ما را به نوآوری، ابتکار و حتی حذف روابط علی، معلولی همیشگی وا می‌دارد. کار تا

پایان بازی نوشتن» و مترجم کتاب «درانتظار گودو» است. سال‌های زیادی را صرف خواندن و نوشتن آثار مدرن و پست‌مدرن کرده و از جمله نویسندگان معاصر ایرانی است که اندیشه‌هایی نو و خلاق دارد و از دایره نوشتن در سبک‌های کلاسیک فاصله زیادی گرفته است. او علاوه بر تسلط کامل بر اندیشه‌ها و فلسفه‌های بکت، ارادت خاصی به ریچارد براتیگان دارد.

اگر بخواهیم به اختصار بگوییم، براتیگان نسبت به بکت این مزیت را دارد که نگاه ابرزورد خود را کاملاً به طنز آمیخته و به‌همین سبب نوشته‌هایش، مخاطبان بیشتری را به خود جذب می‌کند. عباسپور با وجودی که ذائقه‌اش طعم تلخ جهان‌بینی بکت را چشیده است در آثارش شوخ‌طبعی و ساد انگاری‌های براتیگان را چاشنی کار خود کرده و دوگانه‌ای دلچسب پدید آورده است. از این رو خواندن داستان‌های کوتاه او برای مخاطب ایرانی جذاب و منحصر به‌فرد محسوب می‌شود. به اعتقاد من با کمی تغییر و دستکاری، داستان‌های او قابلیت این را دارد که مخاطبانی از فرهنگ‌های گوناگون در سطح جهانی داشته باشد. آنچه در ادامه می‌خوانید نگاهی است به داستان کوتاه ایمپلنت که به سبک پست‌مدرن نوشته شده است.

نویسنده، موضوع ساده‌ای مثل افتادن روکش دندان ایمپلنت شده را سوژه طنز براتیگانی خود قرار می‌دهد. موضوعی که شاید در نگاه اول چندان طنزی با خود ندارد؛ اما توانمندی نویسنده، سبب شده که از یک اتفاق ساده که شاید در زندگی هر شخصی رخ دهد، داستان پست‌مدرن بسازد و خواننده را چنان سرگرم کند که تا انتهای ماجرا با او همراه شود.

بشخصه معتقدم، واکاوی و صحبت پیرامون داستان‌های پست‌مدرن ایرانی، خواننده و نویسنده جوان را ترغیب می‌کند تا عادت خواندن داستان‌های کلاسیک را کنار بگذارد و زمان‌هایی را به خواندن و تعمق در آثار مدرن و پست‌مدرن اختصاص دهد. این کار شاید کمکی باشد تا روند داستان‌نویسی مدرن در جامعه فرهنگی ما رونق بیشتری بگیرد.

توجه داشته باشید که ایمپلنت یا کاشتن یک میله فلزی به جای دندان در دهان، نوعی به‌سخره

قرار نبود زندگی، معنا و اصالت خود را داشته باشد. به عبارتی مفاهیم اخلاقی، عدالت و قانون بی‌معنا شد. درست در چنین زمانی و در اعتراض به مدرنیته، موج جدیدی به‌وجود آمد که پست‌مدرن نام گرفت.

مرداد عباسپور در داستان ایمپلنت خواننده را در راه‌پله کلینیک دندان‌پزشکی یک لنگه‌پا منتظر نگاه می‌دارد و برای وارد شدن به داخل کلینیک این دست و آن دست می‌کند. او در تلاش است تا تصویر تمام قدش را در آینه قدی راه‌پله ببیند. این تعلیق اگر به ضرورت آن و کاربردش در داستان پست‌مدرن واقف باشیم ما را کلافه نمی‌کند. در این حالت خواننده نیز همچون نویسنده؛ جلو و عقب می‌رود تا تصویر خودش را در آینه ببیند. در صحنه بعد راوی فکر می‌کند به اینکه بعد از در آوردن پالتو، بهتر است کلاه سرش نباشد. به این‌که پیراهن خاکستری بهتر از پیراهن قرمز است. به این‌که شاید خریدن بارانی، از خریدن کوله‌پشتی انتخاب بهتری بود و... این توالی افکار که ذره‌ذره با ما به اشتراک می‌گذارد، قرار نیست ما را به جای مشخصی برساند؛ اما به نوعی جهان راوی را نشان می‌دهد.

ما با آدمی روبه‌رو هستیم که قبل از افتادن روکش و تنها با احتمال افتادن آن در دو سه روز آینده، شال و کلاه کرده و به دندانپزشکی رفته است! تأکید می‌کنم قبل از افتادن روکش! خواننده با خود می‌گوید: عجب آدمی است. چرا زودتر می‌رود و چه اهمیتی دارد که این همه به فکر ظاهرش و ست کردن لباسش برای رفتن به دندان‌پزشکی است. وقتی بالاخره وارد کلینیک می‌شود، گزارش‌گونه و با ظاهری نسبتاً بی‌تفاوت راجع به دستیار و منشی کلینیک حرف می‌زند. یک جا سربه‌سر منشی می‌گذارد. اما در سطرهای بعدی معلوم می‌شود که در چند روز آینده با منشی کلینیک قرار ملاقات دارد. معلوم نیست گزارش چه‌قدر جدی است؛ ولی حالا خواننده می‌تواند حدس بزند چرا راوی نسبت به روکشی که هرچند وقت یک‌بار دوباره لقم می‌شود، چندان جدی شاکی نشده است! این جانت که به شیطنت نویسنده و راوی هر دو می‌خندیم و مگر در پست‌مدرن دنبال چیز دیگری جز این سر به سر گذاشتن‌ها و آسمان و ریسمان بافتن‌ها هستیم؟

جایی پیش می‌رود که اغلب علتی کاملاً بی‌ربط برای یک پدیده ذکر می‌شود. شاید بتوان گفت در موقعیت پست‌مدرن هیچ امری محال نیست. در ادامه خوانش، اعتراض کوتاه و مختصر راوی بعد از دوازده بار مراجعه برای چسباندن دوباره روکش، خنده‌دار است. او در تمام این مراجعه‌ها به همین جمله اکتفا می‌کند: «آخر من چه گناهی کرده‌ام که باید هر روز به این جا بیایم؟»

اجازه دهید با نگاهی به داستان مرداد عباسپور به شما نشان دهم که نویسنده پست‌مدرن چگونه ما را سرگرم جزئیات می‌کند و قطعه‌های مختلف و اغلب ناهمگون را در کنار هم می‌چیند. او بعد از دیدن خواب‌های آشفته زمانی که در مسیر دندان‌پزشکی است ما را به یک هفته پیش به یک استوک فروشی در خیابان گمرک می‌برد. از دو دلی خود برای خرید تی‌شرت و بارانی حرف می‌زند اما دست آخر یک کوله‌پشتی دست دوم می‌خرد! این کوله به خاطر داشتن چند لک خون، ارزان‌تر شده است. صاحب مغازه می‌گوید کوله‌پشتی متعلق به سرباز آلمانی در جنگ جهانی دوم است و راوی می‌گوید سعی می‌کنم حرفش را باور کنم. همین‌جا یک پیرانتز باز می‌کنم تا بگویم نویسنده در لابه‌لای این حرف‌ها، آفت‌های رایج در دنیای امروز را نشان می‌دهد: بی‌اعتمادی، دروغ، تقلب.

اما برخلاف رسم مرسوم در گذشته قرار نیست داستان بر مدار اخلاق رقم بخورد یا پیام اخلاقی خاصی داشته باشد. این طریق دیگر تأثیری بر مخاطب ندارد و حتی او را دلزده و منزجر می‌کند. تأکید همیشگی در پست‌مدرن بر این است که جدی نباشیم و شعارگونه حرف نزنیم. قرار نیست منتظر هیچ نتیجه‌گیری اخلاقی در داستان باشیم. نویسنده پست‌مدرن، خواننده را با درونیات و کنش‌های مختلف انسانی رو به‌رو می‌کند؛ اما خوب و بد را مشخص نمی‌کند و در واقع به‌هیچ‌وجه چنین قصدی ندارد.

نکته دیگر ذکر عنوان جنگ جهانی دوم در جریان داستان است که تاریخ شروع گرایش به سبک پست‌مدرن را به یاد می‌آورد. زمانی که بعد از جنگ جهانی دوم، آناشویست به اوج رسید و با انبوهی از فجایع انسان نظیر کشتار هولوکاست رو به‌رو شدیم؛ معناگرایی دوران مدرن رنگ باخت.

راوی مواجهه احتمالی اشخاص را با پدیده از دست دادن و فقدان مطرح می‌کند.

در دنیای پست‌مدرن هیچ‌چیز جدی نیست حتی مرگ. با این حال هنوز هم چهره مرگ، ناخرسندی و تلخی با خود دارد. ملافه‌ای که به روی پدر کشیده شده، پدری که سال‌ها پیش مرده، پدری که عادت داشته تمام سال در سرما و گرما به روی خود فقط یک ملافه بکشد.

به این عبارت توجه کنید: «اگر صاحب خواب در خواب، اگر؛ دوباره کلمه اگر را نوشته بود، پدرش را از دست بدهد به زودی پدرش را از دست خواهد داد...» در جهان بینی راوی، مرگ هنوز هم چندان بی‌معنا نیست. او هنوز در مواجهه با آن به درجه خنثی بودن و سر شدن نرسیده است. با این‌همه در سطرهای بعدی تلاش جنون‌آمیز نویسنده را می‌بینیم که می‌خواهد آن را به هیچ بگیرد. آن‌جا که با آخرین طنز داستان روبه‌رو می‌شویم. روای می‌گوید پدرش سال‌ها پیش مرده و کتاب‌فروش می‌گوید، ادامه مطلب را بخوان. در کتاب تعبیر خواب نوشته شده: «اگر هم صاحب خواب پدرش را از دست داده باشد در آینده‌ای نه چندان دور یکی از بیضه‌هایش از کار خواهد افتاد، بیضه بزرگ‌تر.»

این دیگر شوخی نیست یا شاید یک مطلب جدی در قالب شوخی باشد. مرگ در هر حال اهمیت خود را از دست نمی‌دهد. چون بی‌تعارف، از دست دادن بیضه دردناک و مرگ آور است. شاید نگاه من خواننده در این سطرهای پایانی متفاوت با نگاه نویسنده باشد. شاید نویسنده هرگز تعمداً موضوع مرگ را پیش نکشیده باشد. می‌شود از او پرسید. اما اگر قرار باشد مرگ مؤلف را جدی بگیریم، نباید چنین کاری کنیم.

به اعتقاد من با وجود همه آنچه در مورد بازی کردن با معانی و بی‌معنایی در داستان پست‌مدرن گفته می‌شود ذهن خواننده‌ای که به کلاسیک‌خوانی معتاد است از لابه‌لای سطرهای یک نوشته پست‌مدرن و از میان همه طنزها به جست‌وجوی نوعی معنا است. معنایی که شاید شخص نویسنده به آن توجهی نداشته است.

ما می‌خواهیم از واقعیت‌های روزمره، از جهان خسته‌کننده و پرحساب و کتاب برای دقایقی، منفک شویم و داستانی موفق است که این نیاز را برطرف کند.

قطعه دیگر از جورچین رنگارنگی که عباسپور در «ایمپلنت» در برابر چشم خواننده می‌گذارد، مغاز کتابفروشی است. راوی اذعان می‌کند از هرکسی که با او مواجه می‌شود نخست دندان‌هایش را می‌بیند. حالا پیرمردی با دندان‌های نسبتاً سالم را می‌بیند که دندان‌هایش به فکر او تا سی سال دیگر کار می‌کند. او در مغازه‌اش کتاب‌های دست دوم را می‌فروشد. راوی دنبال تعبیر خواب‌هایش است. پیرمرد بی‌آن‌که کتاب را باز کند، صفحه تعبیر خواب او را می‌گوید. راوی چندین مرتبه می‌گوید که این کتاب را باید خود پیرمرد نوشته باشد. این‌جا با همان حدس‌های غیر منطقی و بدون روابط دال و مدلول سر و کار داریم که پیش‌تر ذکر شد.

راوی بعد از خواندن چند قسمت از کتاب به پیرمرد می‌گوید که این کتاب را خودش در خانه دارد. دوباره همان داستان فریبکاری و تقلب. بعد می‌گوید هر وقت کتابی درباره تعبیر افتادن ایمپلنت پیدا کرد به او خبر بدهد. اما به جای تلفن خودش، کارت لوله بازکنی را که از شخص دیگری گرفته به او می‌دهد. این کار را برای شوخی و سرکار گذاشتن پیرمرد انجام می‌دهد. درواقع او از هر فرصتی برای سرگرمی و سربه‌سر گذاشتن با آدم‌ها بهره می‌برد. همان‌طور که جای دیگری دوستش را «وازلین» صدا می‌کند و در حرف‌هایش او را با یک اصطلاح ناشناخته و خودساخته مثل «پاسترپاتیک» مواجه می‌کند تا کنجکاوی او را به خود جلب کند و با او یک شوخی منشوری داشته باشد.

در پرده دیگر مشخص می‌شود که او از خود خانه و خانواده‌ای ندارد. ساکن طبقه پنجم یک پانسیون است و شب‌ها از خرخر نگهبان، بی‌خواب می‌شود. این‌ها همه رفتاری‌های زندگی مدرن است که عباسپور در لابه‌لای داستان به آنها اشاره می‌کند. داستان در حواشی گفت‌وگوهای راوی با پیرمرد کتاب‌فروش به پایان می‌رسد. افتادن دندان‌ها و تعبیر آن به مرگ یکی از عزیزان

به‌نظر می‌رسد که در این‌جا نویسنده از زبان



# نگاهی به مجموعه داستان «گذرنامه» نویسنده آسیه نظام‌شهییدی



نگارنده: فریبا صدیقیم

## رنه ولک

مجموعه داستان گذرنامه از آسیه نظام‌شهییدی شامل ۹ داستان است که توسط نشر آفتاب در نیروژ منتشر شده. در نگاهم به این مجموعه قصد دارم روایت‌ها را به دو زمره تقسیم کنم:

### اول: روایت‌های داستان‌محور

و دوم: روایت‌های تاریخ‌محور یا اطلاعات‌محور که عمدتاً در چند داستان اول دیده می‌شود.

## نویسنده داستان‌محور چگونه عمل می‌کند؟

او داستان‌گو است؛ یکی از قدرت‌های آسیه نظام‌شهییدی چگونگی برخورد او با زندگی روزمره است. او با نگاهی تیز، باهوش و با حسی قوی جامعه و اطرافش را نظاره می‌کند و مهارت خود را در شکار روزمرگی‌ها و داستان کردن آنها نشان می‌دهد. یکی از تمهیدات او نقش دادن به آدم‌های عادی در اتفاقاتی با رنگ و بوی فلسفی و عمیق است؛ کاری بسیار نزدیک به زندگی؛ اما در حال حفر کردن زندگی. در این

باشد که همواره بر دوش مهاجر است و نیز سنگینی روابطی که هرگز به نتیجه درست نرسیده‌اند. این مرادده‌های حسی نه تنها از طریق اشیا که از طریق صحنه‌هایی که اتفاقاً گاه خیلی هم کوتاهند نیز به خوبی القا می‌شوند: وقتی شخصیت داستان ویلچر با خود می‌گوید: «اگر در عکس‌ها پیشرفت بیماری کند نشان داده شود؛ شاید دکتر داروهای ارزان‌تری تجویز کند». در واقع، نویسنده با یک جابجایی ساده که به جای اینکه شخصیت تحت تاثیر خود بهبودی بیمار قرار گیرد، توجهش به ارزان شدن داروهاست، به خوبی ابزاری شدن انسان و استیصال شخصیت را در اجتماعش نشان می‌دهد.

یا وقتی شخصیت ما تمام روز با همسرش، رضای بیمار، در حال اینجا و آنجا رفتن است؛ اما نه با او که با خاطرات اوست که زندگی می‌کند، نشان دهنده این است که چطور مرگ با تمام قدرتش روی محیط و ذهن شخصیت خوابیده؛ مرگی قبل از مردن که تنهایی کامل هر دو شخصیت را نشان می‌دهد. موضوعات این داستان‌ها گرچه در روزمرگی اتفاق می‌افتند؛ اما کهنه نیستند و احساس نمی‌کنیم آنها را جای دیگری شنیده‌ایم؛ جهان‌بینی و درون‌مایه‌ها نو و متعلق به خود نویسنده است. داستان‌ها صمیمی‌اند و حرکت دارند؛ حرکت‌ها و دیالوگ‌هایی که موقعیت‌آفرینی می‌کنند و به داستان ضرب‌آهنگ متناسبی می‌دهند. در این داستان‌ها گاه طنز به صورتی زیر پوستی و تلخ می‌زند بیرون و رنگ دیگری به آسیب‌شناسی پنهان زندگی فلج اجتماعی می‌دهد. تنوع تاریخی، جغرافیایی داستان‌ها گوناگونی خوبی به داستان‌ها داده است.

### دوم: روایت‌های تاریخ‌محور و سنگینی تاریخ

داستان‌های نوع دوم را داستان‌های تاریخ‌محور نام نهاده‌ام. این نوع از روایت در شروع و بینابین سه داستان اول و به صورتی پراکنده در داستان‌های دیگر اجرا شده و خود را نشان داده‌اند. درست است که از منظر پست‌مدرنیسم مرزها شکسته می‌شوند و لزومی به جدایی رویکردهای تاریخی و ادبی و جامعه‌شناسی و روان‌شناسی نیست و درست است که نویسنده شاید قصدش این بوده در اجرای داستان‌ها قوانین را زیر پا بگذارد و این تلفیق رویکردی را ایجاد کند، در مقابل قراردادها بایستد و تلفیقی از زبان گزارشی و زبان داستان ایجاد کند. اما اینکه این تمهیدات در این داستان‌ها چقدر به بار نشست، و اینکه موتیف‌های

داستان‌ها مخاطب به راحتی خود را تشخیص می‌دهد: ترس‌ها، شرمندگی‌ها، بن‌بست‌ها و به‌طور کلی همه عواطف متنوع و متضاد روزمره را. نویسنده با کنش‌ها و دیالوگ‌هایی که می‌سازد فضای سرد و بی‌حس جامعه، نظام حاکم بر آن و انسان‌های له‌شده در این نظام را به زیبایی ترسیم می‌کند.

در این نوع داستان‌ها نویسنده نه به صورت منتزع و تئوریک که به صورتی تجربی و لمس کردنی شخصیت‌ها، فضاها و ماجراهایش را می‌سازد و مخاطب را با روایتش درگیر می‌کند. در این راه آسیه نظام‌شهادی اما از چه تمهیداتی استفاده می‌کند؟ نویسنده در داستان‌هایی مثل ویلچر، ماهی‌ها و شب‌های خاقانی، با زبان و اجرایی ریزبین و جزئی‌نگر با ساختن لحظه‌هایی زنده ما را در مرکز داستان قرار می‌دهد. نویسنده بدون اینکه به شکل کلاسیک بخواهد با وقایع پررنگ و حوادث بزرگ، اوج و افت‌های دراماتیک بسازد، در همان روایت‌های کوچک روزمره، با حساسیت زیاد بر اشیا و اتفاقات و عواطف، تعلیقی آرام و بی‌عجله می‌سازد با فضایی قابل باور. در واقع این ترنندهای روایت و ریزه‌کاری‌هاست که به داستان‌ها بعد می‌دهد و آنها را جذاب و خوشخوان و قابل تعقیب می‌کند؛ هر چه اتفاق کوچک‌تر، اثرش عمیق‌تر؛ درام در همین روزمرگی‌هاست.

در این داستان‌ها آسیه قصه‌گویی می‌کند و ما را می‌برد به دنیای جادویی داستان؛ داستان‌هایی که سلیقه مخاطب را که دوست دارد از ورای قصه به جهان‌بینی و فلسفه و ایده نویسنده دسترسی پیدا کن، راضی می‌کند.

در این داستان‌ها اشیا هم نقش عمده‌ای بازی می‌کنند. اگر به رفتاری که نویسنده با اشیا مثل لگن‌فرنگی یا ویلچر و کوله‌پشتی و تلفن دارد نگاه کنیم، در می‌یابیم که این اشیا به شیوه‌ای بازآفرینی شده‌اند که گویا شیئی نیستند؛ شخصیت دارند، جان دارند، تاریخچه دارند و ما با آنها وارد مرادده حسی می‌شویم. در واقع، اشیا شخصیت‌سازی می‌شوند. در عین حال این اشیا نقش نشانه‌هایی را بازی می‌کنند از آنچه که نویسنده می‌خواهد از روابط و از مردم و اجتماع نشان دهد؛ ویلچر می‌تواند نشانه اجتماعی فلج با شخصیت‌هایی تنها، ضعیف، ناامید، شرمگین و بی‌دست و پا و خجالتی که روی باز پس گرفتن حقشان را از جامعه و دنیا ندارند. یا استفاده از کوله‌پشتی هم می‌تواند نماد سنگینی مهاجرتی

داستان «رضاه و سیماها» عملی شده؛ تاریخ آنها که رفتند و آنها که ماندند؛ تاریخ در بدری‌ها، سردی‌ها، تفاوت‌ها و حسرت‌ها و کنجکاو‌ها که بر ما گذشته. دقت کنیم به این صحنه کوتاه:

«کیف مهمان را گرفت و کاپشنش را با دقت به جالباسی آویزان کرد و بی‌هوا آستین‌های کاپشن را لمس کرد، خواست حدس بزند چند لایه است.» این جمله با همین کوتاهی، به‌صورتی کاملاً حسی، موتیف‌هایی را در متن آشکار می‌کند که توضیحات واضح تاریخی قادر به گفتنشان نیست.

### داستان چراغ‌های خاقانی:

از نظر من این داستان صرف‌نظر از کاستی‌هایش، از قوی‌ترین داستان‌های مجموعه است و حسی که نویسنده در ارتباط بین مادر و دختر ایجاد کرده، به بالاترین درجه خودش رسیده. مهم‌ترین موضوع گفتنی در این داستان تکنیکی است که نویسنده در روایت انتخاب کرده و عدم قطعیت در روایت؛ این عدم قطعیت را نویسنده با حرکت ارگانیک راوی‌های مختلف ایجاد می‌کند. این روایت با راوی محدود به سوم شخص شروع می‌شود، اما دیری نمی‌گذرد که خود شخصیت (مادر) با تکنیک زیبایی روایت شخصیت دیگر (دخترش) را باز هم به صورت سوم شخص در دست می‌گیرد. اما نکته اینجاست که مادر در زندگی دختر غایب است و همین غیبت است که هم به تکنیک بالایی احتیاج دارد و هم خود به صورتی نوستالژیک به زیبایی داستان می‌افزاید. از این به بعد دو راوی داریم در دو زمان و دو مکان که به صورت موازی و هر دو از زاویه دید سوم شخص پیش می‌روند. این تکنیک ساده صورت نگرفته، به‌خصوص اینکه می‌دانیم راوی سوم‌شخص در مقایسه با راوی اول شخص طبیعتاً بین مخاطب و شخصیت فاصله می‌اندازد. این دو راوی به‌راحتی از طریق مخاطب تعقیب و درونی می‌شوند. در نهایت با اینکه ما می‌دانیم مادر، راوی در مکان روایت نیست؛ اما به او اعتقاد می‌آوریم و حرف‌هایش را جز به‌جز باور می‌کنیم. قابل گفتن است که این فاصله و غیبت راوی از محل روایت، خود می‌تواند نشان دهنده فاصله نه تنها جغرافیایی که فاصله عاطفی بین مادر و دختر باشد که به صورت تکنیکی در داستان اجرا شده. شاید بتوان از نقطه نظر رویکرد روایی این داستان را در زمره داستان‌های پست‌مدرن به حساب آورد. راوی در این روایت در عین فاصله گرفتن از دخترش مثل

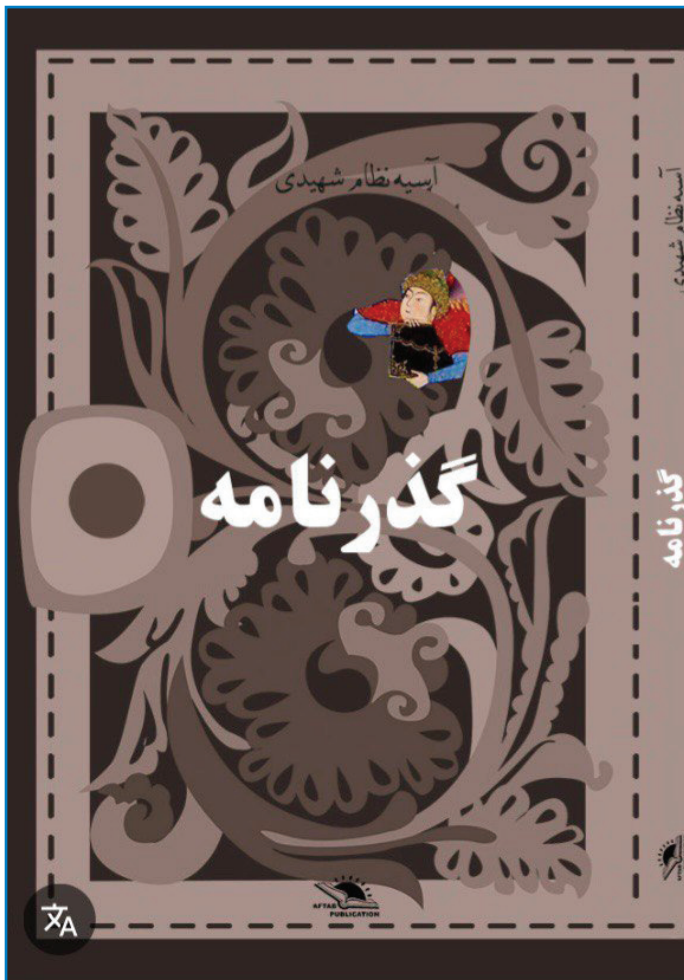
تاریخی، جغرافیایی، اطلاعاتی در این داستان‌ها چقدر در خدمت ادبیت متن، به‌خصوص از نظر اجرا (حتی اگر مضمون را کنار بگذاریم) قرار گرفته چندان مطمئن نیست. نظر و سلیقه نگارنده این متن به‌عنوان یک مخاطب این است که این داستان‌ها زیر بار تاریخ و اطلاعاتی که نویسنده قصد دارد به مخاطب بدهد گم شده، اطلاعات از متن خارج مانده، رجعت‌پذیر به دنیای بیرونی شده و جنبه‌های ادبی درون متن را تحت تأثیر قرار داده؛ نکته اینجاست که حتی اگر نویسنده این تمهیدات را ساختار شکنانه دیده، اما تکرار همین ساختار در داستان‌ها خود الگو یافته‌اند.

دادن اطلاعات که گاه عیان و طولانی است، مهم‌ترین ضربه را به‌خصوص از نظر اجرا به کشش داستان زده‌اند، چرا که این قسمت‌ها بیشتر به شکل مقدمه داستان آمده‌اند و با توصیفات و توضیحاتی اولیه و کش‌دار شروعی کند به داستان‌ها داده‌اند و این به این علت حائز اهمیت است که در مقایسه با راوی صمیمی و قصه‌گوی داستان‌های دیگر که بدون این ارجاعات تاریخی نکته‌های فراوانی برای ارائه داشته، ما معلمی را می‌بینیم که دارد به ما درس تاریخ و جغرافیا می‌دهد؛ گویی نویسنده بدهکار خواننده است و موظف است به او اطلاعات و چیزی و رای داستان بدهد، درحالی‌که بدهی او خود داستان است.

از طرف دیگر حجمی که این بار تاریخی/اطلاعاتی به خود اختصاص داده؛ حتی روی شخصیت پردازی‌ها نیز اثر خود را گذاشته است، درحالی‌که من مخاطب علاقه‌مندم که به جای این اطلاعات و مقدمه‌های تاریخی و جغرافیایی (که خارج می‌ماند)، از شخصیت‌ها بیشتر بدانم و با آنها وارد دنیای داستان شوم؛ همانطور که در داستان‌های دیگر این کتاب با تمهیداتی زبانشناسانه این اتفاق می‌افتد. به‌هرصورت و در نهایت آنچه که بیشتر از این اطلاعات رجعت‌پذیر و تاریخی، ذهن من مخاطب را درگیر می‌کند و در حافظه‌ام می‌ماند تصاویر است و کنش‌ها و وقایع داستانی شده (مانند پرت کردن برف از طرف دو دانشجو به فرماندار و زنش، کنش زن فرماندار و...)، نه این اطلاعات.

در اینجا می‌خواهم اشاره‌ای داشته باشم به دو داستان قائم به ذات «ماهی‌ها» و «شب‌های خاقانی» تا ببینیم در این دو داستان چطور تاریخ از طریق نشانه‌ها و صحنه‌ها و دیالوگ‌ها و فضا سازی و کنش و واکنش به خورد داستان رفته. به‌عنوان مثال چطور بار معنایی مهاجرت و تاریخ مهاجرت از طریق تمهیدات ادبی در





روح دومی در کنارش حاضر است و مثل سایه‌ای مراقب اوست و با او وارد دیالوگ می‌شود؛ آیا در این سرما دستکشش را برداشته یا نه. در خیلی از موتیف‌ها راوی گویی با افسون و از راه دور هنوز دارد هدایتش می‌کند؛ اما این بار با قدرت کلمات و در روایت (به عبارت دیگر جزئی نگرهای و سواس گونه یک مادر خود گویی مدیریتی است بر ضد اضطرابی که در او نهادینه شده). ما در این داستان به قول فروغ فرو می‌رویم؛ دیالوگ‌های مادر و دختر در بیشتر قسمت‌ها بسیار زیبا و بغض‌آورند. رابطه بسیار دردناک است و این درد به راحتی به مخاطب منتقل می‌شود. (مانند دیالوگی که مادر و دختر در صفحه ۵۹ با هم دارند) همذات‌پنداری ما با دو شخصیت اصلی (مادر و دختر) به خوبی صورت می‌گیرد.

در این داستان هم مثل داستان‌های دیگر مشغله ذهنی نویسنده هم تاریخی و هم جغرافیایی است؛ اما هر دو رویکرد درونی داستان می‌شوند، زمان و مکان در کنش شخصیت‌هاست که نمودشان را پیدا می‌کنند و به خورد داستان می‌روند. مثل حضور رازآمیز آنا و تا حدی حضور سورئالیستی کسروی که در هم می‌آمیزند. حسی که متأسفانه من در بعضی داستان‌ها مانند پیر مسافر نداشتم.

لازم به ذکر است که از نظر این نگارنده در داستان چراغ‌های خاقانی در عین اینکه ارتباط زمان‌ها و مکان‌ها در روایت عمدتاً درخشان صورت گرفته، اما راوی مادر در روایت از دخترش گاه دچار اضافه‌گویی و توضیح‌واضحات می‌شود. عدم قطعیتی که منظور نظر نویسنده است خود در همان فاصله روایت و نوع اجرایش مستتر است، بنابراین گفتن گزاره‌هایی مانند «زن باید در خیالش» و «شاید» ها و «باید» های مکرر که هی می‌آیند تا به خواننده بگویند که راوی حدس می‌زند یا روایت قطعی نیست، از نظر من اضافه است و به نوعی دست کم گرفتن خواننده محسوب می‌شود.

«چیزی می‌خورید؟»

«بله لطفاً یک...»

زن نشنید دخترش چه گفته.

در این پیوند همه شایدها به صورتی تکنیکی و غیر مستقیم جا گرفته. یا:

«هستم. تو هم ناخوشی، نیستی؟»

تماس قطع شد.

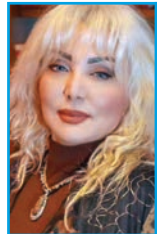
که باز هم به زیبایی و به سادگی قطع تماس عاطفی مادر و دختر و معنای آن را نشان می‌دهد. یا مثلاً وقتی کافه‌ای که دختر در آن است، در آن طرف دنیا شلوغ می‌شود و مادر در این طرف دنیا می‌گوید که توی آن شلوغی دیگر هیچ چیز نمی‌شنود..

در این نمونه‌هاست که ما حضور راوی غایب را عمیقاً و زیباشناسانه تشخیص می‌دهیم و نه با تکرار «در خیالش» ها و «گویا» ها.

به‌طور کلی از نظر این نگارنده آسیه آنجایی موفق‌تر است که به حسش بیشتر اعتماد می‌کند تا به اطلاعاتش؛ داستان‌هایی که در این مجموعه بی‌ادعترند، پر نکته‌ترند و بیشتر حرف دارند تا داستان‌هایی که ادعای تاریخی دارند. آسیه در گنجاندن فلسفه در لابه‌لای داستان است که موفق است.



## یادداشتی بر داستان «تالپا» اثری از خوان رولفو

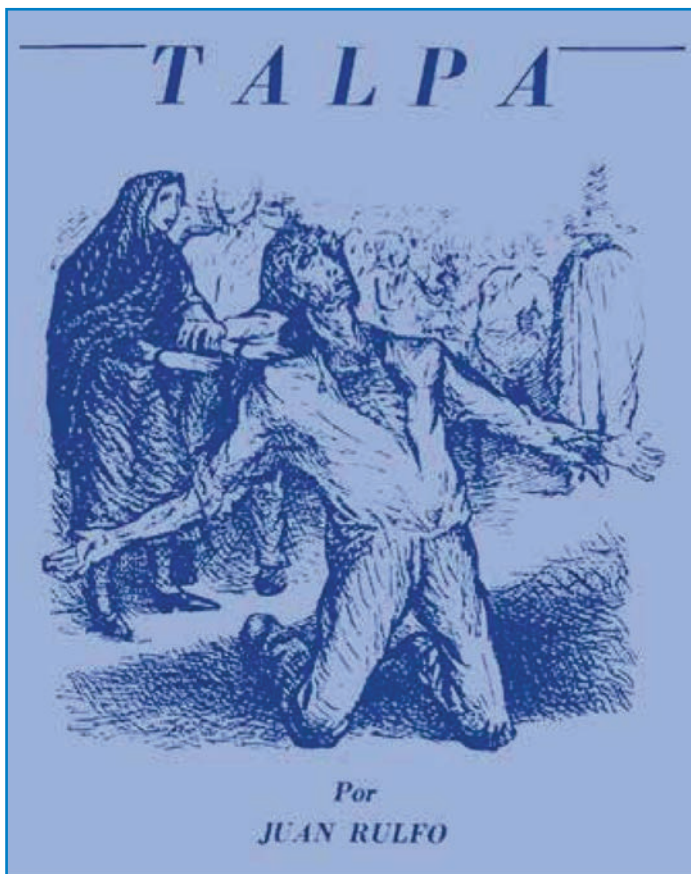


نگارنده: نوشین جم‌نژاد

ادبی شاهزاده آستوریاس را به دست آورد که از مهم‌ترین جوایز در ادبیات آمریکای لاتین به شمار می‌رود.

داستان تالپا سرگذشت شکل‌گیری یک رابطه ممنوع و قدغن است که حتی در شرایط بحرانی نیاز هم از موقعیت و رویه‌درستی برخوردار نیست. ناتالیا به همراه برادر شوهرش، همسرش تانیلو را که به شدت مریض است و توان راه رفتن هم ندارد، به هوای معالجه به سفری

خوان رولفو نویسنده مکزیکی است که از مهم‌ترین نویسندگان ادبیات آمریکای لاتین به شمار می‌رود. خوان رولفو اولین کتاب خود را در سی‌وپنجم‌سالگی با نام «ایلانو در آتش» منتشر کرد که مجموعه‌ای از داستان‌های مختلف را دربرمی‌گرفت. او بعد از دو سال کتاب «پدرو پارامو» را منتشر کرد که از آن با عنوان رمان انقلاب مکزیک یاد می‌شود. خوان به پاس فعالیت‌های ادبی‌اش، جایزه



گویا نگاهشان با باورهای مذهبی متفاوت است. مردی با تاول‌های عمیق و چرک‌دار پوستی تنها درمانش را در این می‌بیند که به زیارتگاه قدیسی برنشد. آن‌هم زیارتگاهی که مد نظرشان است نه زیارتگاه دیگری؛ اما زیارتگاه دور است و در این مسیر تانیلو می‌میرد و برادر و همسرش ناتالیا او را در همان‌جا دفن می‌کنند. از همین‌جا عذاب وجدان شروع می‌شود. شاید اگر تانیلو را به این سفر سخت و مرارت‌بار نمی‌بردند، مرگ او به تأخیر می‌افتاد. در کل، در داستان‌های رولفو نظم خاصی مبنی بر عناصر داستانی وجود ندارد؛ ولی آنچه داستان را به یک اثر موفق رسانده توصیفات و تصویرسازی‌های زیبایی است که این داستان را در ذهن خوانندگان جاودان ساخته است. در واقع ما در دنیای مدرن، قصه لازم نداریم. تأثیر و پیام داستان در درون‌مایه آن و در دیالوگ‌ها است که یک داستان را تبدیل به پدیده‌ای درخشان و باورپذیر می‌کند.

طاقت‌فرسا و دور و دراز کشان‌کشان می‌برند تا برای همیشه کلکش کنده شود و آنها بتوانند به خواسته‌شان که با هم بودن است برسند. در داستان تالپا مُردن تانیلو با پیچیدگی خاصی روایت می‌شود که از یک وحدت پنهانی هم خبر می‌دهد. این وحدت پنهانی که از محیط نشأت می‌گیرد؛ (ناتورالیست) داستانی با کیفیت ایستا پدید می‌آورد.

همواره این سؤال در ذهن خواننده پیش می‌آید که آیا این سفر، سفری برای شفا یافتن است و یا برای زیارت است؟ آیا ما با رابطه‌ای نامشروع به‌نام خیانت مواجه هستیم؟ آن‌چه واضح و مبرهن است این‌که دو خیانت‌گر برای با هم بودن سفری را مهیا می‌کنند که نقطه اوج داستان است که حتی با گذر زمان و موقعیت‌های خاص پیش‌آمده به نتیجه‌ای هم نمی‌رسد و در آخر آن‌چه باقی می‌ماند عذاب وجدانی است که گریبان‌گیر آنها شده به‌خصوص برای ناتالیا.

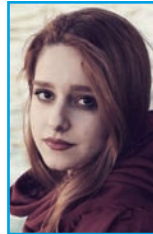
در واقع می‌توان گفت در دلشان ترسی به‌وجود آمده که این ترس باعث پالایش روح و روانشان هم شده است.

داستان با راوی اول شخص از همان ابتدا با تعلیق بسیار عالی شروع می‌شود و ذهن خواننده را درگیر می‌کند. خط روایت داستان با زخم شروع می‌شود و در پایان هم با زخم تمام می‌شود. در این داستان ما آغاز، میانه، و پایانه نداریم ولی با پیرنگی چشمگیر که به‌صورت چرخشی به برادر بیمار برمی‌گردد مواجه هستیم. تقابل دو برادر همانند هابیل و قابیل به‌وضوح مشهود است.

داستان نشان می‌دهد که علیرغم یک سری اصول اخلاقی، چقدر به باورهای بومی‌شان پایبند هستند. آن‌ها به قدیسانی معتقدند که می‌توانند دردهای نا‌علاج بشری را درمان کنند. گذاشتن تاج خار روی سر که نشان و نمادی از مسیح است، آویزان کردن زنگوله‌ای دراز به دست و رقصیدن با پاهای زخم در میان مردم، همه اینها نشان‌دهنده باورهای بومی است که

# حدیث مرده بر دار کردن آن سوار که خواهد آمد

## جستاری بر داستان «حدیث مرده بر دار کردن آن سوار که خواهد آمد؛ (معصوم پنجم)» نوشته هوشنگ گلشیری



نگارنده: نیوشا رحمانیان

دارد رفع و رجوع کنم. ناتوانم از آن که روایت قطعی خود را از روایت راقم «حدیث مرده بردار کردن آن سوار که خواهد آمد» بنویسم. می‌گویند ابتدا مقدمه بنویسید و در آن خلاصه‌ای از متن بگویید، نویسنده را معرفی کنید و بعد شروع کنید. خب آن چه باید گفت آن که این

«حدیث در ماه نشانیدن آن شیخ دجال که خواهد آمد»

من برای این که این جستار را آغاز کنم، رنج بسیار کشیده‌ام. حالا هم که می‌نویسم؛ نمی‌دانم چه خواهم نوشت و به کجا خواهم رسید. نمی‌خواهم و یا نمی‌توانم آن چه ابهام

چراکه اگر از من بپرسید همه چیز در این نقش و عاشقانش و آن موعود که هر قوم به آن چشم دارند خلاصه شده.

حالا که وظیفه خود را به سرانجام رساندم و مقدمه‌ای را که گفته بودند گفتم و خلاصه را هم نوشتم. می‌خواهم همان‌طور که باز گفته‌اند؛ «سپس شروع کنم». همین حالا هم شروع کرده‌ام و نیازی نیست معطلتان کنم که نقطه شروع دقیقاً کجاست. اما حالا که نوشتم «شروع» یادم آمد که گلشیری هم، راقم، باید به نوعی شروع می‌کرده و این که چگونه شروع کرده به عقیده بنده اهمیت فراوان دارد. اما پرسش این است که چرا شروع اهمیت دارد؟

حالا به کلمه راقم فکر می‌کنم: «راقم، او که رقم می‌زند». بعد فکر می‌کنم که معمولاً رقم زدن با پایان پیوند دارد. با آن چه «سرنوشت» یا «تقدیر» می‌نامیم. «تقدیر رقم زدن» یا «تقدیر رقم خوردن» ...

اما تا زندگی فردی به پایان نرسد، تا چیزی به نتیجه نرسد، جمله «تقدیر این‌طور برایش رقم خورده بود» را می‌گوییم؟ نمی‌دانم، پرسشم از شماست. با این حال از نظر شخص بنده، رقم زدن پیوندی با پایان دارد. اما او که رقم می‌زند تنها پایان را رقم نمی‌زند. او شاید برای به پایان رساندن رقم زده باشد، اما برای نقطه پایان، باید ابتدا مسیری طی شده باشد. این طی شدن مسیر هم نیازمند یک شروع برای از سر گرفتن این «طی شدگی» بوده است. پس راقم ابتدا باید برای پایان، شروعی رقم بزند؛ چراکه پایان بسته به شروع است و آیا نمی‌توان گفت که با این حساب، شروع، پایان را در خود نهفته دارد؟

اما گلشیری راقم این حدیث این‌گونه آغاز کرده است که: «راوی این حکایت، ابوالمجد وراق، به وصف تصویر ابتدا کرده است.»

حدیث که گلشیری نوشته، خود رمزیست که جای تعجب ندارد؛ چراکه این حدیث را در سال‌های بحبوبة آن چیز یا سه نقطه نگاشته. همان سال‌های پنجاه و چهار تا پنجاه و هشت می‌گویم آن چیز و این جستار را بر همین رمزهای شوخ‌طبعانه پیش خواهم برد؛ چراکه زمانه همان زمانه است که گلشیری می‌نگاشته. سالیانی گذشته اما خفقان، هنوز غولی است که سایه انداخته و چونان دیوی می‌تازد.

نویسندگان اینجایی همواره می‌بایست بوی آدمیزادی خود را با بویی دیگر در آمیزند تا غول را گیج و سردرگم کرده که پی‌شان را نگیرد. همان‌طور که هوشنگ گلشیری نیز بوی خود را با تاریخ بیهقی و چه و چه آمیخته. چونان که خود او در این حدیث گوید: «در آن حال که او بود از رمز گریز نبوده است» و یا گوید که «سخن جز به اشارت و رمز نتوان گفت». پر ابهام و در نگاه نخست سخت‌خوان نوشته تا خواننده سمج را وادارد چندین و چندبار متن را بخواند؛ بلکه تأثیری را که باید برجا گذارد. در این تو در توی روایت‌ها، خواننده خود را پیش می‌راند و در این مارپیچ نسخ، او را وا می‌دارد تا دوباره چرخ بزند و باز آید. می‌خواهد که او چندین بار از نوشته‌اش رد شود و هر بار «ردی» بگیرد. همان‌طور که نوشته بنده نیز ردی گرفته و بدون آن که بدانم یا بخواهم نثری شبیه به او را پیش گرفته‌ام و این از همان تأثیرات چند بار خواندن نوشته اوست.

داستان، داستان «مجدوبان» است. این صفتی است که نویسنده به آنان می‌دهد... مردمانی عاشق یک نقش، که از رجم اسب و مرده نامرده در گور گذاشتن و غیره در پی آنند که رها شوند و پرواز کنند. «مجدوبانی» که از ظلم امیر به تنگ آمده و به نقشی توسل جست‌ه‌اند. این همان خلاصه‌ای است که نویسنده این جستار که منم می‌آورم؛

## آیا می‌توان در وصف تصویر پایانی جست؟

و ادامه می‌دهد که: «از صورت آن نقش تنها نیم‌رخ پدید آمده است و غیره و این که هاله‌گرد صورتش را نوری از منبعی نه در بیرون که از درون، پیشانی و گونه و بینی نوک برگشته‌اش را روشن می‌کرد.»

پس ابتدا یک نقش است و بعد توصیف آن که این نقش چگونه بوده. پس اگر این نقش نبود لابد سواری نبود که بمیرد و روایتی نبود که رقم بخورد. پس این نقش است که بوالمجد را ده سال در قلعه‌ای حبس می‌کند و این نقش، بسته به آن که چگونه دیده شود و یا چگونه به تصویر بیاید، پایان را رقم خواهد زد. پس تا اینجا ما یک نقش داریم و یک نقاش و گفتیم شروع در خود پایانی دارد و اگر شروع به این میزان مهم است پس ابتدا باید تعیین کرد که شروع از کجا باشد و چه باشد. حال پرسشیم از شما این است: «همان‌طور که گفتم یک نقش داریم و یک نقاش. شما شروع را چه در نظر می‌گیرید؟ از نقاش؟ یا از آن زمانی که نقش ایجاد شده؟ ممکن است بگویید تا زمانی که نقاش نباشد نقشی نیست و من می‌گویم مگر تا زمانی که نقشی نباشد که نقاش آن را بکشد نقاشی هست؟ همان بازی مرغ و تخم‌مرغ است. پرسش بی‌انتهای همیشگی که ابتدا مرغ بوده یا تخم‌مرغ؟ آغاز بر دوش کدام یک است؟ اگر از من بپرسید که می‌گویم آغاز نه با مرغ است نه با تخم‌مرغ. آغاز با خود این پرسش است. ما از زمانی که پرسش می‌کنیم آغاز می‌شویم.

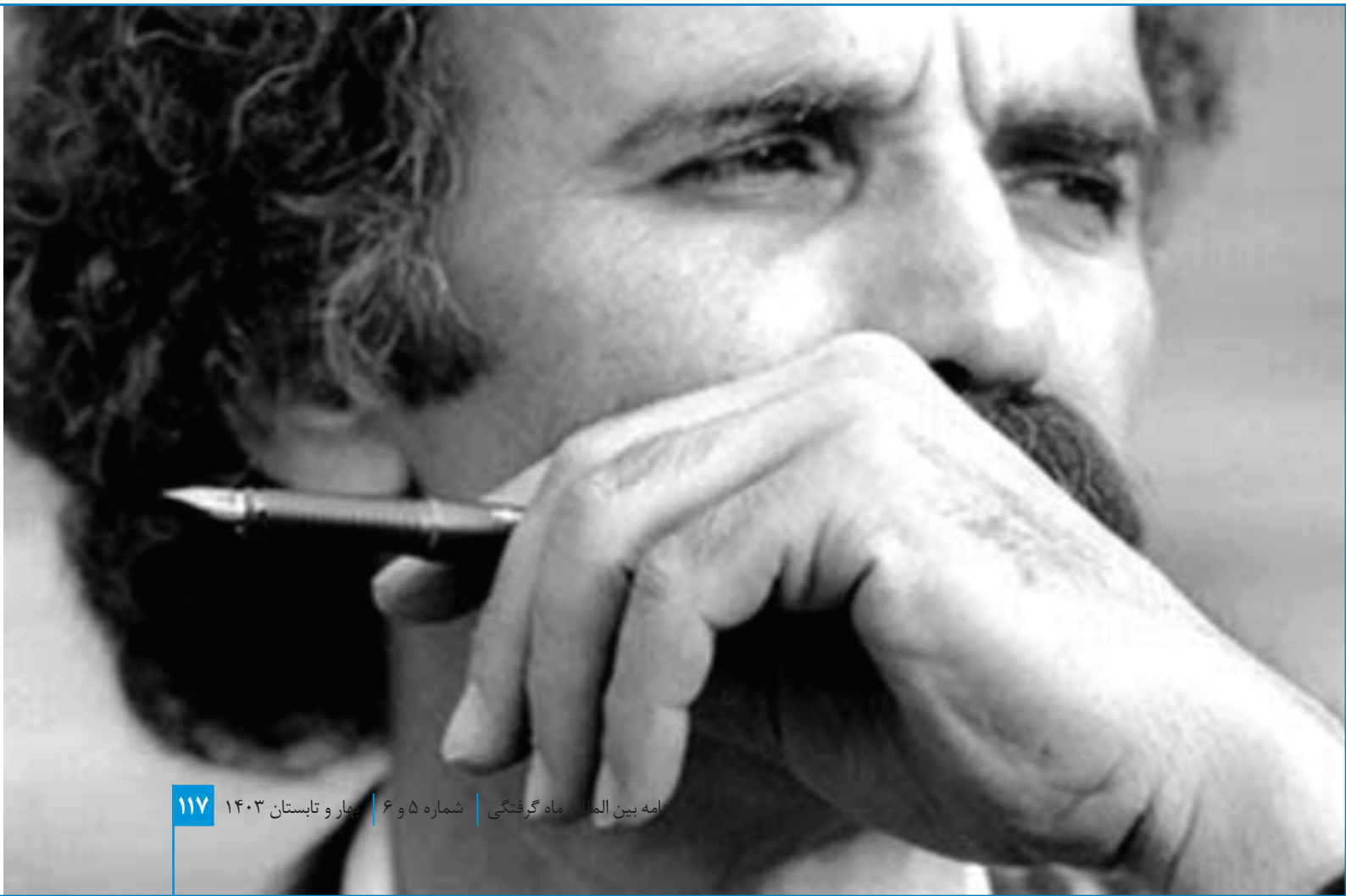
درباره نقش و نقاش هم به‌گمانم همین است. شروع نه با نقش است و نه با نقاش. شروع با آن فردی است که نقش را می‌بیند. این که چطور نقش را می‌بیند. همان نقطه شروع است. چنان که خود گلشیری می‌گوید «هر دیده همان بیند که خواهد» و یا می‌نویسد «تا نخواهی نبینی و

تا نبینی ندانی» و یا به قول جورج برکلی فیلسوف تا زمانی که به آن چیز ننگری، آن چیز وجود نخواهد داشت. پس روایت راقم این حدیث نیز از همان‌جا آغاز می‌شود که نقش را توصیف می‌کند. از همان زمان که از منبع نوری حرف می‌زند؛ منبع نوری که انگار در زیر پوست و صورت آن نقش نهفته است. آیا نقطه آغاز از همان وقت نیست که ما نقشی را نورانی می‌بینیم؟ اصلاً چه وقت است که نور را می‌توان دید؟ معمولاً آن‌طور است که ما در اندیشه و دغدغه نور نیستیم مگر به وقت تاریکی. شب که باشد همواره سر بالا می‌کنیم و در آسمان به دنبال ماه می‌گردیم. ما در شب و ظلمت (شما ظلمت را بخوانید آن زمانه که ظلم بیداد می‌کند) مجذوب ماه می‌شویم و این زمان است که دو چیز رخ می‌دهد یا آن‌که به یک‌باره ماه را همچون چهره‌ای می‌پنداریم و یا این که برای آن که سرمان را که زمان زیادی بالا نگه داشته‌ایم، بیش از این درد نگیرد و زحمتی نیز بر دوشمان نیفتد، ترجیح می‌دهیم ماه را پایین آوریم. بدین منظور که شیخی باشد که همان کار ماه را کند: نور بتاباند و غیره.

به هر جهت به‌نظر می‌آید پایین یا بالا توفیری ندارد، مهم چهره‌ای است که در نور می‌بینیم یا آن نوری است که در چهره می‌بینیم. اما حالا پرسشیم از شما این است: نقطه آغاز چه وقت است؟ نقطه آغاز، از آن وقت است که ما سرمان را بالا می‌کنیم و به یک‌باره در ماه نقشی می‌بینیم؟ یا از آن وقت که خود آن نقش را ماه می‌پنداریم؟ در آن اولی، ما هنوز می‌دانیم که این نور از ماه است؛ او که در ماه نشسته، نورش را از ماه می‌گیرد. اما در دومی او خود ماه شده. همان‌طور که گلشیری در ادامه می‌نویسد: «باز به گونه‌ای که نتوان گفت منبع نور کجاست؛ تو گویی منبع نور به زیر سطح پوست بود، زیر تمامی سطح پوست و یا در

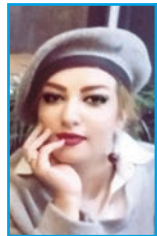
این شروع را رقم نزنید، شاید نیازی نباشد که در پایان هزاره، نیازمند منجی دیگری باشید. اما تو گویی که این مردمان آن چنان که گلشیری می‌اندیشیده «دست‌ها نه بر اختیار؛ که به ضرب‌آهنگ، حلقه هر دست دیگری می‌کنند و رقصانند، همان‌گونه که ماران کنند چون از سبد برآیند به نای نی هندو و هر دست بال بال پرده‌ای است بزرگ که آنان هستند.» و ما که پرنده‌ایم در پی آن هستیم که همواره به سوی ماه پرواز کنیم اما باشد که دعای گلشیری به کار آید آن جا که می‌گوید «عامه مردمان راست تا به هر جنس دجال که بر اسب نشیند و راه بنماید، از راه نشود که در حدیث هست که دجال گوید، خدایم و نیست؛ گوید رسولم از خالق بر خلق و نیست؛ گوید دلیلم مخلوق را به بهشت و نیست و اوست کذاب و اوست غول» و احتمالاً همان غول که سایه افکننده بر ما که بر رمز بنویسیم شاید!

تارهای مو بود. در رگه هر تار! پس بسته به آن که چطور می‌بینیم «آغاز» را شروع کرده‌ایم و از نظر من آغاز از همان وقت است که نقشی را نه در ماه بلکه او را خود ماه یا مستحیل در ماه ببینیم و چون گفتیم آغاز همان پایان است، به عقیده بنده پایان نیز در همینجاست! اما گویند هر هزاره باید آن قدر مملو از ظلم و شرارت شود که زمانه‌اش سر آید و منجی بیاید و آغاز هزاره دیگری شود. تو گویی آن ظلم است، که منجی باشد. که اگر ظلم نباشد نیازی به منجی نیست. پس منجی که بیاید می‌دانیم این منجی باید همچنان پس از مدتی همان راه ظلم را در پیش گیرد تا راه را برای منجی دیگری که خواهد آمد هموار کند. پس می‌دانیم که اگر در این آغاز، منجی هست در پایان نیز منجی دیگری هست. پس احتمالاً به مردمانی که ما باشیم باید گفت که هشیار باشید که اگر





# مفهوم «خواهرانگی» در ادبیات فمینیستی



نگارنده: نوشا رحمانیان

عالم‌تاج به‌خوبی در این دو بیت شعر از مفهوم همدلی و همراهی خواهرانه موردنظر فمینیسم پرده برمی‌دارد.

خواهرانگی چیزی است بیشتر از اتحاد زنانه؛ درواقع، تجربه‌ای است از دردهای مشترک انسانی، آنجا که درد عاملی است برای پیوستگی روح و بدن‌های رنج‌دیده.

مفهوم دوستی زنانه (خواهرانگی) را اولین بار کتی ساراچیلدو، فمینیست آمریکایی، در سال ۱۹۶۸

شاید نخستین نشانه‌ها از فمینیسم خواهرانه را در شعر عالم‌تاج قائم‌مقامی بتوان یافت:

تو ای خواهر نازنین توبه کن  
که تهمت فروگیری از خواهران  
فلک هشته بر دوش ما بارها  
تو باری می‌افزای سنگی بر آن



در آورده است. او در این کتاب از سیزده قانون در رابطه با دوستی‌های زنانه سخن به میان آورده است: باید فرهنگی که تمام دوستی‌های زنانه را مبتنی بر روابط سمی و رقابتی می‌بیند رها کرد؛ این فرهنگ به‌آهستگی مانع از رشد زنان می‌شود. قانون اول از سیزده قانون برای دوستی‌های زنان: قوانینی که برای نابودی فرهنگ آسیب‌زایی است که همچون دیواری مابین زنان قرار گرفته و دائماً تلاش زنان برای برقراری ارتباط را تضعیف می‌کند. این فرهنگ و افسانه‌ها به‌منظور عقب‌ماندگی زنان طراحی شده‌اند و ما را با رقابت گره زده‌اند. آنها ما را از پیوستن به نیرو، درک قدرت دوستی برای دگرگونی جهان و خودمان باز می‌دارند. بنابراین باید یکدیگر را از این گرداب ترس حسادت و ناامنی بیرون بکشیم. در این تعریف سه کلیدواژه اساسی به چشم می‌خورد: رقابت، حسادت، ناامنی این همان نقطه‌ای است که ویرجینیا وولف در کتاب اتاقی از آن خود می‌نویسد: اینکه زن بتواند زنانه در ظلمت رقابت و حسادت، که در روشنای دوستی و محبت بنگرد، اینکه زن همجنس خود را نه در سایه قضاوت مردان دیگر و براساس معیارهای آنان؛ بلکه بر مبنای توانایی‌های خود او بنگرد، گامی است در راه دور شدن از تصورات قالبی و دانش محدود و ناقص آثار پیشینیان درباره زنان!...

ناپلئون و موسولینی هر دو مؤکداً بر حقارت زنان اصرار می‌ورزیدند، زیرا اگر زنان حقیر نبودند، آنها نمی‌توانستند بزرگ باشند. این امر تا حدودی نیاز مردان را به زنان توضیح می‌دهد. از جانب دیگر، خواهرانگی پلی است برای آشنایی زن با «خود» و «دیگری» زیرا ما همواره خویشتن را در سایه ارتباط و مواجهه با دیگری تعریف و بازتعریف می‌کنیم. اتحاد با دیگری می‌تواند به‌نوعی ما را به اتحاد درونی با خویشتن برساند؛ به‌ویژه اتحادی که برای رسیدن به هدفی مشترک باشد. هدفی در راستای تغییر نظم موجود که بر پایه تبعیض جنسیتی بنا شده است و نیازمند تحول ساختاری است.

