ماه‌گرفتگی

ISSN 2004-9129
فصلنامه بین المللی 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 ضروریِ زیستن در برهوتی به نام زندگی
- بدن‌وارگی اصلاح شده/ 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 اودِن 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 کریشتوف کیشلوفسکی
- نقد و تحلیلی بر مجموعه شعر «نسترن‌های زخمی»
- بررسی رمان « مغازه خودکشی» و برخی جنبه‌های گروتسکی آن

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

فصلنامه بین‌المللی ماه‌گرفتگی

نشریهٔ 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

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

صاحب امتیاز و سردبیر: فاطمه (صحرا) کلانتری
مدیر مسئول: مسعود امینی (م.روان‌شید)
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 شهرابی
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 اسطوره ملل و مطالعات تطبیقی: شاهرخ جوکار
دبیر مطالعات تخصصی نقد و پژوهش در ادبیات داستانی: رضا نجفی
دبیر مطالعات تخصصی هنر، ادبیات و فرهنگ: مهری رحمانی
دبیر بخش سعدی‌پژوهی: دکتر مرجان رضاتاجی
دبیر مطالعات تخصصی روان‌شناسی: دکتر هدی احمدی
دبیر مطالعات تخصصی موسیقی: محمد نصرتی
دبیر مطالعات تخصصی سلامت اجتماعی: مجید شریفی
دبیر مطالعات تخصصی هنر، سینما و فرهنگ: فرزانه زحلی

هیت دبیران بخش بین‌الملل:
دبیر مطالعاتی تخصصی بخش بین‌الملل کشور ازبکستان و تاجیکستان:
دکتر امید بندری
دبیر مطالعاتی تخصصی بخش بین‌الملل کشور افغانستان: سجیه شجاعی
دبیر مطالعاتی تخصصی بخش بین‌الملل کردستان عراق: مریوان حلبچه‌ای
دبیر مطالعاتی بخش پژوهشی زبان «لکی»: فرخ شهبازی

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

حسین رسول‌زاده، بنیامین‌دیلم‌کتولی،امیرحسین تیکنی، آیدین آریایی، یزدان کاکایی، عباس نعیمی جورشری، محمدحسین میربابا، ابوذر 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 زادهوش، مریم گمار، غزال امیری، سمیه کاظمی حسنوند، 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 صفرپور،زهرا نظری‌پور، الهام گردی، ژاله زارعی، صحرا کلانتری

گروه نویسندگان این شماره (۵ و ۶):

امیرحسین تیکنی، بنیامین دیلم کتولی، حسین رسول‌زاده، آیدین آریایی، یزدان کاکایی، عباس نعیمی جورشری، محمدحسین میربابا، ابوذر 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 زادهوش، مریم گمار، غزال امیری، سمیه کاظمی حسنوند، 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 صفرپور،زهرا نظری‌پور، الهام گردی، ژاله زارعی، صحرا کلانتری

فهرست مطالب

۳ سخن سردبیر | فاطمه (صحرا) کلانتری
۴ سخن مدیر مسئول | مسعود امینی (م.روان‌شید)

مطالعات اندیشه و فلسفه

۶ شرط اصلی و ضروریِ 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 هستی‌شناسی عینیت‌های تاریخی لارس اودِن | ترجمه سلما پرهیزگار

مطالعات تخصصی جامعه‌شناسی

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

مطالعات پژوهش هنر

۳۸ «نقش فیلسوف و وظیفه‌اش در تقابل با آثار هنری» | آیدین آریایی

مطالعات زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر

۴۲ «آیا استتیک اصطلاح دقیقی برای مبحث زیبایی‌شناسی هنری می‌باشد؟!» | بنیامین دیلم کتولی

مطالعات سینما

۴۵ یادداشتی بر فیلم «پادشاهی اودیپ» به کارگردانی پی‌یر 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 طعمه‌ها | آیدا محمدی‌زاده
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 نمایشنامه‌ای از عباس نعلبندیان | صحرا کلانتری
۷۴ تطبیق و تحلیل دو دوره نمایشنامه‌نویسی هنریک ایبسن (قسمت سوم و پایانی) | صحرا کلانتری

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 جنبه‌های گروتسکی آن | سودابه استقلال
۹۲ «نقد و تحلیل ساختارگرایانه رمان سه جلدی زخم تاک از دکترمحمدعلی ضیایی» | علی رزم‌آرای
۱۰۴ چگونه پست مدرن بخوانیم؟ با مروری بر داستان «ایمپلنت» نوشته‌ی مرداد عباس‌پور | ندا پیشوا
۱۰۸ نگاهی به مجموعه داستان «گذرنامه» اثر آسیه نظام‌شهیدی | فریبا صدیقیم
۱۱۲ یادداشتی بر داستان «تالپا» اثر خوان رولفو | نوشین جم‌نژاد
۱۱۴ جستاری بر داستان «حدیث مرده بر دار کردن آن سوار که خواهد آمد» اثر هوشنگ گلشیری | نیوشا رحمانیان
۱۱۸ مفهوم «خواهرانگی» در ادبیات فمنیستی | 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 عبداله سلیمانی | نصرت‌اله مسعودی
۱۳۳ نقد و تحلیلی بر شعری از سمیه جلالی | حامد معراجی
۱۳۶ نقد و تحلیلی بر مجموعه شعر «نسترن‌های 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 دریاهای دوست‌داشتنی | غزال امیری
۱۵۴ پل | مجید طاهری
۱۶۲ هیروشیما | مهدیه کوهی‌کار
۱۶۴ تاته‌روآ و الاغ راوی و گردآورنده: عبدالعلی میرزانیا | بازنویسی: سمیه کاظمی‌حسنوند
۱۶۷ چشم شور | افسانه دشتی
۱۷۴ کافه گل خنده‌زار | نرگس دوست
۱۷۸ و آن کمرگاه سفید و پنجره خاموش | م.روان‌شید
۱۸۰ مغازه ریتم‌دار | فرناز استقلال
۱۸۳ سلام دارا خان | بانو نیکو
۱۸۶ رویای بهار | محمدحسین اسدی
۱۹۰ سروهای کنج حیات | درسا شرفی (شاد)
۱۹۴ بیست درجه | مریم ناصری
۱۹۸ دسته استخوانی | سپهر قنبری
۲۰۰ دلمان به حال پسرک بیشتر می‌سوزد | بانو عزی

۲۰۱ شعر

اکبر قناعت‌زاده | افسانه نجومی | نرگس دوست | فرناز جعفرزادگان | سمیه دریجانی | النار آفاق | رحمان مولایی یزدان کاکایی | م.روان‌شید | محبوبه ابراهیمی | ماندانا قدمنان | زهرا اسماعیلی | علیرضا صفرپور | زهرا نظری‌پور الهام گردی | ژاله زارعی | فرشته افسر

مصاحبه و گفت‌وگو

۲۱۶ مصاحبه نرگس جودکی با نجمه فرهمند | نرگس جودکی

معرفی کتاب

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

بخش آموزشی

۲۲۰ ساخت شکلات خوری با تکنیک پاپیه‌ماشه | شروین پاداش‌پور

یادداشت‌های رسیده

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

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 قرارگرفته 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 عرصهٔ کلمه و متن خود ابزاری 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 شیرهٔ 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 سیطرهٔ 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 خانهٔ 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 جامه عمل بپوشاند.

صحرا کلانتری

سخن مدیر مسئول

م. روان شید

در آخرین لحظات بسته شدن این شمارهٔ فصل‌نامه، خبر رسید که ناهید موسوی، روزنامه‌نگارِ قدیمی و قدری که در روزهای سختِ دههٔ شصت و هفتاد، جنگید و نوشت، از میانِ ما رفت.

ناهید موسوی (افسانه ناهید) را از نیمهٔ دههٔ 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 پُشت و مشتِ پُرتری در صف معترضان بایستد.

نخستین شعرهایم (پنج شعر کوتاهِ عاشقانه) در آدینهٔ شماره ۲۸ به همت او منتشر و من به جامعهٔ فرهنگی معرفی شدم

خاطرات پشتِ هم می‌آیند و نمی‌روند...

ناهید موسوی (افسانه ناهید) هم رفت و جامعهٔ قلم را تنها گذاشت، افسوس، نامش ماندگار

«صندوق نویسندگان ایران»

قصه از این قرار است:

از دو سال پیش به فکر تأسیسِ صندوقی برای حمایت از نویسندگانِ مستقلِ داخلِ 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 تدوینِ پیش‌نویسِ نهاییِ اساسنامه‌ای برای تأسیسِ «صندوق نویسندگان ایران» هستم.

اما این صندوق چیست و قرار است چه بکند؟

در سوئد به‌جز «کانون نویسندگان سوئد» که بورسیه‌ها و امکاناتی برای رفاهِ اعضاء خود دارد، صندوقی مستقل و البته با حمایتِ کانون تحت عنوان «صندوق نویسندگان سوئد» نیز وجود دارد. نخستین بار که نخستین بورسیه را از این صندوق دریافت کردم، شیرینیِ این موفقیت مرا به فکر انداخت که؛ چرا نباید برای حمایت از نویسندگانِ مستقل و بدون وابستگی به قدرت، چنین صندوقی داشت و اندکی از دغدغه‌های مالی هنرمندان را مرتفع کرد؟ سخت است اما قطعاً شدنی‌ست.

اما صندوقِ نویسندگانِ سوئد چه می کند؟

این صندوق تا سالِ پیش هرسال یک‌بار در بهار و یک‌بار در پاییز به نویسندگانِ واجدِ شرایط، بورسیه‌هایی یک‌ساله، سه‌ساله، پنج‌ساله و ده‌ساله اعطاء می‌کرد. از امسال (۲۰۲۴) و اخیرا اعطاء بورسیه‌ها از دوبار در سال به یک‌بار تغییر داده شده؛ اما بورسیه‌ها همچنان پابرجاست. نویسنده‌ها که شامل شاعر، نویسنده، منتقد، مترجم... در هر دوره با ارسال یک رزومه و آخرین کتابِ منتشر شده و نیز درخواستِ بورسیه در این گردهمایی سالانه شرکت و داورانِ هر دوره بعد از بررسی درخواست‌ها، بورسیه‌ای مناسب به فرد اعطاء می‌کنند. بورسیه‌هایی که بنا بر مقدار سالِ اعطاء شده، مبالغ متفاوتی دارد؛ به این معنا که بورسیهٔ یک ساله یک مبلغ، سه‌ساله مبلغی بالاتر... تا ده ساله که مبلغی معادل ۱ میلیون کرون را دربرمی‌گیرد. فردِ شرکت‌کننده باید شرایطی داشته باشد که می‌توان به این موارد اشاره کرد: در رشتهٔ خود فعال باشد، صاحبِ کتاب باشد، یعنی از چاپِ 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 بورسیهٔ یک ساله را نداشته باشد، نمی‌تواند درخواست بورسیهٔ سه بکند، یعنی هرکدام پله‌پله باید به دست آید.

این خلاصه‌ای از شکلِ پرداختِ بورسیه به نویسندگان در سوئد بود.

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

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

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

سخت‌ترین مرحله این است که چه کسانی شایستهٔ دریافت این کمکِ مالی هستند، یعنی قوانین باید طوری تدوین شوند که به‌جای حذفِ افراد، بتوان زمینه را برای تشویقِ افراد به فعالیت‌های جدیِ فرهنگی و در نتیجه شرکت برای دریافتِ 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 فراغِ بال بیشتری به خلق آثار هنری بپردازد و در عین‌حال بتوان در هر دوره به تعدادِ بیشتری از نویسنده‌ها بورسیه اعطاء کرد؛ البته به شرط آنکه شرایطِ اولیهٔ 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 نفعِ نویسندگانِ داخلِ ایران استفاده کنم، امکاناتی غیردولتی البته که می‌توانند کمک‌های فکری، مشاوره و حتی کمک‌هایی مالی از سوی «کانون نویسندگان سوئد»، «صندوق نویسندگان سوئد»، «انجمن پن سوئد» و یا حتی افرادِ علاقه‌مند به کمک به پاگیری این صندوق باشد. سعی بر این است تا همهٔ راه‌ها و حرف و حدیث‌ها پیش‌بینی شود تا در عین استقلال بتوان به نویسندگان ساکنِ ایران کمکِ بیشتری رساند.

و یکی از مهم‌ترین شرایطِ شرکت برای دریافتِ بورسیه، سکونت در ایران است؛ به این معنا که هنرمندانِ ایرانیِ ساکن خارج از کشور به دلیل داشتنِ شرایطِ متفاوت و در دسترس داشتنِ امکانات بیشتر، نمی‌توانند درخواست بورسیه کنند و قصدِ من کمک به هنرمندانی است که با تحملِ تمامی مشکلاتی که در ایران وجود دارد، هم‌چنان به ادبیات به‌عنوان یک دغدغهٔ جدی نگاه می‌کنند و دست از کار نمی‌کشند.

و مطلبِ آخر اینکه؛ «صندوق نویسندگان ایران» متولدینِ کشورِ افغانستان را نیز که در ایران سکونت دارند، هم‌دل و هم‌زبان و هم‌میهنِ خود می‌داند و آن‌ها نیز مانند متولدینِ ایرانی می‌توانند برای دریافتِ این بورسیه اقدام کنند.

در پایان ضمن بهترین آرزوها برای هم‌وطنانم و تمامی اهالی قلم در ایران، به‌زودی متن پیش‌نویسِ اساسنامهٔ «صندوق نویسندگان ایران» جهتِ مطالعه، تصحیح، ترمیم و دریافت پیشنهادهای سازنده و عملی، برای تعدادی از اهالی قلم ارسال می‌شود تا به اساسنامهٔ منطقی، محکم و قابلِ 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.

نگارنده: ابوذر شریعتی

شرط اصلی و ضروریِ زیستن در برهوتی به نام زندگی

شرط ضروریِ پخته شدن و به بلوغ فکری، خودآگاهی، آزادی، آزادگی، آزاداندیشی و غنای درونی و اصالت، آن چیزی است که سارتر تحت‌عنوان اگزیستنس اوتنتیک 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 ازآنجاکه 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 این‌همه و رسیدن و راه و رسم زندگی در دنیایی که احمق‌ها حاکم و فاتحش هستند و دروغ‌گوها و دغل‌بازها گرداننده‌اش و انسان‌های ضعیف و منافع‌پرست 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؛ بی آنکه 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

خـوردی و ازدواجـت بـه طـلاق ختم شـد، پـوچ و بی‌معنی خواهـد بـود یـا وقتی در دوسـتی و رفاقت ضمانت کسـی را می‌کنیـم، حال بـرای چس‌قران وام باشـد یـا هرچیز دیگر، و آن دوسـت مـی‌رود و پشـت سـرش را هـم نـگاه نمی‌کند ایـن دیگر جـای سـرزنش ندارد.

بسـیار خُـب، آیـا ایـن نکتـه بـدان معناسـت کـه آنجا که خـود بـا دسـتان خـود بـه زندگی‌مـان گنـد زدیـم، بایـد خویشـتن را سـرزنش کنیـم؟

پاسـخ بازهـم منفی اسـت. اولاً هیچ انسـانی صبـح به قصد به گوه کشـیدن زندگی خـود و خانـواده‌اش از خواب بیدار نمی‌شـود. ثانیـاً گنـد زدن نیـز در فرایند شـدن اسـت که رخ می‌دهـد. تـا مادامی‌کـه گنـد نزنیـم و خـراب نکنیـم و صریح‌تـر بگویـم نرینیم و شکسـت مفتضحانـه‌ای نخوریم، نه‌تنهـا هرگـز پیـروز نمی‌شـویم، بـل هیـچ‌گاه تجربـهٔ شـیرین موفقیـت را هـم نخواهیـم چشـید. به‌همین‌جهت هـم بـود کـه نیچـه می‌گفـت؛ «مـن دوسـت دار رنـجام.» شـک نکنیـد او بیمار نبـود. یک موجود مازوخیسـتی نبود کـه خواهـان درد و زخـم باشـد. مـراد او ایـن بـود کـه تـا رنجـی در کار نباشـد، لذتـی نخواهـد بود.

پس گمان نکنید که شما تنها کسی هستید که پارتنرتان، شـریکتان، دوسـت و رفیـق چندین‌وچندسـاله‌تان، برادرتـان، خواهرتـان یا حتـی پدر و مادرتان بـه هر نحوی به شـما پشـت می‌کننـد یا از پشـت خنجر می‌زننـد یا دار و ندارتـان را بالا می‌کشـند و...

این‌هـا صرفـاً قسـمتِ شـرور انسـانی بـود. شـما در شـرور طبیعـی، مثـل زلزله و مـرگ ناگهانـیِ عزیز و دچار شـدن بـه بیمـاری لاعـلاج یـا صعب‌العـلاج و... هم تنها نیسـتید. این‌هـا هیچ‌کـدام نـادر نیسـت.

امـا تنهـا بـودن یـا نبـودن چنـدان اهمیتـی نـدارد. البتـه این‌طور هم نیسـت که اصلاً مهم نباشـد، چرا که دانسـتن ایـن امـر کـه در فـلان درد و رنـج تنها نیسـتیم و دیگرانی هـم هسـتند کـه در وضعیـت مـا باشـند، به‌خودی‌خـود تـا حـدودی تسـلی خاطـر خوبـی اسـت. به‌همین‌جهـت اسـت کـه بیمـاران لاعـلاج را با یکدیگـر آشـنا می‌کنند و حلقه‌هـای دوسـتی و... تشـکیل می‌دهنـد. آن‌چـه در این تأمـل فلسـفی اهمیـت دارد این اسـت که:

بدانیـم و آگاه باشـیم کـه بـه ثبـات رسـیدن و شـخصیتی قـرص و محکـم و اسـتوار داشـتن و به هر بیـدی نلرزیدن و بـا هـر علامت بیماری هماننـد خودبیمارانـگاران از پا در نیامـدن و دچـار هـول و هـراس خفه‌کننـده نشـدن و در مشـقات و ناملایمـات زندگـی دوام آوردن و از این‌همـه، یعنـی تمامـی رنج‌هـا و دردهایـی کـه سـرمان آمـده، داسـتانی و روایتی بـرای قرائت داشـتن و نهایتاً به پختگی و خودفرمان‌فرمایـی و اصالـت رسـیدن، لازمه‌اش زیسـتن در تک‌تـک همیـن لحظه‌هـای تلـخ و ناخوشـایند اسـت.

زیسـتن در ناخوشـی و مزه‌مـزه کـردن درد و چشـم در چشـم مـرگ دوختن، خـود سـرآغاز زندگی اسـت، چراکه گام برداشـتن از دنیـای ضعیف‌هـا بـه جهـانِ خواسـت‌ها و بی‌خیالی‌هـا و خلاصـی، نیازمنـد گام‌هایـی جسـورانه اسـت؛ بلـه درسـت حـدس زدیـد، جسـارتِ اندیشـیدن کافـی نیسـت. می‌بایسـت در راه ایـن زندگـیِ وَلَـدِ زنـا و ایـن موجـودات دوپایِ قرمسـاق، جسـارت و شـهامت گام برداشـتن و خیره شـدن در چشـمانِ آنچه سـخت اسـت و زُمُخـت و سـفت و تلـخ را نیـز داشـت.

بلـه ایـن سـتمکده، جـای انسـان‌های نـرم و نازک‌خیـال نیسـت. زندگـی در چنیـن برهوتـی، انسـانی سـخت می‌طلبـد کـه پـس از گـذر از آتـشِ جانسـوزِ ناملایمـاتِ روزگار هر پیشـامد سـختی را نرم کند و در برابر هیچ‌کس و هیچ‌چیـز از پـا درنیایـد.

به همین جهت بود که حافظ می‌گفت:

نازپرورده تنعم نبرد راه به دوست
عاشقی شیوهٔ رندان بلاکش باشد

نیچـه هـم در همیـن سـیاق بـود کـه از زبـان زرتشـت می‌نوشـت: آفریـن بـر آنچـه سـخت می‌کنـد. تـو در راهِ بزرگـیِ خویش گام نهاده‌ای! آنچه تاکنون واپسـین خطرات خوانـده می‌شـد، اکنون واپسـین پناهت گشـته اسـت! «تو در راهِ بزرگـیِ خویـش گام نهاده‌ای! اکنـون بهین دلیری‌ات کـو کـه تـو را دیگـر در پـسِ پُشـت راهی نیسـت!»

تـو در راهِ بزرگـیِ خویـش گام نهاده‌ای! اینجا دیگر کسـی دزدانـه در پـی‌ات نخواهـد بـود! پایـت خـود راهـی را کـه پشـت سـر نهـاده‌ای ناپدیـد می‌کنـد و بـر فـرازِ ایـن راه نوشـته‌اند: محـال!

«و آنجـا کـه دیگر تـو را نردبامـی نمانده باشـد، باید بدانی کـه چگونـه از رویِ سـرِ خویش بـالا روی. وگرنه چه‌سـان بـالا خواهـی رفـت؟ «از روی سـر و از فـرازِ دلِ خویـش! اکنـون آنچـه در تو نرم‌ترین اسـت باید سـخت‌ترین شـود!

«آن‌کـه همیشـه خود را بسـیار می‌نـوازد، سـرانجام از این نـوازش بسـیار بیمـار می‌شـود. آفریـن بـر آنچـه سـخت می‌سـازد!

«خـــوش نـدارم آن سـرزمینی را کـه در آن [جوی‌هـایِ] شـیر و شـهد روان است!»

«بـرای بسـیار دیـدن، از خویش چشـم برگرفتـن باید! هر کوه‌پیمـا بـه چنین سخـــتی نیازمند اسـت.»

تطبیقی بر آراء دکارت و سهروردی

نگارنده: محمد فلاح‌زاده
(کارشناس ارشد فلسفه غرب)

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 پیشن نیز کمال اهمیت را داشته است. معرفت نفس بر همه دانش‌ها و 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 زمانی‌که حقیقت انسان جایگاه و استعدادهای او شناخته نشود، همهٔ 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:

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 منطق و فلسفه متمرکز جملگی دروس این سه سال را غیر از ریاضیات مبتنی بر آثار پاره‌ای از مفسران ارسطو در صده میانه یعنی توماس آکوویناس 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. به‌علت 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 به‌سر می‌بردم و فرصت تفکر داشتم. دکارت پس از آنکه روزی را در تأملات عمیق فلسفی سپری کرد، درحالی‌که هنوز ذهن هیجان 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 دربیاورم 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 به‌موجب 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 خزینهٔ خاطر دارد مورد شک و تردید قرار دهد. هدف از این کار وی این بود که قوهٔ تعقل و تفحص شخصی خویش اساسی را در علم به‌دست بیاورد؛ که تقلیدی و عاریتی نباشد. به‌عبارت 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 املان نظر کامل در تمام امور و بررسی دقیق آنها سرانجام باید به این نتیجهٔ معین رسید و یقین کرد که قضیهٔ من هستم؛ من وجود دارم، هر بار که آن را به زبان می‌آورم یا در ذهن تصور می‌کنم بالضروره 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 به‌دنبال شئ 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 هنور وجود بدن و اعضای آن ثابت نگردیده است.

۳-دلایل تجرد نفس:

۳-۱- تردید در وجود اجسام و عدم نیاز به صفت آن ها:

یکی از راه‌های رسیدن به تجرد نفس از دیدگاه دکارت تردید

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 همهٔ اشیاء 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. به‌گفتهٔ 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 به گفتهٔ 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 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 نسبتی 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.

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 فسلفهٔ افلاطونی که تأکید بر تجرد و روحانیت و بساطت نفس به اصول فسلفه طبیعی رجوع کرده است، از نظر وی نفس چون جوهر محض است حتی با دگرگونی تمام اعراض آن به نفس دیگری تبدیل نمی شود، پس ذاتاً فنا ناپذیر 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

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 زمینهٔ فهم عالم جسمانی ممتد را برای ما فراهم می‌آورد. ذهن تصورات مربوط به خداوند، خودش و همهٔ دیگر حقایقی را که بدیهی نامیده می‌شود در خود دارد»

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

وقتی می‌گوییم تصوری 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 به‌کار می‌گیرد گاه دربارهٔ تصورات و گاه در بارهٔ تصدیقات سخن می‌گوید و همین انعطاف‌پذیری تغییر موضع از تصورات به تصدیقات شاخصهٔ 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 منطق) 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 رابطهٔ نزدیکی است به این مضمون که خداوند اذهان ما را به‌گونه‌ای آفریده است که می‌توانیم فقط با تأمل عقلی و بی‌نیاز از اطلاعات برگرفته از حواس، ساختار بنیادین واقعیت را بشناسیم.

تأمل دربارهٔ ماهیات ادراک حسی دکارت اعلام می‌کند که همهٔ تصورات حتی تصورات حسی به معنای خاصی فطری هستند. اگر قلمروی حواس آن‌چه را قوهٔ تفکر دقیقا 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 آن‌چه در اندیشهٔ خود می‌سازیم یکی نیست تا جایی که هیچ چیزی در تصورات ما نیست که فطری ذهن یا قوهٔ 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 هیئت ها نیز فطری ما هستند.

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 دربارهٔ چیزی حکم کنیم؛ زیرا نشانه‌ای در دست نیست که گمان کنیم ارادهٔ 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 مطلقا 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 دربارهٔ دسته‌بندی ایده‌ها چنین می‌گوید: «بعضی از افکار من از قبیل صور اشیا است و عنوان مفهوم تنها برای اینها مناسبت 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 قبیل افکار بعضی را اراده یا انفعالات و بعضی را احکام می‌نامند.»

بنابراین دکارت نفس انسانی را به دو قوه تقسیم می‌کند: یک قوهٔ شناخت، دو قوهٔ حکم آزاد یا به سخن دیگر فهم و اراده. فهم تنها ایده‌ها را ادراک می‌کند و اراده که همان قوهٔ حکم کردن است یا قدرت ما بر انتخاب و ترک. اراده فقط عبارت است از اینکه در اثبات و نفی اقدام یا خودداری از آن‌چه 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 شئ

اندیشنده و شئ 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 آن‌جا کارکردهایش ویژه‌تر از بقیهٔ اجزای بدن اعمال می‌کند، با بررسی دقیق موضوع به روشنایی نشان می‌دهد که آن بخش از بدن که نفس به‌طور مستقیم کارکرد هایش را در آن اعمال می‌کند، درونی‌ترین بخش مغز یعنی غدهٔ بسیار ریزی است که واقع در جوهر مغز و در بالای مجرایی 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 مادهٔ متحرک نیستند. عصب‌ها لوله‌های «الف» «همهٔ اعمال جانوران شبیه به آن دسته از اعمال ماست که بدون کمک نفس واقع می‌شود، بنابراین ما ناگریز از قبول این نتیجه می‌شویم که نمی‌توانیم ورای اوضاع خاص اعضای آنها و تخلیهٔ مستمر روح حیوانی که به وسیلهٔ 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 ابایی 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 به‌نحوی بی‌واسطه اعضا و جوارح ما را تحریک نمی‌کند؛ بلکه کار آن این است که روح حیوانی را در غدهٔ صنوبری تحت‌تأثیر قرار می‌دهد.

ت)جسم:

دکارت جوهر جسمانی را شئ ذاتا ممتد تعریف کرده است و جز امتداد که ذات جسم را تشکیل می‌دهد، هرچه 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 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 جسمیهٔ ارسطویی را حذف می‌کند. صورت جسمیهٔ ارسطویی یک معنای کیفی است و قابل اندازه‌گیری نیست، درحالی‌که 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؛ ازاین‌رو 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 متواطی به موجودات و خداوند حمل کرد، وی این کلمه را اولا و به ذات در مورد خدا و ثانیاً و بالارض و به شیوه تمثیلی در مورد مخلوقات به‌کار می‌برد. اما اگر عجالتا 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 متواطی 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.

۲-سهروردی:

الف)زندگی‌نامه:

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 همین‌قدر 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 آناتولی 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 علاقهٔ 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 اسفهبد 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:

۲-۱-توجه به درون:

۲-۱-۱-بدان 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 مقایسه 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.

۲-۱-۲- من با خود خلوت کرده و به ذات خود نظر افکندم آن را نیت و وجود یافته‌ام، طوری‌که 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 مسئلهٔ 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

وجـود و ادراک در مقـام ذات انسـانی را نیز با خـود دارد.
۲-۱-۳- هـر جسـمی و عرضـی که هسـت می‌توانـی از آن غافـل شـوی؛ ولی از خـود نمی‌توانی غافل باشـی. پس توی تـو نـه همـه این اعضاسـت و نه به سـبب یکـی از این اعضا به‌طوری‌کـه اگـر از ایـن اعضـای بـدن در تـوی تـو دخالـت داشـت هرگـز بدون او نمی‌توانسـتی خود را به‌خاطـر آوری، پـس تو ورای اجسـام و اعراض هسـتی.
۲-۱-۴- تـو خـود را بـه لفـظ مـن می‌گویـی؛ ولـی هـر چه در بـدن توسـت همـه را بـه او اشـاره می‌کنـی. هـر چـه او توانـی گفـت نـه گوینـده من اسـت از تو چـون تو را اوسـت مـن تـو نباشـد و هرچـه او را تو او گویی از خـودش و از منی خویـش جـدا کـرده‌ای. پـس نه همهٔ تو باشـد و نـه جزء من تـو چـون. اگـر جـزء منـی تـو را از منی تـو جدا کنـی، منی نمی‌مانـد؛ همان‌طـور که اگر در و دیـوار را از خانه جدا کنی، خانـه‌ای باقـی نمی‌مانـد. پـس همهٔ اعضـا را می‌توانی اشـارهٔ اویـی کنـی مثل دماغ دل جگـر و غیره. بدن مثل آسـمان و زمیـن هـر دو طـرف اسـت؛ پس تـو ورای این همه هسـتی.

۲-۳- شناخت نفس از راه علم حضوری:

انسـان خویشـتن خویـش را از طریـق صـورت نمی‌شناسـد. ماهیـت نفـس نـه از طریق صـورت و نه از طریـق مرجع ضمیر مـن و نـه از طریـق تصـوری شـبیه تصور بـدن قابل شـناخت نیسـت؛ بلکـه نفس برای خود حاضر اسـت اساسـا علـم علم یا ادراک حاضـر بـودن شـئ پیـش ذات مجـرد اسـت. از آن‌جاکه ادراک و تعقـل امـر غیـز مـادی اسـت؛ عاقـل هـم غیـر مـادی خواهـد بـود. لـذا نفـس به اشـیاء به علـم حضوری عالم اسـت، پـس نفـس مجـرد اسـت. چیـزی کـه قائم بـه خـود و مدرک ذات خویش اسـت، ذات خود را از طریق مثال نشـناخته اسـت. چـون اگـر علـم او از طریق مثال باشـد لازم می‌آید کـه ادراک مـن غیـر خـود مـن و عینا همـان خود مـن باشـد. درحالی‌که این محال اسـت؛ چون مسـتلزم وحدت دو چیز متفاوت اسـت، بـر خـلاف اشـیاء خارجی کـه چنین محالـی لازم نمـی آید.

۳-دلایل تجرد نفس:

۳-۱-وحدت هویت:

هویـت انسـان از ابتـدای تولد تـا پایان عمر بـدون تغییر باقی اسـت؛ امـا بدن همـواره در حـال دگرگونـی اسـت، به‌گونه‌ای کـه گفتـه شـده هر هفت سـال یـا ده سـال همه اجـزاء بدن تغییـر می‌کنـد. بنابرایـن هویـت انسـان همـان بدن نیسـت؛ بلکـه امر مجردی اسـت که نفس نـام دارد. «بدن تو پیوسـته در حـال نقصـان اسـت و پیوسـته به واسـطه حـرارت از بدن کاسـته می‌شـود و در عـوض بـه واسـطهٔ غذایـی کـه خـورده بازیـاب می‌شـود. پـس هـر روز چیـزی کم می‌شـود و چیزی بـاز بـه جـای می‌آید. بنابراین همـه اعضا در حال تبدل اسـت و اگـر تـوی تـو از اعضـای بـدن بود پیوسـته تغییـر می‌کرد و هـر کـی هـر روز کسـی دیگر می‌بـود. ولـی این‌گونه نیسـت؛ چون دانایی انسـان پیوسـته اسـت. بنابراین نه نفس از اعضای بـدن اسـت و نـه برخی از تـن؛ بلکـه ورای همهٔ بدن اسـت.»

۳-۲-ادراک کلیات:

۳-۳-تقسیم‌ناپذیری نفس:

در نظـام پـردازی وی نفـس ناطقه نـوری از انوار الهی اسـت که نمی‌توان به آن اشـارهٔ حسـی کرد؛ چرا که تقسـیم‌پذیر نیسـت. ایـن نور مجـرد ملکوتی هر چند در جسـم نقش بر نبسـته؛ امـا مدبر و حاکـم بدن آدمی و قائم بـه ذات خویش و خود آگاه اسـت.

۴-حدوث و خلود نفس:

سـهروردی بـر پایـه اصـول و مبانـی خـود نفـس را حـادث می‌نامـد. او معتقـد اسـت کـه نفس همزمـان با حـدوث بدن در قالـب مجـرد حـادث می‌شـود. بـه بـاور او نفـس روحانیـه الحـدوث و البقاء اسـت. بدیـن معنا که از آغـاز پیدایش نفس حقیقتـی اسـت مجـرد و روحانـی و در بقـای خود نیـز در هر عالمـی قـرار گیـرد؛ روحانـی و مجـرد خواهـد بـود. هـر چند بـا حـدوث بدن حـادث می‌شـود؛ امـا در ذات خـود موجودی مجـرد اسـت کـه فقط در مقـام فعل بـه بدن تعلـق می‌گیرد. در نظام‌پـردازی وی نفـس ناطقـه، نـوری از انـوار الهی اسـت کـه نمی‌تـوان به آن اشـارهٔ حسـی کـرد؛ چرا که تقسـیم‌پذیر نیسـت. ایـن نـور مجـرد ملکوتی هر چنـد در جسـم نقش بر نبسـته؛ امـا مدبر و حاکـم بدن آدمـی و قائم بـه ذات خویش و خـودآگاه اسـت. ایـن نور مجـرد مدبر پس از مـرگ بدن فنا نمی‌پذیـرد؛ زیـرا انـوار مجـرد ذاتـا اقتضـای عـدم نمی‌کنند؛ وگرنـه از آغاز پیدا نمی‌شـد. علت او نیز معدومش نمی‌سـازد؛ چـون ایـن علت مجرد اسـت دگرگـون نمی‌گیـرد. و چنان‌که نـور مجـرد را از آغـاز وجود چنیـن تقاضا کرده بـود، تا نهایت بـه همین حـال می‌ماند و در میـان نورهای مجـرد برخوردی بـر سـر حمـل و مـکان رخ نمی‌دهـد؛ زیـرا اینـان از حمل و مـکان برتر هسـتند. ایـن نورهای مدبر مادی هم نیسـتند که وجودشـان در گـرو شـرایط ویـژه‌ای باشـد. «بـدان کـه نفس پیـش از بـدن موجود نباشـد؛ که اگر موجود بودی نشایسـتی که یکی بودی و نه بسـیار و این محال اسـت. اما آنکه نشـاید که نفس پیش از بدن بسـیار باشـد، از برای آن اسـت که همه

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 همهٔ 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 مباین است اجسام را از بطلان جوهری دیگر و مباین 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، وگرنه گرفتار تسلسل خواهیم شد. لذا از محسوسات پیداتر چیزی نداریم که آنها را پایه فرض کنیم و همهٔ تعریف‌ها را به آن باز گردانیم؛ زیرا همهٔ دانش‌های ما برگرفته از محسوسات‌اند. بنا بر این محسوسات فطری و بدیهی هستند.
اولیات: قضایایی هستند که اگر حملیه 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 قوهٔ دریانده 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 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 همهٔ قوای حیاتی نوع سافل را با چند قوهٔ 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 جملهٔ این قوا یکی قوهٔ دریابنده یا مدرکه است و دیگری قوهٔ درکارکننده یا محرکه همان نیروی اندیشه است که وجه امتیاز انسان از سایر حیوانات است. این قوه در دو جهت به‌کار می‌رود. جهتی برای ادراک کلیات و معقولات مسائل صرفاً عملی و جهتی دیگر به هدف شناختی معبارهای درست رفتارهای اجتماعی جهت دوم قوهٔ مدرکه. گرچه اصولا 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 دریاننده 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 نماید؛ 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 موالید 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 جملهٔ آن هاست و به نظر سهروردی ارادهٔ حیوان توسط روح نفسانی تحریک شده و موجب می‌شود که

حیـوان بـه انگیزه‌های خـود جامهٔ عمل بپوشـاند.
شـیخ اشـراق ارتبـاط میـان نفـس ناطقـه و بـدن را بهواسـطه روح حیوانـی می‌دانـد کـه جسـمی لطیـف و گـرم اسـت. یـک شـاخه از ایـن روح بـه دمـاغ مـی‌رود و در اثـر بـرودت دمـاغ سـرد می‌شـود کـه روح نفسـانی نامیـده می‌شـود و حـس و حرکـت از ایـن شـاخه بـه وجـود می‌آیـد. یـک شـاخه دیگـر از روح حیوانـی بـه جگـر مـی‌رود کـه سـبب قـوای حیاتـی می‌شـود و روح طبیعـی نامیـده می‌شـود. ایـن روح حیوانـی حامـل همـهٔ قواسـت و از تجویـف جانبـی چـپ دل خـارج می‌شـود و در آن حـال کـه از تجویـف جانـب چـپ دل خـارج می‌شـود روح حیوانـی نام‌گـذاری شـده اسـت. سـهروردی روح حیوانـی را محصـول لطافـت اخـلاط تـن و اعضـای بـدن را محصـول کثافـت ایـن اخـلاط می‌دانـد؛ یعنـی در اثـر ترکیـب اخـلاط اربعـه بخـار لطیفـی متصاعـد می‌شـود کـه آن را روح حیوانـی می‌نامنـد. بـدن از ایـن اخـلاط اربعـهٔ بـر جـا مانـده بهوجـود آمـده اسـت. نفـس ناطقـه کـه مجـرد اسـت تدبیـر و تصرفـش در بـدن وابسـته بـه روح بخـاری اسـت؛ هـرگاه روح بخـاری از متصطـع شـود نفـس ناطقـه هـم نمی‌توانـد در بـدن تصـرف کنـد.

ت)جسم:

سـهروردی پـس از ابطـال دیـدگاه مشـائیان در اثبـات هیـولا از آنجـا کـه خـودش ترکیـب جسـم از اجـزا را نمی‌پذیـرد، به‌ناچـار پایـه و مبنایـی بـرای تحـولات کـون و فسـاد موجـودات در نظـر می‌گیـرد. در این‌جـا او خـود مقـدار یعنـی جسـم را هیـولا و مبنـای تغییـر و کـون و فسـاد موجـود معرفـی می‌کنـد. جسـم در حقیقـت جـز مقـدار و امتـداد بـه خـود پایـدار نیسـت. بنابرایـن در جهـان هسـتی چیـزی بـه نـام هیـولا وجود نـدارد؛ یعنـی چیـزی کـه پدیـده‌ای بی‌تعیـن اسـت. سـهروردی جسـم را این‌گونـه تعریـف می‌کنـد؛ «بـدان جسـم آن اسـت کـه مقصـود بـه اشـارت بـود و در وی درازی و پهنـا و دوری بـود بی‌هیـچ شـبهت» در نظـر سـهروردی جسـم مرکـب از دو عنصـر جوهـر و غـرض اسـت. جوهـر همـان مـاده یـا مقـدار محـض اسـت و عـرض امتـدادی اسـت بـر اسـت مـاده عـارض می‌شـود و طـول و عـرض و عمـق را بهوجـود مـی‌آورد. جوهـر در جسـم همـان مقـدار اسـت و در واقـع جسـم چیـزی جـز مقـدار نیسـت. جسـم مطلـق همـان مقـدار مطلـق اسـت و جسـم مقیـد همـان مقـدار مقیـد و خـاص اسـت و در واقـع سـهروردی بـا رد هیـولا و صـورت ارسـطویی جسـم را به‌عنـوان یـک جوهـر خـاص معرفـی می‌کنـد.

ث) جوهر

سـهروردی الهیـات خـود را بـه جـای وجـود یـا موجـود بـا نـور آغـاز می‌کنـد؛ در ایـن جابه‌جایـی بـه تقلیـد از مشـائیان کـه وجـود را بی‌نیـاز از تعریـف می‌داننـد. او نیـز نـور را بی‌نیـاز از تعریـف می‌دانـد و چنیـن اسـتدلال می‌کنـد هـر چیـزی کـه معلـوم مـا باشـد؛ می‌گوییـم روشـن اسـت چـون چیـزی نداریـم کـه از نـور روشـن‌تر باشـد. پـس نـور بیـش از هـر چیـزی دیگـری معلـوم بـوده و بی‌نیـاز از تعریـف اسـت. وی نـور را مطابـق هستی‌شناسـی خـود بـه سـه قسـم تقسـیم می‌نمایـد. یـک عالـم عقـول دو عالـم نفـوس سـه عالـم جسـم تفـاوت میـان ایـن عوالـم در میـزان بهره‌منـدی آنهـا از نـور اسـت.
حکمـای مشـاء جوهـر را «موجـودی کـه در موضـوع نباشـد» تعریـف کرده‌انـد. منظـور ایشـان از «نبـودن جوهـر در موضـوع» نبـودن در محلـی اسـت کـه بی‌نیـاز از آن جوهـر نباشـد. خـواه آن جوهـر اصـلاً محلـی نداشـته باشـد؛ ماننـد عقـل و نفـس یـا محـل داشـته باشـد، امـا محـل بـدان نیازمنـد باشـد؛ ماننـد «صـورت» کـه حـال در «هیـولا» اسـت و هیـولا بـرای تحققـش بـدان نیازمنـد اسـت.
اینجـا توضیـح چنـد نکتـه ضـروری اسـت؛ اول اینکـه حکمـا بالاخـص حکمـای مشـاء جوهـر را بـه پنـج نـوع تقسـیم کرده‌انـد، کـه عبارتنـد از عقـل نفـس جسـم هیـولا و صـورت و لـذا در تعریـف جوهـر قیـودی را بـه‌کار برده‌انـد، کـه هـر ۵ نـوع را بتوانـد در برگیـرد. از جملـه آوردن قیـد «محـل نیازمنـد» یـا «غیرمسـتغنی» اسـت کـه بـرای داخـل کـردن «صـورت» در زیـر چتـر تعریـف جوهـر اسـت. دوم اینکـه اصطـلاح «موضـوع» و «محـل» تقریبـا بـه یـک معنـی بـه‌کار رفتـه اسـت و آنچـه واقـع در موضـوع و محـل اسـت «حـال» نامیـده می‌شـود کـه همـان عـرض اسـت و مـراد از موضـوع و محـل در اینجـا آن اسـت کـه حـال در تمامـی اجـزا درون و بیـرون آن پراکنـده باشـد، به‌طـوری کـه نتـوان آن دو را از هـم جـدا کـرد؛ ماننـد سـپیدی در گـچ. حـال محتـاج بـه محـل اسـت و قیـام آن بـه محـل اسـت نـه بـه خـود.
امـا شـیخ در تعریفـی کـه جوهـر کـرده اسـت از

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 تدکید کرده است و حاصل کلامش این است که جوهر «هر شئ 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 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 توفق 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 فلاسفهٔ 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 فناناپذیر است.

۳-در 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 به‌وسیله این قوه ادراک می‌شود و عقل عملی عهده‌دار انتخاب و اختیار است.

۴-در نظام دکارتی جوهر اولا 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 به‌صورت متواطی مورد استفاده قرار می‌گیرد، درحالی‌که سهروردی جوهر را اشتراک معنوی می‌داند و که در سلسله مراتب وجودی دارای شدت و ضعف است.

فلسفه درمانگری شمن‌های پرو احضار چهار باد

نگارنده: داود حضرتی

دو دستهٔ 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 قرارگرفته است. تا جایی‌که 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.

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 نقطهٔ اشتراک سالکان، ساحران و درمانگران عطیهٔ برتر باشد.

«دیوانه اسب، در خلسه به عالمی رفت که در آنجا هیچ‌چیز 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.»

گوزن سیاه.

رسیدن به خلسه و جذبه اساس حرکت یک روحپزشک برای کسب اقتدار لازم جهت درمانگری است؛ آن هنگام که شمن به پرواز درمی‌آید و در قلمروی روح به دیدار ارباب انواع نائل می‌شود و شفا و انرژی کیهانی را از نیروهای برتر برای بیمار طلب می‌کند. در اینجا برای تفکیک و شناخت بهتر جزئیات درمانگری، روش‌های کسب اقتدار روح پزشکان شمن را به سه دسته تقسیم می‌کنم:

یک) گیاهان اقتدار:

گشودن دریچه‌های ادراک به ماورای عالم ماده را سبب می‌شوند و در خوشی، مداوا، افسونگری و سفر روح مورد استفاده قرار می‌گیرند. پیوت، داتوره و هومیتو از مهم‌ترین گیاهان اقتدار به‌حساب می‌آیند.

دو) تدخین کاهنان:

که شامل برخی از گیاهان اقتدار که با چپق مقدس یا پیچیده در برگ تدخین می‌شود و پیشگویی و روشن‌بینی و دیدار با ارواح را به ارمغان می‌آورد. 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 زرین‌بال و عقاب)

جهان‌بینی درمانگران

در میان باور هوپی‌ها، اینکاها و مایاها، خالق و خلقت در پیوندی ناگسستنی باهم‌اند. آسمان از زمین جدا نیست و روح و ماده در یکدیگر نفوذ کرده‌اند. ازاین‌رو زن درمانگر ناواجو وردی چنین می‌خواند: «من کوه‌ها هستم و من رودخانه هستم... من یادگار یک عقابم و نیروی تگرگم؛ چون عنکبوت تارهای نامرئی می‌تنم بین شناخته و آنچه ناشناخته است. «قلب عقاید یک درمانگر فرزانه، طبیعت است و فلسفه‌اش وحدت وجود، پس تمام ماده را «کیفیت آشکار شدن» روح می‌بینند و به درگاه اقتدار روی می‌آورد و با افسون ورد نظر ویر اکوچا (منشأ مقدس) را جلب می‌کنند.

ازاین‌رو آن سوی درمانگری، «افسونگری» است و یک درمانگر فرزانه، ابتدا مدیوم، روح‌گرا و بعد ساحر است.

او کسی است که رشتهٔ پیوند احساسات ذهن و روان جسم آلوده به عالم ماده را تغییر می‌دهد. از طریق پالایش و شستشوی حوزهٔ انرژی تابان، پیوند ماده و انرژی را شفاف می‌سازد و نهرهای انرژی (چاکراها) را به خلوص اولیهٔ خویش بازمی‌گرداند.

شمن‌های آمازون معتقدند وقتی تمام چاکراهای خویش را پاک می‌کنید؛ یک بدن رنگین‌کمانی کسب خواهید کرد که هر مرکز در فرکانس طبیعی خویش با بازوهای چرخندهٔ کیهان هم ارتعاش می‌گردد و قدرت پرواز به جهان ارواح به جسم برگزیده اهدا می‌گردد. در اسطوره‌شناسی اینکاها، رنگین‌کمان و خورشید سمبل‌های معرفت برترند؛ چنانچه در پرچم امپراتوری اینکا همین رنگین‌کمان نقش بسته است.

چاکراها و نُه دروازهٔ فرزانگی

در باور درمانگران اینکا، برای شفا و تجربهٔ بی‌کرانگی نُه دروازه یا گذر در روح هر ناوالی (ساحر) قرار دارد که به کشف نیروی مقدس منجر می‌شود. هر یک از این دروازه‌ها با یکی از چاکراها مربوط می‌شوند؛ هفت دروازه در بدن و دوتا در حوزهٔ 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) به‌عنوان زمینهٔ اصلی آرزوها و رنج‌های انسانی سخن به میان می‌آید؛ اما در میان شمن‌ها

نُـه چاکـرا تعریـف شـده کـه هفـت تـای آنهـا ابزارهـا و منابـع کسـب اقتـدار محسـوب می‌شـوند؛ کـه بخشـی از الوهیـت و طبیعـت مقـدس وجودنـد. آنهـا خشـم، حـرص و شـهوت را منابـع خفتـه‌ای می‌یابنـد کـه می‌تواننـد بـه عشـق، شـفافیت، خـرد و شـهامت اسـتحاله یابنـد.

ایـن چاکراهـا انرژی‌هـای زندگـی را از طبیعـت متابولیـزه می‌کننـد و بـه واسـطهٔ رشـته‌هایی نامریـی (بندهـای نقـره‌ای) بـه چاکراهـای زمیـن و آسـمان متصل‌انـد.

دو چاکـرای هشـت و نـه، منبـع اقتـدار و الوهیت‌انـد. مـکان چاکـرای هشـتم در حـوزهٔ انـرژی تابـان یـا همـان هالـه انـرژی واقـع اسـت؛ چنـد اینـچ بـالای سـر کـه وقتـی بـه بیـداری می‌رسـد چـون یـک خورشـید inti (ایـزد خورشـید اینکاهـا) می‌درخشـد و هفـت چاکـرای دیگـر را در برمی‌گیـرد.

آنجـا محـل الگوهـای نخسـتین و منبـع دانشـی اسـت باسـتانی؛ کـه هرگـز به‌طـور مسـتقیم دریافـت و ادراک نمی‌شـود. آموزه‌هـا و حکمـت تمـام شـمن‌ها کـه قبـلاً زندگـی می‌کردنـد به‌نوعـی ناخـودآگاه جمعـی آنهـا را شـامل می‌شـود. بـرای همیـن بـه آن (منبـع مقـدس) ویراکوچـا (خالـق) می‌گویند که منشـأ درمانگری، شـفا و افسـونگری شمن‌هاسـت کـه بـا طنابـی نورانـی متصل به بی‌کرانگـی یـا خـود برتـر و چاکـرای نهـم اسـت.

چاکـرای نهـم همـان روح بـزرگ بی‌کـران و لایتناهـی اسـت کـه قلـب کیهـان اسـت، واکان تانکاسـت

ورای فضـا، زمـان، مـکان، آنکـه همیشـه بـوده و پیـش از او هیـچ نبـوده. (Wakan tanka).

مراسم مقدس چهار باد

پـس از مـرور جهان‌بینـی و دروازه‌هـای انـرژی شـمن‌های درمانگـر، اکنـون نوبـت آن اسـت کـه به‌اختصـار مراحـل درمانگـری باسـتانی توسـط یـک شـفاگر فرزانـه را شـرح بدهـم.

شـمن‌ها به‌رسـم سـاحران همیشـه مراسـم شـفا گـری را بـا بـاز کـردن فضـای مقـدس (رسـم دایـرهٔ جادویـی) آغـاز می‌کننـد. فضـای مقـدس جایـی اسـت کـه شـفا بـه مـدد احضـار واسـطه‌های روح برتـر اتفـاق می‌افتـد و آن دایـره‌ای مقـدس، خالـص و محافـظ اسـت کـه تحـت حمایـت موکلیـن چهـار جهـت، آسـمان و زمیـن بـه شـکل یـک گنبـد مـواج، هالـه‌ای مقـدس بـرای درمانگـر و بیمـار ایجـاد می‌کنـد.

ایـن فضای مقـدس همچنین تحت حمایت سلسـلهٔ ارواح شـفاگر زن و مـرد کـه از دیربـاز وقـف درمانگـری زمیـن هسـتند قـرار دارد. درسـت به‌ماننـد مجموعـه معابـد و پرستشـگاه‌ها بـا معمـاری مقـدس و سـمبل‌ها و نقـوش مزیـن به شـمایل ایـزدان، الهه‌ها، فرشـتگان و قدیسـین، بـا بخـورات، شـمع‌ها، ذکرهـا و نیایش‌هـا کـه در همکاری باهـم انرژی‌هـای روحانـی را جمـع می‌کننـد. پزشـکان روح و درمانگـران هـم بـا توسـل بـه دعـا، مراقبـه، ورد و تجهیـزات افسـونگری بـه نیروهـای برتـری کـه از بیـرون راهنمای آنها هسـتند متوسـل می‌شـوند. شـمن درمانگر، نظـر چهـار موجود افسـانه‌ای را کـه نمایندهٔ چهـار جهت در فرهنـگ اینکاهـا به‌حسـاب می‌آینـد جلـب کـرده و با نیایشـی مخصـوص، آنهـا را در فضای مقـدس خود احضار می‌کنـد:

نیایش فضای مقدس
به بادهای جنوب
مار بزرگ!
حلقه‌هـای نورانـی خـود را گـرد مـا پیـچ و بـه مـا بیامـوز پوسـت گذشـته را دور بیاندازیـم....
به بادهای غرب
مادر جاگوار!
فضای پزشکی ما را حفظ کن....
به بادهای شمال
مرغ زرین‌پر
نیـاکان و اجـداد بیاییـد و دسـت‌های مـا را بـه آتـش خـود گـرم کنیـد...
به بادهای شرق
عقاب بزرگ، کرکس!
از جایـگاه خورشـید طلوع‌کننـده بـه سـوی مـا بیـا و بیامـوز تـا بـال بـا بـال روح بـزرگ پـرواز کنیـم....

شمن رو به جنوب ایستاده، بخور مریم‌گلی را با پر به باد می‌راند، با پاشیدن چند قطره آب معطر، نیایش را می‌خواند و مار نمایندهٔ 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 هالهٔ 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 وسیلهٔ 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 جغجغه‌اش را به صدا درمی‌آورد، تا انرژی مزاحم و سنگین موجود در روح بیمار رهاشده 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 چهارگوشه 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

هستی‌شناسی عینیت‌های تاریخی

The Ontology of the Objects of Historiography

نگارنده: لارس اودن
Lars Udehn (2008)

مترجم: سلما پرهیزگار

هنگامی که سخن از هستی‌شناسیِ عینیت‌های تاریخی به میان می‌آوریم، در پی «چیزها» یا اجزاء اصلیِ تشکیل دهندهٔ واقعیت تاریخی هستیم. تاریخ نگاری 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 دربارهٔ برتریِ این نوع تاریخ‌نگاری بس آسان است. همیشه گونه‌های دیگری از تاریخ‌نگاری نیز وجود داشته‌اند. از میان همه، می‌توان به تاریخ جهانی که ابتدا توسط بوسِت (۱۷۰۴-۱۶۲۷) مطرح شد و اخیراً مورد حمایت فرانسیس فوکویاما قرار گرفت، فلسفه‌های تاریخیِ هگل و دیگران، ماتریالیسم تاریخی کارل مارکس، و تاریخ تمدن‌های توینبی اشاره کرد. در قرن بیستم علاقهٔ 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. به طور مشخص، فرناند برودِل این دیدگاه متعارف را که تاریخ‌نگاری به رویدادها راجع است به چالش کشید. بنا به گفتهٔ او (برودل، ۱۹۸۰، در جاهای مختلف)، تاریخ‌نگاری همچنین

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 (رابرتز۱۹۹۶: فصل ۷). به بیان دقیق‌تر، ساختارهای اجتماعی نوع خاصی از رویدادهای درهم بافته یا تکرارشونده هستند. از این نقطه نظر، رویدادها می‌توانند ساده یا پیچیده، منحصربه‌فرد یا تکراری باشند. قتل دوک بزرگِ اتریش، فرانتس فردیناند، در ۱۹۱۴ رویدادی نسبتاً ساده و منحصربه‌فرد بود، حال آنکه انقلاب فرانسه در ۱۷۸۹ رویدادی پیچیده و منحصر به‌فرد 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 «مادهٔ» تشکیل دهندهٔ 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 ایدهٔ 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. مسئلهٔ اصلی میان کسانی است که معتقدند جامعه از افراد تشکیل شده، و تاریخ به وسیلهٔ افراد به وجود آمده و کسانی که نوعی از موجودیت‌های اجتماعی؛ گروه‌ها، نهادها، و جوامع، هر یک را به‌نوبهٔ 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 رابطهٔ میان فرد و جامعه در نظر گرفته می‌شود.

مسئلهٔ میان فردگرایان و کل‌نگران اصولاً مسئله‌ای هستی‌شناختی است. البته، در کنار این مسئلهٔ هستی‌شناسانه، یک مسئلهٔ روش‌شناسانه با موضوعِ مناسب‌ترین راه برای فهم و توضیح پدیده‌های اجتماعی وجود دارد. طبق اصل «فردگرایی روش شناختی»، پدیده‌های اجتماعی باید با در نظر گرفتنِ 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 حسبِ کل‌ها یا جمع‌های اجتماعی تشریح شوند. علاوه بر مسائل هستی‌شناسانه و روش‌شناسانه، پرسشی شناخت‌شناسانه در رابطه با امکانِ آگاهی نسبت به عینیت‌های تاریخی وجود دارد. هر سهٔ این مسائل بسیار درهم‌پیچیده و اغلب دارای آشفتگی و حتی مبهم هستند. به‌نظر می‌رسد که مبلّغانِ 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 عملِ افراد را ربوده و آنها را به بازیچهٔ دستِ نیروهای مافوقِ 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 نظریهٔ فردگرایی اجتماعی نظریهٔ قرارداد اجتماعی بود، آن را اینطور می‌خواندند چرا که به جامعه، یا دولت، به‌عنوان نتیجهٔ توافق (پیمانی) میان افراد، درون یک دولت طبیعیِ ماقبل اجتماعی نگریسته می‌شد. مشهورترین مبلّغِ آن توماس هابز (۱۶۸۸-۱۶۷۹) بود، که دولت را آفرینشِ حساب شدهٔ افراد عاقل و منفعت‌طلب در جهت منافع مشترکشان می‌دید. نسخه‌های متفاوتی از این نظریه تا اواخر قرن هجدهم، زمانی که گزارش‌های تکاملی‌تری در مورد دولت و جامعه جایگزین آن شدند، بر تفکرات

مربوط به جامعه سایه افکنده بود. از جمله نظراتی که از اهمیت خاصی برخوردار بود این بود که چه بسا پدیده‌های اجتماعی پیامدهای ناخواستهٔ 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. خودِ آدام اسمیت آنچه که ما اکنون یک فردگرای روش‌شناخت می‌نامیم نبود، اما نظریه‌ای که او عرضه کرد منشأ نظریهٔ 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 اصلیِ کل‌نگری اجتماعی به‌شمار می‌آیند.

