سفید

ماهنامه سیاسی، فرهنگی، هنری

شماره دوم دوره جدید (شماره مسلسل ۱۳) بها ۲۵ تومان

گفتگو با سیمین دانشور

طنزی از وودی آلن

نقدی بر آخرین کار شجریان

و...

نشریه‌ای که هم اکنون در حال مطالعهٔ آن هستید، در راستای طرح «آرشیو مجازی نشریات گهگاهی» و با هدف مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه‌های مجازی، تشویق به کتاب‌خوانی و بازیابی مطبوعات قدیمی توسط "باشگاه ادبیات" تهیه شده است. در صورت تمایل به بازپخش آن، خواهشمندیم بدون هیچ گونه تغییری در محتوای پوشه اقدام به این کار کنید.

http://bashgaheadabiyat.com/
https://t.me/BashgaheAdabiyat
https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/
https://www.instagram.com/bashgaheadabiyat/

فهرست

طنز

۱) "چاقو در رحم" ..... عمران صلاحی ۴

۲) "کاریکلماتور" ..... پرویز شاپور ۵

۳) "جنگ من با ماشین" ..... وودی آلن ۶

موسیقی

۴) "نواکاری‌ به چندان تازه" ..... منوچهر جهانبگلو ۷–۸

تئاتر

۵) "ما نگهبان موزه نیستیم" ..... گفتگو با کارگردان خسیس ۹–۱۰

۶) "مجهول‌الهویه" (نمایشنامه) ..... یارعلی پورمقدم ۱۱–۱۳

تاریخ

۷) "جمعیت اجتماعیون، اتحادیون..." ..... محمدعلی تحویلی ۱۴

نقاشی

۸) "از شوق تا استمرار" ..... گزارشی از موزه هنرهای ۱۵–۱۶

۹) "نفی مصور تاریخ" ..... فیروزه مهاجر ۱۷

معرفی و خبر

۱۰) "معرفی و خبر" ..... خبرهایی از ادبیات، نقاشی و ۱۸–۲۱

علم (مردمشناسی)

۱۱) "شالی و شالیکاری" ..... طاهر طاهری ۲۲–۲۳

ادبیات

۱۲) "رمزی سیاسی فلسفی" ..... گفتگو با سیمین دانشور ۲۴–۲۸

۱۳) "گردش‌های عصر" (قصه) ..... رضا فرحفال ۲۹–۳۳

۱۴) "افسانهٔ سیما مانیفست شعر نو" ..... هوشنگ گلشیری ۳۴–۴۶

۱۵) "حدیث نفس ایزابل..." ..... گابریل گارسیا مارکز ۴۷–۴۹

حروف نام و نام خانوادگی به‌تفکیک در جدول آورده شود.

نام

نام خانوادگی

تاریخ شروع اشتراک (شماره) _____ **مدت اشتراک** _____

حرفه _____ **شهرستان** _____ **تلفن** _____

نشانی _____ **کد پستی** _____

برای اشتراک مجله می‌توانید فرم بالا را پر کنید و همراه با آن/۱۵۰۰ ریال (بابت شش شماره) با بیمه پستی به‌نشانی: تهران، صندوق پستی ۱۵۸۱۵/۳۴۴۴ پست کنید.

علمی . فرهنگی . هنری

صاحب‌امتیاز و مدیر مسئول:
حمید پوراسماعیلی

زیرنظر شورای نویسندگان

شماره‌ی دوم دوره‌ی جدید (شماره‌ی مسلسل ۱۳)

تاریخ انتشار: خرداد ۶۶

بها: ۲۵۰ ریال

حروف‌چینی: موسسه مشیری

لیتوگرافی: الوان

چاپ و صحافی: کتیبه

نشانی پستی:

تهران صندوق پستی ۱۵۸۱۵/۳۴۴۴

تلفن مدیر: ۷۶۴۸۳۶

تصحیح کنید:

در شماره‌ی گذشته این غلط‌های چاپی دیده شده است:

	صفحه	ستون	سطر	نادرست	درست
۱)	۳	۲	۵	موضوعهایی	موضوع‌هایی
۲)	۱۵	۱	۵۶	—	شعر معاصر، شعرآزاد گفته است.
۳)	۱۷	۱	۵	تجزی	تجزیه
۴)	۳۲	۲	۶	روبنسن	روبنس
۵)	۳۳	۳	۵۴	نظر	نظر
۶)	۳۷	۳	۴۳	تشخیص	تشخص
۷)	۵۹	۱	۱۰	نحمود	محمود

اشعار این عزیزان رسیده است:

علی بابایی، کاوه بهمن شبستری، ایرج قزلباش، محمدصادق طاهری، مینو زاهدی، مجید زمانی‌اصل، ایرج ضیایی، عزیز ترسه، علی دهقان‌زاد، مسعود توکلی، پرویزحسینی، مجید آدلی، شعله امامی، محمد اقبال امیدوار.

و قصه‌های:

سیدابوالفضل‌بوترابی، محمدباقررضایی، حسین مهنایی، پرویز پیرای، مازیار سعیدی، محمدرضا اصفهانی.

و دوست خوبمان پردیس‌منوچهر ترجمه‌ای از مصاحبه روسه‌لینی با فرانسوا تروفووازیک رومر برایمان فرستاده‌است و همچنین آقای حسین رجایی زمره‌ای تحقیقی درباره‌ی کاریرکی.

چرا توقف...؟!

به‌نام خدا

با آن‌که بسیاری از مراحل چاپ دو شماره از مجله در اسفندماه ۶۵ (شماره‌ی اسفند ماه و شماره‌ی مخصوص نوروز) طی شده بود، اما شماره‌ی دوم دوره‌ی جدید را، با تاخیری بیش از سه ماه پیش رو دارید. باید گفته شود تنها دلیل این توقف دست نیافتن به‌کاغذ با نرخ رسمی بود. شاید برای برخی از خوانندگان مجله این تصور پیش آید که "چرا این همه معطلی برای حواله‌ی کاغذ؟!" پاسخ به این پرسش بسیار ساده است:

۱) بابت تهیه‌ی کاغذ از بازار آزاد (برای یک نسخه از مجله‌ای که در دست دارید) ۱۱۰/ ریال پرداخت شده است.

۲) بابت حق توزیع و فروش، به‌مرکز توزیع جراید ۷۱/۵ ریال (۳۲/۵ درصد) پرداخت می‌شود.

اگر دو مبلغ بالا از قیمت مجله (۲۵۰ ریال) کم شود، مانده مبلغی خواهد بود معادل ۶۸/۵ ریال. بدیهی است که ۶۸/۵ ریال هزینه‌هایی از قبیل حق‌التحریر، ویرایش، حروف‌چینی، غلط‌گیری، طراحی صفحات، نقاشی روی جلد، طراحی طرح برای مطالب، تیترچینی، صفحه‌بندی، فیلم و زینک، چاپ و صحافی و ... را کفایت نمی‌کند.

یعنی اگر تمام نسخه‌های شماره‌ی کنونی ماهنامه‌ی "مفید" بفروش رود، دستکم مبلغی معادل هفتاد هزار تومان کسری در پی خواهد داشت.

پس سه ماه دنبال کاغذ بودن (که حالا تصور بر این است که تعمدا "نه" گفته نمی‌شد) کاری دور از عقل نبود.

بهرحال دو راه پیش رو بود:

اول، توقف مجله تا دستیابی به‌کاغذ با نرخ رسمی.

دوم، ادامه کار مجله و پذیرفتن ضررهای مالی ناشی از آن به‌امید تیراژ بیش‌تر و دریافت آگهی.

که انتشار شماره‌ی دوم یعنی انتخاب راه دوم.

* * *

انتشار شماره‌ی اول دوره‌ی جدید ماهنامه‌ی "مفید" نظریات گوناگونی را در پی داشت که در کل بشدت امیدبخش بود و مشوق، و چون بنا نیست تعریف‌ها و تقدیرها را بازگو کنیم، تنها بعشکر از دوستان اکتفا می‌شود. اما اشاره به‌چند نظر ضروری می‌نماید:

تنی چند از عزیزان بدون اندک دقتی (البته اگر خوشبین باشیم) نتیجه‌گیری کرده‌اند که "مفید" در دوره‌ی جدید به "منابع شرقی بیش‌تر دسترسی دارد" و دلیل‌شان نام نویسندگان دو مطلب "خواننده‌ٔ خوب و نویسنده‌ٔ خوب" و "عروسی" است.

"ولادیمیر نابوکف" چنانچه در مقدمه‌ی نوشته‌اش "خواننده‌ٔ خوب و..." (در شماره‌ی اول) آمده، در روسیه‌ی تزاری و در خانواده‌ای اشرافی زاده شد و در سال ۱۹۱۹ (در ۲۰ سالگی) با خانواده‌اش مجبور به مهاجرت شد. "آنتون چخوف" نویسنده‌ی نمایشنامه‌ی "عروسی" سال‌ها پیش از وقوع انقلاب روسیه درگذشته است و تا این زمان هیچ‌یک از احزاب "شرقی" چخوف را بخود منتسب ندانسته‌اند. این عزیزان باید بدانند هر "اوف"ی نشانه‌ی عقاید "شرقی" نیست.

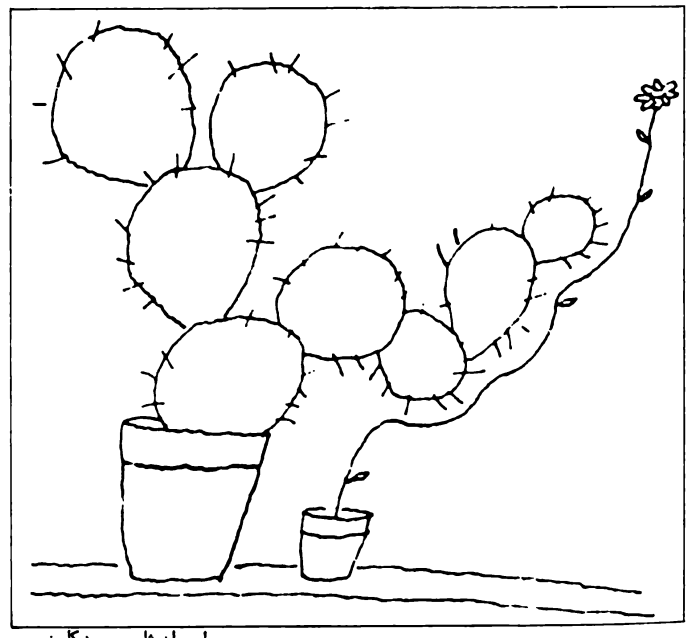
یا عزیزی دیگر بدون کمترین توجهای مدعی شده "مفید" در دوره‌ی جدید تبدیل به‌مجله‌ای سینمایی شده است. در حالی که در شماره‌ی اول دوره‌ی جدید، تنها ۱۳ صفحه از ۶۷ صفحه به‌مطالب سینمایی اختصاص داده شده بود. یا عزیز دیگری تهمتی بر یکی از نویسندگان دوره‌ی جدید "مفید" روا داشته که عنوان چنین تهمتی بدون سند و شاهد مستوجب حد شرعی است. بهرحال امید است این عزیزان پیش از توقف "مفید" توفیق تصحیح اشتباه خود را بیابند.

* * *

با توجه به‌این‌که انتشار "مفید" ادامه خواهد داشت، خوانندگانی که مایل‌اند مشترک مجله شوند، می‌توانند فرم اشتراک را پر کنند و آنرا همراه با حق اشتراک به‌نشانی مجله ارسال دارند. شاید یادآوری این نکته لازم باشد که چنانچه "مفید" دچار توقف دایم شود، مانده‌ی حق اشتراک برای مشترکین پس فرستاده خواهد شد.

خوانندگان و خواستاران "مفید" باید درنظر داشته باشند که در شرایط کنونی هر اندازه تعداد مشترکین مجله بیش‌تر شود امکان باروری بیش‌تری به‌مجله داده شده، چون وقت و نیرویی که صرف تامین منابع مالی می‌شود، در جهت تعالی معنوی مجله بکار گرفته خواهد شد.

امید است با توصیحات بالا ضرورت مشترک شدن، برای دوستداران دوره‌ی جدید، بیش از پیش آشکار شده باشد.



طرح از ژان پیر دکلوزو

حاقو در زخم

کنکاشی در طنز

چرا برخی از موضوع‌ها و وقایع خنده‌دار یا به اصطلاح کمیک هستند؟ در تاریخ زیبایی‌شناسی، برای مقوله‌ی کمیک بودن، تعریف‌های گوناگونی وجود دارد. اما تعریف‌هایی که درباره‌ی ریشه‌ها و سبب‌هایش شده، تقریبا" بهم نزدیک است. بیشتر اندیشمندان، برخورد تضادها را سرچشمه و سبب موضوع‌ها و وقایع، کمیک می‌دانند. مانند تضاد میان زشتی و زیبایی، نادانی و دانایی، حماقت و عقل، فقر و ثروت، حقیقت و خیال، خواستن و توانستن، ادعا و لیاقت و غیره...

خنده‌ی عادی و خنده‌ی کمدی، از نظر کیفی با هم تفاوت دارند. خنده‌ی عادی عملی فیزیکی است، در برابر پندارهای ذهنی. مثلا" گفته‌اند خنده، نتیجه‌ی انتظاری است که به‌جایی نرسد. یا نتیجه‌ی رها شدن نیرویی است درونی. نیرویی که برای مقابله در انسان ذخیره می‌شود و بی‌مصرف می‌ماند. خنده‌ی کمدی، با مناسبات اجتماعی انسان‌ها ربط پیدا می‌کند. خلاصه، خنده‌دار بودن، با کمیک بودن تفاوت می‌کند. اولی علامت درک سطحی و دومی نشانه‌ی درک عمیق آدم‌ها است. خنده‌ی دوم درباره‌ی انسان، رای صادر می‌کند و او را به‌محاکمه می‌کشد.

مجموع خوشی‌ها و ناخوشی‌ها است که حالتی کمیک به‌وجود می‌آورد. در کمدی بیشتر، خوشی‌ها بر ناخوشی‌ها غلبه دارند و این غلبه با خنده بیان می‌شود.

یکی از عوامل اصلی زیبایی‌شناسی، شناخت حیات و مناسبات بشری است. کمدی وسیله‌ای است که این شناخت را به انسان می‌دهد. خلاصه، کمدی آینه‌ی تمام‌نمای تضادهای اجتماعی و وسیله‌ی شناخت و انتقاد است.