به‌عنوان ابزاری در راستای «آگاهی‌بخشی» ابداع کرد. تا پیوند، حمایت و همبستگی زنان را افزایش دهد. اجتماع زنان و بهره‌برداری از تجربیات مشترک و حمایت از یکدیگر در جنبه‌های گوناگون زندگی ریشه در این باور دارد که زنان از طریق ارتباط با دیگر زنان نیرومند شده و با افزایش قدرت می‌توانند به نیرویی مقاوم برای مبارزه با ارتجاع تبدیل شوند. ارتجاع همواره از همبستگی فیزیکی، رفتاری و یا گفتاری زنان در هراس است؛ زیرا این اتحاد می‌تواند به عاملی برای سست کردن پایه‌های مردسالاری تبدیل شود. با گسترش مفهوم خواهرانگی، اتحاد در شکلی جدید متولد می‌شود و زنان را که همواره در رقابت یا حسادت نسبت به یکدیگر تعریف می‌شوند به عاملی برای رشد و پیشرفت زنانه تبدیل می‌کند. مفهوم خواهرانگی را در سال‌های اخیر می‌توان در جنبش زن زندگی و آزادی نشانه‌شناسی کرد. آنجا که بدن‌های رقصان و متحد زنان بر سر مزار مهسا امینی روسری‌ها را از سر برداشتند، یا آنجا که با انتخاب پوشش اختیاری به «اجبار»؛ چه اجبار در حوزه خانوادگی و خصوصی، چه اجبار پاترونیال (پدرسالار) حکومتی نه گفتند. «نه» های بسیاری را می‌توان از طریق نیروی خواهرانگی به چالش کشید. آدرین ریچ از نظریه‌پردازان فمینیست معتقد است: «ارتباط میان زنان، قوی‌ترین نیرو بر سیاره ما است که بیشترین بالقوگی را برای ایجاد دگرگونی دارد.» دگرگونی و تحول‌خواهی در عرصه‌های مختلف اجتماعی از عوامل تغییر در نوع زیست و تحولات کلان اجتماعی بوده است. و زنان به‌عنوان بخشی از جامعه که همواره در تبعیض سیستماتیک به‌سر برده‌اند، می‌توانند نیرویی برای پس زدن لایه‌های متعفن ارتجاع در راستای نوسازی باورهای کلیشه‌ای و قالبی باشند. همواره جوهر زیادی برای تخریب دوستی‌های زیاده مصرف شده است، تا این پیوندها را مقطعی، سست و خالی از دستاوردهای حیات‌بخش انسانی معرفی کند. برای مقابله با چنین رویکردی «رکسان گی» کتابی با عنوان «خواهرانگی» را به رشته تحریر



## «نبوغ در هنرهای تجسمی و هنرهای مدرن»



نسرین نجفی

در این شماره از «نشریه بین‌المللی ماه‌گرفتنی» در بخش «تجسمی و هنرهای مدرن» در خدمت هنرمندی هستیم که ثابت کرده‌اند یکی از طراحان و نقاش‌های واقعی و سرشار از پشتکار جامعه ما هستند و در کنار آن؛ یکی از بهترین هنرمندانی که هنر مدرن را با جان و دل زیسته و در بستر کمتر معرفی شده این شاخه هنری فعالیت‌هایی بسیار شایان توجه از خود به‌جای گذاشته‌اند؛ «خانم نسرین نجفی» صرفاً با طراحی‌های زیبای خود که منجر

این شماره از هنرهای مدرن و تجسمی؛ با هنرمندی مجرب، مدرس، نقاش و طراحی که پسماندهای کارگاه خود را متریال آثاری بزرگ و آوانگارد می‌کند. اوج خلاقیت تجسمی و نهایت احترامی حرفه‌ای و هنرمندانه به مادر طبیعت گفت‌وگوی «یزدان کاکایی» با هنرمند هنرهای مدرن نسرین نجفی طراح، نقاش و مدرس نقاشی و هر آنچه در مورد نقاشی به کودکان و نوجوانان می‌آموزد.



یزدان کاکایی

با اجاره کردن یک فضای نسبتاً خوب به صورت «هوم استودیو» فعالیتیم را به‌عنوان یک نقاش نیز آغاز کنم که این یک نقطه عطف بزرگ در زندگی و مسیر هنری من بود. در آتلیه توانستم کار با متریال‌های مختلف را به‌گونه‌های آزادانه‌تر تجربه کنم و از ماحصل این آزمون‌ها و خطاها خوشبختانه اولین نمایشگاه انفرادی من در سال ۶۹ خورشیدی در «گالری آریا» برگزار شد. رخدادی که برایم راه مشخص در ادامه مسیر را معین شاید شبیه همان زمانی که شما نویسنده‌ها و شاعرها به آن می‌گویید رسیدن به زبان هنری خاص خود. کرد.

پس از آن و با عوض شدن فضاهای آتلیه تا حدودی زیست و تجربیات و کارهای من نیز به گونه‌هایی بالغ‌تر و متنوع‌تر می‌شد و دوران کسب تجربیات و بلوغ نسبی هنری؛ شاید مهم‌ترین خصیصه این دوره بود. شاید برای اهالی قلم همان دوره‌ای باشد که با تغییرات اتمسفر مطالعه و ایجاد تحولاتی و... تجربیات هنرمند بسیار بالا می‌رود... نمی‌دانم منظورم را خوب رساندم یا نه.

**بله، متوجه هستم و نقب شما به هنر نوشتاری بسیار جالب توجه است. داشتید می‌گفتید.**

چند سالی را در آتلیه‌ای در «مهرشهر» کرج زندگی کردم. آن چشم‌اندازهای کم‌نظیری که از مزارع و باغات مهرشهر داشتم و طبیعتی همیشه زیبا و الهام‌زا که هر لحظه رنگ عوض می‌کرد و نظاره‌گر بودن کارگرانی ساده‌دل و ساده‌زیست که از صبح تا غروب در فصول مختلف سال مشغول کاشت و پرورش و برداشت محصول بودند و آن سوت قطاری که گه‌گاهی در فضا می‌پیچید، همه اینها بسیار مؤثر بودند در شکل‌گیری آثاری که تابلوهای دومین مجموعه نمایشگاه انفرادی‌ام با عنوان «پ۱۳» بودند و نمایشگاه را همان زمان برگزار کردم.

**شاید خصیصه بسیار مهم‌تری که من در روند کاری شما دیدم استفاده از متریال غیرمتعارف و جالب توجه**

به‌جای گذاشتن آثاری ماندگار شده و با تدریس این رشته و تربیت شاگردانی بسیار، میراثی قابل‌قبول از خود ارائه کرده‌اند. اما در واقعیت هرآنچه من را مشتاق‌تر کرد که سعادت هم‌صحبتی با ایشان را داشته باشم فراتر از تابلوهای نقاشی، برگزاری کم‌نظیر نمایشگاه‌های خصوصی و شرکت در نمایشگاه‌های عمومی بسیار و طرح‌های البته زیبا و بسیار تکنیکال، فعالیت‌های ایشان در دامنه هنرهای مدرن با خلق آثاری در دامنه‌های آثار خلاقانه و قوی انتزاعی با متریالی که مخاطب را شگفت‌زده می‌کند تا آموزش و تدریس نقاشی به شیوه‌های بسیار ظریف و مؤثر با تأکید بر شناخت ماهیت این هنر برای کودکان، که در گفت‌وگو با این هنرمند فرهیخته خانم نسرین نجفی از زبان خودشان بیشتر خواهیم شنید.

**خانم نسرین نجفی ضمن درود و خوش‌آمد به شما بسیار خوشحالیم که وقت ارزشمندتان را در اختیار بنده قرار دادید. درود و اگر سخنی با مخاطبان نازنین دارید لطفاً بفرمایید.**

من هم خدمت شما نویسنده و ژورنالیست محترم آقای کاکایی و همکاران محترم شما و خصوصاً مخاطب‌های فرهیخته عرض درود و ادب دارم و بسیار خرسند هستم که با شما و فصل‌نامه وزین ماه‌گرفتگی هم‌کلام می‌شوم و امیدوارم صحبت‌هایمان تأثیری مثبت در دنیای نقاشی و هنرهای مدرن داشته باشد.

**شما از چه زمانی وارد دنیای نقاشی شدید و متوجه جدی بودن این هنر در دامنه زندگی خود شدید؟**

در سال ۱۳۸۳ خورشیدی در راستای علایقی که داشتم در رشته گرافیک مشغول به تحصیل در دانشگاه شدم و بعد از اتمام دوره کاردانی با شرکت دوباره در کنکور در دانشگاه الزهرا در رشته نقاشی مشغول تحصیل شدم.

بعد از اتمام دانشگاه فعالیت حرفه‌ای خود را به‌عنوان «تسهیل‌گر پرورش خلاقیت کودکان» آغاز کردم. بعد از آن توانستم به همراه دوستانم

## در آثارشان است. روندی که یک فعالیت در خدمت پاسداشت طبیعت و محیط زیست است. در این مورد لطفاً بیشتر توضیح دهید.

ببینید تخریب طبیعت از مواردی مهم بوده و هست که همیشه به دلیل کوتاهی مردم و مسئولین با آن مواجهیم. و در یک آتلیه نقاشی ما همیشه با انبوهی از کاغذهایی مواجه هستیم که روزگاری گاهاً از آنها برای تمرین کردن استفاده می‌کردیم و طرح می‌زدیم برای دست‌ورزی و لباس‌هایی که بعد از مدتی به لباس کار تبدیل می‌شدند و دیگر هویت خود را از دست می‌دادند و از طرفی دیگر پسماندهای زندگی ما که در تار و پود سرمایه‌داری و مصرف و روزمرگی از غالب فعالیت‌های ما بر جای می‌مانند و متأسفانه نه بودجه آنچنانی اختصاص داده می‌شود و نه توجه آنچنانی برای بهترین شیوه‌های بازیافت یا انهدام نسبی آنان. ما بدون هیچ توجهی این رشته‌کوه‌های زباله را وارد طبیعت می‌کنیم. به هر حال من همیشه این دغدغه فرامرزی و جغرافیایی و کلی را داشته‌ام و می‌خواستم به سهم خودم زباله کمتری تولید کنم. با احترامی ممکن به مادر طبیعت و از این روی دست به بازیافت زدم با هر آنچه که قابلیت بازیافت و تبدیل شدن داشت. کاغذها، پارچه‌ها و یک سری از مواد غذایی این‌بار متریال من بودند. در مرحله اول از نظر جنس و رنگ مشغول به تفکیک شدم و بعد با پالت رنگی بزرگی مواجهه شدم که نه نیاز به قلم‌مو داشت و نه هیچ تیوپ رنگی و نه حتی بستر آماده‌ای مانند بوم و مقوا و...

**آیا سومین نمایشگاه انفرادی شما هم با چنین دغدغه‌هایی محوریت یافت؟ احساس می‌کنم این دغدغه در آثار این نمایشگاه به اوج خود می‌رسد. اینطور نیست؟**

بله، سومین نمایشگاه انفرادی من با همین متریال و با عنوان «تجدید» به نمایش گذاشته شد و احساس شما در این مورد دور از واقعیت نیست. و این بازیافت و تجزیه مواد به کار رفته

در این مقطع از هنر من نقشی پایه‌ای تر و به اصطلاح بیسیک و بسیار مهم و ریشه‌ای پیدا می‌کند.

همانطور که اشاره داشتم از مواردی که در زندگی برایم از اهمیت زیادی برخوردار شد پاسداشت تا حد ممکن طبیعت بود و تفکیک زباله و کمپوست کردن برخی از آن بخشی از کارهای روتین زندگی من شد و برای من تخریب طبیعتی که همه‌چیز را به ما بی‌دریغ ارزانی داشته تاب آوردن سخت است. فقط از جانب خودم می‌خواستم ادای دینی به طبیعت سرزمینم داشته باشم. تصمیم گرفتم تا حد ممکن دستی ببرم به تولید آشغال کمتری و به شیرابه‌های این زباله‌های تولید شده به دست بشر که تا دل سفره‌های زیرزمینی نفوذ می‌کند و زندگی برای نسل‌های بعدی را قطعاً دچار مشکل می‌کند.

در یک آتلیه نقاشی همیشه ما با انبوهی از کاغذهایی مواجهیم که روزگاری بر سر آنها تمرین می‌کردیم و طرح می‌زدیم. همانطور که قبلاً گفتم و لباس‌های کار از طرفی دیگر مواد غذایی که حاصل روزمرگی ماست، اینبار تصمیم گرفتم دست به بازیافت بزنم با همین چیزهایی که در اطرافم بودند و قابلیت تبدیل شدن داشتند. در مرحله اول از نظر جنس و رنگ آنها را تفکیک کردم. و بعضی از مواد سلولوزی که نیاز به صرف وقت بیشتری داشتند؛ مثل حداقل چندین ساعت جوشیدن. بخشی از آتلیه من شده بود ظرف‌هایی که پالت‌های رنگی من بود و ماحصل این بازیافت‌ها. این بار تصمیم داشتم از هیچ قلم‌مو و رنگی و حتی هیچ بستر آماده‌ای مانند بوم و مقوا هم استفاده نکنم و فقط با این متریال که بخشی مصرفی در زندگی و حاصل تخریب‌های من است مجموعه‌ام را پیش ببرم. تخریبی که به تجدید منجر شد. و نمایشگاه انفرادی سوم را شکل داد در تابستان ۱۴۰۲ در گالری آریا

**البته فکر نکنم به اندازه خود نقاشی به‌مثابه بصری و نهایی خودش از لحاظ کاربرم‌ای مفاهیم روی خلاقیتتان سایه انداخته باشد و به تحول و دگرگونی در ایده‌ها و مفاهیم**

کودکان و نوجوانان را ترغیب کنم تا علاوه بر آشنایی با بزرگ‌ترین هنرمندان جهان و شیوه کار این هنرمندان خودشان دست به فعالیت خلاقانه نیز بزنند.

### -در مورد روند کارتان لطفاً توضیح بیشتری ارائه دهید.

-کارگاه به این صورت پیش می‌رود که ما هر جلسه بروی یک هنرمند و شیوه کار آن هنرمند تمرکز می‌کنیم و بعد از بررسی و آشنایی با زندگی‌نامه و کارهای آن هنرمند بچه‌ها با روند کاری که برایشان در نظر گرفته شده با تکیه به برداشتهای خود پیش می‌روند. در این کارگاه کارآموزان کودک علاوه بر آشنایی با تاریخ هنر و هنرمندان، تکنیک‌های هنری را نیز با متریال‌های مختلف تجربه می‌کنند.

### -شما می‌گویید نقاشی کردن

از مجموعه عالم  
مربی  
نسرین نجفی  
سال ۱۳۹۴  
متریال: رنگ  
روغن روی بوم  
سایز: ۱۰۰ در  
۸۰ cm



### متن نقاشی‌ها منجر شده باشد؟

-نه خودتان به‌خوبی می‌دانید که اینگونه نیست و دنیای زایش تأویل‌های متکثر دیداری و مفهومی صرفاً با تغییر متریال متحول و دگرگون نمی‌شود. دگرگونی و تحول کلماتی فخیم و سترگ هستند و در این چنین موردی تغییری چه بسا کوچک را هم نباید انتظار داشت؛ چون خود شما با مطالعات بینارشته‌ای که داشته‌اید می‌دانید که دنیای عظیم و کلان الهام و سپس فوران رنگ و ایده و تصور و انتقال نقش‌ها و ابعاد و.. کلا پروسه ساخت و ساز خلاقانه پدیده‌ای بسیار گسترده و کلان است که با هر گونه متریالی مسیر خود را می‌رود.

### -شما هنرمندی پرکار هستید.

بی‌تعارف عرض می‌کنم سه فعالیت همزمان چه‌بسا چهار فعالیت؛ طراحی، نقاشی و البته که نقاشی به‌صورت آوانگارد و با استفاده از متریال متفاوت، که در راستای بهبود زیست بشری نیز هست آموزش طراحی به بزرگسالان و آموزش نقاشی پایه و معرفی نقاشان و بیوگرافی‌هایشان و... به کودکان و نوجوانان مجموعه فعالیت‌هایی بسیار ستودنی است. و با شناختی که من دارم به‌شدت فعال هستید نمایشگاه‌های انفرادی و گروهی بسیاریتان خود گویای این امر است. در مورد پرورش خلاقیت در کودکان نظرتان چیست؟

-به‌خاطر علاقه‌ای که به هنر کودکان داشته‌ام و دارم و پاکی سرشت و روح آنها حدود ۱۰ سال اخیر را به کار پرورش خلاقیت کودکان مشغول بودم. بعد از یک وقفه دو سه ساله در دوران کرونا می‌خواستم با رویکردی جدید کار خودم را در زمینه تدریس کودکان آغاز کنم؛ در همین راستا شروع به تحقیق در مورد تاریخ هنر کودکان کردم، کارگاهی برای سنین دبستان. اما این کارگاه بیشتر بر پایه‌های عملی استوار است تا صرفاً حوزه‌های تئوریک. سعی کردم

یک تسهیل‌گر غالب وظیفه‌ام این است که تا حد ممکن به دیدگاه آنها عمق ببخشم و آن را گسترش دهم. اما بچه‌ها تکنیک‌های نقاشی و چاپ و کارهای حجمی را در این سن تجربه می‌کنند.

### -سؤال دیگر اینک: در عرصه نقاشی تجربی خودتان آیا شما کارتان را با آموختن مرحله به مرحله از پله‌های ابتدایی این هنر آغاز کردید؟

-بله من کاملاً به شیوه آکادمیک در دانشگاه نقاشی را آموختم؛ ولی بیشتر خود را به‌عنوان یک نقاش می‌بینم که به‌عنوان یک تسهیل‌گر فعالیت می‌کند و یک معلم که در زمینه طراحی در کارگاه بزرگسالان کار می‌کند. می‌دانید که از دیگر فعالیت‌هایم

### با اصول اولیه و ابتدایی را یاد می‌گیرند؟

-بله. بچه‌ها اصول اولیه را تجربه می‌کنند. اما نه تا سن ۲۱ سالگی. البته در ادامه فرصت شود توضیح می‌دهم که برای کودکان در سن پایین چه آموزش‌های اولیه‌ای ممکن نیست. در این کارگاه تکنیک‌های نقاشی و چاپ و حجم را هم تجربه می‌کنند.

### -لطفاً از آن محدودیت‌ها بگویید.

-در نظر بگیرید که کودکان تا سن ۱۲ سالگی در نقاشی نباید وارد کارهای رئال و یادگیری اصول طراحی و نقاشی کشیدن شوند؛ بلکه تکیه آنها غالباً روی برداشتهای ذهنیشان است. آنها هر آنچه در ذهن خود دارند بر بستر سفید بوم اجرا می‌کنند و من به‌عنوان

از مجموعه  
عالم مربی  
نسرین نجفی  
سال ۱۳۹۴  
متریال: رنگ  
روغن روی بوم  
سایز: ۱۰۰ در  
۱۲۰ cm



انتزاعی دسته‌بندی می‌شوند. آثاری که به رئال نزدیک‌تر هستند، جز دسته فیگوراتیو محسوب می‌شوند. البته پایه و اصول هر کار هنری طراحی است.

من تا به حال ۳ نمایشگاه نقاشی انفرادی و ۳۰ و اندی نمایشگاه گروهی داشته‌ام که ۲ تا از این نمایشگاه‌ها طراحی و دو تا چاپ بودند و مابقی نقاشی.

### خانم نجفی لطفاً از نقاشان ایرانی و خارجی که علاقه بیشتری دارید اسم ببرید؟

خیلی از هنرمندان ایرانی هستند که کارهایشان را دوست دارم و ارادت خاصی به آنها دارم؛ مانند آقای عربشاهی، خانم ایران درودی و از هنرمندان غیر ایرانی اد ندروم است. Odd nerdrum و دیوید هاکنی David Hockney

### از بهترین و بدترین خاطراتتان را در دوران فعالیت خود برای مخاطباتان تعریف کنید.

بدترین خاطره‌ای که در تدریس داشتم به زمانی برمی‌گردد که معلم هنر ابتدایی بودم و به‌خاطر مشکلاتی که با کادر آموزشی مدرسه داشتم آنها تصمیم گرفتند یک ماه آخر

تدریس طراحی به شیوه آکادمیک و اینبار برای بزرگسالان است و مخاطب من بچه‌های هنرستان هستند. چون طراحی در مراحل اولیه یادگیری نیاز به یادگیری اصول اولیه دارد و با تحقیق و تمرین‌هایی که در این زمینه انجام داده‌ام سعی می‌کنم ابتدا انگیزه و علاقه و بعد شیوه کار را به شاگردانم یاد بدهم. شیوه نگاه کردن به اشیا را تغییر می‌دهم و یاد می‌دهم که چگونه ببینند. زیرا مشکل کار در دیدن یا رسیدن به شیوه خاصی از دیدن است. طراحی شیوه‌ای از بیان است که از لذت‌بخش‌ترین کارهاست.

بسیار خوب، این صرف میزان زیادی از انرژی و وقت برای چگونه دیدن و مشکل نگاه را قبلاً من نیز در کارگاه‌های داستان‌نویسی با شاگردهایم داشته‌ام و ناشی از کانالیزه کردن نگاه از بنیان و از خردسالی در انسان‌هاست که با عناصر محدودیت و تکرار تا بزرگسالی و آخر عمر هم ادامه دارد. اما به مبحث خود برگردیم. از سختی‌های این راه نیز برای مخاطبانمان توضیح دهید.

از بزرگ‌ترین مشقت‌های ما ضعف شدید مدارس در آموزش هنر در پایه‌هاست. مدارس ما متأسفانه آنقدر از نظر آموزش هنر در پایه‌ها ضعیف هستند که بچه‌ها وقتی وارد کلاس هنر در مدارس می‌شوند هنوز شیوه کپی کردن را با روش‌های غلط یاد گرفته‌اند و وقتی وارد کلاس‌های ما می‌شوند مجبور به اصلاح آن شیوه‌های غلط هستیم تا دیدگاهشان نسبت به هنر تغییر پیدا کند.

### نقاشی‌های خودتان را متعلق یا نزدیک به چه سبک یا سبک‌هایی می‌دانید؟

نمی‌توانم دقیقاً مرزبندی کنم که چه سبکی؛ اما می‌توانم بگویم که در ابتدا به صورت فیگوراتیو کار می‌کردم؛ اما الان کارهایم کمی به انتزاع نزدیک‌تر شده‌اند. هنرمندان نقاش غالباً در دو دسته فیگوراتیو و

از مجموعه  
تجدید  
نسرین نجفی  
سال ۱۴۰۲  
متریال: مواد  
باز یافتنی  
سایز: ۴۷ در  
۵۰ cm



size: 47\* 50 cm

## اگر می‌خواهید از مجموعه‌هایتان سخنی با مخاطبان داشته باشید بفرمایید.

ابتدا یادم نرود این را بگویم که من اولین نمایشگاه انفرادی‌ام را در سال ۹۶ ش با عنوان هزار توی به نمایش گذاشتم و دومین نمایشگاه با عنوان «پلاک ۱/۳» در سال ۹۸ ش بود. (پلاک همان خانه‌ای که آن مناظر بی‌نظیر را داشت) و در دوران کرونا گالری‌ها فعالیت نمی‌کردند و سومین نمایشگاه در ۱۴۰۲ ش با عنوان تجدید بود.

مجموعه‌های من روند کاری من را نشان می‌دهند و در هر مجموعه من روی یک موضوع تمرکز می‌کنم و موضوعات من حاصل زیست و تجربیات من از زندگی‌ام هستند. در دوره‌ای درگیر زنانگی و در دوره‌ای دیگر طبیعت برایم موضوع بسیار مهمی بود؛ اتفاقاً این دوران شروع کاری من بود در آن دوران فرم برای من بسیا راولویت داشت. پرتره‌ای بود از مادرم در مجموعه عالم مرئی که به صورت مدل زنده پیش می‌رفتم و بعد کار را تا حدودی با عکس جلو می‌بردم و بعد دوباره به مدل رجوع می‌کردم. (سایز ۱۰۰ در ۸۰ سانتیمتر). در آن دوران آکرلیک و رنگ روغن بیشترین متریالی بود که از آن استفاده می‌کردم و تا حد زیادی تأثیرات آکادمیک هم بود که بسیار دوران خوبی برای روند کاری من بود. دو مجموعه با عنوان عالم مرئی و شیزوفرنی داشتم که در نمایشگاه‌های گروهی به نمایش درآمد. شیزوفرنی مجموعه‌ای از کارهای سیاه و سفید بود که مربوط به عالم مالخولیایی بود و با ۲ هنرمند ایرانی و یک هنرمند ترک در گالری Eksen استانبول در سال ۲۰۱۶ به نمایش گذاشتم.

مجموعه بعدی که کار کردم و از کتاب هزار توی بورخس عنوان این مجموعه را برداشت کردم، نویسنده برجسته آمریکای لاتین که کتاب‌هایشان را بسیار دوست دارم و خواندن کتاب‌هایشان تأثیر زیادی روی کارهای من داشت. و این مجموعه شامل اولین نمایشگاه انفرادی من بود. مجموعه‌ای که هیچ محدودیتی برای خودم در استفاده از متریال‌ها

سال کلاس‌های نقاشی را کنسل و یک ماه را با بچه‌ها خوشنویسی کار کنند. در دو روز آخر وقتی بچه‌ها فهمیدند که من برای همیشه از مدرسه می‌روم کل روز داشتند گریه می‌کردند و جلسه آخر ما «پاپیه ماشه» کار کردیم. بچه‌ها یک شخصیتی درست کردند و اسم شخصیتشان را نسرین گذاشتند. این بدترین خاطره دوران تدریس من بود. خاطره خوب؛ من شاگردی داشتم که در جلسه اول به من گفت، خانم من حالم از نقاشی به هم می‌خورد. به او گفتم اشکال نداره همه که نباید همه چیز رو دوست داشته باشند. تو در کلاس من آزادی و هر کاری دوست داری بکن. اگر دوست داری می‌تونی ریاضی بخونی. تو خودت انتخاب کن که می‌خوای زنگ هنر رو چه کاری انجام بدی. هنوز دو ماه نشده بود که هر وقت وارد کلاس می‌شدم می‌دیدم «دیانا» ی عزیز و سایل نقاشی‌اش را گذاشته رو میز و منتظر شروع کلاس است.

## در مورد جایگاه هنرهای مدرن در دوران معاصر سخنی دارید؟

هنرمندان می‌توانند دید مردم را نسبت به هنر تغییر بدهند و ما هنرمندان بسیاری داریم که تأثیر به‌سزایی در هنر مدرن ایران داشتند؛ از جمله می‌توانیم با افتخار به آقای بهمن محمص نقاش و مجسمه‌ساز معاصر ایرانی که آثارشان جزو آثار معتبر نقاشی مدرن ایران به حساب می‌آیند اشاره کنیم. در کارهای آقای محمص رگه‌هایی از «کوبیسم» به چشم می‌خورد و بسیاری این هنرمند فاخر را تحت تأثیر پیکاسو می‌دانند و ما در فیلم «فی فی از خوشحالی زوزه می‌کشد» می‌توانیم زندگی و آثار آقای محمص را ببینیم. از دیگر هنرمندان مدرن ایرانی خانم «منیر فرمانفرمایان» هستند که طرح‌های هندسی را با استفاده از آیینه و گچ پدید می‌آورند. خانم فرمانفرمایان تحت تأثیر معماری بومی و منطقه‌ای رفته‌رفته از نقاشی‌های دو بعدی به خلق آثار سه بعدی و هندسی روی آوردند و جایگاه بسیار ارزنده‌ای در دنیای هنر مدرن دنیا دارند.



قابل نبودم.

**خانم نجفی از کتاب‌هایی که به معرفی هنر مدرن پرداخته‌اند کدام کتاب بیشتر مورد پسندتان است؟ و فکر می‌کنید تأثیری خوب در سیر تحول و عبور شما به سمت استفاده از متریکال خاص و کلا فوکوس روی متریکال داشته؟**

کتاب‌های هنر زیادی بوده که تأثیراتی در تغییر دیدگاه من به هنر داشتند و یکی از آن کتاب‌ها کتابی در باب پرسش و پاسخ با «مارسل دوشان» بود. هنرمند دادائیستی که تأثیر بسیاری در هنر معاصر و «اینستالیشن» داشت و به‌گونه‌ای نظرات ایشان بود که نقطه‌ای بر پایان ابژکتیویسم قرار داد. اما اینکه روی استفاده من از متریکال متفاوت تأثیری خاص داشته باشند خیر تأثیری آنچنان نداشتند.

**به‌عنوان هنرمندی که در دوره اخیر آثار انتزاعی‌تان به سمت هنرهای مدرن خیز برداشته، جایگاه جامعه معاصر و جایگاه و نگاه اهالی هنر تجسمی را در این دهه‌های اخیر نسبت به هنرهای مدرن چگونه می‌بینید؟ به نظر شما فاصله ارتباط مخاطبان با این آثار نسبت به نگاه مخاطب‌های کشورهای جهان اول کمتر شده است؟**

درست است که ما در یک کشور جهان سوم زندگی می‌کنیم؛ اما از نظر هنر بسیار غنی هستیم و هنرمندان بسیاری داریم که در سطح بین‌المللی فعالیت می‌کنند و در بسیاری از کنش‌ها حرف اول را می‌زنند و این هنرمندان هستند که می‌توانند نگاه مخاطبین را به هنر عوض کنند... و من فکر می‌کنم هنرمندان ایرانی در این زمینه موفق بودند. البته که فاصله و ارتباط هنرمندان ما هم به موازات کل دنیای هنر کمتر شده، هم بنابر معذورات و گرفتاری‌های ناشی از جایگاه جغرافیایی و فرهنگی و...

به‌نظر من معدود نقاشانی بودند در دو سه قرن معاصر که توانستند در تغییر جریان شاخه‌ای هنر نقاشی از سردمداران باشند. یکی

از این بزرگان که در رویه هنری من بسیار تأثیرگذار بوده و هستند و بدان اشاره داشتم؛ همان مارسل دوشان شاعر فرانسوی قرن بیستم تأثیری شگرف در تغییر روند حاکم بر نقاشی داشت و این نه فقط به این دلیل بود که به خروج از محدوده‌های تعریف پذیر و قراردادی سبک‌های نقاشی عادت داشت و خود و هنرش را متعلق به هیچ سبک خاصی نمی‌دانست. به‌عنوان مثال در تابلوی برهنه، تأثیر و نزدیکی اندیشه‌های فوتوریستی بسیار مشهود است؛ اما در برخی آثار دیگرش چنین مؤلفه‌ای در کمترین حالات تأثیر و تأثر قرار دارد یا به همراه نقاشان معروف دیگری عضو انجمنی خاص بود که خود را متعلق به سبکی خاص نمی‌دانستند و تمرکزشان روی خلق آثار در مسیر هنر نو با فوکوس روی ایده‌ها بود، نه توجه به اسم نقاش و سبک و منوال رونق گرفته رایج. برای ایشان چنان عبور از ابژکتیویسم و کم‌اهمیت دانستن تابلوهای قداست‌یافته در توجه نگاه مسلط به آثار نقاشی، و متمرکز بودن بر تجربه هنر به‌روزتر و نوتر اهمیت درونی پیدا کرده بود که وقتی یکی از آثار خود را با نام «چشمه» به انجمن داد اما نه با نام خود بلکه برای

از مجموعه  
تجدید  
نسرین نجفی  
سال ۱۴۰۲  
متریال: مواد  
بازیافتی  
سایز: ۴۷ در  
۵۰ cm



size: 47\*50 cm

پیش‌قراولان هنری و از سردمداران «دادا» در نقاشی می‌دانیم.

### - شما برای آثارتان اسم هم می‌گذارید؛ بله یا خیر، دلیل آن را بگویید.

- راستش در کلیت؛ آثار من فاقد اسم هستند و با اسم‌گذاری مخالفم چون در اسم‌گذاری میزان جهت‌دهی به ذهن و به تبع آن برداشت مخاطب بسیار بیشتر از عکس آن است.

اگرچه برای نام‌گذاری تابلوها هم برخی دلایل قانع‌کننده‌ای می‌آورند که چند تا از آن دلایل را بیان خواهم کرد. اما در کل من نداشتن اسم را برای تابلوی نقاشی موجه‌تر می‌دانم تا عکس آن. با تمام اینها این فکر را هم چندان موجه نمی‌دانم که داشتن یک اسم طوری روی اثر تأثیر می‌گذارد که اثر در هویت و ماهیت خود به مرحله بحران شاید برسد؛ اما به مرحله دگرگونی و تحول کامل از چیستی و کیستی خود خیر. یعنی این موضوع به آن شوری شور هم نیست. یا اینکه در سطوح بالا از انعطاف و تعمیق نگاه مخاطب آنقدر که برخی از نقاشان معتقد هستند بکاهد که تأثیر زیادی بر اختشاش در دیده شدن تابلو داشته باشد و مقدمه فروپاشی اثر را فراهم کند. از دلایلی که من فکر می‌کنم برخی بر داشتن اسم تأکید می‌ورزند این است که معتقدند وقتی اسمی برای هر تابلوی مشخص می‌آوریم جدا از اینکه به نظر خود من به هویت و حتی ماهیت بخشی (البته در سطح معرفی) اثر می‌تواند کمک کند به این هم کمک می‌کند که شخصیت اثر تکمیل شود و در عین اینکه با باقی آثار مجموعه در ارتباط است یک استقلال همیشگی هم در قراردادهای متعین ساختاری برای اثر ایجاد می‌شود. یا اینکه به علت شباهت زیاد و معمولی در اکثر مجموعه‌های نقاشی و به خصوص طراحی؛ قسمت قابل توجهی از توجه و فوکوس نگاه مخاطب به سمت تابلوهای قبلی خیز برمی‌دارد و این می‌تواند از مقداری زیاد از تأویل‌زایی احتمالی در ذهن هر بیننده کم کند. این چنین دوستانی بیان می‌کنند که همچنانکه انسجام کلی آثار مجموعه برای من

توجه کامل و صرف به متن اثر توسط همان نگاه‌های تسلط‌یافته نسبی در بررسی آثار، با نام مستعار و متوجه شد که توسط همان انجمن که ادعای در مرکز توجه قرار دادن هنر بدون برچسب کلیشه‌ای و هنر نو را داشت رد شد و خود نیز از انجمن کناره‌گیری کرد. جالب اینجاست که همین اثر یکی از آثار پراهمیت دادائستی قرن بیستم محسوب می‌شود. مجموعه‌ای از این مؤلفه‌ها و بسیار بیشتر ایشان را در تاریخ هنر مبدل به چهره‌ای کرد که امروزه به‌عنوان یکی از یساولان و

از مجموعه  
هزارتوی  
نسرین نجفی  
سال ۱۳۹۶  
تکنیک: ترکیب  
مواد روی مقوا  
سایز: ۹۱ در  
۳۲ cm



گالری آریا، تهران، ایران؛ ۱۴۰۱  
 خانه هنرمندان، سالانه طراحی معاصر، تهران،  
 ایران؛ ۱۴۰۱  
 گالری مسیح، البرز، ایران؛ ۱۴۰۱  
 گالری هوم، تهران، ایران؛ ۱۴۰۰  
 دومین دوسالانه هنرهای تجسمی ساتین، جزیره  
 کیش؛ ۱۴۰۰  
 دومین دوسالانه هنرهای تجسمی ساتین،  
 فرهنگستان هنر، ایران؛ ۱۴۰۰  
 گالری؛ ۱۴۰۰ ateliernataliagromicho تلیسبون،  
 پرتقال،  
 گالری مهرا، البرز، ایران؛ ۱۳۹۹  
 گالری آریا، تهران، ایران؛ ۱۳۹۹  
 ؛ ۱۳۹۸ building bridge art exchange  
 لس آنجلس، آمریکا  
 گالری شمیس، تهران، ایران؛ ۱۳۹۸  
 موزه هنرهای معاصر فلسطین، تهران؛ ۱۳۹۷  
 گالری لاله، تهران؛ ۱۳۹۷  
 گالری لاله، تهران؛ ۱۳۹۶  
 فرهنگسرای نیاوران، هفت نگاه، تهران؛ ۱۳۹۶  
 ؛ Berlin/Bakoo gallery ۱۳۹۶ برلین، آلمان،  
 آتلیه چاو، تهران، گالری دیبا؛ کرمان، گالری فرزاد؛  
 مشهد، گالری آفرینش؛ کرمانشاه؛ ۱۳۹۶  
 ؛ Foglio Gallery ۱۳۹۶ میلان  
 ؛ Chicago printmakers collaborative ۱۳۹۶  
 شیکاگو  
 ؛ Sagene Kunstsmie ۱۳۹۶ اسلو  
 خانه هنرمندان، تهران، ایران؛ ۱۳۹۵  
 ؛ Eksen gallery ۱۳۹۵ استانبول، ترکیه  
 گالری آریا، تهران، ایران؛ ۱۳۹۴  
 گالری آریا، تهران، ایران؛ ۱۳۹۳  
 گالری شیرین (هفتمین منتخب نسل نو)، تهران،  
 ایران؛ ۱۳۹۲  
 موزه هنر اهواز، ایران؛ ۱۳۹۲  
 گالری الهه (چاپ دستی) تهران، ایران؛ ۱۳۹۲  
 گالری آریا، تهران، ایران ۱۳۹۲

اهمیت دارد، رابطه مستقیم با خود تابلوی  
 مستقل نیز برایم مهم است و اسم گذاری و  
 دادن تشخیصی فزاتر یا جدا از متن درون قاب  
 اهمیت ویژه‌ای برایم دارد. اما باز هم می‌گویم  
 تمایلی به اسم‌گذاری آثارم ندارم و هر کدام  
 از تابلوهای من متعلق به دوران‌هایی هستند با  
 ویژگی‌های خاص شرایط جامعه و خصایص و  
 تحولات درونی من نقاش.

**در پایان به نظر شما مهم‌ترین  
 کاری که یک معلم هنر می‌تواند  
 برای شاگردانش انجام دهد چیست؟**

جناب کاکایی خیلی کوتاه عرض کنم؛ ایجاد  
 علاقه مهم‌ترین کاری است که یک معلم هنر  
 باید برای بچه‌ها انجام بدهد.

**سرکار خانم نسرین نجفی از اینکه  
 در این گفت‌وگو من و مخاطبان ما  
 را همراهی کردید و وقت ارزشمندتان را  
 در اختیار من قرار دادید ممنونم.**

من هم از شما ممنونم که زمانتان را در اختیار  
 بنده قرار دادید و از فصل‌نامه ماه‌گرفتگی هم  
 متشکرم که در این مسیر گام برمی‌دارند.

### نسرین نجفی

متولد ۱۳۶۳ تهران، ایران

کارشناسی نقاشی از دانشگاه الزهراء،  
 تهران، ایران؛ ۱۳۹۹

کاردانی گرافیک از دانشگاه هنر سمنان؛ ۱۳۸۵

عضو انجمن هنرمندان نقاش البرز

عضو انجمن هنرمندان نقاش ایران

### نمایشگاه‌ها

گالری آریا، تهران، ایران؛ ۱۴۰۲

گالری آریا، تهران، ایران؛ ۱۳۹۸

گالری آریا، تهران، ایران؛ ۱۳۹۶

نمایش آنلاین در سایت موزه هنر معاصر مایا،  
 نیویورک، آمریکا؛

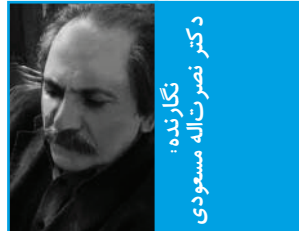
www.museummilecontemporart.org ۱۴۰۲

گالری ایوان سپید، البرز، ایران؛ ۱۴۰۲

خانه هنرمندان، تهران، ایران؛ ۱۴۰۲



# نقد و تحلیلی بر شعر دکتر عبدالله سلیمانی

نگارنده:  
دکتر نصرالله مسعودی

بمبها برای یادآوری  
کافی نیست؟  
برای که می آیند  
هدیه های عزیز شما  
تنها، چشمها از که میم گذاری می شوند؟  
کسانی به میمهای سرگردان امید دارند  
میمهایی کسان ما را با خود می میرند  
تو بوسه بزنی  
بمبهای گیسو شکن  
بمبهای خواب شکن  
شکن شکن تو بوسه بشکن بزنی  
که جایی فرود می آیند  
تنهایی، بسترهایی  
خلوتهایی، هوارهایی آوار می شوند بر رگهایی

نخست شعر دکتر عبدالله سلیمانی شاعر، منتقد  
و محقق ادبیات را باهم بخوانیم تا بعد در خصوص  
شعر، خوانشی داشته باشیم به اختصار. این شعر  
در کانال ادبیات معاصر ایران و نیز در کانال استاد  
علی بابا چاهی باز نشر شده است.

هی شوالیه شبحهای دوازی  
و البته بردگان تدفین  
تا کی به روی بزک کرده ات نمی آوری  
سنگ پای قزوین است این مجاز عظیم  
مهم نیست در تو  
از تو  
هوار شده روی چشمها  
تدفین شده در چشم ما

نقد و نقادی این روزها دچار عارضه‌ای هولناک است. عارضه‌ای که به کنش شعبده‌بازانی می‌ماند که رونق معرکه‌شان بن‌مایه‌ای جز ناآگاهی و کم‌هوشی و یا حواس‌پرتی تماشاگر ندارد. آن‌چه بر شمردم، تنها علل اوج‌گیری و بازار گرمی این معرکه‌گیرها نیست. سوگیری و ساپورت‌های گروه‌گرایانه و اهداف و مطامع پیدا و پنهان باندها و دستجات خاص نیز بر این وزن می‌افزاید. منتقدان اهل فوت و فن و ریا ساز کرده، به گاه نقد و بررسی برخی متون برای حقنه کردن تکلیف یا تکالیف دستوری، اکثر مواقع، دست به انواع مغالطه می‌زنند. حجیت‌گرایی یکی از ابزارهای این حقنه کردن است. به نظریات افراد مشهور استناد می‌کنند بی‌آن‌که متن مورد نقد هیچ ربطی به آن نظریات داشته باشد. آدرس غلط می‌دهند تا به خواننده القاء کنند دایره چهار ضلعی است! گریه‌ای مردنی را یوز پلنگ جا می‌زنند؛ یا برعکس، در فروکاستی حسابگرانه، یوز پلنگ را چون گریه‌ای ریغماسی نشان می‌دهند که ناله‌اش تا گوش خودش هم قد نمی‌دهد. البته این آسمان و ریسمان کردن‌ها، نه ربطی به آسمان دارد و نه به ریسمان، و به قول حافظ: «صوفی نهاد دام سرحقه باز کرد» و این‌همه صرفاً برای بازاریابی متون کم‌بهاست. مثلاً می‌نویسند ویتگنشتاین در کتاب در «در باب یقین» چنین می‌گوید. و یا رولان بارت در فصل دوم کتاب «اتاق روشن» چنان می‌نویسد. نود درصد این استنادها، نه تنها به متن ربطی ندارند، بل برای القاسازی و کاری توجیهی دارند. برای رفع نقض غرض عرض کنم، اگر در این نوشته پای نظریه یا نظریه‌پردازی به میان آمد مستند و مدلل در تبیین و توضیح اثر خود بود. به‌طور کلی از روزگار تحریر بوطیقای (poetic) یا به عبارتی «فن شعر ارسطو در قرن چهارم پیش از میلاد تاکنون هیچ تعریف جامع و مانعی در خصوص شعر که همگان بر آن اجماع داشته باشند در دسترس نبوده و نیست. این موضوع به شکل ماهوی بر می‌گردد؛ به این که معنای معنا پیش از آن که ابژه آن تعیین پیدا کند، قابل تعریف نیست. شعر همسان بت عیار مولانا، یا ماهی‌گریز شاملو در ذات خود، امری است، که زیستی انتزاعی دارد مولانا می‌گوید: «هر لحظه به شکلی در آید.» و طبیعی است چنین بتی تن به تعریف ندهد. و شاملو در شعر ماهی می‌سراید: «آه یقین گم‌شده/ ای ماهی‌گریز/ در برکه‌های آینه لغزنده تو به تو [...] نه آن بت عیار، و نه این ماهی‌گریز، در چار چوب تصویر و تعریف گنجانده نمی‌شوند.

بوسه بزن بوسه بزیند  
سوسه بزیند  
تن‌هایی که مین‌گذاری کرده‌اند  
به بازی تابوت‌ها  
تابوت‌هایی بدون انقضا  
باز خالی نشد در تاریخ تو  
قهقهه شب، شب‌ها  
سرمست در بازار تدفین  
باد به غیب انداخته  
در همه‌م غوکان، هورایی به تو  
بازی جریان دارد  
هر چه بخواهی شکن  
در تردد تابوت و تدفین  
تاریخی همه تابوت تا تو  
هر چه بخوانند لبخند  
تو چشم به مجاز عظیم  
به حقیقت کنار آمدی  
ما اما فرود آمدیم... رفتیم  
تو چنان چشم دوخته  
به پیچ و تاب تن‌های حقیقی  
مین‌های مصمم  
در قعر آنان که شهادت می‌دهند  
چنان که می‌تازند  
با رگباری در رگ‌هایی که می‌رقصند  
و می‌رقصیدند براده‌های سوزان  
رقص‌هایی رگ‌هایی‌های  
بریدند ربط‌هایی  
و آنان که در بریدن سبقت می‌گیرند  
در تو ای مجاز منفصل  
ای ره‌اشده  
ره‌اشده از هیچ / چه‌ها رفته تا چشم / هیچ‌ها در دست  
زیر تابوت کل کشیده  
شب‌های زاری، باری  
مهم نیست در تو نیست در تو  
کسی ست در ما که می‌شکند  
در تو نمی‌شکند؟  
ای زاری عظیم  
تا شده در آوار در ما  
تا کجا کل می‌کشی،  
ها می‌کشی، هو می‌کشی  
کشی کشی کشی کشا کشی از ما در تو با  
ما

با نگاه تطبیقی بین نثر و شعر تا حدودی می‌شود به وجوه متمایز شعر از نثر دست یافت. باین‌همه، تعریف جامع شعر همچنان که گفته شد دست‌نیافتنی می‌ماند.

برخی براین‌گمان‌اند که با خلق هر شعر تازه، شعر، خود را باز تعریف می‌کند. ببینیم شعر سلیمانی واجد چنین تعریفی است:

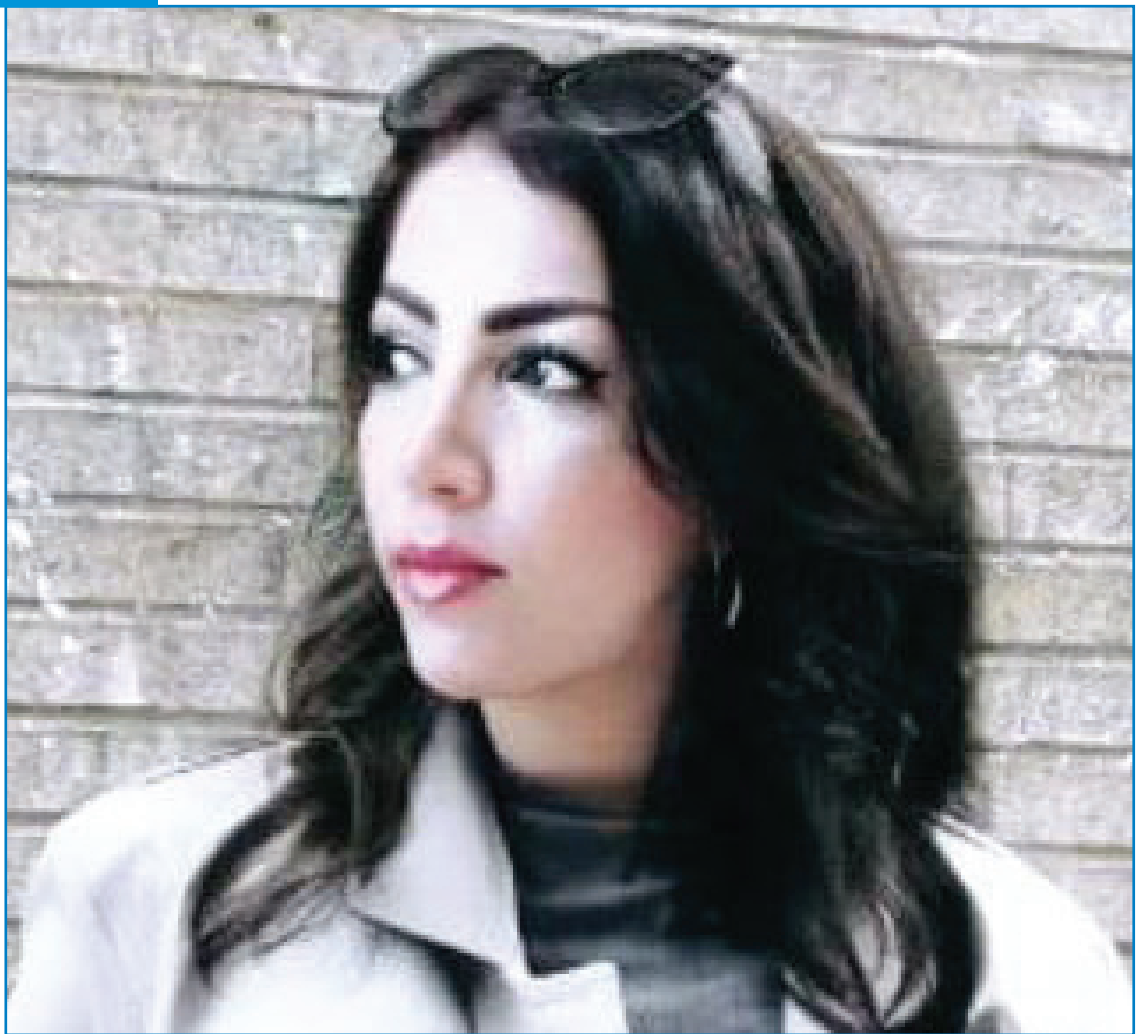
شعر با حرف ندای «هی» آغاز می‌شود: نشانه‌های ندا در زبان فارسی عبارتند از: «آی، ای، یا، ای» که در اول کلمه و یا عبارت می‌آیند؛ و مصوت «ا» در آخر برخی کلمه‌ها یا عبارات، مانند: سعدیا، حافظا، خدایا، دلا و... شاعر برای گسترش معنا در ساختار شعر، از به‌کارگیری نشانه‌هایی که بر شمرده شد، آگاهانه اجتناب می‌کند؛ و این بدان سبب است که هیچ‌کدام از این نشانه‌های ندا، نمی‌توانند بار معنایی «هی» را در این شعر حمل کنند: «هی شوالیه شیخ‌های دوزاری». «هی» برای آگانیدن توأم با تحقیر، استخفاف و تهدید منادا، انتخاب بسیار کلمه کارآمدی است.

منادا در شعر کیست؟ شوالیه‌ای شبیه شیخ‌های ارزش‌باخته دوزاری. انتخاب یک واژه از بین واژه‌های مترادف که هم به‌جهت شکل و هم از نظر محتوا بی‌بدیل باشد؛ جز با «عرق‌ریزان روح» حاصل نمی‌شود. برای درک دقیق موضوع از چیدمان سطر نخست شعر، یا به‌قول قدما از مطلع شعر شروع می‌کنیم. لقب شوالیه در قرون وسطا به چه فرد یا افرادی اعطاء می‌شد؟ شوالیه Chevalier عنوانی افتخارآمیز بود که از سوی رؤسای دولت و یا (پاپ) یا نماینده آنان برای انجام خدمت یا خدماتی شایسته و بایسته‌اش می‌دانستند اعطاء می‌شد. معنون شدن به این عنوان، پاداشی بود از سوی برآمدگان قدرت؛ و کارکرد نهایی‌اش تحکیم شرایط صاحبان قدرت بوده است. سلیمانی به‌قول نیچه، دنبال تبارشناسی genealogy کلمات است تا از این طریق، تحول معنا را در پروسه زمان نشان دهد. و از این روست که شوالیه در فروکاستی آمیخته با استهزا، شبیه یک دوزاری بی‌ارزش قلمداد می‌شود. زیرکی شاعر در این سطر آنجا خود را بیشتر می‌نماید که شوالیه حتی در قدوقواره یک دوزاری ساقط‌شده هم به حساب نمی‌آید. بلکه تنها شبیه شیخ آن است. در حالتی استعاری «شوالیه» پیشیز است و چیزی کم. دومینوی تحقیر و توهین و استهزا در شعر پایانی ندارد و در سطر بعد، قید «البته» که خواننده از آن معنای یقینا را دریافت می‌کند؛ شاهد ضدیت

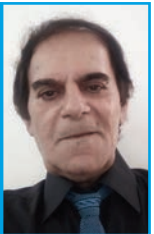
و تقابل پرتنفر با این شیخ هستیم. شاعر با نگاهی «گروتسک» از منادا و یا مناداهای موردنظر چنین تصویری ترسیم می‌کند: «و البته بردگان تدفین». در تداوم این دومینو، شاعر با تسخر از شبه شیخ می‌پرسد: «تا کی به روی بزرگ کرده‌ات نمی‌آوری!» در روانشناسی تحلیلی کارل گوستاو یونگ، در توضیح پرسونا (شما بخوانید بزرگ) می‌گوید: «پرسونا عبارت است از پنهان شدن پشت نقاب یا نقاب‌های رنگارنگ اجتماعی برای فریبکاری.» او اضافه می‌کند: «پرسونا نوعی ماسک دست‌ساز است که ماهیت واقعی فرد را در پس‌لایه فریب پنهان می‌کند. کارکرد این ماسک تأثیرگذاری است بر دیگران در وضعیت‌های متفاوت.» شاعر در جایی دیگر اوج پررویی شوالیه را با این کنایه گزارش می‌دهد:

«سنگ‌پای قزوین است این مجاز عظیم!»

سنگ‌پای قزوین ضرب‌المثلی است کنایی که حکایت دارد از عدم انعطاف افراد وقیح برای آشنازدایی از چینش کلمات این کنایه، و عمق‌بخشی به آن. سلیمانی تنها با اضافه کردن صفت «عظیم» و صورت‌بندی توصیفی این گزاره، به کاری خلاق دست می‌زند. مجاز در ذات خود، با حقیقت اساساً همخوانی ندارد! این ناهمخوانی با مضاف الیه «عظیم» به کابوسی غیرقابل‌تصور تبدیل می‌شود. شاید با مثالی بشود فهم این «مجاز عظیم» را ملموس‌تر کرد. کسی با نقابی وجیه‌المله و با المان‌های فریبکارانه و سودساز، «کارگاه عفاف و حجاب» تأسیس می‌کند، تا فزونی تقوا و خیرخواهی خود را بیشتر به رخ عوام‌الناس بکشاند، مع‌الاسف دفعتاً از این فرد متقی و خیرخواه، فیلمی دست‌به‌دست می‌شود که با فعلی گناه‌آلود، صورت قوم لوط را سفیداب زده و برای نمایش بیشتر این سفیدی، آن را با رنگ متالیک هم آراسته است! «مگر مجاز عظیم» جز چنین چندچهرگی، نمود دیگری می‌تواند داشته باشد؟ به‌قول آن رند ارجمند شیرازی، طرف به خلوت رفته و آن کار دیگر را کرده است. و العیاذبالله از این مکارهای بزرگ‌کار بی‌عار و این «مجاز عظیم!» انتخاب کلمات در این شعر نه تنها در ذات خود وجهی جامع‌الاطراف دارد، بل به سبب کمک و توسع به کلمات دیگر، در یک هم‌افزایی، نقش مکمل را نیز بازی می‌کنند. شاعر گاه تنها با تحریف یک حرف از یک کلمه، به تداعی معناهای متعدد، مبادرت می‌کند: «تن‌ها، چشم‌ها از که میم‌گذاری می‌شوند.» میم در این بافت هم معنای مین را به ذهن متبادر می‌کند و هم مرگ را.



## نقد و تحلیلی بر شعری از سمیه جمالی



نگارنده: حامد معراجی

او انسان را در مسیری طولانی بی‌مبدأ و مقصد در حال کشف مدام و لحظه‌به‌لحظه خود و جهان می‌داند. با شعری با زبان گفتاری و لحن خطابی که با شروعی بی‌مقدمه، ذهن مخاطب را درگیر کرده و او را از حال و هوا و دنیای شخصی‌اش جدا می‌کند، روبه‌رو هستیم.

در ادامه:

خیره بمانم به فساد تن،  
تحلیل رفتن استخوان فک،  
به زاویه‌ها، سقف، پنجره  
به کشتن نمی‌دهی‌ام چرا؟

### اشاره‌ای به یک شعر از سمیه جمالی

به درون می‌کشی مرا و نمی‌کشی  
به درون می‌بری سر و به کشتن نمی‌دهی  
به اتاق بروم مشغول جنازه شوم  
خیره بمانم به فساد تن...

دلوز نیروی محرکهٔ انسان را نوعی خلاقیت جسم در اشتیاق آفرینش‌های متفاوت و گسترش و انشعاب ریزوم‌وار آن می‌داند. که اگر این تنوع را بر نتاییم و اسیر یک روایت بمانیم آغاز یک بیماری‌ست.

بورخس به چشم موهبتی از اندوه و رنج بدان نگرسته می‌شود. در این گونه موارد باری بر دوش شاعر است که اگر تخلیه نشود در ذهن او بخار و ممکن است دیگر هرگز اتفاق نیفتد. رویکرد شاعر به عناصر و پدیده‌های پیرامون و محیط اجتماعی او دگرگون کردن دیدگاه عادی مخاطب است و او مانند انسان کم‌دی بالزاک نیست که در محیط اجتماعی اطرافش غرق و مانند یک شیء تابع آن باشد. در شعر صدای اعتراض از وضعیت موجود خود را شاعر به تصویر کشیده و فریاد می‌زند.

در ادامه:

مرا که برده‌ای چون بره‌ای مدهوش چون به مراقبه خو  
گرفتم هی می‌کنی، نمی‌کشی‌ام اما باز می‌کنی لای  
کتاب می‌خوانی آن قطعه‌ی متعالی می‌خوانی و در پیاله  
می‌ریزی خون موافق من نمی‌کشی‌ام اما  
یکی می‌گوید آشوب رسیده است به محیط  
ما باید جور دیگری بمیریم، جور دیگری برویم، بیفتیم  
بلند نشویم، نمانیم...

طنز تلخ و سیاهی، کارناوالی در سطرها به چشم می‌خورد که خواننده را به تفکر و اندیشیدن واداشته همچنین متأثر ساخته است. شاعر زیر و بم واژه‌ها را می‌شناسد و شکل بهتر کارکشیدن از آنها را نیز می‌داند. و این‌که چگونه احساس خود را به او منتقل نماید. شاعر مانند جیمز تی فارل که در برانگیختن احساسات اجتماعی در کارهایش موفق بود توانسته خواننده را متأثر و همراه کند. یکی می‌گوید آشوب رسیده است به محیط، باید جور دیگری بمیریم، جور دیگری برویم، بیفتیم، بلند نشویم، نمانیم. اصلاً آگاهی از توهم نشئت می‌گیرد یا تو همان بره‌ی نظر کرده‌ای که از خون موافقت نوشیده‌اند و زمین نقطه‌ی صلب توست.  
با تصاویر پی‌درپی و در ارتباط با هم به قول تودورف بلغاری با کاربرد شگرد راست‌نمایی آفریده شده با پشتوانه تخیل شاعر و ترکیبی از واقعیت و شبه‌واقعیت، تصویری ارائه گردیده که حس واقعی بودن به خواننده القا و او را به ادامه با شعر همراه می‌کند.

ادامه:

اصرار به رفتن دارم، پرنده از مفاصلم بپرانم، به آیندگان  
سلام دهم  
به آسیب پوست رسیده‌ام، مشغول بریدنم، چاقو به امیال

اگر انتظار خواننده از شعر التذاذ ادبی و حس کردن خودش در شعر باشد که هست باید با شاعر چنین اثری بخت یار باشد. انسان و متن در این شعر از مستندات و مفاهیم مرکزیت یافته‌ای است که در ترکیب و اجزای شعر خوش نشسته است.

این‌همه از شلوغی بیروانم ذهن، بیروانم خویش  
هیجان برود اغتشاش بنشیند، لیوان تهی شود از  
دلشوره

به کشتن نمی‌دهی‌ام چرا؟

شکلوفسکی در مقاله «هنر به مثابه فرایند» هدف هنر را ایجاد حسی از ابژه می‌داند؛ حسی که یک بینش باشد نه باز شناختن ابژه. فرایند هنر یکه‌سازی ابژه‌هاست مبتنی بر عاطفی کردن فرم و افزایش و دشواری زمان ادراک.

در ادامه:

این‌همه از شلوغی بیروانم ذهن، بیروانم خویش،  
هیجان برود اغتشاش بنشیند، لیوان تهی شود از دلشوره  
به کشتن نمی‌دهی‌ام چرا؟

دغدغه شاعر از نوع هجران و فراق و یا عشقی افلاطونی نیست. درد و رنج و ستم مضاعفی است که با تمام سلول‌هایش آن‌را حس کرده و او را رها نمی‌کند. خواننده در فضای تیره و تاریک شعر قدم می‌زند. شاید ارتباط با شعری این‌گونه برای هر خواننده‌ای کار آسانی نباشد.

به‌رحال تخیل کارش مرتبط کردن معانی، مفاهیم اشیا و موجودات است. باهم به مدد صنایعی همچون استعاره، تشبیه، مجاز و... که بی‌شک این مهم در توان و پتانسیل او خواهد بود.

شاعر با تخیل ناب ظرایف و دقایقی می‌بیند که انسان عادی حس نمی‌کند و نمی‌بیند.