اِمیل دورکیم جامعه‌شناس یکی از نمایندگان کل‌نگری در علوم اجتماعی است. او همچنین در حوزهٔ تاریخ‌نگاری تأثیر به‌سزایی بر مکتب آنال داشت. دورکیم ([۱۸۹۵] ۱۹۸۲: فصل یکم) به‌خوبی استدلال می‌کرد که جامعه یک واقعیت منحصربه فرد 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 قهریِ واقعیات اجتماعی نشأت گرفته از جایگاهی است که در خودآگاه جمعی دارند، آمیزهٔ خلاقانه‌ای از خودآگاه تک‌تک افراد و درنتیجه، چیزی بیش از مجموع آنها. بازنمودهای اجتماعی، گرچه در ذهن افراد جای دارند، قابل تقلیل به بازنمودهای فردی نیستند.

فردگراییِ روش‌شناختی

اصل فردگرایی روش‌شناختی به‌عنوان نوشدارویی در برابر زیاده‌روی‌های کل‌نگرانهٔ رمانتیسیسم و تاریخ‌گرایی آلمانی پدید آمد. نسخهٔ ابتدایی آن را می‌توان در آثار جان استوارت میلز یافت که در آنها وجود قوانین حقیقیِ علت و معلولی در جامعه را انکار کرده و مدعی شده که علوم اجتماعی باید بر مبنای روانشناسی پایه‌گذاری شوند. «قوانینِ پدیده‌های موجود در جامعه چیزی به‌جز قوانین مربوط به کنش‌ها و هیجانات انسان‌هایی که در دولت اجتماعی گرد آمده‌اند نیستند و نمی‌توانند باشند... انسان‌ها وقتی یک‌جا جمع شوند، به گونهٔ دیگری تبدیل نمی‌شوند. (میلز [۱۸۴۳] ۱۹۷۴: ۸۷۹). اما منشأ اصلیِ فردگرایی روش‌شناختی مکتب اقتصاد اتریشی است. کارل مِنگر، بنیانگذار این مکتب، «روش اتم‌گرایانهٔ خود را در حمله به رویکرد کل‌نگرانهٔ مکتب تاریخی قدیمِ آلمان عرضه کرد (منگر [۱۸۸۳] ۱۹۶۳).

به اعتقاد مَکس وِبر، 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 انسانیِ مشترک در نظر گرفته شوند. به گفتهٔ وبر، این وظیفهٔ جامعه‌شناسی است که این مفاهیم را به کنش‌های قابل درک از سوی افراد درگیر تقلیل دهد (وبر [۱۹۱۳] ۱۹۸۱: ۱۵۸). فردگراییِ وبر نتیجهٔ ذهنیت‌گرایی موجود در جامعه‌شناسی روشنگرانه‌اش است، «علمی که در پی فهم روشنگرانه از کنش اجتماعی و در نتیجه یک تبیین علّی از روند ماجرا و پیامدهای آن است.» (وبر [۱۹۲۲] ۱۹۷۸: ۴).

روشِ وبر منبع اصلی الهام برای دو اقتصاددان از نسل بعدی اقتصاددانان اتریشی تلقی می‌شد: لودویگ فُن میسِس و لودویگ فن هایک. فردگرایی روش شناختی در دستِ آنان به نظریه‌ای هستی‌شناختی در باب واقعیت اجتماعی بدل گشت، که معتقد است پدیده‌های اجتماعی درونی هستند و در ذهن افراد جای دارند. به گفتهٔ هایک، «بیشترِ عینیت‌های مربوط به کنش اجتماعی یا انسانی واقعیت‌های عینی به آن مفهوم محدودِ 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 می‌شود، چیزها همان هستند که افراد کنشگر می‌پندارند.» (هایک [۱۹۴۲-۴] ۱۹۵۵: ۲۶ به بعد). این مسئله در مورد تمامیِ 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 نظریهٔ 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»، «کاپیتالیسم» و «امپریالیسم» استفاده می‌کنند؛ اما اینها مفاهیم انتزاعیِ 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. وظیفهٔ علوم اجتماعی، از سویی دیگر، ساختِ انگارهٔ پدیده‌های اجتماعی از درونِ اندیشه‌هایی ذاتی است که افراد را در کنش‌های شان هدایت می‌کنند.

شباهت‌های زیادی میان فردگرایی روش‌شناختیِ 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 روش‌شناختیِ سفت و سخت، اما کمتر موفق، دفاع کنند. بنا به گفتهٔ 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 قابل تقلیل به آن نیست، اما با این وجود از «خط مشی کمابیش بی‌چون و چرایی مبنی بر اینکه ما باید تمامی پدیده‌های جمعی را به کنش‌ها، روابط متقابل، اهداف، امیدها و افکارِ 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: نسخهٔ به‌شدت فردگرایانهٔ جان ویلیام نویل واتکینز و فردگرایی نهادگرایانهٔ 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.» پشتیبانِ این اصل نظریه‌ای هستی‌شناختی است مبنی بر اینکه «چیزهای اجتماعی مثلاً قوانین، قیمت‌ها، نخست‌وزیرها و دفترچه‌های ارزاق عمومی تحت‌تأثیر 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 مقاله‌ای جدیدتر، فردگرایی روش‌شناختی نه تنها توسط یک نظریهٔ هستی‌شناختی حمایت می‌شود؛ بلکه به‌طور مشخص به‌عنوان یک نظریهٔ هستی‌شناختی مطرح می‌گردد: «مطابق با این اصل (فردگرایی روش‌شناختی)، مؤلفه‌های اصلیِ 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 محرّک در تاریخ است،» درحالی‌که بنا به نظر ضد آن «کل‌نگریِ 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 غالبِ موقعیت‌هایی را که افراد درون آنها عمل می‌کنند تشکیل می‌دهند و نیز از علل مهم رفتار انسانی

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

مشکلات فردگرایی روش‌شناختی

نشان داده شده که پای فشردن بر اصلِ مطلقاً روش‌شناسانهٔ نسخهٔ قویِ فردگرایی روش‌شناختیِ 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 نسخهٔ قویِ فردگرایی روش‌شناختی که بنا به مقتضیاتِ آن تمامی رویدادهای تاریخی با توجه به افراد توضیح داده می‌شوند، شک داشته باشیم. یافتن نمونه‌هایی از تبیین‌های مطلقاً فردگرایانه در علوم اجتماعی و تاریخ نگاری بی‌نهایت دشوار است. حتی فردگرایانه‌ترین علم اجتماعی، اقتصاد، به اندازهٔ کافی فردگرا نیست، چنانکه اقتصاد کلان به هیچ شیوهٔ فردگرایانهٔ موفقی به اقتصاد خرد تقلیل نمی‌یابد و اقتصاد خرد مطلقاً فردگرا نیست (اَرو ۱۹۹۴). جِی. دبلیو. اِن. واتکینز به وجود و حقّانیتِ «تبیین‌های نیمه کاره» از پدیده‌های پهن دامنه پی برد، گرچه هدف نهایی او «تبیین هایی نازل» با موضوع افراد، سرشت‌ها، باورها و مناسبات مشترکشان باقی ماند. (واتکینز ۱۹۵۷: ۱۰۶؛ الستر ۱۹۸۵: ۶، ۳۵۹).

مباحثات معرفت‌شناسانهٔ بنیادینی بر ضدِ نسخهٔ قویِ 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 (بارگاوا 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 چرخهٔ هرمنیوتیکیِ واقعیات اجتماعی گیر افتاده ایم. اگرچه تحلیل مندلبام تقریباً بلامنازع است، واکنش معمول فردگرایان روش‌شناخت انکار مناسبت 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 به‌طورکل، منجر به پس‌رفتی بی‌انتها می‌شود. این استدلال توسط بسیاری از دانشمندان و فلاسفهٔ 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 نوزیک (۱۹۷۷: ۳۵۸) که از آن در برابر فردگرایی روش‌شناختی اتریشی بهره بردند.

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

خصوصیت‌های‌شان در سطح فرا رویداد مشترک‌اند، ممکن است در سطح فرورویداد به شکلی چندگانه تحقق یابد. در مورد رابطهٔ میان فرد و جامعه، یک خصوصیت فارویدادی از یک موجودیت اجتماعیِ، به‌عنوان مثال دموکراتیک یا سلسله مراتبی، 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.

مباحثاتِ مربوط به فارویدادگی و شناخت چندگانه، برخی فلاسفه و عالِمان 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 قویِ فردگرایی روش‌شناختی موضع قابل قبولی نیست، استدلال‌های منافیِ فردگرایی هستی‌شناختی به ظاهر کمتر قانع کننده‌اند. 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 رسیده ی که مستقیماً با آن مواجه بوده‌اند.» کمتر کسی است که با این گفته مخالف باشد، دست‌کم نه تا زمانی که ذکری از این شرایط برده نشده است. گزینه‌ها چه خواهند بود؟ البته، محیط فیزیکی و سایر انسان ها. 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 ضمنیِ 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. بااین‌حال، مشخص نیست که هر مبحث هستی‌شناسی کل‌نگرانه‌ای نتیجهٔ چنین 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. (السترِ ۱۹۸۲:۴۵۳).

استدلال قوی‌تری در باب هستی‌شناسی غیرفردگرایانه را می‌توان در نوشته‌های جان سِرل 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 امکانِ وجود ندارد. از نظر سرل، موضوع تنها این نیست که افراد توسط مفاهیم اجتماعی هدایت می‌شوند، مسئله آن‌جاست که نهادهای اجتماعی از قوانینِ 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 «سَبعی» و «نهادی» از یکدیگر به پایان می‌رساند. وجود این آخری مستلزم نهادهای انسانیِ 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 مؤلفهٔ اساسی دارد: (۱) نیّت‌مندیِ جمعی، مردم با یکدیگر همکاری کرده و باورها، امیال، و نیّت‌ها 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 اجتماعیِ 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 عقیدهٔ هایک 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 شبکهٔ 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 اجتماعیِ موجود وفق می‌دهند. گویی پذیرفته‌ایم که ساختارهای اجتماعی واقعی هستند، اما پس از آن، دوباره می‌خوانیم، «عینیت های اجتماعی همواره ... توسط کنش‌های اجتماعی تعیین می‌شوند؛ و عینیت، به یک معنا، تنها امکانِ مستمر فعالیت است.» (ص. ۳۶). «چیزهایی که ما آنها را عینیت‌های اجتماعی می‌دانیم، مانند حکومت‌ها، پول، و دانشگاه‌ها، درواقع تنها صاحب‌منصبانِ الگوهای فعالیت‌اند. (ص. ۵۷). بنا به گفتهٔ سرل، فرایند بر تولید اولویت دارد. این خود صحبتی فردگرایانه است. اگرچه سرل به‌وضوح به هستی‌شناسی

واقعیت اجتماعی می‌پردازد، دریافتِ 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 بپردازد. پس واقعیت اجتماعی علاوه بر مردم، شامل نهادهای اجتماعی و حتی ساختارهای اجتماعی، که دربارهٔ آنها سخن چندانی نمی‌گوید نیز، می‌شود. بنا به دیدگاهی رایج در میان عالِمان 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 نسخهٔ قویِ فردگرایی روش‌شناختی یا فردگرایی هستی‌شناختی، روابط اجتماعی را روا دانسته‌اند، بدون آنکه احساس کنند ساختارهای اجتماعی به‌خودی‌خود وجود داشته و نیروهای علت و معلولی خاص خود را دارند. امروزه این دیدگاه توسطِ 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 ارتباطیِ افرادند (السترِ ۱۹۸۲: ۴۵۳). برای کل‌نگر، بسیاری از روابط اجتماعی روابط درونی میان جایگاه‌های موجود در ساختارهای اجتماعی‌اند، و به معنای دقیق کلمه، ویژگی‌های غیر مترقبهٔ این ساختارها محسوب می‌شوند. نشانهٔ شاخص یک ارتباط درونی این است که

طرفینِ 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 نیروهایی علت و معلولی که از آنِ خودشان باشد ندارند. برای کل‌نگر اجتماعی، ساختارهای اجتماعی از نیروهای علت و معلولی برخوردارند و برهم کنشِ افرادی را که تصرف کنندهٔ جایگاه‌های موجود در این ساختارها هستند مشخص می‌کنند.

کل‌های اجتماعیِ دارای ساختار، به آن مفهومی که در بالا آمد، توسط رایمو تومِلا 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

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 هستی‌شناختیِ تومِلا همچنین وجودِ (عاریتی) نهادهای اجتماعی و جامعه را قبول دارد. تنها موجودیت مستقل آنها را انکار می‌کند (تومِلا ۱۹۹۵: ۳۵۶، ۳۷۷ به بعد). همان‌طورکه تومِلا اذعان می‌کند، این همان نسخهٔ آزاداندیشانهٔ فردگرایی است. سؤال این است که آیا پوچ است یا نه؟ مشکل می‌توان یک کل‌نگر اجتماعی منفرد را یافت که بر این باور باشد که موجودیت‌های اجتماعی مستقل از افراد وجود دارند.

تومِلا همچنین به پیوند نزدیک میان وجود و اثربخشی سببیِ 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 نتیجهٔ 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 می تواند تنها در کنش های افراد دیده شود. «اگر یک موجودیت اجتماعیِ کل گرا (مانند یک ملت، سازمان، یا گروهیِ کوچک) قرار است، به اصطلاح، تأثیری علّی بر جهان داشته باشد، آن تأثیر به حتم و در اساس باید توسط اشخاص منفردِ متجسّم (و کنش‌ها، برهم کنش‌ها، و ارتباطات گوناگونِ مربوط به آنها) اعمال شده و تحقق یابد.» (تومِلا ۱۹۹۵: ۳۶۲). گرچه می‌توان متذکر شد که تأثیر علّیِ اعضای گروه تأثیری است که هر 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 تومِلا 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 (تومِلا ۲۰۰۱: ۱۳۰ به بعد).

من به استدلال‌هایی با این مضمون برخورده‌ام 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 هستی‌شناختیِ 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 آنِ مارکس است. با این حال، در نظریات اخیر، مباحثهٔ پرحرارتی در باب موضوعاتی چون نیّت‌های جمعی و فاعل‌های متکثر در جریان است، که با مسئلهٔ هستی‌شناسانه‌ای که در اینجا مطرح شد تا حدودی ارتباط دارد.

رایمو تومِلا از دههٔ ۱۹۷۰ بسط نظریه‌ای عمومی در باب کنش اجتماعی و جامعه را آغاز کرده، که دربرگیرندهٔ مفهوم نگرش‌های «ما»یی، به‌خصوص نیت‌های «ما»یی و باورهای مشترک است. گفتهٔ اصلی این نظریه، تا به حال، در کتاب اهمیت ما (تومِلا ۱۹۹۵) آمده است. نیت «ما»یی نیّتی 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

عمل مشترکِ معین قرار دارند. شهود بنیادینی که در پس مفهوم نگرش‌های «ما»یِ تومِلا 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 تومِلا 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 نقطهٔ مقابل تومِلا و سرل، مارگارت گیلبرت به بسط نظریهٔ فاعل‌های متکثر پرداخته که در صدد است پا را از فردگرایی فراتر نهد. او می‌پذیرد که نظریهٔ نیت‌های «ما»یِ تومِلا فردگرایانه است؛ اما معتقد است که ایدهٔ نیت‌مندی جمعیِ سرل در یک معنا کل‌نگر و در معنایی دیگر فردگرا ست. از درون کل نگرانه است؛ چون قبول ندارد که «نیّت من این است.» کارکرد اضافیِ «نیّت ما این است» باشد، اما «از بیرون کل‌نگرانه» نیست، چون، با این‌همه، کارکرد اضافیِ «نیّت ما این است» محسوب می‌شود (۲۰۰۰: فصل نهم). ایدهٔ فاعل‌های متکثرِ 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 متکثر واحدی است با باورها و نیت‌های خاص خود. گیلبرت نظریهٔ 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 لوئیس می‌شود، ارائه داد. مهم‌ترین مفهوم این کتاب مربوط به تعهد مشترک است. همان‌طور که دیدیم، تومِلا کنش‌های مشترک را به‌عنوان نتیجهٔ 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

تحوّلات اخیر در مجادله بر سر فردگرایی روش‌شناختی حکایت از آن دارد که نسخهٔ قویِ این خط مشی غیر قابل دفاع است، حال آنکه نسخهٔ ضعیفِ 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 دالّ بر غیر قابل تقلیل بودنِ این موجودیت‌ها به باورها و نیت‌های فردی باشند، از قاطعیت کمتری برخوردارند. شاید فراروایدادگی دستورِ عمل امیدوارکننده‌تری در ارتباط با رابطهٔ میان این دو سطح باشد. پس در تحقیقات آتی در خصوص هستی‌شناسیِ عینیت‌های تاریخی نه تنها از مباحثات هستی‌شناسانهٔ برگرفته از فلسفهٔ علوم اجتماعی، که از مطالعهٔ فرا رویدادگی در علم ماوراءالطبیعه و فلسفهٔ ذهن نیز می‌توان بهره برد.

فهرستِ منابع

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: Univeristy 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 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).

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

عرصه عمومی را می‌توان تجلی اظهارات اجتماعی افراد در نظر گرفت. بر این مبنا مشاهدات محققانه نسبت به ویترین 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 در معرض تیغ جراحی نیز قرار گرفته است. کمیت نمونه‌های تغییرشکل‌یافتهٔ بدن، خاصه بدن زنانه ذیل جراحی زیبایی، افزایش واضحی را نشان می‌دهد. تبلیغات گسترده صنعت زیبایی و مد نیز بر این امر صحه می‌نهد. لذا پرسش‌هایی قابل طرح خواهد بود. این تمایل تصاعدی عمدتاً به ریشه‌های روان فردی یا صنعت مد ارجاع داده می‌شود.

مصاحبه‌ها و یادداشت‌هایی چند تلاش نموده‌اند

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 پرسش 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 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 زیبا شناساندن یک ابژه و ادراک شدن آن به‌مثابهٔ موضوع زیبایی، فعالیت دارند. انتخاب‌های فرد در مجموعه‌ای از الگوهای ازپیش‌ترویج‌شده 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 لیبیدو و زیست جنسی که ایجاد می‌نماید، نیاز ارتباطی انسانی را به مرکز توجه بودن توجیه می‌کند. نیازهای سرکوب‌شدهٔ اعتناپذیری، ترجمان نوعی ناکامی جنسی در روش‌شناسی روان‌کاوانه است. اینگونه تقلایی در می‌گیرد تا جایگاه فرد از حیث «منزلت جنسی» افزایش یابد. استانداردهای ازپیش‌تعیین‌شده 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 اقتضائی 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 جامعهٔ

پزشکی به حوزهٔ 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 مصرف بدن» 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. درواقع 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 نقیصهٔ 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.

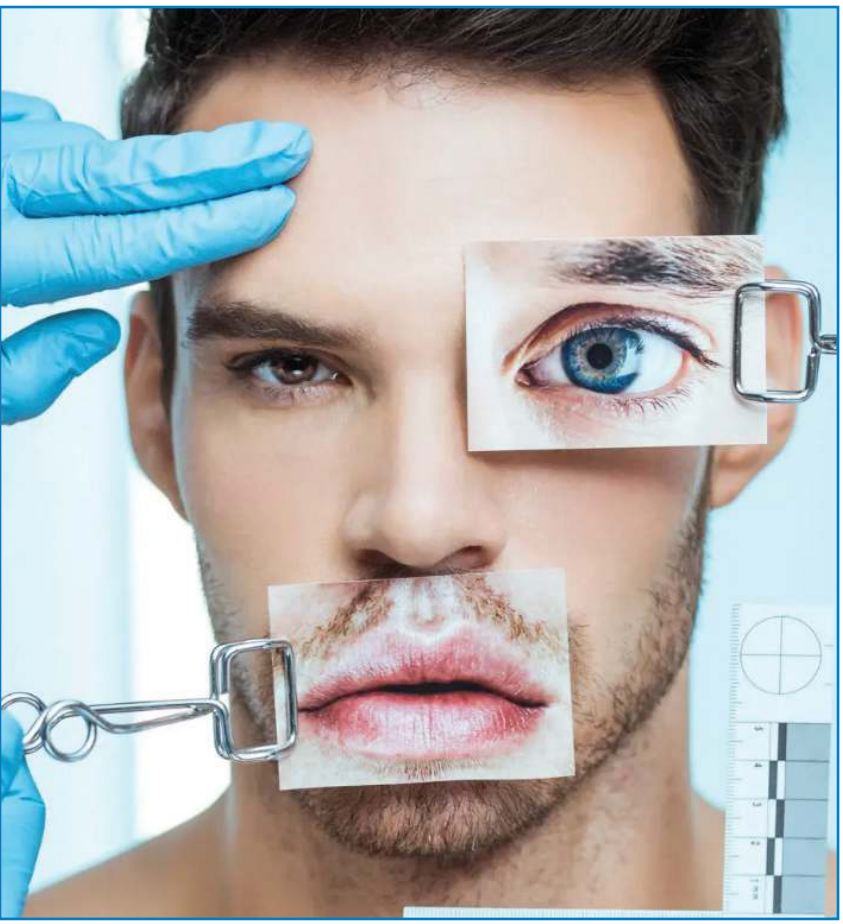
۵: اما بسیار مهم خواهد بود که پازل فوق را با وجه فلسفی تکمیل کنیم. اساساً از جمله موارد قابل مشاهده در نمونه‌های جراحی زیبایی، کمرنگی معنا است. تلقی فرد از ماهیت خویشتن در گرو معنایی است که از بودن خود دارد. این معنا در بطن تحولات سیاسی اجتماعی ایران، تا حدی کمرنگ و گاه بی‌رنگ شده است. مراد در اینجا 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 سبد مطالعاتی خانوار ایرانی از این زمره است. ضمن اینکه اساساً سبد فرهنگی تحت‌الشعاع معیشت دشوار، کوچک و فقیر شده است. این‌گونه یک پازل متکثر شکل می‌گیرد که بی‌اعتنایی به هرکدام 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 خود تعیین‌گری 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

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 این‌حال 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 می تواند نوعی آسیب اما متمایز از الگوی دیگر آسیب‌ها قلمداد شود. ضمن آنکه نگارنده به‌طور مبنایی با تعاریف پیشینی و جزمی از آسیب‌های اجتماعی، مخالفت دارد. برخلاف برخی الگوهای هنجاری، معتقدم بدن را نمی‌توان تحقیر نمود یا به حضیض نشاند. بدن خود مقامی دارد و سزاوار نگهداری باکیفیت 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 یکسان سازی 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 برچسب 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 ویرایش شده 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

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 زمانهٔ فیلسوف برایش فراهم نکرده است، به‌واسطهٔ کار مورخان و باستان‌شناسان به‌معنای دقیق کلمه از زیر خروارها 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 شدهٔ کتابخانه‌هایی که هرگز از آنها دیدن نشده بود، به خواب رفته بودند. فیلسوف از این جهان فراموشی، از این جعبه سیاه پر

راز و رمز، همانند آثاری که او سعادت آن را داشته که در زمانهٔ 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 دربارهٔ سرچشمهٔ 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. مسئلهٔ خاصی که او برای خود مطرح می‌کند هرچه 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 وهلهٔ 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 حالی‌که 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 دربارهٔ چیستی هنر از ما بپرسند، تنها چیزی که حاصل می‌آورد مفاهیمی مبهم و مغشوش است که فلاسفه دربارهٔ آنها اختلاف‌نظر دارند. خود هنرمندان طی هزاران سال زیبایی را به وجود آورده‌اند، بی‌آنکه از خود دربارهٔ موضوع خویش سؤال کنند، و زمانی 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 چیستی آن را در نمی‌یابند.

گوناگونی تأملات انباشته شده فلاسفه دربارهٔ ماهیت و هنر غیر قابل باور است. آیا این قابل تبیین است که فیلسوفی که به‌تازگی پنج، ده یا بیست فلسفهٔ 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 کاردست‌ها، صرفاً کار ذهنی بود. وقتی فیلسوفی از زیبایی سخن می‌گوید به‌ندرت به زیبایی هنری می‌اندیشد، آن‌چه بیشتر توجه او را به خود جلب می‌کند، ایدهٔ 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 علاقهٔ عالمان مابعدالطبیعه به زیبایی، هنرمندان و هنرهایی را که زیبایی می‌آفرینند شامل شود. همه‌چیز چنان است که گویی عالمان مابعدالطبیعه از این موضوع حذر می‌کنند و اگر پیش آید که یکی از آنها مستقیماً با آن مواجه شود، از این رو چنین می‌کند که آن را کنار بنهد.

هرگز در سرمشقی که افلاطون دراین‌باره 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 حیطهٔ زبان هنرمندی تراز اول بوده است، هنر را به چیزی نمی‌گرفت و به شعر بی‌اعتنا بود، از این

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 آن‌چه او از آن بیزاری 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 فلسفهٔ غرب نیای کسانی است که روزی «پو» دربارهٔ 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 هنرمند از هر فلسفه‌ای غایب بوده است». از این گفتهٔ 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 دربارهٔ هنر اندیشیده اند مطالبی یافته‌اند که به‌طور کلی مربوط است به مابعدالطبیعه زیبایی، اما دربارهٔ 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 بازیابند که هرگز وجود نداشته‌اند. آنها حتی موفق شده‌اند فلسفهٔ هنری را نزد توماس آکویناس قدیس پیدا کنند، هرچند نمی‌توانند در مجموعه آثار او حتی یک عبارت را پیدا کنند که معرف چیستی هنر زیبا یا هنرمند باشد. اگر آکویناس چیزی در زمینهٔ 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، به‌همین‌دلیل 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 اندیشهٔ متفاوت افلاطون را می‌بینیم. ازاین‌رو، برای تبیین این پارادوکس نباید راه دوری رفت. بار دیگر اساتید جانب افلاطون را می‌گیرند؛ چرا که زیبایی نظر آنها را جلب می‌کند؛ نه شیوهٔ ایجاد آن. بی‌تردید ما دغدغهٔ صنعتگرانی را نداریم که زندگی‌شان صرف ساختن روگرفت‌های حقیر الگوهایی می‌شود که خود سرمشق گرفته از زیبای فی‌نفسه و الگوی الهی هر چیز زیبایی است.

این صنعتگران اگر به چیستی 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

عمیق هنرمند را که سازندهٔ 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 مارسیلیو 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 ندارد. برخی فلاسفه میزان چیزی از افلاطون در این زمینه نمی‌خواهند. افلاطون زیبا را در جایگاه بالایی می‌نشاند، ازاین‌رو برای هنر ارزش والایی قائل است. آن فلاسفه نیز خود فراتر از این نمی‌جویند.

منابع :

۱-کارول، نوئل، درآمدی بر فلسفهٔ هنر؛ ترجمه صالح بابایی، انتشارات فرهنگستان هنر، چاپ سوم ۱۳۹۲

۲- هاسپرس، جان و اسکراتن، راجر، فلسفهٔ 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

آیا استتیک اصطلاح دقیقی برای مبحث زیبایی‌شناسی هنری است؟

نگارنده: بنیامین دیلم کتولی

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 سدهٔ هفدهم آغاز می‌شود. (البته این اصطلاح از یونانی وارد هنر شده 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

از اصطـلاح schmeckt بـه معنـای مـزه کـردن مشـتق شـده اسـت بـه جـای آن، بـه اثبـات نـگاه خـود بپـردازد. بـه عبـارت دیگـر، بوم‌گارتـن بایـد بـرای معرفـی زیباشناسـی به‌عنـوان علـم، نخسـت خصوصیـات منحصربه‌فـرد ایـن حـوزه و تبعیـت آن از قوانیـن خـاص را توضیـح دهـد تـا بدیـن وسـیله آن را از سـایر شـاخه‌ها و حوزه‌هـا متمایـز کنـد. اشاره بـه اصـول بنیـادی ایـن شـاخه، از ایـن حیـث مهـم اسـت کـه سـبب ادعـای کلیـت بـرای احـکام آن می‌شـود. نوشـتار حاضـر تـلاش می‌کنـد تـا بـه آرمـان بوم‌گارتـن (تأسـیس زیباشناسـی) بپـردازد و بـه ایـن سـؤال پاسـخ دهـد کـه او چگونـه ایـن شـاخه جدیـد را از سـایر حوزه‌هـای فلسـفه متمایـز می‌کنـد و چگونـه در صـدد توجیـه و تبییـن کلیـت احـکام زیباشـناختی برمی‌آیـد؟ بوم‌گارتـن بـا انحصـاری کـردن زیباشناسـی در ادراک حسـی و تبییـن خصوصیـت اصلـی ایـن نـوع ادراک، یعنـی «وضـوح توسـیعی» موفـق بـه متمایزکـردن زیباشناسـی می‌شـود. وی معتقـد بـه امپریسـیم بـوده و تجربـه زیباشـناختی را به‌عنـوان نوعـی تجربـه شـبیه بـه شـناخت و اصـول عـام معرفـی کـرده و در صـدد توجیـه کلیـت احـکام زیباشـناختی اسـت. باوم‌گارتـن در بیـان نـگاه خـود تحت‌تأثیـر دیـدگاه راسیونالیسـت‌هایی چـون لایب‌نیتـس و کریسـتین وولـف قـرار دارد. هرچنـد وولـف معتقـد بـود کـه شـناخت حسـی شـناختی ناکامـل اسـت و نمی‌توانـد موضـوع تأمـلات فلسـفی قـرار بگیـرد؛ امـا باوم‌گارتـن به‌دنبـال اثبـات نـگاه خـود از دل ایـن تفکـر مـی‌رود. پـس وی معتقـد بـدان می‌شـود کـه در قلمـرو امـور حسـی نیـز می‌تـوان تـا حـدودی بـه احکامـی پرداخـت کـه حقیقـت آنهـا بـه وسـیلهٔ عقـل قابـل اثبـات اسـت. (بـه همیـن دلیـل ادیـب سـلطانی در مقابـل واژهٔ اسـتتیک از حسـیک بهـره می‌بـرد.) کانـت پـس از باوم‌گارتـن میراثـدار ایـن تفکـر بـوده و بـه نوعـی راه وی را ادامـه می‌دهـد. کانـت برایـن ادعـا پافشـاری می‌کنـد کـه هنـر چیـزی نیسـت جـز شبیه‌سـازی و تقلیـد از طبیعـت و اثـر هنـری هرچـه بـه امـر طبیعـی شـبیه‌تر باشـد ارزش بیشـتری خواهـد داشـت و متعالی‌تریـن شـکل هنـر را آن می‌دانـد کـه قابـل تمییـز از طبیعـت نباشـد. وی هنـر را ترجمـهٔ طبیعـت بـه زبـان انسـان و عقلانی‌سـازی آن توسـط مـا می‌دانـد. حـال آنکـه در کشـور مـا متفکـران و منتقـدان بسـیاری بـا آشـنایی بـا ایـن دیـدگاه دچـار اشـتباهاتی شـده و اشـتباهات آنهـا در حـال تـداوم در جامعـهٔ ماسـت. امـا ایـن اشـتباهات چیسـت؟! اولیـن و بزرگ‌تریـن اشـتباهی کـه در جوامـع هنـری مـا در ادامـهٔ بحـث مطرح‌شـده ترویـج یافتـه ایـن اسـت کـه ایـن افـراد هرگونـه زیبایی‌شناسـی هنـری را در ذیـل اسـتتیک قـرار داده و بـرای مثـال بسـیار دیـده‌ام کـه منتقـد مـا بـرای بررسـی زیبایی‌شناسـی شـعر شـاعران حجـم ماننـد رؤیایـی و الهـی کـه رویکـردی کامـلا سـابژکتیویته و تجریـدی دارنـد نیـز از همیـن اصطـلاح اسـتتیک بهـره می‌بـرد. امـا چنانکـه مطـرح خواهیـم کـرد ایـن اصطـلاح بـه رویکـردی ذوقـی در مواجهـه بـا هنـر برمی‌گـردد.

کانـت در نقـد اول خـود Critik a der reinen Vernunft می‌کوشـد کـه بـه مـا بگویـد کـه طبیعـت از خـود کنـش و عملـی نـدارد و هنرمنـد به‌عنـوان خالـق، فعـل و کنـش خـود را در خلـق اثـر هنـری دخیـل می‌سـازد. پـس ایـن کنـش هنرمنـد اسـت کـه واسـطهٔ تولیـد اثـر هنـری می‌شـود و ابـزار آن را در ذوق هنـری می‌بینـد. و دقیقـاً یکـی از اشـتباهاتی کـه در تبییـن فلسـفهٔ هنـر کانـت در کشـور مـا بسـیار دیـده می‌شـود، عـدم فاهمـهٔ همیـن موضـوع فاعـل بـودن انسـان یـا طبیعـت اسـت. از آن گذشـته کانـت در نقـد سـوم Kritik der Urteilskraft بـه سـرعت از اندیشـه‌های راسیونالیسـتی فاصلـه می‌گیـرد و ایـن موضـوع را کـه در راسیونالیسـم هـدف مـورد توجـه قـرار گرفتـن خـود اشـیا اسـت کنـار می‌گـذارد. (زیـرا در نقـد اول موضـع خـود را مشـخص کـرده کـه وقتـی در مـورد زیبایـی اشـیا حکـم می‌کنیـم ایـن مـا هسـتیم کـه دارای کنـش و عمـل هسـتیم نـه طبیعـت.) هرچنـد کانـت معتقـد بـر ایـن اسـت کـه زیبایـی طبیعـی بـر زیبایـی هنـر به‌مثابـهٔ یـک فعالیـت برتـری دارد و هنرمنـد را بـه نوعـی واسـطهٔ ایـن ارتبـاط می‌بینـد کـه از ابـزار ذوق و سـلیقه بهـره می‌بـرد. پـس کانـت از اصطـلاح

مهمـی بـه نـام ideli de Schönheitsi بـه معنـای ایـده‌آل زیبایـی بهـره می‌بـرد. وی بـه دنبـال طـرح ایـن موضـوع می‌گـردد کـه چـه قوانیـن و قواعـدی می‌توانـد باعـث خلـق زیبایـی هنـری شـود. (البتـه بایـد بـه ایـن موضـوع بپردازیـم کـه ایـده‌آل از نظـر کانـت بـه چـه معناسـت و فرصـت آن در ایـن مقـال نمی‌گنجـد.) و دومیـن اشـتباهی کـه در کشـور مـا طـی ایـن سـال‌ها تـداوم داشـته دقیقـاً در همین‌جاسـت.

ابتـدا آنکه هـگل بحث ایده‌آل کانت را در قلسـفهٔ هنر خـود ادامـه داده؛ امـا معتقـد بـه معنای دیگـری برای آن اسـت. از آنجـا کـه بزرگ‌تریـن اشـتباه در فلسـفه هنـر کانـت عـدم توجـه بـه روح تاریخ اسـت، هـگل با مطـرح کـردن مفهـوم گایسـت و روح آبژکتیـو خـود بـه ایـن موضـوع تاکیـد می‌کنـد که نـه تنهـا اصطلاح اسـتتیک نمی‌توانـد بـرای هرگونـه زیبایی‌شناسـی درسـت باشـد؛ بلکـه اصطـلاح کالیسـتیک را نیز حتی نادقیـق و ناکامـل می‌دانـد. (هرچنـد کانـت بـه نوعـی کار هنـر را دمیـدن روح یـا همـان گایسـت در اشـیا می‌بینـد؛ امـا ایـن هگل اسـت کـه تمامیت امـر هنری را در ایـن روحـی کـه دمیده نشـده بلکه ضـرورت دارد می‌بینـد.) پـس بـا توجه به آنچـه گفتیم بهـره بردن از واژهٔ اسـتتیک بـه معنای زیبایی‌شناسـی هنـری زمانی درسـت اسـت کـه مـا بـا رویکـردی راسیونالیسـتی یا ذوقـی بـه شـکلی کانتـی در حـال تبییـن یـک امـر هنـری هسـتیم و سال‌هاسـت کـه در جامعـهٔ مـا بـه اشـتباه هرگونـه زیبایی‌شناسـی هنـری را بـه معنـای اسـتتیک درنظـر می‌گیرنـد! البتـه پیـش از هـگل، متفکـری چـون شـیلر می‌کوشـد که بـه مـا بگوید که امـر هنـری چگونـه می‌توانـد به‌مثابـهٔ کنـش، تجلـی آزادی انسـان شـود و اینگونـه اسـت کـه امـر هنری پا بـه عرصهٔ ایده‌آلیسـتی مطلقـی می‌گـذارد. البته ظهور ایـن دیـدگاه بـه نوعـی بـه واقعـهٔ تاریخـی بزرگـی نیز مرتبـط اسـت که آن انقلاب فرانسـه اسـت. بـه همین دلیـل شـیلر از اصطـلاح bildung vernunft بـه معنـای فرهیختگـی تـا خـرد بهـره می‌برد.

پـس ایـده‌آل زیبایی برای شـیلر نه در تقلید از اشـیا بلکـه در کنـش آدمـی بـرای تجلـی تمـام عیـار خرد هویـت می‌یابـد. و تأثیـرات ایـن دیـدگاه در چگونگی تفـاوت فلسـفهٔ هنـر هـگل بـا کانـت بسـیار اهمیـت دارد. هـگل متوجـه ایـن موضـوع می‌شـود که توسـل بـه اصـول عـام کـه تنهـا از طریـق تجربـه و اصـول کلـی روانشناسـی بـه دسـت می‌آینـد، نمی‌توانـد کلیـت احـکام زیباشـناختی را تبییـن کنـد؛ زیـرا تنهـا دسـتاورد ایـن اصـول نوعـی تعمیـم تجربـی و روان‌شـناختی و تاریخـی اسـت و نـه کلیـت منطقـی. هـگل تفاوت‌هـای زیـادی میـان چهـار اصطـلاح ذیل می‌بینـد کـه شـناخت ایـن تفاوت‌هـا باعث شـناخت رویکـرد متفـاوت هـگل در فلسـفه هنـر خود بـا دیگر متفکـران می‌شـود و عـدم درک آن باعث اشـتباهاتی کـه درکشـور مـا رواج یافته اسـت:

Ästhetik زیبایی‌شناسی

derschöne Kunst هنر زیبا

de Kunst هنر

dac schönen امر زیبا

هـگل در همـان ابتدایی‌تریـن مواجهـات خـود در تبییـن زیبایی‌شناسـی بیـن زیبایی‌شناسـی هنـری و زیبایی‌شناسـی طبیعـی تفـاوت قائـل شـده و زیبایی طبیعـی را در تأمـلات فلسـفه‌هنر خـود بی‌اعتبـار می‌دانـد. هـگل زیبایـی را در ذیـل روحـی می‌بینـد کـه حامـل آزادی و حقیقتـی اسـت کـه طبیعـت در بـر دارنـدهٔ آن نیسـت. در نظـر هـگل زیبایـی هنـری آفریـدهٔ روحی اسـت کـه بالاتـر از طبیعت قـرار دارد. پـس هنـر در تعالـی نسـبت بـه طبیعـت قـرار دارد.

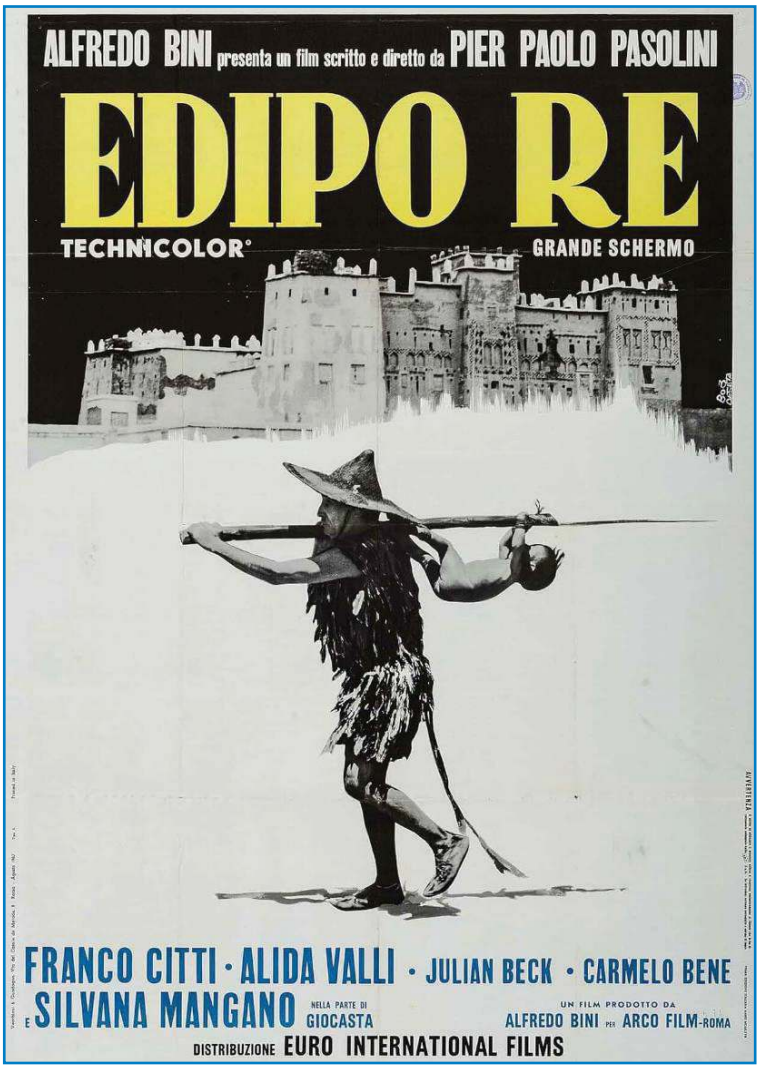
پـس در نهایـت بازهـم تأکیـد می‌کنم که اسـتفاده از اصطـلاح اسـتتیک بـرای هرگونـه مواجهـه بـا زیبایی هنـری اشـتباه اسـت. البتـه بنـده در ایـن جسـتار بـه تبییـن دیـدگاه خـود در مـورد زیبایی‌شناسـی نپرداختـه و تنهـا قصـد تذکـر و بازگشـایی اشـتباهی رایـج در جامعـه فکـری خـود را داشـته‌ام. اشـتباهی کـه تاکنـون کسـی بـه طـرح آن نپرداختـه و بنـده مدت‌هاسـت کـه در محافـل مختلـف بـه طـرح چگونگـی آن پرداختـه‌ام.

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

امیرحسین تیکنی

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 شیرهٔ گیاهی است که او را از حقیقت وجود هستی آگاه کند. حقیقتی که او را بدل به ایزدی 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.



پادشاهی اودیپ اثر مشهور پازولینی در سال ۱۹۶۷ بر اساس نمایشنامه معروف اودیپوسِ سوفوکلس، شاعر نامدار یونان باستان ساخته شده است. فیلمی که تراژدی شاعرانهٔ سوفوکلس را بدل به یک شعر تلخ و سیاه می‌کند، شعری که آیینهٔ 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 نمایشنامه اودیپوس 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 تِبس، 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 فرزندانی 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 تِبس 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 تِبس برسد. اودیپ از مادرش صاحب دو فرزند دختر به نام‌های ایسمِنه و آنتیگونه و دو پسر به نام‌های پولونیکِس و اِتئوکِلس می‌شود. قصهٔ 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 اودیپوس، آنتیگونه و اودیپوس در کولونوس و داستان‌های جانبی خاندان

اودیپ، یائوس و کرئون (برادر یوکاسته) را که در افسانه‌های یونانی روایت شده است ، مطالعه کرد. باوجوداین، 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 این‌بار 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 میتالوژیک 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. آینه‌ای که پازولینی، انسان بزک کرده امروز را وادار

می‌کند در آن به خود بنگرد. آینه‌ای 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 به‌راستی اودیپ تا چه حد در انجام این اعمال نقش داشته است؟ اودیپ بیش از هر چیز یک

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؟!

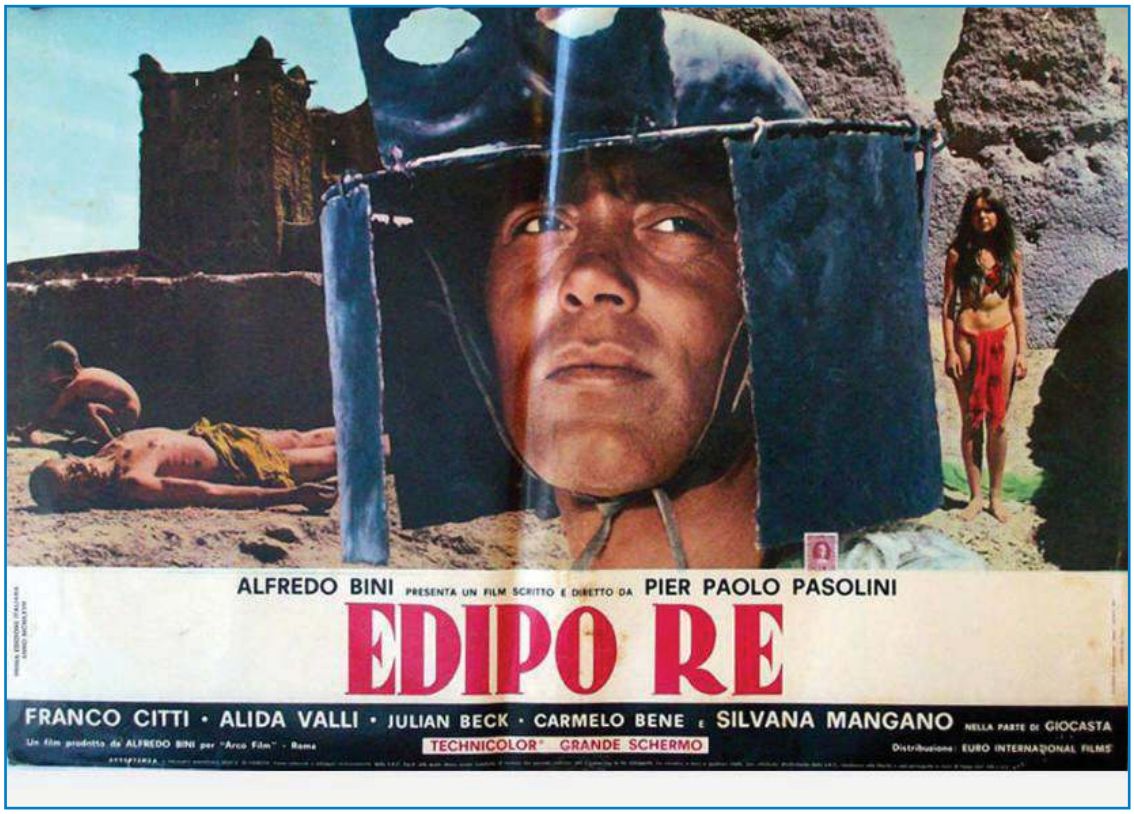
وقتی به داستان سوفوکلس نگاه می‌کنیم، این خود اودیپ است که تصمیم می‌گیرد سرگردان شود. داستان اودیپ در کولونوس برای او پایانی بهتر از آنچه تصور می‌شود رقم می‌زند. او منزه از گناه می‌گردد؛ چرا که تنها قربانی یک مسیر نادرست مقدر شده، بوده است. بر اساس پیشبینی پیشگویان و شخص تیریزیاس نابینا که ایزدان در قبال 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 به‌یک‌باره ناگزیر می‌شود به جست‌وجوی حقیقت برود و در این راه متحمل رنج‌ها شود. در پایان نیز به هنگام دستیابی به آن، همه اندوه‌های جهان بر سرش آوار می‌شود.

در پادشاهی اودیپ پازولینی، پیشگویی‌های تیریزیاس 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 به زمان معاصر بازش بگرداند، 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 شدهٔ جامعه تهیدستان و کارگران است. صدایی که در برابر زور، آرام نمی‌گیرد. به همین دلیل است که وقتی با کالسکهٔ اعیانی 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 دامان زحمت‌کشان بزرگ شده است.

اودیپ تاب زورگویی را نمی‌آورد. ناگزیر با پدر که بی سرباز و سپاه همیشگی است، به مبارزه تن به‌تن می‌رود و پیروز می‌گردد. نمادی که غلبه اندیشه‌ای را که تن به‌زور 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



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 اُبژه‌های داستان اصلی به سمت نسخه اقتباسی می‌شود.

در مرحله بعد ما اودیپ را می‌بینیم که با ابوالهول مواجه می‌شود. در این بخش، فیلم یک تفاوت با نمایشنامه دارد. در نمایشنامه سوفوکلس، اودیپ 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 اودیپ با دانایی خود است که شهر را نجات می‌دهد. اما در فیلمنامه، ابوالهول موجودی اهریمنی است که چنگ در چنگ اودیپ می‌اندازد. این‌بار اودیپ با توان فیزیکی خود، او را از پای در می‌آورد. آشکار است که پازولینی در این بخش دو نکته مهم را پیش می‌کشد.

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 اودیپ 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. آن‌هم 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 اودیپ شده است. تفسیر اندیشه پازولینی در مورد این تغییر منحصر به‌فرد است؛ اما بدون آن‌چه پس از این بر سر اودیپ خواهد آمد، نمی‌توان نگاه انقلابی پازولینی را به کمال تفسیر کرد.

این یادداشت در شماره بعدی ادامه خواهد داشت ...

سمفونیِ فالش

(تأملی کوتاه بر نسل چهارم سینمای بعد از انقلاب)

نگارنده: محمدحسین میربابا

پنج دوره، چهار نسل

سینمای ایران پس از انقلاب براساس شرایط سیاسی اجتماعی حاکم که تأثیر مستقیم برروی روند تولیدات فرهنگی و به‌تبع آن فیلم‌های سینمایی داشته به پنج دوره تقسیم می‌شود. دورهٔ سینمای ارزشی که از ابتدای انقلاب تا انتهای دههٔ 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 دههٔ هفتاد و هم‌زمان با دوران سازندگی سینمای ایران با حفظ موتیف‌های قبل، آرام‌آرام به سمت ملودرام‌های خانوادگی و اجتماعی متمایل شد. که این دوره (دورهٔ دوم) زمینه‌ساز ورود به دوران اصلاحات و سینمای متناسب با رویکرد نقد اجتماعی شد. دورهٔ سوم هرچند فیلم‌سازان

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 دهۀ شصت و اوایل دهۀ هفتادِ 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 دورۀ 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 جای‌داده است. علاوه‌براینکه عباس کیارستمی با جوایز معتبر بین‌المللی از قبل، معتبرترین جایزۀ سینمایی جهان در تاریخ سینمای ایران را در این دوره به‌دست آورده است. هرچند کیارستمی در فیلم «طعم گیلاس» که برندۀ نخل طلای کن شد، اما کماکان همان سینمای ناتورالیستی خودش را دنبال کرده بود که در دهۀ 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 دهۀ 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 امیریوسفی 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 قرارگرفته و یا آثارشان کمتر دیده شد.

دورۀ چهارم سینمای بعد از انقلاب با ظهور اصغر فرهادی در فرم و روایت زمینه‌های ورود به دورۀ 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 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 دهۀ 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 دورۀ پنجم سینمای ایران را به دست نمی‌دهند. سینمای ایران در تمام دوره‌های مختلف تاریخی‌اش چه قبل و چه بعد از انقلاب امکان بازنماییِ شرایط تاریخی، اجتماعی از وضعیت را داشته است. حتی جریانی مانند فیلم‌فارسی قبل از انقلاب که عمدتاً به نام جریانی مبتذل شناخته می‌شد امکان تفسیرِ 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 ارادۀ حاکمیت پهلوی بر سویه‌های صوریِ پیشرفت که یک خلأ اجتماعی و فرهنگی در فرهنگ عرفی غالب ایجاد می‌کرد و همین خلأ از عناصر انقلاب ۵۷ به‌شمار می‌رفت. یعنی مدرنیتۀ فارغ از مدرنیزاسیون اجتماعی و فرهنگی که مقابله‌ای فرهنگی میان قشر عامۀ مردم به‌حساب می‌آمد.

تیپ‌های کلاه‌مخملی، زنان ساده‌لوح، روستاییِ ستمدیدۀ زودباور که در بستر توسعۀ شهری همچون دمل‌هایی بیرون زده بودند، و همین بیرون‌زدگان انقلاب حاشیه علیه 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

دلایل وقوع انقلاب ۵۷ این فاکتورهای اجتماعی موردتوجه قرارگرفته‌اند. درنتیجه فیلم‌فارسی‌ها به سهم خودشان آینه‌ای در برابر وضعیت زمان خودشان بودند که دهه‌های بعد مورد بازخوانی قرارگرفته‌اند. 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 موفقی نداشته‌اند. به‌خصوص در فیلم‌هایی که با محوریت معضلات اجتماعی به‌نوعی نزد مخاطب با رویکرد اجتماعی شناخته‌شده‌اند بازتاب درستی از واقعیت‌های اجتماعی در نسبت با ریشه‌ها و ساختارهای آن را شاهد نیستیم.

بازتاب مخدوشِ «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 پردهٔ سینما مشاهده می‌شود در نسبتش با واقعیت‌های تاریخی و اجتماعی درام‌های اجتماعی عمدتاً وجه و جنبهٔ 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 واقعیتی است که صورت آن بر ما ظاهر می‌شود. پس ما عمدتاً آنچه از واقعیت به‌خصوص 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 جنبهٔ 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 ازاین‌نظر فیلم توان پرابلماتیک 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 شناخته‌شده‌اند 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 طبقهٔ اشرافی است که با اتصال به بدنهٔ تولید و ورود به بازی‌های انحصاری گیشه برای خودش دم و دستگاهی اشرافی به‌هم زده است. فیلم‌سازهایی که از وضعیتِ بدون قاعدهٔ روز استفاده کرده و به گسترش نوعی نخبه‌گرایی اشرافی روی آورده‌اند. و زمینهٔ این نخبه‌گرایی در روایت‌هایی است که به‌نوعی واقعیت اجتماعی زمان خودش را دور زده و در پس ویترینی جذاب از روایت و بازی‌های فرمی در سینما، واقعیت اجتماعی را مخدوش جلوه داده است. اینجاست که حتی فیلم‌هایی که در زمرهٔ آثار هنری جای می‌گیرند به‌واسطهٔ شرایط کلی حاکم بر سینمای ایران از حیث هنری نیز الکن به‌نظر می‌رسند. یکی از پرسش‌های محوری در ادامهٔ بحث این است که سینمای نسل چهارم فیلم‌سازان بعد از انقلاب تا چه حدی با واقعیت اجتماعی-تاریخی دوران خودشان پیوند دارند؟ قبل از رسیدن به این پرسش باید این نکته را متذکر شد که در اینجا منظور از واقعیت صرفاً فیلم‌های واقع‌گرایانهٔ اجتماعی نیستند.

واقعیت در این‌جا ذیل مفهوم «امر واقع» قرار می‌گیرد. در این تعریف واقعیت اجتماعی یکی از لایه‌های بیرونیِ امر واقع به‌شمار می‌رود. امر واقع نه‌تنها خودِ این واقعیت را شامل می‌شودهٔ بلکه تمامی عناصر و سازوکارهای پیدا و پنهانی را که شکل‌دهندهٔ یک دوران تاریخی و اجتماعی هستند شامل می‌شود. سینما از این نظر در مدیوم فیلم‌های هنری نیز تابعی از امر واقع

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 عرفی و یک نوستالژی ازدست‌رفته در برابر هجوم مدرنیتهٔ 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 تابه‌حال هیچ دوره‌ای تا این‌حد با زمانهٔ خودش فاصله‌گذاری ایجاد نکرده باشد. در این میان «اصغر فرهادی» جزء معدود فیلم‌سازانی است که سینمایش بازتابی از طبقهٔ متوسط شهری ایران معاصر است که در آن مسئلهٔ 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

«ملودراماتیک» کرده است و دقیقاً نسخهٔ او بعد از مطرح شدنش در جهان، پیش روی بخش قابل‌توجهی از فیلم‌سازان معاصر ایران قرارگرفته 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. ازاین‌رو 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 حدفاصل شکل‌گرفته 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 موردتوجه قرارگرفته‌اند 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 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 آن‌که 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 تاریخ، 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. به‌همین‌دلیل 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 هم‌اینکه روح اجتماعی دورانِ 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

ذائقهٔ 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 ایدهٔ اولیه جسور به‌نظر می‌رسند، اما در پرداخت نهایی ایدهٔ اصلی را زیر سایهٔ 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 گیشهٔ این‌دست آثار سینمای معاصر ایران است.

مسئله‌زدایی از فیلم‌های معاصر ایران

سینمای ایران در تولید فیلم‌های با رویکرد اجتماعی طی این سال‌های اخیر بسیار شبیه به‌هم عمل کرده است. فیلم‌هایی که هرچند داستان‌های متفاوتی دارن؛ اما از بسترهای مشترک و نگاه تقریباً یکسان به مسائل اجتماعی برخوردارند و یکی از وجوه اصلی مشترک آن‌ها مسئله زدایی 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 به‌واسطهٔ 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 ازاین‌نظر وضعیت معاصر را که دستمایهٔ اصلی درام‌هایشان است مسئله‌دار نمی‌کنند. دو نمونهٔ مشخص این دست فیلم‌ها «ابد و یک روز» ساختهٔ سعید روستایی و «مغزهای کوچک زنگ‌زده» ساختهٔ هومن سیدی هستند.