آثاری که در زمینه‌ی کمدی نوشته شده‌اند، بازتابی‌اند از مظاهر زشت و مضحک زندگی که به‌باد انتقادشان می‌گیرند. خنده، وسیله‌ای است که فضای انتقادی به وجود می‌آورد. خنده در کمدی، هم وسیله‌ی شناخت است، هم محاکمه هم انتقاد و هم تربیت. ریشه‌ی کمدی به "آریستوفان" می‌رسد که "پدر کمدی" نامیده می‌شود. این کمدی‌نویس بزرگ، در روشنی اندیشه‌ها و برخوردهای عقیدتی، نقشی بسزا داشته. هدف کمدی، تنها انتقاد نیست. کمدی‌نویس افزون بر انتقاد، افکار مثبت را نیز تایید می‌کند. تصدیق جنبه‌های مثبت زندگی، به‌وسیله‌ی خنده است. وسیله‌ای که انگل‌ها و عناصر منفی را رسوا می‌کند.

خندیدن‌ها و خنداندن‌ها با هم تفاوت می‌کنند و هر کدام برای خود بیانی دارند. این اختلاف بیان‌ها شکل‌های گوناگونی به کمدی داده است. نرم‌ترین شکل خنده "فکاهه" و سخت‌ترین شکل آن، "طنز" است.

کمدی، سه دو شیوه ظاهر می‌شود. در شیوه‌ی نخست، هدفش اصلاح است، یعنی نقص‌ها را نشان می‌دهد، به‌این امید که در آینده از میان بروند. اما در شیوه‌ی دوم، هدفش نابود کردن است. نابود کردن عواملی که مانع تکامل اجتماع است. کمدی، در شیوه‌ی نخست از "فکاهه" و در شیوه‌ی دوم از "طنز" استفاده می‌کند.

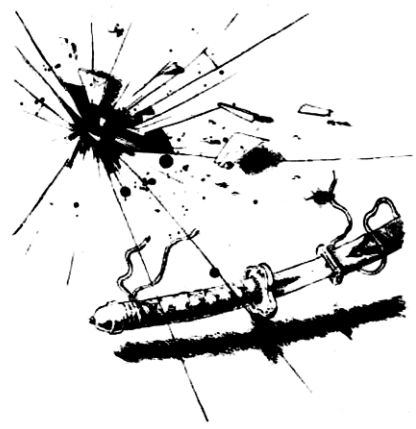
فکاهه، چهره‌ای شوخ و شنگول دارد و با خنده و تبسم انتقاد می‌کند و ضعف‌ها و نقص‌ها را تنها نشان می‌دهد. فکاهه، از آدم‌های بد، انتظار نجابت و معرفت دارد و به‌آنها محبت نشان می‌دهد. فکاهه دامن طرافت هم که بپوشد. این انتظار را از آدم‌ها دارد، همانطور که اشاره شد، هدف از خنده‌اش، اصلاح و تربیت است. پس می‌بینیم که فکاهه معنا و هدف دارد. خنده‌ی "فکاهه"، در روبرو شدن با ناملایمات زندگی نیز، پرارزش است. یعنی این خنده، سپری است در سنگباران نومیدی، هیچ‌گاه فکاهه‌ی واقعی، جدی بودن را فراموش نمی‌کند.

طنز، رفتاری دیگر و خنده‌ی طنز، کیفیتی دیگر دارد. این خنده، زهرآلود و گزنده و بی‌امان و رسواکننده است. خنده‌ی طنز تبدیل به‌ریشخند، استهزا، اکراه و نفرت می‌شود و می‌کوشد تا آدم‌های خنده‌دار را محو و نابود کند. کمدی در این مرحله، به‌سلاحی برنده تبدیل می‌شود و به‌دشمنی باعیب‌ها و کاهلی‌های اجتماع برمی‌خیزد.

طنز، برای نشان دادن مفاسد اجتماعی رفتار و پندار انسان‌های بی‌مصرف و بی‌خاصیت، از عنصر "اغراق" استفاده می‌کند تا مطالب را وارونه می‌سازد. طنز، بی‌تناسبی‌ها و تضادها و مظاهر ارتجاعی را به‌صحنها درجه‌ی بی‌منطقی می‌رساند و از اصول "گروتسک" (۱) و "اکستریک" (۲) سود می‌جوید. در شکل تئاتری اکستریسم، برای نمونه لباس را پشت و رو می‌پوشند. یعنی با کمی تحریف، بی‌مصطفی، بهتر نمایانده می‌شود. (۳)

در نثر (داستان و رومان)، نظم (شعر و منظومه)، هنرهای دراماتیک (کمدی، درام و برادری) می‌توان با جنبه‌های طنزآمیز روبرو شد. طنز، زمینه‌ی خاصی ندارد، اما در هر زمینه‌ای می‌توان، طنز را وارد کرد. و این بهترین شیوه‌ی انتقاد از مظاهر منفی زندگی است. طنزپرداز، با استفاده از اصول و طرز بیان اغراق، گروتسک و اکستریک، حوادث زندگی و خصوصیات انسان را زیر ذره‌بین می‌گذارد تا خنده را بهتر و شدیدتر نشان دهد و برخواسته یا تماشاگر بیشتر اثرگذارد.

کمدی، در جدا شدن انسان از زندگی کهنه و گذشته و فرار گرفتن‌اش در مسیر تکامل بسیار موثر و مهم است. خنده، هنگامی با جدی‌بودن همراه می‌شود، تبدیل به‌چاقوی جراحی می‌شود که زخم‌ها را باز می‌کند و چرک‌ها را دور می‌ریزد. خنده، زمانی با جدی بودن همراه نباشد، نمی‌تواند حامل مضامین عینی اجتماعی باشد و از نیروی ادراک و تربیت خالی می‌ماند. خنده در چنین صورتی، هدفش تنها شادی است، که آنهم، ریشه در لوس‌بازی و بی‌عمقی و بیهودگی دارد.



طرح از هومن مرتضوی

1) grotesque
2) eccentic

۳. تا آنجا که من می‌دانم، برای طنزپردازی، شیوه‌های دیگری نیز وجود دارد، مانند: "ذم شبیه به مدح" (Irony) "طعنه‌وکنایه‌های تندوکوبنده" (sarcasm) "کج و معوج کردن وکاریکاتور ساختن" (burlesque) "تقلید مسخره‌آمیز از سبک دیگری"، یا به‌قول اخوان ثالث "نقیضه‌گویی" (parody).

کاریکلماتور

پرویز شاپور

در تراژدی چهره‌های منفی، توسط آنتی، زهر، شمشیر، چوبه دار و چیزهایی از این دست می‌میرند. در کمدی، اعدام چهره‌های منفی وحشتناک‌تر است: این اعدام آویخته شدن از چوبه‌ی رسوایی و هدف خنده و تمسخر و سخرت واقع شدن است. چهره‌های بی‌تناسب و گناهکار کمدی، کسانی که لیاقت‌های انسانی را تحقیر می‌کنند و نیت‌های پاک مردم را دست‌کم می‌گیرند، چنین مجازاتی می‌بینند.

نادانی با حماقت تفاوت دارد. حماقت نقصان است در حالی که نادانی عیب است و باید برطرف شود. نادانی در اجتماع یک نوع بی‌تناسبی است و این بی‌تناسبی می‌تواند هدف طنز و خنده باشد.

کمدی، تضادها را می‌تواند نشان بدهد، اما نمی‌تواند تضادها را با هم آشتی بدهد. آشتی دادن تضادها خلاف قانون طنز است.

طنزپرداز، "بیماری" را که نشان می‌دهد، باید راه درمانش را هم بگوید. یعنی بیمار را به‌امان خدا رها نکند و نگوید: "نترسید، خوب می‌شود".

آنجا که ما به‌دوستی و یگانگی می‌اندیشیم و انتظار دیدن یکرنگی و اتحاد را داریم به جای اتفاق با نفاق روبرو می‌شویم، به جای محبت‌آمیز بی‌مهری، به‌جای یگانگی با پراکندگی، و همین ما را به‌خنده می‌اندازد.

افراد دو دسته‌اند. یک دسته آنان که وقتی ما را می‌خندانید، در ما تأثرات عمیق و حس رضایت را بیدار می‌کنند و دسته‌ی دوم کسانی که نمی‌توانند در ما این تأثر و احساس را به‌وجود بیاورند.

گیرائی خنده در صدای آن نیست، در معنای آن است.

در کمدی، موضوعی که عمومیت داشته باشد، با استقبال عموم سر روبرو می‌شود.

در کمدی، رشتی‌ها و کاستی‌های مردم باید برملا شود و مکافات ببیند. خنده‌ای که می‌تواند چنین وظیفه‌ای را انجام دهد، با حدی بودن توام است.

کمدی، بدون خنده نمی‌تواند به‌وجود آید. بدون حدی بودن هم نمی‌تواند زندگی کند. کمدی‌های اصیل همیشه حدی و مبارز بوده‌اند و روح زمان را بازتابانیده‌اند و به همین سبب نیز همیشه صدای دوره‌شان را همراه داشته‌اند. ای بسا کمدی‌هائی که در زمان ما نوشته شده‌اند، اما معاصر نیستند.

طنز، آینه‌ی مقعری است که معایب در آن، بزرگ‌تر دیده می‌شود.

"تاریخ، قالب کهنه‌ی زندگی را به گور می‌سپارد و حرکت می‌کند و از مراحل زیادی می‌گذرد و کمدی، آخرین مرحله‌ی فرم تاریخی است. خدایان بی‌مرگ یونان باستان که در تراژدی "پرومته در زنجیر" اثر آشیل آمده‌اند. در کمدی "صحبت‌ها" اثر لوگیان میمیرند. چرا تاریخ، چنین حرکتی دارد. برای اینکه، "انسان خنده‌کنان، از گذشته‌ی خود جدا می‌شود."

گزینش و برگردان: عمران صلاحی

طرح از هومن مرتضوی

- چراغ خاموش، هنگام طلوع خورشید، به‌روشنی روز می‌درخشد.
- چراغ خاموش، دست شب را در تاریکی می‌فشارد.
- حاصل جمع ستارگان، چشم خورشید را می‌زند.
- خورشید، مچ شب را به روشنی روز باز می‌کند.
- وقتی گربه، دست خالی از بالای درخت بازمی‌گردد، پرنده‌ای که‌روی شاخساران آشیانه دارد، خوشحال می‌شود.
- فکر پرنده‌ی محبوس حاصل جمع بلند پروازی‌هاست.
- پرنده‌ای که روی درخت خشک آشیانه می‌سازد، جوجه‌هایش در کارگاه نجاری چشم به‌دنیا می‌گشایند.
- در بستر خشک رودخانه، بر مزار ماهی، گل تشنه می‌روید.
- آب به اندازه‌ای گل‌آلود است که ماهی با چراغ قوه هم جلوی پایش‌را نمی‌بیند.
- گربه‌ی تشنه، آب را بیشتر از ماهی دوست دارد.
- ماهی در تنگ آب، به‌عظمت دریا پی می‌برد.
- باد به‌کمک موج به ماهی می‌وزد.
- موج، پیام باد را به‌گوش ماهی می‌رساند.
- گل پاییزی بر مزار بهار پرپر می‌شود.
- بهار، با دسته گلی که غرق نغمه سرایی پرندگان است، به‌استقبال سال نو می‌شتابد.
- ناودان، با سکوت، حکایت باران نباریده را برای گل تشنه بازگو می‌کند.
- گل تشنه در هوای بارانی، انتظار باغبان را نمی‌کشد.
- برگ زرد، جسد برگ سبز را با سرعت باد پاییزی به‌دوش می‌کشد.
- ماه تا سپیده‌دم در بستر خشک رودخانه، دنبال تصویر می‌گشت. باران شبانه، تصویر ماه را در بستر خشک رودخانه افکند.
- فاصله‌ی بین دو باران را سکوت ناودان پر می‌کند.
- فواره سرنگون می‌شود، ولی زمین‌گیر نمی‌شود.
- چرخ خیاطی قلب، تا واپسین دم حیات، عمر نگذشته را به‌عمر گذشته می‌دوزد.
- عمر، هزینه سفر زندگی را می‌پردازد.
- پیری، پرواز را در زمان حیات پرنده به خاک می‌سپارد.
- مرگ در عمر گذشته و زندگی در عمر نگذشته سرمایه‌گذاری می‌کنند.
- هر لحظه، واپسین دم حیات خود را به دوش می‌کشد.
- پیری، بلند پروازی‌های ایام جوانی را به خاک می‌سپارد.
- زندگی حاصل جمع عمر گذشته و عمر نگذشته است.
- خاکستر، با سرعت باد، جسد متلاشی شده‌ی آتش را به‌دوش می‌کشد.
- هیچ‌کس از یکنواختی آینه‌شکایت‌ندارد.

جنگ من با ماشین

وودی آلن

سال‌ها پیش در جستجوی کار به‌هالیوود رفتم. راستش، در *نیویورک تایمز* آگهی‌ای دیده بودم که نوشته بود، "یارویی برای کارگردانی *کلئوپاترا* بطور نیمه‌وقت مورد نیاز است". خلاصه، رفتم طرف هالیوود، و آنجا به‌مهمانی بزرگی دعوت شدم. تو مهمانی دختر رشت‌روی تهیه‌کننده‌ای را گیر آوردم. واقعاً" دختر بدبختی بود، قیافه‌اش به‌صدای **لوییآرمسترانگ** شباهت داشت، ولی چه می‌شد کرد، داشتم خودم را از نردبان ترقی بالا می‌کشیدم. در همین مهمانی، تهیه‌کننده‌ی بزرگی کاری به من پیشنهاد کرد. داشتند فیلم کمدی موزیکال سینماسکوپ پرطول و تفصیلی براساس طبقه‌بندی دهدهی دیویی، تهیه می‌کردند. از من خواستند برایشان صحنه‌های بُرن‌بُرن بنویسم. قبلا "تو نیویورک کارم نویسندگی بود و نمایش تلویزیونی هم به‌نام *طلاق شگفت‌آور* نوشته بودم. کارمان این بود که از بین تماشاچی‌ها زوج خوشبختی را گیر بیاوریم و هفته‌ی بعد تو تلویزیون طلاقشان بدهیم. بگذریم، مهم این بود که کاری گیر آوردم.