مرا که برده‌ای چون بره‌ای مدهوش چون به مراقبه خو  
گرفتم هی می‌کنی  
نمی‌کشی‌ام؛ اما باز می‌کنی لای کتاب  
می‌خوانی آن قطعه‌ی متعالی می‌خوانی و در پیاله  
می‌ریزی خون موافق من نمی‌کشی‌ام اما.  
یکی می‌گوید،

گاهی شعر می‌تواند حاصل تجربه‌ای باشد که به قول





می‌دهد. شاعر با یک نمایش زبانی سوژه را دراماتیزه کرده ترکیبات شناسه‌دار ساخته که به‌وسیله آن ذهن مخاطب را مصادره و در فضایی سورئال او را سیر می‌دهد. ادامه:

موی پریشان به باد دهیم، پنج‌شنبه مغموم به باد دهیم، صدای بره به باد دهیم، روز و شب و زباله‌های اتاق گربه‌های سیاه، مینای دندان به باد دهیم. لاجرعه بکش مرا جایی میان هوا، دست است که می‌رود، جان است که می‌رود. بوی بچه می‌ماند.

در شعر، گرایشی فمینیستی با لحن زنانه مشهود است. مری ایگلتون آندروژنی ذهنی را نوعی جامعه آرمانی برای هنرمند می‌داند؛ ولی دور از واقعیت. اما ژولیا کریستوا آندروژنی ویرجینیا وولف را نفی کامل تقابل دوگانه مذکر و مؤنث بودن می‌داند. در نقد زن‌محورانه انگلیسی؛ به نقل از آ لین شوالتر تغییرات اجتماعی هدف است. به هر حال این‌جا با یک متن انعکاسی مواجه هستیم که شاعر با تمهیدات ادبی با تجربه و تخیل قوی توجه را به ادبیت متن و دنیای متمایز شعر جلب نموده و به‌قول کوله ریچ آگاهانه ناباوری خواننده را به تعلیق درآورده است. نکته جالب توجه شگرد و توان خوب شاعر است که در آخرین لحظه و پایان شعر توانسته به مخاطب و ذهن مخاطب ضربه نهایی را بزند با: «بوی بچه می‌ماند.»

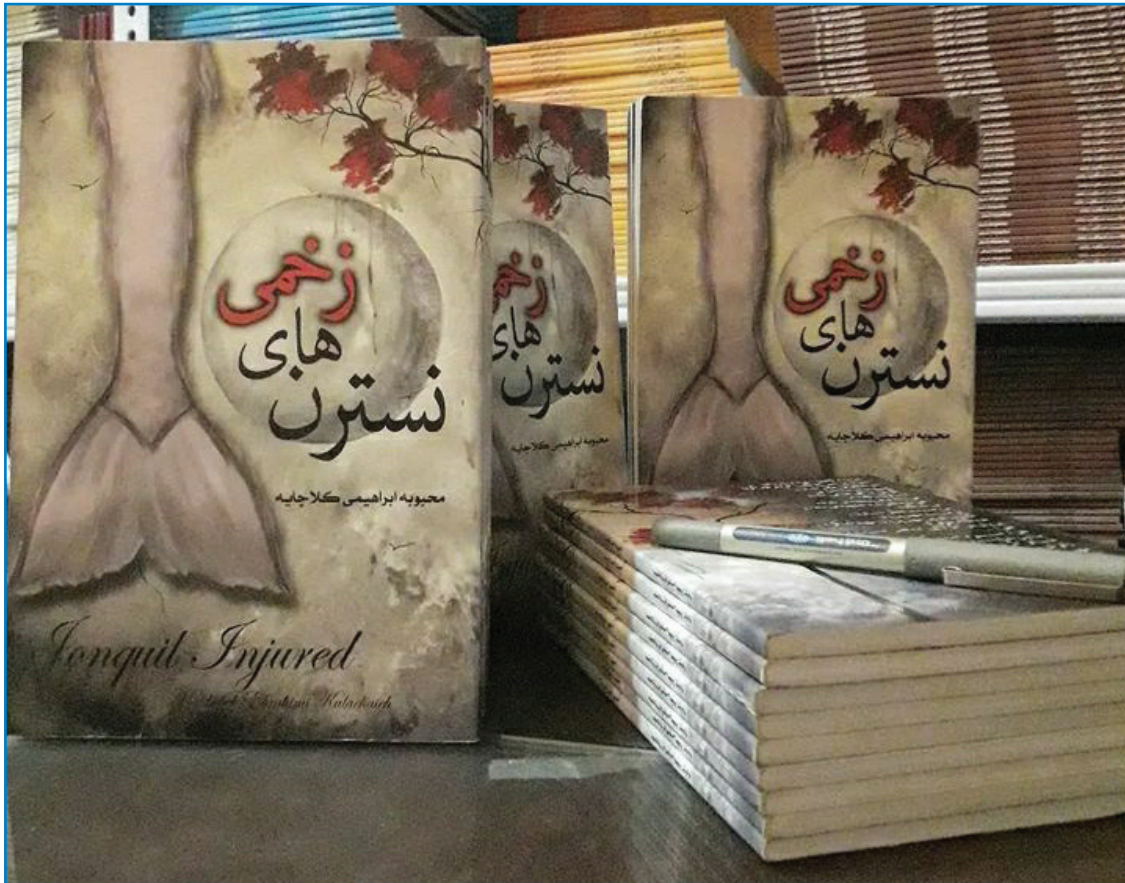
شب می‌کشم، تاریکی می‌خزد به درون به نرمه گوش، به محتوای بدن. چیزی شبیه بچه در من حلول می‌کند، ماغ می‌کشد، اما نمی‌کشدم.

شعر همچنان با تک‌گویی پیش می‌رود؛ اما نمی‌تواند شعری اندیشه‌محور با گرایش فرمالیستی باشد که میزان غلظت احساس بیشتر از اندیشه است. و همچنین مفهوم‌گرا نیز نیست که زبان شعر نیز زبانی مفهومی نیست و می‌بینیم که در شعر تصور جای تصویر را نگرفته و بر عکس حجم بالای تخیل خلاق بیش از تفکر خلاق است. در شعر با عناصر شعری بیشتر به شعریت اثر کمک شده است. مضمون شعر شاخک‌های حسی شاعر را تحریک کرده نه سلول‌های خاکستری او را؛ همچنین مضمون شعر قابلیت شعاری شدن را ندارد.

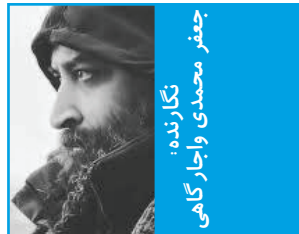
در ادامه:

می‌بلعیدم پرتم می‌کند به موهوم. سیاهی اما سر ندارد، چشم و گوش و دهان ندارد، بدون صورت می‌پاشد تنهایی‌اش بر بدن. افتادهم بیرون مکان و سر نمی‌جنبد از خمار شب، دو پیاله بیار و خون بریز، رگ از جنازه بکش بیرون، بوی کافور بگیرد فضا موی پریشان...

زبان در شعر همه سوبه‌های منتهی به خود را در بر گرفته، شعر به ما سوبه‌ای پر تاب و نامیرا از انسان



# نقد کتاب شعر نسترن‌های زخمی اثر خانم محبوبه ابراهیمی



نگارنده:  
جعفر محمدی واجارگاهی

و درونی است که ما از پدر و مادر و جامعه کسب می‌کنیم.»

زیگموند فروید

با نظریه این روانشناس اتریشی می‌خواهم به گونه‌ای دیگر به کتاب شعر نسترن‌های زخمی بپردازم؛ چراکه شعر در برگیرنده همه این عناصر است و مکملی از حضور در اتفاقی شعری می‌تواند باشد. ابراهیمی با فرایند درونی خود می‌خواهد به انسان

در نظریه فروید که به شخصیت انسان پرداخته است به سه عنصر اشاره دارد: نهاد، خود، فراخود، که این سه عنصر در تعامل با یکدیگر رفتارهای پیچیده انسانی را به وجود می‌آورد.

نهاد تنها مؤلفه شخصیت است که از بدو تولد حضور دارد.

خود، آن مؤلفه از شخصیت است که مسئول برخورد با واقعیت است و فراخود، آن جنبه از شخصیت که در بردارنده تمام آرمان‌ها و استانداردهای اخلاقی

نگاه کند.

جامعه را به دید کلی نه تنها داخل کشور؛ بلکه همه کشورها را به تصویر می‌کشد.

و این شکل مقیم شدن در درون و انتشار از فراخودی که شکل کاملی از خود است می‌تواند تصاویر پیش رویش را آرمانگرا کند.

اگرچه هدف ابراهیمی در شعرهایش به یکتا رسیدن در شعری نیست؛ چراکه با چند زیستن در آن مواجهیم.

ابراهیمی دورمانده بودن در فضای درونی شعر را با سایه و روشن جامعه، انسان و... را طوری کلید می‌زند که انگار فاصل این خودجوشی در ذات درونی شعرش باید اتفاق بیفتد.

خصوصیت بارز این کتاب راوی بودن آن است که بنده خود کمتر در کتاب‌های دیگری این گونه مقیم شدن در شعر را رویت کرده‌ام.

گاهی راوی با سماجت شعر مجبور به حرف زدن است و گاهی شعر یگانگی در راوی را آشکار می‌سازد. بر خلاف روشنفکری که در جهان شاعران کنونی لحاظ می‌گردد که شاعر زیستن در شعرش را می‌تواند جای دیگری رها کند؛ مثلاً برود گوشه‌ای برای خودش سیگاری بکشد و چایی بنوشد و در اتفاقی که با حقیقت یک نفس فاصله جسته است به شعر نسبت درستی از رابطه را بدهد. ابراهیمی توانسته است با تمام دریافته‌ها با تعجیبی که گم شدن آن را دنبال می‌کند هویت کلام شعرش را از یقین به یقین برساند.

مفهوم در شعرهای این کتاب به شکلی پیش می‌رود که سلطه می‌یابد تا جایی که مرا مجاب می‌کند زبان مفهومی از هر لحاظ هویتش قوی‌تر است.

با وجود این شعر در این فضا کاملاً گیر نمی‌کند تا بگویم این نگاه که سایه افکننده در بالا و پایین اشعارش اختیار تام دارد.

کاملاً مشهود است رویدادها در این اثر نمایشی از اتفاق افتاده است که در برخی از آثارش می‌خواهد برخی از اتفاقاتی که قبلاً یا تماشایی آن بوده‌ایم یا درگیر آن و یا در ما به هر شکلی نشانه‌گذاری شده است به صورت راکد و یا خاموش رها شده به چالش کشیده شود و شاید ابراهیمی با سرلوحه کردن برخی واژه‌ها در مدام کلام محتوایش می‌خواهد به دنبال شعرهای تیره‌تری برود.

آیا ابراهیمی از اتفاق دیگری که نه می‌تواند ناجی

باشد نه بی‌سرانجام بماند، فقط می‌خواهد حرف بزند و از واقعیتی بگوید که حتی به دور شدن او از صحنه شاعرانگی تأثیر بگذارد؟

به عقیده من شعر می‌تواند تاوان بودن را از لحظه حذف کند و به پرداخت‌های پیش رویی که پنهان است مثل خودشناسی در انتظار و یا چشم‌اندازی از زیستن در مرگ و پرداختن به قدرت یک ناممکن و حتی جنگ خاموش در ادبیات و... بپردازد و معمایی بین بودن و عریانی واژه‌ها نبیند که تاوانی را همیشه پیش چشم داشته باشد.

بی‌شک ابراهیمی با تعمق‌گویی می‌خواهد اشعارش را هموار بسازد تا تبلور رهایی به باوری خسته بدل نشود؛ اما متذکر می‌شود تکنیک نوشتن همواره یک شخصیت در رفتار شعری را که حتی مشابه به خودش هم باشد پذیرا است.

این نگاه که گاهی در حرکت خودش بی‌حرکت می‌ماند و فضا را برای ماهیتی به هنگام نشان نمی‌دهد باعث می‌شود اختیارات شاعر کنار گذاشته شود و دو سیر از توصیف شعری را محصور کننده جلوه بدهد.

سیر نخست تصاویر زنده در اشعارش است که فقط پناه داده می‌شود به شعر و هیچ اتفاقی که پیشرو باشد و اتصالی که محرکه‌های غوطه‌ور درونی آن را مهیا بسازد تا شعری که تاریک مانده یا روشن حداقل به الزامی از زیستن در نوشتن برسد و رویت گردد کم‌رنگ دیده می‌شود.

سیر دوم انکارهای توامان ترکیب شده و گم و پنهان است که کمر محتوا را می‌شکند.

ابراهیمی اگرچه به دنبال آرامش درونی شعر نیست و می‌خواهد طوری محرکه‌ها را سمت و سویی به فرجام بدهد که نمادین هم نباشد و منطقی را که وانمود باشد کنار می‌گذارد؛ اما این دلایل در شعر اجتماعی و سیاسی طرح کاملی نمی‌تواند باشد تا اضطرابی را که ساختارش اتصال نیست پر قدرت جلوه دهد.

به معنای دیگر او می‌خواهد به شعر قابل اطمینانی برسد با جهان‌شمولی اعتراضی و حرکت شعری خود را پوششی به عمق برساند و با همین منظور رابطه‌هایی را کنار هم چیدمان می‌کند. اگر چه پیدا یا ناپیدایی اشاراتش هم تراز با مفهوم کلی شعری نیست؛ اما تأثیرات رمزگونه‌ای دارد که در خور بحث‌های خاص خودش می‌تواند باشد.

شده و یا فقط به چند تصویر خاص اشاره دارد که موضوع کلی تصویر را گم می‌نماید. این‌گونه قلم زدن در شعر نوعی جسارت در صورت شعر می‌تواند باشد که قادر است سؤالات متعددی را بیان نماید. شعر دیگری از نسترن‌های زخمی

شعر...

غبار گیسوی

دختر کوبانی است

به (کوب) قلبم

در ضربه‌ضربه‌ای انتظار

(آنی) که فرو می‌ریزد

از بی‌تفاوتی دوران

خلاصه می‌گویم شعر توانسته در ستایش دختران کوبانی خودش را شرح بدهد و علاوه بر آن به شهر کوبانی هم اشاره دارد و بازی کوب و آنی در فرم شعری بسیار جالب بود و درگیر بودن آن دو و رابطه و تازگی شعر و اتفاقی که قادر است ذهنی شدن شعر را نشان بدهد قابل توجه است.

شعر گالی‌های عریان شعر بلندی‌ست که در کتاب نسترن‌های زخمی خواندم. می‌بافم و می‌بافی و می‌بافد می‌بافیم و می‌بافید و می‌بافند

او با ساقه‌های برنج و گندم سفره‌ گالی

سفره‌ خالی

خالی از نان، گندم، برنج قوت مردم

تو پارچه

پارچه‌ای چهارخانه، مثل مربع زندان خانه

آنها ابریشم

ابریشم مصنوعی بنجل برای صادرات به

طبقه‌ سوم

عده‌ای تور در راه برکه به دریا

برای نرسیده‌ها

کسانی فرش با آرزویی برای پرواز به عرش و اما می‌فروشند گلیم مندرس و کلیه وسایل را تا در امان باشد کلیه از گزند تیغ می‌بافند

حال آنکه ابراهیمی به جزئیات در شعرش بیشتر پرداخته تا به کلیات و همین امر که جزئیات در رابطه با فضا تنها در مقام اشاره رها شده است و تأثیرات محوری ندارد مشاهده می‌گردد.

شعری از کتاب نسترن‌های زخمی:

اعصاب خمیری ارزان

خمیر نانی گران

نان‌هایی که نمک‌گیر نمی‌کنند

نمک‌هایی که می‌گندند

چوپانی در دست گرگ‌ها

که در نیمه‌ هر ماه

دست رشته می‌شود و

مردمانی در خواب

که گوسفندان، نداشته‌ خود را

می‌شمارند تا به خواب روند.

با اینکه ابراهیمی در این شعر به وضوح می‌خواهد نشان بدهد که همه‌چیز برعکس است یا غیر قابل قبول یا نگاه به ارزش‌گذاری‌ها درست تعریف نشده و پله پله در همان فضا با چند تعریف می‌خواهد پیام‌رسانی بکند و اتفاق درونی شعری اشاره به گذران عمر در وضعیتی خوف‌انگیز است؛ طوری وانمود کردن است برخلاف اشاراتش میلی که از حضور در این فضا ناراحت مانده؛ ولی جریانش باقی است تا نشان دهد. این یعنی فضای موجود در این تصویرگری اشاره گسترده‌ای را شامل می‌شود.

نکاتی در این شعر است که چیستی‌جست‌وجو در صورت شعری را می‌خواهد تحت تأثیر قرار بدهد. به‌گونه‌ای که رابطه‌های مربوط و نامربوط کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند و می‌خواهند پیام‌رسانی نمایند.

سؤال اینجاست آیا این فضای تاریک که برمی‌گردد به انسان به جامعه به فراخودی که این را در خودش هم پذیرفته و راوی این شعر که محو مانده؛ اما قابل لمس است. چراکه شعر تو را مجاب می‌کند که به راوی هم گوشه‌چشمی داشته باشی می‌تواند به خواننده‌ای که شعرش را می‌خواند یک فروپاشی درونی در خود و یک فروپاشی گسترده را در جهان کنونی نشان بدهد.

همین امر سؤال برانگیز است که آیا ابراهیمی در نسترن‌های زخمی یا حداقل در همین شعر روشن است یا تاریک.

آیا در روشنی ارزش‌گذاری می‌شود یا در تاریکی.

این نشانه‌های مصیبت‌دیده آیا در جامعه پذیرفته



مخدوش ماندن در عصری که به ظاهر روشن است روشنایی را به تعویق می‌اندازد و یا منجر به تاریکی می‌شود. به گونه‌ای ابراهیمی می‌خواهد این نگاه را نشان بدهد و عاقبت به خیری انسان را در خود انسان می‌خواهد نشانگر باشد. رابطه‌هایی در این کتاب دیده می‌شود که مربوط به همین زندگی است و زیستن اتفاقی است که با خواندن این کتاب یادآور می‌شود. این کتاب که در یک واقعیت تدارک دیده شده و پیکر گسترانیده تا ذهنیت عصری حاضر را به چالش بکشد و سخت تن می‌دهد به خیال؛ اما رؤیای خود را نشان می‌دهد. می‌خواهد بگوید فاجعه اتفاق افتاده است و انتظارش دیگر نابود شده می‌خواهد بگوید انسان دیگر توان این را ندارد انسان باشد. می‌خواهد بگوید حداقل سوگوار خودمان باشیم تا دچار بودن اتفاق آگاهانه‌ای باشد.

دروغ‌هایی وجب به وجب و قدم به قدم و  
کلاه‌های پشمینی که کک‌ها در آن تاس می‌اندازند و  
شپش‌ها خال بازی می‌کنند

گروهی طناب برای صعود  
عده‌ای ریسمان برای دار

من اما می‌بافم

موهای دخترم را با تزیینی از گل یخ  
تا رایحهٔ مواجهش در کنار رقص شعله‌ها  
مرا به این خیال ببرد و

رویا ببافم و  
رویا ببافم که

زنجیرهای بافته شدهٔ به  
پشت کوه‌های قاف  
انداخته شود

تا پدرها با دست‌های پر از حوصله  
به خانه بازگردند و

صدای خنده در همه‌جا طنین‌انداز شود.

شعر در چندین بند خودش را می‌خواهد نشان بدهد.

### چندین تصویر در یک قاب

آنچه که در این شعر مهم جلوه می‌کند و تعمیم داده شده به کل این است که نهاد، خود، فراخود، این سه عنصر در تعامل با یکدیگر توانسته تکمیل‌کننده رفتار شعری ابراهیمی باشد.

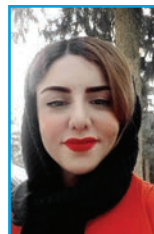
دغدغه در تلاطمی از کلمات خودش را نشان می‌دهد. زخم طوری نوشته شده که زیبا دیده شود. منظور از زیبایی این است که در زمان و مکان و محدودهٔ هستی خودش قادر شده تأثیرگذار باشد.

ابراهیمی درست است تصویرسازی‌های متعددی را با کنایه توأم می‌کند تا پیام‌رسانی کند اما آیا این تصویرسازی‌ها که تکرار می‌شود در اکثر شعرهایش به این معنا است که او قاعدهٔ بازی را می‌داند و یا اصلاً الزامی برای این کار است؟

جهان امروز که پذیرای کلمات و تفکر و احساس است آلودهٔ کدام پیش‌داوری‌های انسان می‌شود که در انحراف ذات خود فقط می‌تواند پناه ببرد به ملال و این اندازه



# گذری بر اندیشه‌های شعری یاکوبسن نابغه زبان‌شناسی شعر



نگارنده: مریم گسار

## بیوگرافی یاکوبسن؛

رومن یاکوبسن زبان‌شناس و ادیب روسی بود که متولد ۱۸۹۶ است و ۸۶ سال زندگی کرد. اگر ایشان را از نواغ قرن بیستم بدانیم بی‌جا نبوده؛ چراکه تمام عمر در راه تحلیل و شناخت زبان ادبی تلاشی بی‌وقفه کرد. هرچند فعالیت‌هایش بیش از اینهاست؛ اما عمده دستاورد او را باید در زمینه نظریه‌های ادبی و

نقد و زبان شعر دانست که تأثیر بسیار بر زبان شعری امروز داشته و خواهد داشت. یاکوبسن مؤسس حلقه زبان‌شناسی مسکو و از پایه‌گذاران فرمالیسم روسی و مکتب زبان‌شناسی پراگ است. ایشان در آمریکا در دانشگاه‌های کلمبیا، هاروارد و انستیتوی تکنولوژی ماساچوست به تدریس زبان‌شناسی و ارتباط‌شناسی پرداخت.

زبان» به آن اشاره کرد.

### حالا اگر بگوییم چرا؟

پاسخ آن است که معنایی که در یک فرهنگ و کشور استفاده می‌شود یک نوع قرارداد میان فرهنگ آن جامعه است و ممکن است در فرهنگ و کشور دیگر آن معنای نخست از آن استنباط نشود.

رومن یاکوبسن درست در همین زمان پا را از ترجمه فرا گذاشت و وارد حیطه زبان‌شناسی وسیع‌تری شد.

تلاش کرد تا قاعده‌ای کلی برای ترجمه بنا نهد، تا آن را آسان‌تر کند؛ «این قاعده را همان روابط بنیامنتی یاکوبسن می‌گویند که به تفسیر باز می‌گوییم».

او در مقاله‌ای بانام «جنبه‌های زبان‌شناسی» ترجمه را سه گونه برشمرده؛

۱- ترجمه (درون‌زبانی)؛ تأویل و ترجمه نشانه‌های زبان‌شناسی کتاب‌های کهن و باستانی یک کشور به زبان امروزی، برای مثال؛ تحلیل و نشانه‌شناسی کتاب زبان کهنه شاهنامه به زبان امروزی.

۲- ترجمه (بین‌زبانی)؛ تأویل نشانه‌های زبان‌شناسی یک زبان به نشانه‌های زبان‌شناسی یک زبان دیگر، مانند؛ ترجمه زبان یک کشور به زبان کشور دیگر مانند زبان ایرانی به انگلیسی.

۳- ترجمه (بینا نشانه‌ای) یا (برگردان غیرکلامی)؛ تأویل نشانه‌های زبان‌شناسی به نظام‌های دیگر زبان، مانند برگردان زبان ادبی به سینما و نقاشی.

ترجمه بین‌نشان‌های رابطه دوسویه میان رمان ادبی و فیلم برقرار می‌کند؛ مانند ساخت فیلم «شب‌های روشن» فرزاد مؤتمن که از نگارش رمان «شب‌های روشن داستایوفسکی» اتفاق افتاده و به فیلم تبدیل شده؛ بنابراین همیشه رابطه‌ای بین زبان ادبی و زبان هنری در حال اجراست. که البته دگرگونی زبان بیشتر در نوع دوم و سوم ترجمه یاکوبسن

اولین کتاب خود را با عنوان زبان‌شناسی و نظریه ادبی در مجموعه (روش و بیان زبان) منتشر کرد.

در عمر پر بار خود مقالات و رساله‌های زیادی در باب زبان‌شناسی، روابط بینامنتی و ارتباط نوشت. از جمله مهم‌ترین آنها می‌توان از مقالات زیر نام برد.

### ۱- یادداشت‌هایی درباره پاسترناک ۱۹۳۵

### ۲- دوسویه زبان و دوگانه‌پریشی ۱۹۵۶

شناخت نظریات مهم یاکوبسن؛ به دو قسمت تقسیم می‌شود:

### ۱- روابط بینامنتی و زبان‌شناسی او

باید بگوییم می‌توان یاکوبسن را بعد از دوسوسور نابغه دوم در قرن بیستم در زمینه زبان‌شناسی و تحلیل شعر دانست؛ چراکه در بسط و گسترش تحلیل شعر و نظریات ادبی بسیار کوشید.

او در زبان‌شناسی تحت‌تأثیر دوسوسور و کلود لویی استروس بود؛ اما همین تأثیرپذیری از دوسوسور عاملی شد که تحلیل‌گر و زبان‌شناس بزرگی شود.

اولین کار یاکوبسن درباره شعر چک بود. او نشان داد که شعر نه تنها خود را با زبان هم‌خوان نمی‌کند، بلکه شکل آن کاربرد متفاوت و تازه‌ای است از زبان.

ایشان معتقد بود؛ هرچند شعر جنبه‌های عاطفی زبان معیار یا همان گفتار را در نظر می‌گیرد؛ اما این کار را در خدمت اهداف خود انجام می‌دهد.

در فصل دوازدهم کتاب مکالمه‌ها یاکوبسن درباره اشعار پوشکین به‌عنوان ویراستار برگردان می‌گوید که دو زبان چک و لهستانی را بررسی کرد و یافته او این بود؛ بعضی کلمات هرگز از زبانی به زبان دیگر ترجمه نمی‌شوند.

او باز در مقاله‌ای به نام «نظریه ادبی دستور

می‌رساند. پس خیلی عجیب نیست که یاکوبسن را زبان‌شناس و نشانه‌شناس عالی بدانیم؛ چراکه تمام سعی خود را می‌کنیم تا شعری را به بلوغ ادبی و تحلیل و تأویل برسانیم و در آخر می‌بینیم که همان گفتار یاکوبسن اتفاق افتاده.

از نظر من شاعر او را باید یکی از نوابغ زبان‌شناسی دانست، شاید بگویید فردینان دوسوسور آن را پیش از یاکوبسن کشف کرده که درست است؛ اما موضوع مهم آن است که یاکوبسن آن را بسط و گسترش داد تا به زبان زیباتری بر ذهن شاعران و منتقدین بنشیند. او زوایای پنهان را از یک جمله ادبی با آشنازدایی و برجسته‌سازی بیرون کشید و به تحلیل پرداخت که اگر او را نابغه نامیم در حقش اجحاف شده است.

در عقیده یاکوبسن برای شناخت درون‌مایه‌ها باید از زبان شعر آغاز کرد و از نظر من شاعر دقیقاً درست است. اگر زبان شاعرانه و فرامعیار باشد، دال و مدلول با هم به انسجام خوبی رسیده و شعر دارای چندین تأویل می‌شود. او همراه کلود لوی استروس در مقاله مشهور گریه‌های بودلر نوشت؛ تحلیل شعر چیزی نیست جز تحلیل ترکیب‌ها. درواقع منظور او این است که همیشه زبان ادبی فقط به شعر و رمان ختم نمی‌شود؛ بلکه به سینما و نشانه‌های زبانی دیگر در زندگی می‌رسد. مانند رمان بلندی‌های بادگیر که از روی نشانه‌های ادبی آن فیلمش ساخته شد.

یاکوبسن در یکی از سخنرانی‌های خود در دانشگاه مازاریک ۱۹۳۵ به «عامل سلطه» اشاره می‌کند. حالا عامل سلطه چیست؟ به عاملی متمرکز که دگرگون‌کننده دیگر عوامل زمان خود باشد؛ عامل مسلط می‌گویند. برای مثال هنر نقاشی در اروپای رنسانس عامل مسلط بود و هنرهای دیگر به آن گرایش داشتند. از منظر شعرشناسی یاکوبسن نیت‌های درونی شعر با فلسفه و دیالکتیک



اتفاق می‌افتد. او در سال ۱۹۵۶ مقاله (دوسویه زبان و دوگونه زبان‌پریشی) را نوشت؛ که برای فهم کلی مناسبات شعر دو اصل زبان‌شناسی گزینش و ترکیب را پیشنهاد داد.

که در مقالاتش با نام استعاره و مجاز مرسل دیده می‌شود و به زبان ساده همان جاننشینی و همنشینی فردینان دوسوسور است. ۱- در ترکیب واژگان که سازنده جمله می‌شوند محور همنشینی زبان است. از نظر یاکوبسن تأکید شعر بر محور همنشینی و ترکیب کلمات است همان؛ مجاز مرسل ۲- گزینش یا جاننشینی در شعر؛ یعنی اجزا گفتار را به جای موارد مشابه انتخاب می‌کند و در شعر قرار می‌دهد. همان؛ استعاره شاید امروز خود ما متوجه اهمیت گفتار یاکوبسن نباشیم؛ اما با کمی دقت در آن درمی‌یابید که این عنصر جاننشینی و همنشینی در شعر امروز تنها عاملی است که زبان ما را در شعر به بلوغ فکری و ادبی



۳- پیام یا کارکرد ادبی؛ پیامی است که می‌خواهم به شما منتقل کنم. این پیام کارکرد ادبی دارد؛ چراکه سه عنصر دیگر در دل این پیام معنا پیدا می‌کند.

۴- تماس کلامی؛ حالا اگر زبان پیام عادی و عملی ساده باشد همان تماس و کلامی است که عنصر چهارم را می‌سازد.

۵- زمینه ارجاعی؛ وقتی این مکالمه صورت می‌گیرد که آشنایی و درکی از هم داشته باشیم. مانند اینکه حداقل هم زبان باشیم و در یک فرهنگ مشترک، یا اگر هم‌زبان نیستیم، حداقل کلمات ترجمه شده باشند تا به درک مشترکی برسیم. این عنصر پنجم است.

۶- رمز یا کد؛ اگر در زبان خود از نشانه‌ای یا رمزی استفاده کنیم که در فرهنگ ما جا افتاده و راهنمایی برای گیرنده باشد به آن کد یا رمز می‌گوییم.

یاکوبسن کارکرد ادبی را عامل مسلط این شش عنصر دانسته که درست است؛ چراکه این کارکرد ادبی در زبان است که ما را به شناخت یکدیگر می‌رساند، حالا چه در زندگی چه در شعر.

یاکوبسن کوشید تا کارکرد عاطفی پیام شاعرانه را به کارکرد ارجاعی زمینه تبدیل کند. حالا شاید بگویید این جمله به زبان ساده یعنی چه؟

این مسئله همان توضیح نظریه ارتباط با استفاده از روابط بنیامنی ترجمه اوست، که نیمی از عمرش را کوشید تا با فراهم‌آوری انواع روابط بینامتنی؛ (سه نوع ترجمه) بستری برای شکوفایی زبان شاعرانه فراهم کند و به‌حق موفق بوده.

او با تحلیل و پرداخت به زبان‌شناسی شعر کوشید تا زبان ویژه‌ای از شعر بیابد که فراتر از کلامات هرروزه و عامیانه شاعر باشد.

همین هنر و نبوغ او در زبان‌شناسی و از همه مهم‌تر تلاش بی‌شائبه‌اش بود که نام او را تا همیشه ماندگار کرد.

اجتماعی پیوند دارد که در واقع درست است. اگر در یک شعر تأویل‌های مختلف پیدا نشود؛ مطمئناً شعری عمیق و تأثیرگذار نخواهد بود. از این‌رو تکامل شعری در دگرگونی روش بیان شاعرانه است و او عامل مسلط شعر را زیبایی‌شناسی آن خوانده. براساس تقسیم‌بندی او رمان‌های کلاسیک و رئالیستی وابسته به مجاز مرسل‌اند یا همنشینی و رمان‌های رمانتیک و سمبولیست استعاری هستند و جایگزینی در کلام. مانند رمان جمیز جویز «یولیسس» استعاری است و شاعرانه. حتی بعد از یاکوبسن ژارژ زنت نشانه‌شناس فرانسوی در مقاله «مجاز مرسل در آثار مارسل پروست» کوشید تا نشان دهد در رمان «در جستجوی زمان از دست رفته» پروست چقدر استعاره و مجاز قابل تعمیم است. به‌قول پروست بدون استعاره خاطره‌ای راستین وجود ندارد. و بدون مجاز مناسبات میان داستان رمان و شعر وجود نخواهد داشت.

### ۱- نظریه ارتباط یاکوبسن

نظریه ارتباط مبحثی بسیار عمیق و قابل تأمل بود که در نیمه دوم زندگی‌اش نوشت. در واقع در نظریه ارتباط شش عنصر سازنده وجود دارد که رخدادهای زبانی را برجسته می‌کند.

یاکوبسن به تحلیل آن می‌پردازد که عبارتند از: ۱- پیام (ادبی)، ۲- گیرنده (کوششی)، ۳- فرستنده (عاطفی)، ۴- تماس (کلامی)، ۵- کد یا رمز (فرازبانی)، ۶- زمینه (ارجاعی) حالا برای فهم بهتر شما مثالی ساده عنوان می‌کنم؛

۱- فرستنده یا عاطفی؛ در مثال (منی که صحبت می‌کنم و در حال ارتباط با شما هستم. فرستنده و کارکرد آن عاطفی است. حالا شاید بگویید؛ چرا؟ زیرا که با عادت‌های کلامی و زبانی من روبه‌رو می‌شوید؛ بنابراین عاطفی است.

۲- گیرنده یا کوششی؛ شما کسی که تلاش می‌کنی سخن مرا بفهمی و درک کنی.



# ایمپلنت



نگارنده: مراد عباسپور

به دندانپزشکی با یکی دیگر از دوستانم صحبت کردم. ایمان. قبل از اینکه چیزی بگوید، گفتم: «مراقبم باهش چیزی نخورم، سعی می‌کنم از ردیف سمت چپ استفاده نکنم.» گفت: «زیادی بهش فکر می‌کنی، زیاد بهش فکر نکن.» گفتم: «ممنونم.» و گوشه‌ای را قطع کردم. حالا رسیده بودم به همان کوچه‌ای که دندانپزشکی «لبخند دو» در انتهای آن واقع شده بود. اولین بار که یک سال و هشت ماه قبل به اینجا مراجعه کردم، فکر کردم حتماً جای

همیشه اول خواب می‌دیدم و بعد صبح همان روز یا نهایتاً دو روز بعد می‌افتاد. منظورم دندانی است که یک سال و هشت ماه قبل کاشته بودم. دندان پنج از ردیف چپ، سمت پایین. این بار هم قبل از اینکه بیفتد، منظورم همان دندان پنج از ردیف چپ، سمت پایین است؛ تصمیم گرفتم به دندانپزشکی بروم و قبل از اینکه به دندانپزشکی بروم تصمیم گرفتم با یکی از دوستانم صحبت کنم. کسرا. گفت: «این دو روز رو باهش چیزی نخور.» سر راه رفتن

دو سانتی متر بود و مشکل زیادی نداشتم و با کمی جابه‌جایی خودم را به‌طور کامل در آینه می‌دیدم و لازم نبود خیلی به این مسئله فکر کنم و اینکه؛ آیا بهتر نبود آن را در جای دیگری نصب می‌کردند؟ منظورم آینه است. مثلاً در پاگرد دوم که یک فرورفتگی داشت یا گوشه‌ی سمت چپ داخل سالن که کاملاً خالی بود و به نظر می‌رسید از اول برای نصب آینه درست شده است. حالا داخل آینه بودم. بدون پالتو. پالتو روی ساعد دست چپم بود که می‌شد ساعد دست راست از سمت آینه. کلاه را برداشتم چون بدون پالتو خنده‌دار بود، به‌خصوص اینکه تی‌شرت قرمز رنگی پوشیده بودم که با رنگ کلاه جور در نمی‌آمد. بعد دوباره کلاه را روی سرم گذاشتم و همان لحظه فکر کردم اگر پیراهن خاکستری‌ام را می‌پوشیدم بهتر بود. پیراهنی که هفته قبل از استوک فروشی‌های گمرک گرفته بودم. هفته قبل همین روز یعنی دوشنبه بود که رفتم سمت گمرک. هوا گرفته بود و هر لحظه ممکن بود باران ببارد و من فکر کردم اگر سر راه چشمم خورد به یک بارانی که هم رنگش خوب باشد و هم قیمتش زیاد نباشد، قید یکی از دو چیزی که از دو هفته قبل توی ذهنم بود، یعنی کلاه یا کوله‌پشتی را بزنم و بارانی را بخرم.

ترجیحاً کلاه چون چند کلاه دیگر هم داشتم. کنار کوله‌پشتی‌ها که دو تا بیشتر نبودند چند پیراهن آویزان بود که از رنگ یکی از پیراهن‌ها خوشم آمد و آن را با بی‌میلی، جوری که روی قیمت پیراهن تأثیر نگذارد، جدا کردم. چون در همان لحظه فروشنده داشت به من که به ردیف پیراهن‌ها نگاه می‌کردم نگاه می‌کرد. در حالیکه دستم روی یکی از پیراهن‌ها بود، همان که نظرم را گرفته بود، گفتم: «غیر از این دو تا کوله دیگری هم دارید؟» گفت: «داریم» و اشاره کرد به تعدادی کوله‌پشتی که در انتهای مغازه به شکل نسبتاً منظمی چیده شده بودند. رفتم

دیگری دانپزشک دیگری روی تابلو دیگری نوشته دندانپزشکی لبخند و این یکی که در انتهای کوچه صدف واقع شده بود مجبور شده بنویسد لبخند دو. شاید لبخندهای دیگری هم باشد مثل؛ لبخند پنج، شش، هفت. در هر حال من سر از لبخند دو در آورده بودم و توی این مدت دست کم دوازده بار به آدرس انتهای کوچه صدف، دندانپزشکی لبخند دو مراجعه کرده بودم و حالا هم که خواب دیده بودم دندانم افتاده قبل از آنکه بیفتد، چون معمولاً یک یا دو روز بعد از خواب دیدن می‌افتاد، تصمیم گرفتم به دندانپزشکی، همان که در انتهای کوچه صدف واقع شده بود مراجعه کنم و بپرسم من چه گناهی کردم که هر روز باید از این پله‌ها بالا بیام؟ همیشه به محض ورود این سؤال را می‌پرسیدم.

پالتو سبزم را پوشیده بودم. دو پالتو دیگر هم داشتم؛ یکی قهوه‌ای سوخته که کوتاه‌تر بود و دیگری مشکی که بلند بود و مجبور می‌شدم آستین‌هایش را تا بزنم. هوا کمی سرد شده بود. پاییز بود. روی پله‌ها پالتو را بیرون آوردم. کلاه را هم برداشتم. یعنی اول کلاهم را برداشتم و بعد پالتو را در آوردم. و بعد که دوباره کلاهم را سرم گذاشتم رفتم مقابل یک آینه قدی که فقط نصف آدم را نشان می‌داد و برای اینکه بتوانی خودت را به‌طور کامل درون آن ببینی مجبور بودی دو قدم به عقب برگردی و چون پاگرد، کوچک بود تنها می‌شد یک قدم به عقب برگردی و برای جبران قدم دوم باید سرت را به اندازه سی تا چهل سانتی‌متر خم می‌کردی یا زانوهایت را به اندازه‌ای که بشود صورتت را درون آینه ببینی.

احتمالاً آدم‌هایی که قد کوتاه‌تری داشتند این مشکل را نداشتند یا دست‌کم کارشان با یک خم کردن کوچک از ناحیه سر یا زانو‌ها راه می‌افتاد و برای آدم‌هایی هم که قد بلندتری داشتند بهترین راه این بود که روی پله اول بنشینند یا اینکه اصلاً قید دیدن خود را در آینه بزنند. قد من یک و هفتاد و

تی شرت بود یا رنگ آنها. در هر حال خوب نبود یا دست کم آن چیزی نبود که خودم می‌خواستم، به‌همین خاطر بود که در نهایت کلاه را برداشتم و بدون پالتو و کلاه، شبیه یک دانشجوی ترم اولی رشته جغرافیای طبیعی، گرایش ژئومورفولوژی وارد مطب شدم. مستقیم رفتم مقابل پیشخان و رو کردم به منشی‌ای که حالا دیگر مرا می‌شناخت. گفتم: «من چه گناهی کردم که باید هر روز از این پله‌ها بیام بالا؟» منشی دندانپزشک دختر جوانی بود به اسم خانم تات که دندان‌های سفیدی داشت و معمولاً بعد از هر جمله یک بار لبخند می‌زد. یک منشی دیگر هم داشت که پوشه‌ها را جابه‌جا می‌کرد و به‌ندرت فرصت می‌کرد لبخند بزند. گفتم: «آخرین باری که مراجعه کردی کی بود؟» همیشه همین سؤال را می‌پرسید. یک بار نشده بود که سؤال دیگری از من بپرسد. گفتم: «سه یا دو ماه پیش و اگه بخوام دقیق‌تر بگم دو ماه و سه روز پیش.» گفتم: «نه اینکه خوشگل نباشی، خوشگلی؛ اما اون چیزی نیستی که من دنبالش می‌گردم.» خندید. گفتم: «امروز که نمی‌تونم فردا، شاید هم پس فردا، بهت خبر می‌دم.» گفتم: «تا پس فردا من همه دندونام رو از دست دادم.» دوباره خندید. مطمئن بودم می‌خندد. همیشه وقتی این جمله را می‌گفتم می‌خندید.

برگشتم. روی اولین پله پالتوی سبزم را پوشیدم. یعنی اول کلاه‌م را برداشتم و بعد پالتو را پوشیدم. روی آخرین پله مکث کردم که گوشی را از جیب پالتو بیرون بیاورم. مراقب بودم از دستم نیفتد. پله‌ها جوری نبود که اگر گوشی از دست آدم بیفتد امیدوار باشد که آسیب نبیند و بتواند دوباره از آن استفاده کند. جنس پله‌ها از سنگ بود یا چیزی شبیه آن، اما هرچه بود از پارکت نبود. اگر از پارکت بود احتمال اینکه گوشی سالم بماند بیشتر بود. روی پاگرد اول و دوم یک لایه موکت سبز پهن کرده بودند که شبیه چمن بود. دور تا دور

به انتهای مغازه و یکی از کوله‌ها را جدا کردم که خیلی خوب بود و درست همان چیزی بود که دنبالش می‌گشتم الا اینکه چند قطره خون روی جیب سمت چپش خشک شده بود که شبیه ردیفی از دکمه بود و خیلی به چشم نمی‌آمد. مال یک سرباز آلمانی بود و از جنگ جهانی دوم به جا مانده بود. این‌را فروشنده گفت و من هم سعی کردم حرفش را باور کنم.

فرقی نمی‌کرد قطره‌ها متعلق به یک سرباز آلمانی باشد یا لهستانی، مهم این بود که از یک جنگ و ترجیحاً جنگ جهانی دوم به جا مانده باشد. به‌خاطر همان چند قطره کلی تخفیف گرفتم و خوب بود. موقع برگشتن آسمان شروع کرد به باریدن؛ اما آنقدر تند نبود که به ذهنم برسد کاش به جای کوله‌پشتی یا پیراهن، بارانی را گرفته بودم. رنگ پیراهن با رنگ کوله‌پشتی یکی بود و احتمالاً هر دو مال یک نفر بودند. همان روزی که از گمرک برگشتم پیراهن را شستم؛ اما بوی بدی می‌داد، طوری که انگار اصلاً آن را نشسته بودم. شک نداشتم بو، چیزی بود که بعداً به پیراهن اضافه شده بود و ربطی به سرباز آلمانی یا لهستانی نداشت. تصمیم گرفتم یک یا دو روز آن‌را جلوی آفتاب پهن کنم اما در طول هفته، هوا یا ابری بود یا بارانی و من نتوانستم پیراهن را جلوی آفتاب پهن کنم. به‌همین خاطر بود که موقع رفتن به دندانپزشکی آن را نپوشیدم.

می‌ترسیدم معلوم بشود آن‌را از دست‌دوم فروشی‌های گمرک خریده‌ام. در نهایت بعد از اینکه چند بار پیراهن خاکستری و تی‌شرت قرمز را پوشیدم و بیرون آوردم، متقاعد شدم که بهتر است تی‌شرت قرمز را بپوشم. حالا شده بود تی‌شرت قرمز با پالتو سبز و کلاه قهوه‌ای سوخته. جلو آینه، قبل از ورود به مطب، پالتو سبز را درآوردم و ماند کلاه قهوه‌ای و تی‌شرت قرمز که خیلی با هم جور نبودند و درست نفهمیدم به‌خاطر خود کلاه و

و همه آن زشتی‌ها و زیبایی‌ها و میل‌ها و آرزوها و برآمدگی‌ها و فرورفتگی‌ها خلاصه می‌شد در دندان‌هایی که می‌توانستند بهتر یا بدتر باشند و اگر دندان‌های کسی نریخته بود و سفید بود برای یک لحظه به او غبطه می‌خوردم. گفتم: «یه کتاب می‌خوام». گفت: «چه کتابی؟» این درست همان چیزی بود که من منتظرش بودم. گفتم: «تعییر خواب». بهم نگاه کرد جوری که انگار راهنمای خودکشی آسان خواسته بودم یا فلسفه به زبان ساده. در هر حال و احتمالاً آن چیزی نبود، یا درست آن چیزی نبود که در آن لحظه منتظرش باشد. به‌سختی از روی صندلی بلند شد. بیشتر از شصت و سه سال داشت.

کتاب را روی پیش‌خان گذاشت. در دورترین فاصله ممکن از من. درست روی لبه پیش‌خان گذاشته بود و اگر کمی دیرتر می‌رسیدم حتماً می‌افتاد روی زمین. قبل از آنکه روی زمین بیفتد آن را برداشتم. به فهرست نگاه کردم. داشتم به فهرست نگاه می‌کردم گفت: «صفحهٔ چهار و هشت». رفتم به صفحهٔ چهار و هشت. نوشته بود: «اگر صاحب خواب در خواب ببیند یکی از دندان‌هایش افتاده می‌تواند به معنای مرگ یکی از دوستان یا آشنایان دور یا نزدیک باشد. اگر دندان نیش باشد به زودی ثروت و دارایی فراوان به او خواهد رسید و اگر دندان عقل باشد به زودی همهٔ دندان‌هایش را از دست خواهد داد و اگر همهٔ دندان‌هایش را از دست بدهد به زودی همهٔ دوستان و آشنایانش را از دست خواهد داد.» یک نفر قبل از من کتاب را خوانده بود و زیر جاهای مهم آن خط کشیده بود و به این‌جا که رسیده بود با خط نسبتاً زیبایی نوشته بود: به‌گا خواهد رفت. گفتم: «یه کتاب تعییر خواب می‌خوام که دربارهٔ دندان افتادن نوشته باشه». این را همان لحظه‌ای گفتم که وارد کتابفروشی شدم. هنوز به دندان‌هایش نگاه نکرده بودم. گفت: «فصل پنجم، صفحهٔ چهار و هشت». انگار کتاب را خودش نوشته بود. به دندان‌هایش

دیوارها هم عکس دندان‌هایی که یک دست سفید بودند و تمیز بودند. حتی از دندان‌های خانم تات هم سفیدتر بودند. انگار چیزی با آنها خورده نشده بود، حتی یک سوپ سبزیجات ساده. دوستم بود. همان کسی که قبل از ورود به مطب زنگ زده بود و گفته بود بهتر است یک کتاب تعبیر خواب بخرم. وازلین. این اسمی بود که ما رویش گذاشته بودیم. اسم اصلی‌اش چیزی دیگری بود. گفت: «حال گردنت چطوره؟» گفتم: «من که گردن درد ندارم». گفت: «منظورم دندوناته، همونی که گفتی افتاده یا قراره بیفته.» گفتم: «آدم بهتره دندون درد داشته باشه تا پاسترناتیک باشه.» و قطع کردم. احتمالاً منظورم پانیک بود. اینطوری ذهنش برای مدتی مشغول می‌شد. ده دقیقه بعد دوباره زنگ زد گفت: «منظورت از پاسترناتیک چی بود؟» گفتم: «چی؟» یادم رفته بود. گفت: «پاسترناتیک.» گفتم: «مهم نیست یه جور انحراف جنسی خفیفه که آدم به جای ور رفتن با دیگران با خودش ور میره.» گفت: «خیلی نامردی.» گفتم: «بیشتر از اون چیزی که فکر می‌کنی.» و گوشه را قطع کردم.

سر راه رفتم به یک کتابفروشی قدیمی که کتاب‌های دست دوم می‌خرید و می‌فروخت. این را از روی نوشته روی شیشه فهمیدم. روی شیشه نوشته بود: خرید و فروش کتاب‌های دست دوم. صاحب کتابفروشی پیرمردی بود یا شاید مردی که داشت پیر می‌شد. حدوداً شصت و سه سال یا کمی بیشتر. همهٔ دندان‌هایش را داشت. به سفیدی دندان‌های روی دیوار پاگرد دندانپزشکی و حتی به سفیدی دندان‌های خانم تات نبودند؛ اما خوب بودند و می‌شد دست کم سی سال دیگر از آنها استفاده کرد. آن روزها بیشتر از همه، به دندان‌های آدم‌ها نگاه می‌کردم و به دندان‌های هر کس که نگاه می‌کردم می‌توانستم بفهمم تا چند سال قابل استفاده‌اند. در آن مقطع از زمان برای من آدم‌ها چیزی جز دندان نبودند

بخوابیم. آن روزها البته به این چیزها فکر نمی‌کردم. قبل از یازده و چهل و پنج دقیقه، مثلاً ده یا ده و نیم، سرم را می‌گذاشتم روی بالش. اگر تا یازده و چهل و پنج دقیقه خوابم می‌برد که خوب اگر نه بلند می‌شدم و از پنجره طبقه پنجم به رفت و آمد ماشین‌هایی نگاه می‌کردم که از بزرگراه رد می‌شدند و هرچه به سمت صبح می‌رفت تعدادشان و به‌همین نسبت صدای بزرگراه کمتر می‌شد. اتاق ما در طبقه پنجم واقع شده بود و برای هر طبقه یک نگهبان گذاشته بودند و از بخت بد، نگهبان ما آدمی بود که بد می‌خوابید. اغلب روی صندلی خوابش می‌برد و بعد از ده دقیقه، درست بعد از ده دقیقه، سرش به یک سمت، بیشتر سمت چپ، کج می‌شد و شروع می‌کرد به خر و پف کردن.

گاهی ما قبل از ده دقیقه می‌رفتیم و قبل از اینکه سرش به سمت چپ کج شود آن را نگه می‌داشتیم، اما این فکر خوبی نبود و دست کم نمی‌شد به آن به چشم یک راه‌حل نهایی نگاه کرد و ما باید به یک راه‌حل نهایی فکر می‌کردیم که تا آن لحظه چیزی به ذهنمان نرسیده بود. برای من مهم نبود که داخل ماشین‌ها چه کسانی نشسته‌اند و کجا می‌روند و به چه چیزی فکر می‌کنند. مهم دندان‌های بود که از یک سال و هشت ماه پیش کاشته بودم و هرچند وقت یک‌بار می‌افتاد و بیشتر وقت‌ها قبل از آنکه بیفتد خواب می‌دیدم که افتاده است. به چیزهای دیگر هم فکر می‌کردم؛ از جمله اینکه کاش در طبقه دیگری اتاق گرفته بودم، یا پیرمرد نگهبان طبقه پنجم، نگهبان طبقه چهارم، سوم، دوم یا اول بود، یا اصلاً نگهبان آنجا نبود، یا من در طبقه‌ای غیر از طبقه پنجم اتاق گرفته بودم، یا اصلاً نگهبان نبود و شغل دیگری داشت، یا اصلاً نبود، اما بیشتر به دندان‌هایم فکر می‌کردم البته نه همه دندان‌ها، به دندان پنجم از ردیف سمت چپ قسمت پایین، که هرچند وقت یک‌بار می‌افتاد و من مجبور می‌شدم به دندانپزشکی انتهای کوچه صدف بروم و کمی هم به منشی، که دندان‌های سفیدی

نگاه کردم و دیدم بیست و هشت سال از بقیه اعضای صورتش جوان‌ترند. بعد شروع کردم به ورق زدن. خیلی طول نکشید که رسیدم به صفحه چهل و هشت. داشتم به دارایی‌های خودم فکر می‌کردم و دوست نداشتم آنها را از دست بدهم. زیاد نبودند: سه پالتو سبز و خاکستری و سیاه و چند کلاه، یک خودنویس پارکر قدیمی که از خیلی وقت پیش جوهرش خشک شده بود و یک ماشین موزر اصل آلمانی که ۳۱ سال بود هر روز صبح موهای صورتم را با آن اصلاح می‌کردم. گفتم: «همین یک کتاب رو داری؟ کتاب دیگری نداری؟» گفتم: «کتاب‌های دیگری هم دارم و اشاره کرد به قفسه‌های کتاب‌ها. اما در رابطه با تعبیر خواب همین یکی.» نگفتم این یکی را دارم، گفتم همین یکی. عادت داشت فعل‌ها را به قرینه لفظی یا معنوی حذف کند. گفتم: «اینکه درباره ایمپلنت چیزی ننوشته، من یه دندان ایمپلنت دارم، دندان پنجم از ردیف پایین سمت راست، که هر چند هفته یک‌بار می‌افته و مجبورم بیام همین دندانپزشکی انتهای کوچه صدف دوباره چسب بزنم و هر بار می‌گه هنوز وقتش نرسیده. این شماره منه هر وقت یه کتاب تعبیر خواب دستت اومد که به دندان‌های ایمپلنت هم اشاره کرده بود، فرقی نمی‌کنه ردیف پنجم باشه، بهم زنگ بزن.» و دست بردم از جیب پالتو سبزم کارت‌های برداشتم که سر کوچه یه نفر به زور گذاشته بود داخل جیب پالتو و به کارم نمی‌آمد چون رویش نوشته بود لوله باز کنی صداقت و من هیچ لوله‌ای نداشتم، یعنی اصلاً خانه‌ای نداشتم که بخواهد لوله‌هایش بر اثر استفاده یا سوء استفاده مکرر بسته شود و نیاز باشد به اینکه زنگ بزنم یک نفر بیاید آنها را باز کند.

از سه سال قبل داخل یک پانسیون زندگی می‌کردم که همه چیزش خوب بود، الا اینکه شب‌ها از ساعت یازده و چهل و پنج دقیقه صدای خور و پف نگهبان پانسیون اجازه نمی‌داد آدم بخوابد و ما مجبور می‌شدیم در طول روز

«درسته، حق با شماست.» و شروع کردم به ورق زدن و برگشتم به فهرست و داشتم دنبال کلمه پدر می‌گشتم گفت: «فصل ششم، صفحه شصت و هشت.» به راحتی می‌شد حدس زد که کتاب را خودش نوشته باشد. مستقیم رفتم به صفحه شصت و هشت. نوشته بود: «اگر صاحب خواب اگر... دوبار کلمه اگر را نوشته بود، در خواب پدرش را از دست بدهد به زودی پدرش را از دست خواهد داد.» گفتم: «اما من خیلی وقت پیش پدرم را از دست داده‌ام، بیست سال قبل، نکنه پدر واقعی من نبوده؟» گفت: «ادامه مطلب رو هم بخون.» حالا دیگر شک نداشتم که کتاب را خودش نوشته است. «اگر هم صاحب خواب پدرش را قبلاً از دست داده باشد در آینده‌ای نه چندان دور یکی از بیضه‌هایش از کار خواهد افتاد، بیضه بزرگتر.» تا حالا به آنها نگاه نکرده بودم.

می‌دانستم دو تا هستند اما فکر نمی‌کردم یکی از آنها بزرگ‌تر باشد و قرار باشد یک روز از کار بیفتد. گفتم: «مهم نیست، دست کم بهتر از این است که یکی از کلیه‌های آدم از کار بیفتد.» چیزی نگفتم. شاید حرف‌های مرا نشنیده بود و شاید هم دوست نداشت توی کتابفروشی‌اش کسی از این چیزها حرف بزند. کتاب را روی پیشخوان گذاشتم. درست همان جایی که پیرمرد کتابفروش گذاشته بود. خواستم بگویم من هم یکی از همین کتاب‌ها را دارم. درست عین همین کتاب را، اگه با قیمت خوب برمی‌داری براتون بیارم. چیزی نگفتم. سرش رو به پایین بود و داشت به چیز دیگری فکر می‌کرد. احتمالاً به یک شخص یا یک جمله یا جمله‌ای که به کسی بگوید. شاید هم به جلد دوم تعبیر خواب یا طرح تازه‌ای برای جلد اول. طرح جلد خیلی خوب نبود و بهتر بود عوض شود؛ عکس مردی بود که به جای بالش، سرش را روی تنه یک مار گذاشته بود و چند خفاش سفید دور سر آنها؛ یعنی مرد صاحب خواب و مار، پرواز می‌کردند. بدون خداحافظی از در بیرون آمدم. روی یکی از شیشه‌ها نوشته بود: خرید و فروش کتاب‌های دست دوم.

داشت و بعد از هر جمله یکبار لبخند می‌زد. درست همان چیزی بود که من آن همه سال، یعنی از وقتی ماشین موزر آلمانی را خریده بودم، دنبالش می‌گشتم. قرار بود فردا یا پس فردا همدیگر را ببینیم و من خوابم نمی‌برد و داشتم به قرار فردا یا پس فردا فکر می‌کردم.

دم در دوباره چشمم خورد به خرید و فروش کتاب‌های دست دوم. برگشتم. کتاب را هنوز برنداشته بود. گفتم: «من عین همین کتاب رو دارم، یه چاپ زودتر، اگه به قیمت برمی‌داری برات بیارم؟» چیزی نگفتم. سرش را بلند نکرد. فکر کردم دیگر چیزی نمی‌گوید. رابطه ما به انتها رسیده بود و تلاش برای تجدید رابطه با مرد کتابفروش شصت و سه ساله با دندان‌هایی که دست کم بیست و هشت سال جوان‌تر بودند، کار بیهوده‌ای بود. داشتم به شناسنامه کتاب نگاه می‌کردم. چاپ ۱۳۶۸ بود. گفتم: «پدر چی؟ پدر صفحه چندمه؟» روز قبل، یعنی همان روزی که خواب دیده بودم دندانم افتاده، خواب دیده بودم پدرم فوت کرده است. رویش یک ملحفه سفید کشیده بودند و از یک جای دور، صدای گریه می‌آمد.

شاید هم درست در همان لحظه پدر آنها هم فوت کرده بود. منظورم خانه‌ای بود که روبه‌روی خانه ما قرار داشت و من زمانی عاشق دختر دوم آن خانه بودم که دو سال از من بزرگ‌تر بود. اگر صدای گریه نمی‌آمد فکر می‌کردم هیچ‌کس در آن خانه و آن کوچه نمرده و فکر می‌کردم لابد هوا گرم بوده و پتو را کنار زده و ترجیح داده از ملحفه استفاده کند. چون پدرم نسبت به گرما حساس بود و در سردترین روزهای زمستان هم ترجیح می‌داد به جای پتو از ملحفه استفاده کند. گفتم: «خواب دیدم پدرم فوت کرده.» منتظر نبودم چیزی بگوید. از خیلی وقت پیش رابطه من و آن پیرمرد کتابفروش به پایان رسیده بود. گفت: «اول کتاب فهرست هست. هیچ کتابی نیست که فهرست نداشته باشه.» گفتم:



# شیارهایی بر دریاهای دوست‌داشتنی



نگارنده: غزال امیری

کشید تا جا باز شود. سین با فاصله کنار او نشست و به مادرش نگاه کرد. چشم‌های زن بلافاصله بسته شدند، اما نه کاملاً، سفیدی چشم‌هایش دیده می‌شد. سین روی تخت روبه‌رویی با فاصله از میم نشست. دو تایی ساکت به روبه‌رو نگاه می‌کردند. سین بدون اینکه سرش را برگرداند گفت: «یه جوری نگاه می‌کنی انگار قیافه‌ام آشناست.» میم سرش را تکان داد: «مگه معلومه، می‌بینی؟» بعد گفت: «قیافه من چطور؟ برای شما آشنا نیست؟» سین گفت: «نه، دیگه نیست.»