البته این دو فیلم به‌عنوان نمونه‌هایی پررنگ برای تعمیم به فیلم‌های دیگری است که در سینمای معاصر ایران مضامین اجتماعی روز را دستمایهٔ ملودرام‌هایی در خدمت تعلیق قرار داده‌اند. هر دو فیلم از یک بستر اجتماعی مشخص و نسبتاً یکسان بیرون آمده‌اند. طبقهٔ فرودستان و سازوکارهای زیستی آن‌ها در هر دو فیلم موردتوجه قرارگرفته است. اما آنچه با گذشت بخش معرفی جغرافیا و کاراکترها و منطق روابط آن‌ها به چشم می‌خورد فاصله گرفتن از زیرمتن‌های اجتماعی حاکم بر فضای زیستی آن‌ها و پررنگ شدن درام به‌وسیلهٔ عنصر تعلیق است. یعنی طرح مسئله براساس واقعیت تاریخی، اجتماعی جای خودش را به عنصر تعلیق و کنش حسی دراماتیک می‌دهد. عمدهٔ فیلم‌سازان سینمای بدنهٔ 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 مسئلهٔ این‌ها باشد. یعنی از مسئله‌سازی که مؤلفهٔ مهم فیلم‌های با رویکرد اجتماعی است عبور کرده و قالب ملودرام را برمی‌گزینند که هم خطر کمتری از جانب حاکمیت دارد و هم برای ذائقهٔ مخاطبی که حوصلهٔ ریشه‌یابی مسائل را ندارد مناسب است. اینجاست که هم فروش گیشه را تضمین کرده و در ساختن طبقهٔ اشرافیِ دست‌اندرکارانِ سینما مشارکت می‌کنند و هم ویترینی 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 پیچیدهٔ درونِ خانوادهٔ فرودست مهم شده و ذهن مخاطب با گره‌افکنی‌های دراماتیک درگیر می‌شود که بستر محله، شهر و به‌تبع آن جامعه‌ای که طبق موردنظر به آن تعلق دارد فراموش می‌شود. درگیری‌ها به‌جای پیوند با «وضعیت کلی» و بستر

تاریخی و اجتماعی درون فضای خانه محدود شده و به‌اندازهٔ 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 (زمینهٔ 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 شکل‌گرفته زمینهٔ کافی را برای پرداختن به موقعیت اجتماعی، تاریخی در بستر جغرافیای شهری مشخصی که متعلق به حاشیهٔ تهران دههٔ 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 جامعهٔ بزرگ‌تری را که موقعیت‌ها در آن شکل‌گرفته مسئله‌دار نکرده است. به‌همین‌دلیل این دست فیلم‌ها با وجود پرداختن ظاهری به معضلات اجتماعی، به شکل محافظه‌کارانه‌ای مسئلهٔ 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 ازاین‌دست 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 نگاه مخاطب را از سمت‌وسوی 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 باوجود سکانس‌های آغازین فیلم که یک زمینهٔ اجتماعی زنده در حاشیهٔ شهر تهران را نشان می‌دهد (حلبی‌آبادهای جنوب تهران و کارگاه‌های تولید شیشه در کنار زندگی پر از بِزه اجتماعی ساکنین آن). اما با واردکردن عنصر تعلیق در داستان و تکثیر آن در فیلم ذهن مخاطب را در نیمهٔ 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 کِیف 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 برمی‌گزینند. منطقی که کشمکش را به روابط میان افراد تقلیل داده و زمینهٔ 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 به‌واسطهٔ فقر اقتصادی و فرهنگی نیستیم. فیلم‌ساز اینجا سراغ موضوعی کلان رفته و به بخشی از تولید مواد مخدر در حاشیهٔ تهران پرداخته است. یعنی زمین جغرافیایی فیلم از همان ابتدا سطح کلان بزهکاری را هدف قرار داده است. اما حتی با وجود بستر اولیهٔ مناسب برای تعمیم معضلی اجتماعی

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 به‌مرور کم‌رنگ شده و تنها سایه‌ای از آن در ذهن مخاطب باقی می‌ماند.

اینجا هم موقعیت اجتماعی کلی ذیل روابط فردی قرارگرفته 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 پرفروش 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 به‌معنای ساختار کلی دربرگیرندهٔ آن اجتماع باشد نشان نمی‌دهد.

در «ابد و یک روز» که همین حضور در فضاهای خارجی به‌شدت 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.

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 شخصیاش 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. ازاین‌رو 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 دوران داشته، اما بیشتر فیلم‌سازهای این دوره در پیوند میان آثارشان با وضعیت معاصر و پرابلماتیک کردن آن موفق نبوده‌اند.

وسوسهٔ گیشه که منجر به پیدایش طبقه‌ای اشرافی میان سینماگران معاصر شده است؛ فیلم‌ها را به ویترینی سطحی از مناسبات اجتماعی روز تبدیل کرده است. این مقاله به‌هیچ‌وجه ناظر به تولیدات سینمای بدنهٔ ایران که در زمرهٔ آثار کمدی قرار می‌گیرند نیست. آسیب‌شناسی این دست آثار که مهم‌ترین سهم گیش سینمای ایران را به خودشان اختصاص داده‌اند مجالی دیگر 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 درنتیجه آینه‌ای کدر بر وضعیت تاریخی خودشان در تاریخ سینمای ایران خواهند بود.

نقد و بررسی فیلم شکارچیان ذهن ۲۰۰۴

زمان در جدال با مرگ و شکارچی به دنبال طعمه‌ها

نگارنده: آیدا محمدی‌زاده

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

ناشناخته[۱]، به قلم وین کرمر[۲] نویسنده و فیلم‌ساز اهل آفریقا جنوبی که بعدها، پس از فروش فیلم‌نامه آن به شکارچیان ذهن تغییر نام داد، در سال ۲۰۰۲ به کارگردانی رنی هارلین[۳] 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

۱ UnSub= Unknown Subject

۲ Wayne Kramer

۳ Renny Harlin

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 اوریگامی 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 گِیب 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 عروسک گردان 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 گربه‌ای 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 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 نتیجهٔ 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 دانشجو همراه با گیب به یک ساعت جدید، که به ساعت ۱۲ ظهر تنظیم شده بود پیدا نمودند، امّا 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 خواب‌آورش 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 کاترین موریس» برخلاف دیگران توانست آموخته‌های خود را به‌کار گرفته و در پناه علم روانشناسی هدف بعدی عروس‌گردان را حدس بزند.

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

اتهامات، حکم حبس را برای گیب صادر کرده و وینس «با بازی کلیفتن کالینز جی آر» نگهبان او دو ساعت به زمان ساعت شش تنظیم شده بود. به‌این‌معنا که اکنون دو نفر دیگر در چنگال‌های مرگ به اسارت گرفته خواهند شد. وینس و گیپ 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 کرده و سبب می‌شود که از اتاق بیرون برود؛ امّا تلهٔ قاتل با وصل کردن جریان برق با آمپر بالا که توسط چراغ در آب جاری شروع شد، و وینس پیش از آن‌که به دام مرگ بیفتد توسط گیب نجات یافت.

گروه به طبقه پایین آمدند تا به گیب و وینس کمک کنند؛ امّا بابی «با بازی ایون بیلی» با ۳تیر فلزی که از قلاب‌های نیروهای دریایی ساخته شدند به قتل رسید. این‌که قاتل کیست که این‌همه دقیق هر قدم آنان را حدس می‌زند و آن‌قدر 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 برخودار است.

ساعت بعد، به ساعت ۸ تنظیم شده است. هر کس به‌دنبال 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 کِروتوآن از آن حادثه باقی ماند. برنامه‌ای یا هدف پیدا کردن سریع قاتل شکل گرفت که با اتهامات این‌که سارا قاتل است و با توجه به این‌که 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

کـــرده و نقـــص خـــود را به‌ســـبب آن می‌پوشـــاند، کـــه ســـپس ایـــن وابســـتگی نیـــز بـــه مـــرگ او ختـــم می‌شـــود، ســـلاحی کـــه بـــه ســـمت دیگـــری گرفتـــه شـــد، بـــه صاحبـــش شـــلیک کـــرد، در نتیجـــه وینـــس نیـــز از دســـت رفـــت.

حـــال فقـــط ســـه نفـــر بـــرای نجـــات خـــود در تقـــلا هســـتند، کـــه ناگهـــان صـــدای هریـــس تمـــام خلأهـــای شـــهرک را پـــر می‌کنـــد، هریـــس می‌گویـــد: «هیچ‌یـــک از آنـــان فارغ‌التحصیـــل نمی‌شـــوند و حتـــی بـــه ســـاحل نخواهنـــد رســـید.»

به‌دنبـــال صـــدا، گیـــب و ســـارا و لـــوکاس «بـــا بـــازی جانـــی لـــی میلـــر» بـــه زیرزمیـــن مخفـــی در مغـــازه عروسک‌فروشـــی کـــه در ابتـــدای فیلـــم بـــود می‌رســـند. هریـــس ماننـــد عروســـک خیمه‌شـــب‌بازی آویختـــه شـــده و صدایـــش یـــک ویدئـــو ازپیش‌ضبط‌شـــده اســـت؛ بـــه ایـــن معنـــی کـــه هریـــس جزیـــره را تـــرک نکـــرده بـــود. ســـارا ســـه ســـاعت روی مـــچ هریـــس پیـــدا می‌کننـــد امّـــا آنـــان قبـــل از مـــرگ وینـــس چهـــار نفـــر بودنـــد در نتیجـــه قاتـــل یکـــی از آنـــان اســـت. ســـپس هـــر ســـه درگیـــر می‌شـــوند، لـــوکاس بـــه ظاهـــر تیـــر خـــورده و می‌میـــرد، پـــس از درگیری‌هـــای فـــراوان ســـار و گیـــب، لـــوکاس بـــه گیـــب حملـــه کـــرده و او را بـــه پائیـــن طبقـــات پـــرت می‌کنـــد.

ســـارا بـــرای این‌کـــه توانســـت قاتـــل را در یـــک قـــدم جلوتـــر گیـــر بینـــدازد خرســـند نقشـــه‌اش را بـــرای لـــوکاس تعریـــف کـــرد، کـــه ســـاعت را پانـــزده دقیقـــه بـــه عقـــب کشـــیده بـــود و ســـاعت را بـــه مـــادهٔ شـــب‌تاب آغشـــته کـــرده بـــود کـــه قاتـــل را بـــه دام بینـــدازد؛ امـــا فهمیـــد کـــه قاتـــل گیـــب نبـــوده و بـــا لـــوکاس کـــه عروســـک‌گردان واقعـــی اســـت مواجـــه شـــد. ســـارا بـــه بیـــرون ســـاختمان دویـــد تـــا فـــرار کنـــد؛ ولیکـــن از گزنـــد لـــوکاس در امـــان نمانـــد. پـــس از جدال‌هـــای فـــراوان فهمیـــد کـــه لـــوکاس در خردســـالی پـــس از قتـــل مـــادر و پـــدرش توســـط خـــودش و متوجـــه نشـــدن مأمـــور بازرســـی، علاقـــه او را بـــا از دســـت دادن افـــراد بیش‌تـــر کـــرد تـــا حـــدی توانســـت تمامـــی آزمون‌هـــای اف بـــی آی را بـــا موفقیـــت پشـــت بگـــذارد. امـــا هریـــس متوجـــه کاســـتی‌های

بســـیار بـــود؛ بـــه حـــدی کـــه لـــوکاس توانســـت نقشـــه‌ای بـــه ایـــن گســـتردگی فراهـــم و هـــوش و برتـــری خـــود را ثابـــت کنـــد. ولیکـــن هـــوش ســـارا را دســـت‌کم گرفتـــه بـــود و بـــا اســـتفاه از ضعـــف افـــراد آن را ســـرنگون کـــرد. بـــر اســـاس تئوری‌هـــای ســـیگموتد فرویـــد و جنایت‌هـــا لـــوکاس از نوعـــی مکانیســـم دفاعـــی روانـــی بـــه نـــام پروجکشـــن نـــام کـــه بـــر اثـــر رویدادهـــای روانـــی، ذهنـــی و اجتماعـــی، روانـــی در او شـــکل گرفتـــه کـــه پـــس از آن از مکانیســـم انـــکار واقعیـــت ســـبب شـــد تـــا او دســـت بـــه جنایـــت بـــرده و در پنـــاه آن بتوانـــد امیـــال و آرزوهایـــش را بـــا از بیـــن بـــردن افـــراد و بـــا بـــازی بـــا ذهـــن آن و فریـــب حیلـــه و تماشـــای عـــذاب و رنـــج آنـــان تســـکین ببخشـــد.

سبکی تحمل‌ناپذیر هستی
نگاهی به فیلم «آبی» کریشتوف کیشلوفسکی

نگارنده: مرداد عباس‌پور

سبکی تحمل‌ناپذیر هستی[1]

«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.»[2] اینها جملات پوتزو در نمایشنامهٔ «در انتظار گودو» هستند. زمانیکه لاکی از 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.»[3] اما به اندازه بکت بدبین نیست. چراکه آثار او خالی از زیبایی نیست و شخصیتهای فیلمهایش هنوز هم خنده را

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 دربارهٔ صحنهٔ تصادف به او بدهد و البته پاسخ ژولی «نه» است. هم به او که شاهد تصادف بوده و هم به خبرنگاری که می‌خواهد دربارهٔ 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 دربارهٔ ادامهٔ کار ساختن آهنگ ناتمام او به نام «اتحاد اروپا» و به همه‌چیز. 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 جملهٔ هَم در نمایشنامهٔ دست آخر: «هیچ‌چی خنده‌دارتر از بدبختی نیست.»[۴]

در ابتدای فیلم پسر جوانی را می‌بینیم که تلاش می‌کند یک گویِ 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 خانوادهٔ دیگری رخ دهد یا اصلاً رخ ندهد.

این‌جاست که می‌شود گفت شانس هم درست مثل گریه و مثل خنده در جهان کمیت ثابتی دارد و احتمالاً درست در همان 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 دربارهٔ گذشتهٔ ژولی چیزی نمیدانیم. همانطور که دربارهٔ گذشتهٔ همسرش پاتریس. بعد که آنتوان، پسر جوان ابتدای فیلم، در یک کافه با ژولی روبه‌رو می‌شود و صحنهٔ مرگ پاتریس و جملهٔ قبل از مرگ او را تکرار می‌کند، می‌فهمیم که آنها احتمالاً زندگی خوبی داشته ند و وقتهایی برای هم جوک گفته‌اند و خندیده‌اند و باز اینکه می‌فهمیم پاتریس همسر او جملات آخر را دو بار تکرار می‌کرده است. مثل اینکه می‌فهمیم جملهٔ پایانی پاتریس «حالا سرفه کردن و امتحان کن» تکرار جملهای است که او در زمان حیات گفته و آخرین جملهٔ او و جملهٔ آخرِ 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

و بـرای کمـک بـه او، بـه محـل کارش مـی‌رود و بـه شـکلی کامـلاً تصادفـی چشـمش بـه صفحـهٔ تلویزیـــون می‌افتـــد و عکســـهای همســـرش را می‌بینـد و در ادامـه عکسـهای او را بـا کسـی غیـر از خـودش. حـالا مـا می‌فهمیـم کـه پاتریـس نـه تنهـا آهنگسـاز بزرگـی بـوده و جمـلات آخـر را دو بـار تکـرار می‌کـرده؛ بلکـه بـدون آگاهـی ژولـی بـا کـس دیگـری در ارتبـاط بـوده و بیآنکـه خـود بدانـد پـدر یـک نفـر شـده اسـت و... همینهـا. امـا همینهـا بـرای ویرانـی دوبـاره ژولـی کافـی اسـت. حـالا دیگـر مسـئله تنهـا مـرگ همسـر نیسـت. مسـئله ایـن اسـت کـه پاتریـس همـان کسـی نبـوده کـه ژولـی فکـر می‌کـرده و همـان جوکهـا را در خلـوت بـرای کـس دیگـری هـم تعریـف کـرده اسـت و خیلـی چیزهـای دیگـر.

بـا ایـن تفاصیـل مـرگ پایـان همه‌چیـز نیسـت و دیگـر اینکـه، یـک مصیبـت بـزرگ در حکـم پایـان رنجهـای کوچـک نیسـت و رنجهـای کوچـک هـم بـه انـدازهٔ مصیبتهـای بـزرگ می‌تواننـد فرسـاینده باشـند و آدم را مسـتأصل کننـد؛ مثـل وقتـی ژولـی بـه راهـرو سـاختمانی می‌آیـد کـه به‌تازگـی در آن سـکونت کـرده و بـر اثـر وزش بـاد، درِ آپارتمانـش بسـته می‌شـود و او مجبـور می‌شـود تمـام شـب را روی پله‌هـای سـرد راهـرو بـه صبـح بیـاورد. یـا وقتـی متوجـه می‌شـود در گوش‌هـای از خانـه‌اش یـک مـوش بچـه زاییـده و هیـچ راهـی بـرای خـلاص شـدن از صـدای موشـها بـه ذهنـش نمیرسـد جـز اینکـه گربـهٔ همسـایه را قـرض کنـد و ایـن تصمیـم بیـش از هـر تصمیـم دیگـری احسـاس گنـاه را در او بیـدار می‌کنـد. درحالی‌کـه تنهـا شـرط او هنـگام اجـارهٔ آپارتمـان ایـن بـوده کـه خالـی از بچـه باشـد. بنابرایـن رهایـی نـه تنهـا چیـز خوشـایندی نیسـت؛ بلکـه اساسـاً ممکـن نیسـت.

وقتـی هـم کـه در میانه‌هـای فیلـم ژولـی بـه دیـدن مـادرش در خانـهٔ سـالمندان مـی‌رود، مـادر در حـال تماشـای یـک مسـتند اسـت کـه آدم‌هـا خـود را از ارتفـاع رهـا می‌کننـد و در آسـتانهٔ فـرو افتـادن بـه درون آب، بـه واسـطهٔ طنابـی کـه بـه آنهـا بسـته شـده بـه وضعیـت اول برمیگردنـد. کمـی شـبیه بـازی آنتـوان در ابتـدای فیلـم. ژولـی چارهـای نـدارد جـز اینکـه بـه زندگـی برگـردد. زندگـی هـم غافـل از مصیبتـی کـه بـر او وارد شـده، یـا بی‌اعتنـا بـه مصیبـت او، راه خـودش را مـی‌رود. احتمـالاً اگـر پـدر کونتیـن در رمـان «خشـم و هیاهـو» بـود بـه او می‌گفـت: «هیـچ مصیبتـی آنقـدر بـزرگ نیسـت کـه انسـان را در برابـر مصیبتهـا و رنجهـای کوچکتـر بیتفـاوت کنـد.» یـا ایـن جملـه: «هیـچ مصیبتـی آنقـدر بـزرگ نیسـت کـه انسـان را در برابـر مصیبتهـا و رنجهـای کوچکتـر بیمـه کنـد.»

مسـئله ایـن اسـت کـه زندگـی کمـی پیچیده‌تـر و شـاید کمـی سـاده‌تر از آن چیـزی اسـت کـه مـا فکـر می‌کنیـم و در هـر حـال و احتمـالاً همـان چیـزی نیسـت کـه مـا فکـر می‌کنیـم و قطعـاً غیـر از آن چیـزی اسـت کـه مـا می‌خواهیـم و هـر لحظـه ممکـن اسـت روی دیگـر خـودش را نشـان دهـد. پـس سـاده‌انگارانه اسـت کـه آدم بگویـد «زندگـی رسـم خوشـایندی اسـت.» و البتـه بـا قطعیـت هـم نمیشـود گفـت «زندگـی رسـم ناخوشـایندی اسـت.» شـاید بشـود گفـت زندگـی قبـل از آنکـه خـوب باشـد یـا بـد، زندگـی اسـت. مثـل آدمهایـی کـه نـه خوبنـد و نـه بـد، بلکـه کمـی خوبنـد و تـا حـد زیـادی بـد. ایـن حکـم دربـارهٔ آدمهـای کیشلوفسـکی بیشـتر صـدق می‌کنـد: آنهـا بـدِ بـد نیسـتند، فقـط خیلـی اهـل ادا درآوردن نیسـتند. همـان چیـزی هسـتند کـه هسـتند. گاهـی وسوسـه می‌شـوند از سـر تفنـن یـا کنجـکاوی، از روی یـک پـل عابـر پیـاده سـنگهایی را پـرت کننـد «یـک فیلـم

کوتاه دربارهٔ کشتن» یا اینکه گربهای را به دار بیاویزند. «همان» یا اینکه نیمهشب، به آتشنشانی زنگ بزنند و آدرسخانهٔ همسایه را بدهند و طبق یک برنامهٔ منظم، حرکات همان همسایه را با دوربین زیر نظر داشته باشند. «یک فیلم کوتاه دربارهٔ عشق» یا اینکه به صداهای 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.»[۵]

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 سهگانهٔ کیشلوفسکی باشند: ژولیت بینوش بیوهٔ آهنگساز فرانسوی که سال گذشته بر اثر تصادف درگذشته 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 والنتین دوست 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.

نکتهٔ آخر اینکه کیشلوفسکی بعد از اجرای فیلم قرمز در جشنوارهٔ کن، بهناگهان و در برابر دیدگان بهتزدهٔ صدها گزارشگر و خبرنگار و 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 هفتاد و چهارم بخوانمشان.»[۶]

درحالیکه 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 سردرمیآورند و سهگانهای که بیشک مشهورترین سهگانهٔ تاریخ سینما است و در هرحال و برخلاف ادعای خودش «آدم متوسطی نبود».

(پی نوشت)

۱ . یادآور رمانی به همین نام از میلان کوندرا نویسندهٔ چک. (هرچه گشتم عنوان مناسبتری برای معرفی فیلم آبی پیدا نکردم.)

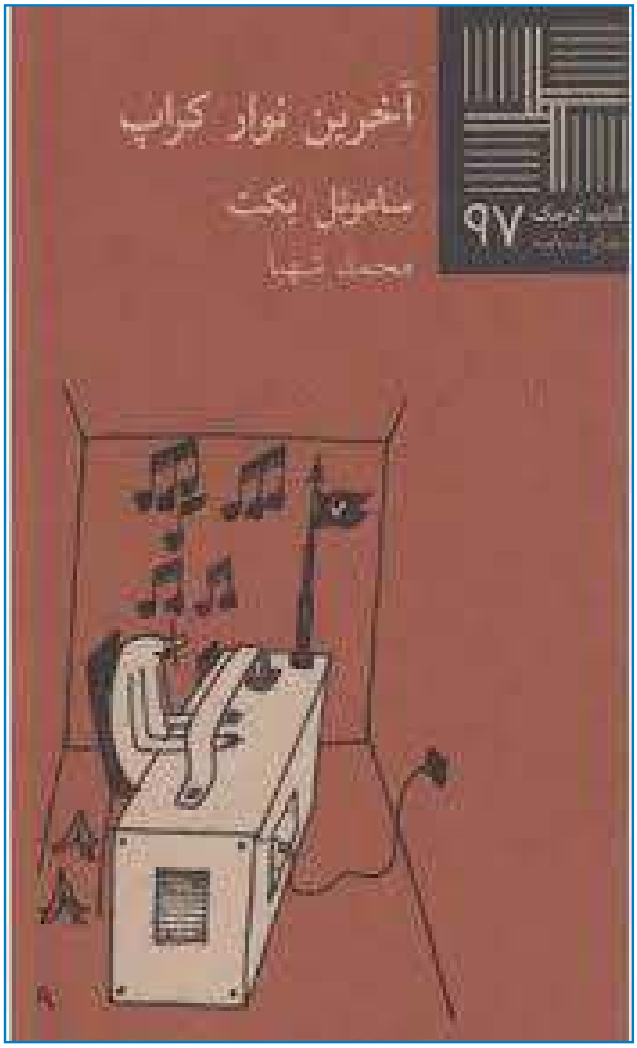
۲ . در انتظار گودو. ساموئل بکت. ترجمهٔ مرداد عباسپور. نشر روزگار ص ۵۳

۳ . زندگیام همه چیز من است. گفتوگو با کیشلوفسکی. ترجمهٔ آنا مارچینوفسکا. نشر ققنوس ص۲۸

۴ . دست آخر. ساموئل بکت. ترجمهٔ مهدی نوید. نشر پژوهه ص ۲۷

۵ . زندگیام همهچیز من است. گفتوگو با کیشلوفسکی. ترجم آنا مارچینوفسکا. نشر ققنوس ص ۳۱

۶ . همان. ص ۱۲۸



جعبه سه حلقه پنج

نقد و بررسی «آخرین نوار کراپ»؛ ساموئل بکت

نگارنده: مرداد عباس‌پور

«شاید بهترین سال‌های عمر من گذشته باشند، سال‌هایی که هنوز احتمال خوشبختی بود.» این‌ها جملات کراپ میان‌سال، کراپ ۹۳ ساله است، همان کسی که به کراپ جوان یعنی کراپ ۸۲ یا ۹۲ 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.

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

کـراپ ۹۳ سـاله و کـراپ احتمـالاً ۹۲ سـاله یـا کمـی جوان‌تـر ۸۲ سـاله.

عـادت کـراپ در همـه ایـن سـال‌ها ایـن بـوده کـه هـر سـال، در روز تولـدش، یـک نـوار ضبـط کنـد و دربـارهٔ خـودش حـرف بزنـد. انـگار در همـه ایـن سـال‌ها کار دیگـری جـز ضبـط کـردن نداشـته و به‌عبارتـی می‌شـود گفـت کـراپ در همـه ایـن سـال‌ها زندگـی نکـرده اسـت؛ فقـط نـوار ضبـط کـرده (تـا آن‌جایـی کـه مـا می‌دانیـم و می‌بینیـم) یعنـی کـراپ بیش‌تـر یـک ضبط‌کننـده بـوده و انـگار تنهـا یـک لحظـه زندگـی کـرده اسـت: همـان لحظـه‌ای کـه در جعبـه سـه حلقـه پنـج بـه آن پرداختـه شـده؛ لحظـه‌ای کـه ظاهـرا در یـک قایـق بـا معشـوق خـود روی دریـا در حـال حرکـت بـوده اسـت. قایـق به‌آرامـی روی آب‌هـا می‌لغزیـده و از لای نیزارهـا می‌گذشـته و همان‌جاسـت کـه کـراپ جـوان پیشـنهاد می‌دهـد کـه از هـم جـدا شـوند و هـر کـدام راه خـود را برونـد. ایـن یـک تصمیـم اگزیستانسیالیسـتی اسـت و آینـده کـراپ کامـلاً بـه آن وابسـته اسـت. او ظاهـرا تصمیـم گرفتـه اسـت بـه جـای زندگـی، ادبیـات را انتخـاب کنـد و بـه سـمت نوشـتن بـرود. ایـن تصمیـم نتیجـه خیلـی مشـخصی دربـر نداشـته و کتـاب یـا کتاب‌هایـی کـه کـراپ نوشـته چنـدان قریـن موفقیـت نبوده‌انـد.

در قسـمتی از نمایـش مـا صـدای کـراپ میان‌سـال را می‌شـنویم کـه می‌گویـد: «می‌توانسـتم بـا او زندگـی خوبـی داشـته باشـم» و بعـد بلافاصلـه ایـن جملـه خبـری بـه جملـه سـوالی تبدیـل می‌شـود: «واقعـا می‌توانسـتم؟»

بکـت در جایـی از تصمیـم خـود از نوشـتنِ روی دیگـر ایـن نمایشـنامه یعنـی آخریـن نـوار کـراپ حـرف می‌زنـد؛ آن جایـی کـه کـراپ جـوان بـه جـای رفتـن بـه سـمت ادبیـات و داسـتان، بـه سـمت زندگـی خانوادگـی و ازدواج و بچـه‌دار شـدن مـی‌رود. بکـت هیچ‌وقـت ایـن تصمیمـش را عملـی نمی‌کنـد و همان‌جـا می‌گویـد، «اگـر هـم کـراپ روی قایـق تصمیـم می‌گرفـت ازدواج کنـد و تشـکیل خانـواده بدهـد، خیلـی فرقـی نمی‌کـرد و خیلـی چیـزی عـوض نمی‌شـد، نـه بهتـر بـود و نـه بدتـر.»

بـرای بکـت وضعیت‌هـای زندگـی یکسـان‌اند. هیـچ وضعیتـی بهتـر یـا بدتـر از وضعیـت دیگـری نیسـت، از ایـن حیـث کـراپ شـاید نزدیک‌تریـن شـخصیت بـه خـود بکـت باشـد و می‌شـود عنـوان نمایـش را «آخریـن نـوار بکـت» فـرض کـرد. بـرای خـود بکـت هـم وضعیتـی مشـابه همیـن وضعیـت، پیـش می‌آیـد و در یـک لحظـهٔ تاریخـی خـاص (یـا در اسـکله یـا در اتـاق مـادر) تصمیـم می‌گیـرد بـه سـوی ادبیـات بـرود و سـویهٔ ادبیـات را انتخـاب کنـد و زندگـی و خوشـبختی‌های معمـول را کنـار بگـذارد.

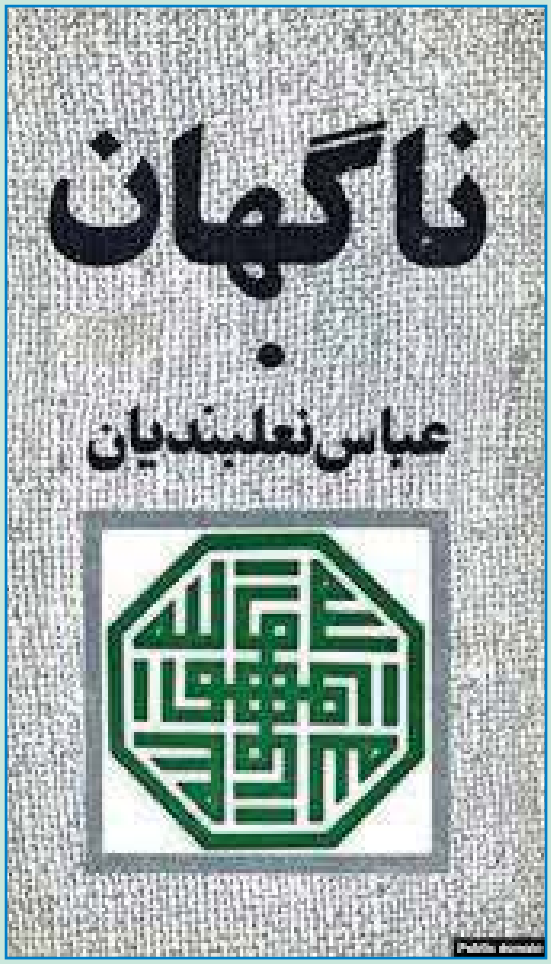
از طرفـی شـاید بشـود گفـت کـراپ تنهاتریـن شـخصیت در بیـن همـه شـخصیت‌های بکـت اسـت، او در همـه ایـن سـال‌ها مسـیر یکنواختـی را طـی کـرده اسـت و ظاهـراً کار او در همـه ایـن سـال‌ها قـدم زدن در اتـاق و ضبـط کـردن نـوار تولـدش بـوده اسـت. یعنـی کـراپ یکنواخت‌تریـن شـکل زندگـی را سـپری کـرده اسـت. او حـالا در اوج تنهایـی و در اوج اسـتیصال، در همـان دخمـه، پشـت همـان میـز همیشـگی، نشسـته و قصـد دارد آخریـن نـوار عمـرش را ضبـط کنـد و بـه سـیاق سـال‌های قبـل، قبـل از ضبـط نـوار جدیـد، بـه صداهـای قبلـی‌اش گـوش می‌دهـد کـه بـرای گفتـن دربـاره کـراپ جدیـد آمـاده شـود.

او حـالا بـا بی‌حوصلگـی مرتـب نـوار را جلـو و عقـب می‌بـرد و بعـد کـه مهیـای ضبـط کـردن می‌شـود بـا همـان جملـه همیشـگی شـروع می‌کنـد؛ «الان داشـتم بـه مهمـلات آن مـردک احمقـی گـوش می‌کـردم کـه...» مشـابه همیـن کلمـات را کـراپ ۹۳ سـاله دربـاره کـراپ جـوان می‌گویـد و هربـار هـم فکـر نمی‌کـرده اسـت کـه؛ «بـه ایـن چرنـدی بـوده باشـد.» ایـن نظـر کـراپ ۹۳ سـاله دربـاره کـراپ جـوان و همین‌طـور نظـر کـراپ پیـر دربـاره کـراپ میان‌سـال اسـت. و وقتـی کـراپ میان‌سـال بـه کـراپ جـوان و تصمیمـات او می‌خنـدد، کـراپ پیـر هـم بی‌اختیـار بـا او در کنـش خندیـدن همـراه می‌شـود و دو خنـده روی هـم می‌افتـد. چیـزی کـه هسـت کـراپ پیـر از هیچ‌کـدام از کراپ‌هـای قبلـی دلِ خوشـی نـدارد؛ نـه آن کسـی

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 این که؛ اگر کراپ در همه این سال‌ها نسبت به هرچیزی بی‌اعتنا بوده که ظاهرا 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 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 به‌هم می‌ریزد. همه‌چیز به‌جز ضبط‌صوت، چرا که او باید (انگار ملزم است) این آخرین نوار را حتی در اوج افسردگی، ناتوانی و عصبانیت پرکند. به‌همین‌خاطر 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»؛ به‌نوعی یادآور این پاراگراف عجیب بکت است: «این بیان که دیگر هیچ‌چیزی برای بیان کردن وجود ندارد، هیچ‌چیزی که با آن بتوان بیان کرد، هیچ‌چیزی که از آن بتوان بیان کرد، هیچ قدرتی برای بیان کردن، هیچ میلی به بیان کردن، همراه با اجبار به بیان کردن.»

نکته آخر درمورد آخرین نوار کراپ این که؛ ما می‌توانیم مادام بووارِی نباشیم، حتی می‌توانیم مورسوی بیگانه، آنتوان روکانتنِ تهوع و گرگوار سامسای مسخ نباشیم، اگر شکل دیگری از زندگی را انتخاب کنیم، اما نمی‌توانیم کراپِ آخرین نوار کراپ نباشیم؛ چراکه نمی‌توانیم بیرون از زمان بایستیم.



نویسنده‌ای که جامعه او را خودکشی کرد

نقد و تحلیل نمایش‌نامه «ناگهان هذا حبیب‌الله مات فی حب‌الله هذا قتیل‌الله مات بسیف‌الله» اثر: عباس نعلبندیان

نگارنده: صحرا کلانتری

عباس نعلبندیان نمایشنامه‌نویس پیشرو ایرانی در سال ۱۳۲۶ در منطقهٔ سنگلج تهران به‌دنیا آمد و در مدت چهاردهه زیست هنرمندانهٔ 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 قتیل‌الله مات بسیف الله (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 می دانست، محمود استاد محمود (۱۳۹۲-۱۳۲۹) نمایش‌نامه نویس، کارگردان و بازیگر تئاتر گفته بود، محمد آستیم قلم نمایش‌نامه‌نویسی‌اش را به عباس نعلبندیان و قلم داستان‌نویسی‌اش را به بهرام صادقی بخشید.

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 عرصهٔ نمایش، فضایی آزاد را میسر می‌کرد تا بتوانند به تجربه‌هایی خارج از محدودیت‌های متداول دست بزنند، گروهی متشکل از جوانانی پویا و خلاق و کارگردانانی آوانگارد چون آربی آوانسیان که موجب تحولی شگرف در عرصهٔ تئاتر پیش از انقلاب شدند، عباس نعلبندیان در این بستر و فضا سهم بسیار عمده و تحول‌ساز داشت. باید کارگاه نمایش را ادامهٔ جریان‌های آزادیخواه از دوران مشروطه دانست، در دههٔ 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 عرصهٔ نمایش در ایران بردارد، در دههٔ 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 هنر و جامعه به منصهٔ 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 به‌شدت 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 روحیهٔ نوگرا و آزادیخواه او تأثیر گذاشت. پس از آزادی از زندان نوشته‌های او با محدودیت‌های بسیاری روبه‌رو شد و با مصادرهٔ منزل مسکونی‌اش در خیابان جمهوری، خیابان سی تیر به منزل پدری نقل‌مکان کرد. نعلبندیان از لحاظ اقتصادی به علت جدایی از کار و مصادرهٔ 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 به‌خاک سپرده شد. نعلبندیان در آثار خود به مردم فرودست جامعه می پرداخت چون خود نیز زاییدهٔ 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 لبهٔ 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 واسطهٔ رسم‌الخط متفاوت در آثارش،

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 گسترهٔ 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 نمایش‌نامهٔ 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 واسطهٔ کرامت‌های فراانسانی‌اش، مردی جدا از زمان و مکان می‌داند، ذالنون به واسطهٔ 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 نمایش‌نامهٔ 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 سبز»
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 خلایق برآمد.

گفتند: «مگر زنده است!». جنازه بنهادند و انگشت که برآورده بود، هرچند 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.»

نعلبندیان با اضافه کردن کلمه «ناگهان» به ابتدای نام نمایش‌نامهٔ 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 هرکدام 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 صحنهٔ 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 صحنهٔ اول به صورت تک‌گویی و مونولوگ خود را و دغدغه‌هایشان را برای معرفی به مخاطب بیان می‌کنند. (نعلبندیان در صحنهٔ اول به کاراکترهایش اجازه داده است تا چشم در چشم مخاطب آزادانه سخن گویند.)

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

در تک‌گویی‌های شخصیت‌ها در صحنهٔ اول موقعیت ساکنین خانه و دغدغه‌هایشان که نماد جامعهٔ 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

کنار تک‌گویی‌های بعدی شکل می‌گیرد، مدرن بودن نمایش‌نامه را از منظر چندصدایی بیان می‌کند. نعلبندیان شخصیت‌های خود را آزاد گذاشته است تا به‌راحتی بدون سانسور از خود و دغدغه‌های خود بگویند، مخاطب در صحنهٔ اول خود را در برابر شخصیت‌ها می‌بینند که مدام به صورت او سیلی می‌زنند. صحنهٔاول 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 صحنهٔ 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، چنان‌که پای به برف فرو شود، به عشق فرو می‌شد.»

در این جمله نعلبندیان پایانی را برای عشق فریاد می‌کشد...

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 پیچیدهٔ 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 مالیخولیایی است، اما فریدون در بستر نمایش‌نامه دارای منطقی است که با منطق 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 اندیشهٔ 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.... ریشهٔ روایت‌های این شخصیت‌ها و نمادهای تاریخی و اسطوره‌ای آنها از تنهایی انسان نشأت می‌گیرند که این نیز می‌تواند ردپای رویکرد اگزیستانسیالیستی نعلبندیان در اثر باشد.

نمایش‌نامه بر سه اندیشهٔ فلسفی ابزورد، اگزیستانسیالیست و نیهلیسم شرقی بنا شده است. تنهایی فریدون به واسطهٔ اتهامی که جامعهٔ پیرامونش به او وارد کرده است تا او را به انفعال و انزوا بکشاند و فریدون در جهان مالیخولیایی 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 زنجیرهٔ 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 همهٔ اجزای حیات به صورت اسطوره‌ای بر روی آن به‌هم 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 سیارهٔ او انسان‌ها حضور ندارند و او از مسیح به حضرت علی در ادامهٔ این مونولوگ بر می‌گردد:

«پدر! آه مولای من! مولای من! دستت که پدرانه 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

را رها نمی‌کند، جهان او جهان ابزورد است، او می‌خواهد حتی اگزیستنس 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 می رود تا حتی با آزادیخواهی در ساختار متن بتواند کمی فریدون را از زندان پیرامونش رها کند.

ضرب‌آهنگ سنج و زنجیر مانند نتی یکسان یا ترجیع‌بندی در نمایش‌نامه تکرار می‌شود، تا مخاطب فراموش نکند ظهر عاشوراست و درست در لحظهٔ قتلی 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 صحنهٔ آخر در یک نشست توجیهی شروع به غسل تعمید 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، 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 جامعهٔ 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 مشروطهٔ تئاتری 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

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

تحلیلی دربارهٔ دستور صحنه معرف استاد سولنس معمار

نگارنده: مرداد عباس‌پور

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

خانم سولنس، بدون سولنس معمار می‌پردازد، دستور صحنه کاملاً تابع محتواست، این نمایشنامه آزادی نمادین سولنس را توسط هیلده 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 هیلده در آخرین دستور صحنه حضور دارد؛ زیرا درست در این پرده استاد سولنس معمار به مرگ نمادین می‌رسد و آزادی او مرهون حضور هیلده است.

تحلیل دربارهٔ 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 پردهٔ اول در اتاقی تابستانی ملک‌المش با حضور ریتا و آستا، دستور صحنهٔ پردهٔ دوم در کنار دره‌ای است با حضور آلفرد و آستا، دستور صحنهٔ پردهٔ 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 دهندهٔ محتوای اثر که همان تغییر است؛ آن هم تغییری بنیادین، آستا و بورگهایم در دستور صحنهٔ پردهٔ سوم برای همیشه از المش می‌روند. مانند آیلف که توسط بانوی موش ران در دریا غرق شد، دستور صحنهٔ 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 همهٔ آنها همان آیلف کوچولو هستند.

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

تحلیل دربارهٔ دستور صحنه معرف جان گابریل بورکمان

نمایشنامه جان گابریل بورکمان 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؛ پردهٔ اول با اتاق نشیمن خانم بورکمان و تأکید بر برف و بوران آغاز می‌گردد. پردهٔ دوم اتاق پذیرایی طبقهٔ بالای همان خانه با تأکید بر اینکه این خانه در کل متعلق به الا است؛ این پرده با حضور جان گابریل و فولدال با آهنگ رقص مرگ همراه است. پردهٔ سوم در اتاق نشیمن خانم بورکمان با حضور خانم بورکمان است و پردهٔ چهارم در محوطهٔ بیرون عمارت در هوای برفی با حضور جان گابریل، الا و خانم بورکمان است. این ترتیب و چیدمان دستور صحنه‌ها جدال و تنهایی خانم بورکمان را نشان می‌دهد و آهنگ رقص مرگ در پردهٔ دوم می‌تواند آغازگر تصویر مرگ جان گابریل در پردهٔ چهارم باشد، این پرده‌ها با چیدمان شخصیت‌ها و جدال با خود و تنهایی ادامه می‌یابد، تا اینکه در پردهٔ 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 دربارهٔ 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 آمادهٔ پذیرش کنش‌های متن گردد، دستور صحنهٔ پرده اول در بیرون هتلی است با نمای

جنگل و کوهستان و حضور روبک و مایا در کنار هم، دستور صحنهٔ دوم در دامنهٔ کوهستانی بی‌درخت است و حضور روبک و مایا دور از هم، در دستور صحنهٔ سوم بر فراز کوهی بلند و عدم حضور روبک و همراهی مایا با اولفهایم است. هر چقدر از دستور صحنهٔ 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 و اولفهایم طبق دستور صحنه از کوه به پایین می‌آیند، این دستور صحنه‌ها عدم خواست حضور مایا در قله را و عدم رهایی نمادین او را نشان می‌دهد و عدم حضور روبک در دستور صحنهٔ آخر رهایی او به وسیلهٔ مرگی نمادین را در متن به رخ مخاطب می‌کشد.

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

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 کوپولو

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

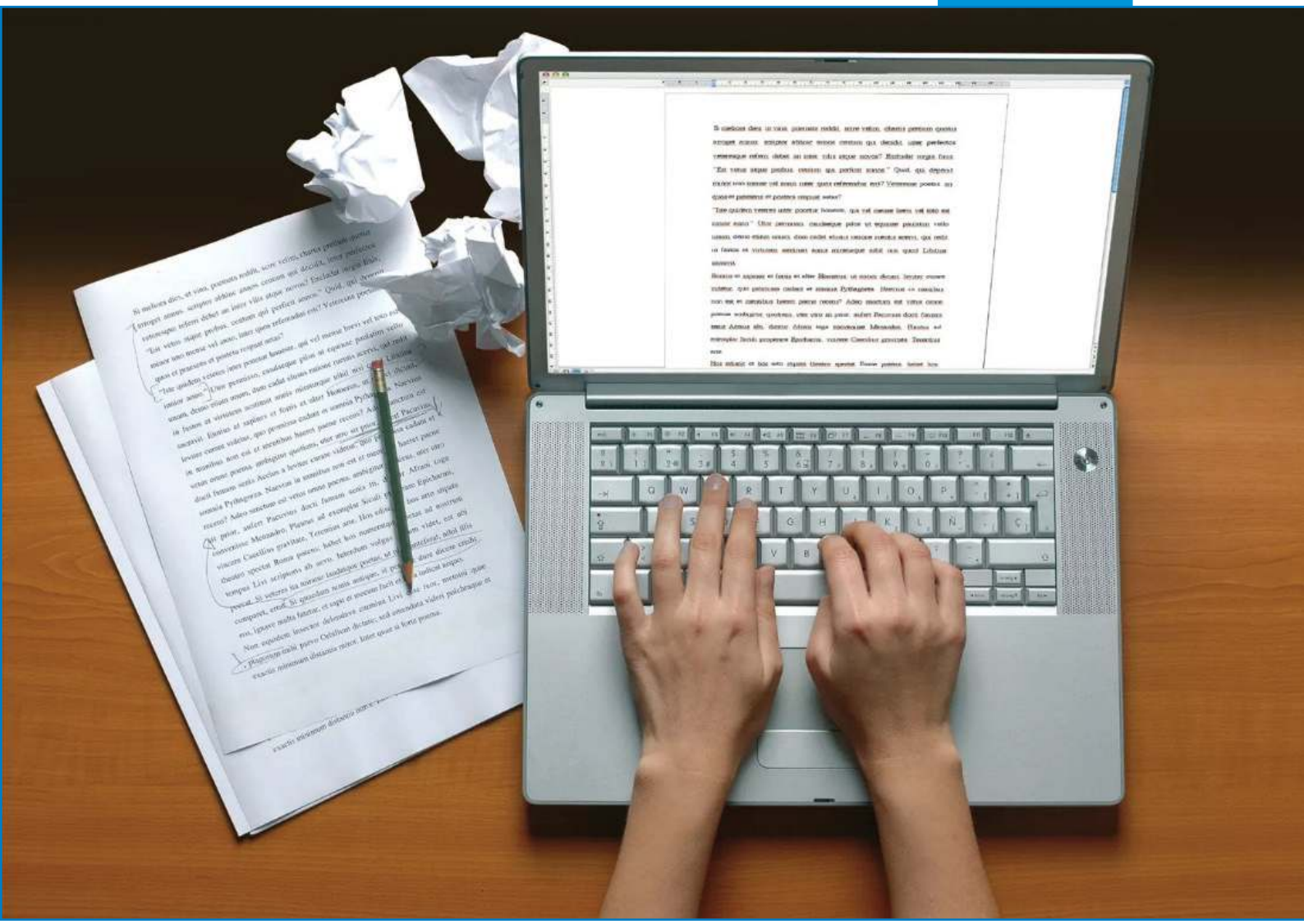
تحلیل ساختارگرایانه دستور صحنه درون‌متنی در دوره چهارم نمایشنامه‌های ایبسن (سولنس معمار-آیلف کوچولو)

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 صحنهٔ 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 هیلده با ۴۹۳ موقعیت گفتمانی تمرکز داشته باشد؛ زیرا در این نمایشنامه محتوا و کنش نیز بر دوش این دو شخصیت است.

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 المش 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.



حسین رسول زاده

مؤلف چیست + اند ؟

«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 سویش گرفته، همان است که او نوشته بود؟ این جُستار بر این وسوسه بنا شده است که شاید نویسندهٔ نوشتار، مولف کتاب نباشد! بنابراین باری دیگر در برابر پرسشی مدرن – و دیگر کلاسیک – قرار می‌گیریم : - مولف چیست؟ هنگامی که از «چیستیِ» مولف، سخن به میان می‌آید بی درنگ دو مقالهٔ تأثیر گذار در ذهن می‌درخشد :

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

۱) مرگ مؤلف

رولان بارت با مقالهٔ «مرگ مولف»، تولد خواننده را به بهای مرگ مولف اعلام کرد :

«... صدا منشأ خود را گم می‌کند، مولف به قلمرو مرگِ خود پا می‌گذارد و نوشتار آغاز می‌شود.»

پیش‌تر تصور بر این بود «مولف، کتاب را تغذیه می‌کند، یعنی آن که مولف قبل از کتاب حضور دارد. فکر می‌کند، رنج می‌برد و برای کتاب زندگی می-کند و مانند پدری نسبت به فرزند خود، حکم نیای کتاب را دارد. در تقابل کامل، نویسندهٔ مدرن هم زمان با متن به دنیا می-آید و به هیچ وجه مجهز به وجودی مقدم بر نوشتار و فراتر از آن نیست، نهادی نیست که کتاب، گزارهٔ آن باشد؛ هیچ زمان دیگری جز زمانِ بیان وجود ندارد.»۱

بارت بر آن است این نه مولف، بلکه زبان است که سخن می‌گوید. – یادآور این قول هایدگر که این زبان است که سخن می-گوید- بنابراین «وحدت متن، نه در منشأ آن بلکه در مقصد آن نهفته است.»

او بشارت می‌دهد : «ما در آستانهٔ دوره‌ای هستیم که دیگر نمی‌خواهیم فریب اتهاماتِ متقابلِ کنایه آمیز و متکبرانهٔ جامعهٔ خوب را بخوریم ... تولد خواننده باید به بهای مرگ مولف باشد.»

مقالهٔ 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 «سفسطهٔ نیت مندی» را در مجلهٔ ری ویو انتشار دادند.

این مقاله واکنشی بود بر دیدگاه آکادمیکِ حاکم که هستیِ متن را در زندگی خصوصیِ مولف، جستجو می‌کرد.

آن دو مراد خود از «سفسطهٔ نیت مندی» را در آمیختن متن با خاستگاه و «زندگی خصوصی» مولف دانسته بودند.۲

آنها به طرح این پرسش پرداختند که «آیا نیت مولف 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 نگاهِ ای.دی.هیرش بود که می‌گفت «منتقد مانند قابله است؛ به مولف کمک می‌کند معنای مقصودش را به دنیا بیاورد.

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

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

بنا به نوشتهٔ اندرو بنت تمایلات رمانتیسیستی در رویکرد به مولف، 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 نمی-داند 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.»۳

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

حتا می‌توان دورتر رفت. سقرات در رسالهٔ «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. ۴

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 بیردزلی 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 پیشاروی 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؛ پرسشِ " شعر 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 پرسشِ «مولف چیست» بر پهنهٔ اندیشهٔ ادبی، برجستگی یافت. به گفتهٔ فوکو نام مولف، نامی خاص است. گفتنِ این که یی‌یردوُپن نامی وجود نداشته یا او اصلاً پزشک نبود، با گفتنِ این که شکسپیر وجود نداشت، یکی نیست. اگر معلوم شود یی‌یردوُپن در پاریس نبوده یا پزشک نیست تأثیری در نام او نخواهد داشت، او باز هم یی‌یردوُپن 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 رِوایی 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 منشِ 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 نگارشِ کتاب را شرح می‌دهد همان «من» نیست که درون متن به جد و جهد می‌پردازد. ۷

اکنون پرسشی در خاطرم 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 کوته 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

«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 سرّیِ خودِ 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 اندیشهٔ بی‌اهمیت بودنِ آن که سخن می‌گوید هرگز بیان نمی‌شد. همان ژستی که هویت مؤلف را بی‌مناسبت می‌سازد در عین حال ضرورت تقلیل ناپذیر حضور او را تأیید می‌کند.»۸
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 گفتهٔ رولان بارت در مقالهٔ «از اثر تا متن» این بدان معنا نیست که «مؤلف نمی‌تواند به درون متن، به درونِ متنِ خودش باز گردد» اما او در این بازگشت، چیزی خبر «میهمانِ» متن نخواهد بود۹
نیز او در «درجهٔ صفر نوشتن» اثر را آمیزه‌ای سه وجهی دانسته است از «زبان» ، «سبک» و «نوشتار» که اگر چه «نوشتار» را وجه فردی/ فرمی و خلاقهٔ اثر دانسته لیکن از وجه «جسمانیِ» اثر که معطوف به زیست شخصی مولف است غافل نشده است. از طرفی تولد خواننده به معنای فروپاشیدن اقتدار مولف بر متن نیز نیست، زیرا مولف 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 نکوداشتِ سلطنت را در سر داشت، کارش به خلق رمانی در نکوهشِ سلطنت کشید. نوشتن؛ در آمیختن با متن، همان قلمروی‌ست که اقتدار مولف را فرو می‌پاشد.
بنابراین برخلاف فوکو پیگرد و مجازات مولف، نه کارکرد مولف، که کارکرد متن است، و آن هنگامی‌ست که متن‌ها می‌توانند «سرپیچی» کنند. و این کارکرد متن است. و اگرچه مولف تحت پیگرد قرار می‌گیرد اما این متن‌ها هستند که سوزانده می‌شوند، سانسور می‌شوند و معدوم می‌شوند.

مولف 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 مولف در این وادی همان گونه می‌میرد که نیت خواننده. متن همان گونه از دست مولف می‌گریزد که از چشم خواننده. خلع ید از مولف 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 فرضِ «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 مولف مقدم بر نوشتار نیست و هیچ زمان دیگری جز زمانِ 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؟ زمانِ بیانِ نویسنده در غیاب خواننده، آنگاه که می‌نویسد؟ زمانِ بیانِ نویسنده در غیاب خود، آنگاه که خواننده می‌خواند؟
این گزاره که «هیچ زمان دیگری جز زمانِ بیان وجود ندارد» ناظر بر کدام ضلع از مثلثِ «نویسنده» ، «خواننده» و «متن» است؟
پیش‌تر اومبرتو اِکو در میان «نیت مولف» و «نیت خواننده» امکان سومی را استخراج کرده بود : «نیت متن» او نوشت : «... میان نیت مولف (که کشف آن بسیار دشوار است و اغلب هیچ ارتباطی به تأویل متن ندارد) و نیت خواننده (که - به گفتهٔ 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.»۱۰

نیت متن چیست ؟

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

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 قصهٔ کودکان است ....»
اکو می‌پرسد : «چگونه می‌توان گمان زنی‌ای دربارهٔ نیت متن را ثابت کرد؟»
و پاسخ او : «تنها راه این است که این گمان زنی را بر پایهٔ متن به عنوان یک کلیت منسجم بیازماییم.» اگرچه اکو سعی می‌کند با طرح «نیت متن» به مثابه یک امکان بینابینی، قواعد، بنیان‌ها و کرانه‌هایی برای کُنشِ تأویل بیاید اما متن، همان گستره‌ای‌ست که قواعد را به هم می‌ریزد و در کرانه‌های خود طغیان می‌کند. نوشتار همواره به سوی بی‌کرانگی‌ست.
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 گفتهٔ اکو «فکر تازه‌ای نیست.» و ریشه‌های چنین نگرشی را باید در اگوستین قدیس جُست : «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 کسی‌ست؟ میشل فوکو در «مولف چیست» با الحاق این گفتمان به سومین کارکرد مولف، بر آن شده «نقد مدرن برای باز یافتن مولف در اثر، همان روش‌هایی را به کار می‌برد که تفسیر مسیحی برای اثباتِ ارزشِ یک متن براساس قداستِ مولفِ آن به کار می‌برده است.»
مطابق این «کارکرد» رد پای مولفِ یگانه را باید در میان متن‌های شبیه به هم جستجو کرد. اصالت متن در «شباهت‌ها» است، چنان که ژروم قدیس در مواجه با متن‌های «متضاد» ، آنچه را که با مشابهت‌ها در تضاد است، از آنِ مولف ندانسته و کنار می‌نهد. به گمان من چنین نگاهی مؤلف را از خروج از خود، از مقابلهٔ با خود و از «تضاد» با خود محروم می‌کند. اما متن‌ها بیش‌تر از آن که بر «شباهت» روئیده باشند بر «تضادها» شکوفه می‌زنند.