رفتم طرف دفتر تهیه‌کننده در **باربنک**[1] رفتم توی ساختمان و سوار آسانسوری شدم. توی آسانسور کسی نبود. هیچ‌کس. تکمه‌ای بر بدنه‌ی آسانسور نبود. آسانسورچی هم نداشت. خلاصه، هیچ. صدایی شنیدم "لطفا"، طبقه‌ای را که می‌خواهید بروید، بگوئید" دور و برم را نگاه کردم. نه، چیزی نبود. دوباره شنیدم، "لطفا، طبقه‌ای را که می‌خواهید بروید، بگوئید" وحشت کردم. این‌حور وقتها، قوهٔ ماسکه‌ام را از دست می‌دهم. یکدفعه نگاهم افتاد به نوشته‌ای روی بدنه‌ی آسانسور "این آسانسور با صدا کار می‌کند، شماره‌ی طبقه‌ی موردنظرتان را بگوئید، آسانسور شما را آن جا می‌برد".

گفتم: "لطفا" طبقهٔ سوم"

درها بسته شد و آسانسور راه افتاد. در راه احساس اعتماد به‌نفس کردم، چون تهلهجه نیویورکی دارم و آسانسور هم لهجه‌اش خیلی خوب بود. از آسانسوز پیاده شدم و راه افتادم طرف سرسرا که صدایی شنیدم، انگار آسانسور علامتی می‌داد. با شتاب برگشتم ولی درها بسته بود و آسانسور هم پائین رفته بود. خوب شد. هیچ دلم نمی‌خواست با یک آسانسور درگیر شوم، آن هم توی هالیوود.

رسیدم به‌قسمت دیوانه‌کننده‌ی ماجرا: من هیچ وقت رابطه‌ی خوبی با وسایل ماشینی نداشته‌ام. اصلا "با هر چیزی که نتوانم نوازشش کنم، ببوسمش یا باهاش بحث کنم، دچار دردسر می‌شوم. ساعتی دارم که عقربه‌هایش برخلاف عقربهٔ ساعت‌های دیگر حرکت می‌کند. نان برشته‌کن‌ام نان‌ها را این‌ور و آن‌ور پرت می‌کند و می‌سوزاندشان. ازدوش‌حمام متنفرم. اوایل اویم از من نفرت داشت، بعد کارش به دشمنی کشید. حالا وقتی دوش می‌گیرم اگر کس‌دیگری هم تو امریکا آب مصرف کنه، کارم ساخته است. از توی وان بیرون می‌پرم در حالی که خط سرخی بر پشتم نشسته. ۱۵۰ دلار بالای یک ضبط‌صوت پیاده شده‌ام اما هر وقت تو میکروفنش حرف می‌زنم، جواب می‌دهد که "می‌دانم! می‌دانم چه می‌خواهی بگویی!"

دوربین پولارویدی دارم که اول کار، در دو دقیقه عکس‌ظاهر می‌کرد. نخواستم چیزی بهش بگویم. ولی بعد دو دقیقه به‌پنج دقیقه رسید و آخرش، یادداشت کوچکی بیرون فرستاد که نوشته بود "فردا بیا!" خلاصه با دوربینتان مهربان باشید.

چراغ مخصوص برنزه کردنی هم دارم که هر وقت زیرش می‌نشینم بر سرم باران می‌ریزد.

چند سال پیش، شبی در خانه‌ام تنها بودم. همه‌ی دارایی‌ام را جمع کرد کنارهم، نان‌برشته‌کن، ساعت، محلوط‌کن، خلاصه همه را توی اتاق نشیمن جمع کردم. قبلا" هیچ‌وقت توی اتاق نشیمن نیامده بودند. با آنها حرف زدم با تک‌تکشان. گفتم: "من خوب می‌دانم چه‌تان هست، دیگر تمامش کنید!" معرکه بود!

خیلی قرص و محکم بودم. بعد، بردمشان سر جایشان. احساس خوبی داشتم، احساس قدرت. دو روز بعد، داشتم تلویزیون نگاه می‌کردم ــ برنامه‌ی *برادران جویس*. یکدفعه، تصویر تلویزیون شروع کرد به‌بالا و پایین پریدن. معمولا "قبل از دعوا و کتک‌کاری حرفم را می‌زنم. رفتم جلو و گفتم: "فکر کنم قبلا" بحثش را کردیم؟!" ولی باز به‌کارش ادامه داد. من هم زدمش. فکر کنم خوب هم زدمش. با لگد زدم تو تصویرش، پیچ‌هاش‌را هم کشیدم بیرون و سیم آنتن‌اش را هم پاره کردم (که سه روز بعد آمد به‌خوابم) احساس عجیبی بهم دست داد، خیلی همنیگوی‌وار. ماشین را نابود کردم. انسان پیروز می‌شود!

دو روز بعد رفتم پیش دندانپزشکم. راستش، پیش دندانپزشکم رفته بودم ولی چون سوراخ دندانم خیلی عمیق بود فرستادم پیش متخصص میخچه پا.

حالا من تو ساختمانی در **مانهاتان** هستم که این هم آسانسورش صوتی است. وارد آسانسور می‌شوم و صدایی می‌شنوم که "لطفا" شماره‌ی طبقه‌تان را بگوئید" این دفعه حواسم جمع است چون قبلا "هالیوود بودم. می‌گویم: "لطفا"، شانزدهم" در راه آسانسور می‌پرسد: "تو همانی نیستی که تلویزیون را کتک زدی"

بعد، بسرعت بالا و پائین می‌بردم و دست آخر پرتابم می‌کند توی زیرزمین و فحش هم نثار احدادم می‌کند.

اما سرانجام همه‌ی ماجرا: همان روز با مادرم تلفنی صحبت کردم و گفت که پدرم اخراج شده است. بعد از دوازده سال کار برای شرکتی بیکار شده و جایش را دستگاه کوچکی گرفته که هر کاری را بهتر از او انجام می‌دهد. و نکته‌ی تاسف‌آور اینکه، مادرم هم بیرون دویده و یکی از همان دستگاه‌ها را خریده بود.

برگردان: محمدرضا بنی‌صدر

برگرفته از:
Humarand Satire 11th Printing 1968 P.23to28

1- Burbank

طرح از هومن مرتضوی

"نوا" نه‌چندان تازه

گفتگو با منوچهر جهانبگلو درباره‌ی آخرین کار شجریان

طرح از هومن مرتضوی

*** روی الف نوار "نوا" قطعه "طلوع" ساخته‌ی پرویز مشکاتیان است. پیش‌درآمد این قطعه در "نوا" است؟**

– پیش‌درآمد "دستی" است و ما نمی‌توانیم آن را درآمد "نوا" بدانیم. البته در یکصد سال اخیر، قبل از شروع آواز پیش‌درآمد مرسوم بوده.

*** از اجرا چنین برمی‌آید که از پیش تعیین شده کجای قطعه کدام ساز و چگونه نواخته شود؟ حتا جوابی که سازها به هم می‌دهند؟**

– بله در این جهت با هم تمرین کرده‌اند. اما به‌این نکته باید توجه کرد که این قطعه به صورت موسیقی (یکصدایی) "مونوفونیک" است، در حالی‌که در گروه‌نوازی‌های چند سال اخیر قطعات بصورت هارمونی و کمپوزیسیون معمول شده، حتا در مورد استفاده از چند "انسرومان" یک شکل (مثلا "مقدمه‌ای که آقای "دوالفنون" برای "گل صدبرگ" "شهرام ناظری ساخته) قواعد هارمونیک رعایت شده است. قطعهٔ طلوع تازگی ندارد. چیزی است درهم و نامفهوم. تنها کار آقای "مشکاتیان "تقطیع آهنگ است به‌ضرب‌های گوناگون. مثلا" در جایی از ۶/۴ عادی بوده که با برگشتی اشارتی به "نوا" می‌کند. نکته بعدی روی "نوا" است. بعد از حالت اول جدا می‌شود، به‌صورتی اینکار بویی از آثار آقای "لطفی" را دارد...

*** به‌نظر شما به‌کارگیری "دف" به این قطعه جذابیت داده؟**

– منا‌سفانه پس از سال‌ها کوشش استاد "حسین تهرانی" که ضرب را به‌صورت یک ساز مستقل درآورد و شاگردان استاد "تهرانی" عملا" این توانایی ضرب را نشان دادند، نمی‌دانم چرا در سال‌های اخیر گرایش به "دف" پیدا شده است. حتما" در کنسرت‌ها از آن استفاده می‌شود در حالی‌که "دف" سازی است محلی. من قاطعانه می‌گویم که "دف" نمی‌تواند تمامی لطایف و زیبایی‌های "ضرب" را داشته باشد. حتا "ضرب" (یا "تنبک") توانایی اجرای ملودی را دارد که "دف" فاقد چنین توانایی یا رسانده آن نیست. البته این را بگویم که استفاده از "دف" در ارکستر کار تازه‌ای نیست، قبل از عارف و شیدا هم از "دف" استفاده کرده‌اند.

*** در این بخش که آواز با این غزل سعدی شروع می‌شود:**

بگذار تا مقابل روی تو بگذریم
دزدیده در شمایل خوب تو بنگریم

به‌نظر شما کار آقای "شجریان" به‌استقلال رسیده؟

– موسیقی سنتی ما قواعدی دارد که خواننده به هنگام آواز خواندن باید آن را رعایت کند و در این بخش از آواز نمی‌شود گفت خواننده از کدام سبک پیروی می‌کند. تنها می‌شود گفت آقای "شجریان" در این جا با سلیقه خودش به‌کار خود زینت داده، در حقیقت نوعی برداشت از درآمد کرده که با سلیقه خود ایشان تطبیق دارد. ولی درآمد این آواز، درآمدی است که معمولا" تمام خواننده‌هایی که "نوا" راخوانده‌اند از همین مقام و حالت شروع کرده‌اند...

*** فکر نمی‌کنید وقتی ارکستری با هم تمرین کرد و به‌شکل گروهی آهنگی را نواخت دیگر ارکستر باید جواب آواز خواننده را بدهد؟**

– ربنا‌بر آن است که یک ساز جواب آواز را بدهد. در موسیقی آوازی ما سنت بوده که نوازنده از خواننده دنباله‌روی کند. اما در سی سال اخیر منا‌سفانه معمول شده بود که هر نوازنده‌ای (با توجه به معروفیت‌اش) برای خودنمایی جواب آواز را جیر دیگری می‌داد. در حالی که قاعده کار این است که نوازنده باید جواب را در همان بحر عروضی بدهد که خواننده، آواز را در آن وزن می‌خواند. نه یک حرف کم و نه زیاد یعنی پیروی مطلق از آنچه آوازخوان، خوانده‌است. اگر به‌شیرینکاری یا به‌نغمه‌ها و قطعات دیگر گرایش پیدا کرد، مفهومش اینستکه با قصد خودنمایی دارد، یا از مرحله پرت افتاده، یا خواسته خواننده را به‌بیراهه بکشاند.

*** تغییر مایه در آواز را نوآوری تلقی می‌کنید؟**

– ببینید تغییرمایه یا "مودولاسیون" به این شکل که آقای شجریان انجام می‌دهد، قدری زود به نظر می‌رسد، یعنی شنونده تا می‌آید نغمه قبلی را جذب و درک کند مایه عوض می‌شود. و اینکار کمی با گوش‌های ناآشنا، نامانوس می‌آید.

*** فکر نمی‌کنید انتخاب غزل‌های عرفانی برای آواز آن هم به‌این فراوانی باعث می‌شود موسیقی ایرانی را به‌جهت خاصی گرایش دهد؟**

– در این مورد با شما هم عقیده هستم. اتفاقا" تعزیه‌ها در دستگاه "نوا" اجرا می‌شد و حتا گاهی شروع "نوا" همراه با اشعار رزمی و حماسی بود. شروع "نوا" حالتی شبیه نهیب داشت. این اشعار عارفانه برای گروهی که به‌این نحله گرایش دارد بد نیست ولی این که همه خواننده‌ها در مقطع کنونی همیشه به‌این نوع شعرها بپردازند اصولی به‌نظر نمی‌آید.

این را هم بگویم که در گذشته هم قاعده بر این نبوده که از اول تا آخر یک غزل خوانده شود. یعنی برای هر گوشه‌ای یک شعر خاص انتخاب می‌شد، یک شعر عاشقانه، یک شعر عارفانه، یک شعر رزمی و حماسه. برای نمونه تاج، ادیب‌خوانساری، طاهرزاده، قوامی... در آوازخوانی این شیوه را رعایت می‌کردند.

*** فکر نمی‌کنید محدودیت‌های صدای خواننده‌ها باعث می‌شود که سراغ موسیقی رزمی نروند؟**

– دستکم درمورد آقای شجریان این مورد مصداق ندارد. زیرا قدرت صدای ایشان به آن درجه است که می‌تواند مثلا" سه اکتاو بالاتر از مایه‌ای را که شروع کرده به راحتی بخواند و نظر به‌ممارست و ریاضتی که کشیده قدرت هرگونه کاری را دارد. تعجب و شگفتی در همین جاست. مردی با این توانایی چرا خودش را محصور می‌کند و بار امانتی که به دوش دارد – تا آنجا که مقدور است – به‌گوش مردم نمی‌رساند. مثلا" این قطعه را با قطعه‌ای که آقای شجریان برای اولین‌بار "نوا" را با

ارکستر آقای "لطفی" ارائه دادند مقایسه کنید، ببینید چه لطایف و زیبایی‌هایی در آن به‌کار برده است و چقدر هم گل کرد، چون "نوا" یکی از دستگاه‌هایی بود که سال‌ها خوانده نمی‌شد و مسوخ شده بود. این دستگاه به دلیل پیچ و تاب و تغییر "مودولاسیون‌ها" و اشاراتی که به گوشه‌های تقریبا "ناخوانده" دارد مشکل می‌نمود و داشت متروک می‌شد. مرحوم "نورعلی‌خان برومند" در اواخر عمر توصیه‌اش این بود که دست‌اندرکاران در برنامه‌های‌شان این دستگاه "نوا" را حتما" اجرا بکنند و حتا سال‌های اول‌خودش نظارت می‌کرد تا این دستگاه به‌نحو شایسته‌ای اجرا شود. به‌هر حال کار آقای "شجریان" در آن زمان (سال ۵۵) بسیار اثرگذار زیرا مردم چیز تازه‌ای می‌شنیدند. ولی حالا ایشان یک قطعه‌ی "آواری" می‌خوانند بعد ارکستر قطعاتی اجرا می‌کند. این سبک را من نمی‌پسندم شونده در حال و هوای مثلا "ناقوس" هست. یا "نیشابورک" هست یکدفعه ارکستر می‌آید حلو، اصلا" مایه دیگری را می‌زند و شونده را از آن حال و هوا بیرون می‌کشد. این کاری است که به‌آن نوآوری نمی‌شود گفت. اغتشاش است. این فقط برای این است که ظاهرا" شونده خسته نشود و با این قطعات ضربی – مثلا" – تنوع به‌کار داده شود.