سین چمدان‌ها را جابجا کرد. ساک ملحفه‌های یک‌بار مصرف را کشید سمت خودش، یکی از ملحفه‌ها را بیرون کشید و آن را گذاشت روی دسته صندلی، بعد آن را برداشت و دسته صندلی را جمع کرد. حالا مادرش می‌توانست روی صندلی که شبیه تخت شده بود دراز بکشد. مادرش دراز کشید. سین ملحفه کرم‌رنگ را روی مادرش کشید، بعد رو به میم کرد و گفت: «اگه اشکالی نداره من اون طرف بشینم، کنار شما. اگر ناراحتید می‌رم تخت بالا.» میم گفت: «هر بار همین سؤال می‌پرسی.» و کنار



میم گفت: «هیچی.» دو تایی ساکت شدند. سین گفت: «اگر راهی به شرق باشد! شیارهایی بر درباهای دوست‌داشتنی؛ باغ‌هایی در موصل؛ رقص‌هایی در توغورث و آوازهای شبانان در سوییس؛ اگر راهی به شمال باشد! بازارهای مکاره نیژنی؛ سورت‌هایی که برف می‌پراکنند؛ دریاچه‌های یخ بسته، ناتانائیل، بی‌شک هوس‌های ما دست‌خوش ملالت نخواهند شد.» میم آهسته گفت: «ولی انگار شد.» سین سرش را آرام تکان داد. میم به روبه‌رو نگاه کرد و گفت: «تیم ساعت از فیلم گذشته، اما هیچ‌کدوم هیچ حرفی نزن، حتی یه کلمه.» سین گفت: «بهتر. حرف بزنن که چی بشه. اگه آدمای دونستن چی می‌گن، دنیا رو سکوت فرا می‌گرفت.» دو تایی ساکت به روبه‌رو نگاه کردند. سین به ساعتش نگاه کرد و گفت: «پنج دقیقه تونستیم ساکت باشیم، پیشرفت خوبیه.»

بعد پرسید: «به نظرت شوهرشه؟ یا...» میم جواب داد: «نمی‌دونم. هنوز قیافه زن رو از نزدیک نشون نداده.» سین گفت: «یه جوروی نگاهش می‌کنه. باید صبر کنیم، معلوم می‌شه.» زن لباس‌های مرد را یکی‌یکی از تنش در آورد؛ اول پیراهن را. مرد با یک دست ساسبند را از روی شانه چپش پایین انداخت. زن دکمه شلوار را باز کرد، شلوار صاف از روی زیرشلواری پایین افتاد. مرد لبه تخت نشست و زن چکمه‌ها را از پای مرد بیرون کشید، بعد شلوار را روی بقیه لباس‌ها به کناری گذاشت. سپس لباس‌هایی که از قبل گوشه تخت چیده بود تن مرد کرد. زن شلوار دیگری را که از قبل ساسبندی به آن وصل شده بود پای مرد کرد، بعد یک پیراهن گشاد تیره‌رنگ. سین گفت: «مرد یه جوروی نگاه می‌کنه.» میم گفت: «چرا زن رو درست نشون نمی‌ده؟» مرد با دست چپش از یک طرف ساسبند را بالا کشید و طرف دیگر را زن درست کرد. زن دکمه‌های شلوار مرد را بست. جلیقه پشمی گشادی را تن مرد پوشاند و آخر کار کفش را پای مرد کرد. زن لباس‌های روی تخت را جمع کرد و رفت و مرد روی همان تخت دراز کشید. سین گفت: «این همه لباس تنش کرد که آخرش دراز بکشه بخوابه؟» میم گفت: «برای چی این همه زل زد به زن؟ حتی نبوسیدش.»

سین گفت: «پس زنش نیست.» میم رویش را به طرف سین کرد و پرسید: «ببخشید، شما کدوم ایستگاه پیاده می‌شین؟» سین گفت: «معلومه. آخر» میم گفت: «اوهموم.» بعد گفت: «منم قبلش پیاده می‌شم.»

مونیتور کوچک قطار فیلمی پخش می‌کرد. چهار لیوان یک‌بار مصرف و تعدادی چای و نسکافه توی سینی، روی میز متحرک بود. سین بازوهایش را با دست‌هایش گرفت و گفت: «چقدر سوده.» و از جایش بلند شد و بالاپوشی را که از دستگیره بالای پنجره قطار آویزان کرده بود برداشت و پوشید و دوباره نشست. میم گفت: «چه باد ترسناکی، به نظرت واقعیه؟» و به مونیتور خیره شد. سین به مونیتور نگاه کرد: «به نظر واقعی می‌آد، شاید هم نباشه. یعنی صبر کردند تا باد بیاد، اونم این باد؟» میم گفت: «ولی خیلی واقعیه.» و بعد گفت: «چقدر دیگه این صحنه رو می‌خواد نشون بده، ده دقیقه است اسب داره می‌ره.»

سین گفت: «اولش گفت این همون اسبیه که تو میدون تورین شلاق خورده.» میم چند بار سرفه کرد و گلویش را صاف کرد. در یک لحظه دو تایی برگشتند و گفتند: «ببخشید...» و ساکت شدند. سین ادامه داد: «چای یا نسکافه؟» میم گفت: «فرقی نداره واقعا.» سین دو تا لیوان را برگرداند و آب جوش ریخت و ساشه نسکافه را باز کرد.

سین لیوان کاغذی را برداشت و هورت کشید. میم لیوان کاغذی را برداشت و هورت کشید. میم گفت: «ببخشید، چیزی گفتی؟» سین همان‌طور که نسکافه‌اش را می‌نوشید گفت: «نه!» میم گفت: «آها.» سین به مادرش نگاه کرد، میم گفت: «انگار خوابش سنگین شده.» سین گفت: «الآن با یه مرده هیچ فرقی نداره.» میم گفت: «یعنی چیزی نمی‌شنوه؟» سین سرش را تکان داد: «هیچی.»

میم از پنجره به بیرون نگاه کرد و گفت: «تا حالا تو این مسیر بارون ندیده بودم.» سین گفت: «ندیدی؟ همیشه همین بوده. اصلاً همین‌جوری شروع شد، یادت رفت؟ ماجرا خودش پیش رفت.»

میم گلویش را صاف کرد و گفت: «درسته.» و بلافاصله گفت: «ببخشید، منظورت چی بود، که ماجرا خودش پیش رفت؟» سین گفت: «هوا بارونی بود، شاید هم برف بود. من و تو داشتیم به بیرون نگاه می‌کردیم. اگه یه روز خشک تابستون بود توی این بیابون حوصله‌مون سر می‌رفت و کسل می‌شدیم، اما نبود، و ما اومدیم ایستادیم پشت پنجره و به بیرون نگاه کردیم. تو برام چیزی خوندی، یه شعر به گمونم.» میم سرفه‌ای کرد و گفت: «من چیزی یادم نیست.» سین سرش را برگرداند: «یعنی واقعا یادت نیست؟»

سین سکوت کرد.

دو تایی دوباره به روبه‌رو خیره شدند. میم گفت: «بازم قراره لباس مرد رو عوض کنه.»

سین گفت: «من که حوصله‌ام سر رفت.»

میم گفت: «منظورش از بیا غذا آماده است، همین دو تا دونه سیب‌زمینی بود؟»

سین گفت: «ظاهراً.» و ادامه داد: «بدم نیست، احتمالاً از این که مجبور نیست هر روز آشپزی کنه یا با سُس کچاپ دو تا قلب قرمز رو املت فرانسوی بکشه یا با دارچین و زعفران، ته‌چین مرغ رو تزیین کنه خیلی هم راضیه.»

بعد گفت: «من از فیلم‌های سیاه و سفید دلم می‌گیره.» از جایش بلند شد و مونیاتور را خاموش کرد. قطار پیش می‌رفت و صدای چرخ‌های قطار توی واگن پیچیده بود. سین گفت: «راستی! گفتم کدوم ایستگاه پیاده می‌شی؟» و بعد گفت: «هیچی مهم نیست.»

میم آرام جواب داد: «یکی به آخر»

سین پرسید: «یکی به آخر یعنی کدوم؟»

میم گفت: «معلومه دیگه، یکی مونده به آخر.»

سین گفت: «آها، فهمیدم.» میم لیوان‌های خالی شده را توی هم فشار داد. سین گفت: «ما اون‌جا که کسی سوار نمی‌شه؟»

میم لیوان‌ها را توی سینی گذاشت و گفت: «بعضیا پیاده می‌شن.»

سین جوابی نداد، یکی از لیوان‌ها را بیرون آورد و باز داخل لیوان قبلی گذاشت.

میم گفت: «بلیت برگشت‌تون مال کیه؟»

سین جواب داد: «ما نمی‌ریم، داریم برمی‌گردیم.»

میم گفت: «که این‌طور.» و دست‌هایش را توی هم گره کرد و ساکت ماند. دو تایی به روبه‌رو نگاه می‌کردند، به مونیاتور قطار که حالا خاموش بود. نور ملایم سقف روی مونیاتور سیاه افتاده بود. میم گفت: «مطمئنی که خوابه؟»

سین جواب داد: «آره. اونقدر که اگه ... هیچی.»

میم خودش را به سین نزدیک کرد. سین هم کمی نزدیک‌تر شد. قطار وارد تونل شد و کوپه روشن شد. دو تایی به هم نگاه کردند. میم آرام گفت: «می‌دونستی برای چربی خون خوبه؟»

سین گفت: «و جلوگیری از پوسیدگی دندان.»

میم گفت: «و کم کردن اضطراب»

سین گفت: «و بالا بردن سیستم ایمنی بدن.» و همدیگر را بوسیدند.

سین گفت: «به نظرت...» و بلافاصله نگاهش را برگرداند. میم گفت: «می‌دونم، نیازی نیست چیزی بگی.» سین گفت: «چه آوازهایی! چه بوسه‌هایی! چه حرف‌هایی! ای خدا.» و سرش را به صندلی تکیه داد. میم چیزی نگفت. سین چیزی نگفت. دوباره ساکت شده بودند. میم به سین نگاه کرد و گفت: «ولی گوشواره‌ها رو یادم می‌آد، قشنگ بودند.»

سین: «اوه، اونا؟ آره، انار طبیعی!» بعد گفت: «گردنبند تو هم خوب بود، از چوب بود.»

میم گفت: «آره، از یه جور چوب معطر هندی.»

صدای نفس‌های مادر سین با صدای چرخ‌های قطار در هم شده بود. میم از جایش بلند شد و پرده را روی پنجره کشید. سین گفت: «ولی الآن که روز نیست.» میم گفت: «این‌طوری بهتره.» کوپه ساکت شد و جز صدای چرخ‌های قطار و نفس‌های مادر سین صدایی نبود.

میم گفت: «می‌دونن! بعضی کتابا رو همیشه بارها خوندا، بعضیا رو یه بارم بخونی کافیه، بعضی کتابا رو حتی لازم نیست یه بارم بخونی. می‌فهمی که چی می‌گم.» سین نفس بلندی کشید: «آره. اما آدم! آدم! این‌طوری نیستن. بعد از یه مدت، همه چیز همو می‌دونن، همه چی.»

و ادامه داد: «موضوع اینه که اونا چطور می‌تونن یه شهر ویران‌شده رو دوباره آباد کنن.»

میم به سین نگاه کرد و گفت: «من فقط بعضی وقتا تو خواب حرف می‌زنم.» سین به میم نگاه کرد و گفت: «همین؟ تو عاشق رنگ سبز بودی؛ مسواک سبز، حوله سبز، پلیر سبز...» دست‌هایش را بالا آورد و ادامه داد: «البته تو هم خیلی چیزا رو فهمیدی، اینکه گوشواره‌ام از انار طبیعی نبود.»

میم گفت: «ولی ما بعد از سه ماه، فقط بعد از سه ماه بوی گه همدیگرو تشخیص دادیم، این دستاورد بزرگی بود. نبود؟»

سین گفت: «سه ماه؟؟ کمتر! کمتر!» و ساکت شد.

میم سر جایش صاف نشست و به روبه‌رو خیره شد. سین صدایش را ریز کرد و گفت: «حیف شد. خیلی حیف شد. ما نمونه‌ای عالی برای جفت‌گیری و خدمت به بشریت بودیم. آقای طاووس دم قشنگش رو باز کرد، خانم طاووس هم پسندید. با این‌همه خیلی حیف شد.»

درباره‌اش حرف نزنیم.»  
 دو تایی ساکت شدند و به مونی‌تور خاموش نگاه کردند. صدای چرخ‌های قطار تندتر شده بود و نور ضعیفی روی دسته‌ی صندلی افتاده بود.

سین سر جایش مرتب شد و گفت: «یکم دیگه همه‌چیز تموم می‌شه.»

بعد به سمت میم چرخید و گفت: «شاید دیگه لازم نباشه پیاده شدیم به هم فکر کنیم و دنبال هم بگردیم، لازم نباشه فکر کنیم اسم‌مون چی بوده یا هر چی. لازم نباشه بعد از اینکه پیاده شدیم منتظر هم بمونیم. امشب که بخوابیم، صبح بیدار شیم همه‌چی تموم شده. این فکر مال اینه که الان تو قطاریم، وسط بیابونیم و از کنار کوه‌ها رد می‌شیم.» آرام از جایش بلند شد، پرده را کنار زد و زل زد به بیرون از پنجره: «ببین! کوها رو ببین. آدم رو وسوسه می‌کنن. اون چراغا از دور، توی این هوای گرگ و میش، زیر بارون خیلی خیال‌انگیزن، فکر آدم رو خراب می‌کنن، می‌برنت جاهایی که نباید، به باغ‌های توغورث، به نیژنی! اما فردا چی؟ وسط شهر، وسط آدما، زیر آفتاب داغ یه شهر شلوغ، هیچ‌وقت همچین فکرای بی‌سراغ آدم نمی‌آد. آره فردا درست می‌شه، شاید حتی همین امشب، قبل از اینکه خواب‌مون عمیق بشه. یا قبل‌تر، وقتی که تو از قطار پیاده بشی، قبل از اینکه اولین باد به کله‌ات بخوره.» لحظه‌ای سکوت کرد و بعد گفت: «تو نمی‌خوای چیزی بگی؟»

میم از جایش بلند شد و گفت: «می‌فهمم. و باد همه چیزهای سبک را با خودش می‌برد.» و چمدانش را از زیر پا بیرون کشید.

سین برگشت و مونی‌تور را روشن کرد. زن روی چهارپایه نشسته بود و داشت از پنجره به یک جای دور نگاه می‌کرد، انگار منتظر کسی بود. میم گفت: «تو که گفتی از فیلم‌های سیاه و سفید خوشش نمی‌آد؟» سین گفت: «آره اما... بذار روشن باشه. نمی‌خوام به چیزی فکر کنم.»

بعد گفت: «به نظرت یه اسب چقدر می‌تونه تحمل کنه؟» میم سرش را به دو طرف تکان داد و گفت: «نمی‌دونم. شاید به همون اندازه که یه انسان.»

سین از جایش بلند شد و از پنجره به بیرون نگاه کرد. میم هم سرش را برگرداند و به بیرون نگاه کرد. باران تمام شده بود. خورشید بالا آمده بود و رنگ سرخش را روی دشت پاشیده بود. سین زیر لب تکرار کرد: «شاید به همون اندازه که یه انسان!» پرده را پایین انداخت و سر جایش نشست.

و بعد بلافاصله گفت: «اما اون کار ما نبود.»  
 میم تکرار کرد: «آره. اون کار ما نبود. کار ما نبود. طبیعت بود که ما رو گرفتار کرده بود.»

سین دست‌هایش را در هم گره زد و سرش را روی زانوهایش گذاشت، جای یه زخم کوچک دایره‌ای شکل روی انگشت دست چپش بود. میم ساکت بود. از بیرون صدای قدم زدن مهماندارهای قطار می‌آمد. میم به انگشت سین اشاره کرد و گفت: «اما تو نباید اون کارو می‌کردی.»

سین همان‌طور که سرش پایین بود شانیه‌هایش را بالا انداخت و گفت: «مجبور بودم. این برای اطمینان خودم و بقیه لازم بود.» و ادامه داد: «نتونستم درش بیارم، چاره‌ای نداشتم.»

میم گفت: «اگه یه روز نظرت عوض شد چی؟» سین نگاهش کرد و گفت: «دیگه هر چی بود تموم شد. واقعاً دوست ندارم درباره‌اش حرف بزنم.» مدتی به میم خیره شد و چند بار پلک زد: «یه لحظه صبر کن. تو داری حرف می‌زنی، اما انگار خودت نیستی، یکی دیگه است، چرا این‌طوری شد؟» و دوباره پلک زد: «من مدت‌ها طول کشید تا به اسم تو، به صدای تو عادت کردم، اما حالا، حالا وقتی تو حرف می‌زنی، صدای اون رو می‌شنوم. می‌بینم داری حرف می‌زنی، اما صدای یکی دیگه رو می‌شنوم، صدای اونو.»  
 میم گفت: «صدای کی؟ اولی؟ البته می‌تونم جواب ندی.»

سین جواب داد: «نمی‌دونم. نه اینکه ندونم، مطمئن نیستم. همیشه با خودم فکر می‌کنم یعنی اون اولی بود؟ قبلش آدم دیگه‌ای نبود؟»

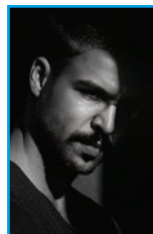
میم ساکت شد. سین ساکت شد. دو تایی ساکت شدند. سین سرش را بین دو تا دست‌هایش گرفته بود و به زمین نگاه می‌کرد. میم گفت: «من نیم ساعت دیگه پیاده می‌شم.» و به ساعتش نگاه کرد: «کمتر، بیست و هفت دقیقه دیگه.»  
 سین چیزی نگفت.

میم گفت: «چشم‌اش بازه.» سین آرام سرش را بالا آورد و به مادرش نگاه کرد، بعد دوباره سرش را پایین انداخت: «تا یادم می‌آد همین بوده، همیشه اینجوری می‌خوابه.» و ادامه داد: «نمی‌دونم اگه بمیره هم همین‌طوری قراره چشم‌اش نیمه‌باز باشن یا نه.»  
 دوباره سرش را بین دست‌هایش گرفت: «ببخشید، شرمنده. شرمنده.»

سین گفت: «ما باید برای هم احترام قائل باشیم، بیا



# پل



نگارنده: مجید طاهری

کالاهایشان را مبادله می‌کردند و یا می‌فروختند. نیازهایشان را می‌خریدند و با بلم برمی‌گشتند. آنهایی که بچه مدرسه‌ای داشتند بچه‌ها را سوار بلم می‌کردند و پاروزنان به این‌ور رود می‌آمدند. بچه‌ها را از بلم پیاده می‌کردند و خود برمی‌گشتند. پسین‌گاه برمی‌گشتند و بچه‌ها را با خود می‌بردند. ما بچه‌ها توی رودخانه شنا می‌کردیم. همه لخت بودیم و تنها یک شورت بلند تا بالای زانو

آن روزها هنوز روی رودخانه پلی نساخته بودند. مردم آن سوی رودخانه با بلم‌های پارویی خود به این‌ور می‌آمدند. کالاهای خود را می‌فروختند. خریدهایشان را انجام می‌دادند و با بلم‌هایشان به خانه‌شان در آن بر رودخانه برمی‌گشتند. خریدهایشان بیشتر کفش و چکمه و پوشاک و بیل و کلنگ و ابزار صنعتی بود. و کالاهایی که برای فروش می‌آوردند، بیشتر تولیدات کشاورزی مانند سبزیجات، بامیه، حبوبات و خرما و چیزهایی بود که خود می‌کاشتند.

من داد. شماره پوتین ۱۴ بود و شماره پای من ۶۳... پاهایم توی پوتین تلق و تلووق می‌کرد. پوتین را فقط برای مدرسه می‌پوشیدم. هنگام شنا پا برهنه به رودخانه می‌رفتم.

به خانه که رسیدم کتاب‌هایم را گوشه تاچه گذاشتم. تند و تند ناهارم را خوردم و پاپتی با شورت و بلوز آستین کوتاه از خانه بیرون زدم. هوا دم‌کرده و شرعی بود. آفتاب داغ توی مغز سرم که از ته تراشیده بودم، می‌خورد و عرق از سرورویم می‌جوشید.

بوی شط مرا به خود می‌خواند. بوی شط با بوی خاک شرعی خورده، با بوی تاره و علف تازه‌چیده شده درهم آمیخته بود.

به در خانه مهرداد که رسیدم، «سپیدندان» جلوم دوید و دم تکان داد. او را در بغل گرفتم و سرگوشش را ناز کردم. «سپیدندان» سرپا ایستاد و دست‌هایش را روی شانه‌هایم گذاشت. سرپا که می‌ایستاد هم قد خودم می‌شد.

در خانه مهرداد همیشه باز بود. البته در همه خانه‌ها از دمیدن آفتاب باز می‌شد و تا شب، به‌هنگام خواب درها باز می‌ماند. و به‌هنگام شب درها یکی‌یکی بسته می‌شد.

مهرداد را صدا زدم. پاسخی نیامد. کوبه در چوبی را زدم.

صدای مهرداد از توی سرا آمد: «آمدم ... آمدم ...» پهلوی به پهلوی هم راه افتادیم. سپیدندان هم پشت سرمان آمد. سپیدندان یک سنگ گله بود که مهرداد آن را از زمانی که تولد بود از یکی از آشنایانش گرفته و بزرگ کرده بود.

بچه‌ها گوشه‌به‌گوشه تا کمر توی آب بودند و سرهای تراشیده خیسشان توی آب فرو می‌رفت و بالا می‌آمد. پیراهنم را در آوردم و زیر سنگی گذاشتم و توی آب شیرجه رفتم. مهرداد پیش از من در آب پریده بود. چند تا از بچه‌ها توپ پلاستیکی آورده بودند و در آب والیبال بازی می‌کردند.

سپیدندان لب ساحل روی دو پا نشسته بود و ما را نگاه می‌کرد. برایش سوت زدم و با دست اشاره کردم و گفتم: «سپیدندان! ... بیا!»

سپیدندان مهرداد و مرا نگاه کرد و بلند شد ایستاد.

با مهرداد از آب بیرون رفتم. مهرداد موج کشید

در پا داشتیم. بچه‌هایی که خیلی کوچک بودند؛ لخت مادرزاد، کون‌لختی، کنار آب شلپ‌شلپ می‌کردند، غلت می‌زدند و خود را خنک می‌کردند. دخترها با شلوار و دامن‌های چین‌دار بلند، لب آب می‌آمدند و به دست‌وروی و پای خود آب می‌پاشیدند.

شرعی و گرما رقصان را می‌گرفت. تنها دل‌خوشی ما در گرمای سوزان و شرعی، آب تنی در رودخانه بود. و من کشته مرده رودخانه بودم. در آب می‌پریدیم. ذوق می‌کردیم. عشق می‌کردیم. به سروکول هم می‌پریدیم. بندبند وجودمان در آب شسته می‌شد و زنده می‌شدیم.

چند نفر، دویست سیصد متر دورتر از ما تا قوزک پا توی آب ایستاده بودند و قلاب ماهیگیری خود را در آب انداخته بودند.

\*\*\*

از مدرسه داشتیم به خانه برمی‌گشتیم که مهرداد دستی به سرش که از ته تراشیده بود کشید و گفت: امروز پایه‌ای بریم رودخونه؟ گفتم: «می‌آم... ولی حسن خبرچین نباید بو بیره... اون بار به آقای ناظم مدرسه چغلی‌مان کرد...»

ناظم هم با ترکه افتاد به جانمان... مهرداد به تازگی نرمه‌مویی روی لبش سبز شده بود، دستی به سرش کشید و گفت: «خب منم کتک خوردم... دل‌نازک و نازک‌نارنجی نباش... بی‌خیال کتک... به‌قول بابام کتک آدم رو پوست‌کلفت می‌کنه.»

هرجا می‌رفتیم حسن خبرچین هم دوروبرمان سبز می‌شد. با کاغذ و قلم. او دو سال از من بزرگ‌تر بود. یک سال مردود شده بود و حالا کلاس پنجم بود. و ما کلاس چهارم بودیم.

حسن دور از رودخانه روی پشته خاک مثل کلاغی می‌نشست. چهره‌اش باریک و شبیه سمور بود. با زیر شلوار راه‌راه و پیراهن مشکی می‌نشست و نام بچه‌ها را می‌نوشت.

به خانه که رسیدم پوتین سربازی نیم‌دارم را در آوردم. پوتین دست دوم را یک سرباز به من داده بود. کفش‌های پاره‌ام را که دید، کیسه سربازی‌اش را باز کرد و پوتین‌ها را درآورد و به

و سپیددندان به سویش دوید.  
سپیددندان را با خودمان توی آب کشانیدیم. دوتایی  
او را شستیم و با او بازی کردیم. سپیددندان از آب  
بیرون رفت و سر و گوشش را تکان داد. و بدنش را  
تکان داد تا خشک شود.

دیدم خواهرم «مینو» با دامن بلند گلداز و  
روسری آمده است لب رود و با حسرت شنا کردن  
ما را نگاه می‌کند. بعد خم شد و به سروروی  
خود آب پاشید. کنار آب نشست و دست‌هایش در  
آب بازی می‌کرد.

حسن خبرچین بالای پشته خاک نشسته بود  
و نگاهش به مینو بود. گلویش پیش مینو گیر  
کرده بود.

یکبار خانواده‌اش با شیرینی و رخت و پارچه  
آمده بودند خانه‌مان که مینو را برای حسن  
نشان کنند.

بابایم دست به سرشان کرده بود و به دروغ گفته  
بود نام پسر عمویش رویش است. و شیرینی و  
پیشکشی‌های آنها را پس داده بود.

بابا آنها را تا دم در بدرقه کرد.  
آنها دست از پا درازتر و با لب و لوجه آویزان  
خداحافظی سردی کردند و رفتند.

بابام می‌گفت: «این پسر دهنش هنوز بوی  
شیر می‌ده ... خانواده‌اش آمده‌اند برایش زن نشان  
کنند...»

بابای حسن گفته بود: «ما که همین حالا  
نمی‌خواهیم عروسی سر بگیره!... عجالتاً می‌خواهیم  
سنگی روی بافه بگذاریم.»

داشتیم حسن خبرچین را می‌پاییدم. دلم تاب  
نیامورد. با شورت خیس که آب ازش می‌چکید  
به سویش دویدم. گفتم: «چرا داری چشم‌چرانی  
می‌کنی؟ ... حق نداری به خواهرم نگاه کنی...»  
گفت: «من مینو را نگاه نمی‌کردم ... دارم رودخونه  
رو نگاه می‌کنم.»

گفتم: «چرا نام خواهرم را آوردی؟ ... تو بعد از این  
حق نداری نام خواهر منو به زبان بیاری.»

اگه به خواهرم نگاه کنی خرخرهات را می‌جوم.»  
در اثنا می‌گفت که با حسن گپ می‌زدیم مهرداد  
دنبالم آمده، سپیددندان هم پشت سرش بود.  
یک مرتبه حسن جابه‌جا شد و گفت: «جلو  
سگت را بگیر! نزدیک من نیادا!»  
مهرداد گفت: «این سگ بی‌آزاریه...»

من از سگ واهمه دارم، زهره‌ام می‌ره.

واهمه نکن، این آزارش به مورچه هم نمی‌رسه.

مهرداد رو به من کرد و گفت: «چیزی شده؟»

گفتم: «دارم به حسن می‌گم نام ما را ننویسه»

مهرداد سری تکان داد و رو به حسن گفت: «تو از  
این کار چه نفعی می‌بری؟ ها؟ خب نام کسی را  
ننویس. اصلاً خودت هم بیا بریم شنا.»

حسن گفت: «من شنا بلد نیستم. از رودخونه  
واهمه دارم.»

من درآمدم که: «خاک تو سرت. تو که از  
همه چیز واهمه داری...»

مهرداد با دست ضربه ملایمی به بازوی حسن  
زد و گفت: «از آب واهمه نکن، بیا بریم توی آب.

من خودم شنا یادت می‌دم... این کاغذت را هم  
پاره کن.»

من گفتم: «ما همه فامیل هستیم. نام من و  
مهرداد را ننویس!»

حسن که کاغذ نوشته‌اش را پشتش پنهان کرده  
بود گفت: «خب آقا ناظم گفته!... او گفته نام هر  
دانش‌آموزی که به رودخونه رفته را بنویس!... و

بده به من.»

من گفتم: «نام این و اون رو می‌نویسی کجایت  
خنک می‌شه؟»

مهرداد گفت: «بچه! ... بیا بریم توی آب تا خنک  
بشی، نمی‌دونی توی رودخونه چه حالی می‌ده!...»

اینجا تو گرما نشسته‌ای نام این و اون رو بنویسی  
که چی؟»

حسن گفت: «اگه آقا ناظم بو ببره. پوستم رو  
می‌کنه.»

تو حرفش پریدم و گفتم: «آقا ناظم از کجا بو  
می‌بره؟ تو که بیایی دیگه کسی نیست که به  
ناظم خبر بده!»

حسن پشت گردن عرق کرده‌اش را خاراند و گفت:  
«آقا ناظم گفته یک نفر را سپرده‌ام که مواظب  
تو باشه نه من زهره دارم.»

مهرداد گفت: «تو حق نداری نام ما را بنویسی،  
برایت بد می‌شه! آدم‌فروش! جاسوس!»

توی چشمش زل زدم و گفتم: «نام ما را هم  
نوشته‌ای؟»

لب از لب باز نکرد و سر پایین انداخت.  
به چهره آفتاب سوخته‌اش نگاه کردم و گفتم:  
«حسن! به خدا قسم! اگه نام ما را به آقا ناظم

پا به دو گذاشتیم. جای شکرش باقی بود که کفدستی نمی‌خوردیم و دویدن برایمان خوشایند هم بود. دست‌کم از ترکه و کفدستی خوردن خیلی بهتر بود. سه دور که چرخیدیم نفس‌نفس‌زنان کنار میله پرچم روبه‌روی آقای ناظم ایستادیم.

آقای ناظم گفت: «امروز رُس‌تان را می‌کشم، حالا این سطل‌ها را بردارید و همه کاغذ و زباله‌های توی سرای مدرسه را جمع کنید.

دستورهای آقای ناظم را مو به مو انجام دادیم و با سطل‌های پر از کاغذ و زباله جلو آقای ناظم ایستادیم.

آقای ناظم مرا نگه داشت و گفت: «تو وایسا! باهات کار دارم توله‌جن»

بقیه بچه‌ها را به کلاس فرستاد. رفت توی دفتر و با ترکه برگشت. گفت: «خب، با تو چکار کنم؟ خودت بگو. پس تهدید هم می‌کنی؟ ... به حسن گفته‌ای توی رودخونه غرقت می‌کنم... دست‌هایت را بیار جلو.»

من دست‌هایم را جلو بردم، تا آقا ناظم ترکه را بالا برد، دستم را دزدیدم و پشت کمرم پنهان کردم.

آقا ناظم با تشر گفت: «توالت فرنگی!... دستت را راست بگیر و مثل بچه آدم ترکه‌ات را بخور!» دست‌ها را جلو بردم. کف هر کدام از دست‌هایم چهار ترکه نواخت و گفت: «برو گمشو سر کلاس!...»

به طرف کلاس که می‌رفتم بغضم ترکید و هق‌هق گریه‌ام بلند شد. دست‌هایم را به هم می‌مالیدم و فوت می‌کردم. دست‌هایم داشت می‌سوخت؛ ولی سوزش دلم بیشتر بود. دم در کلاس رسیدم؛ ولی تو نرفتم. همانجا ماندم تا زنگ خورد.

بچه‌ها هياهوکنان به سرای مدرسه دویدند.



سال بعد که به کلاس پنجم رفتم، روز دوم معلم کلاس‌بندی کرد. از روی قد جاهایمان را تعیین کرد. حسن مردود شده بود و حالا هر دو هم‌کلاس شده بودیم. او در ردیف پنجم و دو ردیف پس از من بود. معلم، مهرداد را که یک سروگردن

دادی من می‌دانم و تو...خونت به گردن خودته!... توی همین رودخونه غرقت می‌کنم.»

من و مهرداد به سوی رودخونه برگشتیم. سپیددندان هم پشت سرمون راه افتاد.

از آن سوی رودخانه مردها در بلم‌هایشان نشسته بودند و پارو بر آب می‌کشیدند و به این سو می‌آمدند. بلم روی آب می‌لغزید و پیش می‌آمد. ما بچه‌ها زیرآبی می‌رفتیم و به بلم‌ها آویزان می‌شدیم. لبه بلم را می‌گرفتیم و تکان‌تکان می‌دادیم تا بلم را غرق کنیم.

آنها با پارو روی دستمان می‌زدند و کوشش می‌کردند ما را از بلم دور کنند.

تنفر و کینه‌ای ناشناخته و بی‌دلیل نسبت به آن‌ور رودی‌ها داشتیم.

و نمی‌دانستیم چرا؟

مادرم می‌گفت:...

بابام می‌گفت:...

عمو حاجی‌ام می‌گفت: «از دو چیز بترس و از آن پرهیز کن؛ اول از کوسه در آب، دویم از آن‌ور رودی‌ها در خشکی!»

و ما بچه‌ها از آن‌ور رودی‌ها می‌ترسیدیم و بی‌دلیل از آنها بیزار بودیم... و خودمان نمی‌دانستیم چرا!...

ما این‌ور، توی رودخانه شنا می‌کردیم. و بچه‌های آن‌ور رود در کناره‌های آن سوی رودخانه شنا می‌کردند. ما آنها را می‌دیدیم. آنها هم ما را می‌دیدند و برایمان دست تکان می‌دادند. ما به همدیگر آب می‌پاشیدیم و از سروکول هم بالا می‌رفتیم. آنها هم به همدیگر آب می‌پاشیدند و از سروکول همدیگر بالا می‌رفتند.

خورشید در حال فرو نشستن بود که ما از آب بیرون آمدیم و روانه خانه شدیم. از دور صدای نی‌انبانه می‌آمد.

گفتم: «مهرداد، دارند نی‌انبانه می‌زنند، می‌شنوی؟»

مهرداد سر تکان داد. سپیددندان دم تکان می‌داد و پشت سرمان می‌آمد.

حسن همچنان بالای پشتۀ خاک چمباتمه نشسته بود و نام بچه‌ها را می‌نوشت.

فردای آن روز که به مدرسه رفتیم ناظم بچه‌ها را به کلاس فرستاد. من و کسانی را که به رودخانه رفته بودیم کنار دیوار دفتر مدرسه به خط کرد.

گفت: «دور سرای مدرسه سه دور بدوید.»

از من بلندتر بود در ردیف آخر نشاند. یکی از بچه‌های آن‌ور رود به نام پرویز را روی نیمکت پهلوی دست من نشاند.

هوا شرجی و گرم بود و من غیر از دی و بهمن؛ پیراهن آستین کوتاه می‌پوشیدم. بازوی لخت پرویز که به بازویم می‌خورد، مورمورم می‌شد. به آقای معلم گفتم: «آقا اجازه؟ می‌شه جای من و پرویز را عوض کنی؟ من پهلوی پرویز نمی‌نشینم.»

آقا معلم گفت: «چرا؟ مگه با هم مشکلی دارین؟»

آقا اجازه؟.. مشکلی نداریم... ولی دست پرویز که به دستم می‌خوره مورمورم می‌شه!

آقای معلم رو به پرویز گفت: «تو هم مورمورت می‌شه؟»

پرویز گفت: «آقا اجازه؟ نه!»

آقای معلم رو به من گفت: «پس تو چطور مورمورت می‌شه؟»

گفتم: «آقا اجازه عمویم گفته...»

آقای معلم گفت: «حرف اضافی نباشه! جای هر کس را من تعیین می‌کنم. مگه اینجا خونه خاله است؟»

گفتم: «آقا اجازه؟ من پهلوی آن‌ور رودی‌ها نمی‌نشینم!»

آقای معلم گفت: «تو غلط می‌کنی. دیگه حرفی نباشه.»

تو لب رفتم و سر به زیر انداختم.

همیشه در کیف مدرسه‌اش در کنار کتاب و دفتر، رطب و یا خرما هم بود. زنگ راحت که زده می‌شد از توی کیفش رطب در می‌آورد و به من می‌داد و خودش هم می‌خورد.

با گذشت زمان به پرویز عادت کردم و با او دوست شدم. دیگر مورمورم نمی‌شد. و زنگ راحت با هم بازی می‌کردیم. چند بار همراه مهرداد سوار بلم شدیم و به خانه پرویز در آن‌ور رود رفتیم. مادر پرویز رطب و ماست سفت‌شده برایمان آورد. مادر پرویز زن مهربانی بود. اصرار می‌کرد که ماست و رطب بخوریم. می‌گفت: «ماست را خودم درست کرده‌ام. رطب هم مال باغ خودمان است. همه‌چیز در اینجا دست‌پرورده خودمان است.»

پل که ساخته می‌شد هر روز من و مهرداد

می‌رفتیم و تماشا می‌کردیم.

همه با سرهای از ته‌تراشیده پشت نیمکت کلاس نشسته بودیم. چشم به دهان آقا معلم دوخته بودم. معلم داشت جغرافی درس می‌داد. درباره کشورهای اروپایی حرف می‌زد. وانمود می‌کردم که دارم به حرف‌هایش گوش می‌دهم. ولی هوش و حواسم به این بود که زنگ بخورد و از هوای دم‌کرده و شرجی‌زده کلافه‌کننده کلاس بگریزم و بروم هوای رودخانه.

یک مرتبه صدای گوشخراش هواپیما دیوار صوتی را شکست. شیشه پنجره‌ها شکسته شد. گچ سقف روی سرمان ریخت. چند تا از بچه‌ها بنا کردند به گریه کردن.

معلم فریاد کشید: «بخوابید زیر نیمکت.»

ما هراسان زیر نیمکت‌ها کپ کردیم. صدای کرکننده دو تا انفجار پیچید توی کلاس و کلاس را لرزاند.

صدای گریه چند تا از بچه‌ها بلند شد. کلاس زیر پایمان لرزید. قلبم تندتند می‌زد و از وحشت می‌لرزیدم.

از زیر نیمکت نگاه کردم دیدم آقا معلم سه کنج دیوار پشت در کلاس پناه گرفته است.

بچه‌هایی که کنار پنجره نشسته بودند سر و روی‌شان خنالود بود و گریه می‌کردند.

نگاه کردم دیدم پنجره‌ها از جا درآمده و تنها یک گوشه‌اش به دیوار پیوند دارد.

صدای چند انفجار دیگر شنیده شد. گوش‌هایم کیپ شده بود. انگار باد افتاده بود توی گوشم.

سر و صداهاى انفجار که خوابید مدیر و ناظم آمدند و در چارچوب ترک‌خورده در ایستادند.

مدیر به آقا معلم گفت: «بچه‌ها را با احتیاط و چند تا چند تا مرخص کنید. بعد با اندوه به آهستگی گفت: «چند جای شهر را زده‌اند.»

ناظم توی کلاس آمد. به بچه‌هایی که زخمی شده بودند گفت: «بیا بید توی دفتر تا زخم‌ها را پانسمان کنیم و بچه‌ها را که گریه می‌کردند با خود برد.»

معلم‌ها کلاس‌ها را یکی‌یکی تعطیل می‌کردند.

آقا معلم گفت: «از همین ردیف جلو کتاب و وسایلتان را بردارید و دو نفر دونفر بروید خانه. مبادا کسی توی کوچه و خیابان پرسه بزند. یگراسه می‌روید خانه. هر کس سر پیچی یا



گفت: «مگه کوری! ... نگاه کن، تکه دست.» روی درخت کنار یک تکه گوشت آویزان بود. شبیه به نصف مچ دست... کتاب‌هایش را به من داد و خودش فرز و چابک مانند گربه از درخت بالا رفت. تکه‌های گوشت را با خود پایین آورد. و جلو چشمم گرفت. نیمه مچ لهیده که فقط دو انگشت روی آن بود. انگشت کوچک و انگشت حلقه. یک نفر با جامه کارگران شهرداری با کیسه پلاستیک به سوی ما دوید و گفت: «بیندازش توی کیسه!»

مهرداد گفت: «توی انگشتش حلقه ازدواجه!»

مهرداد می‌خواست حلقه طلا را از انگشت سرد و بی‌جان بیرون بیاورد.

مرد گفت: «می‌گم بیندازش توی کیسه.»

مهرداد گفت: «صبر کن تا حلقه را از توی انگشتش در بیاریم.»

مرد تشر زد: «مگه زبون آدم نمی‌فهمی؟! می‌گم بیندازش توی کیسه! با حلقه... همه را بینداز توی کیسه.»

مهرداد مچ دست و یک تکه گوشت دیگر را توی کیسه انداخت. دست‌های خون‌آلودش را به درخت مالید که خورش پاک شود. و سر تکان داد. یک جوان که کنارمان ایستاده بود به دست‌های خون‌آلود مهرداد نگاه کرد و هیجان‌زده گفت: «بغل پل هم چند تا کشته شده‌اند.»

گفتم: «مگه اونجا را هم زده‌اند؟»

گفت: «دو تا بمب دو طرف پایه‌های پل خورده، شاید خواسته‌اند پل نیمه‌ساخته را بمباران کنند.»

به مهرداد گفتم: «بریم طرف پل.»

گفت: «من نگران حلقه توی انگشت هستم. می‌ترسم یارو کارگره حلقه را کش بره. بریم به همکارهایش بگیم.»

گفتم: «ما که مسئولیتی نداریم. به ما چه. طرف جونش رو از دست داده، حلقه دیگه چه ارزشی داره.»

مهرداد سر تکان داد. و دوتایی به سوی پل روانه شدیم.

تا راه افتادیم، همان جوان هیجان‌زده پشت سرمان جار زد: می‌گویند چند تا زن و بچه که کنار رودخونه سرگرم شست‌وشو بوده‌اند از بین رفته‌اند.

خلافی بکنند فردا نامش را به ما خواهند داد.» من ومهرداد کتاب‌ها را زیر بغل زدیم و راه افتادیم.

گوشم کیپ شده بود و انگار باد توی گوشم افتاده بود. انگشت توی گوش‌هایم کردم و چرخاندم. ولی باز هم گوش‌هایم کیپ بود. کمی منگ شده بودم.

رفتیم ببینیم کجا بمباران شده است. شهر ما یک خیابان آسفالت‌ه بیشتر نداشت. چند خیابان شن‌ریزی شده و کوچه‌های خاکی به این خیابان آسفالت‌ه می‌پیوست.

اینجا شهر کوچکیه، همه همدیگر را می‌پایند. همه از کارهای هم سر در می‌آورند. شهر ما بیشتر یک روستای بزرگ بود، ولی شهرداری داشت. آقا معلم می‌گفت: «در تقسیمات کشوری، اینجا شهر قلمداد شده است؛ ولی بیشتر شهرهای ایران یک روستای بزرگ هستند.»

به بازار رسیدیم. میدانچه بازار بمباران شده بود. مردم هنوز با دلهره در تک و دو بودند. بعضی از مادرها چادر به سر یا با مانتو و دمپایی داشتند به طرف مدرسه می‌دویدند.

من رو به زن‌ها بانگ زدم: «مدرسه تعطیل شده، بچه‌ها را مرخص کرده‌اند.»

آمبولانس‌ها و ماشین‌های آتش‌نشانی در رفت و آمد بودند.

شهر ما تنها دو ماشین آمبولانس و دو ماشین آتش‌نشانی داشت.

زخمی‌ها را پشت وانت انداخته بودند و به تنها بیمارستان شهر می‌بردند.

مردم می‌گفتند زخمی‌هایی را که حالشان خیلی بد بوده است به بیمارستان اهواز برده‌اند.

می‌گفتند ده نفر کشته شده‌اند. از همه‌جا صدای زنجوییه به گوش می‌رسید.

در بازار چند نفر کیسه پلاستیک بزرگ سیاه رنگی به دست گرفته بودند و تکه‌های به‌جامانده از کشته شدگان را گرد می‌آوردند و در کیسه می‌ریختند. تکه‌های گوشت آدم بود که به در و دیوار چسبیده بود. و مگس‌های زیادی روی آنها نشسته بود.

مهرداد ناگهان فریاد کشید: «روی درخت.»

و با انگشت اشاره کرد به بالای درخت کنار.

گفتم: «چی؟»

رودخانه گبر هستند. از آن‌ور رودخانه هرچه بیاورید غنیمت است. چون در گذشته‌های دور زمین‌های آن‌ور رودخانه مال ما بوده است.»  
من گفتم: «شما مقاومتی نکردید، وقتی که زمین‌ها را گرفتند؟»

گفت: «آن موقع که من نبودم و گرنه جلوشان می‌ایستادم. از خیلی وقت پیش، از زمان حضرت سلیمان، سندش هست.»  
توی حرفش دویدم و گفتم: «عمو مگر آن زمان سند بوده؟»

گفت: «سند منگوله‌دار که آن زمان نبوده بچه جان. سند نقل و روایت پیران ما است.»  
لبخند زدم.

عمو گفت: «حرف‌های گنده‌تر از دهنن زن بچه.»  
عمویم همیشه می‌گفت: «ما با آن‌ور رودی‌ها زن و زن خواست نمی‌کنیم. نه زن از آنان می‌گیریم و نه زن به آنان می‌دیم. مرده‌شور ترکیبشان را ببرد.»  
به گذشت زمان چند خانواده رفتند و از آن سوی رودخانه زن آوردند.

پل که زده شده عمویم در عقیده‌اش تجدیدنظر کرد و گفت: «ما از آن‌ور رودی‌ها زن می‌گیریم ولی به آنها زن نمی‌دهیم. مرده‌شوی ریخت مرده‌شان را ببرد.»  
پل که زده شد انگار پلی هم بر دل‌ها زده شد. مردم بیشتر به آن‌ور رود می‌رفتند و آن‌ور رودی‌ها بیشتر به این‌ور می‌آمدند.

رفت و آمدها زیاد و زیادتر شد و آن‌قدر زیاد شد که دیگر ما یادمان رفت که بلم آنها را غرق می‌کردیم و آنها هم انگار یادشان رفته بود که ما را با پارو کتک می‌زدند.

\*\*\*

یک روز چند مرد و زن با جعبه‌های شیرینی و پارچه و جامه‌های پیشکشی به خانه‌مان آمدند. و از خواهرم مینو خواستگاری کردند.

زن‌ها دامن‌های بلند چین‌دار و شلیته بر کرده بودند. هی کل می‌زدند و شباش می‌گفتند: «های شباش! های شباش.»

اینجا شهر کوچکیه، همه همدیگر را می‌پایند. مردم زود از کارهای هم سر در می‌آورند.

عمویم که خبردار شد نگاه سرزنش‌باری به پدرم کرد و گفت: «مگه شوهر قحط بوده؟ می‌خواهی

کنار پل که رسیدیم دیدیم یک گودال بزرگ به اندازه یک ساختمان دو طبقه در کنار پل درست شده است. هنوز چند نفر کیسه به دست دور و بر گودال می‌گشتند و تکه‌های به جا مانده از کشته شدگان را جمع می‌کردند و در کیسه می‌ریختند.

من پانزده سالم شده بود، که پل ساخته شد. پل که ساخته می‌شد من و مهرداد هر روز می‌رفتیم و نگاه می‌کردیم.

بعضی از جوان‌ها برای خودنمایی می‌رفتند و از روی نرده‌های پل توی رودخانه شیرجه می‌زدند. پل باریک بود. به گونه‌ای که اگر یک ماشین از آن‌ور پل می‌آمد، ماشین این‌ور پل باید می‌ایستاد تا آن ماشین بیاید و از پل بگذرد و بعد نوبت او بشود. با یک پیاده‌رو خیلی باریک که به‌سختی دو نفر می‌توانستند در کنار هم راه بروند.

ولی همین پل برای مردم غنیمت و موهبتی بود. پل که ساخته شد مردم بیشتری به آن سوی رود می‌رفتند. خرید می‌کردند و برمی‌گشتند. رفت و آمدها بیشتر و بیشتر شد. و مردم دو سوی پل راحت‌تر با هم مراوده می‌کردند.

من با وجود آنکه حالا بالای ۶۱ سال داشتم، ولی با دلهره به آن‌ور رود می‌رفتم. کم‌کم دلهره‌ام ریخته شد و با مهرداد از روی پل به آن‌ور رود می‌رفتیم و برمی‌گشتیم.

چون در محل ما دبیرستان نبود، از ادامه تحصیل باز ماندم. دست‌فروشی می‌کردم. پارهای از شب‌ها همراه مهرداد و چند تا از رفقا شب‌ها به ماهی‌گیری می‌رفتیم. گاهی با مهرداد پشت ماشین‌های «پیکاپ» که به آن‌ور رود می‌رفتند چلپ می‌گرفتیم و به آن‌ور رودخانه می‌رفتیم. از کشتزارها خیار و هندوانه کش می‌رفتیم.

به آنچه کش می‌رفتیم غنیمت می‌گفتیم. غنیمت‌ها را در گونی می‌ریختیم و ترسان و شتابان از روی پل پا به‌دو می‌گذاشتیم تا خود را به این‌ور برسانیم. به این‌ور رودخانه که می‌رسیدیم دیگر خیالمان آسوده می‌شد. انگار از مرز گذشته بودیم و به سرزمین و خانه خود رسیده بودیم. لبخندی از پیروزی می‌زدیم. کنار ساحل می‌نشستیم و غنیمتی‌هایمان را می‌لبنانیدیم. و مازاد آن را به خانه می‌بردیم.

عمویم از هندوانه‌ها می‌خورد و می‌گفت: «مردم آن‌ور

دخترت را دست آن‌ور رودی‌ها بدهی که خوار و ذلیل بشه. من پا به این عروسی نخواهم گذاشت.»  
 بابام گفت: «کاکا جان تو عادت کرده‌ای در گذشته‌ها زندگی کنی؟ از کینه‌های گذشته بیرون بیا. برو دنیا را ببین. مثلاً همین اهواز را. خواستگار جوان درس خوانده‌ای هست. دیپلمش را در اهواز گرفته.»  
 عمو گفت: «هی اهواز را به رخ من نکش. من خودم چندین بار به اهواز رفته‌ام.  
 بابا گفت: «او رییس بانکی است که در آن‌ور رودخونه تأسیس شده.»  
 عمو گفت: «دخترت را داری به دست خودت بدبخت می‌کنی. از من گفتن، از تو نشنیدن.»

داماد یک وانت بار لکنته و فکس‌نی داشت. داده بود رنگش کرده بودند و ظاهرش را درست کرده بودند. ولی کهنگی و ادبار از سر و رویش می‌بارید. با آن به این‌ور پل و آن‌ور پل می‌رفت و گردو خاک راه می‌انداخت.  
 عروسی توی خانه ما بود. سرای خانه‌مان بزرگ و بیش از سیصد متر بود؛ ولی آن‌قدر زن و بچه توی سرا گرد آمده بودند که جای سوزن انداختن نبود. دور تا دور سرا قالی و فرش پهن کرده بودند. مردها روی قالی نشسته بودند. پسرها و دختر بچه‌ها میان سرا در حال رقصیدن و قر و قمیش آمدن بودند. صدای نی‌انبانه و کل زدن زن‌ها در محل پیچیده بود. داماد سراپا سفید پوشیده بود. کت و شلوار و کراوات و کفش سفید بود.

همه آمده بودند، به‌جز عمویم. عمویم مرغش یک پا داشت. حرفش یکی بود و دو تا نمی‌شد. خانه عمو دیوار به دیوار خانه ما بود.  
 بابام مرا برداشت و به خانه عمو رفتیم، تا راضی‌اش کنیم و بیاوریمش به عروسی.  
 بابام گفت: بلند شو جامه‌ات را بپوش تا بریم سرای ما.

عمو نگاهی به بابا انداخت. سرتکان داد. چیزی نگفت. و دوباره سر به زیر انداخت.  
 بابا گفت: «مثل اینکه خیال داری مانند همیشه موضوع را کش بدی. یکدندگی نکن و از خر شیطان بیا پایین و بیا برویم سرای ما. مردم همه آنجا نشسته‌اند. تو بزرگ مایی!»  
 عمو گفت: «چه بزرگی. چه کشکی. وقتی کسی حرفم رو نمی‌خوره؛ شتر هم بزرگه.»

اصرار بی‌فایده بود.  
 بابا بلند شد و راه افتاد. من هم پشت سرش بلند شدم و به عروسی برگشتیم.  
 مادر داماد و چند زن دیگر با دامن‌های گلدار و بلند چین‌دار دستمال به‌دست می‌رقصیدند. پایکوبی و دست‌افشانی می‌کردند.  
 مادر داماد زن‌هایی را که نشسته بودند به رقص و پایکوبی فرا می‌خواند. می‌گفت: «همه برقصید. برقصید و شادی کنین تا پسر من از بانکش بهتون وام بده. دستمال‌ها بالا.»

مینو جامه سپید پوشیده بود. روی چهره‌اش توری سپید کشیده شده بود. توی پیکاپ بغل دست داماد نشسته بود. پیکاپ به‌آهستگی مورچه‌وار حرکت می‌کرد و مردم دنبال پیکاپ می‌دویدند.  
 دو نفر فانوس به‌دست دوان‌دوان دنبال ماشین عروس و داماد می‌رفتند.

زنی سینی آب و آینه برسر، پشت سر ماشین عروس و داماد تند و جلد پیش می‌رفت. زنی دیگر آینه بزرگی پیش رو گرفته بود و به دنبال ماشین می‌رفت. زن‌ها کل می‌کشیدند و چند زن بانگ می‌زدند: «های شباش! های شباش!»

نی‌انبانه‌چی‌ها پشت نیسان‌بار نشسته بودند. نیسان‌بار پشت پیکاپ عروس و داماد به‌آهستگی پیش می‌رفت. نی‌انبانه می‌زدند و می‌رقصیدند. چند مرد فانوس به‌دست در دو سوی نیسان‌بار دوان‌دوان پیش می‌رفتند. زن‌ها کل می‌کشیدند. جوان‌ها دست‌افشانی و پایکوبی می‌کردند. مردم دست می‌زدند. شباش می‌گفتند. و پشت سر نیسان‌بار می‌رفتند. زن‌ها نفس‌نفس‌زنان دنبال وانت می‌دویدند و کل می‌کشیدند. دسته‌ای زن با دامن‌های گلدار بلند چین‌دار، نفس‌بریده دنبال ماشین‌ها تندتند می‌رفتند و کل می‌کشیدند.

هنوز پیکاپ روی پل نرسیده بود که خبری دهان به دهان بین مردم پخش می‌شد. می‌گفتند: «حسن از بالای پل خود را به رودخانه انداخته است.»  
 من همراه دیگران پشت سر نیسان‌بار می‌رفتم. به میانه‌های پل که رسیدم از نرده‌های آهنی پل خم شدم و رودخانه را نگاه کردم. نور فانوس‌های بادی و چندین چراغ‌قوه به‌طور پراکنده در دو سوی رودخانه در رفت و آمد بود. نورها جابه‌جا می‌شدند و همدیگر را صدا می‌زدند.  
 داشتند دنبال پیکر حسن می‌گشتند.



# اسم من هیروشیماست



نگارنده: مهدیه کوهی کار

افتاده روی ترک عمیق و قهوه‌ای بطری. تا حالا صدای رنگ‌ها را شنیده‌اید؟ صدای قرمز - قهوه‌ای را مثلاً. من شنیده‌ام، چند بار. برای من صدای قرمز - قهوه‌ای شبیه افتادن یک انار کال از روی شاخه بلندی توی حیاط است؛ وسط ظهر پاییزی، حیاطی آجری با چهار اتاق تودرتو، توی شهر کاشان. یا صدای آبی لاجوردی برایم شبیه صدای آب خوردن پرستوی کوچکی است که تازه یاد گرفته بعد از فرود از آسمان بدون لق زدن، پاهایش را روی زمین کنار رودخانه بگذارد. این بود که من توی بیمارستان، روی آن تخت روان، وقتی از جلوی تلویزیون بزرگ سالن رد شدم و تصویر قارچ آتشین را دیدم، صدای افتادن انار کال را با همین گوش‌هام شنیدم و بعد بلافاصله پاهای برهنه و گلی‌ام را دیدم که سر ظهر از دیوار کاه‌گلی باغ انار بالا رفته و حالا از ضرب ترکه خونی است.

روی تخت که خواباندم، دکتر نزدیک شد. قذبلند بود و لب‌هایش شبیه گره کراواتی به‌نظر می‌رسید که بد بسته شده باشد. دست کشید روی لپم و اسمم را پرسید. دلم می‌خواست بلند می‌شدم و دوباره آن قارچ قرمز - قهوه‌ای را می‌دیدم. دوست داشتم دوباره سوزش ترکه را حس کنم، اما نمی‌شد، در نیمه‌باز بود و تلویزیون را نمی‌دیدم. گفتم یادم نمی‌آید. گفته بودم یادم نمی‌آید و سبیل‌های

اسم من هیروشیماست، یک بیماری تیروئیدی مزمن، از آن‌ها که یک‌دفعه بندهای کلفت انگشت‌هایش را می‌گذارد پشتت، روی مهره‌ای که درست کنارش یک خال خوش‌رنگ قهوه‌ای داری و بعد هلت می‌دهد رو موزاییک‌های رنگی و مینیاتوری خیابان فردوسی.

چترهای رنگی بالای سرم تاب می‌خوردند و من از گوشه چشمم، مثلث زردرنگ یکی‌شان را می‌دیدم که کش می‌آمد. هم‌پای سه‌گوش پارچه‌ای، پلک من هم کش آمد و بعد دیگر سیاهی بود و داغی خون و سکوت.

داشتند من را با عجله می‌بردند سمت اورژانس، اما لاجوردی خوش‌رنگ موزاییک‌های خیابان فردوسی جلوی چشمم بود. کش می‌آمد و کچوکوله می‌شد و ورم می‌کرد و می‌خوابید. دوپست قدم مانده بود به بانک «مسکنت» که لاجوردی شفاف موزاییک‌ها پخش شد توی چشم‌هایم. صد و چهل و هفت قدم، این درست‌تر است. صد و چهل و هفت قدم که می‌رفتی، می‌پچیدی به راست و خودت را جا می‌دادی توی گردونه و از توی شیشه صورت پیرزنی را می‌دیدی که شبیه بطری مچاله‌شده دلستری بود که درش گم شده باشد. بیشتر که می‌چرخید، گردونه را می‌گویم، می‌دیدی که نور لامپ مهتابی

نعل اسبی خم شده بود روی صورتم و ترکه نواخته شده بود به کمرم و من دویده بودم و قهقهه زده بودم و اشک‌هایم را پاک کرده بودم. گفتم یادم نمی‌آید. نه این که یادم نیاید یا شوخی‌ام گل کرده باشد، فقط می‌خواستم ببینم اگر بگویم اسمم را یادم نیست، گره کراواتش کج می‌شود یا نه. کج نشد. کور شد. نگاهی به شماره تخت کرد و چیزی روی کاغذ نوشت و از اتاق بیرون رفت.

حالا لابد باید کسی با احتیاط نزدیک می‌شد، پدرجان پدرجان گویان دست می‌کرد توی جیب شلوارم و مدارکم را بیرون می‌کشید؛ اما حتی مگس درشتی که روی لامپ زرد آویزان از سقف نشسته بود و مدام وز وز می‌کرد هم سراغی از من نگرفت. ایستاده بودند کنار در ورودی. سرشان را توی بال هم کرده بودند و ور می‌زدند. گوشم را دادم به وز وز مگس. چرخ زده و از لای در نیمه‌باز اورژانس بیرون رفت. با خودم فکر کردم اگر جای مگس بودم، می‌نشستم روی گردن پیرزن ویلچری‌ای که لب‌هایش می‌جنبید و شال صورتی‌رنگی دور بازوهایش افتاده بود. دستم را گذاشتم زیر سرم و خودم را آرام کشیدم بالا. لب‌هایش کلفت بود و وقت جویدن، لب‌هایش جمع می‌شد و حس می‌کردی که مدام می‌گوید «تو». شما جای من بودید و پیرزن ترگل ورگلی را دیده بودید که مدام لب‌هایش را جمع می‌کند و صدایتان می‌کند، چه حالی پیدا می‌کردید؟ لب‌هایتان را باد می‌کردید و جوابش را می‌دادید؟ من هم همین کار را کردم، اما بعد از چند بار دندان‌های پلاستیکی از جا درآمدند و مجبور شدم تلقن‌شان را با صدای جویدن آدامس توی ذهنم عوض کنم. زبانم را چرخاندم توی دهانم و قبل از این که گیر کند به پریدگی آسیای دوم، چسباندمش به سقف دهانم و بعد صدای ترکاندن آدامس را در آوردم. همین موقع بود که دو تا چشم روشن پرستار جوانی که خم شده بود روی من چهارتا شد. پرسیدم: «دوستش داری؟» و دوباره آدامس نداشته را توی دهانم ترکاندم. کمرش را چرخاند و به دختری که ایستاده بود کنار در نگاه کرد. لبش را گاز گرفت و سرش را کمی پایین برد. با آن قد بلند شبیه دسته جاروبرقی‌ای بود که ته یک مغازه قدیمی خاک می‌خورد. برگشت و دست انداخت زیر کمرم و من را سُراند روی تخت.