با این همه هرچند انگارهٔ «نیت متن» گامی بود در جهت خروج از دو گانهٔ مولف/خواننده، لیکن در نهایت نمی‌توانست به افقی فراسوی تعدیل این دوگانگی، نگاه کند. اما اگر مولف 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 حاصلِ تأویل است، نیتی را بر شانه حمل نمی‌کند، از حمل نیت، شانه خالی می‌کند. به همین دلیل برخلاف اکو نیت گریزیِ متن به آن سبب نیست که کشف نیتِ مؤلف، مشکل است بلکه از آن روست که اساساً متن، تن به نیت مولف نمی‌سپارد. (دادائیست‌ها در نوشتارهای گروهی و تصادفی، خودآگاهانه نیت مولف را در «حین‌نگارش» حذف می‌کردند.) سرپیچی از نیت مولف، ذاتیِ متن است. متن سفارش نمی‌پذیرد. تولد خواننده اگرچه گفته‌اند به بهای مرگ مولف، تمام می‌شود اما پرده از ناتمامیِ متن بر می‌دارد. (چرا کافکا رمان‌هایش را ناتمام می‌گذاشت؟ و انریکه بیلا ماتاس در کتاب «بارتلبی و شرکا» از نویسنده‌ای به نام فلیس.پرتو ارناندث 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، پایانِ متن است (دیدیم شهرزاد آنگاه که از مرگ برجَست، متن خاتمه یافت)

٤) مؤلف، چیستند؟

رسالهٔ 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 نویسندهٔ رساله، ایونوس کاسیوس لونگینوس - حکیم و سیاست مدار سوریایی قرن سوم - است. اما در پژوهش‌های بعدی معلوم شد این رساله در اواسط قرن اول نوشته شده است و بنابراین نمی‌تواند از آنِ لونگینوس باشد. بنابراین نویسندهٔ رساله چه کسی‌ست؟ دانسته نیست. رساله‌ای بی‌نام نویسنده. رساله‌ای رها از نام نویسنده. اما این رساله فقط نویسندهٔ 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 :

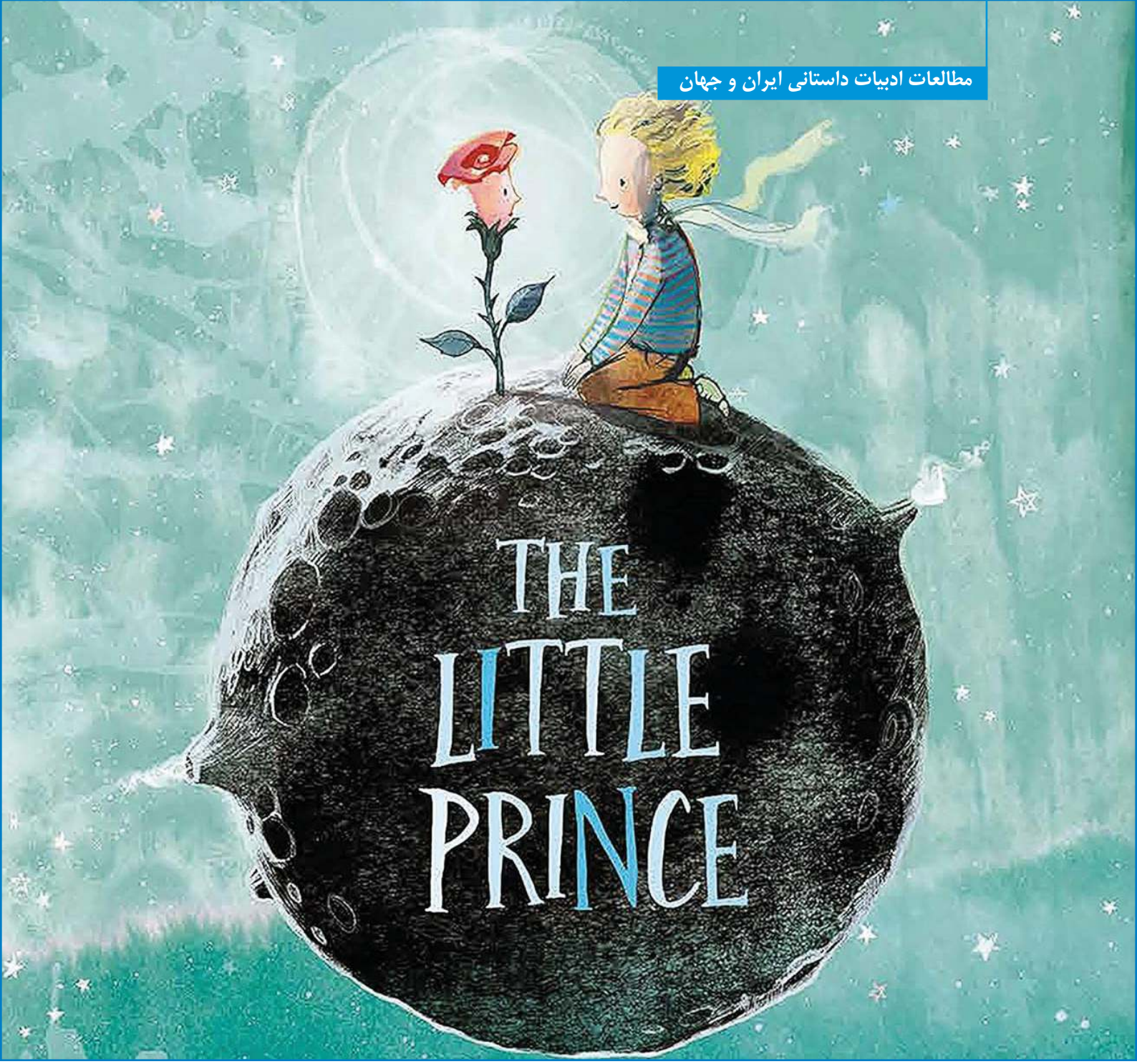
«تشبیه‌ها و صور خیال رابطهٔ نزدیک با استعاره دارند. (برای این منظور باید به عقب برگردم) تنها با این تفاوت که ...»
باقی متن از بین رفته است. و بنابراین درحالی که فصل ۳۷ صرفاً جمله‌ای ناقص و ناتمام است، فصل ۳۸ نیز فاقد سطرهای آغازین است :
«... مبالغه‌هایی از این قبیل.» ۱۱
با این حال اما چه کسی متن را به نشانه‌های نوشتاری در آمیخته است؟ چه کسی جملات ناقص و ناتمام را نقطه گذاری کرده و برای «میان جملات» ، پرانتز گشوده است؟ و همین جا پای شخصِ 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 نوشتهٔ مولف است!

مگر نویسنده همان مؤلف نیست ؟

-نه/ آری
دست نوشتهٔ نویسنده در دست ناشر به طرح روی جلد، کوته نوشتی در پشت جلد، حروف چاپی با فونت خاصِ ناشر، ویرایش ادبی، غلط‌های چاپی، سانسور، مقدمه، بهای پشت جلد و... آراسته می‌شود.
نویسنده کسی‌ست، مؤلف کسانی. مولف «کسانی» است که دست نوشته را به «کتابی» فرا می‌روید. بنابراین خودِ نویسنده نیز جزو مولف است. او خود کسی‌ست که با ارسال دست نوشته، آغازگر پروسهٔ 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 می‌شود کی‌ست؟ نویسنده یا مؤلف ؟
مؤلف، حاصل نقش‌گریِ مرکبِ نویسنده، چاپ، طراحی، سانسور، ویرایش ... با تولد خواننده، در وجود نویسنده، رنگ می‌بازد و نویسنده - که پیش‌تر در متنِ خود نگاشته، 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 پسِ مؤلف، کتابی را امضا می‌کند که از آنِ 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/ مقالهٔ مرگ مولف/ رولان بارت/ فرزان سجودی/ ص ۱۷۰
۲) درآمدی بر فلسفه و ادبیات/ اوله مارتین اسکیلئوس/ محمد نبوی/ آگه/ ص۱۳۷
۳) مولف/ اندرو بنت/ مُنا علی مددی/ خاموش/صص ۸۹ و۹۱
۴) پنج رساله/ افلاتون/ محمود صناعی/ هرمس/ ص۹۷
۵) به نقل از : ساختار و تاویل متن/ بابک احمدی/ ج اول/ مرکز/ ص۴۶
۶)مولف/ پیشین/ ص۱۷
۷) سرگشتگی نشانه‌ها / گزینشِ مانی حقیقی/ مقالهٔ « مولف چیست » - میشل فوکو/ افشین جهاندیده/ مرکز/ صص۱۹۰ تا ۱۹۵
۸) حرمت شکنی‌ها/ جورجو آگامبن/ صالح نجفی و مراد فرهادپور/ مرکز/ ص۷۲
۹)نقد ادبی نو/ ارغنون ۴ سال ۱۳۷۳/ مقاله « از اثر تا متن » / رولان بارت/ مراد فرهادپور/ ص۶۳
۱۰) هرمنوتیک مدرن (گزینه جستارها) امبرتو اکو/ بابک احمدی و مهران مهاجر/ مرکز / ص۲۷۰
۱۱) شکوه سخن/ رساله لونگینوس/ رضا سیدحسینی/ نگاه/ ص ۹۴



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

نگارنده: مرداد عباسپور

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 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.

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 ادامهٔ 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 مقولهٔ 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 تابه‌حال 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 بیزانس 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 ونگوگ یا مونالیزای داوینچی با اصل آنها وجود ندارد. آنچه مونالیزای واقعی را، البته مونالیزای واقعی سال‌هاست که مرده، منظور همان تابلوی کوچکی است که روی یکی از دیوارهای موزهٔ 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 به‌راحتی سر از دفتر کار پزشکان و سرمایه‌داران، تالارهای بزرگ و رستوران‌ها و اتاق کار آدم‌هایی در می‌آورد که شاید اسم داوینچی و ونگوک حتی یک بار به گوششان نخورده باشد. نگاه بنیامین برخلاف آدورنو، چهره اصلی مکتب فرانکفورت، به این مقوله نه فقط تحسرآمیز 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 هرچیزی از جمله اثر هنری به یک کالا در کنار دیگر کالاها بدل می‌شود.

حال با این مقدمهٔ 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 به‌هم و درست شبیه گلی که او در سیاره‌اش دارد. این لحظهٔ خاصی در رمان است و لحظهٔ خاصی در زندگی شازده کوچولو. او با دیدن آن همه گل دچار یک‌جور 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 وگرنه برای تحقیر من هم که بود به

راستی می‌مرد.»[1] در همین لحظه با دیگر شخصیت دوست‌داشتنی رمان یعنی روباه، روبه‌رو می‌شود. روباه با او از اهلی‌کردن حرف می‌زند. شازده کوچولو می‌پرسد: «اهلی‌کردن یعنی چه؟» روباه می‌گوید: «اهلی‌کردن 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 عهدهٔ کسی برمی‌آید که خود زمانی عاشق بوده است. (مشهورترین قطعهٔ رمان و شاید عاشقانه‌ترین پنج صفحه‌ای تاریخ ادبیات) بعد از این صفحات و صحبت دربارهٔ اهلی‌کردن، 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 هیچ‌چیز را ندارند، آنها چیزهای ساخته و پرداخته از دکان می‌خرند؛ اما چون کاسبی نیست که دوست بفروشد، آدم‌ها بی‌دوست و آشنا مانده‌اند.»[2] 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 کالایی‌شدن 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. «آن‌وقت 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 زیبایید ولی درونتان خالی است، به‌خاطر شما نمی‌توان مرد.» لابه‌لای این کلمات می‌توان ایدهٔ هگل، مفهوم هنر بزرگ و کرنش و به لرزه درآمدن زانوان دربرابر هنر بزرگ را حس کرد. شازده رو به گل‌ها می‌کند و می‌گوید: «گل سرخ من به‌تنهایی از همهٔ 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 فقط به شکوه و شکایت او، به خودستایی او، و گاه نیز به سکوت او گوش داده‌ام. زیرا او گل سرخ من است.»[3] این به‌معنای 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، عمری‌ست 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 بزرگِ محاسبه‌گرِ عاقل است که همه‌چیز را با عقل معاش می‌سنجند و به هر چیز رویکردی فایده باورانه دارند. همان‌ها که در ابتدای رمان نتوانسته بودند نقاشی سادهٔ 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 هیچ‌چیز حیرت نمی‌کنند و باید هر لحظه همه‌چیز را برایشان توضیح داد. جهان برای آنها هیچ چیز رازآمیزی ندارد. همه‌چیز 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 خانهٔ 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 خانهٔ قشنگی.»[4] 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 به‌تعبیر خود او؛ آدم بزرگ‌ها، احساس بیگانگی و تنهایی می‌کند.

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

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

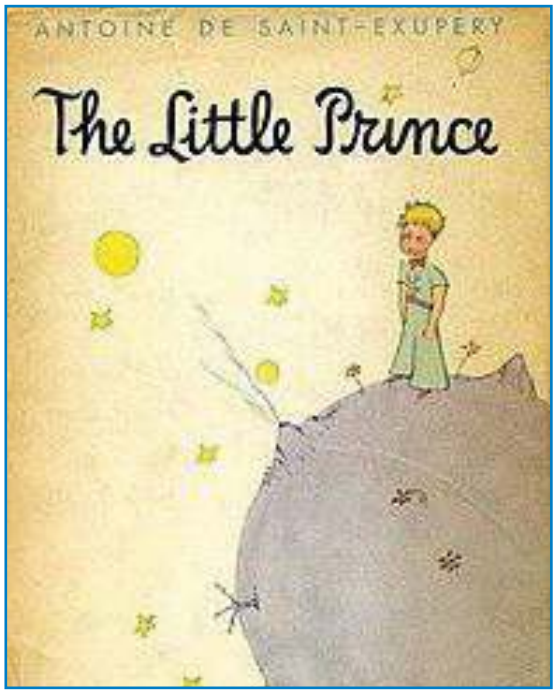
۳ . همان. ص ۹۰

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

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.»[۵]

قبل از اینکه به این نتیجه برسیم که دستاورد هجوم تکنولوژی چیزی جز همسان سازی 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.»[۶] 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 سیارهٔ دیگری آمده است و به آلودگی‌ها و زشتی‌ها و پلشتی‌های این

۵ . همان. ص ۹۳
۶ . همان. ص ۹۳



زمینِ 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.»[۷]

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 مقالهٔ «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 این‌که دوستی داشته باشد... برای اینکه معنی زندگی را درک کند.» شازده کوچولویی که بی‌آنکه مقالهٔ «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

بررسی رمان «مغازه خودکشی» و برخی جنبه‌های گروتسکی آن

نگارنده: سودابه استقلال

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، دست‌مایهٔ فانتزی طنز سیاه، با نام «مغازه خودکشی» نوشتهٔ ژان تولی شده است.

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

پیرنگ داستان:

در دنیایی افسرده و آخرالزمانی که بیشتر مردم اراده و تمایل به زندگی را از دست داده‌اند، مغازه‌ای منحصربه‌فرد وجود دارد که نسل‌به‌نسل به خانواده تواچ به ارث رسیده است.

در این مغازه، آقای میشیمیا تواچ و همسرش، لوکریس، به همراه فرزندانشان خدمات خاصی به شهروندان ارائه می‌دهند. شهروندان هر ابزاری را که برای پایان دادنِ موفقیت‌آمیز به زندگی خود نیاز دارند در مغازهٔ آنها می‌یابند. بیشتر این ابزارها جالب، خنده‌دار و خلاقانه هستند مانند؛ وحشت خاکستری، ماسک‌های وحشتناک، ستارهٔ شب، روغن مات، پری شنی، وسایل پیشگیری از بارداری آغشته به سم و ویروس، خودکشی با کیسهٔ پلاستیک، بلوک سیمانی، تیراندازی به آدم‌ها در شهربازی و کارناوال در حین بازی، سم‌های تماسی مثل اسید ماراهاهی، سم قورباغهٔ طلایی، ژل مرگبار، سمِ گربه‌ماهی، کیک تولد آغشته به سم، سیب سمی، شکلات سمی، طناب و بوسهٔ مرگ (با این شعار: می‌خواهی بمیری، من را ببوس)، و شعار تبلیغاتی جالبی نیز دارند: «آیا در زندگی شکست خورده‌اید؟ لااقل در مرگتان موفق باشید». مرگ، برای خانواده تواچ خوب بوده. تواچ‌ها، 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 کودکی‌ست 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 پسازمانی 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، به‌جای 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 اثرِ درخور را نشان دهیم.

ریشهٔ 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، به‌کار برده شد و در ادبیات و هنر، گروتسک، سازشی است میان حالات متناقض؛ آمیزه‌ای از خنده و خوف.

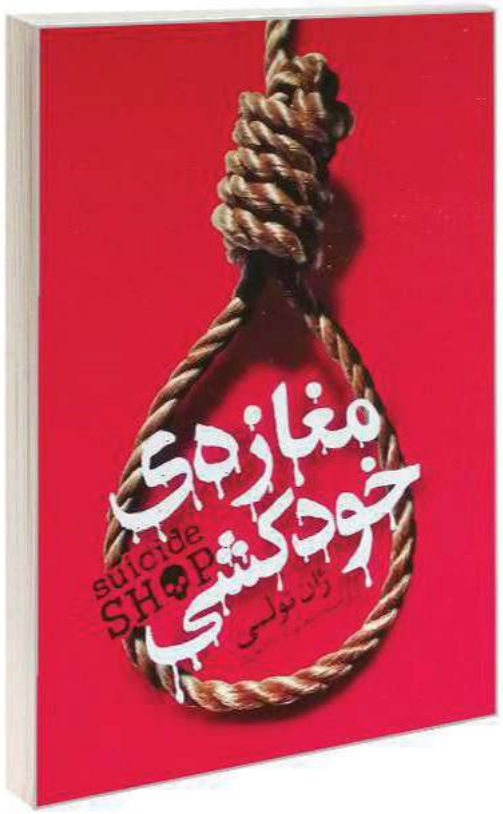
مؤلفه‌های گروتسک در رمان مغازه خودکشی

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. به‌همین 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

نشانهٔ اصلی گروتسک در متون فانتزی آمیختنِ آگاهانهٔ فانتزی با واقعیت است. منشینگ بر یکی از



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 بوسهٔ 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؟ همهٔ پسرهای این شهر دیوونهٔ تو هستند. نگاهشون کن...

تمام مردان جوان در صف‌هایی تنگ در انتظار ایستاده بودند؛ بین ویترین‌های منتهی به مرلین با گام‌هایی به اندازهٔ 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.

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 به‌دلیل 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، تجربهٔ همزمان خنده و وحشت است. فیلیپ تامسن می‌گوید: « باید توجه داشت که دوسوگرایی نابهنجاری حاضر در گروتسک (برانگیختن احساسات متضاد) پابه‌پای همین تضاد حرکت می‌کند: می‌توان تعریف ثانوی گروتسک را نیز بررسی کرد: «نابهنجارِ دوسوگرایانه». این نابهنجاری دوسوگرایانه، تعریف بنیادی گروتسک است.

نمونه‌هایی از نابهنجاری در مغازه خودکشی:

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

بدون برگشت

مشتری سبیلو به تأیید سری تکان داد: خیلی جالبه!

میشیما دستی به پیشانی و کلهٔ 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: الآن دارم پنکیک کرپ درست می‌کنم.

منظورت پنکیک عزاست؟
نه بابا چی می‌گی؟ ببین ونسان 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 می‌پراند. وقتی موضوعی خوفناک، به شیوهٔ کمدی و با خونسردی کامل بیان شود، تأثیر خوف‌آوری آن دوچندان می‌شود.
«الو؟ اُه، موسیو چنگ شمایید؟! 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؟ اُه، 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 ریخت‌و قیافه می‌افتند، ولی ما... این‌طوری نیستیم. ما خودکشی رو تضمین می‌کنیم. اگه نمُردید، پول‌تون رو پس می‌دیم.
این توصیف‌ها و صحنه‌های خوف‌آور در تلفیق با کمدی، فضای ترسناک به‌وجود نیاورده بلکه تصاویری گروتسکی را در ذهن خواننده ایجاد کرده است؛ تصاویری شبیه تابلوهای سالوادور دالی.
میلان کوندرا می‌گوید: «گروتسک در عین 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 معمولا 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 سودجویانهٔ 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)»، ترجمهٔ فرزانه طاهری تهران: نشر مرکز
ادواردز، جاستین؛ گرولاند، رون. (۱۴۰۲)، «گروتسک (مجموعه اصطلاحات نقد ادبی روتلج)»، ترجمهٔ دکتر ناهید شهبازی مقدم نشر دانشگاه سمنان
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 تولِه و شازده احتجاب، هوشنگ گلشیری»، نشریه ادبیات تطبیقی، سال پانزدهم، شماره بیست‌وهشتم، بهار و تابستان ۱۴۰۲، ص

«نقد و تحلیل ساختارگرایانه رمان سه جلدی زخم تاک، نوشته؛ دکتر محمدعلی ضیایی»

بخـــور خـــون

نگارنده: علی رزم‌آرای

محمدعلی ضیایی
نویسنده کتاب زخم تاک

نفخت فیه من روحی

از روح خویش در او دمیدم....

قرآن کریم

مـــرا اســـرار از ایـــن گفت‌وگـــو بالاتـــر اســـت؛ امـــا

بـــه گـــوش خلـــق، از ایـــن حـــرف بالاتـــر نمی‌گنجـــد.

یغمای نیشابوری....

همه‌چیـز از همین‌جـا شـروع شـد، شـنیدم خـودم شـنیدم کـه گفـت: آشـفتگیه بایـد ببخشـید... مگـر دسـت خـودش بـوده کـه ببخشـند... تـو اراده نکـردی آشـفته باشـی... فهمشـان قـد نمـی‌داد، هشـدار دادی کـه بایـد....

تـو بـه خـاک، جـان مـی‌دادی... جسـم مـی‌دادی... کـه بشـود خشـت، خشـت خشـت بشـود خانـه، شـهر....

شـهر مـن هـم خشت‌خشـت شـد ارومیـه، شـد خانـۀ مـن، شـد ایالـت، مرکـز، دروازا توپـراق قـالا،

درویشلر کوچه سی و....
جنس خشت‌های شهر من از خون و آتش است، نه از خاک و آب. آب که دریاچه من بود... آه بود هنوز که شهریور نشده تا تمام شود....
خاکش، بند و دره قاسملو... توتستان‌ها، دهوار.... اصلاً ارومیه من باغ شهر بود، حالا شهر یا باغ.... اصلاً شهربازی برازنده است.... شهر بازی ارومیه....
من قرار است نقد کنم یا تحلیل، زخم تاک که تحلیل و نقد بر نمی‌دارد، تاک؟ کدام تاک.... انگورِ ارومیه یا دخترِ رز حافظ.... مگر در وادی ایمنِ 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 گزئسان... چرت، قوی بو یارا دان چیرک آخسئن.... یرین اؤرگین چرت گوی آغلاسین، بیزیم حالا میزا....

از اسطوره تا رمان

رمان بر چهار پایه یا چهار صورت در زبان و روایت، جریان می‌یابد:
اسطوره، رمانس، روایت منثور، روایت منظوم یا شعر.
برای روشن شدن مسیر، توجه به این دو فراز مهم از کتاب «هنر رمان» میلان کوندار بسیار مغتنم خواهد بود:
«رمان در طی چهار قرن همهٔ 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 فلوبر زمینه-هایی 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 درصدد 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 می‌خوانند. 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 میانه 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 انسانِ 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 می‌رانند، تهی می‌کند و دست آخر او را وادار به نفی می‌کند. نفی خود. می‌شود بیگانه کامو، کرگدن یونسکو، راوی بوف کور و محمد زخم‌تاک...
حلقه مفقوده، حافظه تاریخی است. واقعاً هم مفقود است. چاره، تنها اندیشیدن در خود

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 بیش می‌کند تا سرنخ 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 اورمیه 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 نشانه آقا هدایت محتشم است. مرکز اصلی حافظه تاریخی رمان.

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

آنم آرزوست....

شرح کردنِ 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 وکردلوق) و سپس روایت از زاویه و زبان دست‌نوشته‌های صادقِ 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 اورمیه 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

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، اورمیه 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 متنِ 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، گفت‌وشنود 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، لابیرنت زمان و سرگیجه‌ای را به مخاطب منتقل 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 وصابر و گاهِ 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 خانا، جویز 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 می‌گیرم 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 ارومیهٔ درگیر با جنگ جهانی

دوم. ارومیه هنوز رضائیه است، روایت رمان بعد از فصل هشتم تا فصل نهم، روایت دست‌نوشته‌های هدایت از حافظه صابر، از رؤیاها و خیال‌ها، برای التیام زخم‌های تن ارومیه و آذربایجان آغاز می‌شود. قوای متفقین 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 همانند. همه‌چیز 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. صابرِ فدایی عاشق. عشق صابرِ تنها به جیران دخترِ 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. مهاباد هم به این کاروان اضافه می‌شود. دو جمهوری سرخ که به دنبال التیام زخم‌های سرخ تاریخ آذربایجان هستند. مثلاً....

همه‌چیز با خروج ارتش سرخ از این معرکه سرخ‌رنگ پایان می‌گیرد تا ارومیه بازهم رضائیه باقی بماند.

صابر یک سال در زندان است و بعد هم آزادی و شروع زندگی با جیرانِ مادر. از فصل نهم به بعد، میراث تاریخی ارومیه در موسیقی و شعر که حماسه، عشق و هنر را در خود به‌هم 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 درگیر انات 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 استفراغ می‌کند، استفراغ زبانی، استفراغ ذهنی و روحی. ما و مخاطب تشخص می‌دهیم روح و ذهن زخمیِ راوی عفونت کرده، مثل زخم‌های خاطر پر از آلزایمر استاد هدایت... زن افغان در سارا چرتچی استحاله 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 تای رفتن به تهران غربت‌نشین افتاده و در روایت زخم‌های ارومیه همراه مسعود بصیر شده است، آب است بر آتش اما... آتشِ زیر خاکستر هنوز زنده است....

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 دی‌ماهِ 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.

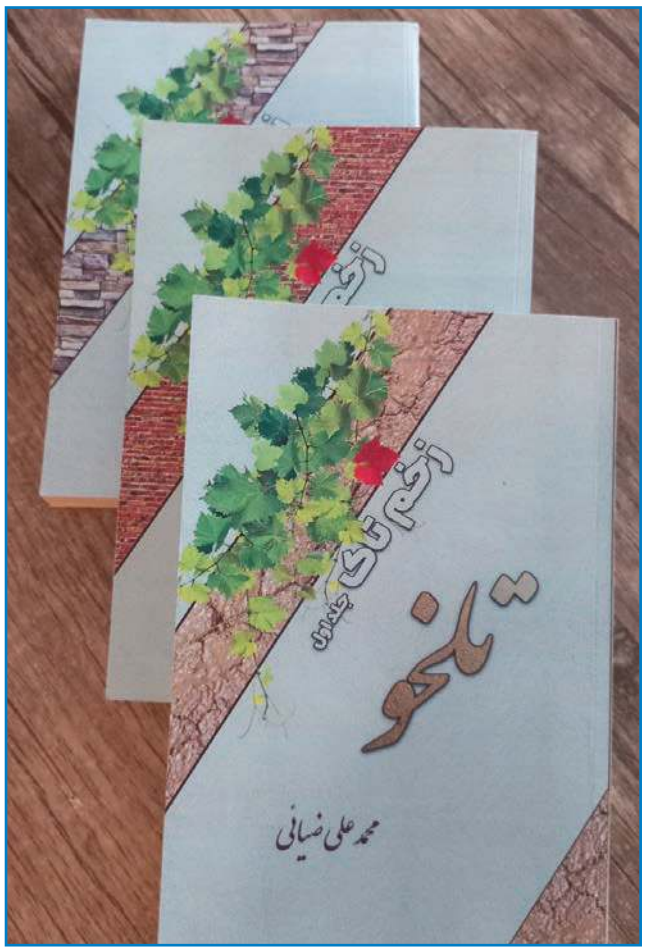
بیماری محمد یادگار تن و روان او از زندان ساواک، زندگی خانوادگی، جدال و گفتمان دو برادر، مأموریت صابر در میدان دلالی سلاح از طریق حسین و در پیوند با پایگاه بسیج و به هدایت استاد هدایتِ محتشم که فرمانده باشد، جدال و گفتمان دو برادر از سمت چپ تا سمت راست.... شروع غائله خونین کردستان، درگیر شدن ارومیه و 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 سختِ بهشت جنوب استان، در سردشت و درگیر شدن او از نزدیک با کردلوق و غائله کردستان می‌شود.

خبر محمد از آذربایجانِ 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، منِ رمان، حول محور یک تحقیق با زمینه شخصی و بومی، تبدیل به زبان ارومیه و آذربایجان می‌شود، گویی ارومیه دارد زخم‌هایش را لالایی 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



سنتی خود، برای خواباندن، کاربرد لالایی 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....

منِ رمان متکثر عمل می‌کند، هم در سطح زبان که گفتن است و هم نوشتن. از روایت گوش به روایت چشم، از گفتن به خواندن درقالب 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 عالیشاه 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 زاویه دید مکملِ قدرت قهوه‌چی در دل راوی سوم شخص است. زاویه دید مکمل بر بستر خاطرات مکتوب صادق یوردشاه حرکت می‌کند. سپس با گردش به جلو در قالب ادامه دست‌نوشته‌ها به سمت دهه۰۲ خورشیدی، حدفاصل سال‌های ۱۳۲۳ تا ۱۳۲۶، راوی سوم‌شخص، 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 سوم‌شخص در میانه عبور به فضا انقلاب ۱۳۵۷، چهره گفت‌وشنود و مصاحبه به‌خود می‌گیرد و پیوند بین هدایت محتشم و صابر را روشن می‌کند. تا اینجا باز راوی هر آنچه صابر برای هدایت در قالب مصاحبه بازگو کرده است، روایت می‌کند.

راوی سوم شخص با عبور به فضای انقلاب به راوی اول‌شخص 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 اول‌شخص و سوم‌شخصی 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 شیره یا دوشابش تا سرکه و شراب و میوه آن از کشمش تا سبزه و مویز. حتی آبِ غوره آن‌هم 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 شیره یا دوشاب

تـاک و انگـور طعـم خـون نمـی‌داد...(جملـه پایانـی جلـد اول رمـان....)
جلـد اول: تلخـو، دشـتی کویـری از شـرق روسـتا علیشـاه تـا سـاحل دریاچـه ارومیـه از سـمت سـاحل شـرقی دریاچـه. آن را تلخـو یـا تلـخ‌آب گفته‌انـد. (پاورقـی ص ۱۰۱). مناسـبت تـام دارد بـا ارگانسـیم رمـان. آب خـوش و شـیرین از گلـوی آذربایجـان و ارومیـه پاییـن نرفتـه انـگار در صـد سـال گذشـتهِ روایـت رمـان. وجـه پارادوکـس آن قینـر اسـت کـه آب حیـات مـردم علیشـاه اسـت. چشـمه مقـدس روسـتا. تلخـو، خشـک اسـت و کویـری، قینـر، نـاب اسـت و شـفا. مثـل مـادری کـه شـیر می‌دهـد فرزنـدان را...
جلـد دوم: سـبز و آبـی امـا قرمـز؛ بـازی رنگ‌هاسـت. شـاید بـازی پرچم‌هـا... سـرخ رنـگ زخـم اسـت و خـون، و هـم رنـگ ایدئولـوژی کشـور شـوراها و بـر پرچـم نیـز هـم. تداعـی رنـگ پرچـم جمهـوری آذربایجـان شـاید.
جلـد سـوم: بیدهـای کنـار دهـوار، حاشـیه شـهر، میـدان فـروش اسـلحه، کیوسـک دیده‌بانـی پـدر، مرکـز خاطـرات و موطـن خاطـرات حسـین، راوی ایـن جلـد.

فصل‌بندی:

روایـت رمـان بـا رویکـرد عـددی و عنوانـی طبقه‌بنـدی شـده اسـت. راوی اول‌شـخص بـا فصل‌بنـدی عـددی مشـخص شـده اسـت، راوی سوم‌شـخص به‌عنـوان راوی لایـه دوم و خـرده راویـان درون آن بـا نـام اشـخاص و محل‌هـا (اماکـن) و یـا وضعیـت و شـرایط، مشـخص شـده‌اند.
ایـن ترتیـب بـرای شکسـتن روایـت و زمـان رمـان در قالـب تقطیـع کـردن راوی، بـرای سـیر در تاریـخ، در گذشـته دور و نزدیـک و در زمـان حـال، حالـی کـه در حکـم آینـده آن گذشـته و گذشته‌هاسـت و بـرای هم‌پوشـانی بـا تکنیـک و ابزارهـای روایـی انجـام شـده اسـت.
سـیر درتاریـخ معاصـر شـهر ارومیـه و طراحـی ذهنـیِ نشـانه‌های شـهر و روشـن کـردن حـدود تاریخـیِ شـهر، گـردش میدانـی راوی هـم در روایـت رمـان در میـان دست‌نوشـته‌ها و هـم در متـن شـهر، بـرای ترسـیم آنچـه در ظاهـر و باطـن شـهر باقـی مانـده و انعـکاس آن در زیسـت امـروزی مردمـان و اهالـی آن.
یـک سـو باطـن شـهر (روح شـهر) اسـت کـه در میانـه خرده‌روایت‌هـای داخلـی رمـان در میـان دست‌نوشـته‌ها سـرگردان اسـت و از دیگـر سـو ظاهـر شـهر (جسـم شـهر) اسـت کـه پـر از زخـم و پـر از تحریـف سرپاسـت. مسـعود بصیـر بـرای رسـیدن بـه ایـن کالبـد، از رهگـذر تحقیـق عینـی و ذهنـی بـر اسـاس طـرح مطالعاتـی دوسـت دوران کودکـی و اصالتـاً ارمـوی، کامـران افشـاری، عبـور می‌کنـد و رمـان کاربسـت اصلـی خـود را می‌یابـد.

تاریخ‌مداری:

ازجهـت روایت‌شناسـی داسـتانی، شـکل رمـان در تعریـف، از قاعـده رمـان تاریخـی تبعیـت می‌کنـد: «رمـان تاریخـی، رمانـی اسـت کـه بـه نوسـازی شـخصیت، سلسـله حـوادث، نهضـت، روح و یـا حـال و هـوای یکـی از اعصـار گذشـته می‌پـردازد و بـرای خلـق دوبـاره آنهـا، دسـت بـه تحقیـق جـدی و وسـیع در وقایـع و حقایـق دوران گذشـته می‌زنـد. بایـد دانسـت کـه رمـان تاریخـی از اشـخاصی غیرتاریخـی، یعنـی داسـتانی، نیـز اسـتفاده می‌کنـد. در واقـع رمـان تاریخـی، اغلـب رمـان طویلـی اسـت کـه حـوادث و تحـولات تاریخـی را به‌نحـوی کـه در دیـد و زندگـی شـخصیت‌های تاریخـی منعکـس می‌شـود، بـه تصویـر می‌کشـد. البتـه ایـن حـوادث و تحـولات همـواره رنگـی از تخیـل نویسـنده را نیـز به‌خـود می‌گیـرد.»
(رمـان چیسـت، تألیـف و ترجمـه محسـن سـلیمانی، نشـرنی)
رمـان زخـم تـاک، به‌روشـنی روایتـی اسـت از وقایـع سـه برهـه عمـده تاریـخ معاصـر ارومیـه و آذربایجـان یعنـی جنـگ اول بین‌الملـل و جیلولـوق، جنـگ دوم بین‌الملـل و فرقـه دمکـرات آذربایجـان و در نهایـت انقـلاب اسـلامی و جنـگ تحمیلـی هشت‌سـاله.

شخصیت‌های تخیلی مسعود بصیر و همسرش آذر و تیپ سایهٔ 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 جامعهٔ 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، قراردادها، سنت‌ها و عادات طبقه‌ای مشخص از آن اجتماع را (در زمان و مکانی خاص) اساس و پایهٔ 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 قراردادها چگونه قدرتمندانه بر زندگی اشخاص حکمفرماست. رمان رفتار و رسوم اجتماعی اغلب و نه همیشه هجایی و طنزآمیز است و نویسندگانش نیز در پرداخت داستان از سبک واقع‌گرایانه پیروی می‌کنند.

رمان محلی: رمانی است که توجه خاصی به ناحیهٔ 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 نویسندهٔ رمان محلی سعی می‌کند که فکر و ذکر خود را معطوف به ناحیهٔ خاص کند و اشخاصی را که در آن ناحیه زندگی می‌کنند اساس و پایهٔ 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 پروبلماتیک: 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 و اجزاء شهری خودش حرف می‌زند. برای حضور در اعماق حوادث تاریخی بعد از گذر از زمان، محل و مکان وقوع حوداث بیشترین نقش

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 شهریتِ 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، دوشابچی خانا، قهوه خانا، ابنیه‌های جدید و قدیم شهر، میدان ایالت، اداره غله، پادگان ارتش و لشگر 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 کشاورزِ 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 عمیق‌تری 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 آثارشهری به موجودیت امروزی یا نام تاریخی، نشانه هستند. نشانه‌هایی که زبان اصلی روایت 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 هم رصد 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

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 می‌بینند، 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 حوداث 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.

آشنازدایی‌ها، 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 جریانی 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 تاریخیت 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 به‌یاد آوریم یا بیاموزیم. مجموعه زندگی انسان ترک در ایمان و دلاوری 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
شرحه‌شرحه سینه خواهم از فراق
تا بگویم شرح و درد اشتیاق
و....

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....

آشیق 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. اساسا 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.

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.

آلزایمر 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....

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

با مروری بر داستان «ایمپلنت»
نوشتهٔ مرداد عباسپور

نگارنده: ندا پیشوا

پست‌مدرن؛ تجربهٔ نگاهی متفاوت به جریان روزمرهٔ زندگی و روابط انسانی است. لذت کشف چیزهایی که دیگران شاید در سراسر زندگی به آن پی نمی‌برند. برآیندِ 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 چنین جهانی سوق می‌دهد.

هرچند درحال‌حاضر 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 نویسندهٔ کتاب «بکت،

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 دایرهٔ نوشتن در سبک‌های کلاسیک فاصلهٔ 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 ابزورد خود را کاملا به طنز آمیخته و به‌همین‌سبب 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 سوژهٔ 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 سرگرم‌کند که تا انتهای ماجرا با او همراه شود.

بشخصه معتقدم، واکاوی و صحبت پیرامون داستان‌های پست‌مدرن ایرانی، خواننده و نویسندهٔ 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 جامعهٔ فرهنگی ما رونق بیشتری بگیرد.

توجه داشته باشیدکه ایمپلنت یا کاشتن یک میله فلزی به جای دندان در دهان، نوعی به‌سخره گرفتن جریان طبیعت است. بنابراین عنوان داستان، نمایش پدیده‌ای مدرن محسوب می‌شود و در ادامه راوی دردسرهای ابزار 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 بقیهٔ مراجعه‌کننده‌ها رفتار نمی‌کند. اهل دعوا و مرافعه نیست. جار و جنجال به‌پا نمی‌کند. دنبال شکایت و پس گرفتن پولش نیست و همین نحوهٔ 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 چندین‌بار بر این موضوع تأکید می‌کند: دندان پنج از سمت چپ ردیف پایین... یک سال و هشت ماه پیش...این تأکید و تکرار بر موضوع‌های جزیی 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 می‌نشاند. این جا به ظرافت به آفت گرته‌برداری وکپی‌سازی در دنیای مدرن اشاره می‌کند. انسان معاصر کمتر از قوهٔ خلاقیت خود استفاده می‌کند. او اغلب در همهٔ کارها از جمله در نوشتن، پیرو سبک‌های قدیمی است. در حالی‌که پست‌مدرن ما را به نوآوری، ابتکار و حتی حذف روابط علی، معلولی همیشگی وا می‌دارد. کار تا

جایی پیش می‌رود که اغلب علتی کاملاً بی‌ربط برای یک پدیده ذکر می‌شود. شاید بتوان گفت درموقعیت پست‌مدرن هیچ امری محال نیست.

در ادامهٔ خوانش، اعتراض کوتاه و مختصر راوی بعد از دوازده بار مراجعه برای چسباندن دوبارهٔ 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 نویسندهٔ پست‌مدرن چگونه ما را سرگرم جزئیات می‌کند و قطعه‌های مختلف و اغلب ناهمگون را درکنار 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 به‌خاطر 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 باورکنم. همین‌جا یک پرانتز 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. نویسندهٔ پست مدرن، خواننده را با درونیات و کنش‌های مختلف انسانی رو به‌رو می‌کند؛ اما خوب و بد را مشخص نمی‌کند و درواقع به‌هیچ‌وجه چنین قصدی ندارد.

نکتهٔ دیگر ذکر عنوان جنگ جهانی دوم در جریان داستان است که تاریخ شروع گرایش به سبک پست‌مدرن را به یاد می‌آورد. زمانی‌که بعد از جنگ جهانی دوم، آنارشیست به اوج رسید و با انبوهی از فجایع انسان نظیر کشتار هولوکاست رو به‌رو شدیم؛ معناگرایی دوران مدرن رنگ باخت. قرار نبود زندگی، معنا و اصالت خود را داشته باشد. به‌عبارتی 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 راه‌پلهٔ 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 آینهٔ 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 صحنهٔ 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 قرارش چه‌قدر جدی است؛ ولی حالا خواننده می‌تواند حدس بزند چرا راوی نسبت به روکشی که هرچند وقت یک‌بار دوباره لق می‌شود، چندان جدی شاکی نشده است! این‌جاتت که به شیطنت نویسنده و راوی هر دو می‌خندیم و مگر در پست‌مدرن دنبال چیز دیگری جز این سر به‌سر گذاشتن‌ها و آسمان و ریسمان بافتن‌ها هستیم؟

مـا می‌خواهیـم از واقعیت‌هـای روزمـره، از جهـان خسـته‌کننده و پرحسـاب و کتـاب بـرای دقایقـی، منفـک شـویم و داسـتانی موفـق اسـت کـه ایـن نیـاز را برطـرف کنـد.

قطعـهٔ دیگـر از جورچیـن رنگارنگـی کـه عباسـپور در «ایمپلنـت» در برابـر چشـم خواننـده می‌گـذارد، مغـاز کتابفروشـی اسـت. راوی اذعـان می‌کنـد از هرکسـی کـه بـا او مواجـه می‌شـود نخسـت دندان‌هایـش را می‌بینـد. حـالا پیرمـردی بـا دندان‌هـای نسـبتاً سـالم را می‌بینـد کـه دندان‌هایـش بـه فکـر او تـا سـی سـال دیگـر کار می‌کنـد. او در مغـازه‌اش کتاب‌هـای دسـت دوم را می‌فروشـد. راوی دنبـال تعبیـر خواب‌هایـش اسـت. پیرمـرد بی‌آن‌کـه کتـاب را بازکنـد، صفحـهٔ تعبیـر خـواب او را می‌گویـد. راوی چندیـن مرتبـه می‌گویدکـه ایـن کتـاب را بایـد خـود پیرمـرد نوشـته باشـد. ایـن جـا بـا همـان حدس‌هـای غیـر منطقـی و بـدون روابـط دال و مدلـول سـر و کار داریـم کـه پیش‌تـر ذکـر شـد.

راوی بعـد از خوانـدن چنـد قسـمت از کتـاب بـه پیرمـرد می‌گویـد کـه ایـن کتـاب را خـودش در خانـه دارد. دوبـاره همـان داسـتان فریبـکاری و تقلـب. بعـد می‌گویـد هـر وقـت کتابـی دربـاره تعبیـر افتـادن ایمپلنـت پیـدا کـرد بـه او خبـر بدهـد. امـا بـه جـای تلفـن خـودش، کارت لولـه بازکنـی را کـه از شـخص دیگـری گرفتـه بـه او می‌دهـد. ایـن کار را بـرای شـوخی و سـرکار گذاشـتن پیرمـرد انجـام می‌دهـد. درواقـع او از هـر فرصتـی بـرای سـرگرمی و سربه‌سـر گذاشـتن بـا آدم‌هـا بهـره می‌بـرد. همان‌طـور کـه جـای دیگـری دوسـتش را «وازلیـن» صـدا می‌کنـد و در حرف‌هایـش او را بـا یـک اصطـلاح ناشـناخته و خودسـاخته مثـل «پاسـترپاتیک» مواجـه می‌کنـد تـا کنجـکاوی او را بـه خـود جلـب کنـد و بـا او یـک شـوخی منشـوری داشـته باشـد.

در پـردهٔ دیگـر مشـخص می‌شـود کـه او از خـود خانـه و خانـواده‌ای نـدارد. سـاکن طبقـه پنجـم یـک پانسـیون اسـت و شـب‌ها از خرخـر نگهبـان، بی‌خـواب می‌شـود. این‌هـا همـه گرفتاری‌هـای زندگـی مـدرن اسـت کـه عباسـپور در لابـه‌لای داسـتان بـه آنهـا اشـاره می‌کنـد. داسـتان در حواشـی گفت‌وگوهـای راوی بـا پیرمـرد کتاب‌فـروش بـه پایـان می‌رسـد. افتـادن دندان‌هـا و تعبیـر آن بـه مـرگ یکـی از عزیـزان. به‌نظـر می‌رسـد کـه در این‌جـا نویسـنده از زبـان راوی مواجهـه احتمالـی اشـخاص را بـا پدیـدهٔ از دسـت دادن و فقـدان مطـرح می‌کنـد.

در دنیـای پسـت‌مدرن هیچ‌چیـز جـدی نیسـت حتـی مـرگ. بـا این‌حـال هنـوز هـم چهـرهٔ مـرگ ، ناخرسـندی و تلخـی بـا خـود دارد. ملافـه‌ای کـه بـه روی پـدر کشـیده شـده، پـدری کـه سـال‌ها پیـش مـرده، پـدری کـه عـادت داشـته تمـام سـال در سـرما و گرمـا بـه روی خـود فقـط یـک ملافـه بکشـد.

بـه ایـن عبـارت توجـه کنیـد: «اگرصاحـب خـواب در خـواب، اگـر؛ دوبـاره کلمـهٔ اگـر را نوشـته بـود، پـدرش را از دسـت بدهـد بـه‌زودی پـدرش را از دسـت خواهـد داد...» در جهان‌بینـی راوی، مـرگ هنـوز هـم چنـدان بی‌معنـا نیسـت. او هنـوز در مواجهـه بـا آن بـه درجـهٔ خنثـی بـودن و سِـر شـدن نرسـیده اسـت. بااین‌همـه در سـطرهای بعـدی تـلاش جنون‌آمیـز نویسـنده را می‌بینیـم کـه می‌خواهـد آن را بـه هیـچ بگیـرد. آن‌جـا کـه بـا آخریـن طنـز داسـتان روبـه‌رو می‌شـویم. روای می‌گویـد پـدرش سـال‌ها پیـش مـرده و کتاب‌فـروش می‌گویـد، ادامـهٔ مطلـب را بخـوان. در کتـاب تعبیـر خـواب نوشـته شـده: «اگـر هـم صاحـب خـواب پـدرش را از دسـت داده باشـد در آینـده‌ای نـه چنـدان دور یکـی از بیضه‌هایـش از کار خواهـد افتـاد، بیضـهٔ بزرگ‌تـر.»

ایـن دیگـر شـوخی نیسـت یـا شـاید یـک مطلـب جـدی در قالـب شـوخی باشـد. مـرگ در هرحـال اهمیـت خـود را از دسـت نمی‌دهـد. چـون بی‌تعـارف، از دسـت دادن بیضـه دردنـاک و مـرگ آور اسـت. شـاید نـگاه مـن خواننـده در ایـن سـطرهای پایانـی متفـاوت بـا نـگاه نویسـنده باشـد. شـاید نویسـنده هرگـز تعمـداً موضـوع مـرگ را پیـش نکشـیده باشـد. می‌شـود از او پرسـید. امـا اگـر قـرار باشـد مـرگ مؤلـف را جـدی بگیریـم، نبایـد چنیـن کاری کنیـم.

بـه اعتقـاد مـن بـا وجـود همـهٔ آنچـه در مـورد بازی‌کـردن بـا معانـی و بی‌معنایـی در داسـتان پسـت‌مدرن گفتـه می‌شـود ذهـن خواننـده‌ای کـه بـه کلاسـیک‌خوانی معتـاد اسـت از لابـه‌لای سـطرهای یـک نوشـتهٔ پسـت‌مدرن و از میـان همـه طنزهـا بـه جسـت‌وجوی نوعـی معنـا اسـت. معنایـی کـه شـاید شـخص نویسـنده بـه آن توجهـی نداشـته اسـت.

نگاهی به مجموعه داستان «گذرنامه» نویسنده آسیه نظام‌شهیدی

نگارنده: فریبا صدیقیم

-رنه ولک

مجموعه‌داستان گذرنامه از آسیه نظام‌شهیدی شامل ۹ داستان است که توسط نشر آفتاب در نروژ 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 عمدتا در چند داستان اول دیده می‌شود.

نویسندهٔ داستان‌محور چگونه عمل می‌کند؟

او داستان‌گو است؛ یکی از قدرت‌های آسیه نظام‌شهیدی 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

داستان‌ها مخاطب به‌راحتی خود را تشخیص می‌دهد: ترس‌ها، شرمندگی‌ها، بن‌بست‌ها و به‌طورکلی همهٔ 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 به‌صورت 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 نظام‌شهیدی 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. درواقع این ترفندهای 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 سلیقهٔ مخاطبی را که دوست دارد از ورای قصه به جهان‌بینی و فلسفه و ایدهٔ نویسنده دسترسی پیدا کن، راضی می‌کند.

در این داستان‌ها اشیا هم نقش عمده‌ای بازی می‌کنند. اگر به رفتاری که نویسنده با اشیایی 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 مراوده حسی می‌شویم. درواقع، اشیا شخصیت‌سازی می‌شوند. درعین‌حال این اشیا نقش نشانه‌هایی را بازی می‌کنند از آنچه که نویسنده می‌خواهد از روابط و از مردم و اجتماع نشان دهد؛ ویلچر می‌تواند نشانهٔ اجتماعی فلج با شخصیت‌هایی تنها، ضعیف، ناامید، شرمگین و بی دست 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 باشد که همواره بر دوش مهاجر است و نیز سنگینی روابطی که هرگز به نتیجهٔ درست نرسیده‌اند.

این مراوده‌های حسی نه تنها از طریق اشیا که از طریق صحنه‌هایی که اتفاقاً گاه خیلی هم کوتاهند نیز به‌خوبی القا می شوند: وقتی شخصیت داستان ویلچر با خود می‌گوید: «اگر در عکس‌ها پیشرفت بیماری کند نشان داده شود؛ شاید دکتر داروهای ارزان‌تری تجویز کند». درواقع، نویسنده با یک جابجایی ساده که به‌جای اینکه شخصیت تحت‌تاثیر خود بهبودی بیمار قرار گیرد، توجهش به ارزان شدن داروهاست، به‌خوبی 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 دهندهٔ 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 نشسته، و اینکه موتیف‌های

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 نیستم. نظر و سلیقهٔ نگارندهٔ 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 تحت‌تأثیر قرار داده؛ نکته اینجاست که حتی اگر نویسنده این تمهیدات را ساختارشکنانه 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 قسمت-ها بیشتر به شکل مقدمهٔ 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 ورای 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 زیباشناسانه این اتفاق می‌افتد. به‌هرصورت و در نهایت آنچه که بیشتر از این اطلاعات رجعت‌پذیر و تاریخی، ذهن من مخاطب را درگیر می-کند 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 فضاسازی و کنش و واکنش به خورد داستان رفته. به‌عنوان مثال چطور بار معنایی مهاجرت و تاریخ مهاجرت از طریق تمهیدات ادبی در داستان «رضاها و سیماها» عملی شده؛ تاریخ آنها که رفتند و آنها که ماندند؛ تاریخ دربدری‌ها، سردی‌ها، تفاوت‌ها و حسرت‌ها و کنجکاوی‌ها که بر ما گذشته. دقت کنیم به این صحنهٔ 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 درجهٔ 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 زاویهٔ دید سوم شخص پیش می‌روند.

این تکنیک ساده صورت نگرفته، به‌خصوص اینکه می‌دانیم راوی سوم‌شخص در مقایسه با راوی اول‌شخص 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 جزبه‌جز باور می‌کنیم. قابل گفتن است که این فاصله و غیبت راوی از محل روایت، خود می‌تواند نشان دهندهٔ فاصلهٔ نه تنها جغرافیایی که فاصلهٔ 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 زمرهٔ داستان‌های پست‌مدرن به حساب آورد.

راوی در این روایت در عین فاصله گرفتن از دخترش مثل

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 (به‌عبارت دیگر جزئی نگری‌های وسواس‌گونه 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 به‌راحتی 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) به‌خوبی صورت می‌گیرد.

در این داستان هم مثل داستان‌های دیگر مشغلهٔ 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 عمدتا درخشان صورت گرفته، اما راوی مادر در روایت از دخترش گاه دچار اضافه‌گویی و توضیح واضحات می‌شود. عدم قطعیتی که منظور نظر نویسنده است خود در همان فاصلهٔ روایت و نوع اجرایش مستتر است، بنابراین گفتن گذاره‌هایی 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 به‌نوعی دست‌کم گرفتن خواننده محسوب می‌شود.

«چیزی می‌خورید؟»

«بله لطفا یک...

زن نشنید دخترش چه گفته.

در این پیوند همهٔ 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 مثلا 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.

به‌طورکلی از نظر این نگارنده آسیه آنجایی موفق‌تر است که به حسش بیشتر اعتماد می‌کند تا به اطلاعاتش؛ داستان‌هایی که در این مجموعه بی‌ادعاترند، 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

خوان رولفو نویسندهٔ مکزیکی است که از مهم‌ترین نویسندگان ادبیات آمریکای لاتین به شمار می‌رود. خوان رولفو اولین کتاب خود را در سی‌وپنج‌سالگی 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، جایزهٔ ادبی شاهزاده آستوریاس را به دست آورد که از مهم‌ترین جوایز در ادبیات آمریکای لاتین به شمار می‌رود.

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

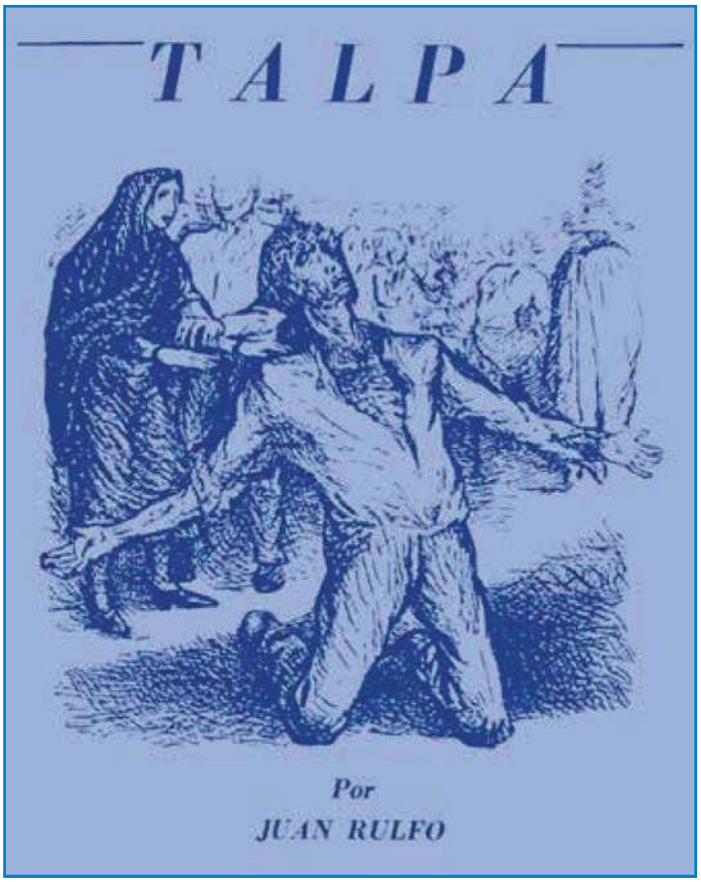
طاقت‌فرسا و دور و دراز کشان‌کشان می‌برند تا برای همیشه کلکش کنده شود و آنها بتوانند به خواسته‌شان که با هم بودن است برسند. در داستان تالپا مُردن تانیلو با پیچیدگی خاصی روایت می‌شود که از یک وحدت پنهانی هم خبر می‌دهد. این وحدت پنهانی که از محیط نشأت می‌گیرد؛ (ناتورالیست) داستانی با کیفیت ایستا پدید می‌آورد.

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 نقطهٔ 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 آغازه، 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.

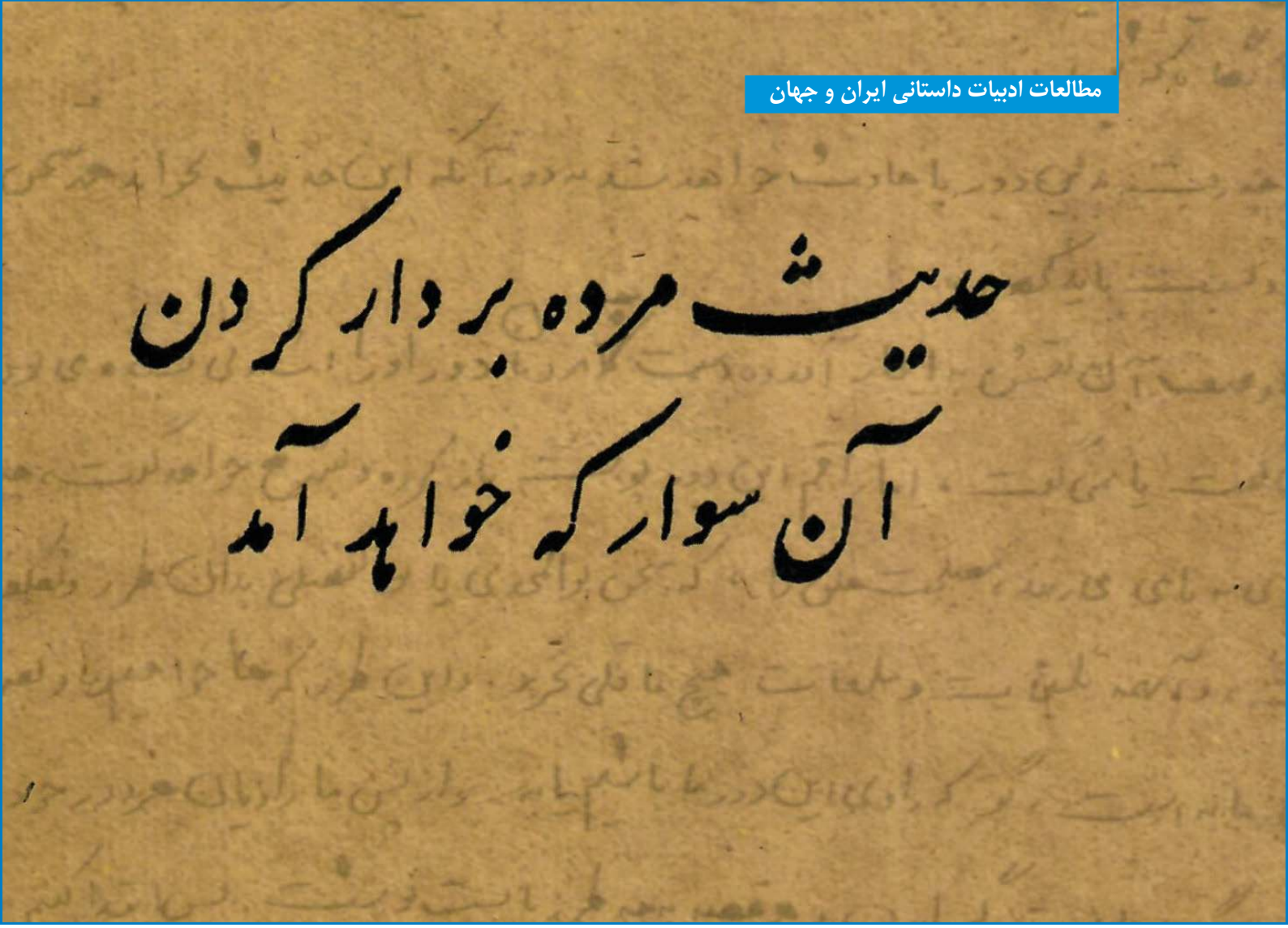
داستان نشان می‌دهد که علیرغم یک سری اصول اخلاقی، چقدر به باورهای بومی‌شان پایبند هستند. آن‌ها به قدیسانی معتقدند که می‌توانند دردهای ناعلاج بشری را درمان کنند. گذاشتن تاج خار روی سر که نشان و نمادی از مسیح است، آویزان کردن زنگوله‌ای دراز به دست و رقصیدن با پاهای زخم در میان مردم، همه اینها نشان‌دهندهٔ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



گویا نگاهشان با باورهای مذهبی متفاوت است. مردی با تاول‌های عمیق و چرک‌دار پوستی تنها درمانش را در این می‌بینند که به زیارتگاه قدیسی ببرندش. 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.