بطور کلی آهنگ تقلید است. اگر همان کار آقای "لطفی" را که به‌آن اشاره کردم گوش کنند در همین وزن و در همین کیفیت و با همین حالت اجرا شده. نتیجه اینکه همواری در این نوار کاری تازه نیست.

همانطور که قبلا" هم گفتم این نوع ارکستراسیون "مونوفونیک" دنباله‌روی کار قدما است ولی در ۲۰ سال اخیر در کارهای ارکسترهای بزرگ حتا سازهای سنتی (کارهای ۱۲،۱۰ سال قبل آقای پای‌ور با همین سازهای فیجک، کمانچه، سنتور، تار و عود...) نوعی هارمونیزاسیون دیده می‌شود. دیگر ضرورت ندارد همه‌ی سازها یک "پارتیسیون" را، بصورت یک ملودی خاص، با هم اجرا بکنند، می‌توان همان ملودی را به‌شکل چند صدایی اجرا کرد. نوار "نوا" یک رجعت به عقب است. شما صفحات موسیقی ۵۰ سال پیش را گوش کنید. می‌بینید که "ابوالحسن صبا"، "مرتضی محجوبی"، "مرتضی نی‌داود" یا یکی دو تا ساز دیگر بسیاری از قطعات را به‌سیوه یک‌صدایی با هم اجرا کرده‌اند.

*** فقر ملودی در روی الف نوار "نوا" به راحتی قابل تشخیص است در حالی که این ملودی می‌توانست رنگ‌آمیزی بیشتری داشته باشد بعد ملودی می‌توانست این قدر کوتاه نباشد که طی ۳۰ دقیقه از شدت تکرار ملال‌آور بنماید. اصولا" چرا آهنگسازهایی که برای سازهای سنتی آهنگ می‌سازند خودشان را در ملودی‌های کوتاه محدود می‌کنند؟**

– اصولا" به‌کسی آهنگساز می‌توان گفت و حتا تکنوار با قدرت (یعنی "ویرتوئوز") که در کارش تنوع باشد. مثلا" می‌گفتند که "عبدالحسین خان شهناری" یا حبیب سماعی، وقتی که چهار مضرابی را اجرا می‌کردند اگر ده دقیقه بعد ازشان خواهش می‌شد همان قطعه را بنوازند چیز دیگری می‌زدند. این یکی از خصوصیات موسیقی ملی ماست که اگر کسی این را نداشته باشد هیچ وقت به‌مقام استادی در تکنوازی نمی‌رسد، به‌مقام آهنگ‌سازی نمی‌رسد. موسیقی ما آنقدر قوی است و آنقدر وسعت دارد که اشاره کردن فقط به‌آن مایه‌ی شاهد (یعنی آن مایه‌ای که خوانده می‌خواهد شروع کند مثلا" با "نوا") ضرورت ندارد که فقط به‌شروع ملودی اشاره شود. ایشان می‌توانستند مثلا" "نیریز" یا "بوسلیک" شروع کنند بعدا" آن را گسترش دهند. در ضمن من در مورد وزن و آهنگ حرف دارم. نمی‌دانم چرا وزن‌هایی که طی ۱۲،۱۰ ساله اخیر مکرر از آقای "علیزاده" یا آقای "لطفی" و دیگران شنیده‌ایم باز هم تکرار می‌شود.

*** بسیاری از آهنگسازان و سرپرست‌ها گروه‌های بداهه‌نوازی را از سازها می‌گیرند و آنان را به‌نوازنده‌ای که خلاق نیستند تبدیل می‌کنند. در حالی که اگر بداهه‌نوازی را از موسیقی سنتی‌مان بگیریم ملالی به‌ملال موسیقی ما افزوده می‌شود و این یک قدم به عقب است؟**

– البته کارهای تازه‌ای شده برای نمونه آهنگی که آقای "فخرالدینی" برای سریال "سربداران" ساخته. این هنرمند خلاقیت خودش را نشان داده. یعنی آهنگ در مایه دستی است (که ما بکرات چیزهای خسته‌کننده و تکراری در این مایه شنیده‌ایم) از همین مایه‌ی دشتی مقاماتی بدیع ابداع کرده که از طرز ارکستراسیون هرارکستر سمفونی می‌تواند آن را به شکل اصلی اجرا کند. تمام اصول علمی موسیقی را بکار گرفته مثلا" به ارکستر هارمونی و کمپوزیسیون داده و خلاصه از تمام فنون زیبای موسیقی استفاده کرده است. ضمن اینکه در خود مایه دشتی چرخیده. یعنی از مایه دشتی خارج نشده. باز برای نمونه آخرین نواری که آقای "دوالفنون" (گل صدبرگ) در هم‌نواری سه‌تارها کردند بار کاری تازه بود. ضرب‌ها تازگی داشت و به‌کارگیری هارمونی با همین ساز ابتدایی خیلی زیبا شده و قدمی به‌جلو بشمار می‌رود.

*** در مورد غزل‌خوانی، شنونده باید غزل را حفظ داشته باشد، یا خواننده باید طوری بخواند که شنونده اگر غزل را هم حفظ نبود واژه‌ها را به‌خوبی از دهان خواننده بشنود.**

– موسیقی ما مقدار زیادی تحت تاثیر کلام است. یعنی آنچه که ما بصورت آوایی و آواری می‌خواهیم به‌شنونده منتقل بکنیم اگر با کلام توام نباشد به صورت یک ساز تنها درمی‌آید که آن هم برای لحظاتی معین دلنواز خواهد بود. شما اگر کتاب "بحرالالحان" را ورق بزنید، می‌بینید که "مهدی‌قلی‌خان‌هدایت" نوشته مثلا" در همایون چه شعرهایی باید خوانده شود. حتا سرمشق داده اگر خواننده‌ای خواست چارگاه بخواند چه نوع غزلی را انتخاب کند که جنبه‌ی حماسی داشته باشد به همین دلیل خواننده در درجه‌ی اول باید تجربه و دانش تلفیق شعر و موسیقی (این یکی از دروسی بوده که در تمام هنرستان‌ها تدریس می‌شد) را داشته باشد. علاوه بر آن نحوه‌ی صحیح ادای کلمات است. متاءسفانه آقای شجریان از ابتدای کارشان کلام را خورد می‌کند. کلمه‌ها را توی دهان‌اش می‌جود و این رساننده کلام شعر نیست. غزل‌های نوار "نوا" را، شنونده باید جلوی چشم داشته باشد و با آواز تطبیق بکند تا معنای واژه‌ها (با توجه به‌نحوه ادای کلمات) برایش مفهوم باشد.

*** در ارتباط مرکب‌خوانی این نوار را گامی به‌پیش می‌دانید؟**

– خیلی متاءسفم که می‌گویم در این نوار چیز تازه‌ای ندیدم در حالی که ایشان بار سنگین امانت گذشتگان موسیقی ایران را به‌دوش دارند و با قدرت و تسلط‌شان با ریاضت‌هایی که کشیده‌اند انتظار جامعه موسیقی ما را برآورد نکرده‌اند. و بدانید فروش بسیار این نوار دال بر زیبایی آن نیست. دلیل دیگری دارد... دلیل‌را در سابقه‌ٔ درخشان "شجریان" به‌عنوان یک چهره‌ی ملی و میهنی با صفات وارسته یک هنرمند واقعی جستجو کنید. در هنگامه‌ای که موسیقی لطیف و زیبا کمتر تولید می‌شود، با شمار علاقمندان بیشمار و خواستاران بسیار موسیقی البته که اقبال عمومی را در پی خواهد داشت. و این فروش و تیراژ بسیار دلیلی بر موسیقی زیبا و متعالی نیست...

"نوا" و متون مدون

در ردیف دستگاه "نوا" به سه کتاب مدون ردیف موسیقی سنتی ایران اشاراتی داریم تا آنچه به‌طور مستند درج شده و متداول زمان بوده و درکتاب‌های مذکور نکته به‌نکته آمده و وجوه مقایسه‌ای آن با خوانده‌های آقای شجریان در نوار اخیر به‌طور کامل مشخص شود.

۱) دستگاه "نوا"، به روایت "ردیف موسیقی سنتی ایران" تاءلیف و گردآوری از "موسی معروفی":

درآمد اول، درآمد دوم، درآمد سوم، کرشمه، گردانیه، نغمه، بیات، راجع، حزین عشاق، عراق، محیر، آشورآوند، بسته‌نگار، اصفهانک، رنگوله، نهضت، نهضت قسم دیگر، گوشت (به فتح گ و کسر واو)، عشیران، نیشابورک، مجوسی (به‌فتح م و واو) خجسته‌حسینی ملک حسینی، بوسلیک، نیریز صغیر و کبیر، رهاوی، مسیحی، ناقوس، کرشمه، شاه‌ختایی، تخت طاقدیس، نستاوی.

۲) دستگاه "نوا" به‌روایت محمودکریمی و بر اساس آزموده‌های "استاد دوامی" و "حاج‌آقا محمد مجرد ایرانی":

درآمد، گردانیه، نغمه، بیات‌راجع، عشاق، نهضت، خجسته، نیشابورک، حسینی عراق، نیریز، گوشه‌های نیریز، ناقوس، سخت طاقدیس، شاه‌ختایی.

(این ردیف‌آوازی به‌نظر صحیح‌تر می‌رسد زیرا قسمت‌هایی که مربوط به اشارات واجرای‌سازی است خلاصه و در چارچوب مذکور یادآور نشده است.)

بقیه در صفحه‌ی ۵۰

مجدآبادی: مانگهبان موزه نیستیم

گفتگو با کارگردان نمایشنامه‌ی "خسیس"

اشاره

مجدآبادی کار جدی تئاتر را از سال ۴۵ با کارهای "مصطفی اسکویی" شروع کرد. سپس ضمن تحصیل در رشته‌ی سینما، در دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک به کار تئاتر ادامه داد. مدتی در کارگاه نمایش فعالیت داشت ــ کارگردانی نمایشنامه‌های "گربه، مرداب، انتظار"، "ققنوس و بوتیمار"، "ناگهان..." (قبل از آربی آوانسیان).

از سال ۵۰ تا ۵۵ با گروه تئاتر "زنده"، که بیشترشان کارگر بودند، نمایش‌های "جسد" و "موضوع صحبت را عوض کنیم" را با این گروه به‌صحنه برد، و در سال ۵۶ نمایش "اتفاق" را.

از اواخر سال ۵۵ به‌صورت قراردادی (و بعد رسمی) به‌عنوان کارگردان به‌استخدام اداره‌ی تئاتر درآمد. یکی دو کار قبل از انقلاب داشت و بعد از انقلاب اولین کارش، نمایش "تدبیر" از "برشت" بود و بعد "گشتارگاه" از یک نویسنده‌ی کلمبیایی به اسم "کارلوس ری یز".

در سال ۵۹ "شویک در جنگ جهانی دوم" از "برشت" را کارگردانی و در نمایش "هوراتی‌ها و کوراتی‌ها" بازی کرد. هم‌چنین نمایشی از "داریوفو" ("نویسنده‌ی ایتالیایی") را کار کرد که به‌صحنه نرفت.

در سال ۶۰ چند نمایشنامه کارکرد که امکان اجرای همگانی نیافت: "داد و بیدادگاه"، "چهره‌های سیمون ماشار"، "ابومسلم خراسانی" "لوتر" و "خروس زری پیرهن پری"...

در سال ۶۱ نمایشنامه‌ای از نویسنده‌ای ترک (نجاتی جومالی) کار کرد بنام "فراری" که در خانه‌ی نمایش اجرا شد.

در سال ۶۲ با تغییراتی که در اداره‌ی تئاتر پیش آمد به‌تالار سنگلج رفت و در آنجا نمایش "مخمصه" را کارکرد که همان سال بصورت سریال پنج قسمتی ضبط و در ایام نوروز ۶۳ از تلویزیون پخش شد. قبل از ضبط "مخمصه" "مجدآبادی" روی نمایشنامه‌ی "ماه پنهان است" را (که آنرا "جواد خدادادی" تنظیم کرده بود) کار کرد با این که کار از هر نظر برای اجرا آماده شده بود اما به‌روی صحنه نرفت.

"مجدآبادی" از سال ۶۳ تا امسال موفق نشده بود به‌عنوان کارگردان کاری بکند جز در اواخر سال ۶۴ که نمایش "ادب مرد به زدولت اوست" را تمرین کرد. با این که قرار بود در فروردین ۶۵ روی صحنه برود، اما پیش از اجرا، کار متوقف شد. البته از ۶۲ تا اجرای "خسیس" در چند نمایش فعالیت‌های فرعی داشته و گاهی هم بازی.

نمایشنامه‌ی "خسیس" توسط خانم متولی ــ که در این کار دستیار من بود ــ به‌شورای نظارت پیشنهاد و تصویب شده بود و درنظر داشت آنرا اجرا کند. وقتی نمایش به‌اداره‌ی تئاتر ارائه شد تا از طریق اداره آماده‌ی اجرا بشود، این کار به من محول شد. البته با رضایت خانم متولی. ما از ۱۵ شهریور تمرین را شروع کردیم و با کمی تعویق از بیستم آذرماه روی صحنه بودیم.

چون متن نسبتا" طولانی بود و اشکالاتی هم در ترجمه بود ما ناچار می‌بایست بعضی قسمت‌ها را تغییر می‌دادیم و همه‌ی گروه در همه‌ی لحظات کار، خودشان را سهیم می‌دانستند و صمیمانه همکاری می‌کردند وحتا تا روی صحنه هم این همکاری ادامه داشت، چنانکه خیلی از لحظات کار، در شب‌های اجرا بوسیله‌ی هنرپیشه‌ها کشف و پس از تبادل‌نظر، در کار ثبت می‌شد.