از جلوی پیرزن که رد شدیم، دست‌هایش را گذاشته بود دور یک بطری آب‌معدنی کوچک و با آن بازی می‌کرد. آدامس را ترکاندم و زل زدم به چشم‌هایش. شالش را جابه‌جا کرد و من صدای وز وز مگس را شنیدم. گفتم: «صورتی چرک صدای وز وز مگس می‌ده.» خندید و من پاهایم را جمع کردم.

پاهایم را از هم باز کردم و روی ویلچر جابه‌جا شدم. دکتر بخش سی‌تی‌اکسن دست کشید به طاسی سرش و پرسید: «اسمت چیه پدر جان؟»

پدر از بچگی برای من بوی سوختگی می‌داد، بوی دود. هیچ‌وقت از پدر خوشم نیامده. گفتم: «مگه فرق داره؟» چشم‌هایش را ریز کرد و گفت: «پشت این در دویست تا مریض نشسته. با من یک‌به‌دو نکن پیرمرد!»

آدامسم را ترکاندم و گفتم: «عمه‌ت پیرمرد.»

پرستار دست گرفت جلوی دهانش و رو به کله طاس گرد روبه‌دستگاه گفت: «جازه بدید دکتر!» و پرسید: «اسمت و یادت نمی‌آد پدرجا... آقا؟»

خودم را کشاندم بالا و گفتم: «حالا شد.» و سرم را بردم نزدیک صورتش و گفتم: «یادمه یه ربطی به قارچ داشت.»

پرستار قهقهه زد. دکتر نعره کشید و من آدامسم را ترکاندم. چند دقیقه بعد روی ویلچر توی اورژانس بودم. هیچ مرگیم نبود، خودم این را می‌دانستم. دخترها مدام می‌رفتند و می‌آمدند و زیرچشمی نگاهم می‌کردند. بعضی‌هایشان هرهر می‌کردند و بعضی‌هایشان عشوهِ می‌آمدند. هیچ‌کدام شبیه فرشته مرگ نبودند. لب‌هایم را جمع کرده بودم و تمام مدت داشتم شست پایم را توی کفش‌هایم تکان می‌دادم و به اسمم فکر می‌کردم، به کلمه‌ای که باید توی آن برگه، بعد از رد شدن از گردونه می‌نوشتیم، به سیاهی خودکارم که رد می‌انداخت روی کاغذ. صدای پزشک جوان جلیقه‌پوش را که شنیدم خودکار را همان‌جا جلوی کلمه نام گذاشتم. گفت: «هیچ‌چیت نیست پدرجان! شماره‌ای چیزی داری زنگ بزیم بیان ببرت یا خودت می‌تونی بری؟»

گفتم: «شماره که نه، اما یکی اینجاست که به چشم آشنا می‌آد. می‌شه صداش کنید؟»

سرش را تکان داد و کاغذ توی دستش را کمی آن‌طرف‌تر گرفت. خودم را کشاندم بالا و کلمه‌ای که کنار برگه نوشته شده بود را خواندم: «هاشیماتو.»

خم شد سمتم و گفت: «واقعاً؟»

گفتم: «نه.»

یکه خورد، اما پرسید: «پس چرا می‌خوای ببینیش؟»

گفتم: «اگه راستش و بگم به کسی نمی‌گی؟»

سرش را تکان داد که نفهمیدم معنی آره داشت یا نه. پدرسوخته‌ها همین‌طوراند. همیشه آدم را سر دوراهی نگه می‌دارند و نمی‌گذارند با دل قرص تصمیم‌گیری، مثل رئیس بانک که موقع درخواست وام سرش را مثل کون خروسی که با مرغش قهر است کج کرده بود.

گفتم: «می‌خوام ازش بپرسم اسمی که واسه خودم انتخاب کردم خوبه یا نه.»

خندید و سبیلش را جوید و پرسید: «زنه؟»

نگاهش کردم و لبم را گزیدم و مثلاً سبیلیم را جویدم. همان‌طور که نگاهش می‌کردم و مثلاً موی سبیلیم را با دندان کشیدم.

گفت: «حالا چرا اون؟»

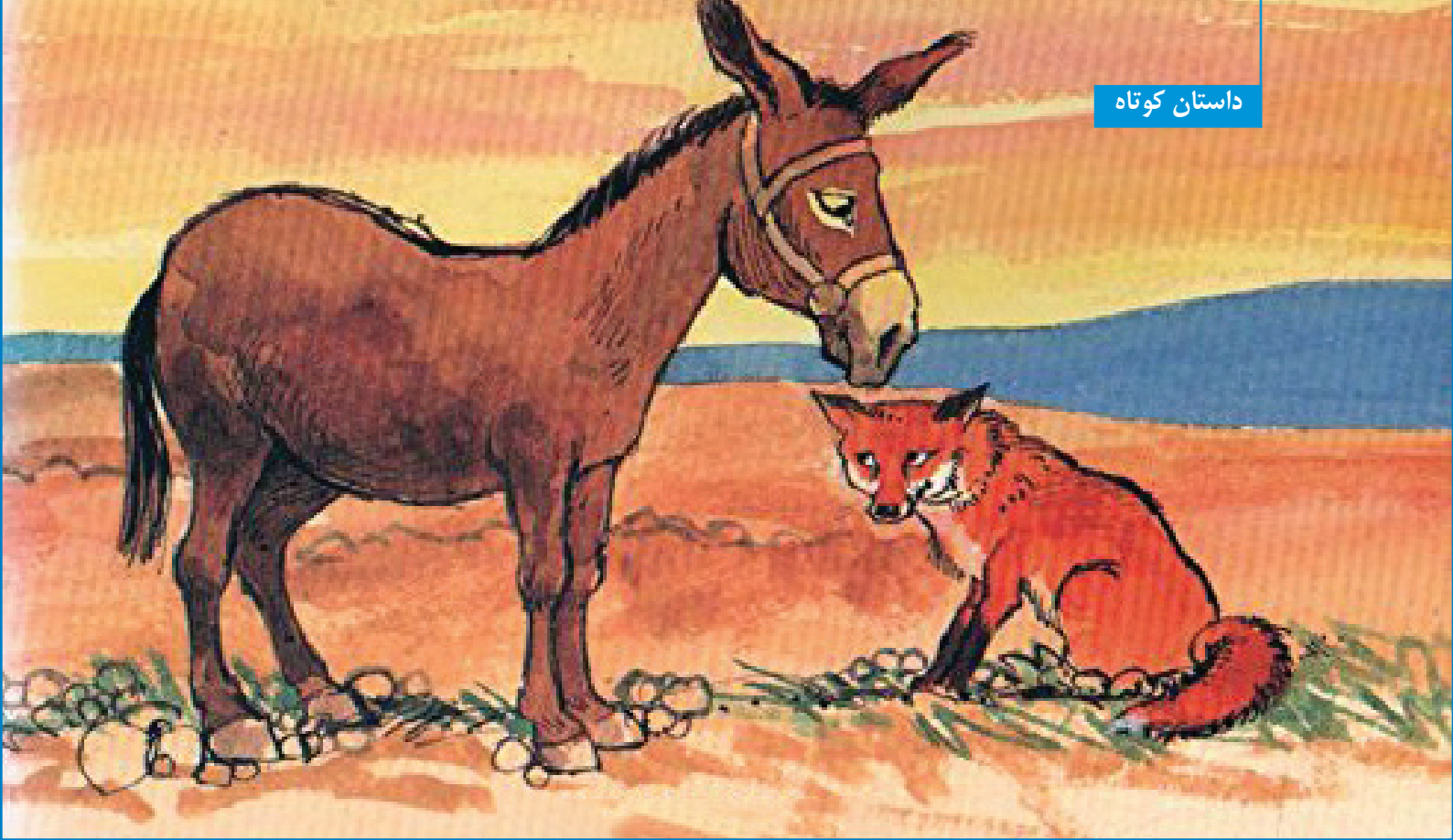
گفتم: «کی گفت زنه؟»

با گوشه کاغذی که دستش بود سرش را خاراند و پرسید: «پس چیه؟»

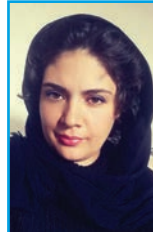
گفتم: «تلویزیون.»

کلافه سرش را تکان داد و خودکار را گذاشت روی برگه‌ای که دستش بود و قبل از این که چیزی بگوید، گفتم: «بنویس هیروشیما.»

فصلنامه بین‌المللی ماه‌گرفتنی | شماره ۵ و ۶ | بهار و تابستان ۱۴۰۳ | ۱۶۳



# تاته‌روآ و الاغ



سمیه کاظمی حسوندا  
راوی و گردآورنده

یک روز، مثل همیشه، تاته‌روآ، به دنبال رزق و روزی‌اش بود. روباه از دور خری را دید و با خودش گفت؛ «به‌به! روزی امروز من سوار این خر شده است.»

پس جلو رفت و به الاغ سلام کرد. الاغ که از روباه، دل خوشی نداشت و همه قبیله و اقوامش، زخم‌خورده مکر و حيله طایفه روباه بود، با دلخوری، جواب سلام روباه را داد و دوباره مشغول چرا در دامنه کوه شد.

تاته‌روآ سری تکان داد و رو به الاغ گفت: «نمی‌دانم چرا از من ناراحتی و اینطور سرد، با من برخورد می‌کنی؟ خوب نیست که با بی‌اعتنایی جواب سلامم را بدهی. من فقط می‌خواستم به تو بگویم که وقتی داشتیم به این طرف می‌آمدم از دور گرگ‌گرسنه‌ای را دیدم که معلوم بود چند روز است، غذا نخورده. گرگ داشت به این طرف می‌آمد. من ساده‌دل و خوش‌قلب، تا تو را از دور دیدم، گفتم بیایم و شرط برادری را به‌جا بیاورم و بگویم که گرگ‌گرسنه‌ای در این اطراف می‌چرخد،

## راوی و گردآورنده: عبدالعلی میرزانی

داستان‌های تاته‌روآ، نه یک داستان بلکه ده‌ها و صدها داستان درباره یک روباه است. این داستان‌ها در موقعیت‌های مختلف و متفاوتی بیان شده‌اند. حیطه جغرافیایی این داستان‌ها عمدتاً در دامنه کوه‌های زاگرس و به‌خصوص مناطق لک زبان که عمدتاً در استان‌های لرستان مانند الشتر، نورآباد، کوه‌دشت؛ مناطقی از کرمانشاه، همدان، ایلام و... گسترده است. پرداخت طبیعت‌گرایانه و استفاده از عناصر بکر طبیعی مانند حیوانات، پرندگان، پوشش گیاهی منطقه و... از خصوصیات بارز این داستانهاست.

روزی روزگاری در زمان‌های دور، تاته‌روآ در جنگلی زندگی می‌کرد.

۱. تاته در زبان لکی به معنای عمو است. البته گاهی هم برای احترام به افرادی که سن و سالی دارند، به‌کار گرفته می‌شود. روآ در زبان لکی به معنای روباه است. تاته‌روآ معادل عمو روباه است.

خرس گفت: «زیارت قبول تاته‌رواً باد یک بار در سال با خودش گل می‌آورد، بیا و مهمان من باش و خستگی در کن.»  
تاته‌رواً توی گوش الاغ گفت: «توی این مرتع سبز برای خودت بچر، تا من بروم و ببینم این خرس گنده‌بک نتراشیده و نخراشیده چه می‌گوید.»  
این را گفت و به سرعت از پشت الاغ پایین آمد و پیش خرس رفت و نشست.

خرس گفت: «تاته‌رواً زیارت قبول. توی چهل خرسان چکار داری؟»

روباه شروع کرد به حرافی. از گرین و گاماسیاب<sup>۵</sup> و یال کبود<sup>۶</sup> می‌گفت و حسابی شروع کرده بود به لاف‌زدن. روباه راست و دروغ به هم می‌بافت و از هر دری سخنی می‌گفت.

خرس نگاهی به الاغ انداخت. الاغ در دامنه کوه داشت برای خودش می‌چرید. خرس گفت: «تاته‌رواً این الاغ را از کجا پیدا کردی و با خودت آوردی؟»

روباه گفت: «به جان خودت، به ارواح جدت، به جان دو تا توله‌هایت، دو هور<sup>۷</sup> صد منی گردو و گلابی، دوتا همونه<sup>۸</sup> نخود را به چوپان‌های گاماسیاب داده‌ام تا راضی شوند و برای یک سال این خر را به من اجاره بدهند.»

خرس گفت: تاته‌رواً، تا شب چله، ۴۰ روز باقی مانده. بیا و این خر را به من اجاره بده. باید چند هور صد منی، آذوقه را برای خانواده‌ام جمع کنم. حقیقت این است که من دیگر مثل گذشته، قوی و جوان نیستم تا بارهای سنگین را روی دوشم بگذارم و ببرم! حالا این خر را به من بده تا بارهایم را بکشد. من هم شبی یک مرغ و خروس برایت می‌آورم و خانه خوبی هم برای این چهل روز به تو می‌دهم تا خوش بگذرانی.  
روباه گفت: «باشد... منتها من باید با خر هم حرف بزنم. اگر او راضی نباشد من هم قبول

۵. گاماسیاب رودی در غرب ایران است. این رودخانه از ارتفاعات گرین به نام سراب گاماسیاب سرچشمه می‌گیرد و بعدها در مسیر خودش به رودخانه سیمره می‌ریزد.

۶. یال کبود از قله مرتفع رشته کوه گرین، در جنوب نهاوند و شمال الشتر است. این قله از بلندترین قله‌های خط‌الراس گرین می‌باشد.

۷. هور یا خروار، هور چیزی شبیه گونی است که دو لنگه دارد و برای حمل و نگهداری غله، میوه، خشکبار و... مورد استفاده قرار می‌گیرد.

۸. همونه از پوست بز یا... ساخته می‌شود و از آن برای نگهداری غله، خشکبار و... استفاده می‌کنند.

مراقب خودت باش. حالا که این را به تو گفتم، کارم تمام شده. من هم می‌روم... خداحافظ!»  
الاغ تا اسم گرگ را شنید، جا خورد و با دستپاچگی گفت: «تاته‌رواً، الآن که وقت دلخوری و جرو بحث نیست. سوار من شو تا برویم و هر چه زودتر خودمان را از اینجا دور کنیم. سوار من شو تا برویم! ما با هم برادریم، دشمنی و کینه‌ای با هم نداریم.»

تاته‌رواً تا دید همه‌چیز طبق میلش پیش رفته است، با یک جست ناگهانی، سوار الاغ شد و به راه افتادند. یک منزل که جلو رفتند به جنگل بزرگی از درخت‌های بلوط، زالزالک و گلابی وحشی رسیدند. الاغ با دیدن جنگل، ایستاد.  
تاته‌رواً گفت: «ترس آبراً! تا وقتی که با تاته‌رواً هستی، از هیچ چیز، ترس! از دندان تیز و پنگال تیزتر گرگ هم غمی نداشته باش و به دلت بد راه نده.»

الاغ گفت: «چطور ترسم تاته‌رواً! تمام بدنم دارد از ترس، می‌لرزد.»

روباه گفت: «ما طایفه روباه، یکی دو روز قبل از اینکه گرگ‌ها به نزدیکمان برسند، بویشان را تشخیص می‌دهیم. آیا تا به الآن شنیده‌ای که بگویند گرگی، روباهی را خورده؟»  
الاغ گفت: «نه! نه به چشم دیده‌ام و نه به گوش شنیده‌ام.»

تاته‌رواً گفت: «پس راه بیفت و به دلت ترس راه نده.»

روباه و الاغ به راه افتادند تا به چهل خرسان<sup>۳</sup> رسیدند. از کنار درخت انجیری رد شدند که ناگهان خرسی از روبه‌رو پیدایش شد. خرس داشت برای زمستان، آذوقه جمع می‌کرد. وقتی از دور دید که تاته‌رواً، سوار الاغی شده، با تعجب گفت: «خسته نباشید تاته‌رواً؟ از کجا می‌آیی و به کجا می‌روی؟»

تاته‌رواً بادی به غبغب انداخت و گفت: «عمرت زیاده! دارم از زیارت پیر جرجر<sup>۴</sup> می‌آیم!»

۱. آبراً، مخفف ای برادر در زبان لکی و کردی است.

۲. چهل خرسان یکی از ارتفاعات رشته کوه بلند و مرتفع گرین در لرستان (غرب ایران) است. رشته کوه گرین ۳۶۳۰ متر بلندی دارد. این رشته کوه یکی از کانون‌های آبگیر دائمی است که رودهای دز و گاماسیاب را تغذیه می‌کند. این منطقه به‌خاطر وجود خرس‌های زیاد به چل خرسان معروف شده است.

۳. در تمام داستان‌های تاته‌رواً، پیر جرجر، امام‌زاده‌ای است که وجود خارجی ندارد و به‌منزله قسم دروغ تاته‌رواً به حساب می‌آید تا حیوانات دیگر حرف او را باور کنند. در مناطق لک‌نشین، پیر به معنای امام‌زاده است.

می‌کرد. الاغ نه تنها بارهای خرس را جابه‌جا کرد بلکه تمام بارهای ۴۰ خرس، چل خرسان را هم جابه‌جا کرد. خرس هر روز غروب، یک مرغ و خروس برای تاته‌رواً می‌آورد تا بخورد. الاغ روز به روز لاغرتر می‌شد و روباه هم که حسابی خوش می‌گذراند، چاق شده بود. گاهی الاغ از سر دلتنگی و خستگی، به پیش تاته‌رواً می‌رفت و از سختی کار و گرسنگی شکایت می‌کرد. اما تاته‌رواً از دور مجسمه گرگ را نشان می‌داد و می‌گفت: آبراً، چاره‌ای نداریم. گرگ را ببین، آنجا روی آن تپه، منتظر ایستاده تا ما از چل خرسان بیرون برویم و هر دوی ما را به سیخ بکشد و بخورد. به تو که خیلی خوش می‌گذرد. هر روز بار می‌بری و توی مراتع سرسبز می‌چرخ، بوی سمساً<sup>۱۱</sup> و مفراً<sup>۱۲</sup> و آویشن کوهی به مشامت می‌خورد و از آب چشمه‌های گرین می‌نوشی. من چه! شده‌ام دایه توله‌های زشت و بدبوی خرس. شب و روز ندارم و نمی‌توانم لحظه‌ای استراحت کنم.

الاغ چند بار دیگر آمد و شروع به شکایت کرد. اما کم‌کم به خاطر بی‌خیالی روباه، پی برد که کاسه‌ای زیر نیم کاسه‌اش است. الاغ با خودش گفت: «مگر این جان من، چقدر ارزش دارد که این طور دارم زجر می‌کشم. مرگ یک بار و شیون هم یک بار.»

روز بعد رفت و به روباه گفت: «تاته‌رواً، سنگ ریزه‌ای توی سم من گیر کرده. اگر سنگ‌ریزه را در بیآوری، لطف بزرگی در حق من کرده‌ای.» روباه گفت: «آبراً! اصلاً نگران نباش.»

این را گفت و به طرف الاغ رفت و همین که می‌خواست به سم الاغ دست بزند، الاغ، با لگد به صورتش زد و روباه به گوشه‌ای پرت شد. الاغ به طرف مجسمه گرگ شروع به دویدن کرد و هنوز نمی‌دانست که آن فقط یک مجسمه است. الاغ می‌دوید و می‌خواست به استقبال مرگ برود. روباه از پشت سرش فریاد می‌زد و می‌گفت: «آبراً! حواست باشد داری به آغوش گرگ تیز دندان می‌روی.»

الاغ گفت: «به آغوش گرگ تیز دندان بروم بهتر از این است که برای تو و خرس، حمالی بی‌جیره و موجب کنم. مرگ بهتر از این زندگی است.»

نمی‌کنم. حرف من، حرف خر است.» خرس گفت: «تاته‌رواً تو را به ارواح اجداد شمشیرباز و معروفیت، قسم می‌دهم، تو را به همان پیر جرجری که به زیارتش رفته‌ای، برو و خر را راضی کن.»

تاته‌رواً دوباره به پیش الاغ برگشت. الاغ در حال چریدن در مرتع بود و تا روباه را دید، گفت: «خیلی دیر آمدی تاته‌رواً... خرس چه می‌گوید؟»

تاته‌رواً گفت: «آبراً! چه بگویم که دلم خون است. این خرس گنده‌بک زشت؛ می‌گوید چند هور صد منی آذوقه دارم که باید خر آنها را به کوئر<sup>۹</sup> ببرد، چون لانه‌اش آنجاست و به چل خرسان آمده تا برای زمستان آذوقه جمع کند. من هم باید دایه دو توله زشتش شوم.»

روباه چرخشی به دمش داد و گفت: چاره‌ای نداریم. خرس قسم خورده اگر این کار را نکنیم، هر دو نفرمان را دست و پا بسته به گرگ تحویل بدهد. من هم با خودم فکر کردم که اگر برای خرس کارگری کنیم، خیلی بهتر است تا اسیر دندان تیز گرگ شویم!»

الاغ با شنیدن اسم گرگ ترسید و گفت: «گرگ نه، همین‌جا پیش خرس می‌مانیم.» تاته‌رواً گفت: «پس با اجازه‌ات من بروم و توی این کوه‌ها کمی بگردم. دلم بدجور از ظلم و ستم خرس، گرفته است.»

روباه این را گفت و الاغ را تنها گذاشت و به بالای تپه‌ای رفت. از آنجا که نگاه می‌کرد الاغ را می‌دید که در حال چریدن است. روباه دست به کار شد و با پوست گوسفند و چوب و سنگ، مجسمه یک گرگ را درست کرد و در بالای تپه گذاشت. پایه‌های مجسمه را محکم کرد و دوباره به پیش الاغ برگشت و گفت: «آبراً! تهدیدهای خرس حقیقت دارد. آن بالا را نگاه کن.»

الاغ سر بلند کرد و مجسمه گرگ را دید که روی تپه ایستاده است. با دیدن این صحنه تمام بدنش شروع به لرزیدن کرد و گفت: «ای هات و نهات<sup>۱۰</sup>! دیدی چه شد! هر چه از دست گرگ فرار کردیم حالا اینجا به دامش افتاده‌ایم.» تاته‌رواً گفت: «نترس آبراً! تا ما در چل خرسان هستیم، گرگ دستش به ما نمی‌رسد. برویم... برویم که خیلی کار داریم.»

روزها می‌گذشت و الاغ بارهای خرس را جابه‌جا

۹. کوثر یا کبیرکوه یکی از کوه‌های طولانی زاگرس است که در استان ایلام قرار دارد..

۱۰. هات و نهات واژه‌ای به معنای ای بدبختی و بیچارگی!

۱۱. سمساً گیاهی علفی و دارویی چند ساله که در ارتفاعات گرین می‌روید و بسیار معطر است. از این گیاه به عنوان ادویه و دارو هم استفاده می‌شود.

۱۲. مفراً گیاهی است کوهی و معطر، که مردم بومی در بهار آن را می‌چینند و به عنوان ادویه و... استفاده می‌کنند.





# چشم شـود

نگارنده: افسانه دشتی



و شانه می‌کشد. عمه ناهید هم یا طبق معمول در خواب ناز است و یا دارد به قول بی‌بی جلوی آینه بزک‌دوزک می‌کند. با دستپاچی کتابی را که لب طاقچه گذاشته بودم؛ در کوله زهوار در رفته‌ام می‌چپانم که تا خود مشهد سرگرم باشم. سراسیمه به سمت اتاق آن طرف حیاط می‌روم. بی‌بی ملکه کنار سماور نشسته و چایش را دمکش می‌کند. نگاهش که به من می‌افتد انگار یک‌هو ته دلش خالی می‌شود. با اضطراب دو گوشه چارقد مملش را مشت می‌کند وسط سینه و

در حیاط محکم به‌هم خورد و بابا رفت به قول خودش دنبال یک لقمه نان. بردیا هنوز زیر پتو، گلوله مانده. لابد خسته اضافه‌کاری دیروزش است. محال است حالا بیدار شود. عمو فریدون دیشب خانه نیامده. مردک زیادی اهل دوست و رفیق است و سر و گوشش می‌جنبند. هیچ دلم نمی‌خواهد عمو صدایش کنم؛ اما عادت کرده‌ام یعنی عمه ناهید عادت‌م داده. هر وقت اینطوری صدایش می‌زنم عمه کیف می‌کند؛ اما عمو فریدون خوشش نمی‌آید و دور از چشم عمه برایم شاخ

سر حرفش را به کرسی می‌نشانند که دهن بابا هم باز می‌ماند. هر چند که عمو فریدون هم اکثر اوقات زیادی به او رو نمی‌دهد و کار خودش را می‌کند. اتوبوس زودتر از چیزی که انتظار می‌رفت آماده حرکت شد. روی صندلی‌ام جابه‌جا شدم. سرم را به شیشه لک افتاده اتوبوس چسباندم و به آسفالت کمربندی چشم دوختم. غرق در دنیای خیالم بودم که ناگهان احساس کردم کسی یا چیزی به من نزدیک می‌شود. اولش دلم هری ریخت اما بعد که دیدم کمک شوfer است، آرام گرفتم. هر چند که او هم با بردیا و بابا چندان فرقی ندارد. مرد است و غرولندهای خودش را دارد. یک ورش را روی تکیه‌گاه صندلی جلویی انداخته، صدایش را کلفت کرده و با لحنی که انگار همه کاره اتوبوس باشد سراغ بلیتم را می‌گیرد. همین که دستم را سمتش دراز می‌کنم بلیت را بی‌معطلی از میان انگشتانم می‌قاپد و بی‌آنکه نگاهی به آن بیاندازد، جر می‌دهد. چشمانش روی من مانده، لابد نرمی دستم حالش را زیر و رو کرده. خدا رو شکر که خیلی در این حالت نمی‌ماند و گورش را گم می‌کند.

آفتاب از شیشه بی‌پرده اتوبوس رد شده. چین‌های دامنش را روی صورتم پهن کرده و به پلک‌های خواب آلوده‌ام گرما می‌بخشد. صدای لک‌لیک اتوبوس مانند آهنگی در سرم ریتم برداشته. جثه نحیفم با تکان‌های اتوبوس به چپ و راست می‌رود و هنوز به یک سمت نرسیده بر می‌گردد، مانند کودکی که روی پاهای دراز کرده مادرش تسلیم خواب عمیقی می‌شود. گیج خوابم اما دلم راضی نمی‌شود که چشمانم را برای لحظه‌ای هم که شده روی هم بگذارم. هنوز خیلی از سیرجان دور نشده‌ایم و دلم شور می‌زند. دلم چای می‌خواهد تا هوشیار بمانم؛ اما نمی‌خواهم آن کمک‌شوfer لعنتی را دوباره بکشانم اینجا. اصلاً نمی‌ارزد. لابد با یک لیوان پلاستیکی و ترکیبی از آب سرد و چای کیسه‌ای می‌دود ستمم و بعد با آن چشم‌های درشتش زیر زیرکی بر اندازم می‌کند. یک‌هو دلم برای بی‌بی تنگ شد. هوس چای‌های او را کردم. آن هم زیر درخت توت، کنار حوضی که لبریز از آب بود و گلدان‌های شمعدانی پایش خیس می‌خوردند. ای کاش امروز صبح کنار بی‌بی نشسته بودم و یک دل سیر چای خورده بودم. نگاهی به بغل دستیم می‌اندازم. زن مسنی است. انگار اخمی سال‌ها مابین ابروهایش نشسته و خط

آنقدر پیچ می‌دهد که گره پایین چارقند می‌افتد توی مشتش. هر وقت به دلش بد می‌افتد، همین کار را می‌کند. همیشه پایین چارقندش یک گره‌ای دارد. هر روز صبح بعد از نماز آیه‌الکرسی را با فوتی می‌چپاند وسط آن. انگار که اگر یک روز نخواند واویلا می‌شود. بی‌بی گره انگشتانش را تنگ‌تر می‌کند و زیر چشمی نگاهی به کوله باد کرده‌ام می‌اندازد. فنجان چای را جلوی صورتم می‌گیرد و جووری که صدایش را کسی جز من نشنود، زیر لب می‌گوید:

«مادر آخه تک و تنها، تو شهر غریب می‌ری چه کنی؟»

«بی‌بی قول می‌دم وقتی برگشتم بهم افتخار کنی.» هنوز دل بی‌بی آرام نگرفته که از خانه می‌زنم بیرون. اگر دیر بجنبم یا گیر عمو فریدون و بردیا می‌افتم یا از اتوبوس جا می‌مانم. با هزار سختی خودم را به اتوبوس می‌رسانم. به دنبال صندلی خالی کنار شیشه می‌گردم تا در تمام مسیر به خط جاده چشم بدوزم و خیال‌بافی کنم. از اینکه دیگر مجبور نیستم سوار موتور بردیا شوم، به خودم می‌بالم. حق دارم. کار بزرگی کردم که آخر و عاقبتم در آن خانه و محله به دانشگاه ختم شده. هر وقت زن‌های همسایه کتابی دستم می‌دیدند، بی‌بی چهار قُل را دایره‌وار فوت می‌کرد ستمم. منم با خنده در گوشش می‌گفتم: «بی‌بی آخه می‌خوان چیه منو چشم بزنی.» بنده خدا هم که به قول خودش از این ناشکری‌هایم کفوری می‌شد، با دلواپسی به دانه‌های اسپند پناه می‌برد. تا جایی که یادم می‌آید، بی‌بی همیشه دلش جور دیگری برای من شور می‌زد. مدام دل نگران نگاه زن‌های فامیل و همسایه بود. از نظر او، من در زیبایی و عقل و شعور و البته شیرین‌زبانی، یک چیزهایی بیشتر از باقی دخترهای همسن و سالم دارم. بی‌بی می‌گفت: «این سرخ و سفیدی صورتت، این چشم‌های درشتی که انگار خود خدا سرمه کشیده رو هم مادرت داشت. خدا بیامرز رو چشم زدن که الان سیئه قبرستون خوابیده. از بس که همه‌چی تموم بود.» همین فکر و خیال‌ها هم بود که مدام به آرامشش چنگ می‌زد و بی‌بی را هر بار به چهار قُل و اسپند متوسل می‌کرد. طفلکی حق داشت. هر چه که سال‌ها دلش می‌خواست در عمه ناهید ببیند و ندیده بود، حالا در من می‌دید. البته از حق نگذریم، شیرین‌زبانی را از عمه‌ام به ارث برده‌ام. گاهی اوقات جووری برای عمو فریدون شیرین‌زبانی می‌کند و آخر

پرستیش را یاد گرفته. انگار که بابا من را مانند طعمه‌ای جلوی بردیا گذاشته تا با سینه سپر کردن در برابر من، مردانگی را هر روز تمرین کند. نمی‌دانم این وسط چه هیزم تری به عمو فریدون فروخته‌ام که او هم گه‌گاهی دزدکی و به دور از چشم عمه ناهید، برایم شاخ و شانه می‌کشد. با همه این‌ها، ته‌ته دلم یک چیزی پریز می‌زند، برای زندگی که دارم دزدکی برای خودم می‌سازم. ای کاش مادرم هم همین کار را کرده بود و مادرش و مادر بزرگش هم. آن وقت دیگر هیچ دختری مجبور نمی‌شد از همان درهایی به خودش بپیچد که روزی از مادرش به او سرایت کرده.

کیلومترها از سیرجان دور شدیم اما زمان هنوز هم به کندی می‌گذرد. جاده بیشتر از قبل کش می‌آید و اتوبوس هر لحظه بیشتر سرعت می‌گیرد. طوری که انگار می‌خواهد تمام جاده را یک جا ببلعد. سرم را به تکیه‌گاه صندلی می‌چسبانم و در کمال خوش‌خیالی باقی‌مانده خواب صبحگاهی‌ام را طلب می‌کنم. دلم می‌خواهد وقتی چشم باز می‌کنم، تمام این سال‌ها رفته باشند و من آرزوهای برآورده شده‌ام را طوری دور خودم چیده باشم که بردیا حسرت دختر بودن را بخورد و بابا شرم کند از نگاه کردن در چشمان دختری که سال‌ها مردانه، بار زندگی‌ای را به دوش کشید که او روی شانه‌هایش انداخته بود.

دم‌دمای غروب است. با توقف اتوبوس به خودم می‌آیم. انگار که مرا از خواب شیرینم بیرون کشیده باشند و دوباره پرت کرده باشند وسط این زندگی. با اینکه امروز بارها در طول مسیر توقف کردیم؛ اما این بار دلم یک جور دیگری شور می‌زند. هر چند که فقط یک ایست بارزسی معمولیست. بلافاصله پشت سر همان خانم مسن بغل دستم، بلند می‌شوم و از روی عادت، یواشکی گوشه چادرش را می‌گیرم. مثل وقت‌هایی که از هول کتک‌های بابا می‌دویدم پشت مامان و گوشه دامنش را می‌گرفتم. مامان که رفت، گوشه پیراهن بی‌بی شد پشت و پناهم. نمی‌توانم درست قدم بردارم. چشمانم دودو می‌زنند و همه چیز را تار می‌بینم. از که بس موقع خوابیدن با پشت بازو روی آن‌ها فشار آوردم. کسی نداند خیال می‌کند که اینجوری تمام فکرهای منفی و بیخودی از پس سرم می‌زنند بیرون. گوشه چادر را محکم تر در مشت جمع می‌کنم و خدا خدا می‌کنم که آن زن چیزی نفهمد. همین که خودم را از پله‌های اتوبوس سر

لبخند را از صورتش دزدیده. انگار با نگاه سرد و غم‌زده‌اش می‌خواهد بگوید که نه به من نگاه کن و نه با من حرف بزن؛ دیگر دل و دماغ این زندگی را ندارم. مامان هم یک وقت‌هایی همین جوری به من نگاه می‌کرد. آن روزها آنقدر سرگرم بچگیم بودم که هیچ وقت نمی‌فهمیدم پشت آن چشم‌های شب‌بزم زده و سرخس چه چیزهایی که نگذشته، بی‌بی هم همه غصه‌هایش را پشت چین و چروک‌های صورتش پنهان می‌کند. انگار که همه زن‌ها در پنهان کاری استاندند. جوری خودشان را می‌زنند به آن راه تا مبادا روزی به توصیه مادرشان، سایه مردی از سرشان کم نشود. حتی اگر قرار باشد به کوتاهی دلخوشی‌هایشان باشد. حالا که خوب فکر می‌کنم، عمه ناهید هم جدا از این زن‌ها نیست. شاید سرخاب و سفیدآب‌های او هم یکی از همین راه‌ها باشد.

با دلخوری سرم را سمت شیشه می‌چرخانم و به جاده خیره می‌شوم. برای دختر پرچانه‌ای مثل من سخت است که ساعت‌ها حرف‌هایم را در خودم تلبار کنم. یک آن یاد کتابی می‌افتم که صبح در کوله‌ام فرو کردم. کتاب را از لابه‌لای خرت و پرت‌های مثلاً ضروری، بیرون می‌کشم. گوشه‌اش تا خورده و ورق‌هایش از جلد زمختش جلو زدند. لای کتاب را که باز می‌کنم عکس مامان پیدا می‌شود. نگاهم روی صورتش خیره می‌ماند. با اکراه گوشه کاغذ را بالا می‌گیرم تا حواسم را پرت می‌کنم روی کلمات صفحه بعدی. دلم نمی‌خواهد اینجا وسط این غریبه‌ها به حق حق بیافتم. مانند همان دختر بچه‌ای که خیلی وقت‌ها دلش می‌خواست گوشه دامن مادرش را ول کند، یک تنه بایستد جلوی همه‌ی غر و لندها و بعد راه خودش را برود، گوشه کاغذ را با خشمی که نمی‌دانم سال‌ها در کدام کنجی از وجودم پنهان کرده‌ام، رها می‌کنم. دلم می‌خواهد الان مامان کنارم نشسته باشد. دو تا صندلی جلویی بابا و بردیا و دوتای آن طرف هم عمه و بی‌بی. اصلاً عمو فریدونی هم نباشد. همه با هم برویم تا مشهد تا جلوی دانشگاه و من ذوق بزنم از این موفقیت و کیف کنم از داشتن چنین خانواده‌ای. دلخورم. از پدری که انگار سال‌ها وصله ناجور زندگی‌اش هستم. انگار که اگر روزی اخم و تخم نکند همان روز دلیل بی‌آبرویی‌اش می‌شوم. از مادری که مدت‌ها غم‌هایش را در خودش تلبار کرد تا بالاخره غم‌باد شد و پیچید به دست و پای زندگی‌اش. از بردیا که فقط از برادری غیرت و ناموس

بابا هم قبل از اینکه لب باز کند و دوباره بیفتد به بد و بی‌راه گفتن، اول یک کشیده محکم خواباند زیر گوشم و مثل همیشه شروع کرد به داد و قال کردن. «همتون عین همین. جز مفت خوری و خیال بافتن کار دیگه‌ای بلد نیستین که. اون مامانتم عین خوت بود. همش هوا ورش می‌داشت.»

بی بی سرم را گرفته بود وسط سینه‌اش و محکم فشار می‌داد تا صدای هق‌هقم بابا را از این کفتری‌تر نکند. «تو هم بی‌خودی هوا ورت نداره. من و این بردیای بدبخت از صبح تا شب سگدو نمی‌زنیم که توی بی‌چشم و رو، بشینی اینجا واسه من مفت مفت بخوری و هی خیال ورت داره که قراره فردا یه گهی شی.»

از سوراخ زیر بازوی بی‌بی، بردیا را می‌دیدم که با هر جمله بابا سری تکان می‌داد. داشت درست عین بابا می‌شد.

حاج آقا علی پیش نماز مسجد بود. بیشتر اوقات به اصرار بابا می‌آمد خانه ما. همان خرجی بخور و نمیری هم که بابا در می‌آورد می‌شد بساط برای حاج آقا علی. البته اکثر اوقات عمو فریدون پیش قدم می‌شد و مایحتاج محفل را فراهم می‌کرد. خدا می‌داند که او چه گیرش می‌آمد. بی‌بی هم برایش با تمام داشته‌ها و نداشته‌هایمان سنگ تمام می‌گذاشت. از این بساط کردن‌های بابا هم هیچ شکایتی نداشت. خودش هم همان وقت‌هایی که مادر و پسری می‌نشستند کنار هم یک پکی میزد. می‌گفت درد زانوهایش را آرام می‌کند. بی‌بی باور داشت که وجود حاج آقا علی سر سفره ما برکت می‌آورد. بابا هم انگار با این کار داشت یک جورهایی دم حاج آقا علی رو می‌دید تا وام‌های قرض‌الحسنه مسجد را روانه جیب‌های خالی‌اش کند. گاهی اگر وامی هم نبود، خمس و زکاتی بود که حال بابا را جا بیاورد. بالاخره همین برو و بیا‌های پر برکت حاج آقا علی به خانه ما، کار دستم داد. به چشم ماشالله تیز بین حاج آقا علی شصت و هفت - هشت ساله، دیگه بچه به نظر نمی‌آمد. آبی افتاده بود زیر هیكلم و بر و رویی گرفته بودم. البته عمو فریدون هم انگار چشمانش دست کمی از حاجی نداشت. می‌دیدم یک وقت‌هایی که دو سه دقیقه‌ای، یک گوشه از خانه تنها می‌شدیم، ناجور به من زل می‌زد و تا می‌آمد نیشش باز شود یکی از راه می‌رسید و ما را از تنهایی در می‌آورد. البته بیشتر وقت‌ها عمه ناهید بود که

می‌دهم پایین با دلهره گوشه چادرش را ول می‌کنم. چشم‌هایم دارند دوباره به دیدن عادت می‌کنند. هنوز جای پاهایم روی زمین سفت نشده که یک‌هو چشمم می‌افتد به تابلوی بدقواره و بلند پاسگاه. انگار که از عمد، از بالای سر مسافرها قدم می‌کشد تا خوب ببینمش. هر قدر که حروف زمختش بیشتر دیده می‌شوند، فکرهای بی‌خودی هم بیشتر در سرم دور بر می‌دارند. مثل تندبادی که همه چیز را در خودش می‌کشد، حروف سفید رنگ «پاسگاه چشمه شور» لابه‌لای افکار مدورم چرخ می‌زنند و حرف «ه» چشمه انگار در هر دور عقب می‌افتد. شاید بهتر بود اصلاً نباشد. اینجوری بیشتر معنی می‌داد. چشمه شور. نمی‌دانم چرا یک آن صورت پریشان بی‌بی ملکه از پشت دوده‌های اسفند آمد جلوی چشمانم. چه قدر دلم می‌خواست الان اینجا بود و چهار قل را دایره‌وار فوت می‌کرد سمتم. قلبم طوری به سینه‌ام می‌کوبید که انگار می‌خواهد از من بکند و تا می‌تواند بدود آن طرف‌تر. سر می‌چرخانم و دوروبرم را برانداز می‌کنم. مثل شکاری که منتظر است هر لحظه به دام بیفتد. جثه بی‌مقّم را به دیوار آجری پاسگاه تکیه می‌دهم و به انتهای باریک جاده چشم می‌دوزم. چقدر راه آمده‌ام! آنقدری که حالا خانه، حتی به اندازه یک نقطه هم پیدا نیست. فقط خورشید است و لکه سیاهی که به سرعت نزدیک می‌شود. هر چه بیشتر جلو می‌آید، احساس می‌کنم که چقدر به لکه‌های سیاه زندگی شباهت دارد.

هنوز دو سه ماهی مانده بود تا نه ساله شوم که مامان به قول حاج آقا علی به ملکوت اعلا پیوست. من ماندم و بی‌بی ملکه که سال‌هاست جای خالی او را برایم پر می‌کند. بابا که انگار نه انگار من درد بی‌مادری دارم. رفتارش با من همانی بود که همیشه بود. حتی بی‌محل‌هایش هم بیشتر شده بود. آخر قرار نبود که دختر باشم. قرار بود وقتی از آب و گل درآمدم با بردیا برادری برویم پی کار و کمک خرج بابا شویم. اما حالا انگار از نظر بابا و بردیا، کمک خرج که هیچ، فقط یک مفت خورم. این کلمه را بارها از بابا شنیده‌ام. وقت‌هایی که می‌افتاد به جان مامان یا وقت‌هایی که با بی‌بی، مادر و پسری می‌نشستند زیر طاق ضربی ایوان و بی‌بی فنجان چای نبات را سر می‌داد طرف بابا تا کمتر غر بزند. اما آخرین بار روزی بود که جلوی بابا ایستادم و گفتم دلم می‌خواهد درس بخوانم، دانشگاه بروم و برای خودم کسی شوم.

آن و ترتر هم عمو فریدون و بردیا. بی بی و عمه ناهید نبودند. قبل از اینکه حاج علی سر برسد، رفته بودند خانه اکبر نقاش عیادت زهرا خانم. انگار رحمش را در آورده بودند. از بس که زاییده بود. به گمانم بی بی و عمه اصلاً خبر نداشتند که قرار است حاج آقا علی بیاید اینجا. عمه هم چون خیالش راحت بود که بابا و بردیا خانه هستند، رفت. بی بی هیچ وقت مرا آنجا نمی برد. می گفت زنک چشمش زیادی شور است. عمه ناهید هم خیلی دوست نداشت برود خانه ی در و همسایه. اما برای اینکه خودی نشان دهد و پشت سرش حرف درنیاورند که طاقت دیدن بچه های زهرا خانم را ندارد، می رفت. هر چند که خیلی هم بدش نمی آمد تا طلاهایی را که عمو فریدون به پاس ناز و عشوهای عمه برایش خریده بود، بکند در چشم شان. آخر هر وقت زن های همسایه دور هم جمع می شدند و چانه ی غیبت کردنشان گرم می شد، عمه ناهید را بی نصیب نمی گذاشتند. از همین زن ها شنیده بودم که عمه ناهید اجاقش کور است. آن موقع نمی فهمیدم اجاقش کور است یعنی چه. خیال می کردم چون عمه مدام درگیر قر و فیس است و همه ی پخت و پزهای خانه با بی بی ملکه است، می گویند عمه اجاقش کور است. این را مادر و خواهرهای عمو فریدون انداخته بودند سر زبان ها. آن ها هم از همین محله بودند. خانه شان چند کوچه آن طرف تر بود. سر همین عمه یک قشقرقی به پا کرد که بیا و ببین. بعد هم با کل فامیل عمو فریدون قطع رابطه کرد. از همان اول هم با هیچ کدامشان حال نمی کرد. قبول نکرد که بعد از عروسی بروند آنجا زندگی کنند. عمو فریدون هم که خام عشوهای عمه شده بود، همه ی بند و بساطش را جمع کرد و آورد اینجا. البته به قول بی بی دلیلش فقط همین نبود. برمی گشت به ذاتش. زیادی زرنگ بود. وگرنه با آن جیب های قلمبه ای که داشت راحت می توانست یکی کوچه بالا و پایین خانه ای بخرد. به خیال بی بی، حتماً داشت و عمه بی خبر بود. وگرنه دوست و رفیق هایش را وقت و بی وقت کجا جمع می کرد.

با انگشتانم آب حوض را جلو و عقب می کردم تا شاید اینجوری ماه از یک گوشه ای بیافتد بیرون. دلم غنچ می رفت از خیال اینکه بغلش کنم و هر بار که بابا یا بردیا برایم چشم و ابرو می کشیدند، با هم بخزیم زیر پتو تا دیگر در آن تاریکی تنها نباشم. یکهو با صدای حاج علی به خودم آمدم. کف دستش را به

مثل فشنگ از یک گوشه ای می رسید. از وقتی بی بی به عمه گفته بود که دیگر آن دختر کوچولوی دیروز نیستم و نشانه هایی از زنانگی در من پیدا شده که برای یک دختر ده سال و نیمه زیادی دردناک است، رفتار عمه با من بهتر شده بود. بی بی عمه را قسم داده بود که این روزها در حقم مادری کند و یک کم هوای من بی مادر را داشته باشد. عمه هم دستش درد نکند، نمی دانم از سر ناشی گری یا سادگی اش، عمو فریدون را فرستاده بود سوپری که چند تا بسته نوار بهداشتی بخرد. انگار عمه خجالت کشیده بود به بردیا بگوید. بی بی هم به بابا یا بردیا این جور چیزها را نمی گفت. خوب می دانست که آن ها عمراً آن هم به خاطر من بروند سوپری محله و از محمود بقال چنین چیزی بخواهند. بی بی اگر می دانست با این قسم اش، مهربانی عمه تا این حد بالا می زند که چنین دیوانگی ای کند، حتماً خودش را با گفتن به درک اسفل السافلینی کشانده بود تا مغازه ی محمود بقال. عمو فریدون هم که هیچ چیزی از عمه ناهید از او پنهان نمی ماند، حسابی جا خورده بود که خانوم چرا حالا! حالا که وقتش نیست. و عمه هم با عشوگری هایش همه چیز را گذاشته بود کف دستش. گمان کنم عمه ناهید بعدها که ملتفت نگاه های عجیب و غریب شوهرش به من شده، محکم با آن دستی که عاشق صدای جرینگ جرینگ النگوهایش هستم، زده گوشه ی صورتش که ای چه خریدتی کردم و دیگر هوای من را نداشت که هیچ حالا بدتر هم شده بود. انگار که چشم رانی های شوهرش تقصیر من بود. تا عمو فریدون پایش را از خانه می گذاشت بیرون، عمه می رفت سمت آرایشگاه تا موهایش را مش کندیا ابروهایش را تتو کند که یک وقت خدایی نکرده چشم شوهرش جای دیگری را نگیرد.

کنار حوض نشسته بودم و در عالم کودکانه ام با عروسک پارچه ای که بی بی برایم درست کرده بود بازی می کردم. دلم هم بگی نگی درد می کرد. به دردش عادت نداشتیم. گهگاهی هم به انعکاس ماه در آب حوض نگاه می کردم. طوری می لرزید که کم مانده بود از یک گوشه ای بپرد بیرون. خدا می داند از آن بالا چه می دید که آن طور هول برش داشته بود. حاج آقا علی در ایوان لم داده بود و چای نباتش را داغ داغ هورت می کشید. از بس که عجله داشت. بابا هم کنارش دست به سینه نشسته بود. چند وجب

سمتم دراز کرده بود و با نگاهی فاتحانه گفت: «نقل دوست داری لیلیا؟»  
با تردید گفتم:  
«بله»

یک‌هو صدا صلوات بلند شد و لبخندی مابین ریش‌های بلند و جوگندمی بابا نشست که تا به حال هیچ وقت دیگری ندیده بودمش. وقتی نقل‌ها را در مشتم جمع کردم، خیسی انگشتانم ماسید به شیرینی نقل‌ها و کف دستم شد عین یک ظرف پر از کثافت. با اخمی کف دستم را چندین بار کشیدم به گوشه لباسم، اما کثیفی‌هایش پاک نشد. انگار که به من چسبیده بودند. سرم را که بلند کردم دادم عمو فریدون دوباره چشمانش را تنگ کرده روی من و لبخند کجی نثارم می‌کند که یک‌هو بی‌بی از درآمد تو، پاهایش از زیر پرده گل درشت دم راهرو پیدا بود. خودش را با احتیاط به گوشه دیوار چسباند تا مبدا از آن دو پله باریک و پخته و پوسیده جلوی حیاط قل بخورد پایین. گوشه پرده را که کنار زد، نگاهش افتاد به حاج آقا علی و نقل‌هایی که جلوی پایم ریخته بودند. هنوز از پله دوم پایین نیامده بود که چادر مشکی خالدارش از روی سرش سر خورد و روی آجرهای لب پریده کف حیاط پهن شد. بی‌بی همان جا روی پله نشست. بایک دستش چنگی انداخت به گره پایین چارقدش و با دست دیگرش کوبید به گوشه صورتش. پریدم بغلش و مثل غریبی که به آشنایی رسیده باشد، دستانم را دور گردنش حلقه کردم. اما بی‌بی ملکه انگار دیگر نای بغل کردنم را هم نداشت. مثل مجسمه‌ای سرد و بی‌حرکت شده بود و چشمانش فقط یک جا را می‌دید؛ لبه ایوان و ستون مارپیچی که انگار عمو فریدون را پشت خودش پنهان کرده بود. عمه ناهید همراه بی‌بی نبود. انگار دوباره سر راه رفته بود خرازی محل تا اسباب بزرگ و دوزکش را نو کند و تا ته مغازه را در نمی‌آورد، پا به خانه نمی‌گذاشت. اصلاً روحش هم خیر نداشت که در خانه اوضاع از چه قرار است. اما بی‌بی غفلت کرده بود که مرا با آن‌ها تنها گذاشته بود. آخر بنده خدا گمان نمی‌کرد که حاج علی هم حساب موی سفیدش را نکند و حرف و خواسته‌اش را نادیده بگیرد. انگاری یک شب حاج علی، بعد از نماز مغرب و عشا برای بی‌بی پیغام فرستاده بود که در مسجد بماند، با او حرف دارد و قضیه را برای بی‌بی روشن کرده بود. از نظر حاج آقا علی خوبیت نداشت در خانه‌ای که دختر به تکلیف رسیده و این چنین ترگل و برگل هست، نامحرم رفت

و آمد کند. بی‌بی هم بی آنکه قصدش نعوض باله بی‌احترامی به حاج علی و اسلام باشد، به هیچ‌وجه زیر بار این محرمیت نرفته بود.

بی‌بی خوب می‌دانست که این آتش‌ها از گور عمو فریدون بلند می‌شود و فریدون زرنگ‌تر از این حرف‌هاست که بی‌خبر از بابا آن هم بی‌هیچ وعده و وعیدی، حاج علی را جلو بیاندازد. بی‌بی می‌دانست که اگر پایش بیفتد، بابا روی حرف حاج آقا علی حرفی نمی‌آورد و به این محرمیت رضایت می‌دهد. بی‌بی وقتی رسیده بود خانه و دیده بود که عمه ناهید هنوز از آرایشگاه نیامده، گوش عمو فریدون را حسابی پیچانده بود و به او حالی کرده بود که دست زنش را بگیرد و از این خانه بروند. اما عمو فریدون با پرویی به بی‌بی گفته بود که اگر برود دختر معیوبش را وردلش جا می‌گذارد و دیگر پشت سرش هم نگاه نمی‌کند. آن وقت بود که عمه سر مرا بیخ تا بیخ می‌برید و می‌گذاشت جلوی بی‌بی. تنها راه چاره برای بی‌بی، بابا بود. بی‌بی در کمال خوش خیالی با بابا اتمام حجت کرده بود که اگر روزی چنین چیزی را قبول کند، شیرش را حلاش نمی‌کند. از بی‌بی بعید بود که خیال می‌کرد بی پولی این چیزها سرش می‌شود. قبل از اینکه عمه از خرازی سر برسد، بی‌بی از روی ناچاری خودش را جمع و جور کرده بود. می‌ترسید اگر عمه بفهمد پاک آبروریزی شود و با خدایی نکرده کاری دستم دهد. از آن شب به بعد همه چیز عوض شد. اما طوری که نه من فهمیدم و نه عمه.

لکه سیاه انتهای جاده آنقدر نزدیک شد که دیگر هیچ تفاوتی با بابا و بردیا و البته عمو فریدون نداشت. بابا را می‌دیدم که با دست‌های مشت کرده و قدم‌های محکمش می‌دوید سمتم. آفتابی که امروز صبح با لوندی برایم دلبری می‌کرد، حالا وحشت‌زده چین‌های دامانش را از روی زمین جمع کرده بود و پاورچین پاورچین پشت کوه‌ها پنهان شده بود. با رفتنش رنگ خاکستری غروب، آسمان جاده را در برگرفت و مرا با خود بیگانه کرد. دیگر نه خودم را می‌شناختم و نه آرزوهایم را. تمام تنم کرخت شده بود، حتی قلبم. دیگر صدای تپیدنش را نمی‌شنیدم. دلم می‌خواهد بدوم تا ته جاده، پشت کوه‌ها، کنار خورشید. اما نمی‌دانم چه مرگم شده. من که تا امروز برای آزادیم، آن همه سال دوییده بودم، انگار حالا دوییدن یادم رفته. آنقدر از درون فروریخته‌ام که با تلنگری از هم بپاشم. باد که تا چند دقیقه پیش نسیمی بیش نبود،

عمو فریدون مانده بود که این شده بود سرنوشت من. از نظر مردهای خانه ما این بهترین تصمیم بود. هم بابا و بردیا به نان و نوایی می‌رسیدند و هم عمه بیخ ریش‌شان نمی‌ماند. به خیال‌شان من و عمه ناهید خیلی خوش شانسیم که چنین بختی نصیبمان شده. بیچاره عمه ناهید خدا می‌داند الان در چه حالی است. حتماً وقتی دوزاری‌اش افتاده حسابی خودش را به در و دیوار کوبیده و از حال رفته. از نظر حاج آقا علی و بابا، بردیا و حتی بی‌بی، عمو فریدون حق داشته وقتی که فهمیده من تک و تنها راه افتاده‌ام سمت شهری غریب، وسط حیاط خانه سینه سپر کند و عریده بکشد که زخم را می‌خواهم. وقتی قرار شد به عنوان یک زن به تاراج بروی دیگر فرقی نمی‌کند که دختر نه ساله باشی یا زن سی و چند ساله. فقط باید گرد زنانگی روی هیكلت نشست باشد تا سر جسم ناقابلت معامله کنند. سکوت وحشتناکی در فضای ماشین حبس شده و جز صدای نفس نفس زدن‌هایم چیز دیگری شنیده نمی‌شود. فقط گه‌گاهی صدای خفه‌ای مانند فرو بردن آب دهان، از گلوئی عمو فریدون می‌خزد لابه‌لای نفس‌های بریده‌ام و بعد دوباره هیچ چیزی غیر از صدای نفس‌های من نیست. بردیا و بابا آنقدر ساکت نشسته‌اند که دیگر هیچ شباهتی به قبل ندارند. انگار که دارند ماندگی چاق می‌کنند. شوخی ندارد؛ آوار کردن زندگی بر سر آرزوها. باید این چنین مردی باشی تا بفهمی درهم کوبیدن یعنی چه.

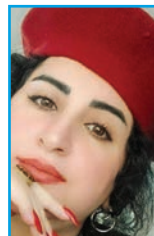


حالا انگار شده عفریته‌ای که سر بزنگاه پیدایش می‌شود و مدام به دست و پایم می‌پیچید. بابا تا چند قدمی‌ام رسیده. صدای له شدن سنگریزه‌ها زیر قدم‌های پر از خشمش، جانم را می‌خراشد. یک آن احساس می‌کنم همه چیز در بی‌منطق‌ترین حالت ممکن به دورم می‌گردد و محکم به آسفالت کوبیده می‌شوم. وقتی چشم باز می‌کنم مابین بردیا و عمو فریدون نشسته‌ام و مسیری را که از صبح پیش رفته بودم، دوباره برمی‌گشتم. به انتهای باریک جاده چشم دوختم؛ جز تاریکی محض، هیچ چیز دیگری پیدا نیست. انگار دارم دوباره در تاریکی ابدی فرو می‌روم که با هزار امید و آرزو از آن گریخته‌ام. حالا می‌فهمم که بی‌بی چرا اینقدر موقع رفتنم دلشوره داشت.

عمو فریدون با پوزخندی که گوشه لبش گذاشته، حریرانه براندازم می‌کند. جووری در من غرق شده که از حرکت بی‌شرمانه نگاهش مورمورم شد. چشم‌هایم را روی هم می‌گذارم و آنقدر فشار می‌دهم که جز تاریکی چیز دیگری نبینم. اما چه فایده وقتی انگشتان عمو فریدون دزدکی نوازشم می‌کند. دلم می‌خواهد جیغ بکشم. اما از کجا معلوم که صدایم با تو دهنی‌های بردیا و حلالیت باشه‌های بابا خفه نشود. حتماً که همین است. و گرنه چرا بابا با اینکه از آینه جلوی ماشین حرکت مرموزانه‌ی انگشتان عمو فریدون را روی تنم می‌بیند، مدام این جمله لعنتی حلالیت باشه را با صدایی بلندتر می‌چپاند در سر او! نمی‌دانم چرا یک‌هو در تاریکی پشت پلک‌هایم یاد انگشتی افتادم که آن روز عمو فریدون به من داد. آن روز عمه ناهید بعد از دیدن آن انگشت اخم‌هایش رفت توی هم و اصلاً آن شش تا لنگه النگوی جدیدش را یادش رفت. عمو فریدون هم که متوجه ترش‌رویی عمه شد، از گوشه چشمش نگاهی به من انداخت و با لحنی آرام رو به عمه گفت: «عیبی نداره خانومم بچه‌ست، بی‌مادره.» و بی‌بی چقدر آن موقع لب‌هایش را جوید. حالا می‌فهمم چرا آن روز از کثافت نقل‌هایی که حاج آقا علی ریخت کف دستم چندشم شد. حالا می‌فهمم اجاق عمه ناهید کور است؛ یعنی چه. ای کاش بی‌بی آن شب، آنقدر دیر به خانه برنگشته بود. ای کاش حاج آقا علی آنقدر در ایوان خانه مالم نمی‌داد و سرش را در هر گوشه و کناری از زندگیمان فرو نمی‌کرد. ای کاش عمو فریدون هنوز هم برایم همان عمو فریدون عمه ناهید بود. هر چه که بود انگار با دزدکی رفتن من، کار از کار گذشته بود و دیگر نمی‌شد جمع‌اش کرد. خدا می‌داند که دست بابا در کدام جیب



# کافه گل خنده زار



نگارنده: نرگس دوست

می‌خواست با تکان دادن دستش، مگس‌ها عقب‌نشینی کنند، فایده‌ای نداشت، نادر چریک ماهرری در مقابل سپاه سیاه بود، اما این بار می‌خواست در برابر وزوز ارتش مگسها تسلیم شود. شاید هم به فکر انتقام از این سپاه سیاه بود و در فضای تشنجی هوا، هی این دست و آن دست می‌کرد که دو مرد ریشی با کتوشلوار

نادر با دست مشت شده زیر چانه، در کافه گل خنده زار نشسته بود و همینطور پای چپش را روی پای راستش انداخته بود و هی فاشق لاغر خود را در فنجان قهوه‌اش می‌چرخاند، لشکری از مگس سیاه دور سرش می‌چرخید، صدای وزوز مگس‌ها، و ورق زدن گاه‌بیگاه رمان خرمگس، با هم قاطی شده و فضا را از صداهای مهیبی پر کرده بود. هرچه



گرفته؛ انگار که چیزی ته گلویش گیر کرده باشد، گفت: «چکار کردی نادر؟ می‌خواهی در این روزگار تا ته اریب، چه به سر کافه خنده‌زار بیاری؟ نه می‌ز سالمی برایش گذاشتی و نه صندلی راحتی! لشکر سیاه مگس هم که شب و روز از در و دیوارش بالا می‌ره!»