درکل، 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 درون‌مایهٔ آن و در دیالوگ‌ها است که یک داستان را تبدیل به پدیده‌ای درخشان و باورپذیر می‌کند.



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

نگارنده: نیوشا رحمانیان

«حدیث در ماه نشاندن 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 آن‌چه ابهام دارد رفع و رجوع کنم. ناتوانم از آن‌که 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 آن‌چه باید گفت آن که این

حدیث که گلشیری نوشته، خود رمزی‌ست که جای تعجب ندارد؛ چراکه این حدیث را در سال‌های بحبوبهٔ 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 خوانندهٔ سمج را وادارد چندین و چندبار متن را بخواند؛ بلکه تأثیری را که باید برجا گذارد. در این تو در توی روایت‌ها، خوانندهٔ خود را پیش می‌راند و در این مارپیچ نسخ، او را وا می‌دارد تا دوباره چرخی بزند و باز آید. می‌خواهد که او چندین بار از نوشته‌اش رد شود و هر بار «ردی» بگیرد. همان‌طور که نوشتهٔ بنده نیز ردی گرفته و بدون آن‌که بدانم یا بخواهم نثری شبیه به او را پیش گرفته‌ام و این از همان تأثیرات چند بار خواندن نوشتهٔ اوست.

داستان، داستان «مجذوبان» است. این صفتی است که نویسنده به آنان می‌دهد... مردمانی عاشق یک نقش، که از رجم اسب و مردهٔ نامرده در گور گذاشتن و غیره در پی آنند که رها شوند و پرواز کنند. «مجذوبانی» که از ظلم امیر به تنگ آمده و به نقشی توسل جسته‌اند. این همان خلاصه‌ای است که نویسندهٔ این جستار که منم می‌آورم؛ چراکه اگر از من بپرسید همه‌چیز در این نقش و عاشقانش و آن موعود که هر قوم به آن چشم دارند خلاصه شده.

حالا که وظیفهٔ 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 نقطهٔ شروع دقیقا کجاست. اما حالا که نوشتم «شروع» یادم آمد که گلشیری هم، راقم، باید به‌نوعی شروع می‌کرده و این‌که چگونه شروع کرده به عقیده بنده اهمیت فراوان دارد. اما پرسش این است که چرا شروع اهمیت دارد؟

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

اما تا زندگی فردی به پایان نرسد، تا چیزی به نتیجه نرسد، جملهٔ «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 نقطهٔ 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.» .

آیا می‌توان در وصف تصویر پایانی جست؟

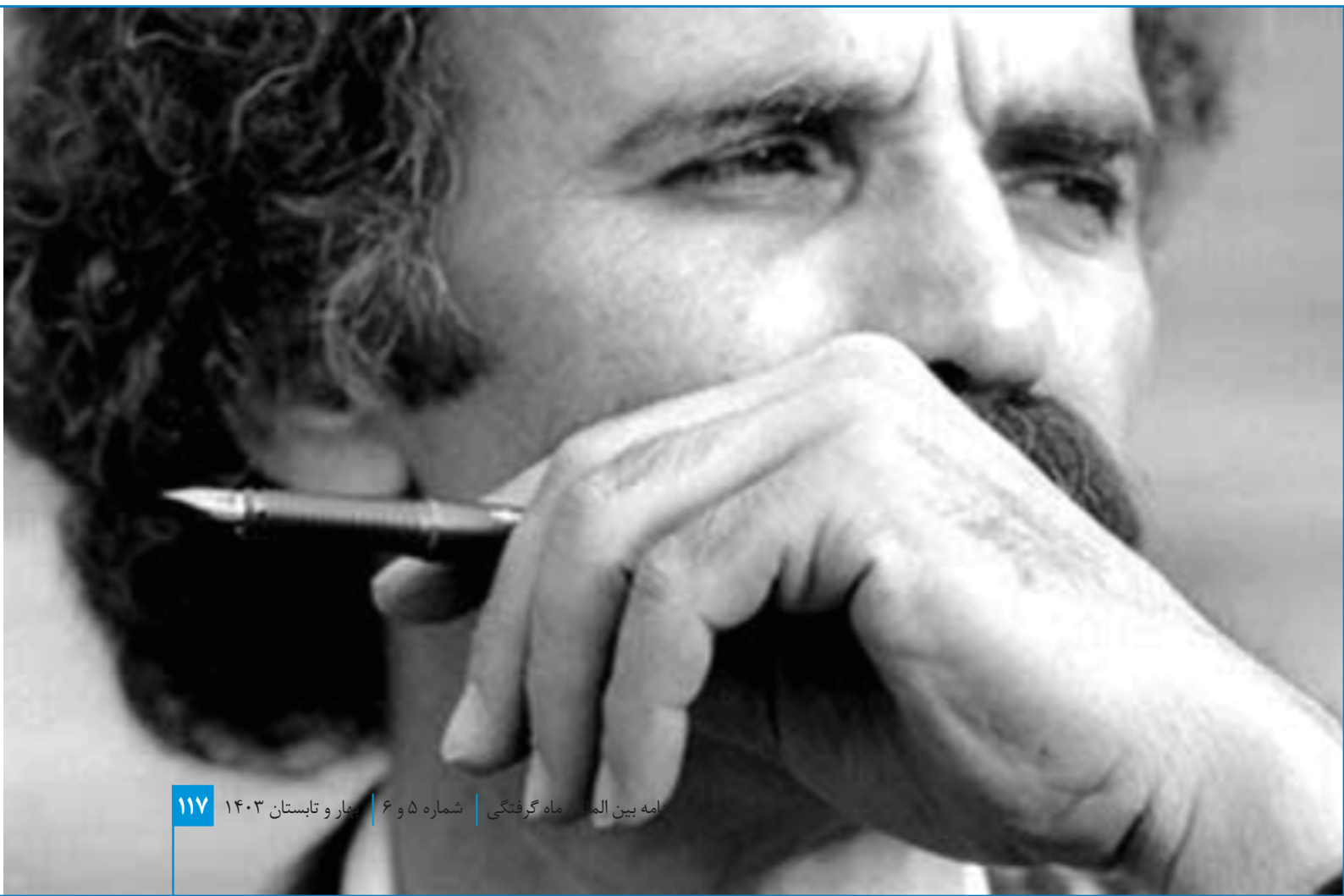
و ادامه می‌دهد که: «از صورت آن نقش تنها نیمرخی پدید بوده است و غیره و این که هالهٔ گرد صورتش را نوری از منبعی نه در بیرون که از درون، پیشانی و گونه و بینی نوک برگشته‌اش را روشن می‌کرد.»

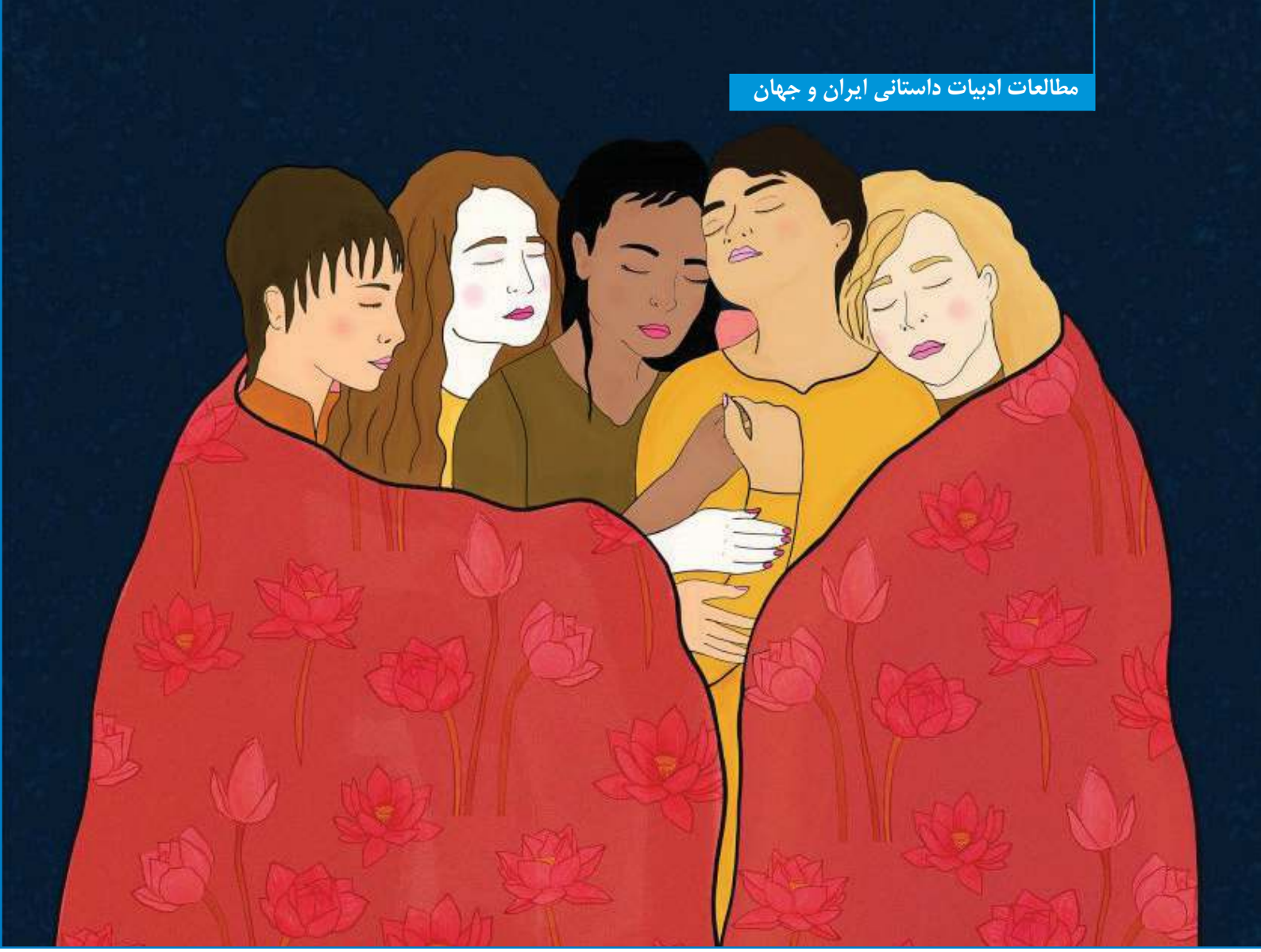
پس ابتدا یک نقش است و بعد توصیف آن که این نقش چگونه بوده. پس اگر این نقش نبود لابد سواری نبود که بمیرد و روایتی نبود که رقم بخورد. پس این نقش است که بوالمجد را ده سال در قلعه‌ای حبس می‌کند و این نقش، بسته به آن که چگونه دیده شود و یا چگونه به تصویر بیاید، پایان را رقم خواهد زد. پس تا اینجا ما یک نقش 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 پرسشم 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 نقاش‌ای 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 تخم مرغ. آغاز با خود این پرسش است. ما از زمانی که پرسش می‌کنیم آغاز می‌شویم.

دربارهٔ 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. این‌که چطور نقش را می‌بیند. همان نقطهٔ 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 نقطهٔ 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 دغدغهٔ 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 پرسشم از شما این است: نقطهٔ آغاز چه وقت است؟ نقطهٔ آغاز، از آن وقت است که ما سرمان را بالا می‌کنیم و به‌یک‌باره در ماه نقشی می‌بینیم؟ یا از آن‌وقت 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

تارهـای مـو بـود. در رگـهٔ هـر تـار!
پـس بسـته بـه آن کـه چطـور می‌بینیـم «آغـاز» را شـروع کرده‌ایـم و از نظـر مـن آغـاز از همـان وقـت اسـت کـه نقشـی را نـه در مـاه بلکـه او را خـود مـاه یـا مسـتحیل در مـاه ببینیـم و چـون گفتیـم آغـاز همـان پایـان اسـت، بـه عقیـدهٔ بنـده پایـان نیـز در همینجاسـت!.
امـا گوینـد هـر هـزاره بایـد آن قـدر مملـو از ظلـم و شـرارت شـود کـه زمانـه‌اش سـر آیـد و منجـی بیایـد و آغـاز هـزارهٔ دیگـری شـود. تـو گویـی آن ظلـم اسـت، کـه منجـی باشـد. کـه اگـر ظلـم نباشـد نیـازی بـه منجـی نیسـت. پـس منجـی کـه بیایـد می‌دانیـم ایـن منجـی بایـد همچنـان پـس از مدتـی همـان راه ظلـم را در پیـش گیـرد تـا راه را بـرای منجـی دیگـری کـه خواهـد آمـد همـوار کنـد. پـس می‌دانیـم کـه اگـر در ایـن آغـاز، منجـی هسـت در پایـان نیـز منجـی دیگـری هسـت. پـس احتمـالاً بـه مردمانـی کـه مـا باشـیم بایـد گفـت کـه هشـیار باشـید کـه اگر ایـن شـروع را رقـم نزنیـد، شـاید نیـازی نباشـد کـه در پایـان هـزاره، نیازمنـد منجـی دیگـری باشـید. امـا تـو گویـی کـه ایـن مردمـان آن چنـان کـه گلشـیری می‌اندیشـیده «دسـت‌ها نـه بـر اختیـار؛ کـه بـه ضرب‌آهنـگ، حلقـهٔ هـر دسـت دیگـری می‌کننـد و رقصاننـد، همان‌گونـه کـه مـاران کننـد چـون از سـبد برآینـد بـه نـای نـی هنـدو و هـر دسـت بـال بـال پـرده‌ای اسـت بـزرگ کـه آنـان هسـتند.» و مـا کـه پرنده‌ایـم در پـی آن هسـتیم کـه همـواره بـه سـوی مـاه پـرواز کنیـم امـا باشـد کـه دعـای گلشـیری بـه کار آیـد آن جـا کـه میگویـد « عامـهٔ مردمـان راسـت تـا بـه هـر جنـس دجـال کـه بـر اسـب نشـیند و راه بنمایـد، از راه نشـود کـه در حدیـث هسـت کـه دجـال گویـد، خدایـم و نیسـت؛ گویـد رسـولم از خالـق بـر خلـق و نیسـت؛ گویـد دلیلـم مخلـوق را بـه بهشـت و نیسـت و اوسـت کـذاب و اوسـت غـول» و احتمـالاً همـان غـول کـه سـایه افکنـده بـر مـا کـه بـر رمـز بنویسـیم شـایدا!





مفهوم «خواهرانگی» در ادبیات فمنیستی

نگارنده: نیوشا رحمانیان

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

تو ای خواهر نازنین توبه کن

که تهمت فرو گیری از خواهران

فلک هشته بر دوش ما بارها

تو باری می‌افزای سنگی بر آن

عالم‌تاج به‌خوبی در این دو بیت شعر از مفهوم همدلی و همراهی خواهرانه موردنظر فمنیسم 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 اولین‌بار کتی ساراچیلدو، فمینیست آمریکایی، در سال ۱۹۶۸

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 خواهرنگی 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 پاترمونیال(پدرسالار) حکومتی نه گفتند.

«نه» های بسیاری را می‌توان از طریق نیروی خواهرانگی به چالش کشید.

آدرین ریچ از نظریه‌پردازان فمنیست 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 درآورده 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 می‌بینند 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 زن را نه 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 دربارهٔ 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.

«نبوغ در هنرهای تجسمی و هنرهای مدرن»

نسرین نجفی

یزدان کاکایی

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 هرآنچه در موردِ نقاشی به کودکان و نوجوانان می‌آموزد.

در این شماره از «نشریهٔ بین‌المللی ماه‌گرفتگی» 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 بسترِ کمتر معرفی شدهٔ این شاخه هنری فعالیت‌هایی بسیار شایان توجه از خود به‌جای گذاشته‌اند؛ «خانم نسرین نجفی» صرفاً با طراحی‌های زیبای خود که منجر

به 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 شناختِ 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 رشتهٔ گرافیک مشغول به تحصیل در دانشگاه شدم و بعد از اتمام دورهٔ کاردانی با شرکت دوباره درکنکور در دانشگاه الزهرا در رشتهٔ 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 با اجاره کردن یک فضای نسبتاً خوب به صورت «هوم استودیو» فعالیتم 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 خصیصهٔ 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، همهٔ اینها بسیار مؤثر بودند در شکل‌گیری آثاری که تابلوهای دومین مجموعهٔ 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

در آثارتان 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 آتلیهٔ 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 دغدغهٔ فرامرزی و جغرافیایی و کلی را داشته‌ام و می‌خواستم به سهم خودم زبالهٔ 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 مرحلهٔ 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 تجزیهٔ مواد به‌کار رفته در این مقطع از هنر من نقشی پایه‌ای‌تر 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 حدممکنِ 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 آتلیهٔ 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 مرحلهٔ 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 کاربزمایِ مفاهیم روی خلاقیتتان سایه انداخته باشد و به تحول و دگرگونی در ایده‌ها و مفاهیم

متن نقاشی‌ها منجر شده باشد؟

-نه خودتان به‌خوبی می‌دانید که اینگونه نیست و دنیای زایش تأویل‌های متکثرِ دیداری و مفهومی صرفاً با تغییر متریال متحول و دگرگون نمی‌شود. دگرگونی و تحول کلماتی فخیم و سترگ هستند و در این‌چنین 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 پروسهٔ ساختو 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 بسیارتان خود گویای این امر است. در مورد پرورش خلاقیت در کودکان نظرتان چیست؟

-به‌خاطر علاقه‌ای که به هنر کودکان داشته و دارم و پاکی سرشت و روح آنها حدود ۱۰ سال اخیر را به کار پرورش خلاقیت کودکان مشغول بودم. بعد از یک وقفهٔ دو سه ساله در دوران کرونا می‌خواستم با رویکردی جدید کار خودم را در زمینهٔ 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 کودکان و نوجوانان را ترغیب کنم تا علاوه بر آشنایی با بزرگ‌ترین هنرمندان جهان و شیوهٔ 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 برروی یک هنرمند و شیوهٔ 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 مریی
نسرین نجفی
سال ۱۳۹۴
متریال:رنگ روغن روی بوم
سایز: ۱۰۰ در ۸۰ cm

با اصول اولیه و ابتدایی را یاد می گیرند ؟

-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.

-لطفا 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 غالبا روی برداشت‌های ذهنیشان است. آنها هر آنچه در ذهن خود دارند بر بستر سفید بوم اجرا می‌کنند و من به‌عنوان 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 اینکه؛ در عرصه نقاشی تجربی خودتان آیا شما کارتان را با آموختَن مرحله به مرحله از پله‌های ابتدایی این هنر آغاز کردید؟

-بله من کاملا به شیوهٔ آکادمیک در دانشگاه نقاشی را آموختم؛ ولی بیشتر خود را به‌عنوان یک نقاش می‌بینم که به عنوان یک تسهیل‌گر فعالیت می‌کند و یک معلم که در زمینه طراحی در کارگاه بزرگسالان کار می‌کند .می‌دانید که از دیگر فعالیت‌هایم

از مجموعه عالم مریی
نسرین نجفی
سال ۱۳۹۴
متریال:رنگ روغن روی بوم
سایز: ۱۰۰ در ۱۲۰ cm

تدریس طراحی به شیوهٔ آکادمیک و اینبار برای بزرگسالان است و مخاطب من بچه‌های هنرستان هستند. چون طراحی در مراحل اولیهٔ 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 شیوهٔ کار را به شاگردانم یاد بدهم. شیوهٔ نگاه کردن به اشیا را تغییر می‌دهم و یاد می‌دهم که چگونه ببینند. زیرا مشکل کار در دیدن یا رسیدن به شیوهٔ 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 قبلا 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 پایه‌ها است. مدارس ما متأسفانه آنقدر از نظر آموزش هنر در پایه‌ها ضعیف هستند که بچه‌ها وقتی وارد کلاس هنر در مدارس می‌شوند هنوز شیوهٔ 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 دقیقا 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 غالبا در دو دستهٔ فیگوراتیو و انتزاعی دسته‌بندی می‌شوند. آثاری که به رئال نزدیک‌تر هستند، جز دستهٔ فیگوراتیو محسوب می‌شوند. البته پایه و اصول هر کار هنری طراحی است.

من تا به‌حال 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 غیرایرانی اد ندروم است. Odd nerdrum و دیوید هاکنی David Hockney

-از بهترین و بدترین خاطراتتان را در دوران فعالیت خود برای مخاطبانتان 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

size: 47* 50 cm

از مجموعه تجدید
نسرین نجفی
سال ۱۴۰۲
متریال:مواد بازیافتی
سایز: ۴۷ در ۵۰ cm

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 جلسهٔ آخر ما «پاپیه ماشه» کار کردیم. بچه‌ها یک شخصیتی درست کردند و اسم شخصیتشان را نسرین گذاشتند. این بدترین خاطرهٔ دوران تدریس من بود.

خاطره خوب؛ من شاگردی داشتم که در جلسهٔ اول به من گفت، خانم من حالم از نقاشی به‌هم 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 وسایل 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 محصص نقاش و مجسمه‌ساز معاصر ایرانی که آثارشان جزو آثار معتبر نقاشی مدرن ایران به حساب می‌آیند اشاره کنیم. در کارهای آقای محصص رگه‌هایی از «کوبیسم» به چشم می‌خورد و بسیاری این هنرمند فاخر را تحت‌تأثیر پیکاسو می‌دانند و ما در فیلم «فی فی از خوشحالی زوزه می‌کشد» می‌توانیم زندگی و آثار آقای محصص را ببینیم. از دیگر هنرمندان مدرن ایرانی خانم «منیر فرمانفرماییان» هستند که طرح‌های هندسی را با استفاده از آیینه و گچ پدید می‌آورند. خانم فرمانفرماییان تحت‌تأثیر 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.

-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؛ اتفاقا این دوران شروع کاری من بود در ان 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 آکریلیک 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 مالیخولیایی بود و با ۲ هنرمند ایرانی و یک هنرمند ترک در گالری Eksen استانبول در سال ۲۰۱۶ به نمایش گذاشتم.

مجموعهٔ بعدی که کار کردم و از کتاب هزار توی بورخس عنوان این مجموعه را برداشت کردم، نویسندهٔ برجستهٔ 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

قایل نبودم.

-خانم نجفی از کتاب‌هایی که به معرفی هنر مدرن پرداخته‌اند کدام کتاب بیشتر مورد پسندتان است؟ و فکر می‌کنید تاثیری خوب در سیر تحول و عبور شما به سمت استفاده از متریال خاص و کلا فوکوس روی متریال 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 تاثیر 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 متریال متفاوت تاثیری خاص داشته باشند خیر تاثیری 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 رویهٔ 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 تاثیر 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 گرفتهٔ رایج. برای ایشان چنان عبور از ابژکتیویسم و کم‌اهمیت دانستن تابوهای قداست‌یافته در توجه نگاه مسلط به آثار نقاشی، و متمرکز بودن بر تجربهٔ 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

size: 47*50 cm

از مجموعه تجدید نسرین نجفی سال ۱۴۰۲ متریال:مواد بازیافتی سایز: ۴۷ در ۵۰ cm

توجه کامل و صرف به متن اثر توسط همان نگاه‌های تسلط‌یافتهٔ نسبی در بررسی آثار، با نام مستعار و متوجه شد که توسط همان انجمن که ادعای در مرکزِ 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 دادائیستی 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 پیشاولان و پیش‌قراولان هنری و از سردمداران «دادا» در نقاشی می‌دانیم.

از مجموعه هزارتوی
نسرین نجفی
سال ۱۳۹۶
تکنیک:ترکیب مواد روی مقوا
سایز: ۹۱ در ۳۲ cm

-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 به‌تبع 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 درکل 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 آنقدرکه برخی از نقاشان معتقد هستند بکاهد که تأثیر زیادی بر اختشاش در دیده شدن تابلو داشته باشد و مقدمهٔ فروپاشی اثر را فراهم کند. از دلایلی که من فکر می‌کنم برخی بر داشتن اسم تاکید می‌ورزند این است که معتقدند وقتی اسمی برای هر تابلوی مشخص می‌آوریم جدا از اینکه به نظر خود من به هویت و حتی ماهیت بخشیِ (البته در سطح معرفی) اثرمی‌تواند 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 به‌خصوص طراحی؛ قسمت قابل توجهی از توجه و فوکوس نگاه مخاطب به سمت تابلوهای قبلی خیز برمی‌دارد و این می‌تواند از مقداری زیاد از تأویل‌زاییِ احتمالی در ذهن هر بیننده کم کند. این چنین دوستانی بیان می‌کنند که همچنانکه انسجام کلی آثار مجموعه برای من

اهمیت دارد، رابطه مستقیم با خود تابلوی مستقل نیز برایم مهم است و اسم‌گذاری و دادن تشخصی فراتر یا جدا از متنِ 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 الزهرا، 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 درسایت موزه هنرمعاصر مایا، نیویورک، آمریکا؛

www.museummilecontemporart.org ۱۴۰۲

گالری ایوان سپید، البرز، ایران؛ ۱۴۰۲

خانه هنرمندان، تهران، ایران؛ ۱۴۰۲

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 لیسبون، پرتقال،

گالری مهراد، البرز، ایران؛ ۱۳۹۹

گالری آریا، تهران، ایران؛ ۱۳۹۹

building bridge art exchang ۱۳۹۸ ؛ لس‌آنجلس، 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 ۷۴b ۱۳۹۶میلان ؛

Chicago printmarkers collaborative ۱۳۹۶ ؛ شیکاگو

Sagene Kunstsmie ۱۳۹۶ ؛ اسلو

خانه هنرمندان، تهران، ایران؛ ۱۳۹۵

Eksen gallery ۱۳۹۵ استانبول، ترکیه ؛

گالری آریا، تهران، ایران؛ ۱۳۹۴

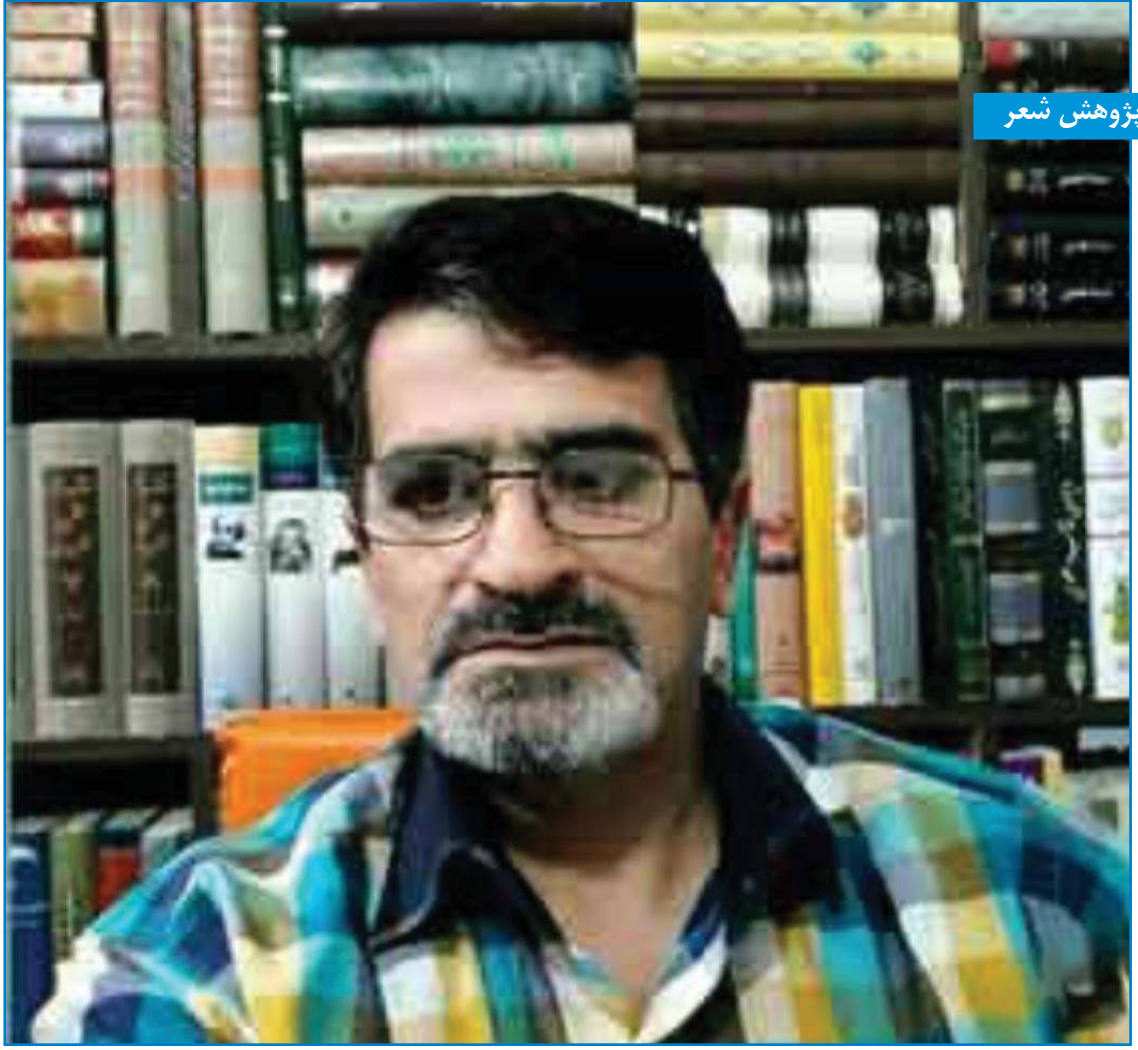
گالری آریا، تهران، ایران؛ ۱۳۹۳

گالری شیرین (هفتمین منتخب نسل نو)، تهران، ایران؛ ۱۳۹۲

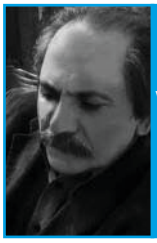
موزه هنر اهواز، ایران؛ ۱۳۹۲

گالری الهه (چاپ دستی) تهران، ایران؛ ۱۳۹۲

گالری آریا، تهران، ایران ۱۳۹۲



نقد و تحلیلی بر شعر دکتر عبداله سلیمانی



نگارنده: دکتر نصرت‌اله مسعودی

نخست شعر دکتر عبدالله سلیمانی شاعر، منتقد و محقق ادبیات را باهم بخوانیم تا بعد درخصوص شعر، خوانشی داشته باشم به اختصار. این شعر در کانال ادبیات معاصر ایران و نیز در کانال استاد علی‌بابا چاهی باز نشر شده است.

هی شوالیه شبح‌های دوازی
و البته بردگان تدفین
تا کی به روی بزک کرده‌ات نمی‌آوری
سنگ پای قزوین است این مجاز عظیم
مهم نیست در تو
از تو
هوار شده روی چشم‌ها
تدفین شده در چشم ما
بمب‌ها برای یادآوری
کافی نیست؟
برای که می‌آیند
هدیه‌های عزیز شما
تن‌ها، چشم‌ها از که میم‌گذاری می‌شوند؟
کسانی به میم‌های سرگردان امید دارند
میم‌هایی کسان ما را با خود می‌میرند
تو بوسه بزن
بمب‌های گیسو شکن
بمب‌های خواب شکن
شکن‌شکن تو بوسه بشکن بزن
که جایی فرود می‌آیند
تن‌هایی، بسترهایی
خلوت‌هایی، هوارهایی آوار می‌شوند بر رگ‌هایی

بوسه بزن بوسه بزنید
سوسه بزنید
تن‌هایی که مین‌گذاری کرده‌اند
به بازی تابوت‌ها
تابوت‌هایی بدون انقضا
باز خالی نشد در تاریخ تو
قهقهه شب، شبح‌ها
سرمست در بازار تدفین
باد به غبغب انداخته
در همهمهٔ غوکان، هورایی به تو
بازی جریان دارد
هر چه بخواهی شکن
در تردد تابوت و تدفین
تاریخی همه تابوت تا تو
هر چه بخواهند 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 رگ‌هایی های‌هایی
بریدند ربط‌هایی
وآنان 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
شبح‌های زاری، باری
مهم نیست در تو نیست در تو
کسی‌ست 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 کشاکشی از ما در تو با
ما

نقد و نقادی این روزها دچار عارضه‌ای هولناک است. عارضه‌ای که به کنش شعبده‌بازانی می‌مانَد 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! گربه‌ای مردنی را یوز پلنگ جا می‌زنند؛ یا برعکس، در فروکاستی حسابگرانه، یوز پلنگ را چون گربه‌ای 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، نه‌تنها 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 به‌میان آمد مستند و مدلل در تبیین و توضیح اثر خود بود.» به‌طور کلی از روزگار تحریر بوطیقای (poetic) یا به‌عبارتی «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 ابژهٔ آن تعیّن 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 آیینه لغزنده تو به تو [....] نه آن بت عیار، و نه این ماهی‌گریز، در چار چوب تصویر و تعریف گنجانده نمی‌شوند.

با نگاه تطبیقی بین نثر و شعر تا حدودی می‌شود به وجوه ممیزهٔ شعر از نثر دست یافت. بااین‌همه، تعریف جامع شعر همچنان‌که گفته شد دست نایافتنی می‌ماند.

برخی براین گمان‌اند که با خلق هر شعر تازه، شعر، خود را باز تعریف می‌کند. ببینیم شعر سلیمانی واجد چنین تعریفی است:

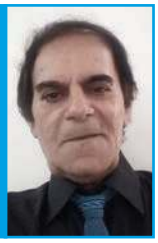
شعر با حرف ندای «هی» آغاز می‌شود: نشانه‌های ندا در زبان فارسی عبارتند از: «آی، ای، یا، ایا» که در اول کلمه و یا عبارت می‌آیند؛ و مصوت «ا» در آخر برخی کلمه‌ها یا عبارات، مانند: سعدیا، حافظا، خدایا، دلا و... شاعر برای گسترش معنا در ساختار شعر، از به‌کارگیری نشانه‌هایی که بر شمرده شد، آگاهانه اجتناب می‌کند؛ و این بدان سبب است که هیچکدام از این نشانه‌های ندا، نمی‌توانند بار معنایی «هی» را در این شعر حمل کنند.: «هی شوالیه شبح‌های دوزاری». «هی» برای آگاهیدن توأم با تحقیر، استخفاف و تهدید منادا، انتخاب بسیار کلمهٔ کارآمدی است.

منادا در شعر کیست؟ شوالیه‌ای شبیه شبح‌های ارزش باخته 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 پروسهٔ 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 می‌نمایاند که شوالیه حتی در قدوقوارهٔ یک دوزاری ساقط‌شده هم به‌حساب نمی‌آید. بلکه تنها شبیه شبح آن است. در حالتی استعاری «شوالیه» پشیز 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 شبح هستیم. شاعر با نگاهی «گروتسک» از منادا و یا منادای موردنظر چنین تصویری ترسیم می‌کند : «و البته بردگان تدفین.» در تداوم این دومینو، شاعر با تسخر از شبه شبح می‌پرسد: «تا کی به روی بزک کرده‌ات نمی آوری!» در روانشناسی تحلیلی کارل گوستاو یونگ، در توضیح پرسونا (شما بخوانید بزک) 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 پسلهٔ فریب پنهان می‌کند. کارکرد این ماسک تاثیرگذاری است بر دیگران در وضعیت‌های متفاوت.» شاعر در جایی دیگر اوج پر رویی 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. مَجاز 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 «مَجاز عظیم» را ملموس‌تر کرد.

کسی با نقابی وجیه‌الملة 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 دست به‌دست 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 وُ آن کار دیگر را کرده است. و العیاذبالله از این مکارهای بزک‌کار بی‌عار و این «مَجاز عظیم!» انتخاب کلمات در این شعر نه‌تنها در ذات خود وجهی جامع‌الاطراف دارد، بل به‌سبب 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.



نگارنده: حامد معراجی

نقد و تحلیلی بر شعری از سمیه جمالی

اشاره‌ای به یک شعر از سمیه جلالی

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 نتابیم و اسیر یک روایت بمانیم آغاز یک بیماری‌ست. 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؟

اگـر انتظـار خواننـده از شـعر التـذاذ ادبـی و حـس کـردن خـودش در شـعر باشـد کـه هسـت بایـد بـا شـاعر چنیـن اثـری بخـت یـار باشـد. انسـان و متـن در ایـن شـعر از مسـتندات و مفاهیـم مرکزیـت یافتـه‌ای اسـت کـه در ترکیـب و اجـزای شـعر خـوش نشسـته اسـت.

این‌همه از شـلوغی بپروازانم ذهن، بپروازانم خویش
هیجان برود اغتشـاش بنشیند، لیوان تهی شود از دلشوره
به کشتن نمی‌دهی‌ام چرا؟

شکلوفسـکی در مقالـه «هنـر بـه مثابـه فراینـد» هـدف هنـر را ایجـاد حسـی از ابـژه می‌دانـد؛ حسـی کـه یـک بینـش باشـد نـه بـاز شـناختن ابـژه. فراینـد هنـر یکه‌سـازی ابژه‌هاسـت مبتنـی بـر عاطفـی کـردن فـرم و افزایـش و دشـواری زمـان ادراک.

در ادامه:
این‌همه از شلوغی بپروازانم ذهن، بپروازانم خویش،
هیجان برود اغتشاش بنشیند، لیوان تهی شود از دلشوره
به کشتن نمی‌دهی‌ام چرا؟

دغدغـه شـاعر از نـوع هجـران و فـراق و یـا عشـقی افلاطونـی نیسـت. درد و رنـج و سـتم مضاعفـی اسـت کـه بـا تمـام سـلول‌هایش آن‌را حـس کـرده و او را رهـا نمی‌کنـد. خواننـده در فضـای تیـره و تاریـک شـعر قـدم می‌زنـد. شـاید ارتبـاط بـا شـعری این‌گونه برای هر خواننده‌ای کار آسانی نباشد.
به‌هرحـال تخیـل کارش مرتبـط کـردن معانـی، مفاهیـم اشـیا و موجـودات اسـت. باهم بـه مدد صنایعـی همچون اسـتعاره، تشـبیه، مجـاز و... کـه بی‌شـک ایـن مهـم در تـوان و پتانسـیل او خواهـد بود.
شـاعر بـا تخیـل نـاب ظرایـف و دقایقـی می‌بینـد کـه انسـان عـادی حـس نمی‌کنـد و نمی‌بینـد.
مـرا کـه بـرده‌ای چـون بـره‌ای مدهـوش چـون بـه مراقبـه خـو گرفتـم هـی می‌کنـی
نمی‌کشـی‌ام؛ امـا بـاز می‌کنـی لای کتـاب می‌خوانـی آن قطعـهٔ متعالـی می‌خوانـی و در پیالـه می‌ریـزی خـون موافـق مـن نمی‌کشـی‌ام امـا.
یکی می‌گوید،

گاهـی شـعر می‌توانـد حاصـل تجربه‌ای باشـد کـه به قول بورخـس به چشـم موهبتـی از اندوه و رنج بدان نگریسـته می‌شـود. در این‌گونـه مـوارد بـاری بـر دوش شـاعر اسـت کـه اگر تخلیه نشـود در ذهن او بخار و ممکن اسـت دیگر هرگز اتفـاق نیفتـد. رویکرد شـاعر به عناصـر و پدیده‌های پیرامـون و محیـط اجتماعـی او دگرگـون کـردن دیـدگاه عـادی مخاطـب اسـت و او ماننـد انسـان کمـدی بالـزاک نیسـت که در محیط اجتماعی اطرافـش غرق و مانند یک شـئ تابـع آن باشـد. در شـعر صـدای اعتـراض از وضعیت موجـود خود را شـاعر بـه تصویر کشـیده و فریـاد می‌زند.

در ادامه:
مرا که برده‌ای چون بره‌ای مدهوش چون به مراقبه خو
گرفتم هی می‌کنی، نمی‌کشی‌ام اما باز می‌کنی لای
کتاب می‌خوانی آن قطعهٔ 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...

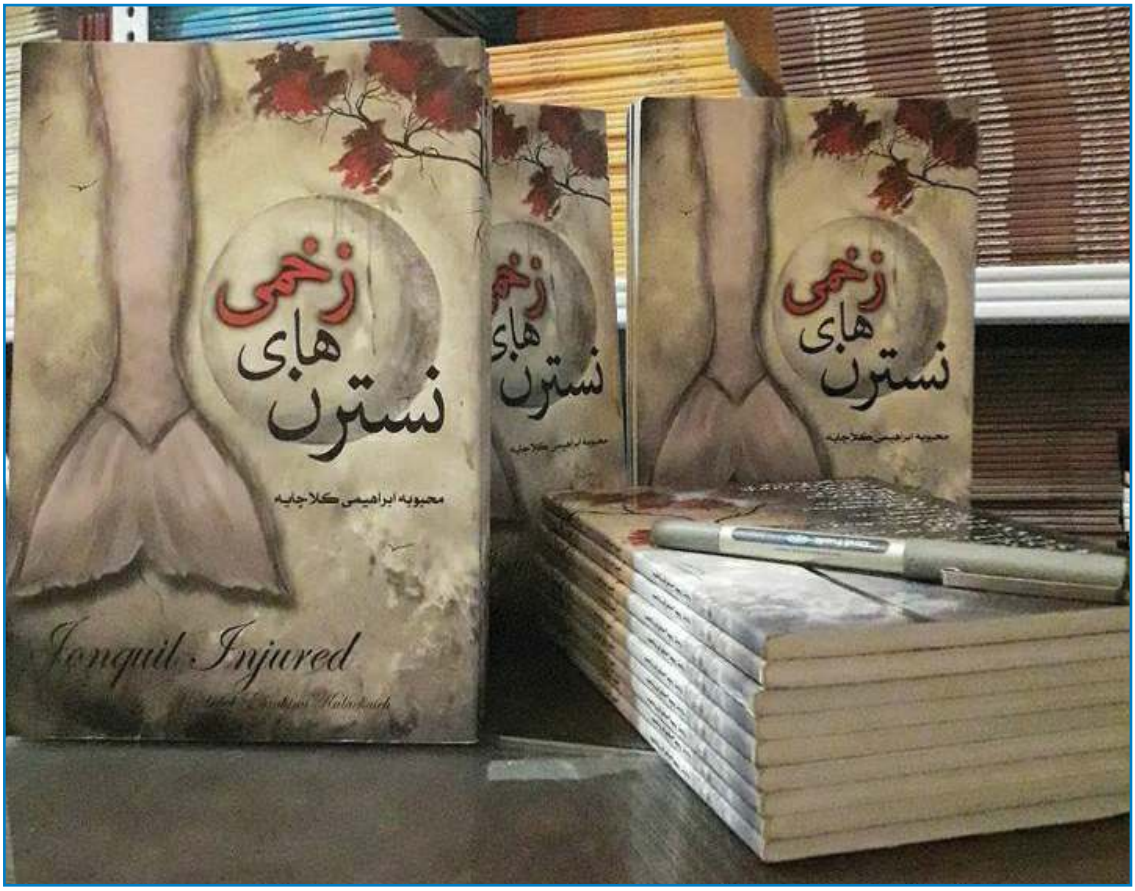
طنـز تلـخ و سـیاهی، کارناوالـی در سـطرها به‌چشـم می‌خـورد کـه خواننـده را بـه تفکـر و اندیشـیدن واداشـته همچنیـن متأثـر سـاخته اسـت. شـاعر زیـر و بـم واژه‌هـا را می‌شناسـد و شـکل بهتـر کارکشـیدن از آنهـا را نیـز می‌دانـد. و این‌کـه چگونـه احسـاس خـود را بـه او منتقـل نمایـد. شـاعر ماننـد جیمـز تـی فـارل کـه در برانگیختـن احساسـات اجتماعـی در کارهایـش موفـق بـود توانسـته خواننـده را متأثـر و همـراه کنـد. یکـی می‌گویـد آشـوب رسـیده اسـت بـه محیـط، بایـد جـور دیگری بمیریـم، جور دیگـری برویـم، بیفتیم، بلند نشـویم، نمانیـم. اصـلاً آگاهـی از توهـم نشـئت می‌گیرد یـا تـو همـان بـرهٔ نظـر کـرده‌ای کـه از خـون موافقـت نوشـیده‌اند و زمیـن نقطـهٔ صلـب توسـت.
بـا تصاویـر پی‌درپـی و در ارتبـاط بـا هـم به‌قول تـودورف بلغـاری بـا کاربـرد شـگرد راسـت‌نمایی آفریـده شـده بـا پشـتوانه تخیل شـاعر و ترکیبی از واقعیت و شـبه‌واقعیت، تصویـری ارائـه گردیده که حـس واقعی بودن بـه خواننده القـا و او را بـه ادامـه بـا شـعر همـراه می‌کند.

ادامه:
اصرار به رفتن دارم، پرنده از مفاصلم بپرانم، به آیندگان
سلام دهم
به آسیب پوست رسیده‌ام، مشغول بریدنم، چاقو به امیال

شب می‌کشم، تاریکی می‌خزد به درون به نرمهٔ 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 شعریتِ اثر کمک شده است. مضمونِ 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 وگوش و دهان ندارد، بدون
صورت می‌پاشد تنهایی‌اش بر بدن.
افتاده‌ام 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 سویه‌های منتهی به خود را در بر گرفته، شعر به ما سویه‌ای پر تاب و نامیرا از انسان 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 می دهد.
ادامه:
موی پریشان به باد دهیم، پنج‌شنبهٔ 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 فمنیستی با لحن زنانه مشهود است. مری ایگلتون آندروژنی ذهنی را نوعی جامعهٔ آرمانی برای هنرمند می‌داند؛ ولی دور از واقعیت. اما ژولیا کریستوا آندروژنی ویرجینیا وولف را نفی کامل تقابل دوگانه مذکر و موئنث بودن می‌داند. در نقد زن‌محورانه انگلیسی؛ به نقل از آلین شوالتر تغییرات اجتماعی هدف است. به هرحال 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 ریج 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.»



نگارنده:
جعفر محمدی واجارگاهی

نقد کتاب شعر
نسترن‌های زخمی
اثر خانم محبوبه ابراهیمی

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 به‌وجود 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 دربردارندهٔ تمام آرمان‌ها و استانداردهای اخلاقی و درونی است که ما از پدر و مادر و جامعه کسب می‌کنیم.»

زیگموند فروید

با نظریه این روانشناس اتریشی می‌خواهم به‌گونه‌ای دیگر به کتاب شعر نسترن‌های زخمی بپردازم؛ چراکه شعر در برگیرنده همه این عنصرها است و مکملی از حضور در اتفاقی شعری می‌تواند باشد.
ابراهیمی با فرایند درونی خود می‌خواهد به انسان

نـگاه کند.
جامعـه را بـه دیـد کلـی نه تنهـا داخل کشـور؛ بلکه همه کشـورها را به تصویر می‌کشـد.
و این شـکل مقیم شـدن در درون و انتشـار از فراخودی کـه شـکل کاملـی از خود اسـت می‌توانـد تصاویـر پیش رویـش را آرمانگـرا کند.
اگرچـه هـدف ابراهیمـی در شـعرهایش به یکتا رسـیدن در شـعری نیسـت؛ چراکـه بـا چنـد زیسـتن در آن مواجهیـم.
ابراهیمـی دورمانـده بـودن در فضـای درونـی شـعر را بـا سـایه و روشـن جامعه، انسـان و... را طوری کلید می‌زند کـه انـگار فاصل این خودجوشـی در ذات درونی شـعرش باید اتفـاق بیفتد.
خصوصیـت بـارز ایـن کتـاب راوی بـودن آن اسـت کـه بنـده خـود کمتـر در کتاب‌هـای دیگری ایـن گونه مقیم شـدن در شـعر را رویت کـرده‌ام.
گاهـی راوی بـا سـماجت شـعر مجبـور بـه حـرف زدن اسـت و گاهی شـعر یگانگی در راوی را آشـکار می‌سـازد.
بـر خـلاف روشـنفکری کـه در جهـان شـاعران کنونـی لحـاظ می‌گـردد کـه شـاعر زیسـتن در شـعرش را می‌توانـد جـای دیگـری رهـا کنـد؛ مثـلا برود گوشـه‌ای بـرای خـودش سـیگاری بکشـد و چایـی بنوشـد و در اتفاقـی کـه بـا حقیقـت یـک نفـس فاصله جسـته اسـت بـه شـعر نسـبت درسـتی از رابطـه را بدهـد. ابراهیمـی توانسـته اسـت بـا تمـام دریافت‌هـا بـا تعجبـی کـه گـم شـدن آن را دنبـال می‌کنـد هویـت کلام شـعرش را از یقیـن بـه یقیـن برسـاند.
مفهـوم در شـعرهای ایـن کتاب به شـکلی پیـش می‌رود کـه سـلطه می‌یابـد تـا جایـی کـه مـرا مجـاب می‌کنـد زبـان مفهومـی از هـر لحـاظ هویتـش قوی‌تر اسـت.
بـا وجـود ایـن شـعر در ایـن فضـا کامـلا گیـر نمی‌کنـد تـا بگویـم ایـن نـگاه کـه سـایه افکنـده در بـالا و پاییـن اشـعارش اختیـار تـام دارد.
کامـلاً مشـهود اسـت رویدادهـا در ایـن اثـر نمایشـی از اتفـاق افتـاده اسـت کـه در برخـی از آثـارش می‌خواهـد برخـی از اتفاقاتـی کـه قبـلاً یـا تماشـاچی آن بوده‌ایم یا درگیـر آن و یـا در مـا بـه هر شـکلی نشـانه‌گذاری شـده اسـت بـه صورت راکـد و یا خامـوش رها شـده به چالش کشـیده شـود و شـاید ابراهیمی با سـرلوحه کردن برخی واژه‌هـا در مـدام کلام محتوایـش می‌خواهـد بـه دنبـال شـعرهای تیره‌تـری برود.
آیـا ابراهیمـی از اتفـاق دیگـری کـه نـه می‌توانـد ناجـی باشـد نـه بی‌سـرانجام بمانـد، فقـط می‌خواهـد حـرف بزنـد و از واقعیتـی بگویـد کـه حتـی بـه دور شـدن او از صحنـۀ شـاعرانگی تأثیـر بگـذارد؟
بـه عقیـدۀ مـن شـعر می‌توانـد تـاوان بـودن را از لحظـه حـذف کنـد و بـه پرداخت‌هـای پیـش رویـی کـه پنهان اسـت مثـل خودشناسـی در انتظـار و یـا چشـم‌اندازی از زیسـتن در مـرگ و پرداختـن بـه قـدرت یـک ناممکن و حتـی جنـگ خامـوش در ادبیـات و... بپـردازد و معمایی بیـن بـودن و عریانـی واژه‌ها نبینـد که تاوانی را همیشـه پیش چشـم داشـته باشـد.
بی‌شـک ابراهیمـی بـا تعمق‌گویـی می‌خواهـد اشـعارش را همـوار بسـازد تـا تبلـور رهایـی بـه باوری خسـته بدل نشـود؛ امـا متذکـر می‌شـود تکنیـک نوشـتن همـواره یـک شـخصیت در رفتـار شـعری را کـه حتـی مشـابه به خـودش هـم باشـد پذیرا اسـت.
ایـن نـگاه کـه گاهـی در حرکـت خـودش بی‌حرکـت می‌مانـد و فضـا را بـرای ماهیتـی بـه هنـگام نشـان نمی‌دهـد باعـث می‌شـود اختیارات شـاعر کنار گذاشـته شـود و دو سـیر از توصیـف شـعری را محصـور کننـده جلـوه بدهـد.
سـیر نخسـت تصاویـر زنده در اشـعارش اسـت کـه فقط پنـاه داده می‌شـود بـه شـعر و هیـچ اتفاقـی کـه پیشـرو باشـد و اتصالـی کـه محرکه‌هـای غوطـه‌ور درونـی آن را مهیـا بسـازد تـا شـعری کـه تاریـک مانـده یـا روشـن حداقـل بـه الزامی از زیسـتن در نوشـتن برسـد و رویت گـردد کمرنـگ دیـده می‌شـود.
سـیر دوم انکارهـای توامـان ترکیب شـده و گـم و پنهان اسـت کـه کمر محتـوا را می‌شـکند.
ابراهیمـی اگرچـه بـه دنبـال آرامش درونی شـعر نیسـت و می‌خواهـد طـوری محرکه‌هـا را سـمت و سـویی بـه فرجـام بدهـد کـه نمادیـن هـم نباشـد و منطقـی را کـه وانمـود باشـد کنـار می‌گـذارد؛ امـا ایـن دلایـل در شـعر اجتماعـی و سیاسـی طـرح کاملـی نمی‌توانـد باشـد تـا اضطرابـی را کـه سـاختارش اتصال نیسـت پرقدرت جلوه د هد.
بـه معنـای دیگـر او می‌خواهـد بـه شـعر قابـل اطمینانی برسـد با جهان‌شـمولی اعتراضی و حرکت شـعری خود را پوششـی بـه عمق برسـاند و با همین منظـور رابطه هایی را کنـار هـم چیدمـان می‌کند. اگـر چه پیدا یـا ناپیدایی اشـاراتش هـم تـراز بـا مفهـوم کلـی شـعری نیسـت؛ اما تأثیـرات رمزگونـه‌ای دارد کـه در خـور بحث‌هـای خاص خـودش می‌تواند باشـد.

حال آنکه ابراهیمی به جزئیات در شعرش بیشتر پرداخته تا به کلیات و همین امر که جزییات 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 نیمهٔ هر ماه
دست رشته می‌شود و
مردمانی در خواب
که گوسفندان، نداشتهٔ خود را
می‌شمارند تا به خواب روند.

با اینکه ابراهیمی در این شعر به‌وضوح 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 چیستایی جست‌وجو در صورت شعری را می‌خواهد تحت‌تأثیر 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 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 متعددتری 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 سفرهٔ گالی
سفرهٔ خالی
خالی از نان، گندم، برنج قوت مردم
تو پارچه
پارچه‌ای چهارخانه، مثل مربع زندان خانه

آنها ابریشم
ابریشم مصنوعی بنجل برای صادرات به
طبقهٔ سوم

عده‌ای تور در راه برکه به دریا
برای نرسیدها

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

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 مواجش 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 می کند و تعمیم داده شده به کل این است که نهاد، خود، فراخود، این سه عنصر در تعامل با یکدیگر توانسته تکمیل کننده 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 توام 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

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 به‌خیری 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.

نگارنده: مریم گمار

گذری بر اندیشه‌های شعری
یاکوبسن نابغه زبانشناسیِ شعر

بیوگرافی یاکوبسن؛

رومن یاکوبسن زبان‌شناس و ادیب روسی بود که متولد ۱۸۹۶ است و ۸۶ سال زندگی کرد. اگر ایشان را از نوابغ 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 زمینهٔ نظریه‌های ادبی و نقد و زبان شعر دانست که تأثیر بسیار بر زبان شعری امروز داشته و خواهد داشت.

یاکوبسن مؤسس حلقهٔ 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.

اولین کتاب خود را با عنوان زبان‌شناسی و نظریه ادبی در مجموعهٔ (روش و بیان زبان) منتشر کرد.

در عمر پر بار خود مقالات و رساله‌های زیادی در باب زبان‌شناسی، روابط بینامتنی و ارتباط نوشت. از جمله مهم‌ترین آنها می‌توان از مقالات زیر نام برد.

۱- یادداشت‌هایی درباره پاسترناک ۱۹۳۵

۲- دوسویهٔ زبان و دوگانه‌پربشی ۱۹۵۶

شناخت نظریات مهم یاکوبسن؛ به دو قسمت تقسیم می‌شود:

۱- روابط بینامتنی و زبان‌شناسی او

باید بگویم 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 یاکوبیسن دربارهٔ 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 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 وسع‌تری شد.