*** پس انگیزه‌ی خاصی برای انتخاب وجود نداشت؟**

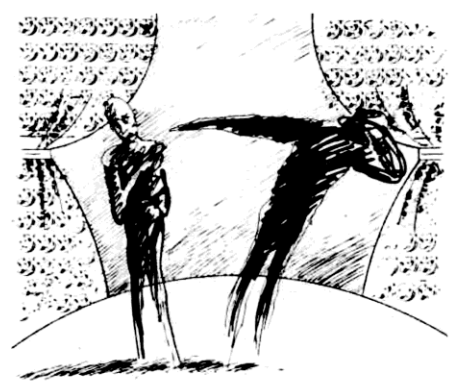
ــ نه. کار قبلی من (مخمصه) هم کمدی بود. ولی من عقیده ندارم که آدم فقط به یک نوع کار تکیه کند، به‌بهانه‌ی اینکه این کار را بلدم. نمایشنامه‌ای هم که قبل از "خسیس" پیشنهاد کرده بودم "ویلهلم تل" بود که کاری است جدی و غیرکمیک (که هنوز هم بلاتکلیف است و امکان دارد تصویب بشود و کار بکنیم). البته در ارتباط با دست گرفتن این کار، ارزش "خسیس" و ارزش "مولیر" در حقیقت نقش تعیین‌کننده‌ای داشت. در ضمن "خسیس" به نوعی تئاتر منتسب است که ــ ضمن نزدیکی با مردم ما از نظر محتوای و حتا فرم ــ با شکلی که ما درنظر داشتیم کمتر اجرا شده بود. اجراهای قبلی آثار "مولیر" بیشتر آداپته شده بودند و حتا خیلی دور از متن اصلی بودند به‌این دلیل بود که ما فکر کردیم "خسیس" را حتی‌الامکان به‌ترتیبی که نزدیک به سبک و سیاق خود مولیر باشد اجرا شود. پس "خسیس" نه به‌عنوان کاری اداری ــ یا اتفاقی ــ بلکه به‌عنوان حرکتی که به‌آن اعتقاد داشتم و فکر می‌کردم که در این شرایط می‌توان نوعی کمدی را برای تماشاگری که در گذشته‌ی نزدیک شاهد آن نبوده، نمایش بدهم.

*** به‌نظر شما کمدی "مولیر" کمدی تیپ است یا کمدی کاراکتر؟**

ــ طبیعی است که "مولیر" ــ به دلیل ارتباطی که با کمدی رایج زمان خودش یعنی کمدی "دلارته" و کمدی "فارس" (که اساسشان بر تیپ‌سازی است) و تاءثیری که از آنها می‌گیرد ــ در کارهای اولیه‌اش بیشتر روی تیپ‌ها کار می‌کند. ولی بعد کارهای جدی‌تری مثل "مردم‌گریز"، "نارتوف" و "مریض‌خیالی" را می‌نویسد که هر کدام حداقل یک یا دو شخصیت اصلی و پرداخت‌شده دارد. البته در این کارها هم نشانه‌هایی از تیپ‌سازی‌های "فارس" وجود دارد. مثل تیپ "نوکر" که در اغلب کارهایش هست و از کمدی "فارس" و "دلارته" می‌آید ولی اصولا" اساس‌کار "مولیر" بر شخصیت‌سازی است و حتا روانشناسی دقیق و اجتماعی از کاراکترها دارد و ما هم سعی گردیم در اجرای خود مان بیشتر بر شخصیت‌پردازی تکیه داشته باشیم.

*** در اجرای "خسیس" از نظر "فرم حرکتی" بازیگرها به‌کمدی "فارس" خیلی نزدیک شده‌اند، آیا این عمدی بود؟**

ــ بله می‌خواستم که زمینه‌ی تصویری کار را هرچه بیشتر به‌کمدی "فارس" نزدیک کنم. اول به‌دلیل نزدیک‌تر شدن به‌سنت اجرایی



طرح از هومن مرتضوی

زمان خود "مولیر" و دوم به‌دلیل این که ما را بیشتر بـه کمدی نمایشی و تصویری نزدیک می‌کرد تا کمـدی رادیویی. حتا خیلی دلم می‌خواست که نمایش ما در بعضی لحظات به کار "دلقکی" شباهت داشته باشد ــ که به‌نوعی بازمانده‌ی همان کمدی "فارس" است و حرکت در آن نقش اساسی داشته. این نزدیکی در بعضی لحظات هم اتفـاق افتاده. بـه علت محدودیت‌ها و مسایل دیگر شاید به‌آن اجرایی، که دقیقا" از نظـر تصویری انتظـار داشتم، نرسیده باشیم ولی به‌هر حال هدف این بود که در حرکت نمایشی به "فارس" نزدیک بشویم.

*** برخورد تماشاگر با کار چطور بود؟**

ــ انتظار من از برخورد تماشاگر با کار شاید دورتر از آنچه که اتفاق افتاد، نبود. ما نگران بودیم تماشاگر، تالار وحدت را (به‌دلیل کم‌کاری که به‌نوعی متروک شده) به‌سختی پیدا کند. اما چون کار دارای محتوای داستانی قابل لمس بود و همـه می‌توانستند از لحظات کمدی و داستانی کار لذت ببرند می‌شد پیش‌بینی کرد که کار توجه‌انگیز خواهد بود. و درست درآمدن پیش‌بینی البته اتفاقی نیست، بلکه پی‌آمد تجربه است.

خوشبختانه بعد از هفتـه‌ی اول تالار پر شـد و ما تماشاگران خیلی خوبی داشتیم و حتا تماشاگران عادی برای من نامه نوشته‌اند و با کار، برخوردهای خوبی کرده‌اند. هم‌چنین عده‌ای از استادان قدیمی تئاتر هم ما را مورد تفقد قرار دادند.

*** تاءثیر متقابل تماشاگر روی کار چطور بود؟ تا چه حد در طول اجرا کار به‌تمایلات تماشاگر نزدیک شد؟**

ــ این سوءال بسیار مهم و دارای چند وجه است. اگر واقعیت این باشد که احساس و حال و خواست مردم در ذهن و زندگی ما باشد در طول تمرین‌ها، مجموعه‌ی احساساتی که قرار است بعدا" در تماشاگر برانگیخته شود، در ما برانگیخته خواهد شد. می‌شود گفت، وقتی نمایش روی صحنـه رفت قالب و ترکیب کلی خودش را پیـدا کرده بود و قـرار نبود تغییرات اساسی در آن داده شود. ولی به‌هر حال خاصیت کار کمدی این است که در ارتباط با تماشاگر و از احساس و حال تماشاگر چیزهایی را کشف کند و به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه بر لحظاتی از کار تکیه بکند. این تکیـه اگر کنترل شده نباشد می‌تواند مخرب باشد و کار را آشفته بکند، اما اگر حساب‌شده و روی اصول باشد می‌تواند کار را پیش برده و پویاتر کند. در کار ما ایـن اتفاق افتاده یعنی بازیگران لحظاتی جدید را در ارتباط با عکس‌العمل‌های تماشاگر کشف و با من مطرح کردند که خیلی حساب‌شده از آن بهره گرفتیم. به‌عنوان مثال در اجراهای اول کشف کردیم که قسمت اول نمایشنامه ــ قبل از آنتراکت ــ به‌نظر طولانی و خسته‌کننده می‌رسد و با اطلاعاتی که تماشاگران به‌ما دادند ما به‌ضعف‌های این قسمت پی بردیم و بعد از ــ حدودا" ــ شب پانزدهم این قسمت نیز ریتم خوب و نمایشی خودش را پیدا کرد. به‌خصوص کارآکتر "هارپاگون" از تماشـاگران تاثیر خلاقی گرفت.

*** "هارپاگون" در اجرای شما تبدیل به شخصیت به‌اصطلاح سمپاتیکی (دوست‌داشتنی) شده. فکر می‌کنید باید این‌طور باشد؟**

ــ البته "هارپاگون" در متن هم رنگی از طنز با خودش دارد که خود به‌خود وقتی در موقعیت کمیک قرار بگیرد ایجاد سمپاتی می‌کند ولی تماشاگر از اتفاق روی صحنه می‌خندد. این سمپاتی تماشاگر نسبت به‌کل اجراست. در پایان کار، تماشـاگر در قبـال "هارپاگون" عکس‌العمل منفی نشان می‌دهد. اما در طول اجرا این کارآکتر را به‌عنوان شخصیتی که باید بیشترین رابطه را با او داشته باشد، می‌بیند، با او می‌خندد و زندگی می‌کند و بـه نظر من توجه بیشتری به‌او دارد، نه اینکه در پایان کار بخواهد جای او باشد. در نتیجه طبعا" این کارآکتر منفی است و اگـر سمپاتیک شده باشد صد درصد اشتباه از کار است. البته در بسیاری از لحظات تماشاگر به‌دلیل توانایی که از بازیگری می‌بیند به‌هیجان می‌آید و در آن لحظه نقش را تحلیل نمی‌کند بلکه بازیگر را می‌بینـد، از تیزهوشـی بازیگـر مثـلا" در برخوردهای فی‌البداهه‌اش به‌هیجان می‌آید و احتمالا" کف هم می‌زند، ولی این دلیل بر قبول "هارپاگون" به‌عنوان کارآکتر خوب نیست.

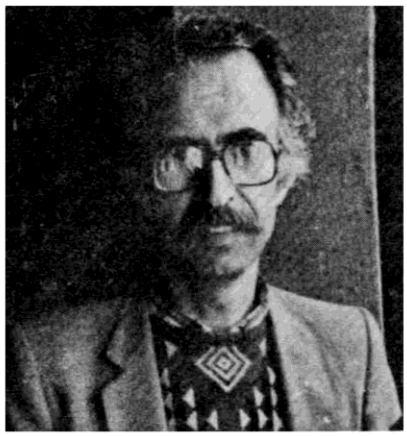
بـه عنوان مثال در صحنـه‌ی مونولـوگ "هارپاگون" در مقابل تماشاگران که می‌گوید: "همه دارند به‌من نگاه می‌کنند... همه به‌من می‌خندند... پس همه در این دزدی شریکند..." هر شب عکس‌العمل تماشاگر را به‌دنبال داشت و این لحظه‌ی درخشان کار "مولیر" است که احتمالا" او هم در برخورد با تماشاگر این لحظه را کشف و بعدا" به‌کار افزوده است.

*** چرا در بعضی صحنه‌ها جابه‌جایی رخ داده؟ و هم‌چنین برخی از شخصیت‌ها درهم ادغام شده‌اند؟ یا چرا (برای نمونه) گفتگوی "والر"، "الیز" و "کلئانت" (که به‌ظاهر برای معرفی فضای نمایش و شخصیت "هارپاگون" در متن اصلی آمده) حذف شده؟**

ــ با توجه به‌متن ترجمه‌شده‌ی "خسیس" در گفتگوی طولانی "الیز" و "والر" و "الیز" و "کلئانت" ــ که در اجرای ما خیلی کوتاه شده است ــ جز چند جمله درباره خست "هارپاگون" شناخت دیگری از او داده نمی‌شود و بیشتر گفتگوهای این سه نفر درباره عشق و عاشقی خودشان و شـرح و تفصیل سطحی از وقایعی است که در روابط خودشان قبلا" اتفاق افتاده یا خواهد افتاد. بنابراین با توجه به‌برداشتی که ما از نمایشنامه داشتیم نمایش را با تک‌گویی "هارپاگون" در مورد صندوقچه‌ی پر از سکه‌اش و درگیری او با نوکر خانه ــ "لافلش" ــ شروع کردیم. در ایـن صحنه‌ی درگیـری است که تماشاگر با بیشترین اطلاعاتی که باید درباره‌ی "هارپاگون" بداند روبرو می‌شود. هم‌چنین در این صحنه "هارپاگون" و "لافلش" به‌عنوان دو قطب مخالف کـه تا آخر نمایش هم تضاد بین آنها ادامه دارد معرفی می‌شوند.

*** اما در متن اصلی "لافلش" فقط در چند صحنه نمایش حضور دارد؟**

ــ چون ما می‌خواستیم در برابر "هارپاگون" خسیس و خودپرست و ضدمـردم شخصیتی



زحمتکش. فداکار و مردم‌دوست وجود داشته باشد. شخصیت‌های "لافلش"، "استادژاک" و "لامرلوش" را با هم ادغام کردیم. به‌نظر ما یکی شدن این شخصیت‌ها باعث انسجام بیشتر نمایش و جلوگیری از سردرگمی تماشاگر می‌شد و همین طور هم بود.

*** اما این همه دخالت در متن نمایشنامه مخصوصا" در صحنه‌های پایانی نمایشنامه را چگونه توجیه می‌کنید؟**

ــ هرگونه تغییر و تحـول و جابه‌جایی در صحنه‌ها، ادغام شخصیت‌ها و حتا تغییراتی در طرح و توطئه‌ی نمایش همه و همه با توجه به‌برداشت ما از نمایش و شرایط خاص اجرای آن در زمان حاضر بود. همانطور که می‌دانید نمایش "خسیس" بیشتر از ۳۰ سال پیش نوشته شده و بسیاری از صحنه‌های آن خصوصا" شروع و پایان نمایش بسیار طولانی و در عین جدی بودن کمی مضحک و حتا مبتذل به‌نظر می‌رسد.

*** مثلا" مونولوگ‌های طولانی و سوزناک "والر"، "ماریان" و "آنسلم" در اواخر نمایش.**

ــ اگر قرار بود این صحنه‌ها به‌همان صورت که بود اجرا شود امکان داشت نمایش بسیار کسالت‌آور از کار درآیـد مضافا" ایـن که ما خودمان را نگهبان موزه نمی‌دانیم که بخواهیم به‌مردم یک اثر اصیل و دست‌نخورده را نشان بدهیم. شایـد خود فرانسوی‌هـا در "کمدی فرانسز" پاریس هم نتوانند کاری دقیقا" "واصیل و نزدیک به‌دوران "مولیر" نشان بدهند و ما البته قصد چنان کاری را هم نداشتیم. چون خود من به‌شدت به‌نظریه "ماکس راینهارت" در مورد دخالت کارگردان و گروه اجراکننده در متن هر نمایشی با توجه به‌شرایط زمان و مکان اجرا، اعتقاد دارم.

*** هر نمایشی؟.**

ــ بله هر نمایشی. اگر قرار باشد مثلا" من نمایش "شاه‌لیر" شکسپیر را اجـرا کنـم حتما" نمایش را با صحنه‌ی توفان که در اواسط نمایشنامه است شروع خواهم کرد. چون فکر می‌کنم "شاه‌لیر" و اطرافیانش همه در توفانی از وقایع، دسایس و دروغ، نابود می‌شوند.

حمید حمزه

مجهول الهویه

(نمایشنامه)

یارعلی پورمقدم

آدمها:
۱ ـ دکترـبخش
۲ ـ رئیس بیمارستان
۳ ـ ناخدا
۴ ـ پرستار
۵ ـ باربر
۶ ـ . . .