نادر با دستهای مشت‌شده زیر چانه، به چشمان پشمالو زل زد و گفت: «به تلخی این قهوه قجری کشتمشان و دوباره قهقهه بلندی سر داد، ریشی لاغر هم با خشمی در چهره، انگار که دندان روی جگر گذاشته باشد، از جایش بلند شد دهان کج و کوله‌اش را نزدیک گوش چپ نادر آورد و گفت: «یابو آنها را کشتی؟»

نادر با پوزخندی رو به پشمالو گفت: «حالا مثل سگ پاسوخته تن اونا رو بو بکش. بوی تعفن و پلشتیشون کافه رو به گند کشیده! دیگه بدون ترس چراغ‌ها رو روشن کن. با خیال آسوده کشتمشون!»

ریشی چاق انگشت سبابه‌اش را سمت شقیقه نادر برد و گفت: «یابو، تو، تو آنها را کشتی؟! و این موسیقی لعنتی گوش‌خراش رو روشن کردی که به ما بگی قهرمان مضحک این صحنه‌های مخوفی؟!»

نادر سرش را بلند کرد و زیر لب، سطری از شعر «ساعت پنج عصر لورکا» را خواند و دستش را دوباره تکان داد، که مرد ریشی با تعجب گفت: «آهان پس مگس‌پران شهر آشوب این شهر تویی؟؟ زود باش یالا به ما بگو چکاره‌ای، که هی مدام قهوه تلخ سر میکشی و مگس‌پرانی می‌کنی؟! بگو. وگرنه همین الآن نعش ذلیل‌مرده‌تو جلوی سپاه سیاه می‌دارم، که هر تکه‌ای از تنت رو برای قبرستونای این شهر بی در و پیکر بیرن و سگ‌های ولگرد کلانتری ۴۴ استخوانات رو برا موش و گربه‌های فربه

راه‌راه، که چند لکه گل خون روی پیراهن سفیدشان مانده بود و انگار از یک مجلس گرم اعتراضی در خیابان برگشته بودند، با تشتی خون بر سرشان سراسیمه وارد کافه شدند، روبه‌روی میز نادر نشستند، نادر بی‌توجه به اطراف و بی‌تفاوت به نشستن آنها، همچنان قاشق خود را در فنجان می‌چرخاند، و رمان خرمگس را ورق می‌زد، گاه هم دست چپش را در هوا به نشانه اعتراض به لشکر سیاهی که هی کنار گوشش رژه می‌رفتند تکان می‌داد! هنوز چند دقیقه‌ای از آمدن دو مرد ریشیکت‌شلواری نگذشته بود، که یکی از آنها دستی به ریش خود کشید و با صدای بلند گفت: «آهای پشمالوی خنده‌زار! یالا دوتا چای مشتی دبش به‌همراه توت خشک زعفرانی برای ما بیار.»

مرد میان‌اندام پر مو، که همه پشمالو صدایش می‌زدند، هاج و واج بعد از مکث کوتاهی با ترس و لرز رو به دو مرد ریشی کرد و گفت: «ما توی کافه‌مون چای مشتی دبش نداریم؛ فقط قهوه تلخ با طعم گس مرگ داریم.» ناگهان ریشی چاق با صدایی بم گفت: «پشمالوی خنده‌زار، گس مرگ یعنی چه؟ چرا چای مشتی دبش نداری؟ پس این زهرماری چیه، که جلوی این جغله پاپتی گذاشتی؟ نادر که بی‌توجه به زمان و مکان بود، پیهویی با وراجی‌های ریشی چاق، مشتی محکمی روی میز کوبید و قاه‌قاه خنده بلندی سر داد که یک‌بار قهوه‌اش ریخت و تکه‌های شکسته فنجان کف کافه پخش شد. یک‌مرتبه دو مرد ریشی خشمناک با چشم‌های از حدقه درآمده، به او زل زده و به من کردن افتادند.

در همین حین، پشمالو با سرعت خودش را کنار میز رساند، با صدایی خش‌دار و

خراب‌آباد غارت کنند! می‌فهمی که چی می‌گم؟»

نادر به سختی پای راستش را که زخمی شده بود روی زمین کشید و دستش را به سمت تکه‌های فنجان برد؛ از خُش تکه‌های شکسته‌ی فنجان روی میز، چنان پوستی از تنِ پشمالو بلند شد، که از ترس و لرز هی دور نادر می‌چرخید و پای راستش را به پایه‌های میز می‌کوبید، ناگهان از صدای غرولند ریشی لاغر و انگشت سیابۀ ریشی چاق که گوش چپ و شقیقه نادر را نشانه رفته بودند، روی زمین افتاد و به من من کردن افتاد. ریشی چاق انگشتانش را جلوی بینی‌اش گرفت و سرفه خفیفی کرد و دستش را به سمت پشمالو برای کمک دراز کرد. پشمالو از جا که بلند شد؛ هی پشت سر هم برای دو مرد ریشی حراف، چاخان میبافت و از جنس کت و شلوار آنها تعریف می‌کرد. اما نادر در گوشه‌ای دنج، مثل مُرده متحرکی، فقط سرش را تکان می‌داد؛ بعد با بی‌حوصلگی پای چپش را روی پای راستش انداخت و با خمیازه کوتاهی رمان خرمگس را کنار گذاشت و به فنجان قهوه دومی که پشمالو برایش ریخته بود، مشغول شد. ریشی لاغر کتش را از تن درآورد و روی صندلی پوسیده کنار دیوار انداخت و با عصبانیت مُشتش را بالا برد و گفت: «بابو با توام، به ما نگفتی که چکاره‌ای؟»

نادر به چراغ روشن بالای سرش نگاهی کرد و هیچ نگفت!

مرد ریشی، دوباره رو به نادر گفت؛ «با توام بابو علفی! با این سیگارهای بهمنت که انگار تمومی ندارن. چرا نمی‌گی از کدوم قبرستون درهای اومدی، که گوشه‌گوشه این کافه گُل خنده‌زار رو اشغال کردی و هی مدام روی میز و صندلی‌هاش می‌کوبی؛ گاهی هم مثل یه توله طناب‌

تازی، عکس ماه مگسی رو مچاله می‌کنی و پُک می‌زنی به سیگارو نمی‌گی توی کله پوکت چه می‌گذره؟ آدم و عالم رو تا ته فنجانِ قجری چشمات می‌بری و این زهرماری تلخو کوفتیشون می‌کنی؟»

نادر دوباره خمیازه کوتاهی کشید. آرام چشم‌هایش را بست. یک‌مرتبه ریشی لاغر از بی‌خیالی نادر، فریاد بلندی کشید و گفت: «بابو با توام! می‌شنوی چی می‌گم؟ چرا لال‌مونی گرفتی؟ کری؟ کوری؟ نمی‌بینی؟ نمی‌شنوی؟ از این همه وراجی با تو نفس‌هام داره به شماره می‌افته، زود باش، یالا جواب این همه مشت کوبیدنت به در و دیوارهای این کافه رو بده!»

ریشی چاق وقتی دید از دهان ریشی لاغر کف بالا می‌آد و نایی برای نفس کشیدن نداره، از روی صندلی بلند شد و این بار انگشت خود را سمت سینه نادر نشانه گرفت و گفت: «البته که قیافه ذلیل‌مرددهت به شِرو و ره‌های پاپتی می‌خوره! فقط یه کشیده مشتی و دشتی کافیه که بفرستمت به یه جهنم‌دره کوبیری؛ وسط یه ناکجاآباد، که فقط مادر ذلیل‌مرددهت دنبال جنازهت بگرده و بتونه به عزات بشینه و گیسای گلابتونی شو بپره!»

ناگهان نادر چشم‌هایش را با وحشت باز کرد، دستش را در جیبش برد و فندکش را درآورد، سیگار بهمنش را روشن کرد و رو به پشمالو گفت: «آسمون جل اجنبی! صدای وزوز اونارو می‌شنوی؟ مدام توی کله من دارن یه چیزی رو می‌مکن! یه چیزی مثل خون! سپاه سیاه خرمگس‌ها خیرات سر پدرت پشمالوی خنده‌زار؛ می‌خوای با این خنده‌زار، زار زار به عزام بشینی که هر پلشت و نجسی رو به اینجا راه دادی و من و رفیق‌مامو هم دو دستی لو دادی؟! آره پشمالو، مفتی مفتی منو فروختی؛ اما بهت قول

ترکیده روی زمین افتادند و خودش نیز با یک ضربه غافلگیرانه از انگشت شست ریشی چاق روی سینهاش، پاهایش سست شد. مایع سُربی سُرخ از دهانش سرآزیر شد و تلوتلو با پای چپش روی صورت ورم کرده آها کوبید و کوبید؛ مایع سُرخ و سُربی‌رنگ کفِ کافه پخش شد و همزمان سایه سه نعش روی زمین افتاد!

ناگاه صدای رژه ارتش سیاه و جیغ آمبولانس، پشت در کافه به گوشِ پشمالو رسید، پشمالو از ترس و لرزی که بر اندامش نشسته بود بلند شد و لنگ‌لنگان از پله‌ها به سمت چراغ‌ها بالا رفت و آن‌ها را خاموش کرد، در کافه را بست؛ پنکه سقفی را روشن کرد، و سه طناب بلند از پنکه آویخت. سایه سه طناب که مدام با چرخش پره‌ها دور سه جنازه می‌چرخید.

\*\*\*

پشمالو آرام پشت میز نشست، به رمان خرمگس زل زد! صدای ورق زدن رمان در فضا پیچید، پره‌های پنکه انگلیسی می‌چرخیدند؛ و سایه سه طناب روی سه جنازه افتاد.

می‌دم با یه حرکت شصتی و غافلگیرانه تک‌تک خرمگس‌های سیاه رو می‌کشم که همه ریش و پشمات یه جا بریزه توی صورت این لشکر سیاه مفرگی.»

\*\*\*

نادر پشت سرهم یک‌ریز حرف می‌زد و همزمان انگشت شستش را به طرف ریشی لاغر برد و بعد سمت شقیقه ریشی چاق نشانه گرفت؛ دقایقی بعد، از صدای آژیر پمپاژ لوله آب در موتورخانه، انگار چیزی مثل ترس از قفسه سینه او بیرون ریخت، یواشکی کلتش را روی میز گذاشت!

دوباره شروع به سیگارکشیدن کرد، با هر پک سیگارش، صورت کج و کوله آنها پشت حلقه‌های دود محو شد. اینبار نادر با صدای خشمگین‌تری فریاد کشید و محکم‌تر روی میز کوبید و رو به آنها گفت: «با شماها، بتمرگید سر جاتون خرمگس‌های زنده زشت پلشت شهر آشوب! شما شباهت عجیبی با سوسک‌های شاخدار دارید و توی کله پوکتون چیزی جز پلشتی و نشستن روی کثافت نیست؛ خیلی خوب بلدید ادای پرنده و پریدن رو در بیارید؛ اما کور خوندید حشرات موذی و مضر؛ من نمی‌ذارم هیچ کدومتون از این هوای ممنوعه زنده دربرید. البته شماها قبل از سقط شدن خیلی در مورد من کنجکاو بودید و می‌خواستید بدونید که من کی‌ام؟! من، من یه شاعر، یه شاعر که طناب دارو می‌شناسه، کلمات برهنه رو می‌شناسه، راز چراغ‌های به‌دار آویخته رو میدونه؛ با کلماتی مثل خاموشی و روشنی سر و کار داره و علیه خرمگس‌های مُخبر طغیان و عصیان می‌کنه.»

نادر به سمت آنها حمله‌ور شد؛ دو مرد ریشی زیر مشت و لگدش، با سر و صورت





## نقشی از یک داستان کوتاه و آن کمرگاه سفید و پنجره خاموش



نگارنده: م. روان‌شید

اصلاً پشتش را کرده بود تا گیره‌ی پستان‌بندش را باز کنم یا ببندم. اگر می‌توانستم آن لحظه حساس را درک کنم، شاید رفتارم طور دیگری رقم می‌خورد، اصلاً قصه شاید جور دیگری پیش می‌رفت؛ مثلاً می‌توانست آغاز عشق باشد و شهوت و دیوانگی و عطش به همراه جنونی که همه‌چیز آدم را وحشی می‌کند،

خانه باید آن قدر با گاز اشباع می‌شد تا در یک استارت زدن دوباره یخچال، همه چیز برود روی هوا، تا آن موقع من هم وقت داشتم تا کیلومترها از آن محله و آن شهر و شاید آن کشور دور شوم. وقتی پشتش را به من کرد و خواست تا حلقه پستان‌بندش را ببندم، هنوز به‌درستی نمی‌دانستم دارد می‌رود یا دارد می‌آید، یعنی

همه نقطه کور و نامعلوم انگار من بیشتر به عمق می‌رفتم تا رو به پایین. شانه‌های سفیدش، بندهای پستان‌بندش، پرده‌هایی که در نسیم پنجره نیمه‌باز می‌رقصیدند، شراب و شیون موسیقی ملایمی که مدام در هوا پخش می‌شد و انگار هرگز خیال تمام شدن نداشت... اتاق سفید و ملافه‌های سفید و پرده‌های سفید و سفیدی دخترانه‌ای که تقریباً بوی پاساژهای جزیره کیش را پخش می‌کردند؛ همه با هم دست در دست هم، پاساژ پردیس دو. پاگردها پشت پاگردها که از زیر پایم می‌گذشتند، بیشتر به اتاق سفید منتظر نزدیک می‌شدم، درکش می‌کردم. کم‌کم می‌توانستم بفهمش، حس‌اش کنم، به یادش بیآورم. حالا تازه آن گیجی مبهم داشت شکل عوض می‌کرد؛ از فهمی به فهمی دیگر می‌رفتم و از فهمی پیشین به فهمی تازه‌ای که برایم پدید می‌آمد و پیش رویم شکل می‌گرفت. او هنوز در آن اتاق بود یا او دیگر در آن اتاق نبود؟ بند پستان‌بندش را بسته بودم یا باز کرده بودم؟ اجاق گاز هنوز در حال هوو کشیدن بود یا... لای پنجره اما باز بود، کمی باز بود و حالا به فهمی نو پا گذاشته‌ام؛ درست در پاگرد پنجم. حالا من نتیجه عشق بودم یا نفرتی که نمی‌دانم چگونه شکل گرفته بود؟ حالا باز هم تعریف زشتی و زیبایی در آن اتاق داشت شکل عوض می‌کرد، حالا نمی‌دانستم دیگر کدام ما داشتیم به کدامیک فکر می‌کردیم، کدام‌مان نتیجه زشتی درست یا نادرست تصمیم سخت‌مان بودیم، کدامیک قربانی و که انتقام گرفته بود. نسیم اگر پنجر نیمه‌باز را بسته باشد، پرده‌ها اگر دیگر تکان نخورند... در پاگرد پنجم می‌دانستم خانه باید آن‌قدر با گاز اشباع می‌شد تا در یک استارت زدن دوباره یخچال، همه‌چیز برود روی هوا...

برای هر دو و شاید حداقل برای من، و یا نه درست برعکس؛ می‌توانست تصویری از خستگی و بی‌حالی و انزجار را با خود داشته باشد. همه‌چیز بستگی به همین داشت که آن شانه‌ها و آن کمرگاه سفید از من چه خواسته بودند؛ بستن یا باز کردن قفل اتفاقی که نمی‌دانم افتاده بود یا قرار بود بیفتد. از پله‌ها که پایین می‌آمدم دیگر همه چیز اتفاق افتاده بود، نمی‌دانم تمام شده بود یا نه؛ اما حتماً اتفاق افتاده بود چرا که من در حال پایین آمدن از پله‌ها بودم. در پاگرد دوم بود که به استارت دوباره یخچال فکر کردم؛ هنوز وقت داشتم، خیلی وقت داشتم. در پاگرد سوم احساس می‌کردم درست همین لحظه که آرام و بی‌هراس دارم پله‌ها را طی می‌کنم؛ حاصل یک انتقام شده‌ام، نتیجه یک تصمیم و انجام عملی زشت و زیبا که مرا بعد از آن تصمیم سخت، به هدفی که می‌خواستم رسانده است. عملی زشت و زیبا اتفاق افتاده بود چرا که تصویر کمرگاه و بندهای پستان‌بندش هنوز در ذهن‌ام زنده بودند، زیبایی آن‌چه اتفاق افتاده بود در همین تصویر تعریف می‌شد، و زشتی‌اش بستگی به استارت دوباره یخچالی داشت که ضربانش برای جرقه زدن مدام تندتر و تندتر می‌شد؛ و هدفی که تعریف نتیجه‌اش زشت می‌شود. زشتی، زیبایی... حالا تازه باید تعریفی برای این دو پیدا می‌کردم. نزدیکی‌های پاگرد چهارم بودم که فکر کردم تاریکی زشت است؛ اما همیشه همه شب‌ها که زشت یا تلخ و وحشت‌انگیز نیستند، یا بارانی که برنج‌زار را سیراب و هم‌زمان خانه‌های پایین‌تر را ویران می‌کند؛ زشت است یا زیبا؟ می‌شد همه‌چیز را توجیه کرد اما تعریفشان به این سادگی‌ها نبود؛ و راه‌پله‌ها هی طولانی و طولانی‌تر می‌شدند، زمین نبود که به من نزدیک می‌شد؛ با این



# مغازه ریتهم دار



نگارنده: فرناز استقلال

ما انواع و اقسام دعوها را داشتیم؛ از طیف‌های متفاوت تا نحوه متفاوت‌ترشان؛ دعوا سر پرداخت نکردن اجاره و قبض‌ها، نخریدن مایحتاج خانه تا آویزان نکردن لباس‌ها به چوب‌لباسی... حتی سر نکشیدن سیفون توالت. و من همیشه همان بودم که با خجالت در محل راه می‌رفت. دختر یکی یک‌دانه، تنها روشنی اجاق آقا منتظم ناصری، تعمیرکار لوازم صوتی

«چی شده، چرا فریاد می‌زنی؟ چته؟ آبرومون رو بردی صدات رو بیار پایین. صدات پیش از خودت بره الهی مرد.»  
 «کدوم آبرو، برو بابا! دلت خوشه تو هم، تو این اوضاع هر روز یه رنگم این مرتیکه هم راه‌به‌راه دنبال بهونه است.  
 سرم را از اتاق بیرون آوردم. این صداها برای من تازگی نداشت. دعوا قوت غالب خانه ما بود.

جدید درجه‌دار ارتش بود و برعکس منتظم کله سرخود، بسیار مبادی آداب و از قضا اهل پایتخت و کمی خوش با احوال خود، یا همان مغرور بود. این پیچ‌ها و آمدوشدها برای مسرت و منتظم معنی جز کول گرفتن چهار تا تیرو تخته و زیر قیف صاحبخانه‌ها رفتن نداشت و درست اینجا نقطه عطف زندگی منتظم شروع شد. بعد از انقلاب نوین، این نقطه عطف، بزرگ‌ترین شوخی جهان هستی با منتظم بود تا از آن شوریده شیرازی موجودی جدید بسازد؛ بدون هیچ وجه تمثیلی به نیاکان و عدم نیاز آیندگان.

کار مغازه پر رونق نبود و مردم عادت به روضه و رضوان را مشتاق خرید و تعمیر جعبه‌هایی که از آن صداهای نامحرم می‌آمد نمی‌کرد.

در این احوال زندگی گاهی چنان بر سر مسرت چهار انگشت می‌شد که مسرت بی‌سرور، مجبور از قرض گرفتن و نان عاریه آوردن از منزل پدر می‌شد و این اصلاً خوشایند مسرت و سروری خانم نبود. هر چند میرزا رفعت به خواب هم نمی‌دید که بخشی از رزق دامادش را پرداخت می‌کند. علی‌ای حال، سه سال از آتش وصل و دیده بر رخ یار گذشته بود و بر تمام مکافاتی که مادر چرخ گردون بر کرده حالا خشک شده منتظم قرار داده بود رنج بی‌اولادی نیز اضافه شده بود. وه! چه جهانی شود از تمام عناصر آه دعوای پی‌پی بر سر مسائل کوچک و بزرگ خانه به دلیل بی‌پولی مداوم و پولداری گه‌گذار که به لطف بی‌تدبیری زن و شوهر هیچ‌وقت به حساب آسایش نمی‌آمد ادامه داشت. تا اینکه کم‌کم رفت‌وآمد سروری خانم با کیسه‌های کوچک دارو و معجون و گاهی با جادو جنبل‌ی ریز شروع شد و سامان خانه بی‌سامان را از بیخ و بن برید. منتظم چاره‌ای جز صبر و دم نزدن نداشت. تنها بود و از خانواده بی‌زبان‌ش هم صدایی بر نمی‌خاست. خودش را به دست خوش‌رقص زمان داده بود.

تا این که این‌بار مادر گیتی دلش برای مرد پرهیاهوی خاموش، منتظم نظم از دست‌داده

که روزگاری خوش‌خوشان داشت و به لطف نقاط طلایی زندگی‌اش سال‌ها بود صبحانه را با آه و شام را با دق صرف می‌کرد.

اجازه دهید آقا منتظم یا پدر جرجرو را به شما معرفی کنم.

منتظم لاغر با صورتی استخوانی، سینه‌ای فراخ، قدی بلند و صورتی شرقی، پسری اهل شعر و شاعری متعلق به دهه چهل و ساکن محله خوش‌رنگ و لعاب در شازده (در شاهزاده) شیراز لوطی مسلک و رفیق‌باز.

منتظم پسر کله پربادی داشت. اهل عشق و شور بود و به لطف آب خوردن از درگاه سعدی و گذر در مسیر حافظ خرده جانی عرفانی داشت. شعور و شهودش گاهی اسباب دردسر و گاهی باعث مسرتش می‌شد. چنان‌که در این راه دل داد و دل گرفت و تسلیم خانه میرزا رفعت قندفروش شد. دل‌دادگی به مسرت دختر پنجم میرزا رفعت و سروری خانم، انقلاب نوینی بود در زندگی هر جا بامی هر جا رختی منتظم. مسئولیت‌های جدید راه منتظم را از پشت باغ دلگشا و مسیر خوش‌منظر حافظ جدا می‌کرد و این چندان به مذاق کله سرخود منتظم خوش نمی‌آمد. در هر حال دل‌دادگی را چاره‌ایی جز وصل نبود. در حرکتی ضربتی خرده استعداد منتظم در صوت و ضبط و قر و آهنگ تبدیل به مغازه‌ای شد، دقیقاً سر نبش خیابان شهناز. عروسی ساده‌ای به پا شد و عروس و داماد در قواره دوم از منزل موروثی میرزا رفعت جلوس کردند. ماه‌های اول چنان که می‌نمود خوش و خرم و بی‌آزار از فامیل بی‌صدا و ممتنع منتظم و سلطه پرابهت میرزا رفعت گذشت.

زندگی می‌کردند و خوشحال از کنار هم بودن که منتظم جایی داشت و جلالی. پسر خوش چهره دل به نشاط شیرازی در کنار همسری صاف و صمیمی. اما همیشه در بر پاشنه عیش و مستی نمی‌چرخد. به ماه هشتم نرسیده که پیچ‌های اهل خانه برای دختر ششم میرزا رفعت که سویدا نام داشت شروع شد. داماد

که زایشگاه شیر و خورشید شیراز مآمن شکستن تصورات مردسالارانه منتظم شد. صدای شکستن کاخ رؤیاهای تازه بنیاد منتظم در سرسرای جهان هستی شنیده می‌شد. البته که نه تنها کاخ رؤیاهای شکست که دل منتظم از تمام برگ‌های آسی که جهان هستی برایش رو می‌کرد گرفت. پشتش را به پرستار و در زایشگاه و خانه و زندگی کرد و رفت.

در چندین سال ازدواج و دلدادگی و دل خستگی‌اش همیشه هنگام کم آوردن از چرخ بی‌چرخ گردون باطری اضافه وجودش را مایه گذاشته بود و امیدوار بود این برگ زرین زندگی‌اش باشد.

منتظم سرخورده و ملول هیچ شباهتی به ایام شباب و شور نداشت. مردی متأهل له شده در تنگنای زندگی و بی‌پولی و بی‌پسری بود.

مسرت مدت‌ها بود از نقطه کانونی توجه خارج شده بود و آن لوندی دختر شیرازی‌اش رو به خاموشی می‌رفت. او نیز مادر دختری بود که پدرش او را نمی‌خواست. «زرفام، زرفام کجایی دختر؟ هر وقت صدای نحس این مرتیکه دلنگ دلونگی بلند می‌شه کمتر برو تو اون سوراخ قایم شو و میرزا بنویس چی بشو، پاشو جمع کن، پاشو هرچی می‌خواوی و بردار، داریم می‌ریم.»

«داریم می‌ریم؟ کجا آخه؟»

«سر قبر بابام، پاشو کتاب و دفترت و هم بردار، اون چرت و پرت‌هایی رو هم که می‌نویسی بردار، نمی‌خوام به خاطر یه مشت کاغذ باز برگردم تو این خراب شده»

«ولی مامان کجا می‌ریم؟»

«نمی‌دونم زرفام؛ ولی باید بریم، تو که نمی‌خوای با این پدر بی‌پدرت بمونی  
«من... نههه...»

«پس یالا تا رفته دعوا...»

«با کی؟!»

«با این یارو صاحب‌خانه قُردنگ، تا نیومده بریم، بجنب یالا.»

سوخت و ویارهای صبحگاهی مسرت نوید برگ دیگری در زندگی آنها را داد. شور و شادی پرنقشی در خانه کوچک آنها را زده بود. آهنگ‌های ریتم‌دار جوانی دوباره سر از مغازه نبش شهناز در آوردند و باد کله منتظم در سرش شروع به چرخش کرد. ایام به شده بود و همه چیز می‌رفت که بهتر شود جز بی‌مشتری بودن مغازه ریتم دار.

منتظم که در سر پر صدای خود تصور پسری را داشت که بتواند آنچه خود از دمار روزگار در نیاورده به او بسپارد، شبانه‌روز در رؤیای کارهای نکرده و موکوله جفت‌پا به ریتم موزونی راه می‌رفت و در دلش قندها می‌سابید و نقشه‌ها می‌کشید. روز موعود در آغوش کشیدن قرص قمر متصوره در ذهن منتظم رسید.

پرستار، خسته و بی‌حوصله در راهرو زایشگاه با چشم دنبال مردی لاغر که از شادی بشکن‌های بی‌صدا می‌زد و با پاهایش ریتم بر می‌داشت گشت و او را ندید. منتظم چنان روی نوک شست پا سُر می‌خورد و مایکل جکسونی‌وار راه می‌رفت که در انتهای راهرو کسی او را نمی‌دید. پرستار چاره‌ای جز جر دادن گلو و داد زدن نداشت. «همراه مسرت قندآبی، همراه مسرت قند آبی.»

منتظم سریع‌السییر خودش را رساند. «بله خانم! من هستم. بنده منتظم ناصری هستم. پدر اون کاکل زری...»

«کی گفته پسره آقا، پس کلاهتو آب برده. دختره یه دختر گیس‌بلند» و این‌گونه بود







نگارنده: افسانه دشتی

# سلام دارا خان

از ننو بیفته بیرون. همون ننویی رو می‌گم که عارف با جعبه میوه‌ای که از شما گرفته بود و دو تکه طناب به این طرف و اون طرف اتاق وصل کرده. اگه بدونین بچه چه راحت توش می‌خوابه! با تکه پارچه‌هایی که توش رو پر کردم خیلی نرم و لطیف شده. حالا حتما فکر می‌کنین باز توقعم داره می‌ره بالا، نه بابا چه توقعی. شما آقایی کردی دست عارف رو گرفتی و در این گاوداری مشغولش کردی. یادمه پنج سال پیش که

یک روز زمستانی‌ست. همه در انتظار آمدن سال نو، سال ۱۳۷۳. مهلا کنار گهواره صابر نشست، در این اندیشه: «دارا خان یک وقت فکر نکنین شکایت دارم‌ها! نه شکایتی نیست، فقط امروز صبح که پام به پتوی کف اتاق گیر کرد و با سر رفتم و خوردم به ننوی بچه، یهو دلم ریخت. نشستم کنار ننوی صابر و بی‌اختیار اشک‌هام سرازیر شدن. نمی‌خواستم گریه کنم‌ها! اشک‌هام خودشون سرازیر شدن. آخه نزدیک بود بچه

اسکناسی را که دستمزد گرفته، می‌گذاره کف دست من و می‌پرسه: «مهلا جان هنوز هم خوشحالی؟» و من دست‌های زیر و خشنش رو در دست می‌گیرم، می‌بوسم و می‌گم: «آره، آره به جون لیلا مون، آره. داراخان لیلا رو که هنوز یادتون هست، همون دختر اولم که کور به دنیا اومد. روزهای اول که نمی‌دونستیم کوره! چند ماه که از تولدش گذشت، دیدیم یک جوری دورو برش رو نگاه می‌کنه؛ تو صورتومون نگاه نمی‌کرد. با کمک خود شما از دکتر وقت گرفتیم و بردیمش تهران. همون روز دکتر گفت که کوره، کور مادرزاد. روزهای بدی بود خودتون که می‌دونین دارا خان.

حالا کار لیلا این است که روی تابی که عارف با همون جعبه میوه‌ها و طناب‌ها به تیرهای چوبی سقف وصل کرده، بنشینه و تاب بخوره. هی تاب می‌خوره، هی تاب می‌خوره. صبح تا شب تاب می‌خوره. عارف از همون روز که این خبر رو شنید، بیچاره غم دنیا نشست روی دلش. عارف دیگه عارف قبلی نبود. اون لبخند مردانه که روح می‌داد به وجودمون، دیگه رفت. حالا من مونده بودم و یک عارف خسته و افسرده، تا صابرمون به دنیا اومد. از همون روز اول که فهمیدیم باردارم، هردو نگران بودیم، می‌ترسیدیم که دومی هم کور به دنیا بیاد. اما چه روز خوبی بود اون روز که همون دکتر تهران شیرینی خریدیم. شما که حتما یادتون نیست، اما همه گاوداری و نصف اهالی ده رو شیرینی دادیم. البته بعضی‌هاشون که اعتراض دارن به مردهای ما در صف نونوایی، شیرینی بر نمی‌داشتند. اونا فکر می‌کنن این حق اوناس که ما می‌خوریم. عارف بیچاره خیلی صبوری می‌کنه و نگاه‌ها رو تحمل می‌کنه. چاره دیگه‌ای هم نداره. تازه بعضی‌ها می‌گن؛ مردان ما سر هم می‌برن! از شما می‌پرسم عارف می‌تونه سر ببره؟! خب البته همه جای دنیا آدم‌های بد ذات و شرور سر می‌برن دیگه! مگه نه؟ گاهی با چاقو گاهی با پنجه! اما عارف نه بدذاته، نه شرور.

خلاصه مزه آن شیرینی هنوز زیر زبانت است. آن روز، من که صابر رو محکم به بغل گرفته بودم، با عارف و لیلا نشستیم روی پله جلوی اتاقمان. احمد آقای بهورز از ما یک عکس یادگاری گرفت. این احمد آقای بهورز کاری به کار ما نداره. فقط

با عارف عروسی کردم از چند ماه پیش تر به من قولی داد. قول داد فردای عروسی دستم رو بگیره و بیاره ایران، نه برای ماه‌عسل که، برای زندگی. این قول و قرار، هدیه عروسی مون بود از طرف عارف.

شب عروسی همه به ما و خوشبختی ما فکر می‌کردن و ما به نقشه فرارمون.

چه فرار قشنگی بود! عروس و داماد هر دو، آسمان رو سیر می‌کردیم، احساس خوشبختی می‌کردیم، کنار هم خوشحال بودیم. عارف هی دست من رو در خلوت می‌گرفت و می‌بوسید، آخه از زن و شوهری که بگذریم عارف اصلاً مهرپونه!

ما از هر وسیله‌ای که می‌شد استفاده کردیم تا خودمون رو رسوندیم به گاوداری شما. یادش به خیر عبدالله خان خیلی مردانگی کرد که این کار رو از قبل برای عارف پیدا کرد. اول که وارد گاوداری شدیم بوی بد، شدید خورد به صورتم که انگار یهو همه وجودم شد بوی تاپاله گاو. با این حال لبخند زدم که یک وقت شما ناراحت نشی، عارف هم همین‌طور، گفتیم: «سلام دارا خان.»

شما فاه‌قه خندیدی و گفتی: «من که خان نیستم!»

برای ما خان بودید و خان شدید.

من و عارف دوتایی لاغر و نحیف جلوی شما سرکج کرده بودیم. شما با آن هیكل درشت و موهای سیاه تاب‌دار و کت و شلوار راه‌راه سیاه و سفید به انتهای گاوداری اشاره کردی و اتاقمان رو نشون دادی، چه اطاق خوبی! دورترین اتاق در گاوداری، چون شنیده بودی ما تازه عروس و داماد هستیم و عبدالله خان هم سفارشمون رو کرده بود.

دارا خان یه وقت فکر نکنین دارم متلک می‌ندازمها! نه عین حقیقت رو می‌گم. واقعاً خوشحال شدیم.

با کمک اهالی ده و خود شما و بقیه کارگرهای اهل افغانستان اتاق را چیدیم و چند پتوی کهنه شد فرش زیر پایمان که دیگه الآن خیلی نخنما شدن! ولی من هنوز وقتی می‌شورمشون برق می‌زنن.

من چقدر این پرده گل صورتی رو دوست دارم؛ الآن پنج ساله که تا عارف وارد اتاق می‌شه پرده رو می‌کشم و در رو از داخل قفل می‌کنم. یک چای تازه‌دم می‌دهم دست عارف. عارف مثل همیشه به دیوار تکیه می‌ده، دو زانو رو در بغل می‌گیره و به دیوار روبه‌رو زل می‌زنه. من هم کنارش می‌شینم. بعضی وقت‌ها چند

گاهی به ما سرکشی می‌کنه. اما خانمش، خانم ورزنده رو می‌گم، بهورز همون خانه بهداشت، او هر روز با دانشجویهای پرستاری به ما سر می‌زنه. دانشجویها خیلی خوب و مهربونن. من خودم روز اول آمدنشون متوجه اشک جمع‌شده در چشم چند تاشون شدم. روز اول بهم گفتن: «چه چشم‌های زیبایی داری مهلا خانم!» در دل گفتم کاش چشم‌هام رو می‌شد بدهم به لیلایم. چشم‌های او هم خیلی قشنگه، سبز روشن! از چشم‌های من هم درشت‌تر و زیباتر! حیف که نمی‌بینه.

اما این دانشجویها دنیا دیده که نیستن! مرتب می‌گن؛ این چراغ خوراکی‌پزی گوشه اتاق خطرناکه! خوب مگه من نمی‌دونم خطرناکه!! ولی چاره چیه؟ با این چراغ والور هم چای درست می‌کنم، هم غذا درست می‌کنم، زمستان‌ها هم اتاق رو با اون گرم می‌کنم. البته تابستونا که هوا خیلی گرمه چراغ رو می‌برم بیرون. ولی اون‌جا هم باید مواظب چراغ باشم. نکنه که کسی بهش بخوره و خودش رو بسوزونه.

این دانشجویها و خانم مربی قول دادن که آدرس چند مرکز یادگیری برای لایلا پیدا کنن که همین دورو بر باشه. آنقدر وقتی این خبر رو شنیدم خوشحال شدم. شب با ذوق و شوق برای عارف تعریف کردم. عارف هم خیلی خوشحال شد. قرار گذاشتیم اگه آدرس‌ها رو گرفتیم، هر چقدر هم لیلایم.»

که از گاوداری دور باشه عارف از شما اجازه بگیره و با مرخصی ساعتی لیلارو به اون مرکز بیره. حتماً می‌بره. لیلایا همه دنیای عارفه. فقط خدا کنه نگن چون افغانستانی هستین اسمش رو نمی‌نویسیم.

دارا خان باور کنین ما هیچ دخالتی در این نقل و انتقال از گاوداری نداریم. هی از مرکز بهداشت میان و می‌گن محل زندگی کارگرها از محل گاوداری باید جدا باشه. خودشون دارن سعی می‌کنن جایی رو انتخاب کنن و ما رو به اونجا بیرن. خدا می‌دونه چقدر برای ما تموم بشه! من که هیچ کلامی نمی‌گم. تا می‌آن سر صحبت رو باز کنن، می‌فرستمشون پیش عارف. عارف عاقله. می‌دونه اگه به ضررمون تموم بشه و شما از کار بیکارش کنین چه بلایی سرمون می‌آدا! من هر وقت کنار ننوی صابر می‌شینم، نمی‌دونم چرا خیال‌بافی‌های قشنگ می‌آد سراغم! صابر رو می‌بینم که در افغانستان دکتر شده؛ دکتر چشم. شاید تا آن روز درمانی هم برای چشم‌های لیلایم پیدا بشه. خانه‌مون رو بزرگ می‌بینم که دیگه بوی گاوداری نمی‌ده. صابر با زنش اون طرف حیاط، من و عارف و لیلایا این طرف حیاط. اما من هنوز اونجا خودم رو مدیون شما می‌دونم! دارا خان.

در اتاق رو می‌زنن! فکر کنم خانم ورزنده است و دانشجویها. شاید آدرس آن مرکز رو آورده باشن برای لیلایم.»





# رؤیای بهار



نگارنده:  
محمدحسین اسدی

می‌کند.  
این روزها درگیر معده‌ام هستم. بی‌آنکه جرعه‌ای  
زهرماری نوش جان کنم، یک‌سره حالت تهوع  
دارم. بویی به مشام نمی‌آید. تنها بوهایی که  
استشمام می‌کنم بوی عفونت، سیگار و عرق

در این دو روز بارها این ایده در سرم چرخیده  
است و مدام به آن فکر کرده‌ام که شاید بهار  
یک نجات باشد.  
بهار نجات این ماجرای من است. نمی‌دانم؛  
اما رؤیای بهار هر لحظه با من زندگی

از فرط خستگی با همان لباس‌هایم به رخت‌خواب غلطیدم.

باران می‌بارید و با اولین رعد به حیاط خانه مادربزرگ نقل مکان کردم. حیاطی به مساحت ۰۵ متر، ایوانی سوار بر حیاط، حوضی آبی‌رنگ در مرکز، صندلی لهستانی با بالشی از پوست گوسفند در نشیمنگاهش درست چسبیده به پلکان سنگی ایوان به حیاط و تختی قهوه‌خانه‌ای در گوشه سمت چپش و دیوارهای آجر سه‌سانتی که دور تا دورمان را احاطه کرده بودند.

بهار با شالی فیلی رنگ، کت سرمه‌ای و اکلیلی که آستین هم نداشت و دامنی به رنگ زرد نشسته بود بر روی صندلی لهستانی و من هم درازکش بر پهلو راست روی تخت قهوه‌خانه‌ای با شلوارکی گشاد و مشکی رنگ که پر بود از طرح تشک‌های نوشابه پرسی و کوکاکولا با زیر پیراهنی سفید گفتم: «سلام خوب هستین؟!» گفت: «اوا... سلام خوب هستین؟!» انگار که باهم بیگانه‌ایم، انگار... توجهم به برچسب‌های روی دستش جلب شده بود و دستش پر بود از برچسب‌های نقاشی شب پرستاره.

گفتم: «معشوق من شاگرد شماست.»

گفت: «نامش؟!»

گفتم: «فلان»

گفت: «چه عجیب، اصلاً به خاطر ندارمش.»

داشتیم یا داشتم کمی حرف می‌زدم که مشعشوق از پلکان ایوان پایین آمد. نگاهی چپکی به بهار کرد و سُر خورد در بغل من. معشوق حرف نمی‌زد.

بهار گفت: «شما شاگرد من هستی؟!»

معشوق گفت: «اوهوم»

و بعد هم چشم‌غره‌ای به بهار رفت و در هم لولیدیم... همزمان که در هم می‌لولیدیم، (می‌دانم، برای من هم عجیب است)، بهار، برچسب‌های شب پرستاره دستش را،

است. بارها از مراجعه‌کنندگانم می‌خواهم که خواسته خود را تکرار کنند. گوش‌هایم... گوش‌هایم خوب نمی‌شنوند. به علت فشار حالت تهوع چیزی نمی‌خورم و حتی سیگار هم نمی‌کشم. بیس شده‌ام. درگاه خبرسانی یک انتشاراتی را به اشتباه و یا به علت کمبود نیروی کار به من سپرده‌اند. اغلب مواقع در متن‌هایم غلط‌های املایی فراوانی وجود دارد و خوانندگانم تا می‌توانند بد و بیراه نصیبم می‌کنند، از همین رو دستم به نوشتن نمی‌رود و یا اگر برود، گمان می‌کنم تمامی نوشته‌هایم غلط است. می‌دانم که بیش از حد غر زدم؛ اما باید می‌دانستید... باید می‌دانستید. با توجه به جمیع جملاتم، اگر روا نباشد که بگویم تمامی سوراخ‌هایم بسته است، می‌توانم اذعان کنم تمامی خروجی‌هایم مسدود است.

پریشب باران شدیدی بارید. من پس از تحمل رگبار گلوله‌های تگرگ بر روی موتور سیکلتم، بعد از رسیدن به مقصد، یعنی درست ده قدم مانده بود به مقصدم برسم که موتورسیکلت لیز خورد و من زمین خوردم. بهار تقریباً یک یا دو ساعت بعد بود که به سراغم آمد.

در آینه آسانسور به خود نگاه می‌کردم، لباس‌هایم شرحه‌شرحه بودند و از تمام هیکلیم آب می‌چکید. شاید باورتان نشود؛ اما حتی از شرمگام هم آب می‌چکید. نکند از ترس به خود شاشیده‌ام؟! نترس دارو خاصیتی دارد که تو گمان می‌کنی شاشیده‌ای؛ اما اینطور نیست... این را بهار درست در هنگامی که شاش‌بند شده بودم و خروجی‌ام گرفته بود به من گفت، درست بالای سرم در بیمارستان.

در میان دالان بوی عفونت، سیگار و بی‌اشتهایی با همراهی سوتی در گوش در هیبت یک انسان به زمین‌خورده و به خاک‌نشسته،

بهار را نگاه می‌کردم و در دلم به سام می‌گفتم: «خفه شو»... بهار و عبدالله در آن بازی می‌کردند. وای از آن لحظه‌ای که درب سلول‌ها پل شد.

سام خندید و گفت: «واقعاً؟! پل شد؟!»

گفتم: «خفه شو»

خفه شد. بهار دستم را گرفت و به داخل دفترش برد. تمام مدت، پوشه‌ای را با دو دستش گرفته بود و دنبال چیزی می‌گشت. انگار می‌خواست بگوید: «بین، نه... اما نگفت.»

حالت تهوع امانم را بریده بود.

گفتم: «من عاشق سکوت هستم... تک‌کلمه و بعد سکوت»

شگفت‌زده گفت: «واقعاً؟! من هم همینطور، شما فیلم شیگولو پلو رو دیده‌اید؟»

گفتم: «نه»

گفت: «خب، بیایید برویم نشان‌تان بدهم. دستم را گرفت، از پله‌ها بالا آمدم، از کنار سام و جمشید گذشتیم؛ بی‌آنکه نگاهی به آنها بکنیم، بهار به مرد میان‌سال که به توالت‌ها نگاه می‌کرد، گفت: «خدانگهدار.» مرد بی‌آنکه نگاهش را از توالت بردارد، گفت: «خدانگهدار.»

باران می‌بارید. من حالت تهوع داشتم. تنم بوی عرق خیس خورده می‌داد و نفسم بوی سیگار. رفتم دستشویی بالا آوردم و بعد طبق عادت هر صبح ناشتا سیگاری کشیدم تا قهوه‌ام آماده شود.

کارهای روز را لیست کردم:

-آشتی با معشوق؛ (دیروزش دعوایمان شده بود.)

-دیدن فیلم چند کیلو خرما برای مراسم تدفین؛ (دیروزش همکارم پیشنهاد داده بود.)

-تماس با سام (دیروزش از تصمیم استعفایم متعجب شده بود.)

-مصاحبه با جمشید در باب ترجمه کتاب

بر روی ساق پای من می‌چسباند. معشوق که دهانش از من پر بود، با مردمک چشم‌هایش می‌پرسید که این خانم دارد چکار می‌کند؟! و من که در حال لولیدن بودم و سرم در دستان معشوق و دهانم از معشوق پر بود و پاهایم قفل در دستان بهار... خندیدم... معشوق رفت، گریه کردم. به پاهایم نگاه کردم، پر بود از شب پرستاره.

شب پر از ستاره بود و ما در محوطه مرکز تئاتر نشسته بودیم. جمشید از مترجمان شهیر این روزها بر روی سکو نشسته بود. مردی میان‌سال، فربه با کت و شلواری نوک‌مدادی، درست عکس جهت محفل ما نشسته بود و به توالت‌های عمومی خیره بود. برای لحظاتی احساس کردم؛ مرد فربه آینده من است. من در مقابل جمشید ایستاده بودم. سام و بهار هم دایره محفل را تکمیل می‌کردند. بهار کت و شلواری شیری رنگ به تن داشت، سام هم با شلواری مشکی و پیراهنی شیری و موی خرمایی، نگاه بازی‌های من و بهار را دنبال می‌کرد و هراز چندگاهی می‌گفت: «واقعاً؟! تو و بهار؟!»

خطابه‌های انگار جمشید بود و در اصل بهار. گفتم: «مدتهاست که تئاتر نمی‌بینم. احساس می‌کنم به من توهین می‌کنند. جمشید با آن پوست گندمی، سبیل دسته‌موتوری و کله تاسش با گویش تلفیق‌شده از زبان فرانسه و ترکی می‌گفت: آقه، آقه

مرد میان‌سال کنار جمشید همچنان خیره به توالت‌ها مانده بود. بهار نگاهش برق داشت.

گفتم: «من در این سال‌ها یک اجرای خوب دیده‌ام، آن هم اجرایی بود که (در این لحظه، با گوشه سمت راست چشمم



جدیدش.  
-ترک نوشابه

طبق عادت هرروز پیش از حاضر شدن قهوه، اخبار را چک کردم. بهار را دیدم که در مصاحبه‌ای نظرش را درباره‌ی واژه آزادی می‌گفت: «آزادی چیز ترسناکیه... آزادی مطلق وجود نداره... آزادی یعنی تجربه جدید... آزادی یعنی انتخاب فردی؛ یعنی بسته اراده؛ یعنی به گردن گرفتن... آزادی به این دلایل چیز

سختیه، برای همینه که ما در طول زندگی قیدهایی برای خودمون می‌سازیم که از آزادی انتخاب فرار کنیم.»  
بعد از خوردن قهوه باید می‌رفتم سرکار. در تمام طول روز به رؤیای بهار فکر می‌کردم، باید می‌نوشتمش. اگر نمی‌نوشتمش، شرایط برایم سخت می‌شد، ترسناک می‌شد. من دلم نمی‌خواهد در این شرایط انتخاب کنم



# سروهای کنج حیات



نگارنده:  
دکتر شرفی (شاد)

ساختمان مقابلش را برانداز کرد. ساعت مستطیلی بزرگی که روی نمای ساختمان نصب شده بود، میانه روز را نشان می‌داد. بنا به محاسباتش ساعت باید چند دقیقه‌ای عقب می‌بود. امیدوار بود هرگز در زندگی‌اش چشمش به بنای مشابهی نیفتد اما بخت چندان یارش نبود.

بی‌صاحبه اینجا سرتو انداختی اومدی تو؟  
فرمایش؟

پرده‌های آویخته زیادی را در زندگی‌اش پس زده بود. اما آن روز با تردید به‌خصوصی دست پیش برد و پرده مندرس پیش در آویخته را کنار زد. بازتاب شدید نور از آسفالت کف حیاط نسبتاً بزرگ مقابلش چشمش را زد. خمی به پیشانی آورد و پا به حیاط گذاشت. حیاط به غیر از تک‌درخت سروی در کنج که برگ‌هایش زیر پرتو شدید آفتاب کدر می‌نمود، عنصر زنده دیگری نداشت. سر بر آورد و



ندارم.»

مدیر انگار که عروسکی باشد که برای دقیقه‌ای کوک تمام کرده، چند ثانیه‌ای النگوهایش را بالا و پایین کرد تا کلامش را از سر بگیرد: «اتفاق دلخراشیه، پدر و مادرتون هر کدوم اون یکی رو مقصر می‌دونستن. هیچ خبری ازش به دست نیوردین؟»

مرد مختصراً سری بالا انداخت. صحنه‌ای اسلوموشن از سلسله نزاع‌های والدینش در سنینی بس جوان‌تر پیش چشمش جان گرفت. ناخودآگاه چهره در هم کشید. هر چند تصویر خیالی ناخوشایند برابزش چندان هم نپایید و با ورود زن دادکش با شکوهی کافکایی پودر شد و به زمین ریخت. سرش را به اطراف تکانی غیر ارادی داد. انگار که بخواهد حشره‌ای نامرئی را پس بزند. همان موقع بود که دادکش سینی چای‌به‌دست در را پشت سرش بست. مرد نسبت به تعارف چای مجدداً سری به علامت نفی تکان داد و تمرکزش را به سرعت به دست آورد: «من نیاز دارم با دوستاش صحبت کنم.»

مدیر قند به دهان گذاشت و جاهلانه نگاهش کرد: «شماره تماسی، اسمی چیزی دارین ازشون؟» مرد نافذ نگاهش کرد؛ اما چیزی نگفت. گرما و مقاومت سرسختانه‌ای که با آن مواجه بود، رفته‌رفته بی‌حوصله‌ترش می‌کرد. حس آشنایی درونش می‌خروشید که درست نمی‌دانست تا چه حد توانایی کنترلش را دارد. زن دادکش صندلی‌ای برای خود گذاشت و بی‌دعوت وارد بحث شد: «دوست‌پسری، نامزدی، چیزی نداشته؟»

مرد بلاخره نیم‌نگاهی هم به او انداخت. حس درونش بالا گرفته بود. چنان جاندار آزاده‌ای که پنجه به دیوار قفسی بساید. صدایش متهم‌کننده، بلند، محکم و حتی تند بود: «دارین از من بازجویی می‌کنین؟»

مدیر قند در دهان اندکی عقب کشید. زن دادکش هم. هر دو زن دست‌پاچه به یکدیگر نگرستند و با زبان الکنی پاسخ نفی دادند. لکنتشان جاندار را خرسند کرده یا دست کم برای لحظاتی ساکن نگهش داشته بود. مرد با لحن مؤاخذه‌گری ادامه

زنی از ناکجاآباد روی تراس طبقه دوم ظاهر شده بود و صدایش را سرش انداخته بود. مرد با صدایی که برای شنیدن از آن فاصله کافی باشد، قاطعانه گفت: اگر صاحب داشت خواهرم الآن سر کلاس بود.

جا خوردن زن میانسال حتی با وجود فاصله‌شان برایش محرز بود. زن با تته پته پاسخ داد: «بیخشید آقا، متأسفانه به‌جا نیوردم. بفرمایید طبقه دوم.»

مرد که مشخصاً در اوایل دهه سی زندگی‌اش به سر می‌برد، تی‌شرت سفید و شلوار خاکی رنگی به تن داشت. با ژست همیشگی یک دست در جیب با گام‌های نرم و بلند خود را به ورودی اصلی رساند. به دست دیگرش ساعتی با صفحه بزرگ و گرد بسته بود که همیشه چند دقیقه‌ای از ساعت معیار پیش بود. با چابکی متعارفی که سنش به او ارزانی می‌داشت پله‌ها را یک‌سر بالا رفت و بدون در زدن وارد دفتر مدیریت شد. دو زن مقابلش انگار که از سرعت عملش جا خورده باشند، آرایش دفاعی به خود گرفتند و با کلماتی بی‌معنی به حرف آمدند. مرد جوان با بی‌اعتنایی به احوالپرسی چاپلوس‌مآبانه زن روی تراس که اکنون پشت زن دیگری که مدیر می‌نمود سنگر گرفته بود، با بی‌حوصلگی سری تکان داد. گرمش بود و هوا لحظه به لحظه برایش غیر قابل تحمل‌تر می‌شد. دست ساعت بسته‌اش را تکانی غیرارادی داد و مستقیم سر اصل مطلبش رفت: «می‌خوام دوستاشو ببینم. معلماش، مشاور، هر کسی که ممکنه چیزی ازش بدونه.»

مدیر، که کمی از آرایش دفاعی لحظات پیشینش فاصله گرفته بود، او را به نشستن دعوت کرد و زن دادکش رفت که ظاهراً کسی را برای پذیرایی صدا کند. مرد با کلافگی نشست. مدیر النگوهایش را مرتب و گلویش را صاف کرد: «ما واقعاً از اتفاق پیش‌آمده متأسفیم. والدینتون صبح اینجا بودن. خیلی سر و صدا بلند شد. حال پدرتون بهتر شد؟»

مرد دست ساعت‌نشان را در موهای خرمایی رنگ همیشه به هم ریخته‌اش فرو کرد: «اطلاعی

داد: «حق این کارو ندارین. این منم که برای بازجویی اینجام.»

\*\*\*

روی همان تراسی ایستاده بودند که زن دادکش صدایش را سرش انداخته بود. زن مقابل این بار جوان تر بود. موهای روشن حالت داده شده اش تضاد دراماتیکی با مقنعه تیره بلندش ایجاد کرده بود. مثل هر چیز زیبایی که زیر پوشش سیاهی قرار بگیرد. مرد دست در جیب برد و پاکت سیگار را بیرون کشید. نگاه زن پاکت را دنبال کرد و با تأخیری چند ثانیه‌ای، انگار چیزی را مزه مزه کند، گفت: «می‌تونم منم یه نخ داشته باشم؟»

صدای ملایمی داشت. مرد سری تکان داد و پاکت را مقابلش گرفت. لحظاتی بعد با آتش بلند فندک بنزینی اش سیگار جفت‌شان را روشن کرد: «از خواهرم چی می‌دونین؟»

زن جوان دستان ظریفی داشت و به نرمی سیگار می‌گیراند. مرد اندیشید که اگر ساعت به دست می‌بست ظرافتش بیشتر هم به چشم می‌آمد: میتونم اسم تون رو ببرسم؟  
مرد بدون این که نگاهش را از دست زن بگیرد، مقابلش دست پیش برد: سهیل. چی باید صداتون کنم؟

زن پس از مکث مجددی، چنان که چیزی را مزه مزه کند، مختصراً دست او را فشرد و انگار که از چیزی نگران باشد، قدم به عقب برداشت: «سیما.»

گوشه لب سهیل بالا رفت: «فرار می‌کنی؟»

سیما سعی کرد نگاهش نکند و ژست سابقش را باز یابد: «بیشترمون فرار می‌کنیم. فقط روشامون فرق داره.»

گوشه لبش بیشتر بالا رفت. دست به سینه به زده‌ها تکیه زد و گفت: «خب، سیما، از خواهرم چی می‌دونی؟»

سیما دود رقیقی از بینی اش بیرون داد: «آروم بود... حداقل سر کلاس من. باهوش بود؛ اما سخت صحبت می‌کرد، با همه دوست بود اما با

کسی رفیق نبود. حاشیه کتابش شعرای قشنگی می‌نوشت.»

سهیل مستقیم نگاهش کرد: «شعر؟...»

به سرفه افتاد. سیما نگران نگاهش کرد: «آب بیارم؟»

بعد چند سرفه ریتم تنفسش را به دست آورد و دستی به علامت طوری نیست تکان داد: «هوای اینجا خیلی خشک و آلوده‌ست.»

سیما گیج شد: «اینجا؟ تو اینجا ساکن نیستی؟»

ساده پاسخ داد: «نه. چه شعری؟»

چند ثانیه‌ای زمان برد تا سیما دنباله حرفش را بگیرد: «بعضیاش واقعاً خوب بودن. به تازگی دو بیت از سعدی دیدم روی میزی که می‌نشست: از مایه بیچارگی قطمیر مردم می‌شود

ماخولیای مهتری سگ می‌کند بلعام را

زین تنگنای خلوتم خاطر به صحرا می‌کشد

کز بوستان باد سحر خوش می‌دهد پیغام را

سهیل دست آزادش را در موهایش فرو برد. به نظرش آمد درخت سرو به درب خروجی حیاط نزدیک‌تر شده است. داشت حدودش را تخمین می‌زد که صدای سیما رشته محاسباتش را پاره کرد: «تو فکر می‌کنی مخاطب خاصی داشته؟» در پاسخ لبخندی بر لب آورد که بیشتر به استهزا می‌مانست. سیگارش را روی نرده خاموش کرد و به سمت اتاق مدیر چرخید: «شاید اگه دنبالم کنی پیداش کنی.»

\*\*\*

این بار از در دیگری پا به حیاط گذاشت. گروه‌های پراکنده‌ای از دختران هر سو پرسه می‌زدند و به‌نظر می‌آمد برای خروج ساعت‌شماری می‌کنند. نیم‌نگاهی به ساعتش انداخت. حتی با در نظر گرفتن ساعت از زمان پیش‌افتاده‌اش چند دقیقه‌ای به زمان تعطیلی باقی بود. آفتاب با همان قوت سابق می‌تابید. درخت سرو کنج حیاط دیگر آنجا نبود. گویا پیش‌تر از او حیاط را ترک کرده بود. راهش را به سمت آسردکنی که در نگاه اول به نظرش نیامده بود کج کرد تا پیش از خروج آبی به صورتش بزند. اولین

نیمکت معکوس به سرعت از آن مکان دور می‌شد. چنان که گویی در محلول ناشناخته‌ای از زمان و مکان حل می‌شد. نمی‌دانست چقدر گذشت که توانست خم شود و سر به دوران افتاده‌اش را سفت بین دو دست بگیرد. انگار که بترسد مبادا غلت‌زنان با سرعتی نامتعارف از پیکرش بگریزد. انگار مدت‌هاست پایش روی روغن سر خورده است و سرش، سر برلیوز باشد و قطار دخترانی که در چند سانتی‌متری‌اش به هم چسبیده‌اند. انگار آنها هم از سری که عنقریب است زیر پایشان بیفتد، واهمه داشته باشند.

دختر کنار دستش که نگران می‌نمود به طرفش خم شد و با دستپاچگی از کیفش بطری آب معدنی نه چندان بزرگی بیرون کشید: «چی شد سهیل؟ بیا آب بخور.»

آب را از دست دختر گرفت و او با وجود این که کسی اطرافشان نبود، هم‌چنان به زمزمه ادامه داد: «یعنی سوگند پیش تو نیست؟»

آب را باز کرد و بی‌توجه به لباسش روی سر و صورتش ریخت. صحنه خانه‌ای که سال‌ها پیش ترکش کرده بود و خواهر خردسالش پیش دیدگانش جان گرفت: «سال‌هاست ندیدمش.» دو دختر هم‌زمان صدایی ناشی از بهت بروز دادند.