تلاش کرد تا قائده‌ای کلی برای ترجمه بنا نهد، تا آن را آسان‌تر کند؛ «این قائده را همان روابط بنیامتنی یاکوبسن می‌گویند که به تفسیر باز می‌گویم».

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 (بینازبانی)؛ 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 بینانشانه‌ای 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

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 مقاالاتش با نام استعاره و مجاز مرسل دیده می‌شود و به زبان ساده همان جانشینی 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 جانشینی 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 جانشینی و همنشینی در شعر امروز تنها عاملی است که زبان ما را در شعر به بلوغ فکری و ادبی 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 ننامیم 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 گربه‌های 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 دگرگون کننده 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

اجتماعی پیوند دارد که در واقع درست است. اگر در یک شعر تأویل‌های مختلف پیدا نشود؛ مطمئناً شعری عمیق و تأثیرگذار نخواهد بود. ازاین‌رو 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 درحال 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.

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 می‌کنند.

۴- تماس کلامی؛ حالا اگر زبان پیام عادی و عاملی 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 بنیامتنی 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.

نگارنده: مرداد عباسپور

ایمپلنت

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 باهاش چیزی نخور.» سر راه رفتن به دندانپزشکی با یکی دیگر از دوستانم صحبت کردم. ایمان. قبل از اینکه چیزی بگوید، گفتم: «مراقبم باهاش چیزی نخورم، سعی می‌کنم از ردیف سمت چپ استفاده نکنم.» گفت: «زیادی بهش فکر می‌کنی، زیاد بهش فکر نکن.» گفتم: «ممنونم.» و گوشی 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

دیگری دانپزشک دیگری روی تابلو دیگری نوشته دندانپزشکی لبخند و این یکی که در انتهای کوچهٔ 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 دست‌کم دوازده بار به آدرس انتهای کوچهٔ 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 کوچهٔ 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 درآوردم. و بعد که دوباره کلاهم را سرم گذاشتم رفتم مقابل یک آینهٔ 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 اندازهٔ 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 ناحیهٔ سر یا زانوها راه می‌افتاد و برای آدم‌هایی هم که قد بلندتری داشتند بهترین راه این بود که روی پلهٔ اول بنشینند یا اینکه اصلاً قید دیدنِ خود را در آینه بزنند. قد من یک و هفتاد و 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 گوشهٔ 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 هفتهٔ قبل از استوک فروشی‌های گمرک گرفته بودم. هفتهٔ 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 کولهٔ دیگری هم دارید؟» گفت: «داریم» و اشاره کرد به تعدادی کوله‌پشتی که در انتهای مغازه به شکل نسبتاً منظمی چیده شده بودند. رفتم

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 تی‌شرت بود یا رنگ آنها. در هر حال خوب نبود یا دست‌کم آن چیزی نبود که خودم می‌خواستم، به‌همین‌خاطر بود که در نهایت کلاه را برداشتم و بدون پالتو و کلاه، شبیه یک دانشجوی ترم اولیِ رشتهٔ 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. گفت: «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.» گفت: «پس چرا میگی هر روز؟» گفتم: «نه اینکه خوشگل نباشی، خوشگلی؛ اما اون چیزی نیستی که من دنبالش می‌گردم.» خندید. گفت: «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

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 گوشی را قطع کردم.

سر راه رفتم به یک کتابفروشی قدیمی که کتاب‌های دست دوم می‌خرید و می‌فروخت. این را از روی نوشتهٔ 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 دست‌کم 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 و همهٔ 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: «تعبیر 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 فاصلهٔ ممکن از من. درست روی لبهٔ 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 چهل و هشت.» رفتم به صفحه چهل 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: به گا خواهد رفت. گفتم: «یه کتاب تعبیر 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 چهل و هشت.» انگار کتاب را خودش نوشته بود. به دندان‌هایش

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 صفحهٔ 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؟» گفت: «کتاب‌های دیگری هم دارم و اشاره کرد به قفسه‌های کتاب‌ها. اما در رابطه با تعبیر خواب همین یکی.» نگفت این یکی را دارم، گفت همین یکی. عادت داشت فعل‌ها را به قرینهٔ لفظی یا معنوی حذف کند. گفتم: «اینکه دربارهٔ ایمپلنت چیزی ننوشته، من یه دندون ایمپلنت دارم، دندان پنجم از ردیف پایین سمت راست، که هر چند هفته یک‌بار می‌افته و مجبورم بیام همین دندانپزشکی انتهای کوچهٔ صدف دوباره چسب بزنم و هر بار میگه هنوز وقتش نرسیده. این شمارهٔ منه هر وقت یه کتاب تعبیر خواب دستت اومد که به دندان‌های ایمپلنت هم اشاره کرده بود، فرقی نمی‌کنه ردیف چندم باشه، بهم زنگ بزن.» و دست بردم از جیب پالتو سبزم کارتی را برداشتم که سر کوچه یه نفر به زور گذاشته بود داخل جیب پالتوام 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 استفادهٔ 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 همه‌چیزش 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 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 اگرنه بلند می‌شدم و از پنجرهٔ طبقهٔ پنجم به رفت و آمد ماشین‌هایی نگاه می‌کردم که از بزرگراه رد می‌شدند و هرچه به سمت صبح می‌رفت تعدادشان و به‌همین‌نسبت صدای بزرگراه کمتر می‌شد. اتاق ما در طبقهٔ 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.

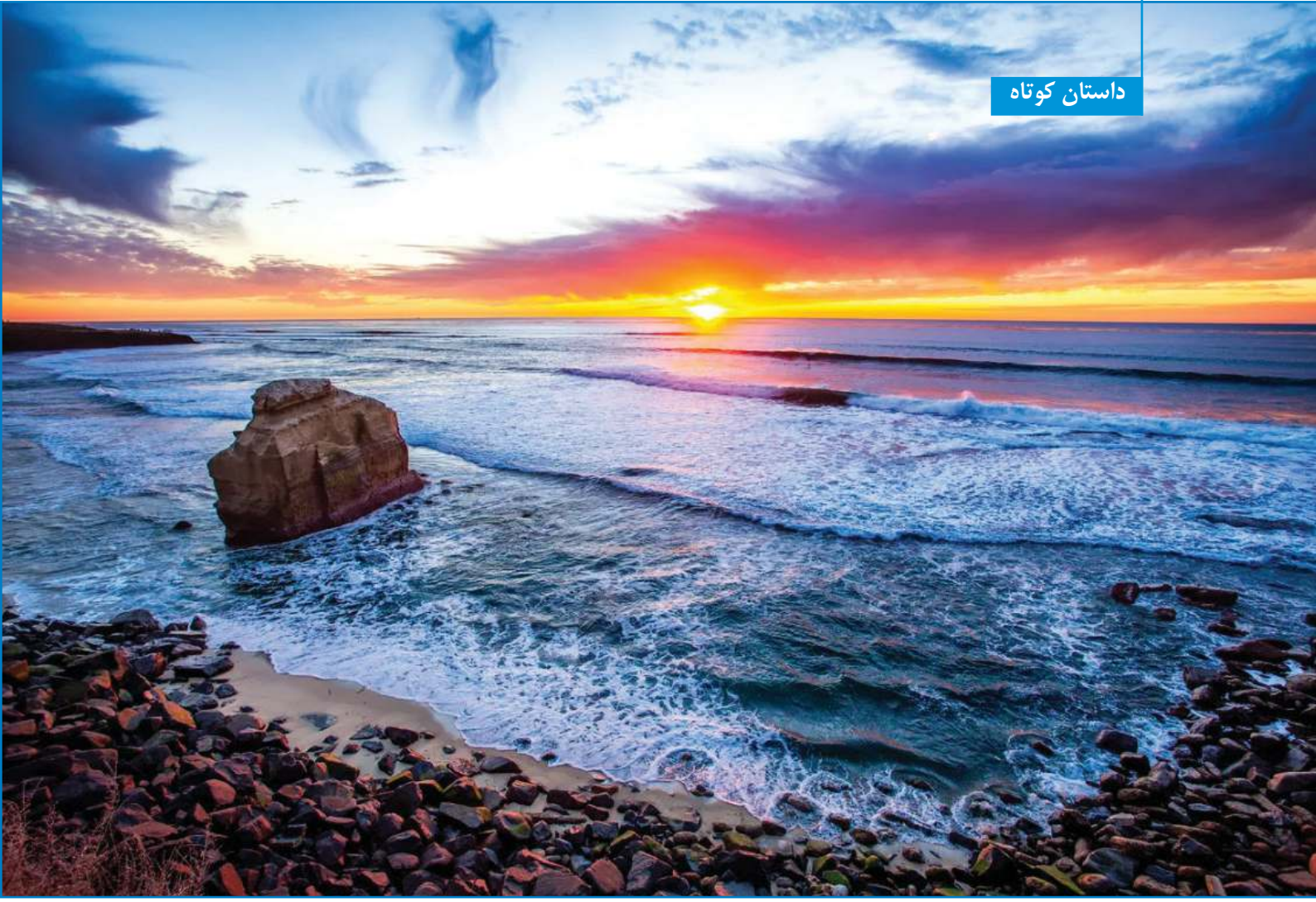
گاهی ما قبل از ده دقیقه می‌رفتیم و قبل از اینکه سرش به سمت چپ کج شود آن‌را نگه می‌داشتیم، اما این فکر خوبی نبود و دست‌کم نمی‌شد به آن به چشم یک راه‌حل نهایی نگاه کرد و ما باید به یک راه‌حل نهایی فکر می‌کردیم که تا آن لحظه چیزی به ذهنمان نرسیده بود. برای من مهم نبود که داخل ماشین‌ها چه کسانی نشسته‌اند و کجا می‌روند و به چه چیزی فکر می‌کنند. مهم دندانی 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 طبقهٔ دیگری اتاق گرفته بودم، یا پیرمرد نگهبان طبقهٔ پنجم، نگهبان طبقهٔ چهارم، سوم، دوم یا اول بود، یا اصلاً نگهبان آنجا نبود، یا من در طبقه‌ای غیر از طبقهٔ پنجم اتاق گرفته بودم، یا اصلاً نگهبان نبود و شغل دیگری داشت، یا اصلاً نبود، اما بیشتر به دندان‌هایم فکر می‌کردم البته نه همهٔ دندان‌ها، به دندان پنجم از ردیف سمت چپ قسمت پایین، که هرچندوقت یکبار می‌افتاد و من مجبور می‌شدم به دندانپزشکی انتهای کوچهٔ صدف بروم و کمی هم به منشی، که دندان‌های سفیدی

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 نگفت. سرش را بلند نکرد. فکر کردم دیگر چیزی نمی‌گوید. رابطهٔ ما به انتها رسیده بود و تلاش برای تجدید رابطه با مرد کتابفروشِ شصت و سه ساله با دندان‌هایی که دست‌کم بیست و هشت سال جوان‌تر بودند، کار بیهوده‌ای بود. داشتم به شناسنامهٔ کتاب نگاه می‌کردم. چاپ ۱۳۶۸ بود. گفتم: «پدر چی؟ پدر صفحهٔ چندمه؟» روز قبل، یعنی همان روزی که خواب دیده بودم دندانم افتاده، خواب دیده بودم پدرم فوت کرده است. رویش یک ملحفهٔ 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 خانهٔ 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 رابطهٔ من و آن پیرمرد کتابفروش به پایان رسیده بود. گفت: «اولِ کتاب فهرست هست. هیچ کتابی نیست که فهرست نداشته باشه.» گفتم: «درسته، حق با شماست.» و شروع کردم به ورق زدن و برگشتم به فهرست و داشتم دنبال کلمهٔ پدر می‌گشتم گفت: «فصل ششم، صفحهٔ شصت و هشت.» به‌راحتی می‌شد حدس زد که کتاب را خودش نوشته باشد. مستقیم رفتم به صفحهٔ شصت و هشت. نوشته بود: «اگر صاحب خواب اگر... دوبار کلمهٔ 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: «ادامهٔ 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، بیضهٔ 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، دست‌کم بهتر از این است که یکی از کلیه‌های آدم از کار بیفتد.» چیزی نگفت. شاید حرف‌های مرا نشنیده بود و شاید هم دوست نداشت توی کتابفروشی‌اش کسی از این چیزها حرف بزند. کتاب را روی پیشخان 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 تنهٔ 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.



نگارنده: غزال امیری

شیارهایی بر دریاهای دوست‌داشتنی

سین چمدان‌ها را جابجا کرد. ساکِ ملحفه‌های یک‌بار مصرف را کشید سمت خودش، یکی از ملحفه‌ها را بیرون کشید و آن را گذاشت روی دستهٔ صندلی، بعد آن را برداشت و دستهٔ 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. اگرم ناراحتید می‌رم تخت بالا.»

میم گفت: «هر بار همین سؤالو می‌پرسی.» و کنار 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.»

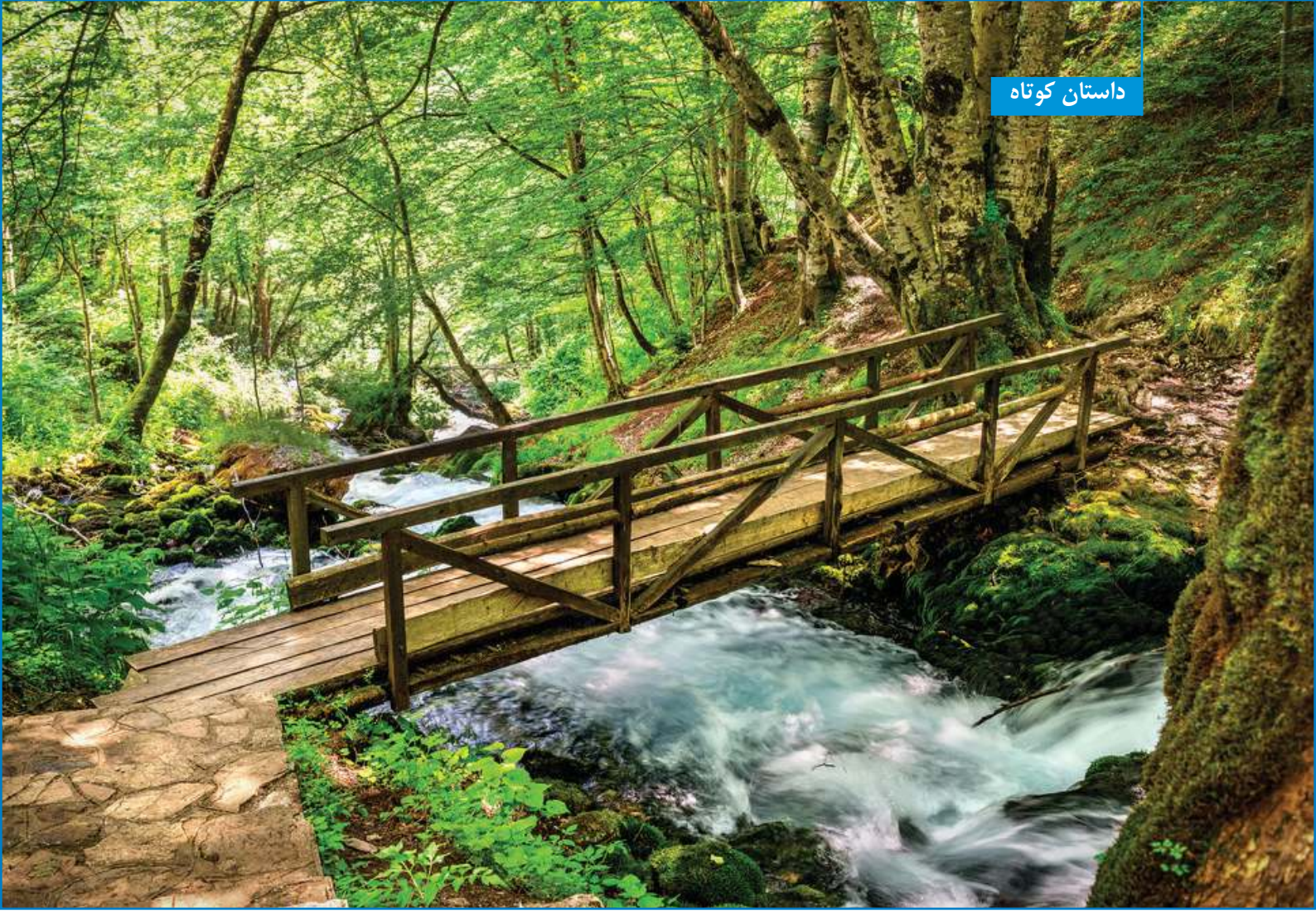
میم سرش را تکان داد: «مگه معلومه، می‌بینی؟» بعد گفت: «قیافهٔ من چطور؟ برای شما آشنا نیست؟»

سین گفت: «نه، دیگه نیست.»

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 سرده.» و از جایش بلند شد و بالاپوشی را که از دستگیرهٔ بالای پنجرهٔ 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 واقعاً.»
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؟»
میم گفت: «هیچی.» دو تایی ساکت شدند. سین گفت: «اگر راهی به شرق باشد! شیارهایی بر دریاهای دوست‌داشتنی؛ باغ‌هایی در موصل؛ رقص‌هایی در توغورث و آوازهای شبانان در سوییس؛ اگر راهی به شمال باشد! بازارهای مکارهٔ نیژنی؛ سورتمه‌هایی 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: «نیم ساعت از فیلم گذشته، اما هیچ‌کدوم هیچ حرفی نزدن، حتی یه کلمه.»
سین گفت: «بهتر. حرف بزنن که چی بشه. اگه آدما می‌دونستن 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 جوری نگاش 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 دکمهٔ شلوار را باز کرد، شلوار صاف از روی زیرشلواری پایین افتاد. مرد لبهٔ تخت نشست و زن چکمه‌ها را از پای مرد بیرون کشید، بعد شلوار را روی بقیهٔ لباس‌ها به کناری گذاشت. سپس لباس‌هایی که از قبل گوشهٔ 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 جوری 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. جلیقهٔ 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: «اوهوم.» بعد گفت: «منم قبلش پیاده می‌شم.»

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 کِچاپ دو تا قلب قرمز رو املت فرانسوی بکشه یا با دارچین و زعفرون، ته‌چین مرغ رو تزیین کنه خیلی هم راضیه.»
بعد گفت: «من از فیلم‌های سیاه و سفید دلم می‌گیره.» از جایش بلند شد و مونیتور را خاموش کرد. قطار پیش می‌رفت و صدای چرخ‌های قطار توی واگن پیچیده بود. سین گفت: «راستی! گفتی 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: «اما 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 کِیه؟»
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 مونیتور قطار که حالا خاموش بود. نور ملایم سقف روی مونیتور سیاه افتاده بود. میم گفت: «مطمئنی که خوابه؟»
سین جواب داد: «آره. اونقدر که اگه .... هیچی. 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 دندون.»
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 گوشواره‌هات 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: «می‌دونی! بعضی کتابا رو میشه بارها خوند، 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 آدما! آدما این‌طوری نیستن. بعد از یه مدت، همه چیزِ 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، پلیور 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 گُه 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.»

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 شانه‌هایش 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؟ اوّلی؟ البته می‌تونی جواب ندی.»
سین جواب داد: «نمی‌دونم. نه اینکه ندونم، مطمئن نیستم. همیشه با خودم فکر می‌کنم یعنی اون اوّلی 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 درباره‌اش حرف نزنیم.»
دو تایی ساکت شدند و به مونیتور خاموش نگاه کردند. صدای چرخ‌های قطار تندتر شده بود و نور ضعیفی روی دستهٔ 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 فکرا 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، زیرِ آفتابِ داغِ یه شهر شلوغ، هیچوقت همچین فکرایی سراغ 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 همهٔ 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 خوشت نمی‌آد؟» سین گفت: «آره امّا.... بذار روشن باشه. نمی‌خوام به چیزی فکر کنم.»
بعد گفت: «به‌نظرت 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.



پُـــــل

نگارنده: مجید طاهری

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.

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 بر می گشتند.

پسین‌گاه برمی‌گشتند و بچه‌ها را با خود می بر د ند.

ما بچه‌ها توی رودخانه شنا می‌کردیم. همه لخت بودیم و تنها یک شورت بلند تا بالای زانو

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.

شرجی و گرما رمقمان را می‌گرفت. تنها دل‌خوشی ما در گرمای سوزان و شرجی، آب تنی در رودخانه بود. و من کشته مردهٔ 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 ببره... اون‌بار به آقای ناظم مدرسه چغلی‌مان کرد....

ناظم هم با ترکه افتاد به جانمان...»

مهرداد به‌تازگی 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، کیسهٔ سربازی‌اش را باز کرد و پوتین‌ها را درآورد و به من داد. شماره پوتین۱۴بود و شماره پای من ۶۳... پاهایم توی پوتین تلق و تلوق می‌کرد. پوتین را فقط برای مدرسه می‌پوشیدم. هنگام شنا پا برهنه به رودخانه می‌رفتم.

به خانه که رسیدم کتاب‌هایم را گوشه تاقچه گذاشتم. تند و تند ناهارم را خوردم و پاپتی با شورت و بلوز آستین‌کوتاه از خانه بیرون زدم. هوا دم‌کرده و شرجی بود. آفتاب داغ توی مغز سرم که از ته تراشیده بودم، می‌خورد و عرق از سروروییم می‌جوشید.

بوی شط مرا به خود می‌خواند. بوی شط با بوی خاک شرجی‌خورده، با بوی تاره و علف تازه‌چیده‌شده درهم آمیخته بود.

به در خانه مهرداد که رسیدم، «سپیددندان» جلوم دوید و دُم تکان داد. او را در بغل گرفتم و سروگوشش را ناز کردم. «سپیددندان» سرپا ایستاد و دست‌هایش را روی شانه‌هایم گذاشت. سرپا که می‌ایستاد هم قد خودم می‌شد.

درِ خانه مهرداد همیشه باز بود. البته در همهٔ 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 ...»

پهلو به پهلوی هم راه افتادیم. سپیددندان هم پشت سرمان آمد. سپیددندان یک سگ گله بود که مهرداد آن را از زمانی که توله بود از یکی از آشنایانش گرفته و بزرگ کرده بود.

بچه‌ها گوشه‌به‌گوشه تا کمر توی آب بودند و سرهای تراشیدهٔ 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.

سپیددندان لب ساحل روی دو پا نشسته بود و ما را نگاه می‌کرد. برایش سوت زدم و با دست اشاره کردم و گفتم: «سپیددندان! ...بیا!»

سپیددندان مهرداد و مرا نگاه کرد و بلند شد ایستاد.

با مهرداد از آب بیرون رفتیم. مهرداد موج کشید

و سپیددندان به سویش دوید.
سپیددندان را با خودمان توی آب کشاندیم. 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 گلدار 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.
حسن‌خبرچین بالای پشتهٔ 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 لوچه آویزان خداحافظی سردی کردند و رفتند.
بابام می‌گفت: «این پسره دهنش هنوز بوی شیر می‌ده ... خانواده‌اش آمده‌اند برایش زن نشان کنند...»
بابای حسن گفته بود: «ما که همین حالا نمی‌خوایم عروسی سر بگیره!... عجالتاً می‌خوایم سنگی روی بافه بگذاریم.»
داشتم حسن‌خبرچین را می‌پاییدم. دلم تاب نیاورد. 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 اثنایی که با حسن گپ می‌زدم دیدم 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 همه‌چیز 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 عرق‌کرده‌اش را خاراند و گفت: «آقا ناظم گفته یک نفر را سپرده‌ام که مواظب تو باشه نه من زهره ندارم.»
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 چهرهٔ آفتاب سوخته‌اش نگاه کردم وگفتم: «حسن!. به خدا قسم! اگه نام ما را به آقا ناظم

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. لبهٔ 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، می شنو ی ؟ »

مهرداد سر تکان داد. سپیددندان دم تکان می‌داد و پشت سرمان می‌آمد.

حسن همچنان بالای پشتهٔ 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 دیوارِ دفتر مدرسه به خط کرد. گفت: «دور سرای مدرسه سه دور بدوید.»

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 هیاهوکنان 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

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 خونهٔ خاله است؟»

گفتم: «آقا اجازه؟ من پهلوی آن‌ور رودی‌ها نمی نشینم !

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. مادرِ 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 دست‌پروردهٔ 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. دربارهٔ 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 خونالود 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 صداهای انفجار که خوابید مدیر و ناظم آمدند و در چارچوب ترک‌خوردهٔ 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: «بیایید 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. یکراست می‌روید خانه. هرکس سر پیچی یا

خلافی بکند 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 زنجمویه 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 کُنار.
گفتم: «چیه؟»
گفت: «مگه کوری! ... نگاه کن، تکهٔ دست.»
روی درخت کُنار 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 وگفت: «بیندازش توی کیسه!.»
مهرداد گفت: «توی انگشتش حلقه ازدواجه!»
مهرداد می خواست 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 خونش 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 حلقهٔ 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 شد یم.
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.

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. به‌گونه‌ای 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 ۶۱سال 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 می‌لنباندیم. و مازاد آن را به خانه می‌بردیم.

عمویم از هندوانه‌ها می‌خورد و می‌گفت: «مردم آن‌ور 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 وگرنه جلوشان می‌ایستادم. از خیلی‌وقت‌پیش، 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 دهنت نزن 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 مردهاشان 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.

رفت‌وآمدها 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 برکرده بودند. هی کِل 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

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 گردوخاک راه می‌انداخت.
عروسی توی خانهٔ 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 دختربچه‌ها 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 کفشش 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 نمی‌خره؛ 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 پسرم 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 آینهٔ 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 فانوس‌به‌دست 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

اسم من هیروشیماست، یک بیماری تیروئیدی مزمن، از آن‌ها که یک‌دفعه بندهای کُلفت انگشت‌هایش را می‌گذارد پشتت، روی مهره‌ای که درست کنارش یک خال خوش‌رنگ قهوه‌ای داری و بعد هُلت می‌دهد رو موزاییک‌های رنگی و مینیاتوری خیابان فردوسی.

چترهای رنگی بالای سرم تاب می‌خوردند و من از گوشهٔ چشم، 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 کج‌وکوله می‌شد و ورم می‌کرد و می‌خوابید. دویست 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، می‌پیچیدی به راست و خودت را جا می‌دادی توی گردونه و از توی شیشه صورت پیرزنی را می‌دیدی که شبیه بطری مچاله‌شدهٔ دلستری بود که درش گم شده باشد. بیشتر که می‌چرخید، گردونه را می‌گویم، می‌دیدی که نور لامپ مهتابی افتاده روی ترَک 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 شاخهٔ 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 گِلی‌ام را دیدم که سر ظهر از دیوار کاه‌گلی باغ انار بالا رفته و حالا از ضرب ترکه خونی است.

روی تخت که خواباندنم، دکتر نزدیک شد. قدبلند 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 تَرکه را حس کنم، اما نمی‌شد، در نیمه‌باز بود و تلویزیون را نمی‌دیدم. گفتم یادم نمی‌آید. گفته بودم یادم نمی‌آید و سبیل‌های

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 بود. گفتم یادم نمی‌آید. نه این‌که 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 شمارهٔ 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 زردِ 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. چرخی زد 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، لپ‌هایش 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؟ لپ‌هایتان 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 تلق‌تلقشان را با صدای جویدن آدامس توی ذهنم عوض کنم. زبانم را چرخاندم توی دهانم و قبل از این‌که گیر کند به پریدگی آسیای دوم، چسباندمش به سقف دهانم و بعد صدای ترکاندن آدامس را درآوردم. همین‌موقع 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 دستهٔ جاروبرقی‌ای بود که ته یک مغازهٔ 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 یکه‌به‌دو نکن پیرمرد!»

آدامسم را ترکاندم و گفتم: «عمه‌ت پیرمرده.»

پرستار دست گرفت جلوی دهانش و رو به کلهٔ طاس گرد روبه‌دستگاه گفت: «اجازه بدید دکتر!» و پرسید: «اسمت‌و 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 عشوه می‌آمدند. هیچ‌کدام شبیه فرشتهٔ 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 می‌نوشتم، به سیاهی خودکارم که رد می‌انداخت روی کاغذ.

صدای پزشک جوان جلیقه‌پوش را که شنیدم خودکار را همان‌جا جلوی کلمهٔ نام گذاشتم. گفت: «هیچ‌چیت نیست پدرجان! شماره‌ای چیزی داری زنگ بزنیم بیان ببرنت یا خودت می‌تونی بری؟»

گفتم: «شماره که نه، اما یکی اینجاست که به چشمم 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 راستش‌و 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 تصمیم بگیری، 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 سبیلم را جویدم. همان‌طور که نگاهش می‌کردم و مثلاً موی سبیلم را با دندان کشیدم.

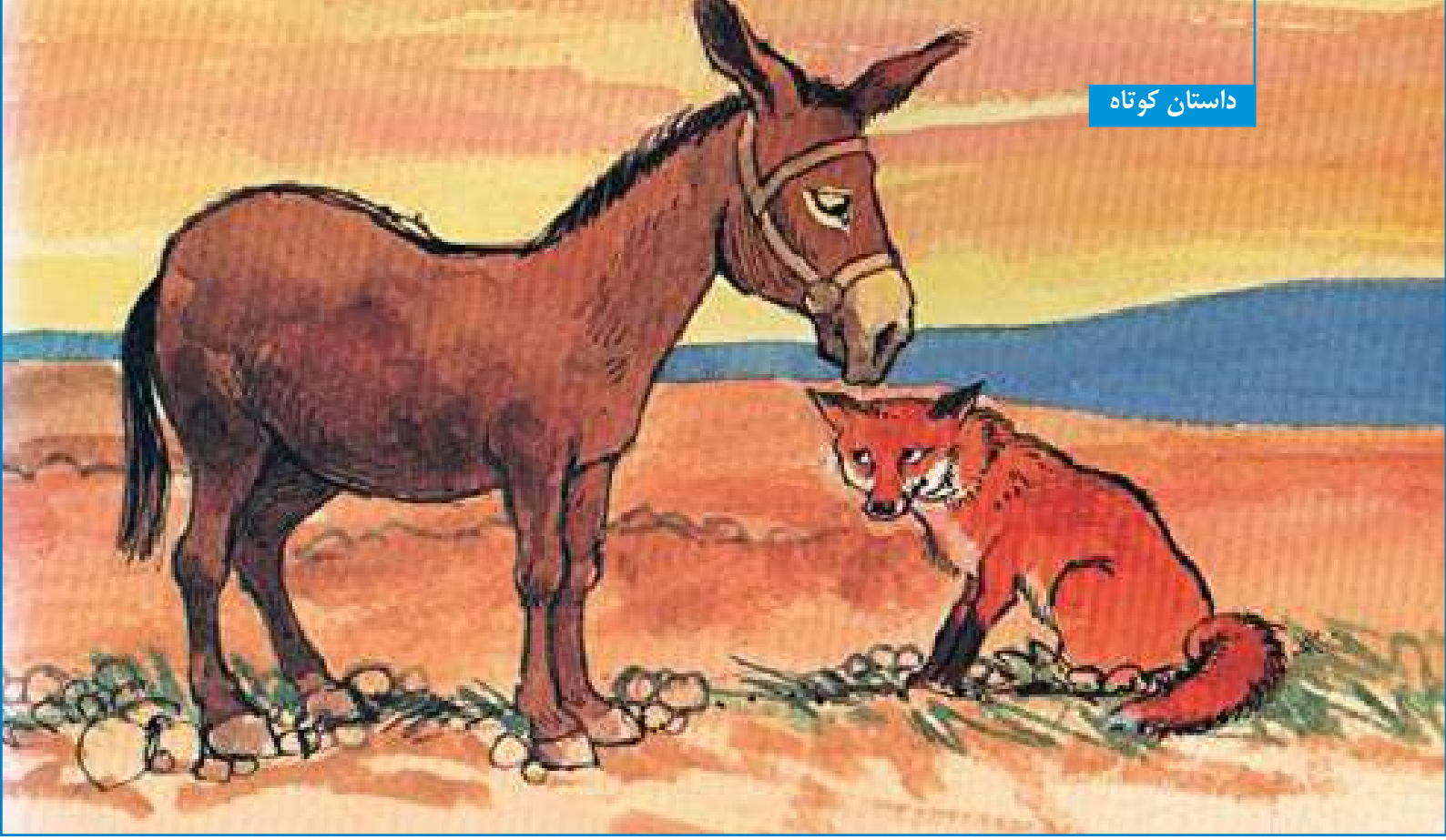
گفت: «حالا چرا اون؟»

گفتم: «کی گفت زنه؟»

با گوشهٔ 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 این‌که چیزی بگوید، گفتم: «بنویس هیروشیما.»



تاتـــه‌روآ و الاغ

بازنویسی: سمیه کاظمی حسنوند

راوی و گردآورنده: عبدالعلی میرزانیا

داستان‌های تاتـه‌روآ، نـه یـک داسـتان بلکـه ده‌هـا و صدهـا داسـتان دربـاره یـک روبـاه اسـت. ایـن داسـتان‌ها در موقعیت‌هـای مختلـف و متفاوتـی بیـان شـده‌اند. حیطـه جغرافیایـی ایـن داسـتان‌ها عمدتـا در دامنـه کوه‌هـای زاگـرس و به‌خصـوص مناطـق لـک زبـان کـه عمدتـا در اسـتان‌های لرسـتان ماننـد الشـتر، نورآبـاد، کوهدشـت؛ مناطقـی از کرمانشـاه، همـدان، ایـلام و... گسـترده اسـت. پرداخـت طبیعت‌گرایانـه و اسـتفاده از عناصـر بکـر طبیعـی ماننـد حیوانـات، پرنـدگان، پوشـش گیاهـی منطقـه و... از خصوصیـات بـارز ایـن داستانهاسـت.

روزی روزگاری در زمان‌هـای دور، تاتـه‌روآ در جنگلـی زندگـی می‌کـرد.

یـک روز، مثـل همیشـه، تاتـه‌روآ، بـه دنبـال رزق و روزی‌اش بـود. روبـاه از دور خـری را دیـد و بـا خـودش گفـت؛ «به‌بـه! روزی امـروز مـن سـوار ایـن خـر شـده اسـت.»

پـس جلـو رفـت و بـه الاغ سـلام کـرد. الاغ کـه از روبـاه، دل خوشـی نداشـت و همـه قبیلـه و اقوامـش، زخم‌خـورده مکـر و حیلـه طایفـه روبـاه بـود، بـا دلخـوری، جـواب سـلام روبـاه را داد و دوبـاره مشـغول چـرا در دامنـه کـوه شـد.

تاتـه‌روآ سـری تـکان داد و رو بـه الاغ گفـت: «نمی‌دانـم چـرا از مـن ناراحتـی و اینطـور سـرد، بـا مـن برخـورد می‌کنـی؟ خـوب نیسـت کـه بـا بی‌اعتنایـی جـواب سـلامم را بدهـی. مـن فقـط می‌خواسـتم بـه تـو بگویـم کـه وقتـی داشـتم بـه ایـن طـرف می‌آمـدم از دور گـرگ گرسـنه‌ای را دیـدم کـه معلـوم بـود چنـد روز اسـت، غـذا نخـورده. گـرگ داشـت بـه ایـن طـرف می‌آمـد. مـن سـاده‌دل و خوش‌قلـب، تـا تـو را از دور دیـدم، گفتـم بیایـم و شـرط بـرادری را به‌جـا بیـاورم و بگویـم کـه گـرگ گرسـنه‌ای در ایـن اطـراف می‌چرخـد،

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.

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: «تاته‌روآ، 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.»
تاته‌روآ، 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.
تاته‌روآ گفت: «نترس آبرا[۲]! تا وقتی که با تاته روآ هستی، از هیچ‌چیز، نترس! از دندان تیز و پنگال تیزتر گرگ هم غمی نداشته باش و به دلت بد راه نده..»
الاغ گفت: «چطور نترسم تاته‌روآ! 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.»
تاته‌روآ گفت: «پس راه بیفت و به دلت ترس راه نده.»
روباه و الاغ به راه افتادند تا به چهل خرسان[۳] 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 تاته‌روآ، سوار الاغی شده، با تعجب گفت: «خسته نباشید تا ته‌روآ؟ از کجا می‌آیی و به کجا می‌روی؟»
تاته‌روآ بادی به غبغب انداخت و گفت: «عمرت زیاد! دارم از زیارت پیر جرجر[۴] می‌آیم!»

۲.آبرا، مخفف ای برادر در زبان لکی و کردی است.
۳.چهل خرسان یکی از ارتفاعات رشته کوه بلند و مرتفع گرین در لرستان (غرب ایران) است. رشته‌کوه گرین ۳۶۳۰ متر بلندی دارد. این رشته‌کوه 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.
٤. در تمام داستان‌های تاته‌روآ، پیر جرجر، امامزاده‌ای است که وجود خارجی ندارد و به‌منزلهٔ قسم دروغ تاته‌روآ به حساب می‌آید تا حیوانات دیگر حرف او را باور کنند. در مناطق لک‌نشین، پیر به معنای امامزاده است.

خرس گفت: «زیارت قبول تاته‌روآ! باد یک بار در سال با خودش گل می‌آورد، بیا و مهمان من باش و خستگی در کن.»
تاته‌روآ 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: «تاته‌روآ زیارت قبول. توی چهل خرسان چکار داری؟»
روباه شروع کرد به حرافی. از گرین و گاماسیاب[۵] و یال کبود[۶] 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: «تاته‌روآ 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[۷] صد منی گردو و گلابی، دوتا همونه[۸] نخود را به چوپان‌های گاماسیاب داده‌ام تا راضی شوند و برای یک سال این خر را به من اجاره بدهند.»
خرس گفت: تاته‌روآ، 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.
٦. یال کبود از قلل 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.

نمی‌کنم. حرف من، حرف خر است.»
خرس گفت: «تاته‌روآ تو را به ارواح اجداد شمشیرباز و معروفت، قسم می‌دهم، تو را به همان پیر جرجری که به زیارتش رفته‌ای، برو و خر را راضی کن.»
تاته‌روآ دوباره به پیش الاغ برگشت.
الاغ درحال چریدن در مرتع بود و تا روباه را دید، گفت: «خیلی دیر آمدی تاته‌روآ... خرس چه می‌گوید؟»
تاته‌روآ گفت: «آبرا! چه بگویم که دلم خون است. این خرس گنده‌بک زشت؛ می‌گوید چند هور صد منی آذوقه دارم که باید خر آنها را به کوئر[9] 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.»
تاته‌روآ 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 به‌کار 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: «آبرا! 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[10]! دیدی چه شد! هر چه از دست گرگ فرار کردیم حالا اینجا به دامش افتاده‌ایم.»
تاته‌روآ گفت: «نترس آبرا! 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 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 تاته‌روآ 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 تاته‌روآ می‌رفت و از سختی کار و گرسنگی شکایت می‌کرد. اما تاته‌روآ از دور مجسمه گرگ را نشانش می‌داد و می‌گفت: آبرا، 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 می‌چرخی، بوی سمسا[11] و مفرا[12] 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 به‌خاطر 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: «تاته‌روآ، سنگ ریزه‌ای توی سم من گیر کرده. اگر سنگ‌ریزه را در بیاوری، لطف بزرگی در حق من کرده‌ای.»
روباه گفت: «آبرا! اصلا 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: «آبرا! 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 مواجب کنم. مرگ بهتر از این زندگی است.»

---

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. سمسا 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. مفرا گیاهی است کوهی و معطر، که مردم بومی در بهار آن را می‌چینند و به عنوان ادویه و... استفاده می‌کنند.

چشم شور

نگارنده: افسانه دشتی

درِحیاط محکم به‌هم خورد و بابا رفت به قول خودش دنبال یک لقمه نان. بردیا هنوز زیر پتو، گلوله مانده. لابد خستهٔ اضافه‌کاری دیروزش است. محال است حالا بیدار شود. عمو فریدون دیشب خانه نیامده. مردک زیادی اهل دوست و رفیق است و سر و گوشش می‌جنبد. 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 و شانه می‌کشد. عمه ناهید هم یا طبق معمول در خواب ناز است و یا دارد به قول بی‌بی جلوی آینه بزک‌دوزک می‌کند. با دستپاچگی کتابی را که لب طاقچه گذاشته بودم؛ در کولهٔ زهواردررفته‌ام می‌چپانم که تا خودِ 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 گوشهٔ چارقد ململش را مشت می‌کند وسط سینه و

آنقدر پیچ می‌دهد که گرهٔ پایین چارقد می‌افتد توی مشتش. هر وقت به دلش بد می‌افتد، همین کار را می‌کند. همیشه پایین چارقدش 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 گرهٔ انگشتانش را تنگ‌تر می‌کند و زیر چشمی نگاهی به کولهٔ باد کرده‌ام می‌اندازد. فنجان چای را جلوی صورتم می‌گیرد و جوری 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. هروقت زن‌های همسایه کتابی دستم می‌دیدند، بی‌بی چهار قُل را دایره‌وار فوت می‌کرد سمتم. منم با خنده در گوشش می‌گفتم: «بی بی آخه می‌خوان چیه منو چشم بزنن.» بندهٔ خدا هم که به قول خودش از این ناشکری‌هایم کفری 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 سینهٔ 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 قل 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 جوری برای عمو فریدون شیرین‌زبانی می‌کند و آخر سر حرفش را به کرسی می‌نشاند 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 آمادهٔ حرکت شد. روی صندلی‌ام جابه‌جا شدم. سرم را به شیشهٔ لَک افتادهٔ 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 شوفر 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 کارهٔ 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، جِر می‌دهد. چشمانش روی من مانده، لابد نرمی دستم حالش را زیر و رو کرده. خدا رو شکرکه خیلی در این حالت نمی‌ماند و گورش را گم می‌کند.

آفتاب از شیشهٔ بی‌پردهٔ اتوبوس رد شده. چین‌های دامنش را روی صورتم پهن کرده و به پلک‌های خواب آلوده‌ام گرما می‌بخشد. صدای لِک‌لِک اتوبوس مانند آهنگی در سرم ریتم برداشته. جثهٔ نحیفم با تکان‌های اتوبوس به چپ و راست می‌رود و هنوز به یک سمت نرسیده بر می‌گردد، مانند کودکی که روی پاهای دراز کردهٔ 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 کمک‌شوفر لعنتی را دوباره بکشانم اینجا. اصلاً نمی‌ارزد. لابد با یک لیوان پلاستیکی و ترکیبی از آب سرد و چای کیسه‌ای می‌دود سمتم و بعد با آن چشم‌های درشتش زیرزیرکی 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. ای‌کاش 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

لبخند را از صورتش دزدیده. انگار با نگاه سرد و غم زده‌اش 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 نمی فهمیدم پشت آن چشم‌های شبنم زده و سرخش چه چیزهایی که نگذشته. بی‌بی هم همهٔ غصه‌هایش را پشت چین وچروک‌های صورتش پنهان می‌کند. انگار که همهٔ زن‌ها در پنهان کاری استادند. جوری خودشان را می‌زنند به آن راه تا مبادا روزی به توصیه مادرشان، سایهٔ 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 پر چانه‌ای 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 گوشهٔ کاغذ را بالا می‌گیرم تا حواسم را پرت می‌کنم روی کلمات صفحه بعدی. دلم نمی‌خواهد اینجا وسط این غریبه‌ها به هق هق بیافتم. مانند همان دختر بچه‌ای که خیلی وقت‌ها دلش می‌خواست گوشهٔ دامن مادرش را ول کند، یک تنه بایستد جلوی همه‌ی غر و لندها و بعد راه خودش را برود،گوشهٔ کاغذ را با خشمی‌که نمی‌دانم سال‌ها در کدام کنجی از وجودم پنهان کرده‌ام، رها می‌کنم. دلم می‌خواهد الان مامان کنارم نشسته باشد. دو تا صندلی جلویِ 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 وصلهٔ ناجور زندگی‌اش هستم. انگار که اگر روزی اخم و تخمم نکند همان روز دلیل بی آبرویی‌اش می‌شوم. از مادری که مدت‌ها غم‌هایش را در خودش تلنبار کرد تا بالاخره غمباد شد و پیچید به دست و پای زندگی‌اش. از بردیا که فقط از برادری غیرت و ناموس 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 همهٔ این‌ها، ته ته دلم یک چیزی پرپر می‌زند، برای زندگی که دارم دزدکی برای خودم می‌سازم. ای‌کاش مادرم هم همین کار را کرده بود و مادرش و مادر بزرگش هم. آن وقت دیگر هیچ دختری مجبور نمی‌شد از همان دردهایی 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 کِش می‌آید و اتوبوس هر لحظه بیشتر سرعت می‌گیرد. طوری که انگار می‌خواهد تمام جاده رایک جا ببلعد. سرم را به تکیه گاه صندلی می‌چسبانم و در کمال خوش خیالی باقی ماندهٔ خواب صبحگاهی‌ام را طلب می‌کنم. دلم می‌خواهد وقتی چشم باز می‌کنم، تمام این سال‌ها رفته باشند و من آرزوهای بر آورده 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 گوشهٔ چادرش را می‌گیرم. مثل وقت‌هایی که از هول کتک‌های بابا می‌دویدم پشت مامان و گوشهٔ دامنش را می‌گرفتم. مامان که رفت، گوشهٔ 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. گوشهٔ چادر را محکم تر در مشتم جمع می‌کنم و خدا خدا می‌کنم که آن زن چیزی نفهمد. همین که خودم را از پله‌های اتوبوس سُر

می‌دهم پایین با دلهره گوشهٔ چادرش را ول می‌کنم. چشم‌هایم دارند دوباره به دیدن عادت می‌کنند. هنوز جای پاهایم روی زمین سفت نشده که یک‌هو چشمم می‌افتد به تابلوی بد قواره و بلند پاسگاه. انگار که از عمد، از بالای سر مسافرها قد می‌کشد تا خوب ببینمش. هر قدر که حروف زمختش بیشتر دیده می‌شوند، فکرهای بی خودی هم بیشتر در سرم دور بر می‌دارند. مثل تند بادی 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 دودهای اسفند آمد جلوی چشمانم. چه قدر دلم می‌خواست الآن اینجا بود و چهار قل را دایره‌وار فوت می‌کرد سمتم. قلبم طوری به سینه‌ام می‌کوبد 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. جثهٔ بی‌رمقم را به دیوار آجری پاسگاه تکیه می‌دهم و به انتهای باریک جاده چشم می‌دوزم. چقدر راه آمده‌ام! آنقدری که حالا خانه، حتی به اندازهٔ یک نقطه هم پیدا نیست. فقط خورشید است و لکهٔ سیاهی که به سرعت نزدیک می‌شود. هر چه بیشتر جلو می‌آید، احساس می‌کنم که چقدر به لکه‌های سیاه زندگیم 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 بی‌محلی‌هایش 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. بابا هم قبل از اینکه لب باز کند و دوباره بیفتد به بد و بی‌راه گفتن، اول یک کشیدهٔ 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 کفری‌تر 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 جملهٔ بابا سری تکان می‌داد. داشت درست عین بابا می‌شد.

حاج آقا علی پیش نماز مسجد بود. بیشتر اوقات به اصرار بابا می‌آمد خانهٔ 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 سفرهٔ ما برکت می‌آورد. بابا هم انگار با این کار داشت یک جورهایی دم حاج آقا علی رو می‌دید تا وام‌های قرض‌الحسنهٔ مسجد را روانهٔ 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 خانهٔ ما، کار دستم داد. به چشم ماشاالله تیز بین حاج آقا علی شصت و هفت ـ هشت ساله، دیگه بچه به نظر نمی‌آمدم. آبی افتاده بود زیر هیکلم 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

مثل فشنگ از یک گوشه‌ای می‌رسید. از وقتی بی‌بی به عمه گفته بود که دیگر آن دختر کوچولوی دیروز نیستم و نشانه‌هایی از زنانگی در من پیدا شده که برای‌یک دختر ده سال و نیمه زیادی دردناک است، رفتار عمه با من بهتر شده بود. بی‌بی عمه را قسم داده بود که این روزها در حقم مادری کند و یک کم هوای من بی‌مادر را داشته باشد. عمه هم دستش درد نکند، نمی‌دانم از سر ناشی‌گری یا سادگی‌اش، عمو فریدون را فرستاده بود سوپری که چند تا بسته نوار بهداشتی بخرد. انگار عمه خجالت کشیده بود به بردیا بگوید. بی‌بی هم به بابا یا بردیا این جور چیزها را نمی‌گفت. خوب می‌دانست که آن‌ها عمراً آن هم به خاطر من بروند سوپری محله و از محمود بقال چنین چیزی بخواهند. بی‌بی اگر می‌دانست با این قسم‌اش، مهربانی عمه تا این حد بالا می‌زند که چنین دیوانگی‌ای کند، حتماً خودش را با گفتن به درک اسفل السافلینی کشانده بود تا مغازه‌ی محمود بقال. عمو فریدون هم که هیچ چیزی از عمه ناهید از او پنهان نمی‌ماند، حسابی جا خورده بود که خانوم چرا حالا! حالا که وقتش نیست. و عمه هم با عشوه‌گری‌هایش همه‌چیز را گذاشته بود کف دستش. گمان کنم عمه ناهید بعدها که ملتفت نگاه‌های عجیب و غریب شوهرش به من شده، محکم با آن دستی که عاشق صدای جرینگ جرینگ النگوهایش هستم، زده گوشه‌ی صورتش که ای چه خریتی کردم و دیگر هوای من را نداشت که هیچ حالا بدتر هم شده بود. انگار که چشم‌رانی‌های شوهرش تقصیر من بود. تا عمو فریدون پایش را از خانه می‌گذاشت بیرون، عمه می‌رفت 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 کودکانه‌ام با عروسک پارچه‌ای که بی‌بی برایم درست کرده بود بازی می‌کردم. دلم هم بگی‌نگی درد می‌کرد. به دردش عادت نداشتم. گهگاهی هم به انعکاس ماه در آب حوض نگاه می‌کردم. طوری می‌لرزید که کم مانده بود از یک گوشه‌ای بپرد بیرون. خدا می‌داند از آن بالا چه می‌دید که آن طور هول برش داشته بود .حاج آقا علی در ایوان لم داده بود و چای نباتش را داغ‌داغ هورت می‌کشید. از بس که عجله داشت. بابا هم کنارش دست به سینه نشسته بود. چند وجب آن ورتر هم عمو فریدون و بردیا. بی‌بی و عمه ناهید نبودند. قبل از اینکه حاج علی سر برسد، رفته بودند خانهٔ اکبر نقاش عیادت زهرا خانم. انگار رحمش را در آورده بودند. از بس که زاییده بود. به گمانم بی‌بی 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. بی‌بی هیچ‌وقت مرا آنجا نمی‌برد. می‌گفت زنک چشمش زیادی شور است. عمه ناهید هم خیلی دوست نداشت برود خانه‌ی در و همسایه. اما برای اینکه خودی نشان دهد و پشت سرش حرف درنیاورند که طاقت دیدن بچه‌های زهرا خانم را ندارد، می‌رفت. هر چند که خیلی هم بدش نمی‌آمد تا طلاهایی را که عمو فریدون به پاس ناز و عشوه‌های عمه برایش خریده بود، بکند در چشم‌شان. آخر هر وقت زن‌های همسایه دور هم جمع می‌شدند و چانه‌ی غیبت کردنشان گرم می‌شد، عمه ناهید را بی نصیب نمی‌گذاشتند. از همین زن‌ها شنیده بودم که عمه ناهید اجاقش کور است. آن موقع نمی‌فهمیدم اجاقش کور است یعنی چه. خیال می‌کردم چون عمه مدام درگیر قر و فیس است و همه‌ی پخت و پزهای خانه با بی‌بی ملکه است، می‌گویند عمه اجاقش کور است. این را مادر و خواهرهای عمو فریدون انداخته بودند سر زبان‌ها. آن‌ها هم از همین محله بودند. خانه شان چند کوچه آن طرف‌تر 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 نمی‌کرد. قبول نکرد که بعد از عروسی بروند آنجا زندگی کنند. عمو فریدون هم که خام عشوه‌های عمه شده بود، همه‌ی بند و بساطش را جمع کرد و آورد اینجا. البته به قول بی‌بی دلیلش فقط همین نبود. برمی‌گشت به ذاتش. زیادی زرنگ بود. وگرنه با آن جیب‌های قلمبه‌ای که داشت راحت می‌توانست یکی کوچه بالا و پایین خانه‌ای بخرد. به خیال بی‌بی، حتماً داشت و عمه بی‌خبر بود. وگرنه دوست و رفیق‌هایش را وقت و بی‌وقت کجا جمع می‌کرد.

با انگشتانم آب حوض را جلو و عقب می‌کردم تا شاید اینجوری ماه از یک گوشه‌ای بیافتد بیرون. دلم غنج می‌رفت از خیال اینکه بغلش کنم و هر بار که بابا یا بردیا برایم چشم و ابرو می‌کشیدند، با هم بخزیم زیر پتو تا دیگر در آن تاریکی تنها نباشم. یکهو با صدای حاج علی به خودم آمدم. کف دستش را به

سمتم دراز کرده بود و با نگاهی فاتحانه گفت:» نُقل دوست داری لیلا؟»
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 گوشهٔ لباسم، اما کثیفی‌هایش پاک نشد. انگار که به من چسبیده بودند. سرم را که بلند کردم دیدم عمو فریدون دوباره چشمانش را تنگ کرده روی من و لبخند کجی نثارم می‌کند که یکهو بی‌بی از درآمد تو. پاهایش از زیر پردهٔگل درشت دم راهرو پیدا بود. خودش را با احتیاط به گوشهٔ دیوار چسباند تا مبادا از آن دو پلهٔ باریک و پخته و پوسیدهٔ جلوی حیاط قل بخورد پایین. گوشهٔ پرده را که کنار زد، نگاهش افتاد به حاج آقا علی و نقل‌هایی که جلوی پایم ریخته بودند. هنوز از پلهٔ دوم پایین نیامده بود که چادر مشکی خالدارش از روی سرش سر خورد و روی آجرهای لب پریدهٔ کف حیاط پهن شد. بی‌بی همان جا روی پله نشست. بایک دستش چنگی انداخت به گرهٔ پایین چارقدش و با دست دیگرش کوبید به گوشهٔ 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؛ لبهٔ 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 بزک و دوزکش را نو کند و تا ته مغازه را در نمی‌آورد، پا به خانه نمی‌گذاشت. اصلاً روحش هم خبر نداشت که در خانه اوضاع از چه قرار است. اما بی‌بی غفلت کرده بود که مرا با آن‌ها تنها گذاشته بود. آخر بندهٔ خدا گمان نمی‌کرد که حاج علی هم حساب موی سفیدش را نکند و حرف و خواسته‌اش را نادیده بگیرد. انگاریک 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 بالله بی‌احترامی به حاج علی و اسلام باشد، به‌هیچ‌وجه 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 ویا خدایی نکرده کاری دستم دهد. از آن شب به بعد همه چیز عوض شد. اما طوری که نه من فهمیدم و نه عمه.
لکهٔ 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 دامنش 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 خودم 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 دویده بودم، انگار حالا دویدن یادم رفته. آنقدر از درون فروریخته‌ام که با تلنگری از هم بپاشم. باد که تا چند دقیقهٔ پیش نسیمی بیش نبود،

حـالا انـگار شـده عفریته‌ای که سـر بزنگاه پیدایش می‌شـود و مـدام بـه دسـت و پایـم می‌پیچـد. بابـا تـا چنـد قدمی‌ام رسـیده. صـدای لـه شـدن سـنگریزه‌ها زیـر قدم‌هـای پـر از خشـمش، جانـم را می‌خراشـد. یـک آن احسـاس می‌کنـم همـه چیـز در بی‌منطـق تریـن حالـت ممکـن بـه دورم می‌گـردد و محکـم بـه آسـفالت کوبیـده می‌شـوم. وقتـی چشـم بـاز می‌کنـم مابیـن بردیا و عمـو فریدون نشسـته‌ام و مسـیری را کـه از صبح پیش رفته بودم، دوباره برمی‌گشـتم. بـه انتهـای باریک جـاده چشـم دوختم؛ جـز تاریکی محض، هیـچ چیـز دیگری پیدا نیسـت. انگار دارم دوبـاره در تاریکی ابـدی فـرو مـی‌روم که با هـزار ا میـد و آرزو از آن گریخته‌ام. حـالا می‌فهمـم کـه بی‌بی چـرا اینقـدر موقع رفتنم دلشـوره داشت.