طرح از محمد حمزه

* **پرستار وارد اتاق پزشک بخش می‌شود. صدای تی‌لیک بگوش می‌رسد.**

دکتر بخش ـ همه‌چیز روبراست؟

پرستار ـ خیلی بخودم فشار میارم که گردن زردنبوشو نمی‌پیچونم، دواشو بریزم تو حلقش.

دکتر ـ چی‌شده؟

پرستار ـ هرچی میگم، لفظ قلم تحویلم می‌ده.

دکتر ـ ناخدا؟

پرستار ـ ناهارشو لب نرده برگردوند، بسقاب سالمشو به کابین کشتی راه بداد چون وقتی داره تی‌لیک می‌زنه، بوی غذا ناراحتش می‌کنه و دوایی که هرشب فورت‌فورت می‌خورد، می‌بینین که روی دستم مونده.

دکتر ـ بده من، برو به‌کم‌استراحت‌کن.

پرستار ـ دلم می‌خواد سرمو بکوبم به دیوار، دکتر.

(از اتاق خارج می‌شود)

* **راهرو بخش. ادامه.**

رییس بیمارستان و دکتر بخش، درراهرو بهم برمی‌خورند.

دکتر بخش ـ اوضاع خطوره، دکتر؟

رییس بیمارستان ـ آره صبح ناحالا، ناخدا پرستارای بخش روحل‌کرده، دکتر!

دکتر بخش ـ حسنه‌نباشی، پرستار.

پرستار ـ مشکرم، رییس.

رییس بیمارستان ـ (به‌پزشک بخش) مایلم مشخص شمارو درباره‌ش بدونم.

دکتر بخش ـ فعلا" درباین باره چیزی ندارم بگم.

رییس بیمارستان ـ پس بهتره وقتو بیخود نگیرم.

دکترـبخش ـ مشکرم، دکتر.

پرستار ـ سب‌بخیر، رییس.

* **بیمارستان. اتاق ناخدا.**

ناخدا ازپشت پنجره به تاریکی باغ بیمارستان می‌نگرد. پزشک بخش در می‌زند و سپس وارد می‌شود.

ناخدا ـ (بی‌آنکه روی برگرداند) حتی تو هم که سررده نازل نمیشی، خبری از مصیبت کم نداری.

دکتر ـ فکر نمی‌کنی هوا خنک‌تر از اونه که پنجره خارطاق باشه؟

ناخدا ـ باره اول نباشه

دکتر ـ می‌تونم چندلحظه بیشتر بمونم؟

ناخدا ـ بعنوان یک پزشک؟

دکتر ـ ترجیح می‌دم بعنوان یه دوست کرفته بشه.

ناخدا ـ دراینصورت بهتر بود فعلا" ازهم وقت می‌کرفتیم.

دکتر ـ (قصد خروج می‌کند) ما نمیخوام.

ناخدا ـ ولی باسف من بیشتر بخاطر سرنک بدسابقه که بیشت سرت، سرمیرس.

دکتر ـ تا این لحن خبری از اورژانس کادر درمانی این بخش کم نمی‌شه.

(درسکوت بهم خیره میشوند)

ناخدا ـ نمی‌دونم چرا شما منو یاد دکترای سریالهای تلویزیونی میندازین که از بس خونسرد آدم می‌خواد بقدتو خرد بده.

دکتر ـ نفهمیدم چرا بدآن بوی ماهی موده به مشامم خورد

ناخدا ـ از کابین پرین به‌عرشه، فورا".

دکتر ـ من تصمیم دارم شامو تو اطاقم بخورم. خوشحال می‌شم شمیمت، ناخدا

* **راهرو بیمارستان. ادامه.**

دکتر بخش مقابل میز پرستار مکثی می‌کند.

پرستار ـ زود برگشتی، دکتر!

دکتر ـ لطفا" بگین دونا سام بیارن اتاقم.

پرستار ـ یعنی اینقدر گشنه بودی؟

دکتر ـ الان می‌بوسم درسته به کوسه‌رو بلعم.

* **اتاق دکتر. ادامه.**

دو بسقاب روی میز دکتر است. ناخدا ظاهر می‌شود.

دکتر ـ حتی تو هم که در برده مبای‌تو، می‌بوده فقط به‌دلیل حواس‌پرتیت باشه و بس.

ناخدا ـ می‌دونستم دونا خبر میکنی.

دکتر ـ پس با از دهن نیفتاده، شروع‌کن.

(در سکوت شام می‌خورند)

ناخدا ـ شما از خوردن لذت نمی‌برین، درسته؟

دکتر ـ ملچ‌ملوچ می‌کنم؟

ناخدا ـ اونکه می‌خوه، از خوردن لذت می‌بره ولی کسکه می‌بلعه، ماشینه که شیلنگ سرنیو گذاشه دهنش.

دکتر ـ تودانسکده دوستی داشتم، سر غذا، مثل گربه‌ای که به موش برسه رفتار می‌کرد: با حوصله و شیرحم.

ناخدا ـ (از خوردن دست می‌کشد) یادمه بود.

دکتر ـ دوست من با کار کرده‌بود؟

ناخدا ـ حق بود می‌کفتم. موسه، ولی درآن صورت دستپخت آشپز بیمارستانو ندید کرفته بودم.

دکتر ـ بعضی وقتا که مثل حالا یادمه میشی، باره پی می‌برم که روانکاوی هنوز جزو علوم پیشرفته نیست.

ناخدا ـ ولی با وجود این مرحومم نمی‌کنی، نرم پی‌کارم. چرا؟

دکتر ـ چون بروبدت میکد ظرف دوسال کذشته این بارسومه که نرمی‌کردی اینجا. انکار تو حسکی هم جات نیست، کاپیتان.

ناخدا ـ آدمرعنهای دریائی بالکان، آه قهوه‌خانه‌های مراکش.

دکتر ـ بلکت چرا پرید؟

ناخدا ـ فرهنک لغت بدابن حالت‌میکه: خلجان.

دکتر ـ ولی . . .

ناخدا ـ اما برخلاف شما که جسم به جزئیات دارین، من آدمارو از روی برکشی که اجزای صورتشون می‌سازه، می‌شناسم.

دکتر ـ خوری حرف می‌زنی تا اکه زد و به کفیر از آستینت دراومد، دستپاچه نیستم؟

ناخدا ـ بدورق کاغذ لطفا".

دکتر ـ کاهی با سفید؟

ناخدا ـ زرد باشه، بهتره.

(ورق کاغذ را می‌کند)

دکتر ـ (کشوی میز را زیرورو می‌کند) ولی دسمال مدادم باید اینجا زیرورو کنم.

ناخدا ــ متشکرم دکتر، از مداد خودم استفاده می‌کنم. (مداد زردی از جیب درمی‌آورد)
وقتی داری غذا می‌خوری، اشتهات کور نمیشه اگه زیاد نگات کنم؟
دکتر ــ (لقمه‌اش را فرو می‌دهد) تنها چیزی که الان می‌تونه فکر منو بخودش مشغول کنه، اینه که حدود یه‌ربع از وقت داروی شما گذشته.
ناخدا ــ (ضمن طراحی) ولی فقط خطوط صورت‌حقه‌باز ــ است‌که اینجوری زیر دست‌لیز می‌خوره، عالیجناب!
دکتر ــ استفاده مناسب از رنگ، اولین چیزیه که یه نقاش باید بدونه. درسته؟
ناخدا ــ سرجنبه‌هائی که به‌سلیقه مربوطه مایل نیستم مشاجره کنم.
دکتر ــ مطمئنم اگه یه‌روز ازت بخوان این روز پاک و روشن را اتودکنی باز از همون مداد زرد استفاده می‌کنی.
ناخدا ــ مطمئنی؟
دکتر ــ تو انقدر هم که وانمود می‌کنی، پیچیده نیستی.
(روزنامهٔ روی میز توجه ناخدا را جلب می‌کند)
ناخدا ــ مال صبحه؟
دکتر ــ عصر دیروز.
ناخدا ــ (روزنامه را برمی‌دارد) من تا بحال سه‌بار کتبا" خواستم برام اشتراک روزنامه بگیرین، ولی عوض مساعدت حتی مانع مکاتبات من با آبهای‌آزاد می‌شین این بی‌انصافی نیست؟
دکتر ــ شما انتظار دارین پستچی نامهٔ شما را به آدرس "تنگهٔ فلوریدا ــ جریان آب‌گرم گلف‌استریم برسونه؟
ناخدا ــ آیا واسه یه پستچی تنگهٔ فلوریدا آخر دنیاست؟
دکتر ــ بعضی وقتا که مثل حالا به درک یه‌نکتهٔ ساده نمی‌رسی، خیلی کسالتبار می‌شی.
ناخدا ــ آیا بی‌ادبی به تحصیلات عالیه احتیاج داشت، دکتر؟
دکتر ــ در عوض از فردا روزنامه میاد در اتاقت.
ناخدا ــ (مستطیل بریده شده درروزنامه را می‌بیند) التفات دارین دکتر ولی این بریدگی جای یه‌آگهی استخدامه؟ شاید یه تیمارستان دیگه، بیشتر حقوق میده.
دکتر ــ (آگهی بریده شده را بسمت ناخدا دراز می‌کند) می‌خواین ببینین؟
ناخدا ــ بدم نمیاد ازکار شما سردربیارم.
دکتر ــ امیدوارم آمادگی‌شو داشته باشی
(بریده را می‌خواند و در سکوت خیره می‌شود. دکتر بریده را می‌قاپد)
دکتر ــ خودشه؟
ناخدا ــ از اون روز تا حالا سردخونه‌ست؟
دکتر ــ از کجا می‌دونی خودشه؟
ناخدا ــ اگه پای یه مرغ دریائی وسط نبود، باورم نمی‌شد، خودم واسه‌ش خال‌کوبی کرده بودم.
دکتر ــ روزنامه روهم واسه همین خبر می‌خواستی، درسته؟
ناخدا ــ خلقم باندازهٔ کافی تنگ هست دکتر.
دکتر ــ ولی با توجه به محل کشف جرم ونظر پزشک‌قانونی که مرگ‌رو شب قبل تشخیص داده، این حدس رو میشه زد که قاتل ومقتول با قرار قبلی همدیگه رو می‌بینن و تویه‌بگومگو احتمالی، قاتل با استفاده از تاریکی‌مقتول‌رو می‌کشه و بعد خودشو می‌رسونه یه‌جای امن شما نمی‌خواین به‌این سناریو چیزی اضافه کنین؟
ناخدا ــ (به باغ تیمارستان می‌نگرد) زیر کدوم درخت الان، گربه‌هه کمین کفتره؟
دکتر ــ بین ساعت هشت تا نه شب بیست‌ودو تیر، کجا بودی؟
ناخدا ــ آخرین شبی که یادمه روزیه که شصت و نه سال ازش گذشته.
دکتر ــ حتما" شب مهمی بوده.
ناخدا ــ بهرحال به هشت تا نه شب بیست و دو تیر شما، ربطی نداره.
دکتر ــ (پروندهٔ روی میز را می‌گشاید) ولی طبق گزارشی که اینجاست، تو ساعت سه بعدازظهر بیست‌ویک تیر ــ چون دلت برای بچه‌ت تنگ شده بود ــ با اصرار از بخش مرخصی گرفتی رفتی تا شب خونه‌ت بمونی، ولی شش ساعت و چهل و هفت دقیقه بعد، بارنگ پریده برگشتی. چرا؟
ناخدا ــ اگه یرقان داشتن جرم باشه اونوقت پای شما هم میاد وسط، دکتر.
دکتر ــ چرا از مرخصی‌ت استفادهٔ کامل نکردی؟
ناخدا ــ چون زنم نمی‌خواست دخترمو باهام تنها بذاره.
دکتر ــ می‌ترسید صورت اون‌ام متلاشی کنی؟
ناخدا ــ اون‌ام؟
دکتر ــ بذاریه‌بار بلند بلند بخونیم بفهمیم چی‌شده: "بنا به‌تشخیص‌پزشک‌قانونی درغروب بیست‌ویک تیر یکهزار و سیصد و شصت و پنج مردی یکدست که تصاویری مانند جنگجویان سابق در بازو و یک مرغ دریائی برسینهٔ او خالکوبی شده است، در اثر شکستگی جمجمه و خفگی به‌قتل رسیده و در سحرگاه فردای آنروز در حوالی دریاچهٔ مصنوعی کشف گردیده است. از آنجا که صورت جسد متلاشی و هویت او مجهول‌است، دراجرای مادهٔ ۸۸ قانون آیین‌دادرسی کیفری، مراتب اعلان می‌شود تا چنانچه مقتول مورد شناسایی باشد، این بازپرسی را در جریان قرار دهند. امضاء: بازپرس شعبه چهار دادسرای عمومی.
ناخدا ــ خیال می‌کنین کارمنه؟
دکتر ــ واقعا"؟
ناخدا ــ (کنارپنجره) گربه‌هه باهوش بنظر نمیاد.
دکتر ــ تویه قطب نما داشتی، ناخدا، خیلی‌وقته نمی‌بینمش.
ناخدا ــ در پرونده‌م معلومه آخرین مرخصی‌م کی بود؟
دکتر ــ شنبه، بیست و یک تیر
ناخدا ــ از اونروز دخترم ورش داشته، خیال می‌کنه اسباب‌بازیه.
دکتر ــ (پنجره را می‌گشاید) می‌دونی گم نشده؟
ناخدا ــ پنجره را بازنکن.
دکتر ــ بذار تماشاچی‌ام نفسی بکشه.
ناخدا ــ تماشاچی؟
دکتر ــ برخلاف شما که یه‌بازیگر بدی، من همیشه تماشاچی خوبی بوده‌م.
ناخدا ــ معطل چه‌هستی؟ بازام بگو.
دکتر ــ اگه لب دریاچهٔ مصنوعی یه قطب‌نما پیدا شده باشه، چی؟
ناخدا ــ این اگه تصادف محض نباشه، بدشانسی بزرگیه.
دکتر ــ بدشانسی یا قتل عمد؟
ناخدا ــ نظر پزشک معالجم چیه؟
دکتر ــ بمحض اینکه بتونم جرمتو ثابت کنم، تحویل دادسرات میدم.
(قصد خروج می‌کند)
ضمنا"، فکر فرار بخواد به‌سرت بزنه، لنگرتو روی سرت خرد می‌کنم، ناخدا!
* راهرو بخش. شب.
صدای دیوانه‌ای ازاتاق مجاور ــ اینا که میگن بمبه، بمب نیست، روح مرده‌ست که‌باد میکنه، میره هوا، می‌ترکه، همه‌خیال می‌کنن بمب انداختن.
* اتاق دکتر. فردا صبح
پرستار ــ ناخدا می‌خواد شمارو ببینه.
دکتر ــ خودتون نمی‌تونین کارشو راه بندازین؟
پرستار ــ میگه می‌خواد فقط با خود شما حرف بزنه.
دکتر ــ بفرستش تو لطفا".
(ناخدا وارد می‌شود)
دکتر ــ سرحال می‌بینمت، اوضاع‌چطوره؟
ناخدا ــ الان باید دریای بالتیک بود و تور انداخت.
دکتر ــ گم و گورنشیم، ناخدا.
ناخدا ــ من آبهای اونجارو خوب می‌شناسم، دکتر.
دکتر ــ ولی متاسفانه امروز من اگه‌فرصت کنم سرمو بخارونم، کلی کار کرده‌م.
ناخدا ــ سر تو زندگی دیگرون کردن هم شد کار؟
دکتر ــ نمی‌دونم چی باعث شده منو با حوصله فرض‌کنی!
ناخدا ــ بخوای براق بشی، دست به عصا تررفتار می‌کنم، چون اصلا" حوصلهٔ بگومگو ندارم.
دکتر ــ حتی اگه بفهمی دادسرا ماروموقع دفن خبر می‌کنه، باز خونسردیتو حفظ می‌کنی؟
ناخدا ــ سعی می‌کنم شمارو بخاطر این خودسری ببخشم.
دکتر ــ ولی من تصمیم گرفته‌م هرجا که به‌حل مسئله کمک کنه، برم.
ناخدا ــ ولی من خودمو ملزم نمی‌بینم همه‌جا پابپای شما بیام.
دکتر ــ متاءسفم که ناچارم مثل یه‌مظنون باهات رفتار کنم.
ناخدا ــ جرمی ثابت شده؟
دکتر ــ اعتراف می‌کنم که به دلایل