سیگارش را بیرون کشید: «به منم می‌دی؟» نگاهی به دختر نجاوگر انداخت و پاکت را مقابلش گرفت. دستش را حفاظ کرد که بتواند با فندک شعله بلند سیگارشان را روشن کند. کمی سوخت. دست پس کشید. دختر دیگر که با هشدارهایش به فرشته شانه راست می‌مانست، با نیم نگاهی به ساعت مچی‌اش مجدداً به آن دیگری نهیب زد: «چیکار می‌کنی؟ همین جوریش دیر شده، بوی

سیگارم که بدیم، دمارمون رو در می‌آرن.» اتوبان بسته شده بود. جاده‌ای با تعداد متناهی چراغ‌های سرخ پیش رویشان بود. درختان سرو با ملایمت تکان می‌خوردند. آفتاب پشت ابر رفته بود. مرد به سیمای نجاوگر که با موهای لخت آشفته کنارش نشسته بود و دود نسبتاً غلیظی را رو به اتوبان بیرون می‌داد، نگریست. با خود اندیشید و هم خواهد گریخت.

مشت آب را که روی چهره‌اش پاشید، احساس کرد از حرارتش کاسته می‌شود. مشت دوم را که پر کرد، کسی با صدای متزلزل و ناباور به پچ‌پچ خواندش: «سهیل؟»

یکه خورد. رو گرداند. دختر یونیفرم پوشی بود که موهای لخت نامرتبش بی‌تکلفی دلپذیری به چهره‌اش داده بود. هنوز آب از سیمایش می‌چکید: «من [ ] می‌شناسی منو؟»

دختر دیگری که نگران می‌نمود و با وسواس دور و بر را می‌پایید سقلمه‌ای نصیب دختر نجاوگر کرد: «زنیکه بینه دمارمونو در می‌آره.»

دختر با نگاهی به ساعت صفحه دیجیتال دستش رو به مرد جوان تقریباً لب زد: «پارک کوچه بالایی. یه ربع دیگه. نیمکت رو به اتوبان.»

\* \* \*

پیدا کردن نیمکت رو به اتوبان کار سختی نبود. تمام نیمکت‌های آن پارک رو به داخل بود به غیر از یکی. حاصل از فلسفه به‌خصوصی بود یا شیرین‌کاری تیم پیمان‌کار، کسی نمی‌دانست. سایه ردیف درختان سرو که روی نیمکت افتاده بود، به نشستن ترغیبش کرد. ماشین‌ها با سرعت از مقابلش می‌گذشتند. باد ناشی از تحرکات اتوبان موهایش را پریشان‌تر از پیش کرده بود. حس تک بر جا مانده یک تمدن آخرالزمانی را داشت. صدای دویدن پشت سرش او را به عقب برگرداند. به ساعتش نگاه کرد. دخترها زودتر از آنچه پیش‌بینی می‌کرد به او رسیدند. کنار کشید تا بتوانند بنشینند: «منو چطور می‌شناسین؟» دختر نجاوگر با گیجی گفت: «از سوگند. همه کلاس می‌شناسن.»

سهیل چین ملایمی به پیشانی انداخت: «سوگند چی از من بهتون گفته؟»

دختر نجاوگر انگار تعجب کرده بود: خیلی چیزها. این که دوستش داری و دوستت داره، این که از این شهر بدت میاد چون هواش خشک و آلوده است. این که می‌خواد فرار کنه و بیاد پیش تو. لحظه‌ای تا سر حد تصعید داغ شد و بعد همان‌جا یخ زد. انگار تمام ماشین‌ها ایستادند و او بود که با



# بیست درجه



نگارنده: مریم ناصری

به خاطر برف و باران هفته پیش سوراخ زیر لچکی دهن باز کرده باشد. قصد داشتم در آن دو روز بدهم تعمیرش کنند. در راه کتاب عباس معروفی را می خواندم، تماماً مخصوص را. در داستان، او که در پی جدالی با خود به سفر رفته بود انتهای آن گیر افتاده و با مرگ دست و پنجه نرم می کرد... اتوبوس پیچید و مسافران را دور جاده تاب داد. انگشتم را لای صفحه

اگر می خواهی بدانی بعد از مرگ تو چون خواهد بود، بنگر که بعد مرگ دیگران چون است. - تذکره اولیا خیالت تخت باشد، تمام غافلگیری های دیروز را برایت می گویم. عجله ای که ندارم. آمده بودم یک سری به خانه مان بزنم. در یک سال گذشته هر کاری کردم که نتوانستم بیایم. ترسیدم

کتاب گذاشتم. پشت شیشه بزرگ اتوبوس، زندگی بی خیال در دامنه کوهها جولان می داد. طوری که با نگاه به مسرت ناشی از آن جفتکها به فکرت هم نمی رسید که شاید مرگ در هئیت علف ترد و نازک ولی سمی، درانتظار گاوی فارغ البال باشد.

به کتاب برگشتم و فکر کردم، تماما مخصوص انتخاب خوبی برای اسم یک داستان است. یک داستان خاص. سفر زندگی هرکسی هم می تواند خاص باشد. اما به نظرم گاهی آخر هر سفر است که خاصش می کند. فقط بدی اش این است که نمی شود آن شرایط را بعدا برای کسی توصیف کرد. نقطه فرود در داستان معروفی گیر کردن او در چند ده درجه برف و سرمای قطب که حاصل سردرگمی ها و تصمیم هایش برای پیدا کردن و شاید هم گم کردن حس های ناکامش بود. سفری که او احتمال نمی داد با یخ زدنش به اوج برسد.

اما در همان لحظات انجماد، پشیمانی به سراغش آمد که کسی از مردنش خبردار نمی شود و دیگر هرگز مادرش را نخواهد دید و... و بعد به هر بدبختی که بود جمله اعتراضی اش را لای لبان یخ زده اش زمزمه کرد که: «شاشیدم به این شرایط!». اما در نومییدی شب تماماً سفید قطب که هوا یخ زده و او یارای این را نداشت که دستش را بالا بیاورد تا برفک چشمش را پاک کند، به خودش امیدواری می داد که حتما مرگ هم فوایدی دارد و اندیشید، لابد یک حسنش رهایی از عذاب یخ زدن است. البته او با نوشتن داستان بعدی اش نشان داد که از سرمای قطب جان سالم به در برده و شاه مرگ به طعمه اش یک فرصت دیگر داده است.

کتاب را بستم. پشه ای خودش را به شیشه چسبانده بود و آفتاب می گرفت. انگشتم را به سمتش بردم. هیچ وقت به این راحتی پشه ای را له نکرده بودم. نمی دانم خون کدام یک از مسافران روی انگشتم پخش شده بود. بی هیچ حس ندامتی فکر کردم، زندگی ما مانند موشی کوچک و تازه چشم باز کرده است که درماز مرگ به بازی گرفته شده است. زمانی که حوصله اش سر برود قهقهه ای سرد و یخ از بی تفاوتی می زند و می گذارد تا آخرین نفس ها را در جایی که فکر نمی کنیم آخر خطمان است، بکشیم. اتوبوس قر آخر را به کمرش داد و پیچید داخل محوطه ترمینال....

تا کسی تا دم در نیامد. داخل کوچه برف بود و راننده نخواست گیر بیفتد. دور زد. آن قدر به رد چرخ هایش زل زدم تا در خم خیابان گم شد. کوچه خالی بود. از جای پاهای یخ زده کمک گرفتم و تاتی تاتی پیش رفتم. چند متر مانده به جلوی در جای پای نبود. ساکم را روی برفها گذاشتم و کلید انداختم. قفل یخ زده بود. چند بار کلید را به زور چپاندم و بیرون آوردم تا در قفل چرخید. در را هل دادم. قژی کرد و به اندازه یک باریکه جلو رفت. هلش دادم. تا نیمه که باز شد یکور شدم و به هر زحمتی بود خودم را به داخل کشاندم. برف یک دستی داخل حیاط بود. سایه خانه کناری روی برفهای حیاط پهن شده بود و شدت سرما به نظر دوبرابر می آمد. آفتاب بی رمق ظهر زمستان هم که نایی ندارد. دورو برم را نگاه کردم، انگار که تو هم هستی. یادت می آید این طور وقتها قبل از این که وسایل را به داخل ببریم کت یا پالتویت را درمی آوردی و دست به کار می شدی؟ راه را که باز می کردی درختها را می تکاندی. بعد به سراغ آن به ژاپنی می رفتی و مثل یک دردانه ای که بی دفاع در بازی گیر افتاده، می کشیدیش بیرون و آن قدر شورش را درمی آوردی تا داد من در بیاید. بعد نوک سیبیل تنکت را می چرخاندی، دست به کمر ژست می گرفتی که بابا به قول مادرم، مرد باید یک کارهای مردانه از دستش بر بیاید. بلد باشد برفها را پارو کند، لامپ و یا نمی دانم پریز سوخته را عوض کند. درختی هرس کند و نمی دانم چه و چه. بعد که از مرد بودن خشنود می شدی سرت را بالا می گرفتی و عرقی را که از پشت گوش هایت پایین می رفت با لبه آستینت پاک می کردی.

در ورودی خانه هم لچ کرده بود. چند بار هلش دادم تا رویش را کم کرد. بوی نای حبس شده پدید بیرون و خورد توی صورتم. ساکم را روی مبل انداختم. پاهایم با فرش نمور غریبگی کرد. دم پای پوشیدم. اما یک حسی داشتم. انگار داخل یک تور نامرئی افتاده بودم. رد آن را بر دست و صورتم حس می کردم. هنرنمایی عنکبوتها بود. به آشپزخانه رفتم. هیچ بو و طعمی را به یادم نینداخت. کبریتها نم گرفته بودند. یاد آن فندکت افتادم که همیشه در کشوی میز توالت می گذاشتی. آوردم و شومینه را روشن کردم. شعله را تا آنجا که می شد زیاد کردم. خم شدم و صورتم را نزدیک آتش گرفتم. چند تار مویم

کتاب گذاشتم. پشت شیشه بزرگ اتوبوس، زندگی بی خیال در دامنه کوهها جولان می داد. طوری که با نگاه به مسرت ناشی از آن جفتکها به فکرت هم نمی رسید که شاید مرگ در هئیت علف ترد و نازک ولی سمی، درانتظار گاوی فارغ البال باشد.

به کتاب برگشتم و فکر کردم، تماما مخصوص انتخاب خوبی برای اسم یک داستان است. یک داستان خاص. سفر زندگی هرکسی هم می تواند خاص باشد. اما به نظرم گاهی آخر هر سفر است که خاصش می کند. فقط بدی اش این است که نمی شود آن شرایط را بعدا برای کسی توصیف کرد. نقطه فرود در داستان معروفی گیر کردن او در چند ده درجه برف و سرمای قطب که حاصل سردرگمی ها و تصمیم هایش برای پیدا کردن و شاید هم گم کردن حس های ناکامش بود. سفری که او احتمال نمی داد با یخ زدنش به اوج برسد.

اما در همان لحظات انجماد، پشیمانی به سراغش آمد که کسی از مردنش خبردار نمی شود و دیگر هرگز مادرش را نخواهد دید و... و بعد به هر بدبختی که بود جمله اعتراضی اش را لای لبان یخ زده اش زمزمه کرد که: «شاشیدم به این شرایط!». اما در نومییدی شب تماماً سفید قطب که هوا یخ زده و او یارای این را نداشت که دستش را بالا بیاورد تا برفک چشمش را پاک کند، به خودش امیدواری می داد که حتما مرگ هم فوایدی دارد و اندیشید، لابد یک حسنش رهایی از عذاب یخ زدن است. البته او با نوشتن داستان بعدی اش نشان داد که از سرمای قطب جان سالم به در برده و شاه مرگ به طعمه اش یک فرصت دیگر داده است.

کتاب را بستم. پشه ای خودش را به شیشه چسبانده بود و آفتاب می گرفت. انگشتم را به سمتش بردم. هیچ وقت به این راحتی پشه ای را له نکرده بودم. نمی دانم خون کدام یک از مسافران روی انگشتم پخش شده بود. بی هیچ حس ندامتی فکر کردم، زندگی ما مانند موشی کوچک و تازه چشم باز کرده است که درماز مرگ به بازی گرفته شده است. زمانی که حوصله اش سر برود قهقهه ای سرد و یخ از بی تفاوتی می زند و می گذارد تا آخرین نفس ها را در جایی که فکر نمی کنیم آخر خطمان است، بکشیم. اتوبوس قر آخر را به کمرش داد و پیچید داخل محوطه ترمینال....

هرم آتش در حال پخش می‌شد و لپ خانه داشت گل می‌انداخت. دردی در کمرم پیچید. کف پاهایم گزگز کرد. در را از تو قفل کردم و به اتاق مان رفتم. روی تخت که دراز کشیدم تازه متوجه شدم تمام زمستان آنجاست. بلند شدم و یک پتو از داخل کمد برداشتم و کشیدم روی روتختی. با ژاکت و جوراب خزیدم زیرش و کشیدمش روی سرم. صدای پارس سگ همسایه رو به‌رویی تنهای شب را بر هم می‌زد. در فاصله هاپ هاپ او پارس سگ دیگری هم شروع شد. انگار که به او جواب می‌داد. سگ که آرام گرفت صدای چهچهه جیرجیرکی واضح‌تر شد. اولش یک‌بار و بعد چند بار پشت هم. با این که می‌دانستم در آن هوا شنیدن صدای جیرجیرک محال است، گوش‌هایم را تیز کردم و چشمانم را بستم. امیدوار شدم. بعد صدای تو آمد: «یادت باشد، وقتی جیرجیرک‌ها می‌خوانند یعنی دمای هوا بیست درجه است.»

من اصرار داشتم خیالبافی کنم که مثلاً یک جیرجیرک از یار و دیارش دورافتاده. تمام جانم را در حنجره‌اش انداخته و می‌خواند و این یعنی که دمای هوا بیست درجه است و شاخه‌ها از سرما سیاه نمی‌شوند و به ژاپنی بار می‌دهد و گل‌های کاغذی رنگارنگ روی دیوار حیاط لم می‌دهند و زندگی می‌خندد. کمی که گرم شدم سرم را بیرون آوردم. نواری باریک و نقره‌ای زیر نور چراغ خواب تاب خورد. یک عنکبوت دیگر روی لامپ چراغ خواب؟ تحمل نکردم. بلند شدم، جارو برقی را آوردم و فرستادمش داخل کیسه.

خیالم که راحت شد باز چپیدم زیر پتو و این بار به سقف زل زدم. حس کردم ردی از یک تار روی پیشانی‌ام افتاد. دست بردم تا پاکش کنم که نگاهم به دست‌هایم افتاد. نور چراغ خواب کف دست‌هایم را پررنگ‌تر از میزانی که خون در آنها بود نشان می‌داد. پشت و رویشان را خوب نگاه کردم. با همین دست‌ها و به فرمان شاه مرگ، جان عنکبوت‌ها را گرفته بودم. خیال‌بافی کردم که خدای مرگ از سقف آویزان شده و با تمسخر دارد نگاهم می‌کند. در رختخوابش لم داده، دستش را زیر سرش گذاشته و درحالی که لباس خواب ساتن سیاه روی تنش لیز می‌خورد، با نوک انگشت فرمانش را به سویم پرتاب می‌کند. ریزریز می‌خندد و سرش با حماقت من گرم است. خاطرات مثل روح سرگردانی که تکلیف خودشان را ندانند در سرم دور می‌زنند. چرخیدم به طرف بالشت. بوی تو

با آتش یکی شد. موی کزخورده تابمی خورد و رفت بالا. چند دقیقه همان‌طور ماندم و به شعله قرمز که می‌رقصید و بالا می‌رفت نگاه کردم. هرم گرما آب دماغم را به راه انداخت. جنازه سوسک‌های درختی و مگس‌ها که در تار عنکبوت‌ها فلج شده بودند همه‌جا به چشم می‌خورد.

جارو برقی را آوردم و افتادم به جانم. یاد هست که این عنکبوت‌های موزی وقتی بعد از چند ماه می‌آمدیم همه‌جا را تصرف کرده بودند؟ تو که دوست‌شان داشتی؛ با آن استدلال‌های مسخره‌ات.

«اینها موجودات خارق‌العاده و مهمی‌ان.»

«این تاریکی از عجایب طبیعت.»

«ما اومدیم جای اینا را گرفتیم. حق با این‌هاست.»

هر جایی فکرش را بکنی تور پهن کرده بودند. داخل کمد‌ها و درزها، پشت آینه، لبه قرنیزها، پشت سماور، دور شومینه، پشت یخچال، مبل‌ها، لای لوسترها. بعضی هم مشغول بندبازی بودند. حس کردم دارند نگاهم می‌کنند. غنیمت‌های جورواجوری را به تور انداخته بودند. تمام سعی‌ام را کردم تا نگذارم حتی یکی هم قسر در برود. همه را فرستادم به قبرستان کیسه. بعد به سراغ حیاط رفتم. هوا نیمه‌تاریک بود. زورم که به برف‌ها نرسید؛ اما تا آن‌جا که توانستم شاخه گل‌ها را از لای برف‌ها بیرون کشیدم. به ژاپنی کامل مانده بود زیر برف. یک دانه به سالم مانده بود، زرد و درشت. مثل آخرین سامورایی. باقی را سرما سیاه کرده بود. من که تا دیروز به سیاه ندیده بودم. یکی از آنها را برداشتم. پوک و سیاه؛ له شد کف دستم. سیاهی دستم را با برف پاک کردم. گل‌های کاغذی هم از دست سرما جان سالم به در نبرده بودند. ولی نگران نباش ساقه‌هایشان خوب و قوی بودند. دوباره گل می‌دهند.

خسته ولی باز دنبال کار بودم. نمی‌دانم با خودم لج کرده بودم یا به عنکبوت‌ها. گوشم بدهکار نبود و باز کار می‌خواستم. دست‌هایم کرخت شده بود که به داخل برگشتم. پشت به شومینه ایستادم. گرمایش از تیره کمرم بالا رفت و به سرم رسید. کم‌کم احساس سبکی کردم. یک جور سبکی که با گرمایی که در تنم وسعت می‌گرفت بالا می‌رفت. ساعت هشت شب بود. شکمم که قاروقور کرد کمی از ساندویچ نیم‌خورده صبح را از کیفم در آوردم... آن‌طور رفتنت را باور نمی‌کردم. به آن سادگی و سرعت. بدون مقدمه چینی.

آمد... خوابم برد...

وقتی بیدار شدم چیزی به بامداد نمانده بود. فکر کردم، برای چه بمانم؟ اصلاً چرا آمده‌ام؟ یاد آن سوراخ افتادم. به حال رفتم. به جایی که باران از آنجا چکه می‌کرد. پشت بام گرم شده بود و برف‌ها داشتند آب می‌شدند. تق و تق‌شان در سقف چوبی می‌پیچید. سرم سنگین بود و گیج. بوهای گنگ و خام از گرمای شومینه جان گرفته بودند و در خانه تاب می‌خوردند. لباس پوشیدم. شومینه را خاموش نکردم تا خانه در گرمایش جانی بگیرد. درها را بستم و یک ربع بعد ساک به دست دم آژانس مروتی بودم. مروتی را که یادت می‌آید؟ همان مازنی تپل سرتاس خندان که به او می‌گفتی کشتی گیر یا پرانتزی. نگاهم کرد و گفت: «فقط شما مید، مشتری ندارم». گفتم: «در بست. زود راه افتاد.»

پرسیدم: «کمر بند نمی‌بندید؟»

گفت: «ای خانم، ما بچه این راهیم، چیزی مون نمی‌شه». بخاری ماشین را هم زیاد کرد. ساعتی راه نرفته بودیم که صدای برخوردی آمد. ماشین به چیزی خورد که من نمی‌دانم چه بود. سرم به شدت پرت شد عقب و برگشت. پیشانی‌ام خورد به صندلی جلو و بعد نمی‌دانم چقدر زمان گذشت. وقتی سرم را بلند کردم، دردی گنگ در پیشانی‌ام دور می‌زد و در گیج‌گاهم گلوله می‌شد. مروتی سرش روی فرمان بود. خوابیده بود. مثل کسی که خستگی یک سفر طولانی را به در کند. آرام بود. مثل همان وقتی که آن عنکبوت سیاه‌پوشی که از بالای پله آویزان شده بود و ضخامت تارش تو را به وجد آورده بود: «منیر بیا اینو ببین. ناقلاً عجب تازی تنیده. باورم نمی‌شه». نمی‌دانستی که سمی است. همان که در یک چشم به هم‌زدن غافلگیرت کرد. به نظرم خودت هم باور نمی‌کردی این طوری سفرت به انتها برسد.

در ماشین را به زور باز کردم. اول یک پایم را با کمک دست‌هایم بیرون آوردم و بعد پای بعدی. تابلویی روبه‌رویم بود. چشمانم را ریز کردم و در آن نور زرد خواندم؛ هچیرود. یاد عباس معروفی افتادم، حتماً اگر در این شرایط بود، می‌گفت: «شاشیدم به این شرایط.»

کسی به کمک نیامده بود؟ باورم نمی‌شد، ما داخل شهر بودیم؛ اما سکوت مثل تارهای عنکبوت بر شب پهن شده بود. یعنی کسی چیزی ندیده که اطلاع بدهد؟ هیچ صدایی نشنیده؟ یک آن فکر کردم این

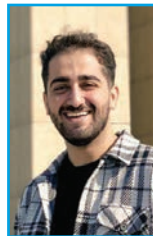
شرایط عادی نیست. حتماً مرده‌ام و مانند فیلم‌ها این روح من است که بلند شده. لابد به انتهای سفرم رسیده و غافلگیری من هم این‌طور بوده است. به صورتم دست کشیدم. حس مردن نداشتم. خب قبلاً هیچ‌وقت نمرده بودم و تجربه‌اش را نداشتم. بدی‌اش همین است. هر کسی فقط یک بار می‌میرد و لابد اولش که می‌میرد نمی‌داند که مرده است. سروسینه و پاهایم یک‌طوری بودند که فکر می‌کردم باید واقعی باشند. نه، این جسم به این شکل نباید در دنیای دیگری باشد. یک‌بار درجایی خوانده بودم که روح مانند مه است.

نمی‌دانم کسی که این را گفته چطور این موضوع را می‌دانسته. اما من مه نبودم. خواستم به جایی زنگ بزنم و بگویم بیایند. می‌دانی که هیچ‌وقت آن شماره‌ها به یادم نمی‌ماند. گیج و منگ به دور و برم نگاه کردم. بعد دیدم یک سگ بزرگ سفید و قهوه‌ای وسط جاده خوابیده است. چشمانم را مالاندم. به طرفش رفتم. راحت پهن شده بود وسط جاده و دست‌هایش را گذاشته بود جلویش. با احتیاط پیش رفتم. دل می‌زد اما تکان نمی‌خورد. بالای سرش نشستم. دست بردم و موهای بلندش را نوازش کردم. اصلاً ترسی از او نداشتم و همین حس مرا دچار تردید کرد که بالاخره زنده‌ام یا نه.

سگ با چشمان سیاه و درشتش به من نگاه می‌کرد. دهانش را کمی باز کرد. آنقدر که دندان‌های نیشش پیدا شد. پارس نکرد. با ناله حرف زد. گویی او هم می‌خواست بداند هنوز زنده است یا نه. دستم را به طرفش بردم. مچم را بین دو دندان نیشش آزاد گذاشتم تا فشار بدهد. فکش را بست و آخرین زور سگی‌اش را زد... فایده‌ای نداشت. دردم نگرفت. دل‌زدن‌هایش کم شد. نگاهش را از من گرفت و به جاده دوخت که مچم از بین دندان‌هایش آزاد شد. حس کردم صدایی می‌شنوم. کمی بلندش کردم. دو توله پشمالوی کوچک تند و تند شیر می‌مکیدند. باد که به صورتشان خورد، سردشان شد. سرشان را به زیر مادر فرو بردند. از نوک پستان‌هایش شیر گرم می‌ریخت روی جاده یخ‌زده و بخارش به هوا می‌رفت. دلم می‌خواست سرم را بگذارم کنار آن توله‌های کوچک و سه تایی شیر گرم بخوریم. یک‌باره نفیری شنیدم... برگشتم. نور چشمانم را کور کرد و گوش‌هایم کیپ شدند... کوه آهنی از من عبور کرد. نترس، اصلاً درد نداشت.



# دسته استخوانی



نگارنده: سپهر قنبری

خودش هم دستی بر نوشتن دارد، پس قرار شد حرفهای من را با زبان آدم حسابی‌ها روی کاغذ بیاورد.

راجع به لقبم نمی‌خواهم چیزی بگویم. چون الآن که دارید این نامه را می‌خوانید دیگر خشی ندارم. کسی چه می‌داند. اگر آن

نغمه خانم سلام. کامبیز هستم. توی محل معروفم به کامبیز خشدار. باورش سخت است که آدمی مثل من سواد داشته باشد. راستش این نامه، کار جوانک لاغر کنار دستم است که از عینک ته‌استکانی و کتاب قطور جلو دستش سواد می‌چکد. پاپیچش که شدم فهمیدم



که حتماً باید تا هفته دیگر پول را ببرم گاراژش. چندباری خواستم بیایم در خانه‌تان اما نشد. چرایش را نمی‌گویم چون خودم هم واقعاً نمی‌دانم.

امروز موعد یک هفته‌ای تمام می‌شود و اگر چک را تحویل بدهم جلوی چشم‌هایم می‌گذاردش کف دست اسبی تا فرصتی باشد که به همه لات و لوت‌ها ثابت کند که دسته‌استخوانی‌اش از تیزی‌های من تیزتر است. برای همین چک را همراه همین نامه می‌فرستم. اما بدانید که دوباره سراغ‌تان می‌آیم و این سری یک دل سیر چشم‌هایتان را نگاه می‌کنم. می‌آیم گلویم را صاف می‌کنم و عین آدم حسابی‌ها شروع می‌کنم به گفتن آنچه که باید. فقط بگذارید آب‌ها از آسیاب بیفتد. من هم توی این مدت حرف‌هایم را می‌چینم و ترسم را قورت می‌دهم. پس منتظرم بمانید.

حتماً بخوانید!

سلام

من مهرداد

همانی که نامه آقا کامبیز را نوشتم. ببخشید اگر این‌جاهايش ناخوانا است. راستش هم عجله‌ای شد و هم اینکه چشم‌هایم هنوز خیس است. زیاد کشش نمی‌دهم چون که احساس می‌کنم امروز به اندازه تمام عمرم نوشته‌ام.

بعد اینکه نامه را تمام کردم آقا کامبیز خواست که خودم بندازمش توی صندوق. هنوز چند قدمی به صندوق مانده بود که صدای جیغ و داد بلند شد. وقتی برگشتم دیدم همه دارند به سمت مینی‌بوس ما می‌دوند. من هم با عجله برگشتم، رسیده نرسیده به مینی‌بوس با دیدن صحنه‌ای سر جایم خشکم زد. لابه‌لای جمعیت از یک چاقوی دسته استخوانی خون می‌چکید.

زمان که محب تیزی، ضامن‌دارش را جلویم گرفت، می‌زدم زیر دستش و دیگر پایم را توی آن پاتوق خراب‌شده‌اش نمی‌گذاشتم شاید کلاً بی‌خط و خش زندگی می‌کردم. خود گوربه‌گور شده‌اش بود که بعدترها آمد دم گوشم گفت: «دیگه علافی و عربده‌کشی بیخود بسه.» و آن سفته چرک و لوچ را گذاشت کنار نعلبکی‌ام.

کثافت‌کاری کم نکرده‌ام. شرخری است دیگر! از خفت کردن بدهکار گرفته تا کندن گوشواره‌های دختر بچه‌اش. روزی که برای اولین بار در خانه‌تان را کوبیدم. قرار بود هر جور شده تا قران آخر را بگیرم و بدهم به اتابکی. اما ای کاش سر همان تفته سوم بی‌خیال می‌شدم یا کاش حداقل شما در را باز نمی‌کردید. همین‌که جفت چشم بلوری‌تان توی مردمک‌هایم ریخته شد برگه چک پدرتان را بی‌اراده مچاله کردم. آن قدر مچاله که با آن سفته کنار نعلبکی‌ام مو نمی‌زد. اسم‌تان را هم همان‌جا یکی از همسایه‌ها گفت و من تا آن لحظه به قشنگی اسم نغمه پی نبرده بودم.

چند روزی گوشه پاتوق کز می‌کردم و آنقدر اتفاقات آن روز را مرور می‌کردم که چای از دهان می‌افتاد. لابد اسم اسبی تیزی به گوش‌تان خورده. من و اسبی چند سالی هست که سایه هم را با تیر می‌زنیم. توی همین حال و هوا بودم که خبر دادند پایش را از گلیمش درازتر کرده. قرار دعوا گذاشتیم اما وقتی که با دسته استخوانی‌اش به سمتم حمله کرد هر چه می‌کردم دستم به قمه نمی‌رفت. رنگ باخت بودم و شرشر عرق سرد بیرون می‌دادم. صدایی هم توی کله‌ام مدام نجوا می‌کرد: «بدو فرار کن.» آنجا بود که برای اولین بار ترسیدم.

توی این گیر و دار هم اتابکی پشت سر هم از طلب پدرتان می‌پرسید. تا اینکه پیغام داد



# دلمان به حال پسرک بیشتر می‌سوزد



نگارنده: عزى لطفى

به مدرسه نرفتیم، به گردش هم؛ ما در دیار آوارگی و بیچارگی، هر روز، هم‌پا و هم‌قدم سه یار جدانشدنی همه‌جا باهم بودیم.

تا اینکه یکی از ما؛ که من باشم، در یک‌روز تابستان سوزان در همان دیار آوارگی، تاب نیاردم و از هم گسیختم. یک طرف بدنم به طرف دیگر دهن کجی کرد؛ ناگهان دیدم، جفتم به همان حال و روز من، بر زمین یله شد. هر دوی ما از رفتن باز ماندیم، ما کفش‌های بخت برگشته‌ای بودیم.

پسرک رهایمان نکرده، با شرم، اندک زمانی در آغوشمان می‌گیرد؛ آنگاه به آرامی روی زمین گرم قرارمان می‌دهد و سر خسته‌اش را روی ما روی ما می‌گذارد. در دم، ریای یک جفت کفش نو، او را درخود فرو می‌برد. دلمان به‌حال پسرک بیشتر می‌سوزد...

دلمان به حال پسرک بیشتر می‌سوزد، آب از سرما گذشت و بدبختی تن‌پوشمان شد، اینک جدایی بین ما و او... آیا ما به آخر راه رسیده‌ایم؟

اندوه‌زده در گوشه آن گودال آلوده، چشم به‌راه کسی بودیم، کسی که با او به مدرسه برویم، در حیاط مدرسه پابه‌پای او توپ را از این سو به آن سو پرت کنیم و یا هم‌پای او گاهی به‌گردش برویم.

هنوز برورویی داشتیم؛ اما ارباب کوچک، از ما خسته شده بود. بدون بیم و تشویش در این کثافات رهایمان کرد، باران می‌بارید و ما بیم آن داشتیم که در این گنداب تا ابد خواهیم ماند. پسرک با نگاهی غم‌زده در میان زباله‌های خیس در پی چیزی بود، به داستان کوچک و جست‌وجوگرش زل زده بودیم. پسرک ژنده‌پوش با دیدن ما چشمانش خندان شد.

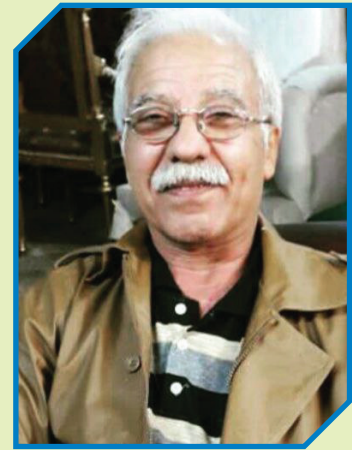
آن روز باران تن هرسه‌مان را شستشو داد. با او هرگز



افسانه نجومی

۱  
شناورم در خشکسال بلوطی کوچه  
در مناظر تکیده به استخوان  
نمی‌گذرم  
لب‌های به ضمیمهٔ قیچی از تراخم واژه‌ها نقیض گرفته  
به پهلو  
کلمات خمیده‌اند  
سمت عصرهایی که دقیقه‌اش  
ابتر در گلوی خیابان  
موج گرفته و از افق سمت می‌کشاند و می‌کشد.  
غلغله‌ای که مکث عمودی صامتش آماج صحیفهٔ  
لاجوردی صوت است  
در قوس در ناگهان در فوران  
شناور در تناسبات ثانوی درخت  
می‌چکد!

۲  
کلاغی که رو به قهقههٔ باد لهجه تنظیم می‌کند  
خاکستر می‌پراکند از مردمک شب  
بر می‌گردد به سطوح تصاعدی با شمارش معکوس  
همیشه اما  
در روزنامه‌ها ثبت متعارف ناگهان  
آغشته به دلالت ضمنی واژه‌هاست در پیش‌بینی تاریکی  
می‌تواند از قرن چهارم هجری رابعه بیاورد  
با خونی که از رگ گردن تصاعدی لب به قافیه می‌زند  
اما به کوچه‌ای ختم می‌شود.  
پر از صمغ لاجوردی آینه  
در شکل سالبهٔ درخت در معادلات خیابان  
که از عبور  
از فوران شفاهی چند پنجره از بلوط  
منافذی دارد  
پوست می‌چکاند و می‌تابد.

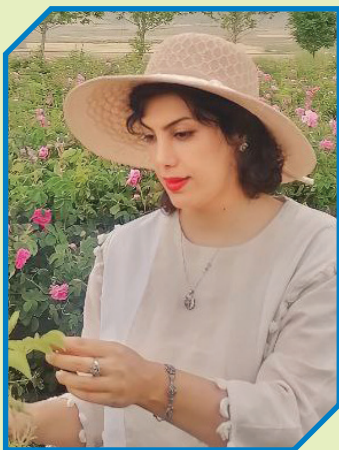


اکبر فناعی زاده

زنی به نام فاجعه  
خال پریشانی به تعلیق  
گذاشتم بر صورتی مجازی  
قطعه‌قطعه، برملا و ناپیدا  
فاجعه بود آمد به اتاق  
در سکوت و ظلمت مات  
از سینه دهان گشود و  
فاجعه را بلعید  
چراغ قوه را روشن کرد  
معشوق تیز آمد نشست  
پیرِ پشیز آمد  
آنچه که داشت گذاشت وسطِ بساط  
فاجعه بساط را بلعید  
تاریکی را بلعید  
چراغ قوه را بلعید  
عُق زد و مُرد  
همه آمده بودند از  
دسته جمعی در آمده بودند از  
حاج ممد آمد شیرشکری  
با سدر و تخته و کافور  
فین کرد و فاجعه را تلقین داد  
فاجعه  
حاج ممد را سرکشید...  
گورکنی در گورستانی

ای خدای دُب اکبر  
سوراخ سُنْبه‌های ستاره‌ها  
ربطی به دهان مرگ ندارد  
باید از گاف فتنه شب برخیزی  
مثل دو دست من به وقت قامت قنوت  
که دیگر از این دعای آبی  
در آسمان نیلی  
کاری بر نمی‌آید  
آری، آری دیگر هی نشتابم  
به سوی رستگاری خار و خشم،  
باد در رستگاری گل‌های وتن مُرد  
آه شاخه مُرد!

راستی ای ماه  
مزارِ مردگان ما کجاست؟  
آیا خدای آبی  
رازِ برهنگی نرگسان را  
در سفید و زردها می‌داند یا نه؟  
نه  
نه  
به وقتِ ناله، نخل غمگینی را دیدم  
که وقتی سر بر خاک نهاد  
خدای شاخه‌ها را خُرد کرد!



فرناز جعفرزادگان

به اشاره‌ای که  
ریخت  
از ماه



نرگس دوست

ای حوصله بلند  
خدای نخل تلخ من کجاست؟!  
ای آه  
ای راه  
به یاد آر شتک‌زدن شاخه‌ها را در شب  
که خدای ماه رنچور  
در نور مُرده  
ای خدای شاخه‌های خشک و خُرد  
به دشواری آن نخل بالا بلند خرما  
تو را می‌خواستم

تو اما  
خدای مُلاها بر منبرِ چوب و سنگ بودی  
نه آندوه شاخه‌های معصوم و مغموم و تن  
که از سیاهی انگور می‌آید  
من اینجا از شدت رنج نخل  
گاه صورت باد را به بیابان بردم و خاک برداشتم  
گاه در برهنگی آب‌ها گریه کردم  
حالا برای تو چه فرق می‌کند آه من  
وقتی لال و بلالی در لاله گوش لیلی  
لیلی در آفتاب سیاه و سُرخ جنوب  
کشته شد

و تهران ناگوار برف بارید  
تهران ناگوار برف بارید  
تا ته ران تب‌ریزِ خونی و تن  
آه می‌بینی در قامت تاریکی  
سوراخ سُنْبه‌های کره تن را یا نه؟



### سمیه دریجانی

تکرار دست و پا وسط دستوپا زدن  
 مشت و لگد به قامت آن ماجرا زدن  
 از ماجرا مرا به جهنم کشیدن و  
 به قصد مرگ، خاطره‌های مرا زدن  
 در تُنگ کوچکی به مدارا نشستن و  
 خالی شدن، به هیبت ماهی در آمدن  
 با توموری به محضر ماما رسیدن و  
 گوساله در بغل زدن و مااا در آمدن  
 هر روز با کثافت مطلق یکی شدن  
 بیمار و بی‌اراده به او متکی شدن  
 با خود نساختن، به شبی فربه باختن  
 رفتار بی‌ملاحظه عقده با بدن  
 به رخوت کتاب ضعیفی در آمدن  
 به هیچ‌وجه میل تورق نداشتن  
 بازیچه حمایت دیو دو سر شدن  
 به ساختار قصه تعلق نداشتن...  
 زل می‌زنم به سقف و هیولای بی‌کسی  
 بر شانه‌های کوچکم آوار می‌شود  
 دستی که در تدارک سلاخی است و... این  
 قتلی‌ست عامدانه که تکرار می‌شود  
 دستان بی‌رمق شده امتناع را!  
 خرگوش‌های مرده در تخت‌خواب را  
 بر جسم منفعل شده‌ام!  
 گریه می‌کنم  
 تحمیل کرده‌اند به من «انتخاب» را  
 من سرنوشت تیره الوار سوخته  
 سرو چمان شعله‌ور سر فروخته  
 سر می‌دهند گریه‌زنان عشیره‌ام  
 با چشم‌های بسته و لب‌های دوخته  
 شرحم: هزاهارها زن درهم‌شکسته و  
 اندوه جنبه همگانی گرفته است  
 با اضطراب ناشی از این درد می‌رود  
 رودی که اختلال «روانی» گرفته است

به استعاره دریا  
 به اندوهی که با آه خندید  
 به تکان  
 تکان  
 ماهیان ریخته از تن  
 به فالوس برآمده ماه  
 خورشید به تن دارم  
 به تمایز آمدن از شدن  
 به ریختن

به بودن قبل از تن  
 که تناسبی نمی‌ریزد در معنی  
 به آن هراس سرشار از نگاه  
 و آهای غماز  
 معشوقه بسیاری بودم  
 بی‌آنکه بدانم  
 بی‌آنکه بخواهم

به روییدن گندم از چاه  
 که در تن جاری‌ست  
 جر خورده آرزو،  
 من گریزان‌تر از تن است  
 به آشوبی که بریزد در رؤیا  
 گناه بی‌دندان من  
 بخند

بخند که گیسو داده‌ام در خیال دریا  
 و موج‌موج آتش  
 که در شبم می‌ریزد  
 لب از لب برچیدم  
 به ضیافت سلام  
 ثواب رقصیده من  
 بریز از هوا

بتاب بر آفتاب برآمده از نگاه  
 که شب بی‌ماه از آسمان می‌گذرد

یا چرا من مادر ندارم؟  
 یا اینان چرا پدرشان هیچ کس نیست...  
 باید سربالا بروم...  
 حامد می‌داند  
 اولین جنگ را چرا فرزندانِ حوا به پا کردند؟  
 خون و خاک مال کدامشان بود؟  
 صحرا هم می‌داند  
 خون برای خواهرشان بود که نطفهٔ برادر زایید  
 حالا ما نطفه‌های اهدائی از همان زمانیم  
 در یخبندانِ صحراها بود  
 که نماز باران می‌خواندیم و کوچه‌ها را می‌بخشیدیم  
 به هُرمِ حرم‌های حرام و خالی از جسدهای نامقدس  
 خاک بود که می‌بارید  
 آنقدر بر سرِ دریاچهٔ شور، شیرین بارید که دردش را  
 علیرضا نوشت و سجاد فریاد زد  
 هیچکس نتوانست قطره‌ای پس بگیرد  
 از هیچ آب‌راه‌های حتی تنگ و باریک  
 به اندازهٔ مغزِ توتالیترایسم‌ها و ناتورالیسم‌های پهن شده  
 در وسعتِ چی چستِ غمگین...  
 حالا چه کسی عزا بگیرد و ردا بپوشد برای این کویرِ  
 شور؟ شرم، روزی فقط تهماندهٔ زبالهٔ وجودشان  
 خواهد بود که در جسمشان بوم بوم ما را  
 نمک‌خور کردند نه نمک‌گیر...  
 گوش کن زهرا، تو چادرت را برداشتی  
 و برای سه دخترت سُفرهٔ کتاب‌های خوانده‌ات را  
 شعرت را و شعورت را چیدی  
 و داستانِ فلامینگوهای آواره را در شب‌خوابی  
 به گوششان خواندی تا بفهمند و بدانند  
 همهٔ آنها که حرف می‌زنند فقط بلدند خوب حرف بزنند  
 خوب در توالتهای فرنگی فکر کنند  
 و می‌دانم روزی در همان چاه‌ها روانه‌شان خواهیم کرد  
 چاه‌هایی که انتهایشان به فاضلاب اکباتان می‌رسد  
 و مریم گوشِ موش‌ها را می‌برد  
 تا مبدا میانِ دیوارهایمان  
 دونگِ دزدی‌هایشان را حساب‌رسی کنند  
 می‌دانم یک را با بی‌نهایت صفرهای کله‌گنده، بیکه  
 می‌خورند و می‌روند در حوزه‌هایشان  
 تا موی دخترانمان را بچوند...  
 ما دُم‌هایشان را کنده بودیم  
 حالا تپه‌ای از جسدهای متعفن و نامقدس را آتش زدیم  
 زننده بودند...



### الناز آفاق

بر خواب‌های شوریده بود یا  
 مرگ‌های شیفته به جان؟  
 بادهای شمالی همیشه دیر به درخت‌های خودرو  
 رسیدند و ما بودیم مانده میان برزخ و برهوت  
 میان باران میزبان‌ها...  
 میان بارش معامله‌های متعالی  
 میان ساحت و مساحت  
 و قامت مردگان همیشه به راست، راست بود  
 آنهم با تلقین و توفیقی چند برابر  
 صدای سمیه و رحمان را دوست داشتم  
 و چشم‌های حامد هم  
 هر کدامشان عزیزت واژه بودند  
 بر فراز این دلِ ترور شده از ذهن پاپتی  
 و جسم سُر خورده از یک شیب که زیادی تند بود  
 مثل فلفل قرمزهای خشک شدهٔ ننه در خیابانِ حافظ  
 همانجایی که قدس مدرسه بود  
 ارمنی‌ها با کیسه مشروب می‌فروختند  
 تا دختران بفهمند قدیسه‌ها در کتابِ تاریخ کلاه گشادی  
 بر سرشان گذاشته‌اند  
 که بتوانند محاکمهٔ جهانی راه بیان‌ازند  
 و عیششان را با سقطِ حرامی‌ها در مغزِ آنان تمام کنند  
 راه بروند سمتِ دریچه‌های طباخ‌خانه‌ها  
 و بوی موهای کز شده را نفس بکشند  
 و انجامِ عَدَمشان را ببینند  
 حالا طناب از کدامشان بود و چوبه از کدامشان؟  
 شاید سمیه و رحمان بدانند آشویتس را برای چه  
 ساخته بودند  
 و چرا نازیسم‌ها را مادرانشان فاشیسم به دنیا آورد...

می رقصیدند...  
راضیه حیلۀ سودابه‌ها را خوب می شناخت  
یادم تو را فراموش، من پیش تر بی خانمان بودم  
شماها قبل تر عصر یخبندان را لمس کردید  
و آنها قبل از دایناسورها زمین را وداع گفتند  
و اینان ساکنان سرزمینی شدند  
که آتش‌ها می‌غریزند و ما  
دنبال کبریت‌های نم کشیده  
برای چهارشنبه آخر سال بودیم  
تا یلدا را به شاهنامه خوانی پُر بدهیم و انار بترکانیم  
وقتی بمب‌هایشان خانۀ همسایه‌های بهرام را شکافت  
آواره شدند و در دستانشان پرچم وطن بود  
که می‌دویدند برسانند دست پیغمبری که چوپان نشد  
تا شکارچی، گوسفندانشان را نبرد و نبرد  
آری اسماعیل چه جوان‌هایی اسماعیل  
تو که اندوه تمام کلمات از تمام میهنت را  
غمگینانه روی کاغذهای جهان ریخته بودی  
و ما فقط مسجد یوردشاهیان از ارومیه را می‌شناختیم  
جوان‌هایمان همه در گما، کم آوردند  
شلیک، هم قلب و مغزشان را شکافته بود...  
ما بقی هم طناب گره می‌زدند، پایشان را از زمین بگنند  
تا فرار کنند از ضریح زیارتگاه‌هایی که  
پدرانشان آه از پدرانشان  
علی‌اصغر تو این جوانان را بهتر از من می‌شناسی  
و خوب می‌دانی هم‌نامت، هم خون من بود  
ما را در میان این عشیره‌ها بود که زاییدند  
و تو راست گفتی  
ما عروسک‌های زشتی بودیم که هیچ‌کس بازی‌مان نداد  
راستی آیدا ما را به جرم کدام انتقام این‌گونه در  
دادگاه‌های صحرائی محاکمه می‌کردند؟  
ما که تمنان، وطنمان بود  
و فقط مطیع بودیم در به راست، راست...  
شاید لبان عروسکی را گشودیم که زبانش را گوش‌هایش  
و چشم‌هایش را بُریده بودند  
اما ما زبان اشاره بلد بودیم  
در جغرافیا هدر رفتیم  
اما لای تاریخ ذخیره می‌شدیم  
اینان از همین می‌ترسیدند  
و کفن‌هایشان بود که دور سرشان پیچیدند...  
آری اینجا جنگل است  
زیبا اما تماماً وحشی

حالا تپه‌ای از جسدهای متعفن و نامقدس را  
آتش زدیم، زنده بودند...  
و درخت‌های نخل شاهد این آزادگی...  
فقط مجید شاهد مرگ بود شاهد جنگ  
شاهد شهادت و  
می‌دانست شهید زنان جنوب را چه کسانی مکیده بودند  
تا برسند به دکل‌های محسور میان جابجایی  
از خلیج فارس تا تمام قربان‌گاه‌ها...  
غرور بود که چم بر سرای وطنم روانه می‌کرد  
و پروانه می‌گفت زمستان، آخرین زن است  
شاید هم آخرین یک زن باشد  
که در کپری با فرزندان نشسته و انقلاب آسمانی برپا  
می‌کند  
که به جای خون و قهر کمی نان بیارد بر سفره‌هایمان  
تا پيله‌های رها شویم و پرواز کنیم  
در عمر یک روزه‌مان وسط ناوهای نفت‌کش  
در میان تلاطم آب‌های وحشی که غیرت را  
به انحصار می‌کشد و ناصر و ناصر که همیشه  
غریب بود در غربت یگانه دخترش  
و درازای اتوبان‌هایی با نام‌های مسخره  
که تاکسیچی هر روز باید تکرار و انجام  
تا شب، صبح تا شب و شب تا صبح آدم‌ها را بشنود  
متروها را متر کند که بداند نخود در دهان چه کسی  
خیس می‌ماند؟  
این تکرر کدام بخت است؟  
خوش اقبال بودم که  
شبهایم با امیر و مسیحا در انفرادی، جمع بود  
نگران محدثه بودیم و حدیث‌های عربی  
که قاضی گفت هی تو، تو کتاب را تحریف کرده‌ای  
چگونه به او بگویم ما موهایمان را با تیغ تراشیده  
بودیم...  
هیچ ربطی ندارد  
اما چرا می‌گویند ادرار نجس است؟  
فریاد وحید بلند بود  
که همای سعادت استخوان‌خوار است نه مُردارخوار  
چگونه به او بگویم مغز استخوان‌هایمان بود  
که خورده بودند و خونمان را در  
شیشه‌های وودکا در فری‌شاپ به خودمان می‌فروختند  
و ما کُتک می‌خوردیم...  
گرسنه سیر می‌شدیم و پول‌هایمان  
در دیسکوه‌های خارجی‌ها با آدم‌های بی وطن

و صورتم را برای جشنِ شیاطین  
به آسمان می‌پاشند  
من صدای آب خواهم شد  
برای روزی که قطره‌قطره  
گوشِ نجواکنندگان را خاموش کنم  
و مورچه‌ها را به صفِ عزا  
کنارِ سُنّت‌هایشان بکشانم  
و با صدای آب آنچنان که روان است  
جاری شوم برای فقط کمی زیستن  
من وارثِ این مساحتم...  
ساحتش سهم من است...



رحمان مولایی

### مرثیه‌ای برای انقراض

صادق خودش را کشت  
تا پایش به خیابان‌های لغزندهٔ آینده نرسد  
و اسماعیل شاهرودی  
قبل از این که برای بال پروانه‌های گیرافتاده  
در روغن سیاه سوگ‌نامه بنویسد  
تصمیم گرفت  
نامش را در زیر شعرهایش  
به‌خاطر نیارد  
و شاملو مرگ در آغوش آیدا را  
به مرگ در آغوش آمریکای عوضی  
ترجیح داد  
فرهاد که انگشت‌هایش را  
در پیانوهای ارمنی پیدا کرده بود

شیرهایش از گفتارها دستور می‌گیرند  
گرگ می‌درد می‌برد برای گله‌اش  
مسعود این را خوب می‌داند  
شاید در نسلِ بعدی جنگل‌ها  
جنگجویان عازمِ صداهای دورگه نشوند  
و فرق بین عقاب و لاشخور را فریاد بزنند نه نُشخوار  
ما فقط مشتکی گوسفند بودیم که  
پشت سرِ هم صف می‌کشیدیم تا در چاهِ بعد فرو برویم  
پشم‌هایمان را نفت‌اندود کنیم  
و سر از منجلاب در آخورهایمان درآوریم دور باد  
سَم در آبشخورهایمان می‌ریختند این گفتارها...  
اشرف همیشه نوشت  
به شرافتِ قلمش قسم که راست بود  
کسی خون‌خواهِ خاکِ خاوران نشد  
بادهای شمالی دیر به درختانِ خودرو رسیدند  
و ما، مانده میانِ برزخ و برهوت  
کنارِ شبِ کوک‌ها نفس‌های مطمئن می‌کشیدیم  
بگذار مابقی مثلِ آرزوی دمِ اعدام، باران باشد و شبِ  
آرام...  
حالا کیانوش برادرم ما وطن را خاک نامیدیم  
مادر نامیدیم، عشق نامیدیم  
خون بود پاشیده روی بوم‌ها و بام‌هایمان  
باکی نیست  
ما آخرین‌ها هم که باشیم  
در گلزار شهیدانمان هر بار عهد می‌بندیم  
و این در تکرارِ نسلِ جنگل‌ها زاد و وُلد خواهد کرد  
می‌دانم که آخرِ این شعر را  
آخرین خوشهٔ گندم  
از میانِ شکوهِ شکوفه‌ها، غروب‌ها، دشت و بیابان  
و ابرهای آبرودار به جهان گرد افشانی خواهد کرد  
و به آب وعده خواهد داد  
به‌نام که بازگردد باران هم می‌آید، می‌دانم  
ولی آیا من هم‌صدای آب خواهم شد؟  
و یا نواده‌های مذکرِ خدا  
تم را خیس در کرم‌های تابنده خواهند کرد؟  
و یا خاک مرا در خود می‌کشد  
تا از من  
جنینی بروید، بالا برود، برسد به  
صدای پُررنگِ پَر زدنِ ققنوس‌ها در خواب؟  
خواب‌ها ترسناکند  
تم را می‌دَرند





### یزدان کاکایی

#### مخمصه

آب  
در حال بالا آمدن بود  
از قعر همیشه  
کلمه‌ها به سمتان می‌آمدند  
و قلب تو ضعیفتر می‌زد  
معاند  
از کوچۀ تاریک بیرون آمد  
نخ‌نما  
به وضوح ما می‌نگریست  
در افشای دندان‌هایی پوسیده و قرمز  
می‌خندید  
در کالبد افتادهٔ یک بیست و یک اینچی  
می‌خندید  
پشت اختفا  
درد می‌کرد  
و تا ابد شکسته شده بود  
پشت اختفا و مهره‌های گردن و کمر دیوار  
تا ابد  
شکسته  
سناریو  
کلاغی  
که این سطر را در دهان آنها می‌کاشت  
و سر می‌دادند  
آن سطر فریب‌خورده را  
از بالا تا پایین رود  
آب  
در حال بالا آمدن بود  
و توجه نئون‌ها را به خود جلب می‌کرد

آخرین استفرغش را روی برگه‌های متروک  
بلیط نثار زندگی کرد  
و لس‌آنجلس که کاست‌های شیش و هشت می‌فرستاد  
نتوانست ارواح جنگجوی ویلچرنشین را  
شاد کند  
چرا که رقص بیشتر از لبخند به پا نیاز دارد  
و فرشته‌ها آن روزها سرشان شلوغ بود  
برای ترانسفر کردن ارواح مقدس  
به بهشت  
به استقرار آن‌همه شهید  
در طبقات همیشه جاوید نزدیک به خدا  
ارواح کوپن به‌دست توی صف‌های تعاونی  
به سمت آینده در حرکت بودند  
و من به اعتراف یک نسل  
به قتل فرشته‌هایشان در اتاق‌های  
ان ای فکر می‌کنم  
به فرشته‌های خمار که بال‌هایشان را فروختند  
تا رهایی را با قیافه‌های نشئه و مهربان  
از خدایان فرسوده پس بگیرند  
من به شعر فکر می‌کنم  
که با منزوی در استعمال تغزل و نفرین  
مرد  
و دیگر برنگشت  
من به قلب برادرم حسین فکر می‌کنم  
روزی که برای گاندی تپید  
برای چگورا تپید  
برای شریعتی تپید  
و بعد آن را برداشت برد میان موج و انفجار  
و چندسال پیش که دکترها قلبش را عمل کردند  
شریعتی و چگورا و گاندی‌هایی که  
رگ‌هایش را مسدود کرده بودن را بیرون آوردند  
جنگ را بیرون آوردند تا بتواند پمپاژ کند  
و حالا بیشتر سکوت می‌کند  
من به پدرم فکر می‌کنم  
که تخم علف‌های کوهی زاگرس را  
با خود به گور خواهد برد  
و آنگاه انقراض حتمی‌ست  
یک انقراض بدون درد  
مثل مرگ هدایت

پخش و پلا  
 کووید دلنا  
 مسالمت  
 با پوشش واقعی و تلخ  
 آب  
 در حال بالا آمدن بود  
 در قعر  
 و  
 هنوز  
 همدم گریه  
 بر تن کودک اتفاق  
 لباس خشونت  
 هرچه می‌رفت  
 خرد و خمیر  
 روی زمین می‌ریخت  
 خشونت  
 تن  
 و  
 زخم  
 رفاقتی داشتند در حال ازدیاد  
 شیر  
 کردیم  
 نفت  
 در دهانت  
 که بالا بیاوری سم را  
 اما قلب تو ضعیفتر می‌زد  
 خوب نگاه کردم  
 در شکم رسانه  
 مغشوش  
 و  
 آرام  
 در نبرد بودند  
 که از چیزی پریدم  
 شاید  
 خواب  
 چشم‌های  
 یکی  
 باز می‌شد  
 پلک‌های  
 تعدادی  
 را روی هم می‌گذاشت.

قلب تو قوی‌تر می‌زند  
 نوک زبان بر شوری سرخ لب‌هایت بزن  
 و بخند  
 که خندیدن  
 با لهجه‌ای شیرین فریاد می‌زند: بخند که این یکی از  
 حق‌های توست  
 معمولی  
 جر و بحثش شده  
 با بدیهی  
 از قعر چاه  
 آب  
 در حال بالا آمدن بود  
 دستان حقیقت را گرفته بودند  
 در  
 سلاخ‌خانه  
 در  
 تاریکی شب  
 اما به سمتمان می‌آمدند  
 از چهار سو  
 هر یک واقعیتهایی در دست راست  
 و حقیقت  
 بر مچ چپ  
 قلب تو بهتر می‌زد  
 و  
 بهبودی  
 و  
 التیام  
 کند بودند و کال و زودرس  
 آب  
 در حال بالا آمدن بود  
 و اجناس مبهم در حال آب شدن  
 شبیه هراس  
 که هرس آن  
 جان می‌داد در حاشیه میدان  
 و هر آن را دختران در کارون می‌انداختند  
 توطئه  
 و  
 کوردل  
 در آغوش سناریو  
 دست و پا شکسته  
 از کف سفت و دل به‌سنگ‌نشسته پنج رود گریختند  
 در سیاهی شب

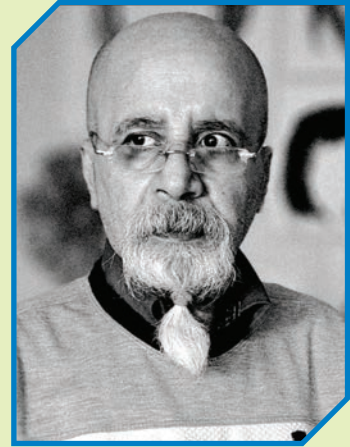
## «پایان ضیافت»

کلاهم را برمی دارم  
 سری در سرسرای آن نمانده است  
 همه چیز آرام و بی صدا آمده‌اند  
 نشستند روی کاغذهای بی‌شماری که دیگر  
 دورشان ریخته‌ام  
 کلاهم را برمی دارم  
 سری در سرسرای آن نیست  
 تنها آفتاب از پشتِ پوسیده‌اش  
 می‌تابد  
 تنها کمی  
 تا بگویم

نه در سرسرای تو خالی کسی مانده است  
 نه در دستی که دسته‌های کلاه را به دست گرفته است.  
 از آن همه کاغذهای بی‌شماری که دورشان ریخته‌ام  
 تنها یکی سرسرای تو خالی به‌جا مانده  
 پوچ  
 پوک  
 بی‌دست‌آورد  
 هنوز  
 میز پر از کلماتِ نگفته است و  
 میزبان  
 برمی‌چیند ضیافتِ کوتاه را.

## «پاییز بعد»

پاییز بعد  
 قناری با منقارِ مجروحش  
 از آسمانِ زرد می‌گذرد  
 فراموشخانه‌های پنجره  
 خاموش‌اند  
 و پنجره‌های خاموش  
 دیگر  
 با صدای جراحت بیدار نمی‌شوند.  
 کسی جایی دارد تاریخ را مرور می‌کند  
 اوراقِ سیاه تکراری است  
 و قناری هنوز  
 با منقارِ مجروحش  
 از آسمانِ زرد  
 می‌گذرد...



م. روان‌شید

## پنج شعر از

م. روان‌شید

## «آه ای ماهِ بدر»

بالای آن درخت  
 چه می‌کند این ماه  
 این ماهِ آونگ  
 ماهِ بدر  
 در روزانی به‌تمامی سربی  
 سربی و شعله‌ور  
 بالای این همه درخت  
 چه می‌کند این همه ماه  
 این همه ماهِ آونگ  
 ماهِ بدر  
 رفتارش را زمین  
 در سرزمینِ من تغییر داده است  
 ماهانم  
 ماهانم  
 ماهانم مدام روبه‌روی چشم‌های من  
 می‌رقص‌اند و  
 تاریک می‌شوند...