عمـو فریـدون بـا پوزخنـدی کـه گوشـهٔ لبـش گذاشـته، حریصانـه برانـدازم می‌کنـد. جـوری در مـن غرق شـده که از حرکـت بی شـرمانهٔ نگاهش مورمورم شـد. چشـم‌هایم را روی هـم می‌گـذارم و آنقـدر فشـار می‌دهم که جـز تاریکی چیـز دیگـری نبینـم. امـا چـه فایـده وقتـی انگشـتان عمو فریـدون دزدکـی نوازشـم می‌کنـد. دلـم می‌خواهـد جیـغ بکشـم. امـا از کجـا معلوم که صدایـم با تو دهنی‌هـای بردیا و حلالـت باشـه‌های بابا خفه نشـود. حتماً که همین اسـت. وگرنـه چـرا بابـا بـا اینکـه از آینـه جلـوی ماشـین حرکـت مرموزانـه‌ی انگشـتان عمـو فریـدون را روی تنـم می‌بینـد، مـدام ایـن جملـهٔ لعنتی حلالـت باشـه را با صدایـی بلندتر می‌چپانـد در سـر او! نمی‌دانـم چـرا یکـهـو در تاریکـی پشـت پلک‌هایـم یـاد انگشـتری افتـادم کـه آن روز عمـو فریـدون بـه مـن داد. آن روز عمـه ناهیـد بعـد از دیـدن آن انگشـتر اخم‌هایـش رفـت توی هـم و اصلاً آن شـش تا لنگه النگـوی جدیـدش را یـادش رفـت. عمـو فریـدون هـم کـه متوجـه ترشـرویی عمـه شـد، از گوشـهٔ چشـمش نگاهی به مـن انداخـت و با لحنـی آرام رو به عمه گفـت:» عیبی نداره خانومـم بچه‌سـت، بی‌مـادره.» و بی‌بـی چقـدر آن موقـع لب‌هایـش را جویـد. حـالا می‌فهـم چـرا آن روز از کثافـت نقل‌هایـی کـه حـاج آقـا علـی ریخت کف دسـتم چندشـم شـد. حـالا می‌فهمـم اجـاق عمـه ناهیـد کـور اسـت؛ یعنی چـه. ای‌کاش بی‌بـی آن شـب، آنقـدر دیر به خانه برنگشـته بـود. ای‌کاش حـاج آقـا علـی آنقـدر در ایـوان خانـهٔ مـا لـم نمـی‌داد و سـرش را در هـر گوشـه و کنـاری از زندگیمـان فـرو نمی‌کـرد. ای‌کاش عمو فریـدون هنوز هـم برایم همان عمـو فریـدون عمـه ناهیـد بـود. هـر چـه کـه بـود انـگار با دزدکـی رفتـن مـن، کار از کار گذشـته بود و دیگر نمی‌شـد جمـع‌اش کـرد. خـدا می‌دانـد که دسـت بابا در کـدام جیب عمـو فریـدون مانـده بـود که این شـده بـود سرنوشـت من. از نظـر مردهـای خانـهٔ مـا ایـن بهتریـن تصمیـم بـود. هـم بابـا و بردیـا بـه نـان و نوایـی می‌رسـیدند و هـم عمـه بیـخ ریش‌شـان نمی‌مانـد. بـه خیال‌شـان مـن و عمـه ناهیـد خیلـی خـوش شانسـیم که چنیـن بختـی نصیبمان شـده. بیچـاره عمـه ناهیـد خـدا می‌دانـد الان در چه حالی اسـت. حتمـاً وقتـی دوزاری‌اش افتـاده حسـابی خـودش را به در و دیـوار کوبیـده و از حـال رفتـه. از نظـر حـاج آقا علـی و بابا، بردیـا و حتـی بی‌بـی، عمـو فریـدون حـق داشـته وقتی که فهمیـده من تـک وتنهـا راه افتاده‌ام سـمت شـهری غریب، وسـط حیاط خانه سـینه سـپر کند و عربده بکشـد که زنم را می‌خواهـم. وقتـی قـرار شـد بـه عنوان یـک زن بـه تاراج بـروی دیگـر فرقـی نمی‌کنـد کـه دختـر نه سـاله باشـی یا زن سـی و چنـد سـاله. فقط بایـد گرد زنانگـی روی هیکلت نشسـته باشـد تا سـر جسـم ناقابلـت معاملـه کنند.

سـکوت وحشـتناکی در فضـای ماشـین حبـس شـده و جـز صـدای نفـس نفـس زدن‌هایم چیـز دیگری شـنیده نمی‌شـود. فقـط گه‌گاهـی صـدای خفـه‌ای ماننـد فـرو بـردن آب دهـان، از گلوی عمو فریـدون می‌خزد لابه‌لای نفس‌هـای بریـده‌ام و بعـد دوبـاره هیـچ چیـزی غیـر از صـدای نفس‌هـای من نیسـت. بردیـا و بابا آنقدر سـاکت نشسـته‌اند کـه دیگـر هیچ شـباهتی به قبل ندارنـد. انگار کـه دارنـد ماندگـی چـاق می‌کننـد. شـوخی نـدارد؛ آوار کـردن زندگـی بـر سـر آرزوهـا. بایـد ایـن چنیـن مردی باشـی تـا بفهمـی درهم‌کوبیـدن یعنـی چه.

کافهٔ گُلِ خنده‌زار

نگارنده: نرگسِ دوست

نادر با دستِ مُشت شده زیر چانه، درکافهٔ گُلِ‌خنده‌زار نشسته بود و همینطور پای چپش را روی پای راستش انداخته بود و هی قاشق 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 پرکرده بود. هرچه می‌خواست با تکان دادن دستش، مگس‌ها عقب‌نشینی کنند، فایده‌ای نداشت، نادر چریکِ ماهری در مقابل سپاه سیاه بود، اما این‌بار 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

راه‌راه، که چند لکه گلِ خون روی پیراهن سفیدشان مانده بود و انگار از یک مجلس گرمِ اعتراضی در خیابان برگشته بودند، با تشتی خون بر سرشان سرآسیمه 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 نشانهٔ اعتراض به لشکرِ 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 قهوهٔ تلخ با طعم گسِ مرگ داریم.» ناگهان ریشیِ چاق با صدایی بم گفت: «پشمالوی خنده‌زار، گس مرگ یعنی چه؟ چرا چای مشتی دبش نداری؟ پس این زهرِماری چیه، که جلوی این جغلهٔ پاپتی گذاشتی؟ نادرکه بی‌توجه به زمان و مکان بود، یهویی با وراجی‌های ریشی چاق، مشت محکمی روی میز کوبید و قاه‌قاه خندهٔ بلندی سر داد که یک‌باره قهوه‌اش ریخت و تکه‌های شکستهٔ فنجان کف کافه پخش شد. یک‌مرتبه دو مرد ریشی خشمناک با چشمهای از حدقه درآمده، به او زل زده و به مِن مِن کردن افتادند.

در همین حین، پشمالو با سرعت خودش را کنار میز رساند، با صدایی خش‌دار و گرفته؛ انگار که چیزی ته گلویش گیر کرده باشد، گفت: «چکار کردی نادر؟ می‌خواهی در این روزگار تا ته اریب، چه به سر کافهٔ خنده‌زار بیاری؟ نه میز سالمی براش گذاشتی و نه صندلی راحتی! لشکر سیاه مگس هم که شب و روز از در و دیواراش بالا می‌ره!»

نادر با دستهای مشت‌شده زیر چانه، به چشمان پشمالو زل زد و گفت: «به تلخی این قهوهٔ قجری کشتمشان و دوباره قهقههٔ بلندی سر داد، ریشیِ لاغر هم با خشمی در چهره، انگارکه 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 سگِ 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!»

ریشیِ چاق انگشت سبابه‌اش را سمت شقیقهٔ نادر برد و گفت: «یابو، تو، تو آنها را کشتی؟! و این موسیقی لعنتیِ گوش‌خراش رو روشن کردی که به ما بگی قهرمان مضحک این صحنه‌های مخوفی؟!»

نادر سرش را بلند کرد و زیر لب، سطری از شعرِ «ساعت پنج عصر لورکا» را خواند و دستش را دوباره تکان داد، که مرد ریشی با تعجب گفت: «آهان پس مگسپرانِ شهرآشوبِ این شهر تویی؟؟ زود باش یالا به ما بگو چکاره‌ای، که هی مدام قهوهٔ تلخ سر میکشی و مگسپرانی می‌کنی؟! بگو. وگرنه همین الآن نعش ذلیلمُرده‌تو جلوی سپاه سیاه می‌ذارم، که هر تکه‌ای از تنت رو برای قبرستونای این شهر بی در و پیکر ببرن و سگ‌های ولگرد کلانتری۴۴ استخونات رو برا موش و گربه‌های فربهٔ

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 خَش تکه‌های شکسته‌ی فنجانِ 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 ریشیِ لاغر و انگشت سبابهٔ ریشیِ چاق که گوش چپ و شقیقهٔ نادر را نشانه رفته بودند، روی زمین افتاد و به مِن مِن کردن افتاد. ریشیِ چاق انگشتانش را جلوی بینی‌اش گرفت و سرفهٔ 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 ریشیِ حراف، چاخان میبافت و از جنس کت و شلوار آنها تعریف می‌کرد. اما نادر در گوشه‌ای دنج، مثل مُردهٔ متحرکی، فقط سرش را تکان می‌داد؛ بعد با بی‌حوصلگی پای چپش را روی پای راستش انداخت و با خمیازهٔ کوتاهی رمانِ خرمگس را کنار گذاشت و به فنجانِ قهوهٔ دومی که پشمالو برایش ریخته بود، مشغول شد. ریشی لاغر کتش را از تن درآورد و روی صندلیِ پوسیدهٔ کنار دیوار انداخت و با عصبانیت مُشتش را بالا برد و گفت: «یابو با توام، به ما نگفتی که چکاره‌ای؟»

نادر به چراغ روشن بالای سرش نگاهی کرد و هیچ نگفت!

مرد ریشی، دوباره رو به نادرگفت؛ «با توام یابو علفی! با این سیگارهای بهمنت که انگار تمومی ندارن. چرا نمی‌گی از کدوم قبرستون درهای اومدی، که گوشه‌گوشهٔ این کافهٔ گُلِ خنده‌زار رو اشغال کردی و هی مدام روی میز و صندلی‌هاش می‌کوبی؛ گاهی هم مثل یه تولهٔ طنازِ تازی، عکس ماهِ مگسی رو مچاله می‌کنی و پُک می‌زنی به سیگارو نمی‌گی توی کلهٔ پوکت چه می‌گذره؟ آدم و عالم رو تا ته فنجانِ قجری چشمات می‌بری و این زهرماریِ تلخو کوفتِشون می‌کنی؟»

نادر دوباره خمیازهٔ کوتاهی کشید. آرام چشم‌هایش را بست. یک‌مرتبه ریشیِ لاغر از بی‌خیالی نادر، فریاد بلندی کشید و گفت: «یابو 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!»

ریشیِ چاق وقتی دید از دهان ریشیِ لاغر کف بالا می‌آد و نایی برای نفس کشیدن نداره، از روی صندلی بلند شد و این بار انگشت خود را سمت سینهٔ نادر نشانه گرفت و گفت: «البته که قیافهٔ ذلیل‌مرده‌ت به شِرو وِرهای پاپتی می‌خوره! فقط یه کشیدهٔ مشتی و دشتی کافیه که بفرستمت به یه جهنم‌درهٔ کویری؛ وسط یه ناکجاآباد، که فقط مادرِ ذلیل‌مرده‌ت دنبال جنازه‌ت بگرده و بتونه به عزات بشینه و گیسای گلابتونی‌شو ببُره!»

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 کلّهٔ من دارن یه چیزی رو می‌مکن! یه چیزی مثل خون! سپاه سیاه خرمگس‌ها خیرات سر پدرت پشمالوی خنده‌زار؛ می‌خوای با این خنده‌زار، زارِ زار به عزام بشینی که هر پَلشت و نجسی رو به اینجا راه دادی و من و رفیقامو هم دو دستی لو دادی!؟ آره پشمالو، مفتی مفتی منو فروختی؛ اما بهت قول

مـی‌دم بـا یـه حرکـت شـصتی و غافلگیرانـه تک‌تـکِ خرمگس‌هـای سـیاه رو می‌کُشـم کـه همـهٔ ریـش و پشـمات یـه جـا بریـزه تـوی صـورتِ ایـن لشـکرِ سـیاه مفنگـی.»

❊ ❊ ❊

نـادر پشـت سـرهم یک‌ریـز حـرف مـی‌زد و همزمـان انگشـتِ شسـتش را بـه طـرف ریشـیِ لاغـر بـرد و بعـد سـمت شـقیقهٔ ریشـیِ چـاق نشـانه گرفـت؛ دقایقـی بعـد، از صـدای آژیـرِ پمپـاژ لولـهٔ آب در موتورخانـه، انـگار چیـزی مثـل تـرس از قفسـهٔ سـینهٔ او بیـرون ریخـت، یواشـکی کلتـش را روی میـز گذاشـت!

دوبـاره شـروع بـه سیگارکشـیدن کـرد، بـا هـر پـک سـیگارش، صـورتِ کـج و کولـهٔ آنهـا پشـت حلقه‌هـای دود محـو شـد. اینبـار نـادر بـا صـدای خشـمگین‌تری فریـاد کشـید و محکم‌تـر روی میـز کوبیـد و رو بـه آنهـا گفـت: «بـا شـماهایم، بتمرگیـد سـر جاتـون خرمگس‌هـای زنـده زشـتِ پَلَشـتِ شهرآشـوب! شـما شـباهت عجیبـی بـا سوسـک‌های شـاخدار داریـد و تـوی کلـهٔ پوکتـون چیـزی جـز پلشـتی و نشسـتن روی کثافـت نیسـت؛ خیلـی خـوب بلدیـد ادای پرنـده و پریـدن رو در بیاریـد؛ امـا کـور خوندیـد حشـرات مـوذی و مضـر؛ مـن نمـی‌ذارم هیـچ کدومتـون از ایـن هـوای ممنوعـه زنـده دربریـد. البتـه شـماها قبـل از سـقَط شـدن خیلـی در مـورد مـن کنجـکاو بودیـد و می‌خواسـتید بدونیـد کـه مـن کـی‌ام؟! مـن، مـن یـه شـاعرم، یـه شـاعر کـه طنـاب دارو می‌شناسـه، کلمـاتِ برهنـه رو می‌شناسـه، راز چراغهـای به‌دارآویختـه رو میدونـه؛ بـا کلماتـی مثـل خاموشـی و روشـنی سـر و کار داره و علیـه خرمگس‌هـای مُخبـر طغیـان و عصیـان می‌کنـه.»

نـادر بـه سـمت آنهـا حملـه‌ور شـد؛ دو مـرد ریشـی زیـر مشـت و لگـدش، بـا سـر و صـورت ترکیـده روی زمیـن افتادنـد و خـودش نیـز بـا یـک ضربـهٔ غافلگیرانـه از انگشـتِ شسـتِ ریشـیِ چـاق روی سـینهاش، پاهایـش سسـت شـد. مایـع سُـربیِ سُـرخی از دهانـش سـرازیر شـد و تلوتلـو بـا پـای چپـش روی صـورت ورم کـردهٔ آهـا کوبیـد و کوبیـد؛ مایـع سُـرخ و سُـربی‌رنگ کـفِ کافـه پخـش شـد و همزمـان سـایهٔ سـه نعـش روی زمیـن افتـاد!

نـاگاه صـدای رژهٔ ارتـش سـیاه و جیـغ آمبولانـس، پشـت درِکافـه بـه گـوشِ پشـمالو رسـید، پشـمالو از تـرس و لـرزی کـه بـر اندامـش نشسـته بـود بلنـد شـد و لنگ‌لنـگان از پله‌هـا بـه سـمت چراغ‌هـا بـالا رفـت و آن‌هـا را خامـوش کـرد، در کافـه را بسـت؛ پنکـهٔ سـقفی را روشـن کـرد، و سـه طنـاب بلنـد از پنکـه آویخـت. سـایهٔ سـه طنـاب کـه مـدام بـا چرخـش پره‌هـا دور سـه جنـازه می‌چرخیـد.

❊ ❊ ❊

پشـمالو آرام پشـت میـز نشسـت، بـه رمـان خرمگـس زل زد! صـدای ورق زدن رمـان در فضـا پیچیـد، پره‌هـای پنکـهٔ انگلیسـی می‌چرخیدنـد؛ و سـایهٔ سـه طنـاب روی سـه جنـازه افتـاد.

نقشی از یک داستانِ کوتاه
و آن کمرگاهِ سفید و پنجرهٔ خاموش

نگارنده: م. روان‌شید

خانه باید آن‌قدر با گاز اشباع می‌شد تا در یک استارت زدنِ دوبارهٔ یخچال، همه چیز برود روی هوا، تا آن‌موقع 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 حلقهٔ پستان‌بندش را ببندم، هنوز به‌درستی نمی‌دانستم دارد می‌رود یا دارد می‌آید، یعنی اصلا پشتش را کرده بود تا گیره‌ی پستان‌بندش را باز کنم یا ببندم. اگر می‌توانستم آن لحظهٔ حساس را درک کنم، شاید رفتارم طورِ دیگری رقم می‌خورد، اصلاً قصه شاید جورِ دیگری پیش می‌رفت؛ مثلا می‌توانست آغازِ عشق باشد و شهوت و دیوانگی و عطش به همراهِ جنونی که همه‌چیزِ آدم را وحشی می‌کند،

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 کمرگاهِ سفید از من چه خواسته بودند؛ بستن یا باز کردنِ قفلِ 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 حالِ پایین آمدن از پله‌ها بودم. در پاگردِ دوم بود که به استارتِ دوبارهٔ یخچال فکر کردم؛ هنوز وقت داشتم، خیلی وقت داشتم. در پاگردِ سوم احساس می‌کردم درست همین لحظه که آرام و بی‌هراس دارم پله‌ها را طی می‌کنم؛ حاصل یک انتقام شده‌ام، نتیجهٔ یک تصمیم و انجامِ عملی زشت و زیبا که مرا بعد از آن تصمیمِ سخت، به هدفی که می‌خواستم رسانده است. عملی زشت و زیبا اتفاق افتاده بود چرا که تصویرِ کمرگاه و بندهای پستان‌بندش هنوز در ذهن‌ام زنده بودند، زیبایی آن‌چه اتفاق افتاده بود در همین تصویر تعریف می‌شد، و زشتی‌اش بستگی به استارتِ دوبارهٔ یخچالی داشت که ضربانش برای جرقه زدن مدام تندتر و تندتر می‌شد؛ و هدفی که تعریفِ نتیجه‌اش زشت می‌شود. زشتی، زیبایی... حالا تازه باید تعریفی برای این دو پیدا می‌کردم. نزدیکی‌های پاگردِ چهارم بودم که فکر کردم تاریکی زشت است؛ اما همیشه همهٔ 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 همه نقطهٔ کور و نامعلوم انگار من بیشتر به عمق می‌رفتم تا رو به پایین.

شانه‌های سفیدش، بندهای پستان‌بندش، پرده‌هایی که در نسیمِ پنجرهٔ نیمه‌باز می‌رقصیدند، شراب و شیونِ موسیقیِ ملایمی که مدام در هوا پخش می‌شد و انگار هرگز خیالِ تمام شدن نداشت... اتاقِ سفید و ملافه‌های سفید و پرده‌های سفید و سفیدی دخترانه‌ای که تقریباً بوی پاساژهای جزیرهٔ کیش را پخش می‌کردند؛ همه با هم دست در دستِ هم، پاساژِ پردیسِ دو. پاگردها پشتِ پاگردها که از زیرِ پایم می‌گذشتند، بیشتر به اتاقِ سفیدِ منتظر نزدیک می‌شدم، درکش می‌کردم. کم‌کم می‌توانستم بفهممش، حس‌اش کنم، به یادش بیاورم. حالا تازه آن گیجیِ مبهم داشت شکل عوض می‌کرد؛ از فهمی به فهمی دیگر می‌رفتم و از نفهمیِ پیشین به نفهمیِ تازه‌ای که برایم پدید می‌آمد و پیشِ رویم شکل می‌گرفت.

او هنوز در آن اتاق بود یا او دیگر در آن اتاق نبود؟ بندِ پستان‌بندش را بسته بودم یا باز کرده بودم؟ اجاقِ گاز هنوز در حال هوو کشیدن بود یا... لای پنجره اما باز بود، کمی باز بود و حالا به نفهمیِ نو پا گذاشته‌ام؛ درست در پاگردِ پنجم.

حالا من نتیجهٔ عشق بودم یا نفرتی که نمی‌دانم چگونه شکل گرفته بود؟ حالا باز هم تعریفِ زشتی و زیبایی در آن اتاق داشت شکل عوض می‌کرد، حالا نمی‌دانستم دیگر کدام ما داشتیم به کدامیک فکر می‌کردیم، کدام‌مان نتیجهٔ زشتِ درست یا نادرستِ تصمیمِ سخت‌مان بودیم، کدامیک قربانی و که انتقام گرفته بود.

نسیم اگر پنجر نیمه‌باز را بسته باشد، پرده‌ها اگر دیگر تکان نخورند....

در پاگردِ پنجم می‌دانستم خانه باید آن‌قدر با گاز اشباع می‌شد تا در یک استارت زدنِ دوبارهٔ یخچال، همه‌چیز برود روی هوا...

مغازه ریتم‌دار

نگارنده: فرناز استقلال

«چی شده، چرا فریاد می‌زنی؟ چته؟ آبرومون رو بردی صدات رو بیار پایین. صدات پیش از خودت بره الهی مَرد.»

««کدوم آبرو، برو بابا! دلت خوشه تو هم، تو این اوضاع هر روز یه‌رنگم 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. ما انواع و اقسام دعواها 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 یکی‌یکدانه، تنها روشنیِ اجاق آقا منتظم ناصری، تعمیرکار لوازم صوتی

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 جَرجَرو 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 کلهٔ 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 خانهٔ میرزا رفعت قندفروش شد.

دل‌دادگی به مسرت دختر پنجم میرزا رفعت و سروی خانم، انقلاب نوینی بود در زندگی هرجا بامی هرجا 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 قوارهٔ 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 سلطهٔ پرابهت میرزا رفعت گذشت.

زندگی می‌کردند و خوشحال از کنار هم بودن که منتظم جایی داشت و جلالی. پسر خوش چهرهٔ دل به نشاط شیرازی در کنار همسری صاف و صمیمی. اما همیشه در بر پاشنهٔ عیش و مستی نمی‌چرخد. به ماه هشتم نرسیده که پچ‌پچ‌های اهل خانه برای دختر ششم میرزا رفعت که سُویدا نام داشت شروع شد. داماد جدید درجه‌دار ارتش بود و برعکس منتظمِ کله سرخود، بسیار مبادی آداب و از قضا اهل پایتخت و کمی خوش با احوالِ خود، یا همان مغرور بود. این پچ‌پچ‌ها 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 نقطهٔ 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 مردمِ 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 مسرتِ بی‌سرور، مجبور از قرض گرفتن و نان عاریه آوردن از منزل پدر می‌شد و این اصلاً خوشایند مسرت و سروی خانم نبود. هر چند میرزا رفعت به خواب هم نمی‌دید که بخشی از رزق دامادش را پرداخت می‌کند. علی ای‌حال، سه سال از آتش وصل و دیده بر رخ یار گذشته بود و بر تمام مکافاتی که مادر چرخ گردون بر گردهٔ حالا خشک شدهٔ منتظم قرار داده بود رنج بی‌اولادی نیز اضافه شده بود. وه! چه جهانی شود از تمام عناصر آه دعواهای پیاپی بر سر مسائل کوچک و بزرگ خانه به دلیل بی‌پولی مداوم و پولداری گه‌گدار که به لطف بی‌تدبیری زن و شوهر هیچ‌وقت به حساب آسایش نمی‌آمد ادامه داشت. تا اینکه کم‌کم رفت‌وآمد سروی خانم با کیسه‌های کوچک دارو و معجون و گاهی با جادوجنبلی ریز شروع شد و سامان خانهٔ بی‌سامان را از بیخ و بن برید. منتظم چاره‌ای جز صبر و دم نزدن نداشت. تنها بود و از خانواده بی‌زبانش هم صدایی برنمی‌خاست. خودش را به دست خوش‌رقص زمان داده بود.

تا این که این‌بار مادر گیتی دلش برای مرد پرهیاهوی خاموش، منتظم نظم ازدست‌داده

سوخت و ویارهای صبحگاهی مسرت نوید برگ دیگری در زندگی آنها را داد. شور و شادی پرنقشی در خانهٔ کوچک آنها را زده بود. آهنگ‌های ریتم‌دار جوانی دوباره سر از مغازه نبش شهناز در آوردند و باد کلهٔ منتظم در سرش شروع به چرخش کرد. ایام به شده بود و همه‌چیز می‌رفت که بهتر شود جز بی‌مشتری بودن مغازهٔ 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 موکولهٔ 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 سریع‌السیر خودش را رساند. «بله خانم! من هستم. بنده منتظم ناصری هستم. پدر اون کاکل زری...»

«کی گفته پسره آقاا، پس کلاهتو آب برده. دختره یه دختر گیس‌بلند» و این‌گونه بود

که زایشگاه شیر و خورشید شیراز مآمن شکستن تصورات مردسالارانه منتظم شد. صدای شکستن کاخ رؤیاهای تازه‌بنیاد منتظم در سرسرای جهان هستی شنیده می‌شد.

البته که نه تنها کاخ رؤیاها 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 میرزابنویس‌چی بشو، پاشو جمع کن، پاشو هرچی می‌خوای‌و بردار، داریم می‌ریم.»

«داریم می‌ریم؟ کجا آخه؟»

«سر قبر بابام، پاشو کتاب و دفترتو هم بردار، اون چرت و پرت‌هایی رو هم که می‌نویسی بردار، نمی‌خوام به‌خاطر 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 صاحب‌خانهٔ قُرمدنگ، تا نیومده بریم، بجنب یالا.»

سلام دارا خان

نگارنده: افسانه دشتی

یک روز زمستانی‌ست. همه در انتظار آمدن سال نو، سال ۱۳۷۳. مهلا کنار گهواره صابر نشسته، در این اندیشه:
«داراخان 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 کنم ها! اشک‌هام خودشون سرازیر شدن. آخه نزدیک بود بچه 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 تکه‌پارچه‌هایی 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

با عارف عروسی کردم از چند ماه پیش‌تَر 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 عروسی‌مون 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 مهربونه!
ما از هر وسیله‌ای که می‌شد استفاده کردیم تا خودمون رو رسوندیم به گاوداری شما. یادش به‌خیر 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 قاه‌قاه 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 هیکل 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 دیگر 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 اسکناسی را که دستمزد گرفته، می‌گذاره کف دست من و می‌پرسه: «مهلا جان هنوز هم خوشحالی؟» و من دست‌های زبر 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 چوبیِ 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 بهمون خبر داد که صابر کور نیست. اون روز از 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 پنبه! اما عارف نه بدذاته، نه شرور.
خلاصه مزه آن شیرینی هنوز زیر زبانم 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

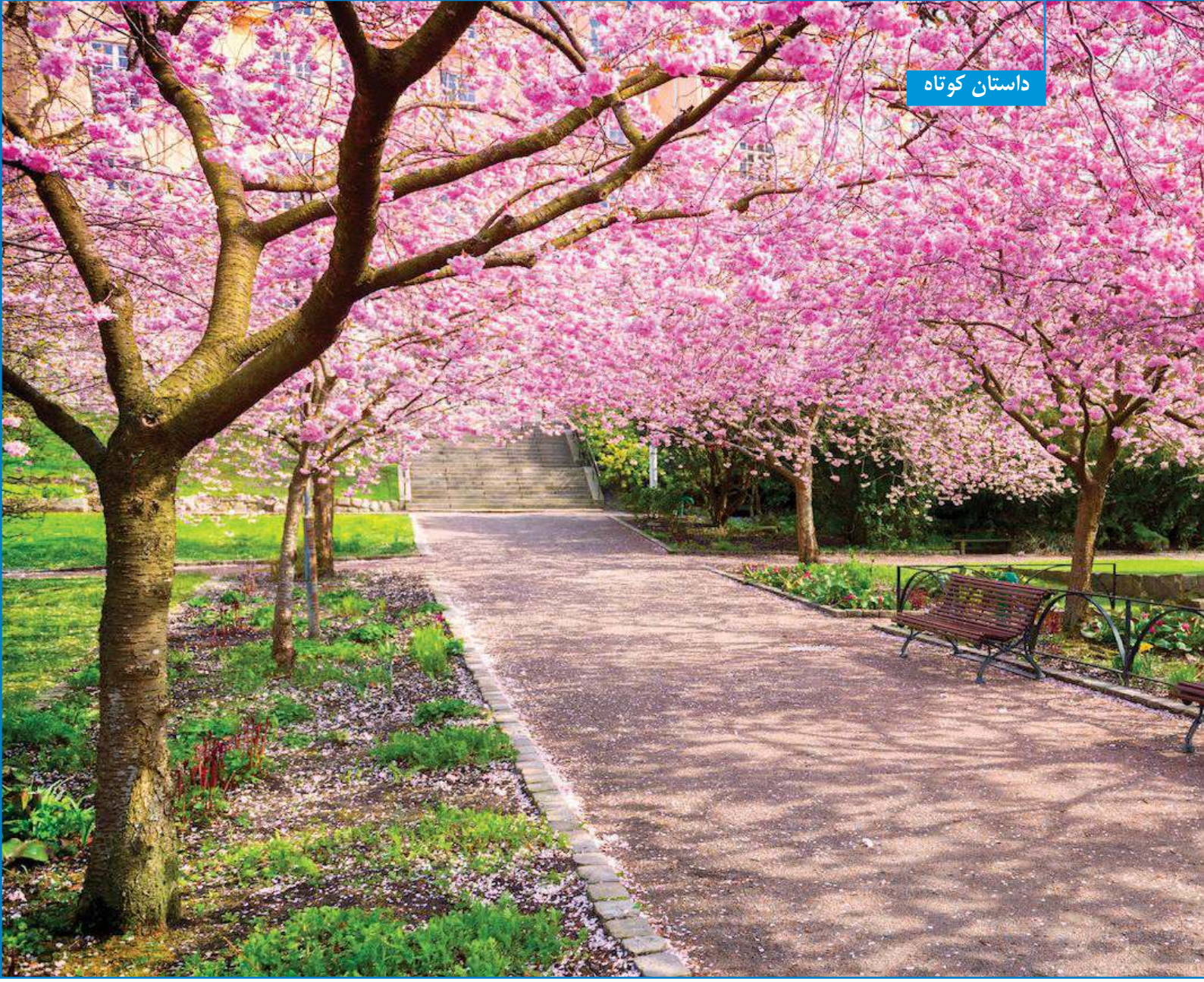
گاهی به ما سرکشی می‌کنه. اما خانمش، خانم ورزنده رو می‌گم، بهورز همون خانه بهداشت، او هر روز با دانشجوهای پرستاری به ما سر می‌زنه. دانشجوها خیلی خوب و مهربونن. من خودم روز اول آمدنشون متوجه اشک جمع‌شده در چشم چند تاشون شدم. روز اول بهم گفتن: «چه چشم‌های زیبایی داری مهلا خانم!» در دل گفتم کاش چشم‌هام رو می‌شد بدهم به لیلایم. چشم‌های او هم خیلی قشنگه، سبز روشن! از چشم‌های من هم درشت‌تر و زیباتر! حیف که نمی‌بینه.

اما این دانشجوها دنیا دیده که نیستن! مرتب می‌گن؛ این چراغ خوراک‌پزی 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 دانشجوها و خانم مربی قول دادن که آدرس چند مرکز یادگیری برای لیلا 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 که از گاوداری دور باشه عارف از شما اجازه بگیره و با مرخصی ساعتی لیلا رو به اون مرکز ببره. حتماً می‌بره. لیلا 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 ببرن. 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 می‌آد! 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 لیلامون پیدا بشه. خانه‌مون رو بزرگ می‌بینم که دیگه بوی گاوداری نمی‌ده. صابر با زنش اون طرف حیاط، من و عارف و لیلا این طرف حیاط. اما من هنوز اونجا خودم رو مدیون شما می‌دونم‌ها! دارا خان.

درِ اتاق رو می‌زنن! فکر کنم خانم ورزنده است و دانشجوها. شاید آدرس آن مرکز رو آورده باشن برای لیلایم.»



نگارنده:
محمدحسین اسدی

رؤیای بهار

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 می کند.

این روزها درگیر معده‌ام هستم. بی‌آنکه جرعه‌ای زهرماری نوش جان کنم، یک‌سره حالت تهوع دارم. بویی به مشامم نمی‌آید. تنها بوهایی که استشمام می‌کنم بوی عفونت، سیگار و عرق

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. یبس 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 برروی 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 هیکلم آب می‌چکید. شاید باورتان نشود؛ اما حتی از شرمگاهم 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 به‌زمین‌خورده و به‌خاک‌نشسته، 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 ۵۰ 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 قهوه خانه‌ای 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 پهلوی راست روی تخت قهوه‌خانه‌ای با شلوارکی گشاد و مشکی رنگ که پر بود از طرح تشتک‌های نوشابه پپسی 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 چشم غره‌ای به بهار رفت و در هم لولیدیم...همزمان که در هم می‌لولیدیم، (می‌دانم، برای من هم عجیب است.) بهار، برچسب‌های شب پرستاره دستش را،

بـر روی سـاق پـای مـن می‌چسـباند. معشـوق کـه دهانـش از مـن پـر بـود، بـا مردمـک چشـم‌هایش می‌پرسـید کـه ایـن خانـم دارد چـکار می‌کنـد؟! و مـن کـه در حـال لولیـدن بـودم و سـرم در دسـتان معشـوق و دهانـم از معشـوق پـر بـود و پاهایـم قفـل در دسـتان بهـار... خندیـدم... معشـوق رفـت، گریـه کـردم. بـه پاهایـم نـگاه کـردم، پـر بـود از شـب پرسـتاره.

شـب پـر از سـتاره بـود و مـا در محوطـه مرکـز تئاتـر نشسـته بودیـم. جمشـید از مترجمـان شـهیر ایـن روزهـا بـر روی سـکو نشسـته بـود. مـردی میان‌سـال، فربـه بـا کـت و شـلواری نوک‌مـدادی، درسـت عکـس جهـت محفـل مـا نشسـته بـود و بـه توالت‌هـای عمومـی خیـره بـود. بـرای لحظاتـی احسـاس کـردم؛ مـرد فربـه آینـده مـن اسـت. مـن در مقابـل جمشـید ایسـتاده بـودم. سـام و بهـار هـم دایـره محفـل را تکمیـل می‌کردنـد. بهـار کـت و شـلواری شـیری رنـگ بـه تـن داشـت، سـام هـم بـا شـلواری مشـکی و پیراهنـی شـیری و مـوی خرمایـی، نـگاه بازی‌هـای مـن و بهـار را دنبـال می‌کـرد و هرازچندگاهـی می‌گفـت: «واقعـا؟! تـو و بهـار؟!»

خطابه‌هـای انـگار جمشـید بـود و در اصـل بهـار. گفتـم: «مدتهاسـت کـه تئاتـر نمی‌بینـم. احسـاس می‌کنـم بـه مـن توهیـن می‌کننـد. جمشـید بـا آن پوسـت گندمـی، سـبیل دسـته‌موتوری و کلـه تاسـش بـا گویـش تلفیق‌شـده از زبـان فرانسـه و ترکـی می‌گفـت: آقـه، آقـه

مـرد میان‌سـال کنـار جمشـید همچنـان خیـره بـه توالت‌هـا مانـده بـود. بهـار نگاهـش بـرق داشـت.

گفتـم: «مـن در ایـن سـال‌ها یـک اجـرای خـوب دیـده‌ام، آن هـم اجرایـی بـود کـه (در ایـن لحظـه، بـا گوشـه سـمت راسـت چشـم بهـار را نـگاه می‌کـردم و در دلـم بـه سـام می‌گفتـم: «خفـه شـو»)... بهـار و عبـدالله در آن بـازی می‌کردنـد. وای از آن لحظـه‌ای کـه درب سـلول‌ها پـل شـد.

سام خندید و گفت: «واقعا؟! پل شد؟!»

گفتم: «خفه شو»

خفـه شـد. بهـار دسـتم را گرفـت و بـه داخـل دفتـرش بـرد. تمـام مـدت، پوشـه‌ای را بـا دو دسـتش گرفتـه بـود و دنبـال چیـزی می‌گشـت. انـگار می‌خواسـت بگویـد: «ببیـن، نـه... امـا نگفـت.»

حالت تهوع امانم را بریده بود.

گفتـم: «مـن عاشـق سـکوت هسـتم... تک‌کلمـه و بعـد سـکوت»

شـگفت‌زده گفـت: «واقعـا؟! مـن هـم همینطـور، شـما فیلـم شـیگولو پلـو رو دیده‌ایـد؟»

گفتم: «نه»

گفـت: «خـب، بیاییـد برویـم نشـانتان بدهـم. دسـتم را گرفـت، از پله‌هـا بـالا آمدیـم، از کنـار سـام و جمشـید گذشـتیم؛ بی‌آنکـه نگاهـی بـه آنهـا بکنیـم، بهـار بـه مـرد میان‌سـال کـه بـه توالت‌هـا نـگاه می‌کـرد، گفـت: «خدانگهـدار.» مـرد بی‌آنکـه نگاهـش را از توالـت بـردارد، گفـت: «خدانگهـدار.»

بـاران می‌باریـد. مـن حالـت تهـوع داشـتم. تنـم بـوی عـرق خیس‌خـورده مـی‌داد و نفسـم بـوی سـیگار. رفتـم دستشـویی بـالا آوردم و بعـد طبـق عـادت هـر صبـح ناشـتا سـیگاری کشـیدم تـا قهـوه‌ام آمـاده شـود.

کارهای روز را لیست کردم:

-آشـتی بـا معشـوق؛ (دیـروزش دعوایمـان شـده بـود.)

-دیـدن فیلـم چنـد کیلـو خرمـا بـرای مراسـم تدفیـن؛ (دیـروزش همـکارم پیشـنهاد داده بـود.)

-تمـاس بـا سـام (دیـروزش از تصمیـم اسـتعفایم متعجـب شـده بـود.)

-مصاحبـه بـا جمشـید در بـاب ترجمـه کتـاب

جدیدش.

-ترک نوشابه

طبق عادت هرروز پیش از حاضر شدن قهوه، اخبار را چک کردم. بهار را دیدم که در مصاحبه‌ای نظرش را دربارهٔ 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: درسا شرفی (شاد)

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 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.

-بی‌صاحابه اینجا سرتو انداختی اومدی تو؟ فرمایش؟

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: «ببخشید آقا، متأسفانه به‌جا نیاوردم. 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 پیش‌اومده 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 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 نیاوردین؟»

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 برابرش 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 آزرده‌ای 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 نگریستند 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

داد: «حـق ایـن کارو ندارین. ایـن منـم کـه بـرای بازجویـی اینجـام.»

* * *

روی همـان تراسـی ایسـتاده بودنـد کـه زن دادکـش صدایـش را سـرش انداختـه بـود. زن مقابـل ایـن بـار جوان‌تـر بـود. موهـای روشـن حالت‌داده‌شـده‌اش تضـاد دراماتیکـی بـا مقنعـه تیـره بلنـدش ایجـاد کـرده بـود. مثـل هـر چیـز زیبایـی کـه زیـر پوشـش سـیاهی قـرار بگیـرد. مـرد دسـت در جیـب بـرد و پاکـت سـیگارش را بیـرون کشـید. نـگاه زن پاکـت را دنبـال کـرد و بـا تأخیـری چنـد ثانیـه‌ای، انـگار چیـزی را مـزه مـزه کنـد، گفـت: «می‌تونـم منـم یـه نـخ داشـته باشـم؟»

صـدای ملایمـی داشـت. مـرد سـری تـکان داد و پاکـت را مقابلـش گرفـت. لحظاتـی بعـد بـا آتـش بلنـد فنـدک بنزینـی‌اش سـیگار جفت‌شـان را روشـن کـرد: «از خواهـرم چـی می‌دونیـن؟»

زن جـوان دسـتان ظریفـی داشـت و بـه نرمـی سـیگار می‌گیرانـد. مـرد اندیشـید کـه اگـر سـاعت بـه دسـت می‌بسـت ظرافتـش بیشـتر هـم بـه چشـم می‌آمـد: میتونـم اسـمتون رو بپرسـم؟

مـرد بـدون ایـن کـه نگاهـش را از دسـت زن بگیـرد، مقابلـش دسـت پیـش بـرد: سـهیل. چـی بایـد صداتون کنـم؟

زن پـس از مکـث مجـددی، چنـان کـه چیـزی را مـزه مـزه کنـد، مختصـراً دسـت او را فشـرد و انـگار کـه از چیـزی نگـران باشـد، قـدم بـه عقـب برداشـت: «سـیما.»

گوشه لب سهیل بالا رفت: «فرار می‌کنی؟»

سـیما سـعی کـرد نگاهـش نکنـد و ژسـت سـابقش را بـاز یابـد: «بیشـترمون فـرار می‌کنیـم. فقـط روشـامون فـرق داره.»

گوشـه لبـش بیشـتر بـالا رفـت. دسـت بـه سـینه بـه نرده‌هـا تکیـه زد و گفـت: «خـب، سـیما، از خواهـرم چـی می‌دونـی؟»

سـیما دود رقیقـی از بینـی‌اش بیـرون داد: «آروم بـود... حداقـل سـر کلاس مـن. باهـوش بـود؛ امـا سـخت صحبـت می‌کـرد، بـا همـه دوسـت بـود امـا بـا کسـی رفیـق نبـود. حاشـیه کتابـش شـعرای قشـنگی می‌نوشـت.»

سهیل مستقیم نگاهش کرد: «شعر؟...»

بـه سـرفه افتـاد. سـیما نگـران نگاهـش کـرد: «آب بیـارم؟»

بعـد چنـد سـرفه ریتـم تنفسـش را بـه دسـت آورد و دسـتی بـه علامـت طـوری نیسـت تـکان داد: «هـوای اینجـا خیلـی خشـک و آلوده‌سـت.»

سیما گیج شد: «اینجا؟ تو اینجا ساکن نیستی؟»

ساده پاسخ داد: «نه. چه شعری؟»

چنـد ثانیـه‌ای زمـان بـرد تـا سـیما دنبالـه حرفـش را بگیـرد: «بعضیـاش واقعـاً خـوب بـودن. به‌تازگـی دو بیـت از سـعدی دیـدم روی میـزی کـه می‌نشسـت:

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

سـهیل دسـت آزادش را در موهایـش فـرو بـرد. بـه نظـرش آمـد درخـت سـرو بـه درب خروجـی حیـاط نزدیک‌تـر شـده اسـت. داشـت حـدودش را تخمیـن مـی‌زد کـه صـدای سـیما رشـته محاسـباتش را پـاره کـرد: «تـو فکـر می‌کنـی مخاطـب خاصـی داشـته؟»

در پاسـخ لبخنـدی بـر لـب آورد کـه بیشـتر بـه اسـتهزا می‌مانسـت. سـیگارش را روی نـرده خامـوش کـرد و بـه سـمت اتـاق مدیـر چرخیـد: «شـاید اگـه دنبالـم کنـی پیـداش کنـی.»

* * *

ایـن بـار از در دیگـری پـا بـه حیـاط گذاشـت. گروه‌های پراکنـده‌ای از دختـران هـر سـو پرسـه می‌زدنـد و به‌نظـر می‌آمـد بـرای خـروج ساعت‌شـماری می‌کننـد. نیم‌نگاهـی بـه سـاعتش انداخـت. حتـی بـا در نظـر گرفتـن سـاعت از زمـان پیش‌افتـاده‌اش چنـد دقیقـه‌ای بـه زمـان تعطیلـی باقـی بـود. آفتـاب بـا همـان قـوت سـابق می‌تابیـد. درخـت سـرو کنـج حیـاط دیگـر آنجـا نبـود. گویـا پیش‌تـر از او حیـاط را تـرک کـرده بـود. راهـش را بـه سـمت آبسـردکنی کـه در نـگاه اول بـه نظـرش نیامـده بـود کـج کـرد تـا پیـش از خـروج آبـی بـه صورتـش بزنـد. اولیـن

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 نجواگر کرد: «زنیکه ببینه 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 نجواگر با گیجی گفت: «از سوگند. همه کلاس می‌شناسن.»

سهیل چین ملایمی به پیشانی انداخت: «سوگند چی از من بهتون گفته؟»

دختر نجواگر انگار تعجب کرده بود: خیلی چیزا. 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 نیمکت معکوس به‌سرعت 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؟»

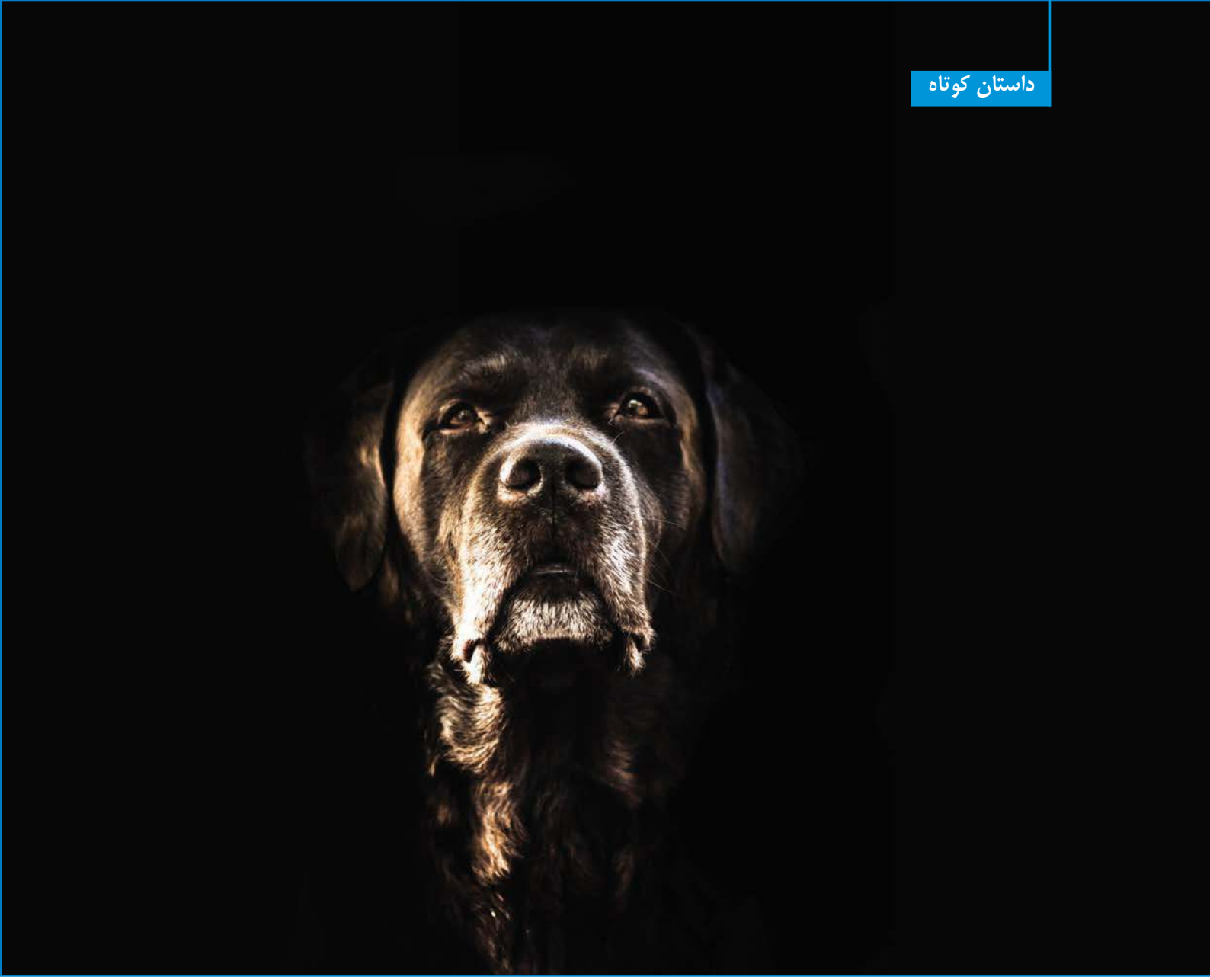
آب را باز کرد و بی‌توجه به لباسش روی سر و صورتش ریخت. صحنه خانه‌ای که سال‌ها پیش ترکش کرده بود و خواهر خردسالش پیش دیدگانش جان گرفت: «سال‌هاست ندیدمش.»

دو دختر همزمان صدایی ناشی از بهت بروز دادند.

سیگارش را بیرون کشید: «به منم می‌دی؟»

نگاهی به دختر نجواگر 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؟ همین‌جوریش دیر شده، بوی سیگارم که بدیم، دمارمون رو در می‌آرن.»

اتوبان بسته شده بود. جاده‌ای با تعداد متنابهی چراغ‌های سرخ پیش رویشان بود. درختان سرو با ملایمت تکان می‌خوردند. آفتاب پشت ابر رفته بود. مرد به سیمای نجواگر که با موهای لخت آشفته کنارش نشسته بود و دود نسبتاً غلیظی را رو به اتوبان بیرون می‌داد، نگریست. با خود اندیشید او هم خواهد گریخت.



نگارنده: مریم ناصری

بیست درجه

اگر می‌خواهی بدانی بعد از مرگ تو چون خواهد بود، بنگر که بعد مرگ دیگران چون است. -تذکره‌الاولیا

خیالت تخت باشد، تمام غافلگیری‌های دیروز را برایت می‌گویم. عجله‌ای که ندارم.

آمده بودم یک سری به خانه‌مان بزنم. در یک سال گذشته هر کاری کردم که نتوانستم بیایم. ترسیدم به‌خاطر برف و باران هفتهٔ پیش سوراخِ زیر لچکی دهن باز کرده باشد. قصد داشتم درآن دو روز بدهم تعمیرش کنند. در راه کتاب عباسِ معروفی را می‌خواندم، 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 می‌کرد... اتوبوس پیچید و مسافران را دورِ جاده تاب داد. انگشتم را لای صفحهٔ

کتـاب گذاشـتم. پشـت شیشـهٔ بـزرگ اتوبـوس، زندگـی بی‌خیـال در دامنـهٔ کوههـا جـولان مـی‌داد. طـوری کـه بـا نـگاه بـه مسـرتِ ناشـی از آن جفتک‌ها بـه فکرت هم نمی‌رسـید که شـاید مـرگ در هئیـت علفِ تـرد و نازک ولـی سـمی، درانتظـارِ گاوی فارغ‌البـال باشـد.

بـه کتـاب برگشـتم و فکـر کـردم، تمامـا مخصـوص انتخـاب خوبـی بـرای اسـم یـک داسـتان اسـت. یـک داسـتان خـاص. سـفرِ زندگـی هرکسـی هـم می‌توانـد خـاص باشـد. امـا به‌نظـرم گاهـی آخـر هـر سـفر اسـت کـه خاصـش می‌کنـد. فقـط بـدی‌اش ایـن اسـت کـه نمی‌شـود آن شـرایط را بعـدا بـرای کسـی توصیـف کرد. نقطـهٔ فرود در داسـتانِ معروفی گیرکـردنِ او در چند ده درجـه بـرف و سـرمای قطب کـه حاصل سـردرگمی‌ها و تصمیم‌هایـش بـرای پیـدا کـردن و شـاید هـم گم‌کردنِ حس‌هـای ناکامـش بود. سـفری کـه او احتمـال نمی‌داد بـا یـخ زدنش بـه اوج برسـد.

امـا در همان لحظات انجماد، پشـیمانی به سـراغش آمد کـه کسـی از مردنـش خبـردار نمی‌شـود و دیگـر هرگـز مـادرش را نخواهـد دیـد و... و بعد به هـر بدبختی که بود جملـهٔ اعتراضـی‌اش را لای لبـانِ یـخ زده‌اش زمزمه کرد کـه :«شاشـیدم بـه این شـرایط!». امـا در نومیدی شـبِ تمامـاً سـفید قطـب کـه هـوا یـخ زده و او یـارای ایـن را نداشـت کـه دسـتش را بـالا بیـاورد تا برفک چشـمش را پـاک کند، بـه خودش امیـدواری می‌داد کـه حتما مرگ هـم فوایـدی دارد و اندیشـید، لابـد یک حُسـنش رهایی ازعـذاب یـخ زدن اسـت. البتـه او بـا نوشـتن داسـتان بعـدی‌اش نشـان داد کـه از سـرمای قطـب جـانِ سـالم بـه در بـرده و شـاه مرگ بـه طعمه‌اش یـک فرصت دیگر داده است.

کتـاب را بسـتم. پشـه‌ای خودش را به شیشـه چسـبانده بـود و آفتـاب می‌گرفـت. انگشـتم را بـه سـمتش بـردم. هیچ‌وقـت بـه ایـن راحتـی پشـه‌ای را لـه نکـرده بـودم. نمی‌دانـم خـون کـدام یـک از مسـافران روی انگشـتم پخـش شـده بـود. بی‌هیـچ حـس ندامتـی فکرکـردم، زندگـی مـا ماننـد موشـی کوچک و تازه چشـم بـاز کرده اسـت کـه درمـازِ مـرگ بـه بـازی گرفتـه شـده اسـت. زمانـی کـه حوصلـه‌اش سـر بـرود قهقهه‌ای سـرد و یخ از بی‌تفاوتـی می‌زنـد و می‌گـذارد تـا آخریـن نفس‌هـا را در جایـی کـه فکـر نمی‌کنیـم آخرخطمـان اسـت، بکشـیم. اتوبـوس قـرِ آخـر را بـه کمـرش داد و پیچیـد داخـلِ محوطـهٔ ترمینـال....

تاکسـی تـا دم در نیامـد. داخـل کوچه برف بـود و راننده نخواسـت گیـر بیفتـد. دور زد. آن‌قـدر بـه رد چرخ‌هایش زل زدم تـا در خـم خیابـان گـم شـد. کوچـه خالـی بود. ازجـای پاهـای یـخ‌زده کمـک گرفتـم و تاتی‌تاتـی پیش رفتـم. چنـد متـر مانـده بـه جلـوی در جـای پایـی نبود. سـاکم را روی برف‌هـا گذاشـتم و کلیـد انداختـم. قفـل یـخ زده بـود. چنـد بـار کلیـد را بـه‌زور چپانـدم و بیرون آوردم تـا در قفـل چرخیـد. در را هـل دادم. قـژی کرد و بـه انـدازهٔ یـک باریکـه جلـو رفـت. هلـش دادم. تـا نیمه کـه باز شـد یـک‌ور شـدم و به هـر زحمتی بود خـودم را بـه داخـل کشـاندم. برف یـک دسـتی داخل حیـاط بود. سـایهٔ خانـهٔ کنـاری روی برف‌های حیاط پهن شـده بود و شـدت سـرما به‌نظـر دوبرابـر می‌آمـد. آفتـاب بی‌رمـق ظهـر زمسـتان هـم کـه نایـی نـدارد. دورو بـرم را نـگاه کـردم، انگارکـه تـو هـم هسـتی. یـادت می‌آیـد این‌طور وقت‌هـا قبـل از ایـن که وسـایل را بـه داخـل ببریم کت یـا پالتویـت را درمـی‌آوردی و دسـت بـه کار می‌شـدی؟ راه را کـه بـاز می‌کـردی درخت‌هـا را می‌تکانـدی. بعـد بـه سـراغ آن بِـهِ ژاپنـی می‌رفتـی و مثـل یـک دردانه‌ای کـه بی‌دفـاع در بـازی گیـر افتـاده، می‌کشـیدیش بیرون و آن‌قـدر شـورش را درمـی‌آوردی تـا داد مـن در بیایـد. بعـد نـوک سـیبیلِ تنکـت را می‌چرخانـدی، دسـت بـه کمـر ژسـت می‌گرفتـی کـه بابـا بـه قـول مـادرم، مـرد بایـد یـک کارهای مردانه از دسـتش بـر بیاید. بلد باشـد برف‌هـا را پـارو کنـد، لامـپ و یـا نمی‌دانم پریز سـوخته را عـوض کنـد. درختـی هـرس کنـد و نمی‌دانـم چـه و چـه. بعـد کـه از مـرد بودنـت خشـنود می‌شـدی سـرت را بـالا می‌گرفتـی و عرقـی را کـه از پشـتِ گوش‌هایـت پاییـن می‌رفـت بـا لبـهٔ آسـتینت پـاک می‌کـردی.

در ورودی خانـه هـم لـج کرده بـود. چند بـار هلش دادم تـا رویـش را کم کـرد. بوی نای حبس‌شـده پریـد بیرون و خـورد تـوی صورتـم. سـاکم را روی مبـل انداختـم. پاهایـم با فـرشِ نمور غریبگی‌کـرد. دم‌پایی پوشـیدم. اما یـک حسـی داشـتم. انـگار داخل یک تـور نامرئـی افتاده بـودم. رد آن را بـر دسـت و صورتـم حـس می‌کردم.

هنرنمایـی عنکبوت‌هـا بـود. به آشـپزخانه رفتـم. هیچ بو و طعمـی را بـه یـادم نینداخـت. کبریت‌هـا نـم گرفتـه بودنـد. یـادِ آن فندکـت افتـادم کـه همیشـه در کشـوی میـز توالـت می‌گذاشـتی. آوردم و شـومینه را روشـن کـردم. شـعله را تـا آنجـا کـه می‌شـد زیـاد کـردم. خـم شـدم و صورتـم را نزدیـک آتـش گرفتـم. چند تـارِ مویم

با آتش یکی شد. موی کزخورده تابی خورد و رفت بالا. چند دقیقه همان‌طور ماندم و به شعلهٔ قرمز که می‌رقصید و بالا می‌رفت نگاه کردم. هرم گرما آبِ دماغم را به راه انداخت. جنازهٔ سوسک‌های درختی و مگس‌ها که در تارِ عنکبوت‌ها فلج شده بودند همه‌جا به چشم می‌خورد.

جارو برقی را آوردم و افتادم به جانشان. یادت هست که این عنکبوت‌های موزی وقتی بعد از چند ماه می‌آمدیم همه‌جا را تصرف کرده بودند؟ توکه دوست‌شان داشتی؛ با آن استدلال‌های مسخره‌ات. «اینها موجودات خارق‌العاده و مهمی‌ان.»

«این تاریکی از عجایب طبیعته»

«ما اومدیم جای اینا را گرفتیم. حق با این‌هاست.»