بیشتری احتیاج دارم .
ناخدا ــ در اینصورت شما می‌تونی منو حتی شیطان رجیم هم فرض کنی ، ولی فقط فرض‌کنی‌و تا قبل از اثبات ، حکم صادر نکنی .
دکتر ــ چرا حضور در یک مراسم تدفین باید ترا اینجور عصبانی کنه؟
ناخدا ــ من تنها دارم ازیه اصل دفاع می‌کنم و اون‌ام اصل برائت‌و بهمین دلیل اگه بخوای مانع دیدن دخترم بشی ، به‌کمک سرنگ بدستات احتیاج پیدا می‌کنی .
دکتر ــ اینطور که پیداست ، هنور نمی‌دونی تو چه مهلکه‌ای افتاده‌ای .
ناخدا ــ بهرحال این وظیفهٔ متهم نیست که ثابت کنه ، مجرم نیست .
دکتر ــ تو جای من باشی چکار می‌کنی ؟
ناخدا ــ اصلا" مایل نیستم نقش‌پلیس‌رو بازی کنم .
دکتر ــ پس هشت‌صبح فردا که برگشتی ، یه‌ساعت وقت داری که هرچی می‌دونی بگی .
ناخدا ــ شهادت مجنون از نظر حقوقی ارزشی نداره ، پسرجان .
دکتر ــ اول خفه‌ش کردی ، بعد متلاشی ، بروبرگرد هم نداره .
ناخدا ــ ولی با وجود این با مرخصی‌م موافقت می‌کنی . چرا ؟
دکتر ــ از اینکه بهت اعتماد کنم لذت می‌برم .
ناخدا ــ فقط بخاطر اینکه یه‌قتل گردن‌مو نگیره ،فرداهشت‌صبح‌برمی‌گردم .
دکتر ــ خیلی دلم می‌خواد دخترتو ببینم .
ناخدا ــ متشکرم که‌وضع منو درک می‌کنی .

*** اتاق رییس بیمارستان .**

رییس بیمارستان ــ (بریدهٔ روزنامه را روی میز می‌گذارد) واقعا" اصرار دارین از این مشابهت استفاده کنین؟
دکتر بخش ــ نظر شما چیه ، قربان؟
رییس بیمارستان ــ بنظر من دارین خودتونو از پادرمیارین .
دکتر بخش ــ واقعا" اینطور فکر می‌کنین؟
رییس بیمارستان ــ شاید بهتر بود اینو پیش از این تذکر می‌دادم ، شما تقریبا" اینجازندگی می‌کنین‌واین برای یک روانپزشک خوب نیست .
دکتر بخش ــ ظرف یکی دوروز آینده کارامو جوری جمع‌وجور می‌کنم که بتونم با خیال راحت برم یه مرخصی حسابی .
(مکث)
رییس بیمارستان ــ ولی فرض کنیم شیوهٔ شما موءثر نباشه ، دراینصورت چه ضمانتی وجود داره‌که معالجهٔ ناخدا ، طولانی‌تر نشه؟
دکتر بخش ــ با اینکه در روانپزشکی استفاده از مشابهت برای حل‌گره ، جزو اصول مقدماتیه با این وصف ، متاسفانه برای اینکه بتونم یه دلیل محکمه‌پسند ارائه کنم باید امروز بعداز ظهر اونو بکشونم قبرستون .
رییس بیمارستان ــ قبرستون؟
دکتر بخش ــ برای شرکت در دفن جنگجوی سابقی که فعلا" مجهول‌الهویه است قربان .
رییس بیمارستان ــ کی باید اونجا باشین؟
دکتر بخش ــ سه‌بعد ازظهر بازپرس منتظرمونه .
رییس بیمارستان ــ متاءسفم از اینکه می‌بینم مقابل یه‌کار انجام‌شده قرار می‌گیرم .
دکتر بخش ــ بمن اعتماد کنین ، رییس .
رییس بیمارستان ــ در اینصورت توصیهٔ من به‌شما ــ حالا که فکر بعد را بعد خواهید کرد ــ اینه : با معلم خطی که دریاندیده مثل یه‌ناخدا زندگی می‌کنه ، موقرانه باید رفتار کرد .
دکتر بخش ــ توصیه‌تونو فراموش نمی‌کنم قربان .

*** قبرستان**

بازپرس ــ (با ناخدا دست می‌دهد) بازپرس دادسرای شعبهٔ چهارم .
ناخدا ــ ناخدا هستم .
بازپرس ــ حالتون چطوره ، دکتر؟
دکتر ــ دیر که نرسیدیم ، قربان؟
بازپرس ــ قبر پیش پای شما حاضر شد ، ولی اگه دست نجنبونین ، وقتی برای آخرین بار ، کفن یه بیکس و کار ، کنارزده می‌شه ، شاهد نیستین .
ناخدا ــ ولی من ترجیح میدم ازهمین‌جا تومراسم شرکت کنم .
بازپرس ــ شماچی ، دکتر؟
دکتر ــ من افسوس می‌خورم که چرا نقاش نیستم تا مرگ را جوری بکشم که زنده بشه .
ناخدا ــ بیقراریهای دوران بلوغ یا دست‌بالا ، حرف مفت .
بازپرس ــ (به‌ناخدا) آقایون‌برای‌تدفین اومدن یا جروبحث؟
دکتر ــ (به‌ناخدا) واقعا" نمی‌خوای ببینیش؟
ناخدا ــ اگه فکر می‌کنی درمیرم ، هم حودتو آزار میدی هم منو .
دکتر ــ (به بازپرس) بریم قربان ، من درخدمت شمام .
(با هم به‌طرف قبر می‌روند)
بازپرس ــ حال و هوای قبرستون شبیه فیلمهای خارجی نشده ، دکتر؟
دکتر ــ (بانگاهی به‌آسمان) اگه بباره ، حق با شماست .
بازپرس ــ گمونم همونقدر که من ازبارون بدم میاد ، شاعرا از قافیه خوششون بیاد .
(سکوت . ناخدا از دور به مراسم تدفین می‌نگرد)
ناخدا ــ حالا اگه زدم دستت‌رو انداختم پشیمون نیستم ولی از اینکه می‌بینم مثل دزدای دریائی نصیب کوسه‌ها نمی‌شی ، خوشحالم ، بداسپانیائی . یادته هوگو" ، اولین‌بار که تو دردسر افتادی ، کی پیهونت کرد ؟ کی از یه‌دله‌درد یه دریاورد استخوندار ساخت؟ اوقت‌تو ــ پست و پدرسوخته ــ انصاف بود ، دست‌داری روی "اورسولا" ، بعد اونجور باهاش رفتارکنی ، غرناطه‌ای کثیف؟

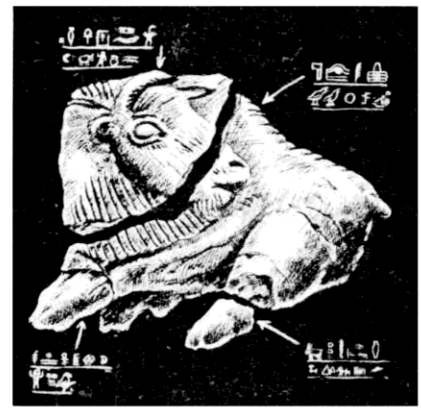
*** کنار قبر . دو پاسبان قبر را پر می‌کنند**

بازپرس ــ (بانگاه به ناخدا) نمی‌دونم چرا روش درمامی شما مسو یاد آگاتاکریستی میندازه .
دکتر ــ مشابهتی نمی‌بینم .
بازپرس ــ با اینهمه این زن نازنین‌حتما" به روانشناسی خدمت زیادی کرده ، مضحک نیست؟
دکتر ــ هنوز از قاتل سرنخی بدست نیومده؟
بازپرس ــ تا اینجا فقط می‌دونیم مقتول یه‌ساقی بوده و بس .
دکتر ــ ساقی ؟
بازپرس ــ هروئین‌فروش دکتر ، هروئین فروش .
(به علامت خداحافظی دست می‌دهد)
دکتر ــ ببخشید ، جناب .
بازپرس ــ بفرمائید ، این‌ام بارون .
کتر ــ توی پروندهٔ مقتول یه‌قطب نما پیدا نشده؟
بازپرس ــ اگه می‌پرسیدی "آچارفرانسه" چه فرقی می‌کرد ؟
دکتر ــ فراموش کنین ، قربان .
بازپرس ــ سایهٔ مبارک مستدام .
(بازپرس و دو پاسبان می‌روند . دکتر نزد ناخدا باز می‌گردد)
دکتر ــ خب؟
ناخدا ــ زمسون۱۸۲۵که‌درجبل‌الطارق‌لنگر انداخته‌بودیم، یه‌بچه‌جیب‌برغرناطه‌ای‌که‌پلیس دنبالش بود خودشو انداخت تو کشتیم و زیر بادبونا پنهون شد . اون پسر دیگه پاشو از کشتی بیرون نذاشت و دهسال بعد از دریای مانش‌تا مدیترانه روکه می‌گشتی یه‌دزددریائی مثل "هوگوکاردینال" پیدا نمی‌کردی .
دکتر ــ هوگو کاردینال؟
ناخدا ــ پائیز هزار هشت‌صدو سی‌هشت در عرض شمالی ۲۶ درجه و طول شرقی ۲۰ درجه ، راهو به یه کشتی یونانی بستیم و بعد که سر تقسیم غنایم ، حرف اورسولا را آورد وسط، با شمشیردست چپشو جوری زدم که از کتف افتاد و از اونروز ببعد دنبالم بود تا قرمزی خونمو ببینه ، دکتر .
دکتر ــ ولی وقتی فهمیدی که مار را باید از سربکشی ، اونو کشوندی لب دریاچهٔ مصنوعی . درسته؟
(به‌طرف قبر می‌روند)
ناخدا ــ خیلی وقت بود ردمو گم کرده بود و من داشتم از راه بالتیک می‌رفتم‌فنلاند تا فصل ماهیگیری اونجا باشم . درست شب اولی که رسیدم هلسینکی ، تو کافهٔ لئو برخوردم به هوگو و دست‌راستش‌که به‌خنجرش بود . تا بیام با بطری جمجمه‌شو داغون کنم کافه از مشتری خالی شده بود . بعد قبل از اینکه شبونه برگردم استکهلم ، خفه‌ش کردم .
دکتر ــ هیچکدوم از اینا که میگی تو پرونده‌ت نیست .
ناخدا ــ اینو که میگم ، اصلا" دلم نمی‌خواد جائی منعکس بشه : "این اواخر که دیگه باج‌خور شده بود ، هرچی از دهن زن و بچهم می‌گرفت ، می‌برد خرج‌هروئین‌می‌کرد" .
دکتر ــ آه‌مرغهای‌دریائی ،آه‌قهوه‌خانه‌های مراکش .

بقیه در صفحهٔ ۵۰

جمعیت اجتماعیون اتحادیون ایران به روایت اسناد و مدارک

محمدعلی تحویلی



طرح از هومن مرتضوی

اشاره

در شماره‌ی گذشته اسامی صد عضو "جمعیت اجتماعیون" چاپ شد و اکنون نام بقیه‌ی اعضای جمعیت (مندرج در سند اول که شماره‌ی گذشته به‌چاپ رسید) درپی می‌آید.

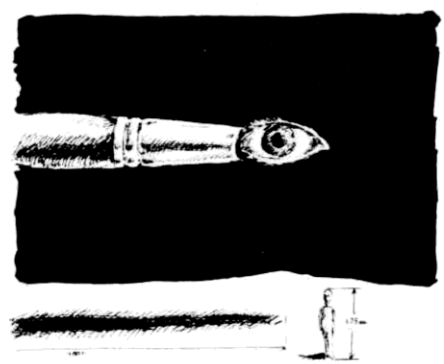
البته این باب همچنان مفتوح خواهد ماند تا اگر سندی، مدرکی و... به‌ما رسید، محله آنرا برای همگان به‌چاپ رساند، چراکه همین اسناد و مدارک ابزار کار هر تاریخنگاری است و با این اسناد و مدارک از گوشه‌های فراموش‌شده (و احیانا "به عمد فراموش شده) به‌دست خواستاران برسد ما همچنان تاریخکارانی کمتر از تعداد انگشت‌های یک دست خواهیم داشت.