## «به شاعران بگو»

از آهو ختن ماند و  
 از آدمی خاطره‌ای تلخ  
 جهان ویرایش تازه می‌خواهد

به شاعران بگو  
 متحد شوند

## «جا برای رقصیدن»

ای دست‌های باستانی من  
 چگونه از مدارِ این همه ناقوسِ خشمگین  
 بی‌صدا می‌گذرد کلماتِ خونین‌ات  
 لِخْلِخِ کَنان  
 تا آن سکوتِ لانهٔ تاریک  
 چگونه تاب می‌آورد تنهایی‌ات  
 در هجومِ چخماق‌ها و کبریت‌های بی‌قرار

ایلویی ایلویی لما سَبَقْتَنی  
 اما خدا تویی و من  
 و کبریت‌ها با دست‌های ما  
 و ناقوس‌ها  
 و کوچه‌ها با دست‌های ما  
 روشن می‌شوند

جا برای رقصیدن بگذار!  
 روشنایی رقص می‌آورد...



## محبوبه ابراهیمی

هیچ‌چیز در زیر آسمان تازه نیست؛ اما  
 قبایل مولودخوان به رقص می‌تازند  
 و رنده از پر پوستِ هوادار روییدن است  
 هیچ‌چیز تازه نیست در آسمان؛ اما

خورشید هنوز هم،  
 خود را در تنور برکه می‌شوید و  
 موهای بافته‌اش  
 طنابی‌ست برای گذر از صراطِ صلح  
 تازه نیست هیچ‌چیز؛ اما  
 تَرَنَمِ نارنجِ چشمان کوه را تَر کرده است  
 و هوا موجی از سلاخی ستارگان را در سوله‌ها انبار  
 می‌کند  
 به وقت نیاز  
 در آسمان اما  
 شب از ماه عبور می‌کند  
 و سر می‌رود تاریکی از چنگ  
 چگونه از تازگی بتارنم  
 ماه‌پاشی که جنگل را سیراب می‌کند  
 تا دار  
 چرا تن ندهم به تن‌شویه‌های سِدر  
 و بوی کاج‌های موج  
 بوی تابوت  
 به وقتِ رسیدن‌ها  
 وقتی که، وقتی که، وقتی که  
 تیک‌تاک، تاریک‌ترین آواست  
 و در زیر آسمان اما  
 جَنگِ گدازه برپاست  
 و آذرین‌های رنج در تلالوی اشک‌ها  
 جواهری بر تاج پوچی می‌باشند  
 زیر آسمان، روی زمین  
 تازه نیست هیچ‌چیز؛ اما  
 کهنگی تازگی می‌زاید  
 و جُنکِ نور در چشمه‌ها امید می‌پَر...  
 پُر... پُر... می

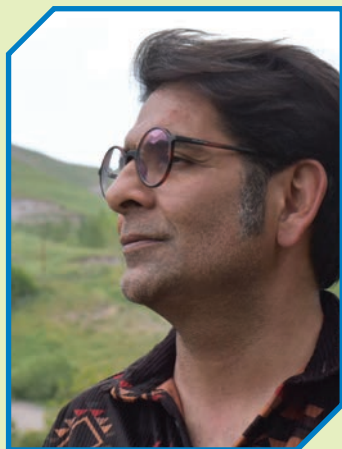
و صدایی زنانه در من هیس شود  
 که پشتت را بگیرم؛  
 این بار از نقاب من رد شوی  
 زیر بار گیسوهای بافته از نخلم  
 تنت خراش بگیرد  
 و تو آه برنیاری  
 تا نامم را بلندتر بخوانی؛  
 آی ایران، آی ایران  
 وقتی می‌سوزد موهایم  
 از نفت جنوب،  
 که زبان آتشینش تو را در برنمی‌گیرد  
 تو رفته‌ای  
 زیر بار اعتراض‌های استقلال خواهانهات  
 می‌خواهی پیر شوی  
 بی چشم آهوی من  
 ناخن بکشی  
 که از دیوار خونت بریزد  
 و من با کابوس تب تو  
 دست بیارم از خزر  
 که کباب نشود جگرت  
 می‌خواستی زنت نباشم  
 معشوقه‌ای  
 حلقه حلقه با دودهای سیگار  
 دور شوم از بالای سرت  
 و برگردم با تزه‌های سیاسی  
 از دانشکده‌های غربی  
 فرصت سخنرانی بگیرم؛  
 وسط میدان تیر  
 سینه پاره کنم  
 از علاقه‌ات به ایران؛  
 که باستانی ست  
 دور از ناسازی احزاب سیاسی  
 لمیده بر کرسی‌های چرم  
 با سیبل‌های درازشان  
 تخته بر نرد می‌زن  
 تو چشم‌هایت را که می‌بندی  
 من برای همیشه کور می‌شم  
 در تن سردِ نقره‌ای؛  
 زنی به شکل مادرت  
 زنی به شکل خواهرت  
 زنی به شکل من  
 زنی به شکل همه



### ماندانا قدمنان

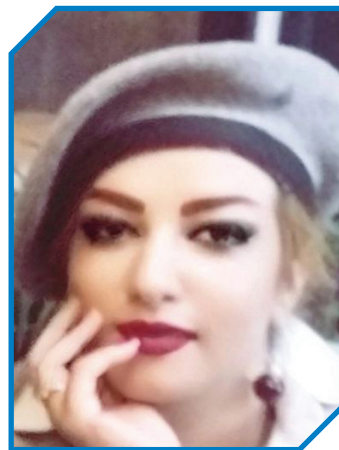
مرا سنگ می‌خواهی  
 سرد و برجسته  
 با دو پای گریزان از گذشته  
 و چشم‌هایی که حدقه ندارد  
 پریده در طاقت شب  
 تو با دست‌هایی از لمس  
 مهره‌های خالی‌ام را می‌شماری  
 انبوهی خاکستر  
 بر تنت ریش می‌شود  
 مهره‌نگ ماه با پوستی نقره‌ای  
 بر تاریکی‌هایم تازه می‌شوی  
 با دو چشم رو بابت  
 مرا به شکل خرگوشی باستانی  
 دُور می‌زنی  
 کمی نور می‌خواهی  
 به حدقه‌ام بی‌پاشانی  
 که دست از مرگ بردارم!  
 می‌خواهی زنی باشم؛  
 فراری  
 از دست سربازهای دشمن  
 به تو پناه بیاورم  
 زیر پوست پلنگ  
 پنهانی تا خوارزم دویده باشیم  
 نگذاریم شاه  
 دخترانش را به آب بیاندازد  
 که شیشه‌ای گلوگاه‌شان  
 بالا برود از آب‌های خزر  
 برگردانی‌ام به تاریخ معاصر  
 در دست مبارزت  
 کاغذ ممنوعه ببینم

حلول حی و هیاهو در این ممت مدام  
و رقص خیس تنت در قیام آتش و خون  
«پرت تکانده قفس را به باله‌های جنون»  
بخوان طریقهٔ پر طمطراق «بودن» را...  
در این محاط محالات مستتر در متن  
وضوح واژهٔ «زن» را دوباره معنی باش  
که زن فصاحت رنج است در صحیفهٔ تن  
به ارتباط شگرف میان ابژه و زن  
که صامت است و نویسا به قالبی که بدن؟  
لباس تازه بپوشان کلام متقن را  
پناه می‌دهمت سمت روشن کلمه  
گناه می‌کنمت در زنای جیغ و جنون  
و دست می‌برمت سمت خالی زهدان  
و چشم می‌شومت حلقه‌حلقه گیسو را  
در این مسیر تکامل، به یک اشارت سرخ  
جهان نظاره‌گر است «انقلاب» یک زن را



علیرضا صفرپور

سرم از هوش افتاده به ارتفاع، خرم از گوش  
با دهان باز و حروف شنی‌دار  
به رسم سنگ در چین‌دان اندوه،  
که چرخ می‌زند شادی در اضلاع گوشت  
از سینه‌های متورم و کپل‌های خوش‌فرم  
پر، پره‌های ریخته بر آهن



زهرا اسماعیلی

تو در کجای جهانی که می‌مکی شب را؟  
چکانه‌های نمک سود می‌چکد زن را  
که دست‌های فرورفته در حجامت روز  
به تیغه‌های غم آغشته می‌درد تن را  
در این طریق طویل طهارت اندوه  
چه کشف ناب و بلیغی‌ست در تو غسلیدن  
بشوی پیکر شک را از اتهام یقین  
بشاش هیبت بت‌های پاک‌دامن را  
به گرد شک معظم طواف سعی و سکوت  
و قبله‌گاه جهانی که پوزه‌اش در خون  
که شره می‌شوی از حفره‌های روشن چشم  
به روی نبض عصب‌های خالی از شریان  
به لال‌مرگی شب‌های منکسر در صبح  
مخواه درز بگیرم شکاف روزن را  
«عبور سرخ خیابان از آستانهٔ» مو  
و مویه‌های معلق میان بغض و گلو  
هزار چشم چکیده، نگاه مثله‌شده  
هزار جان بریده، جهان شقه‌شده  
به تکه تکه تن‌ها بساز مامن را  
به خون سبز تو زیر زبان زالوها  
که شیبه می‌شومت تا غلاف چاقوها  
به شوق یال زدن در پناه آهوها  
فشردمت به رگم در قیام گیسوها  
که بخیه‌های جراحات می‌کشد من را

نرمی تن  
 که از صداست سکوت این احجار بر استوانه بازوهای  
 زنانات  
 و آواز پرنده‌ای که مادرم بود  
 با غربت پریدن از درخت و کلمه که دشت  
 به جایی در جنوب که ماهی‌ها خانه داشتند بی آب و  
 دهان  
 که حروف در ارکان کلمه اشتباه زیستن بود  
 در اسفار هوش میله‌ها  
 با این پرهای ریخته بر سنگ و عطر تو در خانه  
 با استوانه شانه،  
 بگیر  
 بگیر انگشتان سوخته‌ام را از آب  
 و غرقشان کن در آتش پوست به برف تن  
 در پیرترین جای این رشته که اندوه  
 تو به سفر می‌آیی از خواب بر دریایی که خیابانش  
 کردیم با ماهی‌های پیاده  
 از پس آب کف،  
 سه شاخ بیرون آمده در نیم دایره از آهن  
 پا بر گرده موج، ماه بود  
 ایستاده بر پلکان  
 از شمال می‌وزید تا پیشانی سنگ‌ها  
 جای بود را نبود گرفته بود  
 در اتصال سیم با موهای چتری تو  
 و قاب در قفس پرنده‌ای بود که مادرم  
 تمام زنگ‌های خورده در شش صبح  
 را با مربای سیب و پنیر می‌پیچید  
 تا عطر گل ابریشم بیرون درب در آغوشمان بگیرد در  
 صبح پاییز  
 و ما ترس از عاشق شدن نداشته باشیم  
 به هم نامه بنویسیم  
 به شاخه‌های گارم زنگی مشترک در خاطره‌مان  
 که شاخ گوزن بود بر گرده ماه  
 که به پیاده‌روی دبیرستان دخترانه می‌تایید  
 تا ما جوان و زیبا در عمودترین شکل ظهر  
 از گلخند لب‌هایشان  
 برای فرزند سوممان نامی اساطیری بیابیم  
 و فوت کنیم در تماس شبانه از سیم به  
 موهای چتری تو پیش از ۴۵ سالگی من در جایی دور  
 و  
 حاصل این پایان باز  
 پرواز هزار پرنده است؛  
 از شمالی‌ترین چشم  
 به جنوبی‌ترین دهان  
 ما  
 رسم سنگ بودیم در سقوط به چینه دان اندوه  
 از اضلاع متورم گوشت در لرزش سینه  
 با زخم شادی در کیل‌های خوش‌فرم  
 برخاسته از اسفار آهن استوانه بازوها  
 تا آغوش سپید گرم مثل برف در عطر خانه  
 ما  
 اشتباه زیستن بودیم بر انگشتان سوخته  
 در تحصن ماهی‌ها به دریا و خیابان  
 از پس آب  
 ما ترس عاشق شدن بودیم در شب کوچه از پلکان ماه  
 به کندن دو نام بر گل ابریشم  
 و ماغ کشیدن گارم با شاخه‌های گوزنش  
 تا عمودی‌ترین شکل ظهر و چتری موها  
 به گلخند پیچیده در گوش‌های مخمل پس از ۴۵  
 سالگی  
 با دهان باز و حروف شنی‌دار  
 گل ابریشم: درخت بومی هرمزگان، چترافکن با گل‌های  
 خوش‌عطر  
 گارم زنگی: درخت بومی هرمزگان با برگ‌ها و میوه‌های  
 بیضی شکل و خوش‌طعم  
 شنی: چرخ زنجیری ماشینهای صنعتی و جنگی

نرمی تن  
 که از صداست سکوت این احجار بر استوانه بازوهای  
 زنانات  
 و آواز پرنده‌ای که مادرم بود  
 با غربت پریدن از درخت و کلمه که دشت  
 به جایی در جنوب که ماهی‌ها خانه داشتند بی آب و  
 دهان  
 که حروف در ارکان کلمه اشتباه زیستن بود  
 در اسفار هوش میله‌ها  
 با این پرهای ریخته بر سنگ و عطر تو در خانه  
 با استوانه شانه،  
 بگیر  
 بگیر انگشتان سوخته‌ام را از آب  
 و غرقشان کن در آتش پوست به برف تن  
 در پیرترین جای این رشته که اندوه  
 تو به سفر می‌آیی از خواب بر دریایی که خیابانش  
 کردیم با ماهی‌های پیاده  
 از پس آب کف،  
 سه شاخ بیرون آمده در نیم دایره از آهن  
 پا بر گرده موج، ماه بود  
 ایستاده بر پلکان  
 از شمال می‌وزید تا پیشانی سنگ‌ها  
 جای بود را نبود گرفته بود  
 در اتصال سیم با موهای چتری تو  
 و قاب در قفس پرنده‌ای بود که مادرم  
 تمام زنگ‌های خورده در شش صبح  
 را با مربای سیب و پنیر می‌پیچید  
 تا عطر گل ابریشم بیرون درب در آغوشمان بگیرد در  
 صبح پاییز  
 و ما ترس از عاشق شدن نداشته باشیم  
 به هم نامه بنویسیم  
 به شاخه‌های گارم زنگی مشترک در خاطره‌مان  
 که شاخ گوزن بود بر گرده ماه



### الهام گردی

جفتم را به من پس بده  
 ای شب حاجات  
 جفتم که پسر داوود بود  
 و در تپه‌های قیطریه، آواز می‌خواند  
 هم عصر آهن  
 آبرفت‌های زنده را، مرده می‌کرد  
 جفتم  
 زلزال ناف بود  
 و بین دو سنگ آسیاب  
 تنها و بی‌دوست، کوه تعارف می‌زد  
 طاعنی به دندان کشیده‌ام  
 و فارسی عیار فاصله‌است با این شهر  
**Cheers**  
**Cheers**  
 تربت جام‌های نشکسته  
 بشکن ابرهای عادت را  
 هفت روزه سرگردان  
 در دامن‌های بی‌مادر  
 گره گره در طعم پیشانی‌ام  
 نمک نشسته است  
 و از دور  
 جانب منظره، خالی‌ست  
 از دور  
 من نمی‌میرم  
 و غربت، لاشه زنده می‌کند.  
 تمام آن چه دارم لرزان  
 لرزان  
 لرزان  
 ایستاده‌ام  
 تخریب نشستن نمی‌داند  
 و شیر و خورشید می‌چکد از دامن‌ام



### زهرا نظری پور

اینجا  
 مرکز یک جای دیگر بود  
 حدود سرایت فراموشی به همه  
 هر کس با گورش بزرگ می‌شد  
 و شکل مرگش را پیدا می‌کرد  
 من اما  
 میان آمدن و رفتن  
 نشسته بودم  
 مدام شب بود  
 استخوان صبح در دلم  
 می‌ترکید و  
 صدا به صدای هیچ‌کس نمی‌رسید  
 خون در سرم جمع می‌شد  
 و هر چه به سینه می‌کوفتم  
 این ترس  
 اصلاً این چندمین بار است رو می‌کنم به ترس  
 چند بار نیت کنم خوب است؟  
 چند بار جانم را بچسبانم به زندگی  
 رگ خواب این هیاهو که می‌شورد در سرم کجاست  
 به مرگ بگویم کمی با من مدارا کند  
 می‌فهمد اصلاً  
 دلم را کنار خورشید بکارم چه؟  
 این مداومت رنج در من  
 این شب که کنارم می‌خوابد و بلند می‌شود  
 و تنهایی را در زهدانم می‌پروراند  
 چون گناهی بر من آویخته  
 نبودنت می‌آید می‌نشینند بالای سرم  
 کاش کسی روی بدنم صبح را بریزد از نو



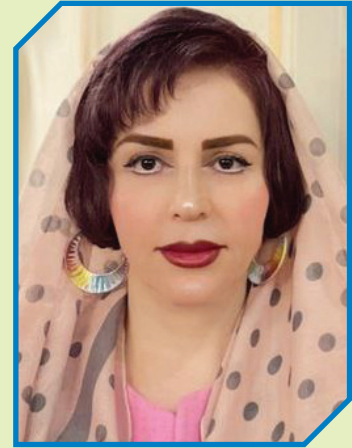
می‌شنوی؟!  
صدای جیغِ مادری  
با پستان‌های ری کرده از شیر  
آه نیسامه جان  
چه‌ها کشیدی  
در جدال با شب؟  
به دلواپسی سوگند  
ساییده شده دیگر  
درزهای این جامه گُشاد  
و قوسِ آستر از هر سویش  
لب باز کرده  
و هاشور زده اجماع کلاغ‌ها را  
صبر کن نیسامه جان  
تا خیزش امواج  
و قیام ماهی‌ها  
چیزی نمانده!



فرشته افسر

### تصویری تازه

و من  
ادامهٔ ترکش‌های در سرت، که موج می‌شوند در سرم  
به غنیمت می‌آورند قیچی را برای موهایم  
که تصویری تازه بسازند از جنگی که تو را به ترکش‌ها،  
مرا به خودم آویزان کرد  
تا هر صبح با سیاهی یک صدا، از سپیدی خواب‌هایم  
برگردم  
و برای روزهایی که تو بودی و تفنگت، من بودم و دفترم  
شلیک بنویسم.

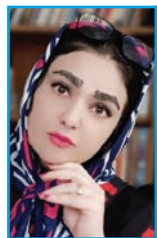


### ژاله زارعی

نه!  
اینجا کسی نه بی‌عرضه است  
نه بی‌قید!  
تنها هیاله‌ها  
بازنشسته شده‌اند  
تا ملاحان و جاشوها  
همچنان هوشیار بمانند  
راستی کدام از شما  
زودتر به آب خواهید زد  
به عمیق‌ترین خشکی‌های روییده از آب  
تا کنار شط  
به ملاقات تکه استخوانی بروید  
حتم دارم  
این ماهی‌های جنگجو  
مرا بیخود  
تا این سوی آب‌ها نکشاندند!  
این تکه‌ها  
بوی باروت و خون می‌دهند  
با صدای انفجاری از آن سوی امواج  
راستی تو فرزند کوه و کتلی  
و بوی عطر خوشِ دامن‌قری‌های رنگارنگِ زنان را  
می‌دهی  
بوی خمارینِ چوب‌های بلوط  
و بوی ماهی‌های خیره به اعماق آب  
  
یکی مرا آرام کند  
آرام  
تا دقایق جاودانهٔ آزادی  
گوش کن



# ماه‌گرفتگی‌های بانوی هنرمند افغانستانی



نرگس جودکی

زندگی نفس‌مان می‌گیرد و سایه‌های سیاه ناامیدی حصار قوی دور و بر ما می‌سازند. ما نور امید قوی‌تر از هر طلسم‌شکنی می‌تواند از سد این حصار عبور کند. نجمه نوری (فرهمند) دختری که در دل افغانستان شروع به نوشتن داستان‌هایی از زندگی زنان آن سرزمین در طول دو حکومت اخیر کرد،

## گفت‌وگویی اختصاصی نرگس جودکی با نجمه نوری (فرهمند)

همه ما به‌آخر خط رسیدن‌های زیادی را تجربه کرده‌ایم. در این میان با ماه‌گرفتگی‌های زیادی روبه‌رو می‌شویم. به جایی می‌رسیم که از همه چیز و همه کس دل می‌کنیم. در تنگای

داخل افغانستان مجبور شدم. من هم آرزو داشتم اولین فرزند کاغذی‌ام را در آغوش بگیرم؛ اما نشد. نوشتن این کتاب رسالتی بود به گردن من از حال و روز زنان سرزمینم.»

با وجود اینکه دختران در افغانستان نمی‌توانند بیشتر از کلاس ششم درس بخوانند نوشتن کتابی درباره زنان چه تأثیری می‌تواند، داشته باشد؟

نجمه گفت: «کتاب من به بیان دردهای بی‌پایان زنان سرزمینم برای جهانیان پرداخته است. درست است که کتاب در ایران چاپ شده؛ اما خوشبختانه نسخه‌های زیادی به دست کتاب دوستان و اهل علم و هنر در افغانستان رسیده است. و با استقبال خوبی هم روبه‌رو شدم.»

نجمه درباره زن بودن در افغانستان چنین گفت: «زنان در افغانستان باید بدانند که زندگی کردن در این سرزمین شبیه راه رفتن در میدان مین است. زندگی کردن به‌عنوان یک انسان آزاد امری ناممکن برای زنان در افغانستان است.»

مهم‌ترین پرسش در این مصاحبه درباره چگونگی واکنش و کنار آمدن در مواجهه با محدودیت‌های وضع شده از سوی طالبان برای زنان است.

نجمه در این مورد بیان کرد: «متأسفانه نسل جوان به‌خصوص زنان در افغانستان به مثال مرده متحرکی زندگی می‌کنند که مجبور به ادامه دادن هستند. در این میان خانواده‌ها تلاش می‌کنند تا دخترانشان را راهی خانه شوهر کنند. مردان و پسران جوان هم همواره در تلاش مهاجرت چه از راه‌های قانونی چه غیر قانونی هستند، تا بتوانند خودشان را از این سرنوشت به‌بن‌بست خورده نجات دهند.»

آخرین صحبت‌های نجمه در این مصاحبه به‌عنوان دختری که در دل جامعه سنتی افغانستان زندگی می‌کند؟

«زندگی همواره ما را با پیچ و تاب‌های زیادی روبه‌رو می‌کند. شاید من هم از دسته آدم‌هایی هستم که با تقدیرم دست و پنجه نرم می‌کنم. در این میان جز تلاش و مقاومت سلاح دیگری برای رسیدن به خواسته‌هایمان نداریم.»

نوشته‌هایش درباره درد، رنج و ناتوانی زنان سرزمینش در مقابله با سرنوشت پیچیده‌شان در جغرافیایی به نام افغانستان است. کتاب (خواب و خیال) اولین مجموعه داستان کوتاه نجمه است. او نه تنها به ماه گرفته‌های خود اشاره کرده است؛ بلکه زنان سرزمینش را هم فراموش نکرده و خود را بخشی از آنان می‌داند.

نجمه مختصر معرفی کوتاهی از خودش برایم بیان کرد.

نجمه نوری با اسم فامیلی مستعار فرمند، ۹۱ آذر در تهران از پدر و مادر افغانستانی به دنیا آمد. خانواده‌اش بعد از سال‌ها زندگی در مهاجرت زمانی که نجمه ۸ ساله بود به افغانستان برگشتند. نجمه لیسانس رشته خبرنگاری و ارتباطات گرفته است. فعالیت او شامل کار کردن به‌عنوان خبرنگار، نویسنده و فعال حقوق زنان است. زمانی که طالبان دوباره در افغانستان به حاکمیت رسیدند و همه دنیا با شنیدن این خبر به حال زنان آن سرزمین خون گریستند، درست در همان سال اول حاکمیت گروه طالبان من با نجمه آشنا شدم. ثمره این دوستی به انتشار چندین داستان کوتاه در روزنامه (دریا کنار)، چاپ کتاب مشترک (آخرین عزیزم روی زمین) و کتاب مستقل شد. کتاب (خواب و خیال) در ایران به چاپ رسیده و در نمایشگاه بین‌المللی بدون حضور او رونمایی شد.

نجمه درباره داستان‌ها و کتابش چنین گفت: نوشتن داستان‌هایی درباره زندگی زنان در افغانستان که همواره مملو از غم‌های عظیمی است، برایم ناراحت‌کننده بود. در طول دو سالی که نوشتن کتاب (خواب و خیال) طول کشید. بارها به حال و روز زنان سرزمینم گریستم. چندین بار راهی بیمارستان شدم؛ ولی هیچ دوايي مرحم درد من نشد. تاریخ همیشه شاهد درد و رنج زنان در افغانستان بوده است، دردی که با ذره‌ذره وجودشان حس می‌کنند، آب می‌شوند. ولی مجبور به پذیرفتن آن هستند.

از نجمه درباره احساسش به چاپ کتاب در ایران پرسیدم.

نجمه با بغض گفت: «به‌خاطر شرایط سیاسی



# نگاهی کوتاه و موجز به رمان «فنجان مونس» نوشته: نغمه فرج‌الهی



نگارنده: بزدا کاکایی

هم بسیار مربوط و درهم‌تنیده به کمک فراهم کردن بسترها و تمهیداتی روایی که جا می‌اندازد و میسر می‌کند همذات‌پنداری‌های مخاطبان با کاراکترها را. هم‌ذات‌پنداری‌های نه ناشی از متنی تکنیکال و تکنیک‌های پیچیده مدرنیستی یا آوانگارد بلکه ناشی از انتقال خوب مخاطب‌ها به تکانه‌های زمانی مد نظر راوی و رفتن‌های مکرر، که هر بار همراه می‌شود با اکتساب احساسات قوی مانند همدردی و... و ناشی از خیلی ساده، معمولی و نرم و خوب و نرمال گذر دادن و رفتن به دل گذشته‌ای با به تصویر کشیدن و تدوین هنری چند روایت ماجرای اصلی‌تر و بسیار کلان (با توصیفات خاص زبان مؤلف) همراه باکشش‌های ناشی

در نمایشگاه کتاب تهران (۱۴۰۲ خورشیدی) در حین آشنایی با مدیر بسیار محترم انتشارات تازه‌کار اما بسیار جدی و به‌زعم من آینده‌دار «دانیار» بنا به پیشنهاد ایشان رمان «فنجان مونس» از نویسنده عزیز خانم نغمه فرج‌الهی را خواندم. کتاب سرشار از روایت‌های زیبا و قصه‌های متنوع؛ گاه خلوت و گاه شلوغ با کاراکترهای معدود اما بسیار کلیدی است. خصیصه رفتن مخاطب به دامنه زمانی‌ای همراه با اتفاق‌های باورمند این مهم را بر او روشن می‌کند که دنبال اثری ایده‌آلیستی یا ساختارشکنانه نباشد؛ بلکه در خوانش رمان زندگی کند. با افراد و محوطه‌های انتخاب شده زیستنشان در مقاطع مهم و قشنگ و واقعی از چند یا تعداد کمی زندگی به

نشد.

سال ۱۳۸۵ با خانواده‌اش از ایران مهاجرت کرد. اولین داستان کوتاه او در مجله‌ای ایتالیایی بنام «بن ونوتو» در شهر میلان منتشر شد و در ادامه چهار داستان کوتاه و دو شعر نو نیز در آن مجله به زبان ایتالیایی منتشر گردید. بن ونوتو مجله‌ای است که برای بانوان مهاجر و ساکن در شهر میلان ایتالیا منتشر می‌شود.

سال ۲۰۱۶ به استرالیا مهاجرت نمود.

در شهر ملبورن با مجله گلبانگ که متعلق به ایرانیان فارسی زبان است همکاری کرده و تعدادی داستان کوتاه و شعر از ایشان در آن به چاپ رسید.

از سال ۲۰۱۹ ساکن شهر پرث ساکن بوده و در حال حاضر عضو آکادمی کوچینگ انگلستان (FCA) و دارای مدرک کوچینگ حرفه‌ای در زمینه توسعه فردی است و به‌عنوان کوچ حرفه‌ای و مربی مدیتیشن و مدرس خودشناسی با روش دکتر کارل گوستاو یونگ مشغول به کار است.

تحریر رمان یک فنجان قهوه را از سال ۲۰۱۶ آغاز و در سال ۲۰۱۹ به پایان رسانید. بازنویسی و ویرایش آن یک سال به طول انجامید و در نهایت عنوان کتاب به فنجان مونس تغییر یافت.

بخش‌هایی از رمان فنجان مونس برگرفته از وقایعی حقیقی است که خانم نغمه فرج‌الهی در طول سال‌های پرفراز و نشیب مهاجرت شاهد آن بوده‌اند.



از موج زدن همراه با نوسان؛ اما مداوم دو عنصر بسیار کلیدی و به‌خوبی ساخته پرداخته شده ابتدا عنصر نوستالژی که به‌زعم نگارنده پربارترین و پهناترین بستری است که رمان بر آن سپری می‌شود و سپس عنصر دیگر؛ سیال بودن فضای رمانتی‌سیسم در اقیانوس رمان «فنجان مونس» مانند اکسیژن در اتمسفر و جوی که زندگی یک کلونی انسانی را همزمان که دربرگرفته ساخته است.

در این بین ساخت‌وساز همراه با انسجام خرده‌روایت‌های مرتبط و احساسی نقشی بدیهی و سازنده را ایفا می‌کند، که خوش نشستن این خرده‌روایت‌ها، داستان‌ها در لابرنه‌های بازهم نه چندان پیچیده و شلوغ بینامتنیتی اثر؛ اذهان متنوع خیل مخاطبان را به پیگیری رمان و تداوم مطالعه تا انتهای کتاب ترغیب می‌کند. من نوشتم لابرنه اما لطفاً شما راهروها و شریان‌های خلوت را تصور کنید. البته این ترغیب همراه است با توسل به یک تنوع داینامیک مرتبط با رویدادهای اصلی تر.

تأثیر به‌شدت پویا، انسان‌محور و روشن‌بینانه خصیصه‌های به‌شدت بارز در ساحات واقعی زندگی نویسنده در جای‌جای اثر بسیار مشهود است. مانند ارتباط ژرف با یوگا، ذن، تابش همه‌جانبه انرژی مثبت در زندگی‌ها در افراد در تعامل‌ها، کارما و...

تجهیز مؤلف به شاید نوعی و جنسی از عرفان فردی همراه با نگاه خوشبینانه به درون و پیرامون و اهمیت نگاه روانکاوانه روشن و عجین و انیس با امید و عناصر اومانستی نوع‌دوستی و تعاملات نیکوی اخلاقی، انسانی (نه لزوماً یا صرفاً محدود به اخلاقی، آسمانی) و تکاپوی مؤلف در داشتن نگاه مثبت به هستی به بودن و زندگی در تمام ابعاد آن. شاید زیست نویسنده در استرالیا و احتمال دور بودن از خوانش حداقل مداوم رمان و داستان‌های آوانگارد زبان فارسی موجب شده باشد رمان فنجان مونس در ساختار و بافتار خود به سمت ساخت‌وساز دنیاهای داستانی مجهز به عنصر تفاوت نرود و از این رو نباید در این کار منتظر وجود و تشکل تکنیک‌های جدید باشیم. همانطور که متن از لحاظ سوبه‌های انتقادی فقیر است و جای خالی اینها را یورش فت و فراوان روایت‌های کلاسیک از یک زاویه روایتگری پر می‌کند. بی‌هوده و نابجا نیست که اینهمه فضا برای برداشت و تنفس حس نوستالژیک و احساسات رمانتیک باقی مانده است.

نغمه فرج‌الهی در خرداد ماه سال ۱۳۵۱ در تهران متولد شده و هم‌اکنون ساکن شهر پرث در استرالیا است. اولین رمانش را سال ۱۳۶۶ نوشت که هیچ‌وقت چاپ

## تصویر ۵

# ساخت شکلات خوری با پایه ماشه



نگارنده:  
شروین داداشپور

## مواد لازم:

- ۱ خمیر کاغذ که در گذشته طرز تهیه آن آموزش داده شده:
  - ۲ یک برگ پهن طبیعی که کمی دمبرگ دارد و رگبرگ‌های آن واضح باشند
  - ۳ روغن مثل وازلین یا پارافین
- برای شروع، پشت برگ را که رگبرگ‌های برجسته دارد خوب آغشته به روغن کنید.
- سپس خمیر کاغذ (پایه ماشه) را روی سطح صافی که نایلون کشیده‌اید پهن کنید و برگ را از قسمت برجسته (پشت برگ) روی خمیر بگذارید و با دست تمام قسمت‌ها را فشار دهید تا تمام برجستگی‌های برگ روی خمیر نقش ببندد.
- برای کناره‌های برگ، به ارتفاع دلخواه خمیر گذاری کنید.

## (تصویر ۱)

بعد از نیمه خشک شدن خمیر، امتحان کنید که می‌توانید برگ را از آن جدا کنید. برای این کار دمبرگ (انتهای برگ) را به آرامی جدا کنید. اگر برگ به خمیر نچسبد، برگ را خیلی

آرام از خمیر جدا کنید. برای این کار عجله نکنید.

## (تصویر ۲ و ۳)

در صورت تمایل به داشتن پایه برای ظرف، می‌توانید از چهار گلوله خمیری هم‌اندازه استفاده کنید که با چسب چوب به زیر ظرف می‌چسبانید.

## (تصویر ۴)

بعد از خشک شدن کامل ظرف، آن را با رنگ دلخواه رنگ‌آمیزی کنید و برای تثبیت رنگ و پوشش ضد آب از وارنیش رقیق شده چندبار استفاده کنید.

## (تصویر ۵)

توجه: مواد رنگی و رقیق‌کننده‌هایی مثل وارنیش و نیم‌پولیستر و تینر، قابل اشتعال هستند. پس از دسترس کودکان دور نگه دارید. همچنین دور از مکان‌های گرم مثل آشپزخانه نگهداری کنید و نزدیک انواع دستگاه‌های گرم‌کننده مثل بخاری و آب‌گرم‌کن و مشابهین آن‌ها نگذارید.





# تجارت فرهنگی، کاسبی و ترویج «هیچ»



نکارنده: م. روان‌شید

می‌کنید؟ ۱۰ نسخه چاپ می‌کنید و عملاً یک «هیچ» به جمع شاعران و نویسندگان صاحب کتاب اضافه کرده‌اید؛ یک «هیچ» مطلق! هم شما این را می‌دانید هم آن مؤلف تشنه؛ اما وقتی پای کاسبی در میان است، فرقی نمی‌کند مشتری که باشد و کالا چه؛ مهم جیب است و ماهی‌های گرسنه و آواره. حکایت شما، حکایت آن هروئین‌فروشی است که وقتی می‌گویند چرا به بچه‌ها هم می‌فروشی، می‌گوید: «هر که پول بدهد، مشتری‌ست!» یعنی که مهم پولی است که می‌دهد نه سن‌وسال و عقل و اندیشه...

## پرسش سوم:

وقتی اشاره به چاپ ۱۰ یا ۵۰ «جلد» می‌کنید، آن جمع تأکیدی دیگر برای چیست؟! پنج به‌علاوه پنج، یا پنج به‌علاوه چهار و پنج! که چه بشود؟ که بگویند ما پول پنج نسخه را می‌گیریم؛ اما ده نسخه می‌دهیم؟! شایدهی حال به‌هم‌زن‌تر از این؟! نوبر است. بقال‌ها هم دیگر دست از فروش پوشک و پفک با هم برداشته‌اند کاسب جان!

و اما معلوم است که وزارت ارشاد (!) فرت‌وفرت به این نوع کتاب‌ها و ناشرانی چون شما مجوز می‌دهند، چرا ندهند؟ ۱۰ نسخه چاپ می‌کنید برای عمه و خاله و دختر دایی، اسمش هم کتاب است، در سرشماری سالانه هم آمار مجوز و چاپ را بالا می‌برید، اما درنهایت چه در چنته داریم؛ «هیچ»! «هیچ» مطلق!

شماها تجارت فرهنگی نمی‌کنید؛ عذر می‌خواهم، شما تجاوز فرهنگی می‌کنید، هم‌دستی پوشیده و پنهان با مروجان «هیچ»!

همه می‌دانیم که در سال‌های اخیر، کتاب‌خوانی افت بسیار زیادی پیدا کرده و در نتیجه کتاب و خرید کتاب هم آرام‌آرام دارد از دغدغه‌های معیشتی خیلی‌ها حذف می‌شود. تیراژ کتاب از سه‌هزار و دوهزار و هزارنسخه به یکصد و دویست نسخه رسیده که آن هم یا بخرند یا نخرند.

همین بازار کساد اندیشه؛ میدان را برای دلان شادی و کاسبان فرهنگی فراخ‌تر کرده، چنان‌که پیش از این اشاره کرده‌ام؛ دیگر تشخیص دوغ از دوشاب برای اهل کتاب هم مشکل شده است. ناشری (!!) می‌آید و از این آب گل‌آلود این‌گونه می‌خواهد ماهی بگیرد.

«چاپ کتاب در صد صفحه رقی، ۱۰ جلد (!) ۷۰۰ هزار تومان» و البته طعمه سر قلاب را به‌زعم خود کلفت و دندان‌گیر می‌گذارد: «کلیه مراحل دریافت فایل، صفحه‌آرایی، طراحی جلد، مجوز کتاب، فیپا، کاغذ ۷۰ گرمی سفید اندونزی، گلاسه ۲۵۰ گرمی جلد و...!»

## پرسش نخست:

شما هنوز فرق بین «جلد» و «نسخه» را نمی‌دانید، چه چیزی را می‌خواهید ویراستاری کنید؟! هفتصدوپنجاه هزار تومان می‌گیرید که ۱۰ «جلد» منتشر کنید یا ۱۰ «نسخه»؟! بعد ویرایش هم می‌خواهید بکنید؟ گویا هنوز رویشان نشده بنویسند: به نامتان کتاب چاپ می‌کنیم!

## پرسش دوم:

این ۱۰ «جلد» را قرار است چه کسی بخواند جز مؤلف و یکی دو نفر فک‌وفامیل؟ مردم تشنه را به چه تشویق





# تعطیل عقل



نگارنده:  
محمد رضا زاد هوش

چیز غیر خوراکی را خوراکی نشان بدهد آدم دیوانه‌ای است که ادعای فلسفه دارد. آدم‌هایی که صاحب اندیشه نیستند و اجازه نمی‌دهند آدم صاحب اندیشه فعالیت کند. مانعی جلوی ورود آب را می‌گیرد و موانعی، آب را بعد از آلوده کردن عبور می‌دهد. آب آلوده به گچ و آهک که نه برای خوردن مناسب است و نه برای کشاورزی. هرچیزی دچار شبه خودش می‌شود وقتی گبه توی بازار نیست شبه گبه بازار را می‌گیرد. ما سال‌ها دچار شبه ترجمه بوده‌ایم. مترجم یک رساله کوچک را تبدیل به یک کتاب بزرگ کرده، با کتابی که وجود ندارد و نویسنده‌ای که وجود ندارد هم روبه‌رو بوده‌ایم، اگر در زمینه داستان باشد یک مطلب دیگر است؛ ولی شبه علم و شبه تاریخ هم داریم و اگر کسی اعتراض کند

افرادی عقل را تعطیل کرده‌اند و ادعای فلسفه می‌کنند، بدون عقل، فلسفه معنی ندارد، همان رودخانه خشکی است که اسم رودخانه را دارد و امروز توی کشور ما زیاد شده، حالا بیاییم کلی اصطلاح درباره قایق و قایق‌رانی و قایق‌های بادبانی و موتوری و لنج و کشتی بخوانیم و از حفظ کنیم فایده‌ای ندارد. این دیگر چه جور فلسفه‌ای است. دورچین می‌تواند برای خودش غذایی باشد غذای مستقلی که آن را دور غذای دیگر چیده‌اند. می‌تواند فقط برای جلب توجه و تحریک اشتها باشد، می‌تواند ضعف غذای اصلی را پوشش بدهد؛ ولی اگر قرار بشود غذای اصلی نباشد و فقط چند تا برگ سبزی به‌عنوان دورچین باشد، همان آدم بی‌عقلی است که خودش را با مدرک و کارنامه گول زده. اگر دورچین برای این است که غذا را یک چیز دیگر نشان بدهد یک

مترجم می‌گوید این‌ها قصه است.

به‌جز نقد مترجم باید فرهنگ خودمان را نقد کنیم که از نویسنده خارجی استقبال می‌کند، ناشری که زیر بار ترجمه می‌رود و زیر بار تألیف نمی‌رود و بررسی‌هایی که نمی‌توانند تشخیص بدهند و نقدی که بعد از گذشت چند سال فقط می‌خواهد معلول را نقد کند. مترجمانی که توی چند رشته فعالیت داشته‌اند؛ روزنامه‌نگار و نویسنده و محقق و فعال سیاسی بوده‌اند، از این جمله‌اند. مترجمان بد توانسته‌اند آثار یک نویسنده را جزء فهرست آثار زرد بیاورند و غیر قابل استفاده کنند به حدی که دیگر نمی‌شود اسم نویسنده را توی محافل علمی برد. فقط یک کار غلط انجام نشده، ما دچار شبه علم و شبه هنر هم شده‌ایم. ولی نباید فکر کنیم مترجم کارکشته و متخصص تمام مشکلات را حل کرده، کتابی که او انتخاب کرده به درد ما نمی‌خورد یا جووری ترجمه شده که نامفهوم است. یک جمله یا یک کلمه مهم جامانده یا اشتباه ترجمه شده و تمام ترجمه دورریز است. این بیش‌تر ما را گول می‌زند اگر روی کار شبه مترجم بنویسیم اقتباس مشکل حل می‌شود؛ ولی پیدا کردن اشتباه مترجم متخصص آسان نیست. اگر بخواهیم نقد کنیم کسی چاپ نمی‌کند، کسی به نقد ما توجه می‌کند؛ چون او مترجم مشهوری است و مردم به او اعتماد کرده‌اند. دست بالا یکی از نوچه‌هاش یک جواب تند می‌دهد به هر حال نقد به ترجمه پی‌وست نمی‌شود و قرار نیست چاپ‌های بعدی اصلاح بشود. برای بعضی همین کافی است که مترجم، آدم مشهور، خارج رفته و تحصیل کرده‌ای باشد در حالی که عدم دقت و شبه علم توی کار این آدم‌ها هم دیده می‌شود. جاهایی جدا کردن علم و شبه علم آسان و جاهایی سخت است. اگر کسی بگوید برای آرامش این کار را انجام بده و ما انجام دادیم و آرام شدیم ایرادی ندارد. بگذار یک تلقین اشتباه باشد؛ ولی این آرامش، کاذب نیست و ضرری برای ما و دیگران ندارد. پزشکان رشته‌های دیگر درباره آرامش نظر ندهند. داشتن مدرک دکتری دلیل نمی‌شود هر چیزی را شبه علم اعلام کنند. اگر دنبال عقل نویم ضد علم شکل می‌گیرد، علم همه‌جا اسیر سیاست است؛ ولی اگر نهادهای علمی مستقل نباشند و وابستگی بیش‌تر باشد فاجعه بیش‌تری اتفاق می‌افتد. شبه علم توی پیشرفته‌ترین کشورها هنوز هست؛ ولی تأثیر آن زیاد نیست و ضرر آن کم است، دارونمایی که اثر ندارد نه حال مریض را خوب می‌کند و نه بد؛ ولی ما به دانش جو شبه علم را به صورت رسمی

تدریس می‌کنیم و سمت‌وسوی جامعه به طرف ضد علم است، الگوهای ما ضد علمی هستند. روز پزشک وابسته به ضد علم است، روز آن شاعر، شاعری که شعرهای چند شاعر را به او نسبت داده‌اند تا شاعر بزرگی شده! روز آن فیلسوف که یک اثر فلسفی ندارد. اگر پیش‌تاز علم نیستیم دست کم پیرو باشیم؛ نه این که با ضد علم خودمان را به خبر اول دنیا تبدیل کنیم. وقتی مراکز علمی جدید تأسیس شد حرکت درستی بود؛ ولی چون نیت اکثریت جامعه همان ضد علم است مراکز علمی ما هر چه بیش‌تر و وسیع‌تر بشود در خدمت ضد علم است اگر رقابتی هست بین جادوگران ما و جادوگران هند است، ما علوم ماورایی قوی‌تری داریم یا آن‌ها و رقابت‌مان علمی نیست. پزشکی همیشه در خط مقدم جنگ با ضد علم بوده و بنابراین تحریف‌گران به آن توجه ویژه داشته‌اند. پزشک از جهتی که دانش دارد و از جهتی برای کسب‌وکار خود با ضد علم درگیر است. پزشکی که رفتارش را بر اساس رفتار نگهبان، راننده، بقال و میوه‌فروش تنظیم می‌کند، نه تنها پیشرو نیست که پیرو است. پزشکی که وقتی مشکلی برای مردم پیش می‌آید دو تا مطلب سطحی و هیجانی می‌نویسد فایده ندارد، به جای این که عمرش را برای ادبیات قدیم بگذارد برود همان رشته خودش را دنبال کند و پای‌گاه‌های ضد علم را مورد هدف قرار بدهد. غرور فقط توی حرف زدن و معاینه مریض نیست. همینی که دکتر فکر کند چون پزشکی خوانده علم را از ضد علم تشخیص می‌دهد غرور است. اگر غرور بخواهد با کم‌دقتی و بی‌دقتی و سرعت عمل و اعلام نظر بدون مطالعه و معاینه و به‌صورت کلی مثل طب سنتی باشد نتایج بدی به همراه دارد. البته همه این‌ها عملکرد نادرست دانش‌مند است و دلیل ضعف علم نیست. غرب هنوز درگیر ضد علم است؛ ولی تا حدود زیادی راه علم را جدا کرده‌اند و تأثیر موارد انحرافی کم شده و در حد تکیه کلام است. روشن فکر مطمئن باشد اگر نمی‌تواند جامعه را پیش ببرد خودش با امواج جامعه پس‌رفت نکند. قرار نیست سازمانی علمی مراکز ضد علم را تعطیل کند، این مردم هستند که به مراکز ضد علمی بها می‌دهند و مراکز ضد علمی فقط در زمینه درمانی فعال نیستند. سازمان‌های علمی بیش‌تر از هر چیز باید روی زیرمجموعه‌های خودشان نظارت کنند، و اگر اهل سخت‌گیری نیستند دست کم آمارها را استخراج کنند، و راه‌کارها را بررسی کنند. بررسی دائمی زیرمجموعه‌ها یک وظیفه الزامی است و اگر نظارت‌ها دقیق باشد حرکت ضد علم، کند می‌شود.



نگارنده: م. روان‌شید

# «ساختار تنهایی»

نه مردی که در درون مانده است، که چه بر سر سیگار پیچیده‌ی نخستین آمد. و فراموشی، آغاز تنهایی است.

## دو

ادامه که ویرانگر می‌شود، تنهایی قوام می‌گیرد از آنچه ساطح آمده از مرد یا زنی که به بیرون از خود نگاه می‌کند. به‌راستی چه می‌شود که رهگذر ایستاده، رفتار نمی‌کند به شکل زندگی؟ که می‌ایستد تا زندگی، خراش خونین زندگی، بر او بگذرد که رهگذری ست ایستاده؟ که رونده باید باشد رهگذر نه ایستاده، که ایستاده دیگر در هیچ واژه‌نامه‌ای، رهگذر نیست، که رهگذر که نباشد؛ مرد یا زنی که به بیرون از خود نگاه کند، شکوهیدن را آغاز کرده در جایی نه در درون و نه در بیرون. و در آغاز تنهایی، «بی‌درکجایی» شکل نیست.

## سه

هیون که از هوش می‌زند بیرون، آدمی ست که «نادرزمانی» پیشه کرده از مسیر دور می‌افتد. قافله... قافله بر چرای دیگری است که می‌چرد نه در «نادرزمانی بی‌درکجایی»، او، که جا مانده حجمی از «بودی» که باید به ره بود و اکنون است که نیست. مرور می‌کنم روایت مردود را: زنی یا مردی است، خالی از بود باید، به نام رهگذر ایستاده؛ اما دیگر نگاه هم نمی‌کند. آغاز تنهایی، قاب خالی آدم است.

کمی دور می‌شوم تا روایت کنم در «تنهایی» چه می‌گذرد، که «تنهایی» از کدام سمت به کدام سو می‌رود، که «تنها» کیست و «تنهایی» چه؟ کمی دور، بیرون از خود، دورتر از درون می‌ایستم، تا «ساختار تنهایی» را ترسیم کنم.

## ساختار تنهایی

### یک

مرد هم‌چنان که از پنجره بیرون از درون را نگاه می‌کند، سیگاری می‌پیچاند و کنار می‌گذارد. سکون بیرون را گاهی قارقاری ناآشنا خط می‌اندازد، خطی که نشانش را بر شیارهای پیشانی مرد می‌نشانند و می‌ماند، و پیشانی خط‌خطی از صدای قارقار ناآشنا، به آرامی شکل می‌گیرد. کبریتی می‌کشد رو به سیگار پیچانده. آتش تمام می‌شود اما سیگار نیست که نیست.

مرد هم‌چنان که از پنجره بیرون از درون را نگاه می‌کند، دوباره سیگاری می‌پیچاند و آتش می‌کشد به تنباکو. هنوز دارد بیرون از درون را نگاه می‌کند. خاکستر خاکستری که می‌ریزد، شیار کناری شیار قارقار ناآشنا می‌نشیند و پیشانی، به آرامی شکل می‌گیرد. کبریت سوخته است، سیگار سوخته است، سکون بیرون زیر نگاه مرد خُش خورده است و قارقاری نابگاه، گاهی از مسیر مرد می‌گذرد.

زندگی در همین چارچوب شکل گرفته تکرار می‌شود، تکرار می‌شود؛ اما هیچ‌کس نمی‌داند، نه مردی که بیرون است و

# راهنمای نویسندگان

نیاز به اجرا و اعمال ساختار مقاله نیست. ذکر نام نویسنده، تیتیر، سوتیتر و درج منابع در پایان مطلب الزامی است.

- شیوه‌نامه فرهنگستان زبان و ادب فارسی ملاک و راهنمای دستور خط است. بهتر است نویسندگان محترم برای تسریع در کار بر اساس این شیوه‌نامه عمل فرمایند.
- همه نویسنده/ نویسندگان باید رزومه کوتاهی از خود در کنار نام نگارنده (در آغاز مطلب) به دست دهند.

## ۲- اجزای مقاله

- در بخش مقالات، چکیده فارسی (در حدود ۲۰۰ تا ۲۵۰ کلمه) در آغاز مقاله (با اندازه قلم ۱۲) باشد؛
- متن مقالات باید شامل مقدمه یا پیشگفتار باشد؛
- در بخش مقالات، نتیجه باید در بردارنده یافته‌های مقاله باشد؛

## ویژگی‌های ویرایشی و نگارشی

به منظور تسریع در آماده‌سازی و ویرایش مقالات، توجه به نکات زیر الزامی است:

- رعایت زبان فارسی معیار و نشر علمی و به دور از عبارت‌پردازی‌های متکلفانه؛
- رعایت رسم‌الخط مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی براساس کتاب دستور خط فارسی تألیف علی‌اشرف صادقی و زهرا زندی مقدم؛

## شیوه تنظیم متن

- عنوان اصلی مقاله با قلم ۱۸ سیاه (Bold) و عناوین فرعی 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 ۱۴ و اسامی و عبارات ضروری یا دشوار لاتین در پانویس با همان قلم و با اندازه ۱۰ تنظیم شود؛
- ابتدای هر بند با ۵/۰ سانتی‌متر تورفتگی شروع شود. البته سطر نخست زیر هر عنوان نباید تورفتگی داشته باشد؛
- در این موارد اندازه قلم ۱۲ در نظر گرفته شود: چکیده، کلیدواژه‌ها، منابع پایانی، ارجاعات درون‌متنی و نیز عبارات توضیحی (که بین دو کمان قرار می‌گیرند)، نقل قول‌های مستقیم، شعرها (شامل ابیات و تک‌مصرع‌ها)، تاریخ‌های ولادت و وفات یا دوره حکومت و... (که بین دو کمان قرار می‌گیرند) و نیز محتویات جدول‌ها و نمودارها و توضیحات مربوط به آن‌ها و همچنین توضیحات تصاویر؛
- شماره پانویس‌ها در هر صفحه باید با عدد ۱ شروع

## شرایط پذیرش مقالات

### ۱- ویژگی‌های کلی

- نقل مطالب نشریه با ذکر منابع آزاد است؛
- ارسال مقاله فقط از طریق ایمیل دبیرخانه فصلنامه امکان‌پذیر است و به هرگونه ارسال به شیوه‌های دیگر ترتیب اثر داده نخواهد شد. پست الکترونیکی دبیرخانه فصلنامه جهت ارسال آثار: [magazine@mahgereft@magazine.egi.com](mailto:mahgereft@magazine.egi.com)

- حفظ امانت در نقل اقوال و نظریات دیگران ضروری است و باید با ارجاع دقیق به منبع اصلی همراه باشد؛
- مقاله، نقد و پژوهش، جستار، مصاحبه، شعر و داستان‌رسانی به فصلنامه، نباید در نشریه‌ای دیگر منتشر یا هم‌زمان به نشریه‌ای 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 جنبه صحت مطالب ارائه‌شده به عهده نویسنده مسئول است و نشریه، مسئولیتی در این خصوص ندارد؛
- هر مطلب منتشرشده در فصلنامه بر پایه نظر نویسنده آن است و انتشار آن به منزله قبول یا رد آن نیست؛
- در بخش شعر و داستان، مطالب در صورت تأیید دبیر مربوطه، احسان نعمت‌اللهی، منتشر خواهد شد؛
- نشریه در ویرایش زبانی و فنی مقاله، برطبق موازین علمی، آزاد است؛
- از نویسندگان و مترجمان درخواست می‌شود به نکات زیر توجه فرمایند:

- حجم مقاله و پژوهش‌های رسالی حداکثر ۱۵ صفحه، و حداقل ۵ صفحه باشد؛
- نام و نام خانوادگی نویسنده/ نویسندگان و همچنین رایانامه نویسنده مسئول و شماره تلفن همراه او حتماً در سامانه نشریه ذکر شود؛
- نویسنده در کنار مطلب رسالی، 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 کلیه بخش‌های مربوط به یک مقاله علمی همچون عنوان، اسامی نویسنده/ نویسندگان، چکیده، مقدمه، پیشینه تحقیق، روش تحقیق، نتایج، بحث و نتیجه‌گیری و منابع، به‌طور استاندارد و کامل آورده شود.
- در مورد ارسال جستار، یادداشت و هر گونه مطلبی که ساختاری غیر از مقاله دارد، محدودیت واژگانی وجود ندارد و

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 خط کج / آچنانچه اثر جلدهای متعدّد داشته باشد، شمارهٔ صفحه. مثال: کوبی، ۱۳۵۰: ۳/ ۵۹.
- در ارجاعات درون‌متنی، چنانچه دقیقاً به همان منبع پیشین (یعنی همان نویسنده اما 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 مثال کوبی، بدین‌صورت: همان: ۱۵۳. اگرهم عیناً به همان صفحه از همان منبع ارجاع داده شود، به ذکر کلمهٔ «همان‌جا» در درون دو کمان بسنده می‌شود: (همان‌جا).

### ۲- ارجاع منابع پایانی

- در فهرست منابع پایانی اطلاعات کتاب‌شناختی 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 صورت کج (ایرانیک در منابع فارسی؛ ایتالیک در منابع لاتین)، نوبت چاپ، محل انتشار، دونقطه، نام ناشر.

مثال: کوبی، زهرا (۱۳۵۰ ش). مردم‌شناسی، چاپ اول، تهران: ارسطو

- در اثر ترجمه‌شده: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال انتشار درون کمانک، نقطه، نام کتاب به صورت کج (ایرانیک در منابع فارسی؛ ایتالیک در منابع لاتین)، نام و نام خانوادگی مترجم، نوبت چاپ، محل انتشار، دونقطه، نام ناشر. مثال: براون، آریا (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 مؤلفی دو یا چند اثر داشته باشد، در تنظیم فهرست آثار او، ضمن رعایت ترتیب الفبایی نام آثار، در باب آثار بعدی او، به جای نام نویسنده، \_\_\_\_\_ بیاید.

مثال: کوبی، زهرا (۱۳۵۰ ش). مردم‌شناسی، چاپ اول، تهران: ارسطو

\_\_\_\_\_ (۱۳۶۳ ش)، فرهنگ مردم تهران، چاپ اول، تهران: علمی

در صورت نامعلوم بودن ناشر و محل 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 نشریه به صورت 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 جلال‌الدین بلخی با نهادهای سیاسی قدرت در قوتیه»، زبان و ادبیات فارسی، س ۲۱، ش ۷۴، صص ۴۹-۶۸.

- اگر تعداد نویسندگان مقاله دو نفر باشد، در باب نویسندهٔ اول این‌گونه عمل می‌شود: نام خانوادگی مؤلف اول، ویرگول، نام کوچک مؤلف اول؛ و در باب نویسندهٔ دوم این‌گونه عمل می‌شود: واو عطف، نام کوچک و نام خانوادگی مؤلف دوم.

مثال: محمدی، کرم و زیبا وفاپی (تابستان ۱۴۰۱). «مدارا در کنش صوفیان»، زبان و ادبیات فارسی، س ۱۱، ش ۲۳، صص ۲۰-۳۱.

اگر تعداد نویسندگان مقاله بیش از دو نفر باشد، ذکر نام نویسندهٔ اول کافی است و پس از آن، در مقالات فارسی عبارت «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 «به‌راهنمایی» قبل از آن، مقطع تحصیلی، نام دانشگاه.

مثال: اصغری، مریم، (بهمن ۱۳۷۶). «روابط ایران و چین در بیست‌سالهٔ اخیر»، به‌راهنمایی علی مظلومی، دانشگاه تهران.

- در وبگاه: نام خانوادگی مؤلف، نام کوچک مؤلف، 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](http://www.mahgereftegi.com)

### پست الکترونیکی رسمی فصلنامه:

[info@mahgereftegi.com](mailto:info@mahgereftegi.com)

### آدرس صفحهٔ اینستاگرام:

[https://instagram.com/khaneye\\_jahani\\_mahgereftegan?igshid=MzNlNGNkZWQ4Mg==](https://instagram.com/khaneye_jahani_mahgereftegan?igshid=MzNlNGNkZWQ4Mg==)

### نشانی کانال تلگرام:

[https://t.me/Radio\\_mah\\_gereftegi](https://t.me/Radio_mah_gereftegi)



# معرفی مجموعه مستقل مردم‌نهاد خانه جهانی ماه‌گرفتگان

[www.mahgereftegi.com](http://www.mahgereftegi.com)

[mahgereftegimagazine2023@gmail.com](mailto:mahgereftegimagazine2023@gmail.com)

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

این مجموعه 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 کشورهای آسیب‌پذیر و به حاشیه رانده‌شده)؛
- ۴- اهمیت ویژه بر گسترش زبان مادری؛
- ۵- اولویت بررسی و پردازش انسان در فرهنگ‌های مختلف و تاثیر در زندگی روزمره؛
- ۶- کاوش در اسطوره‌های فرهنگی، ملی و قومی؛
- ۷- بازتاب صدای اقلیت و مینور در برابر صدای اکثریت و مازور.

## محورهای فعالیت:

- ۱- نشریه بین‌المللی ماه‌گرفتگی: (در سوئد و ایران هم‌زمان چاپ می‌گردد) در حوزه‌های مطالعاتی انسان‌شناسی، مردم‌شناسی، فرهنگ، فلسفه، هنر و زبان با تاکید بر گسترش زبان مادری در دو بخش مطالعاتی تخصصی و بخش ویژه (زبان مادری)
- صاحب‌امتیاز و سردبیر: فاطمه (صحرا) کلانتری
- مدیر مسئول: 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، یک رخداد ناگوار و حتی یک رفتار نادرست از سوی 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 می‌نماید.
  - ۴- 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.
  - ۵- دیگر فعالیت‌ها: انتشار کتاب در مجموعه 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 مجموعه خانه جهانی ماه‌گرفتگان:  
فاطمه (صحرا) کلانتری





# ماگرفتگی

International Quarterly Journal of Lunar Eclipse  
Journal of critical studies of philosophy, art, Literature, and  
Human Sciences

issue 5 & 6 | Spring & Summer | 2024

ISSN 2004-9129

Lunar Eclipse is a shadow spread over the earth and over all the phenomena so that, in the invasion of shadows, man becomes a creator to the creation of light. In a dynamic world of texts, we are willing to put the lunar eclipse areas into discussion with creative thinking and wisdom.