هر جایی فکرش را بکنی تور پهن کرده بودند. داخل کمدها و درزها، پشت آینه، لبهٔ قرنیزه‌ها، 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 قِسر 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 شاخهٔ 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 بهِ 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 تیرهٔ 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 ساندویج نیم خوردهٔ صبح را از کیفم در آوردم... آن‌طور رفتنت را باور نمی‌کردم. به آن سادگی و سرعت. بدون مقدمه‌چینی.

هرم آتش در هال پخش می‌شد و لبِ خانه داشت گل می‌انداخت. دردی در کمرم پیچید. کَفِ پاهایم گزگز کرد. در را از تو قفل کردم و به اتاق‌مان 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 همسایهٔ رو به‌رویی تنهای شب را بر هم می‌زد. در فاصلهٔ هاپ هاپ او پارس سگ دیگری هم شروع شد. انگار که به او جواب می‌داد. سگ که آرام گرفت صدای چهچههٔ 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 تیزکردم 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. تمامِ جانش 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 چراغ‌خواب؟ 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 کفِ 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، جانِ 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 درحالی‌که لباس خواب ساتن سیاه روی تنش لیز می‌خورد، با نوک انگشت فرمانش را به سویم پرتاب می‌کند. ریزریز می‌خندد و سرش با حماقتِ من گرم است. خاطرات مثل روح سرگردانی که تکلیف خودشان را ندانند در سرم دور می‌زدند. چرخیدم به طرف بالشت. بوی تو

آمد... خوابم برد...

وقتی بیدار شدم چیزی به بامداد نمانده بود. فکرکردم، برای چه بمانم؟ اصلا چرا آمده‌ام؟ یادِ آن سوراخ افتادم. به هال رفتم. به جایی که باران ازآنجا چکه می‌کرد. پشتِ 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 به‌دست دم آژانس مروتی بودم. مروتی را که یادت می‌آید؟ همان مازنی تپلِ سرتاسِ خندان که به او می‌گفتی کشتی‌گیرِ پا پرانتزی. نگاهم کرد و گفت:« فقط شمایید، مشتری ندارم».

گفتم: «دربست. زود راه افتاد.»

پرسیدم: «کمربند نمی‌بندید؟»

گفت: «ای خانم، ما بچهٔ این راهیم، چیزی‌مون 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 سفرِ طولانی را به‌درکند. آرام بود. مثل همان وقتی که آن عنکبوتِ سیاه‌پوشی که از بالای پله آویزان شده بود و ضخامتِ تارش تو را به وجد آورده بود: «منیر بیا اینو ببین. ناقلا عجب تاری تنیده. باورم نمی‌شه.» نمی‌دانستی که سمی است. همان که در یک چشم به‌هم‌زدن غافلگیرت کرد. به‌نظرم خودت هم باور نمی‌کردی این‌طوری سفرت به انتها برسد.

درماشین را به‌زور 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. حسِ 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 بزرگِ 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 دچارِ تردیدکرد که بالاخره زنده‌ام یا نه.

سگ با چشمان سیاه و درشتش به من نگاه می‌کرد. دهانش را کمی باز کرد. آنقدرکه 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 تولهٔ پشمالوی کوچک تند و تند شیر می‌مکیدند. باد که به صورتشان خورد، سردشان شد. سرشان را به زیر مادر فرو بردند. از نوک پستانهایش شیرگرم می‌ریخت روی جادهٔ یخزده و بخارش به هوا می‌رفت. دلم می‌خواست سرم را بگذارم کنار آن توله‌های کوچک و سه تایی شیرِ گرم بخوریم. یک‌باره نفیری شنید... برگشتم. نور چشمانم را کور کرد و گوش‌هایم کیپ شدند... کوه آهنی از من عبور کرد.

نترس، اصلاً درد نداشت.

دسته‌استخوانی

نگارنده: سپهر قنبری

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 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

زمـان کـه محـب تیـزی، ضامـن‌دارش را جلویـم گرفـت، مـی‌زدم زیـر دسـتش و دیگـر پایـم را تـوی آن پاتـوق خراب‌شـده‌اش نمی‌گذاشـتم شـاید کلاً بی‌خـط و خـش زندگـی می‌کـردم. خـود گوربه‌گـور شـده‌اش بـود کـه بعدترهـا آمـد دم گوشـم گفـت:« دیگـه علافـی و عربده‌کشـی بیخـود بسـه.» و آن سـفتهٔ چـرک و لـوچ را گذاشـت کنـار نعلبکـی‌ام.

کثافت‌کاری کـم نکـرده‌ام. شـرخری اسـت دیگـر! از خفـت کـردن بدهـکار گرفتـه تـا کنـدن گوشـواره‌های دختربچـه‌اش. روزی کـه بـرای اولین‌بـار در خانه‌تـان را کوبیـدم. قـرار بـود هرجـور شـده تـا قـران آخـر را بگیـرم و بدهـم بـه اتابکـی. امـا ای‌کاش سـر همـان تقـهٔ سـوم بی‌خیـال می‌شـدم یـا کاش حداقـل شـما در را بـاز نمی‌کردیـد. همین‌کـه جفـت چشـم بلوری‌تـان تـوی مردمک‌هایـم ریختـه شـد برگـه چـک پدرتـان را بـی‌اراده مچالـه کـردم. آن‌قـدر مچالـه کـه بـا آن سـفتهٔ کنـار نعلبکـی‌ام مـو نمـی‌زد. اسـم‌تان را هـم همان‌جـا یکـی از همسـایه‌ها گفـت و مـن تـا آن لحظـه بـه قشـنگی اسـم نغمـه پـی نبـرده بـودم.

چنـد روزی گوشـهٔ پاتـوق کـز می‌کـردم و آنقـدر اتفاقـات آن روز را مـرور می‌کـردم کـه چـای از دهـان می‌افتـاد. لابـد اسـم اسـی‌تیزی بـه گوش‌تـان خـورده. مـن و اسـی چنـد سـالی هسـت کـه سـایهٔ هـم را بـا تیـر می‌زنیـم. تـوی همیـن حـال و هـوا بـودم کـه خبـر دادنـد پایـش را از گلیمـش درازتـر کـرده. قـرار دعـوا گذاشـتیم امـا وقتـی کـه بـا دسـته اسـتخوانی‌اش بـه سـمتم حملـه کـرد هرچـه می‌کـردم دسـتم بـه قمـه نمی‌رفـت. رنـگ باختـه بـودم و شرشـر عـرق سـرد بیـرون مـی‌دادم. صدایـی هـم تـوی کلـه‌ام مـدام نجـوا می‌کـرد: «بـدو فـرار کـن.» آنجـا بـود کـه بـرای اولیـن بـار ترسـیدم.

تـوی ایـن گیـر و دار هـم اتابکـی پشـت سـر هـم از طلـب پدرتـان می‌پرسـید. تـا اینکـه پیغـام داد کـه حتمـاً بایـد تـا هفتـهٔ دیگـر پـول را ببـرم گاراژش. چندبـاری خواسـتم بیایـم در خانه‌تـان امـا نشـد. چرایـش را نمی‌گویـم چـون خـودم هـم واقعـاً نمی‌دانـم.

امـروز موعـد یـک هفتـه‌ای تمـام می‌شـود و اگـر چـک را تحویـل بدهـم جلـوی چشـم‌هایم می‌گـذاردش کـف دسـت اسـی تـا فرصتـی باشـد کـه بـه همـهٔ لات و لوت‌هـا ثابـت کنـد کـه دسته‌اسـتخوانی‌اش از تیزی‌هـای مـن تیزتـر اسـت. بـرای همیـن چـک را همـراه همیـن نامـه می‌فرسـتم. امـا بدانیـد کـه دوبـاره سـراغ‌تان می‌آیـم و ایـن سـری یـک دل سـیر چشـم‌هایتان را نـگاه می‌کنـم. می‌آیـم گلویـم را صـاف می‌کنـم و عیـن آدم حسـابی‌ها شـروع می‌کنـم بـه گفتـن آنچـه کـه بایـد. فقـط بگذاریـد آب‌هـا از آسـیاب بیفتـد. مـن هـم تـوی ایـن مـدت حرف‌هایـم را می‌چینـم و ترسـم را قـورت می‌دهـم. پـس منتظـرم بمانیـد.

حتماً بخوانید!

سلام

من مهردادم

همانـی کـه نامـهٔ آقـا کامبیـز را نوشـتم. ببخشـید اگـر این‌جاهایـش ناخوانـا اسـت. راسـتش هـم عجلـه‌ای شـد و هـم اینکـه چشـم‌هایم هنـوز خیـس اسـت. زیـاد کشـش نمی‌دهـم چون‌کـه احسـاس می‌کنـم امـروز بـه انـدازهٔ تمـام عمـرم نوشـته‌ام.

بعـد اینکـه نامـه را تمـام کـردم آقـا کامبیـز خواسـت کـه خـودم بندازمـش تـوی صنـدوق. هنـوز چنـد قدمـی بـه صنـدوق مانـده بـود کـه صـدای جیـغ و داد بلنـد شـد. وقتـی برگشـتم دیـدم همـه دارنـد بـه سـمت مینی‌بـوس مـا می‌دونـد. مـن هـم بـا عجلـه برگشـتم، رسـیده نرسـیده بـه مینی‌بـوس بـا دیـدن صحنـه‌ای سـر جایـم خشـکم زد. لابـه‌لای جمعیـت از یـک چاقـوی دسـته اسـتخوانی خـون می‌چکیـد.

دلمان به‌حال پسرک بیشتر می‌سوزد

نگارنده: عزی لطفی

دلمان به حال پسرک بیشتر می‌سوزد، آب از سرِما گذشت و بدبختی تن‌پوشمان شد، اینک جدایی بین ما و او...؟ آیا ما به آخر راه رسیده‌ایم؟

اندوه‌زده در گوشهٔ آن گودال آلوده، چشم به‌راه کسی بودیم، کسی که با او به مدرسه برویم، در حیاط مدرسه پابه‌پای او توپ را از این سو به‌آن‌سو پرت کنیم و یا هم‌پای او گاهی به‌گردش برویم.

هنوز بَرورویی 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 دستان 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 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 نیاوردم 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 به‌آرامی 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...

اکبر قناعت‌زاده

زنی به نام فاجعه

خالِ پریشانی به تعلیق
گذاشتم بر صورتی مجازی
قطعه‌قطعه، برملا و ناپیدا
فاجعه بود آمد به اتاق
در سکوت و ظلمتِ مات
از سینه دهان گشود و
فاجعه را بلعید
چراغ قوه را روشن کرد
معشوقِ 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

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.

نرگس دوست

ای حوصلهٔ بلند
خدای نخلِ تلخ من کجاست!؟
ای آه
ای راه
به یاد آر شتک‌زدن شاخه‌ها را در شب
که خدای ماهِ رنجور
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 اَندوه شاخه‌های معصوم و مغموم و تن
که از سیاهی انگور می‌آید
من اینجا از شدتِ رنج نخل
گاه صورت باد را به بیابان بردم و خاک برداشتم
گاه در برهنگی آب‌ها گریه کردم
حالا برای تو چه فرق می‌کند آهِ من
وقتی لال و بلالی در لالهٔ گوش لیلی
لیلی در آفتاب سیاه و سُرخ جنوب
کشته شد
و تهران ناگوار برف بارید
تهران ناگوار برف بارید
تا ته رانِ تب‌ریزِ خونی و تن
آه می‌بینی در قامت تاریکی
سوراخ سُنبه‌های کرهٔ تن را یا نه؟

ای خدای دُب اکبر
سوراخ‌سُنبه‌های ستاره‌ها
ربطی به دهان مرگ ندارد
باید از گاف فتنهٔ 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 رستگاریِ خار و خشم،
باد در رستگاری گُل‌های 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

به استعارهٔ دریا
به اندوهی که با آه خندید
به تکان
تکان
ماهیان ریخته از تن
به فالوس برآمدهٔ ماه
خورشید به تن دارم
به تمایزِ آمدن از شدن
به ریختن
به بودنِ قبل از تن
که تناسبی نمی‌ریزد در معنی
به آن هراسِ سرشار از نگاه
و آه‌های غماز
معشوقهٔ بسیاری بودم
بی‌آنکه بدانم
بی‌آنکه بخواهم

به روییدن گندم از چاه
که درتن 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 رقصیدهٔ من
بریز از هوا
بتاب بر آفتاب برآمده از نگاه
که شب بی ماه از آسمان می گذرد

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 قصدِ مرگ، خاطره‌های مرا زدن
در تُنگَ کوچکی به مدارا نشستن و
خالی شدن، به هیبت ماهی درآمدن
با توموری به محضر ماما رسیدن و
گوساله در بغل زدن و ماادر آمدن
هر روز با کثافتِ مطلق یکی شدن
بیمار و بی‌اراده به او متکی شدن
با خود نساختن، به شبی فربه باختن
رفتار بی‌ملاحظهٔ عقده با بدن
به رخوت کتاب ضعیفی درآمدن
به هیچ‌وجه میل تورق نداشتن
بازیچهٔ حمایت دیو دو سَر شدن
به ساختار قصه تعلَق 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 شدهٔ امتناع را!
خرگوش‌های مردهٔ در تخت‌خواب را
بر جسم منفعل شده‌ام!
گریه می‌کنم
تحمیل کرده‌اند به من «انتخاب» را
من سرنوشت تیرهٔ الوار سوخته
سروِ چمانِ شعله‌ورِ سر فروخته
سر می‌دهند گریه‌زنان عشیره‌ام
با چشم‌های بسته و لب‌های دوخته
شرحم: هزاااارها زنِ درهم‌شکسته و
اندوهِ جنبهٔ همگانیَ گرفته است
با اضطرابِ ناشی از این درد می‌رود
رودی که اختلال «روانی» گرفته است

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 عزیمت 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 قُدس مدرسه بود
ارمنی‌ها با کیسه مشروب می‌فروختند
تا دختران بفهمند قدیسه‌ها در کتابِ تاریخ کلاهِ گشادی
بر سرشان گذاشته‌اند
که بتوانند محاکمهٔ جهانی راه بیاندازند
و عِیششان را با سقطِ حرامی‌ها در مغزِ آنان تمام کنند
راه بروند سمتِ دریچه‌های طباخ‌خانه‌ها
و بوی موهای کز شده را نفس بکشند
و انجام 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...
یا چرا من مادر ندارم؟
یا اینان چرا پدرشان هیچ‌کس 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 حَرم‌های 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 توتالیتاریسم‌ها و ناتورالیسم‌های پهن شده
در وسعتِ چی‌چستِ 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 می‌بُرد
تا مبادا میانِ دیوارهایمان
دونگِ دزدی‌هایشان را حساب‌رسی کنند
می‌دانم یک را با بی‌نهایت صفرهای کله‌گُنده، یکه
می‌خورند و می‌روند در حوزه‌هایشان
تا موی دخترانمان را بِجَوَند...
ما دُم‌هایشان را کنده بودیم
حالا تپه‌ای از جسدهای متعفن و نامقدس را آتش زدیم
زنده بودند...

حالا تپه‌ای از جسدهای متعفن و نامقدس را
آتش زدیم، زننده بودند...
و درخت‌های نخل شاهد این آزادگی...
فقط مجید شاهدِ مرگ بود شاهدِ جنگ
شاهدِ شهادت و
می‌دانست شهدِ زنانِ جنوب را چه کسانی مکیده بودند
تا برسند به دکل‌های محسور میانِ جابجایی
از خلیج فارس تا تمامِ قربان‌گاه‌ها...
غرور بود که چَم بر سرای وطنم روانه می‌کرد
و پروانه می‌گفت زمستان، آخرین زن است
شاید هم آخرینِ یک زن باشد
که در کپَری با فرزندانش نشسته و انقلابِ آسمانی برپا می‌کند
که به‌جای خون و قهر کمی نان ببارد بر سُفره‌هایمان
تا پیله‌های رها شویم و پرواز کنیم
در عُمرِ یک روزه‌مان وسطِ ناوهای نفت‌کش
در میانِ تلاطمِ آب‌های وحشی که غیرت را
به انحصار می‌کِشد و ناصر و ناصر که همیشه
غریب بود در غُربتِ 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 بشنَوَد
متروها را متر کند که بداند نخود در دهان چه کسی خیس می‌ماند؟
این تکُرر کدام بخت است؟
خوش اقبال بودم که
شبهایم با امیر و مسیحا در انفرادی، جمع بود
نگرانِ 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 نجِس است؟
فریادِ وحید بلند بود
که همای سعادت استخوان‌خوار است نه مُردارخوار
چگونه به او بگویم مغزِ استخوان‌هایمان بود
که خورده بودند و خونمان را در
شیشه‌های ووداکا در فری‌شاپ به خودمان می‌فروختند
و ما کُتَک می‌خوردیم...
گرسنه سیر می‌شدیم و پول‌هایمان
در دیسکوهای خارجی‌ها با آدم‌های بی وطن
می‌رقصیدند...
راضیه حیلهٔ سودابه‌ها را خوب می‌شناخت
یادم تو را فراموش، من پیش‌تر بی‌خانمان بودم
شماها قبل‌تر عصر یخبندان را لمس کردید
و آنها قبل از دایناسورها زمین را وداع گفتند
و اینان ساکنان سرزمینی شدند
که آتش‌ها می‌غُریدند و ما
دنبال کبربت‌های نم‌کشیده
برای چهارشنبهٔ آخر سال بودیم
تا یلدا را به شاهنامه‌خوانی پُز بدهیم و انار بترکانیم
وقتی بمب‌هایشان خانهٔ همسایه‌های بهرام را شکافت
آواره شدند و در دستانشان پرچم وطن بود
که می‌دویدند برسانند دستِ پیغمبری که چوپان نشد
تا شکارچی، گوسفندانشان را نبَرَد و نبُرَد
آری اسماعیل چه جوان‌هایی اسماعیل
تو که اندوهِ تمامِ کلمات از تمامِ میهَنت را
غمگینانه روی کاغذهای جهان ریخته بودی
و ما فقط مسجد یوردشاهیان از ارومیه را می‌شناختیم
جوان‌هایمان همه در کُما، کَم آوردند
شلیک، هم قلب و مغزشان را شکافته بود...
ما بقی هم طناب گرِه می‌زدند، پایشان را از زمین بکَنَند
تا فرار کنند از ضریحِ زیارتگاه‌هایی که
پدرانشان آه از پدرانشان
علی‌اصغر تو این جوانان را بهتر از من می‌شناسی
و خوب می‌دانی هم‌نامت، هم‌خونِ من بود
ما را در میانِ این عشیره‌ها بود که زاییدند
و تو راست گفتی
ما عروسک‌های زشتی بودیم که هیچ‌کس بازی‌مان نداد
راستی آیدا ما را به جُرم کدام انتقام این¬گونه در
دادگاه‌های صحرایی محاکمه می‌کردند؟
ما که تنمان، وطنمان بود
و فقط مطیع بودیم در به راست، راست...
شاید لبانِ عروسکی را گشودیم که زبانش را گوش‌هایش
و چشم‌هایش را بُریده بودند
اما ما زبانِ اشاره بلد بودیم
در جغرافیا هَدر رفتیم
اما لای تاریخ ذخیره می‌شدیم
اینان از همین می‌ترسیدند
و کفن‌هایشان بود که دورِ سرشان پیچیدند...
آری اینجا جنگل است
زیبا اما تماماً وحشی

شیرهایش از کفتارها دستور می‌گیرند
گرگ می‌دَرد می‌بَرد برای گلّه‌اش
مسعود این را خوب می‌داند
شاید در نسلِ بعدی جنگل‌ها
جنگجویان عازمِ صداهای دورگه نشوند
و فرق بینِ عقاب و لاشخور را فریاد بزنند نه نُشخوار
ما فقط مشتی 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 کفتارها...
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 شب‌کوک‌ها نفَس‌های 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 وَلَد خواهد کرد
می‌دانم که آخرِ این شعر را
آخرین خوشهٔ گندم
از میانِ شکوهِ شکوفه‌ها، غروب‌ها، دشت و بیابان
و ابرهای آبرودار به جهان گَرد 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
تنم را خیس در کِرم‌های تابنده خواهند کرد؟
و یا خاک مرا در خود می‌کِشد
تا از من
جنینی برویَد، بالا برود، برسد به
صدای پُررنگِ پَر زدنِ ققنوس‌ها در خواب؟
خواب‌ها ترسناکند
تنم را می‌دَرند
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 شوَم برای فقط کمی زیستن
من وارثِ این مساحتم...
ساحَتش سهمِ من است...

رحمان مولایی

مرثیه‌ای برای انقراض

صادق خودش را کشت
تا پایش به خیابان‌های لغزندهٔ آینده نرسد
و اسماعیل شاهرودی
قبل از این‌که برای بال پروانه‌های گیرافتاده
در روغن سیاه سوگ‌نامه بنویسد
تصمیم گرفت
نامش را در زیر شعرهایش
به‌خاطر نیاورد
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

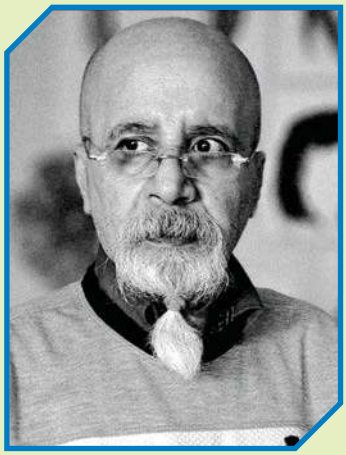
آخرین استفراغش را روی برگه‌های متروک
بلیط نثار زندگی کرد
و لس‌آنجلس که کاست‌های شیش و هشت می‌فرستاد
نتوانست ارواح جنگجوی ویلچرنشین را
شاد کند
چرا که رقص بیشتر از لبخند به پا نیاز دارد
و فرشته‌ها آن روزها سرشان شلوغ بود
برای ترانسفر کردن ارواح مقدس
به بهشت
به استقرار آن‌همه شهید
در طبقات همیشه جاوید نزدیک 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

یزدان کاکایی

مخمصه

آب
در حال بالا آمدن بود
از قعر همیشه
کلمه‌ها به سمتمان می‌آمدند
و قلب تو ضعیفتر می‌زد
معاند
از کوچهٔ 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

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 واقعیتی 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 هرسِ آن
جان می‌داد در حاشیهٔ میدان
و هرِ آن را دختران در کارون می‌انداختند
توطئه
و
کوردل
در آغوش سناریو
دست و پا شکسته
از کف سفت و دل به‌سنگ‌نشستهٔ پنج رود گریختند
در سیاهی شب
پخش و پلا
کووید دلتا
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.



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 خُتن ماند وُ
از آدمی خاطره‌ای تلخ
جهان ویرایشِ تازه می‌خواهد

به شاعران بگو
متحد شوند

«پایان ضیافت»

کلاهم را برمی‌دارم
سری در سرسرای آن نمانده است
همه‌چیزی آرام و بی‌صدا آمده‌اند
نشسته‌اند روی کاغذهای بی‌شماری که دیگر
دورشان ریخته‌ام
کلاهم را برمی‌دارم
سری در سرسرای آن نیست
تنها آفتاب از پشتِ پوسیده‌اش
می‌تابد
تنها کمی
تا بگویم
نه در سرسرای توخالی 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 توخالی به‌جا مانده
پوچ
پوک
بی‌دست‌آورد
هنوز
میز پر از کلماتِ نگفته است وُ
میزبان
برمی‌چیند ضیافتِ کوتاه را.

«پاییزِ بعد»

پاییزِ 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...

«جا برای رقصیدن»

ای دست‌های باستانی من
چگونه از مدارِ این‌همه ناقوسِ خشمگین
بی‌صدا می‌گذرد کلماتِ خونین‌ات
لِخ‌لِخ کنان
تا آن سکوتِ لانهٔ تاریک
چگونه تاب می‌آورد تنهایی‌ات
در هجومِ چخماق‌ها و کبریت‌های بی‌قرار

ایلویی ایلویی لما سَبَقتنی
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 پرِ 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 صراط صلح
تازه نیست هیچ‌چیز؛ اما
تَرنُم نارنج 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 سَر می‌رود تاریکی از چَنگ
چگونه از تازگی بتارانم
ماه‌پاشی که جنگل را سیراب می‌کند
تا دار
چرا تن ندهم به تن‌شویه‌های سِدر
و بوی کاج‌های مواج
بوی تابوت
به وقتِ رسیدن‌ها
وقتی که، وقتی که، وقتی که
تیک‌تاک، تاریک‌ترین آواست
و در زیر آسمان اما
جَنگ گدازه برپاست
و آذرین‌های رنج در تلألوی اشک‌ها
جواهری بر تاج پوچی می‌پاشند
زیر آسمان، روی زمین
تازه نیست هیچ‌چیز؛ اما
کهنگی تازگی می‌زاید
و جُنگ نور در چشمه‌ها امید می‌پَر...
پُر... پِر... می

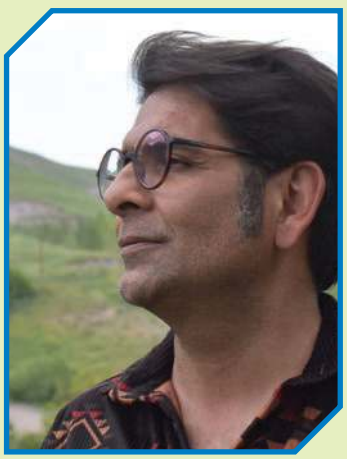
ماندانا قدمنان

مرا سنگ می‌خواهی
سرد و برجسته
با دو پایی 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
همرهنگ ماه با پوستی نقره‌ای
بر تاریکی‌هایم تازه می‌شوی
با دو چشم روباهت
مرا به شکل خرگوشی باستانی
دوُر می‌زنی
کمی نور می‌خواهی
به حدقه‌ام بپاشانی
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 مبارزَت
کاغذ ممنوعه ببینم
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
حلقه‌حلقه با دودهای سیگار
دور شوم از بالای سرت
و برگردم با تزهای سیاسی
از دانشکده‌های غربی
فرصت سخنرانی بگیرم؛
وسط میدان تیر
سینه پاره کنم
از علاقه‌ات به ایران؛
که باستانی‌ست
دور از ناسازی احزاب سیاسی
لمیده بر کرسی‌های چرم
با سبیل‌های درازشان
تخته بر نرد می‌زنن
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

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 وسکوت
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 مأمن را
به خون سبز تو زیر زبان زالوها
که شیهه می‌شومت تا غلاف چاقوها
به شوق یال زدن در پناه آهوها
فشردمت به رگم در قیام گیسوها
که بخیه‌های جراحات می‌کشد من را

حلول حی و هیاهو در این ممات 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 چینه‌دان اندوه،
که چرخ می‌زند شادی در اضلاع گوشت
از سینه‌های متورم و کپل‌های خوش‌فرم
پر، پرهای ریخته بر آهن

نرمی تن
که از صداست سکوت این احجار بر استوانهٔ بازوهای
زنانه‌ات
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 استوانهٔ 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 پس‌آب کف،
سه شاخ بیرون آمده در نیم دایره از آهن
پا بر گردهٔ 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 گردهٔ ماه
که به پیاده‌روی دبیرستان دخترانه می‌تابید
تا ما جوان و زیبا در عمود ترین شکل ظهر
از گلخندِ 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 کپل‌های خوش‌فرم
برخاسته از اسفار آهن استوانهٔ 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 پس‌آب
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

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 می‌نشیند بالای سرم
کاش کسی روی بدنم صبح را بریزد از نو

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 بینِ دو سنگِ آسیاب
تنها وُ بی‌دوست، کوه تعارف می‌زد
طاغی به دندان کشیده‌ام
و فارسی عیار فاصله‌است با این شهر
Cheers
Cheers
تربت جام‌های نشکسته
بشکن ابرهای عادت را
هفت روزهٔ 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 آن‌چه دارم لرزان
لرزان
لرزان
ایستاده‌ام
تخریب نشستن نمی‌داند
و شیر و خورشید می‌چکد از دامن‌ام

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 کنارِ شط
به ملاقات تکه استخوانی بروید
حتم دارم
این ماهی‌های جنگجو
مرا بیخود
تا این‌سوی آب‌ها نکشانده‌اند!
این تکه‌ها
بوی باروت و خون می‌دهند
با صدای انفجاری از آن‌سوی امواج
راستی تو فرزند کوه و کتلی
و بوی عطرِ خوشِ دامن‌قری‌های رنگارنگِ زنان را
می‌دهی
بوی خمارینِ چوب‌هایِ بلوط
و بوی ماهی‌های خیره به اعماق آب

یکی مرا آرام کند
آرام
تا دقایق جاودانهٔ آزادی
گوش کن
می‌شنوی؟!
صدایِ جیغِ مادری
با پستان‌هایِ 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 قیامِ ماهی‌ها
چیزی نمانده!

فرشته افسر

تصویری تازه

و من
ادامهٔ تَرکِش‌های در سَرَت، که موج می‌شوند در سَرَم
به غنیمت می‌آورند قیچی را برای موهایم
که تصویری تازه بسازند از جنگی که تو را به تَرکِش‌ها،
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.

نرگس جودکی

ماه‌گرفتگی‌های بانوی هنرمند افغانستانی

گفت‌وگوی اختصاصی نرگس جودکی با نجمه نوری (فرهمند)

همهٔ ما به‌آخرخط رسیدن‌های زیادی را تجربه کرده‌ایم. در این میان با ماه‌گرفتگی‌های زیادی روبه‌رو می‌شویم. به جایی می‌رسیم که از همه‌چیز و همه‌کس دل می‌کنیم. در تنگای زندگی نفس‌مان می‌گیرد و سایه‌های سیاه ناامیدی حصاری قوی دور و بر ما می‌سازند.! ما نور امید قوی‌تر از هر طلسم‌شکنی می‌توانند 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،

نوشته‌هایش دربارهٔ درد، رنج و ناتوانی زنان سرزمینش در مقابله با سرنوشت پیچیده‌شان در جغرافیایی به نام افغانستان است. کتاب (خواب و خیال) اولین مجوعه 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 فرهمند، 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 دربارهٔ داستان‌ها و کتابش چنین گفت:

نوشتن داستان‌هایی دربارهٔ 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 دوایی 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 دربارهٔ احساسش به چاپ کتاب در ایران پرسیدم.

نجمه با بغض گفت: «به‌خاطر شرایط سیاسی 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 دربارهٔ 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 دربارهٔ 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 دربارهٔ چگونگی واکنش و کنار آمدن در مواجه با محدودیت‌های وضع‌شده 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 به بن‌بست 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.»

نگاهی کوتاه و موجز به رمان «فنجان مونس»

نوشته: نغمه فرج‌الهی

نگارنده: یزدان کاکایی

در نمایشگاه کتاب تهران (۱۴۰۲ خورشیدی) در حین آشنایی با مدیر بسیار محترم انتشاراتِ تازه‌کار اما بسیار جدی و به‌زعم من آینده‌دارِ «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 کاراکترهایِ معدود اما بسیار کلیدی است. خصیصهٔ رفتنِ مخاطب به دامنهٔ زمانی‌ای همراه با اتفاق‌های باورمند این مهم را بر او روشن می‌کند که دنبال اثری ایده‌آلیستی یا ساختارشکنانه نباشد؛ بلکه در خوانشِ رمان زندگی کند. با افراد و محوطه‌های انتخاب شده زیستنشان در مقاطع مهم و قشنگ و واقعی از چند یا تعداد کمی زندگیِ به هم بسیار مربوط و درهم‌تنیده به کمک فراهم کردنِ بسترها و تمهیداتی روایی که جا می‌اندازد و میسر می‌کند همذات پنداری‌هایِ مخاطبان با کاراکترها را. همذات‌پنداری‌های نه ناشی از متنی تکنیکال و تکنیک‌های پیچیدهٔ مدرنیستی یا آوانگارد بلکه ناشی از انتقال خوب مخاطب‌ها به تکانه‌های زمانی مد نظر راوی و رفتن‌های مکرر، که هربار همراه می‌شود با اکتساب احساسات قوی مانند همدردی و... و ناشی ازخیلی ساده، معمولی و نرم و خوب و نرمال گذر دادن و رفتن به دل گذشته‌ای با به تصویر کشیدن و تدوین هنریِ چند روایت ماجرایِ اصلی‌تر و بسیارکلان (با توصیفات خاص زبان مؤلف) همراه باکشش‌های ناشی

از موج زدنِ همراه با نوسان؛ اما مداومِ دو عنصرِ بسیار کلیدی و به‌خوبی ساخته پرداخته شدهٔ ابتدا عنصر نوستالژی که به‌زعم نگارنده پربارترین و پهناورترین بستری است که رمان بر آن سپری می‌شود و سپس عنصر دیگر؛ سیال بودن فضای رمانتی‌سیسم دراقیانوسِ رمان «فنجان مونس» مانند اکسیژن در اتمسفر و جوی که زندگی یک کلونی انسانی را همزمان که دربرگرفته ساخته است.

در این بین ساخت‌وسازِ همراه با انسجامِ خرده‌روایتهای مرتبط و احساسی نقشی بدیهی و سازنده را ایفا می‌کند، که خوش نشستنِ این خرده‌روایت‌ها، داستان‌ها در لابیرنتهایِ بازهم نه چندان پیچیده و شلوغ بینامتنیتیِ اثر؛ اذهان متنوعِ خیلِ مخاطبان را به پیگیریِ رمان و تداومِ مطالعه تا انتهای کتاب ترغیب می‌کند. من نوشتم لابیرنت اما لطفاً شما راهروها و شریان‌های خلوت را تصور کنید. البته این ترغیب همراه است با توسل به یک تنوع دینامیکِ مرتبط با رویدادهای اصلی‌تر.

تأثیر به‌شدت پویا، انسان‌محور و روشن‌بینانهٔ خصیصه‌های به‌شدت بارز در ساحات واقعی زندگیِ نویسنده در جای‌جایِ اثر بسیار مشهود است. مانند ارتباط ژرف با یوگا، ذن، تابش همه‌جانبه انرژی‌مثبت در زندگی‌ها در افراد در تعامل‌ها، کارما و....

تجهیز مؤلف به شاید نوعی و جنسی از عرفان فردیِ همراه با نگاه خوشبینانه به درون و پیرامون و اهمیت نگاه روانکاوانهٔ روشن و عجین و انیس با امید وعناصرِ اومانیستیِ نوع‌دوستی و تعاملات نیکویِ 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 احتمالِ دور بودن از خوانشِ حداقل مداومِ 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 این‌رو نباید در این کار منتظر وجود و تشکل تکنیک‌های جدید باشیم. همانطور که متن از لحاظ سویه‌های انتقادی فقیر است و جای خالی اینها را یورش فت و فراوان روایت‌های کلاسیک از یک زاویهٔ 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 هم اکنون ساکن شهر پرث در استرالیا است.

اولین رمانش را سال ۱۳۶۶ نوشت که هیچ‌وقت چاپ 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.

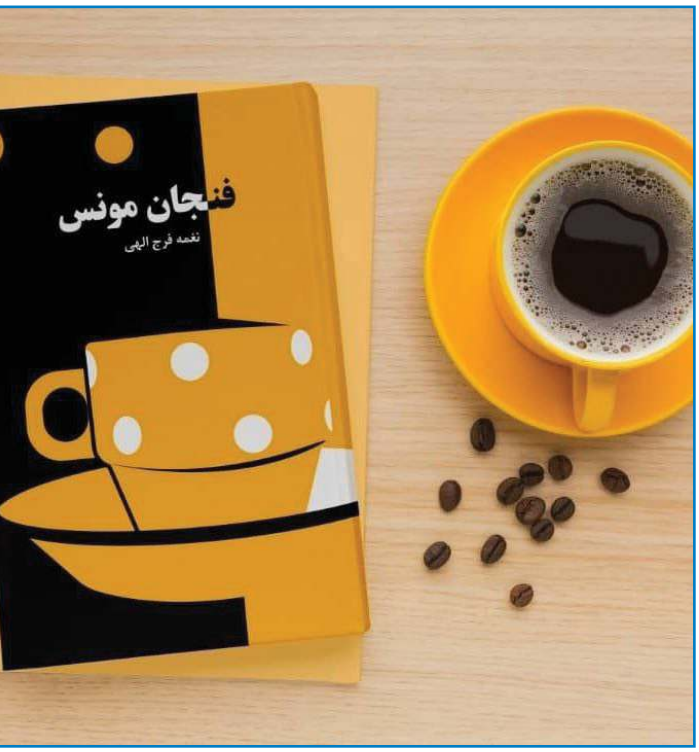
سال ۲۰۱۶ به استرالیا مهاجرت نمود.

در شهر ملبورن با مجلهٔ 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 حال‌حاضر عضو آکادمی کوچینگ انگستان)FCA(و دارای مدرک کوچینگ حرفه ای 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 پر فراز و نشیب مهاجرت شاهد آن بوده‌اند.



تصویر ۵

ساخت شکلات خوری با پاپیه ماشه

نگارنده:
شروین داداش پور

مواد لازم:

۱ خمیر کاغذ که در گذشته طرز تهیهٔ 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 (پاپیه 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 خمیرگذاری کنید.

(تصویر۱)

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.

(تصویر۲ و ۳)

در صورت تمایل به داشتن پایه برای ظرف، می‌توانید از چهار گلولهٔ خمیری هم‌اندازه استفاده کنید که با چسب چوب به زیر ظرف می‌چسبانید.

(تصویر۴)

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.

(تصویر۵)

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.

تصویر۱

تصویر۲

تصویر
۳

تصویر۴

تجارت فرهنگی، کاسبی و ترویجِ «هیـــــچ»

همه می‌دانیم که در سال‌های اخیر، کتاب‌خوانی افتِ بسیار زیادی پیدا کرده و در نتیجه کتاب و خریدِ 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 آن‌هم یا بخرند یا نخرند.

همین بازارِ کسادِ اندیشه؛ میدانِ را برای دلالانِ شادی و کاسبانِ فرهنگی فراخ‌تر کرده، چنان‌که پیش از این اشاره کرده‌ام؛ دیگر تشخیصِ دوغ از دوشاب برای اهلِ کتاب هم مشکل شده است. ناشری(!!) می‌آید و از این آب گِل‌آلود این‌گونه می‌خواهد ماهی بگیرد.

«چاپ کتاب در صد صفحهٔ رقعی، ۱۰ جلد (!) ۷۰۰ هزار تومان» و البته طعمهٔ سرِ قلاب را به‌زعم خود کُلفت و دندان‌گیر می‌گذارد: «کلیه مراحلِ دریافت فایل، صفحه‌آرایی، طراحی جلد، مجوز کتاب، فیپا، کاغذ ۷۰ گرمی سفید اندونزی، گلاسه ۲۵۰ گرمی جلد و...!»

پرسشِ 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؟ مردمِ تشنه را به چه تشویق می‌کنید؟ ۱۰ نسخه چاپ می‌کنید و عملاً یک «هیچ» به جمعِ شاعران و نویسندگانِ صاحبِ کتاب اضافه کرده‌اید؛ یک «هیچِ» مطلق! هم شما این را می‌دانید هم آن مؤلفِ تشنه؛ اما وقتی پای کاسبی در میان است، فرقی نمی‌کند مشتری که باشد و کالا چه؛ مهم جیب است و ماهی‌های گرسنه و آواره. حکایتِ شما، حکایتِ آن هروئین فروشی 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 جمعِ تأکیدی دیگر برای چیست؟! پنج به‌علاوهٔ پنج، یا پنج به‌علاوهٔ چهل‌وپنج! که چه بشود؟ که بگویید ما پولِ پنج نسخه را می‌گیریم؛ اما ده نسخه می‌دهیم؟! شیادی حال‌به‌هم‌زن‌تر از این؟! نوبر است. بقال‌ها هم دیگر دست از فروشِ 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 آمارِ مجوز و چاپ را بالا می‌برید، اما درنهایت چه در چنته داریم؛ «هیچ»! «هیچِ مطلق»!

شماها تجارت فرهنگی نمی‌کنید؛ عذر می‌خواهم، شما تجاوز فرهنگی می‌کنید، هم‌دستی پوشیده و پنهان با مروجانِ «هیچ»!.

تعطیل عقل

نگارنده:
محمدرضا زادهوش

افرادی عقل را تعطیل کرده‌اند و ادعای فلسفه می‌کنند، بدون عقل، فلسفه معنی ندارد، همان رودخانهٔ خشکی است که اسم رودخانه را دارد و امروز توی کشور ما زیاد شده، حالا بیاییم کلی اصطلاح دربارهٔ 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 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 رسالهٔ کوچک را تبدیل به یک کتاب بزرگ کرده، با کتابی که وجود ندارد و نویسنده‌ای که وجود ندارد هم روبه‌رو بوده‌ایم، اگر در زمینهٔ داستان باشد یک مطلب دیگر است؛ ولی شبه علم و شبه تاریخ هم داریم و اگر کسی اعتراض کند

مترجم می‌گوید این‌ها قصه است.
به‌جز نقد مترجم باید فرهنگ خودمان را نقد کنیم که از نویسندهٔ 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 به‌حدی 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 جوری ترجمه شده که نامفهوم است. یک جمله یا یک کلمهٔ 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 هرحال نقد به ترجمه پی‌وست نمی‌شود و قرار نیست چاپ‌های بعدی اصلاح بشود. برای بعضی همین کافی است که مترجم، آدم مشهور، خارج رفته و تحصیل‌کرده‌ای 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 دربارهٔ آرامش نظر ندهند. داشتن مدرک دکتری دلیل نمی‌شود هرچیزی را شبه علم اعلام کنند.
اگر دنبال عقل نرویم ضد علم شکل می‌گیرد، علم همه‌جا اسیر سیاست است؛ ولی اگر نهادهای علمی مستقل نباشند و وابستگی بیش‌تر باشد فاجعهٔ 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 دانش‌جو 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 دست‌کم پیرو باشیم؛ نه این‌که 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 هرچه 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 این‌که عمرش را برای ادبیات قدیم بگذارد برود همان رشتهٔ خودش را دنبال کند و پای‌گاه‌های ضد علم را مورد هدف قرار بدهد. غرور فقط توی حرف زدن و معاینهٔ 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 همهٔ 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. روشن‌فکر 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 زمینهٔ درمانی فعال نیستند. سازمان‌های علمی بیش‌تر از هرچیز باید روی زیرمجموعه‌های خودشان نظارت کنند، و اگر اهل سخت‌گیری نیستند دست‌کم آمارها را استخراج کنند، و راه‌کارها را بررسی کنند. بررسی دائمی زیرمجموعه‌ها یک وظیفهٔ الزامی است و اگر نظارت‌ها دقیق باشد حرکت ضد علم، کند می‌شود.

«ساختار تنهایی»

نگارنده: م. روان‌شید

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 «ساختارِ تنهایی» را ترسیم کنم.

ساختارِ تنهایی

یک)

مرد همچنان‌که از پنجره بیرون از درون را نگاه می‌کند، سیگاری می‌پیچاند و کنار می‌گذارد. سکونِ بیرون را گاهی قارقاری ناآشنا خط می‌اندازد، خطی که نشانش را بر شیارهای پیشانیِ مرد می‌نشاند و می‌ماند، و پیشانیِ خط‌خطی از صدای قارقارِ ناآشنا، به‌آرامی شکل می‌گیرد.
کبریتی می‌کشد رو به سیگارِ پیچانده. آتش تمام می‌شود اما سیگار نیست که نیست.
مرد همچنان‌که از پنجره بیرون از درون را نگاه می‌کند، دوباره سیگاری می‌پیچاند و آتش می‌کشد به تنباکو. هنوز دارد بیرون از درون را نگاه می‌کند. خاکسترِ خاکستری که می‌ریزد، شیاری کنارِ شیارِ قارقارِ ناآشنا می‌نشیند و پیشانی، به آرامی شکل می‌گیرد.
کبریت سوخته است، سیگار سوخته است، سکونِ بیرون زیرِ نگاهِ مرد خَش خورده است و قارقاری نابگاه، گاهی از مسیرِ مرد می‌گذرد.
زندگی در همین چارچوبِ شکل‌گرفته تکرار می‌شود، تکرار می‌شود؛ اما هیچ‌کس نمی‌داند، نه مردی که بیرون است و نه مردی که در درون مانده است، که چه بر سرِ سیگارِ پیچیده‌ی نخستین آمد.
و فراموشی، آغازِ 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 شکلِ زندگی؟ که می‌ایستد تا زندگی، خراشِ خونینِ زندگی، بر او بگذرد که رهگذری‌ست 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 آغازِ تنهایی، «بی‌درکجایی» شکیل نیست.

سه)

هیون که از هوش می‌زند بیرون، آدمی‌ست که «نادرزمانی» پیشه کرده از مسیر دور می‌افتد.
قافله... قافله بر چرایِ دیگری است که می‌چرد نه در «نادرزمانیِ بی‌درکجایی» او، که جا مانده حجمی از «بود»ی که باید به ره بود و اکنون است که نیست.
مرور می‌کنم روایتِ مردود را:
زنی یا مردی است، خالی از بودِ باید، به نامِ رهگذر ایستاده؛ اما دیگر نگاه هم نمی‌کند.
آغازِ تنهایی، قابِ خالیِ آدم است.

راهنمـــای نویسندگـــان

شرایط پذیرش مقالات

۱- ویژگی‌های کلّی

- نقل مطالب نشریه با ذکر منابع آزاد است؛
- ارسال مقاله فقط از طریقِ ایمیل دبیرخانهٔ فصلنامه امکان‌پذیر است و به هرگونه ارسال به شیوه‌ای دیگر ترتیب اثر داده نخواهد شد. پست الکترونیکی دبیرخانهٔ فصلنامه جهت ارسال آثار: magazine@mahgereft-egi.com
- حفظ امانت در نقل اقوال و نظریّات دیگران ضروری است و باید با ارجاعِ دقیق به منبعِ اصلی همراه باشد؛
- مقاله، نقد و پژوهش، جستار، مصاحبه، شعر و داستانِ ارسالی به فصلنامه، نباید در نشریّه‌ای دیگر منتشر یا هم‌زمان به نشریّه‌ای دیگر فرستاده شده باشد؛
- سیاست فصلنامه در درج مقالات با رویکرد مطالعاتی- انتقادی است؛ لذا مقالاتی داوری می‌شوند که ساختار مقالات مطالعاتی، علمی- پژوهشی و مروری- ترویجی را داشته باشند.
- مسئولیت حقوقی مطالب و محتوای مقاله از جنبهٔ صحت مطالب ارائه‌شده به عهدهٔ نویسندهٔ مسئول است و نشریه، مسئولیتی در این خصوص ندارد؛
- هر مطلب منتشرشده در فصلنامه بر پایهٔ نظر نویسندهٔ آن است و انتشار آن به‌منزلهٔ قبول یا ردّ آن نیست؛
- در بخش شعر و داستان، مطالب در صورت تأیید دبیر مربوطه، احسان نعمت‌اللهی، منتشر خواهد شد؛

نشریّه در ویرایش زبانی و فنّی مقاله، برطبقِ موازین علمی، آزاد است؛

از نویسندگان و مترجمان درخواست می‌شود به نکات زیر توجه فرمایند:

- حجم مقاله و پژوهش ارسالی حداکثر ۱۵ صفحه، و حداقل ۵ صفحه باشد؛
- نام و نام خانوادگی نویسنده/ نویسندگان و همچنین رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول و شمارهٔ تلفن همراه او حتماً در سامانهٔ نشریّه ذکر شود؛
- نویسنده در کنار مطلب ارسالی، می‌بایست علاوه بر تصویر خود، تصویری در ارتباط با موضوع متن ارسال کند؛ در غیر این صورت عوامل اجرایی در انتخاب تصاویر آزادند؛
- در بخش مقالات، باید کلیهٔ بخش‌های مربوط به یک مقالهٔ علمی همچون عنوان، اسامی نویسنده/ نویسندگان، چکیده، مقدمه، پیشینهٔ تحقیق، روش تحقیق، نتایج، بحث و نتیجه‌گیری و منابع، به‌طور استاندارد و کامل آورده شود.
- در مورد ارسال جُستار، یادداشت و هر گونه مطلبی که ساختاری غیر از مقاله دارد، محدودیت واژگانی وجود ندارد و نیاز به اجرا و اعمال ساختار مقاله نیست. ذکر نام نویسنده، تیتر، سوتیتر و درج منابع در پایان مطلب الزامی است.
- شیوه‌نامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی ملاک و راهنمای دستور خط است. بهتر است نویسندگان محترم برای تسریع در کار بر اساس این شیوه‌نامه عمل فرمایند.
- همهٔ نویسنده/ نویسندگان باید رزومهٔ کوتاهی از خود در کنار نام نگارنده (در آغاز مطلب) به دست دهند.

۲- اجزای مقاله

- در بخش مقالات، چکیدهٔ فارسی (در حدود ۲۰۰ تا ۲۵۰ کلمه) در آغاز مقاله (با اندازهٔ قلم ۱۲) باشد؛
- متن مقالات باید شامل مقدّمه یا پیشگفتار باشد؛
- در بخش مقالات، نتیجه باید دربردارندهٔ یافته‌های مقاله باشد؛

ویژگی‌های ویرایشی و نگارشی

به منظور تسریع در آماده‌سازی و ویرایش مقالات، توجه به نکات زیر الزامی است:

- رعایت زبان فارسیِ معیار و نثر علمی و به دور از عبارت‌پردازی‌های متکلّفانه؛
- رعایت رسم‌الخطّ مصوّب فرهنگستان زبان و ادب فارسی براساسِ کتاب دستور خطّ فارسی تألیف علی‌اشرف صادقی و زهرا زندی مقدّم؛

شیوهٔ تنظیم متن

- عنوان اصلی مقاله با قلم ۱۸ سیاه (Bold) و عناوین فرعیِ داخل متن با قلم ۱۴ سیاه تنظیم شود؛
- متن مقاله با قلم بی‌لوتوس ۱۴ و در قالب نرم‌افزار Word ارسال شود؛
- عبارات لاتین درون‌متنی با قلم Times New Roman ۱۴ و اسامی و عبارات ضروری یا دشوارِ لاتین درپانوشت با همان قلم و با اندازهٔ ۱۰ تنظیم شود؛
- ابتدای هر بند با ۵/۰ سانتی‌متر تورفتگی شروع شود. البتّه سطر نخست زیرِ هر عنوان نباید تورفتگی داشته باشد؛
- در این موارد اندازهٔ قلم ۱۲ در نظر گرفته شود: چکیده، کلیدواژه‌ها، منابع پایانی، ارجاعات درون‌متنی و نیز عبارات توضیحی (که بین دو کمان قرار می‌گیرند)، نقل‌قول‌های مستقیم، شعرها (شامل ابیات و تک‌مصراع‌ها)، تاریخ‌های ولادت و وفات یا دورهٔ حکومت و... (که بین دو کمان قرار می‌گیرند) و نیز محتویات جدول‌ها و نمودارها و توضیحات مربوط به آن‌ها و همچنین توضیحات تصاویر؛
- شمارهٔ پانوشت‌ها در هر صفحه باید با عدد ۱ شروع

شود؛
- اشعار باید در درون جدول تنظیم شود؛
- عناوین کتاب‌ها و دانشنامه‌ها و نشریه‌ها، با حروف کج (ایرانیک در منابع فارسی؛ ایتالیک در منابع لاتین) نوشته شود و عناوین مقاله‌ها داخل گیومه قرار گیرد.

شیوهٔ ارجاع به منابع

۱- ارجاع درون‌متنی

- ارجاعات درون‌متنی در بین دو کمان و بدین‌صورت تنظیم شود:

نام خانوادگیِ نویسنده، ویرگول، سال چاپ اثر، دو نقطه، شمارهٔ جلد و سپس خط کج / [چنانچه اثر جلدهای متعدّد داشته باشد]، شمارهٔ صفحه. مثال: کوکبی، ۱۳۵۰: ۳/ ۵۹.

- در ارجاعات درون‌متنی، چنانچه دقیقاً به همان منبع پیشین (یعنی همان نویسنده امّا به صفحه‌ای دیگر) ارجاع داده شود (یعنی، بین دو ارجاع، منبع جدیدی ذکر نشده باشد)، به‌جای تکرار نامِ آن منبع، از کلمهٔ «همان» استفاده می‌شود؛ برای نمونه، در مثالِ کوکبی، بدین‌صورت: همان: ۱۵۳. اگرهم عیناً به همان صفحه از همان منبع ارجاع داده شود، به ذکر کلمهٔ «همان‌جا» در درونِ دو کمان بسنده می‌شود: (همان‌جا).

۲- ارجاع منابع پایانی

- در فهرست منابع پایانیِ اطّلاعات کتاب‌شناختیِ منابع فارسی و عربی از آثار لاتین تفکیک شود؛
- اطلاعات کتاب‌ها به این صورت در منابع پایانی بیاید:

نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال انتشار درون کمانک، نقطه، نام کتاب به صورتِ کج (ایرانیک در منابع فارسی؛ ایتالیک در منابع لاتین)، نوبت چاپ، محلّ انتشار، دونقطه، نام ناشر.

مثال: کوکبی، زهرا (۱۳۵۰ ش). مردم‌شناسی، چاپ اول، تهران: ارسطو

- در اثر ترجمه‌شده: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال انتشار درون کمانک، نقطه، نام کتاب به صورتِ کج (ایرانیک در منابع فارسی؛ ایتالیک در منابع لاتین)، نام و نام خانوادگی مترجم، نوبت چاپ، محلّ انتشار، دونقطه، نام ناشر.

مثال: براون، آیزایا (۱۳۹۸ ش). ریشه‌های غرب‌گرایی در ایران، ترجمهٔ محمد دواوین، چاپ دوم، تهران: مشق شب

- چنانچه نویسنده نامعلوم باشد، عنوان کتاب در آغاز قرار گیرد؛
- چنانچه مؤلّفی دو یا چند اثر داشته باشد، در تنظیم فهرست آثارِ او، ضمن رعایت ترتیب الفبایی نام آثار، در بابِ آثار بعدیِ او، به جای نام نویسنده، _____ بیاید.

مثال: کوکبی، زهرا (۱۳۵۰ ش). مردم‌شناسی، چاپ اول، تهران: ارسطو

_____ (۱۳۶۳ ش)، فرهنگ مردم تهران، چاپ اول، تهران: علمی

در صورت نامعلوم بودن ناشر و محلّ و تاریخ نشر، به‌ترتیب از «بی‌نا»، «بی‌جا» و «بی‌تا» استفاده شود.

- اطلاعات مقاله‌ها به این صورت بیاید:

نام خانوادگیِ نویسنده، نام کوچک نویسنده، سال/ دورهٔ نشریه درون کمانک، نقطه، نام مقاله درون گیومه، نام نشریّه به صورتِ کج (ایرانیک در منابع فارسی؛ و ایتالیک در منابع لاتین)، سال انتشار (با نشانهٔ اختصاری «س»)، شمارهٔ پیاپی (با نشانهٔ اختصاری «ش»)، شمارهٔ صفحهٔ آغاز و پایان مقاله.

مثال: فتوحی، محمود (بهار ۱۳۹۲). «تعامل مولانا جلال‌الدّین بلخی با نهادهای سیاسی قدرت در قونیّه»، زبان و ادبیّات فارسی، س ۲۱، ش ۷۴، صص ۴۹-۶۸.

- اگر تعداد نویسندگان مقاله دو نفر باشد، در بابِ نویسندهٔ اوّل این‌گونه عمل می‌شود: نام خانوادگی مؤلّفِ اوّل، ویرگول، نام کوچک مؤلّفِ اوّل؛ و دربابِ نویسندهٔ دوم این‌گونه عمل می‌شود: واو عطف، نام کوچک و نام خانوادگی مؤلّف دوم.

مثال: محمدی، کرم و زیبا وفایی (تابستان ۱۴۰۱). «مدارا در کنش صوفیان»، زبان و ادبیّات فارسی، س ۱۱، ش ۲۳، صص ۲۰-۳۱. .

اگر تعداد نویسندگان مقاله بیش از دو نفر باشد، ذکر نام نویسندهٔ اوّل کافی است و پس از آن، در مقالات فارسی عبارتِ «و همکاران» و در مقالات انگلیسی عبارتِ «et al.» می‌آید.

- در پایان‌نامه/ رساله: نام خانوادگیِ دانشجو، نام کوچک دانشجو، سال و ماه دفاع از پایان‌نامه درون کمانک، نقطه، عنوان پایان‌نامه درون گیومه، نام و نام خانوادگیِ استاد راهنما و ذکر عبارت «به‌راهنماییِ» 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 خانوادگیِ مؤلّف، نام کوچک مؤلّف، تاریخ درج مطلب در وبگاه (با ذکر سال و ماه و روز)، نقطه، عنوان مقاله یا نوشته (داخل گیومه)، نام وبگاه، نشانی الکترونیکی آن.
- ارجاع به مطالب اینترنتی زمانی پذیرفته است که منابع مکتوب در آن زمینه موجود نباشد.

تارنمای خانهٔ جهانی‌ماه‌گرفتگان:

www.mahgereftegi.com

پست الکترونیکی رسمی فصلنامه:

info@mahgereftegi.com

آدرس صفحهٔ اینستاگرام:

https://instagram.com/khaneye_jahani_mah-gereftegan?igshid=MzNlNGNkZWQ۴Mg==

نشانی کانال تلگرام:

https://t.me/Radio_mah_gereftegi

معرفی مجموعه مستقل مردم‌نهاد خانه جهانی ماه‌گرفتگان

www.mahgereftegi.com
mahgereftegimagazine2023@gmail.com

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

این 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 قشرهای 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 ماژور.

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 ازسوی جامعه، سیستم و خانواده و دیگران، مانند سایه‌ای بین شخص و دیگری قرار می‌گیرد).

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

کانون فرهنگی
اندیشه‌وقلم
Pen Klubb
(Sweden)

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.