۱۰۱ ـ آقای عبدالحمیدخان رضائی
۱۰۲ ـ آقای میرزا عبدالله خان کرامت
۱۰۳ ـ آقای امین دفتر وامق
۱۰۴ ـ آقای فخیم‌السلطان لاجینی
۱۰۵ ـ آقای بشارت حضور احمدی
۱۰۶ ـ آقای غدیرعلی قصری
۱۰۷ ـ آقای غدیرعلی قصری
۱۰۸ ـ آقای محمدحسن
۱۰۹ ـ آقای استاداحمد عرافی
۱۱۰ ـ آقای ابوالفتح‌خان شیخ
۱۱۱ ـ آقای محمدجواد خان حسینوند
۱۱۲ ـ آقای سیدمهدی رضوی
۱۱۳ ـ آقای حسین عمید
۱۱۴ ـ آقای میرزاعبدالله خان درخشان
۱۱۵ ـ آقای میرزاابوالقاسم خان بهزادی
۱۱۶ ـ آقای میرزا احمدخان سیاسی
۱۱۷ ـ آقای آقاسیدمهدی طرفه
۱۱۸ ـ آقای آقابالاخان کادی
۱۱۹ ـ آقای عبدالحسین خان دردویان
۱۲۰ ـ آقای سیدحسن خان‌وزیری
۱۲۱ ـ آقای جعفرقلی خان بختی
۱۲۲ ـ آقای مشهدی عباسعلی سبزی
۱۲۳ ـ آقای محمدخان دراج
۱۲۴ ـ آقای میرزا احمدخان صمیمی
۱۲۵ ـ آقای سیدمحمدتقی شیوا
۱۲۶ ـ آقای میرزاحسین‌آقا صفائی
۱۲۷ ـ آقای احتشام‌السلطان کشی
۱۲۸ ـ آقای غلامرضاخان فکری
۱۲۹ ـ آقای جوادخان شالفروش
۱۳۰ ـ آقای میرزا حبیب‌اللهخان مظفری
۱۳۱ ـ آقای میرزا ابوالفضل لسانی
۱۳۲ ـ آقای میرزا محمدرضا رفیعی
۱۳۳ ـ آقای غلام‌حسن‌خان طهوری
۱۳۴ ـ آقای علی‌اصغر میرزابابا
۱۳۵ ـ ۱۳۶ ـ آقای محمودخان باقری
۱۳۷ ـ ۱۳۸ ـ آقای حسین خان نیک
۱۳۹ ـ آقای غلام‌حسین خان دوالعیسین
۱۴۰ ـ آقای عباس‌خان کشی
۱۴۱ ـ آقای سیداسماعیل خلیلی
۱۴۲ ـ آقای میرزامحمد موحد
۱۴۳ ـ آقای میرزاتقی طاهباز
۱۴۴ ـ آقای سیدحسین نیکخو
۱۴۵ ـ آقای میرزاحسین خان‌حودت
۱۴۶ ـ آقای میرزاتقی‌خان فروز
۱۴۷ ـ آقای سیدعلی حسینی
۱۴۸ ـ آقای اسنادرضا سراج
۱۴۹ ـ آقای اسنادغلام‌حسین نقاش
۱۵۰ ـ آقای اسماعیل خان گمنام
۱۵۱ ـ آقای سیدباقر سعادت
۱۵۲ ـ آقای سیدعمادالدین مولا
۱۵۳ ـ آقای اسماعیل خان حکمی
۱۵۴ ـ آقای میرزاعلی اکبرخان شکوئی
۱۵۵ ـ آقای آقاخان خان حاجب
۱۵۶ ـ آقای میرزانصیر درودیان
۱۵۷ ـ آقای میرزامحمودخان براغوشی
۱۵۸ ـ آقای میرزا عبدالله‌خان ناطری
۱۵۹ ـ آقای مسعودخان راد
۱۶۰ ـ آقای سیدغلام‌حسین خان‌بدیعی
۱۶۱ ـ آقای مشهدی‌علی کهنوئی
۱۶۲ ـ آقای آقاحسین کهنوئی
۱۶۳ ـ آقای میرزاعلی اکبر معتری
۱۶۴ ـ آقای اسکندرخان به‌آئین
۱۶۵ ـ آقای سیف‌الله احوان
۱۶۶ ـ آقای مشهدی‌باقر فرائی
۱۶۷ ـ آقای نعمت‌الله عبدالملک
۱۶۸ ـ آقای غلامرضاخان فروتن
۱۶۹ ـ آقای علی‌اصغرخان پاکدامن
۱۷۰ ـ آقای میرزانصرالله‌خان طباطبائی
۱۷۱ ـ آقای میرزااحمدخان طباطبائی
۱۷۲ ـ آقای صادق‌خان حسینی
۱۷۳ ـ آقای اسنادعلی رشیدی
۱۷۴ ـ آقای سیدالعلماء شمسی
۱۷۵ ـ آقای میرزامحمدصادق طباطبائی
۱۷۶ ـ آقای میرزامحمودخان پرورش
۱۷۷ ـ آقای میرزاقاسم‌خان صوراسرافیل
۱۷۸ ـ آقای خلیل‌خان خلیلی
۱۷۹ ـ آقای میرزاعبدالله‌خان فریدی
۱۸۰ ـ آقای مشهدی‌رضا علی‌الله
۱۸۱ ـ آقای میرزاآقا عرافی
۱۸۲ ـ آقای میرزاحبیب‌الله کاظم‌زاده
۱۸۳ ـ آقای حاج‌محمداسماعیل لقا اصفهانی
۱۸۴ ـ آقای میرزاعلی‌اکبر برادری
۱۸۵ ـ آقای شیخ‌احمد قرامرزی
۱۸۶ ـ آقای آقامهدی عماری
۱۸۷ ـ آقای حاج‌غلامحسین محسنی
۱۸۸ ـ آقای امیرحسین خان عمیدی
۱۸۹ ـ آقای سیدمحمدخان چیت‌ساز
۱۹۰ ـ آقای محمدآقا
۱۹۱ ـ آقای کربلائی سیدحسن
۱۹۲ ـ آقای سیدخلیل
۱۹۳ ـ آقای نوروزعلی باغبان
۱۹۴ ـ آقای میرزااحمدخان انصاری
۱۹۵ ـ آقای آقارجبعلی بیوند
۱۹۶ ـ آقای سیدمحمداحمدزاده
۱۹۷ ـ آقای سیدرسول احمدزاده
۱۹۸ ـ آقای استادیوسف اقدامی
۱۹۹ ـ آقای عبدالمهدی طباطبائی
۲۰۰ ـ آقای میرزاعلی‌اکبر فیوض
۲۰۱ ـ آقای ولیخان اردلانی
۲۰۲ ـ آقای میرزاحسن خان خلیقی
۲۰۳ ـ آقای ابوالفتح خان نوری
۲۰۴ ـ آقای میرزاغلامعلی حلالی

بقیه در صفحه‌ی ۵۰

از شوق تا استمرار

۱. گزارشی از یک نمایشگاه
۲. یادداشتی در پی نمایشگاه
۳. معرفی تنـــــی چند از شرکت‌کنندگان نمایشگاه



طرح از هومن مرتضوی

---

۱. گزارش از نمایشگاه "روز زن"
موزه‌ی هنرهای معاصر (اسفند ماه ۶۵)

گالری شماره‌ی یک :

۱. محمد معمارزاده (متولد قوچان ـ ۱۳۲۷) مدرس دانشگاه الزهرا، ۱۲ تابلوی آبرنگ و طراحی.

۲. ناصر آراسته (۱۳۲۱ ـ باختران) مدرس دانشگاه الزهرا، ۱۳ تابلوی آبرنگ.

۳. بیژن زمانی (۱۳۲۷ ـ رشت) فوق‌لیسانس معماری از دانشکده هنرهای زیبا، ۱۹ تابلوی آبرنگ.

۴. ؟ خرمی‌نژاد (؟ ـ ؟) یک تابلوی گواش روی کاغذ.

۵. محمدرضا آتشی‌راد (؟ ـ ؟) فارغ‌التحصیل هنرستان هنرهای زیبای اصفهان و دانشجوی معماری دانشگاه شهید بهشتی، ۱۲ تابلوی آبرنگ.

گالری شماره‌ی ۲

۱. هوشنگ جزی‌زاده (؟ ـ ؟) ۱ مینیاتور.

۲. ملیح ناصری (متولد ۱۳۲۹ ـ تهران) ۷ تذهیب، مینیاتور.

۳. آریان موءمن (؟ ـ ؟) ۳ مینیاتور.

۴. ماهرخ وحیدنیا (۱۳۴۳ ـ تهران) ۴ تذهیب.

۵. منیژه کاسب (؟ ـ ؟) ۲ مینیاتور و تذهیب.

۶. الهه صعودی‌پور (؟ ـ ؟) ۱ مینیاتور.

۷. سیمین پرفکر (؟ ـ ؟) ۲ مینیاتور و تذهیب.

۸. ندا رشیدی‌پور (۱۳۴۳ ـ تهران) ۱ مینیاتور.

۹. لی‌لی چنگیزیان (۱۳۲۶ ـ تهران) ۳ مینیاتور.

۱۰. محمد باقر آقامیری (؟ ـ ؟) ۱ مینیاتور.

۱۱. نازیلا قهرمان‌دهر (۱۳۴۳ ـ اردبیل) ۱ مینیاتور.

۱۲. شادان کیوانی (۱۳۴۶ ـ تهران) ۱ مینیاتور.

۱۳. سهیلا احباری (۱۳۴۳ ـ آباداں) ۱ مینیاتور.

۱۴. فاطمه عراقیان (؟ ـ ؟) ۱ مینیاور.

۱۵. اختر تیموریان (؟ ـ ؟) ۱ مینیاتور.

گالری شماره‌ی ۳

۱. عفت روزبه (؟ ـ ؟) ۱۴ تابلوی رنگ و روغن.

۲. پروانه ابراهیمی (؟ ـ ؟) لیسانس معماری از دانشکده‌ی هنرهای تزئینی، ۳ تابلوی رنگ و روغن.

۳. حسین صدری (؟ ـ ؟) ۱ تابلوی رنگ و روغن.

۴. گوجی (روشن‌ضمیر) (؟ ـ ؟) فارغ‌التحصیل دانشکده‌ی هنرهای زیبا، ۱۱ تابلو.

گالری شماره‌ی ۴

الف) ۳۳ کار دانشجویان دانشکده‌ی هنر دانشگاه الزهرا (رشته‌ی صنایع) در این گالری به معرض نمایش گذاشته شده‌است.

ب) ده نیت گالری از هنرمندان غیرایرانی.

ج) ۲۳ اثر از اعضای انجمن خوشنویسان.

گالری شماره‌ی ۵

۱. ۷۲ تابلو از کارهای دانشجویان رشته‌ی هنر دانشگاه‌الزهرا (گوهر علیدوستی، میترا صفایی، موسوی‌لر، هوشیدر، آزاده بگوایی، پروین فریدی، مرضیه نوردین، آصفه صراف، شراره‌امیری وفرناز جهان‌بین).

۲. شیلا رضایی (؟ ـ ؟) ۱ تابلوی مدادرنگی.

۳. مینو حسینیان (؟ ـ ؟) ۶ تابلوی پاستیل.

گالری شماره‌ی ۶

۱. نسرین جعفریان (؟ـ؟) فارغ‌التحصیل آکادمی هنرهای زیبای رم (ایتالیا) ۶ تابلوی آبرنگ.

۲. ؟ اجلی (؟ ـ ؟) ۴ نقاشیخط.

۳. شهره فیلسوفی (۱۳۳۴ ـ تهران) ۱ تابلوی آنالیز رنگ.

۴. شیرین اتحادیه (؟ ـ ؟) ۳ تابلوی رنگ و روغن روی بوم.

۵. بیژن صدقدار (؟ ـ ؟) ۳ رنگ و روغن روی بوم.

۶. ابراهیم مقبلی (متولد ۱۳۱۷ ـ تبریز) فارغ‌التحصیل هنرستان هنرهای‌زیبا، ۶ تابلوی رنگ و روغن.

۷. مصطفی نحمی (؟ ـ ؟) ۳ تابلوی رنگ و روغن روی بوم.

۸. ؟ علیزاده (؟ ـ ؟) ۱ تابلوی رنگ و روغن روی بوم.

۹. بهزاد صادقی (؟ ـ ؟) ۱ تابلوی رنگ و روغن روی بوم.

۱۰. (؟ ـ ؟) تابلوی رنگ و روغنی روی بوم (مربوط به دوره‌ی محمدعلی شاه قاجار)

گالری شماره‌ی ۷

۱. رامین صادقی (؟ـ؟) فارغ‌التحصیل امریکا، ۱۴ عکس (طبیعت بیجان)

۲. ؟ دوراندیش (؟ ـ ؟)، ۱۶ عکس از مجموعه عکسهای کندوان (روستای کندوان)

۳. مرضیه حورسندی (؟ ـ ؟) ۴ عکس سیاه و سفید.

۴. ناری سیوند (؟ ـ ؟) ۲ عکس.

گالری شماره‌ی ۸

۱. ؟ دوراندیش عکس، ادامه کارهای موجود در گالری شماره‌ی ۷.

۲. میترا عطارد (؟ ـ ؟)، ۴ عکس.

۳. مینو رقیبی (۱۳۳۹ ـ تهران) ۱۴ تابلوی پاستیل و مدادرنگی.

۴. نوشین بهجت تبریزی (؟ ـ ؟) ۱۰ طراحی و آبرنگ.

۵. علی‌اصغر تحویدی (؟ ـ شیراز) لیسانس هنرهای زیبای دانشگاه تهران، ۶ مینیاتور.

۶. ؟ ربیعی (؟ ـ ؟) ۱ نقاشیخط.

۷. شوکت زنجانی (؟ ـ ؟) ۸ تذهیب.

۸. کیهانه دروشی (؟ـ؟) ۲ مینیاتور.

۹. داور پروین (۱۳۴۱ ـ تهران) تذهیب.

۱۰. نسرین‌صباغی خسروی (؟ ـ ؟) ۴ طراحی با مداد.
۱۱. علی یادگار یوسفی (؟ ـ ؟) ۴ تابلوی رنگ و روغن روی کاغذ.

گالری شماره‌ی ۹

۱. زهره مهانی‌منش (؟ ـ ؟) ۴ مینیاتور و تشعیر.
۲. مرتضی اکبری (؟ ـ ؟) ۱ مینیاتور.
۳. فرید فیروز (؟ ـ ؟) ۱ تذهیب.
۴. شهرزاد صالحی‌پور (؟ ـ ؟) ۲ تذهیب.
۵. آریان موءمن (؟ ـ ؟) ۱ تذهیب.
۶. محمدباقر آقامیری (؟ ـ ؟) ۱ مینیاتور.
۷. فرهاد لاله دشتی (؟ ـ ؟) ۲ مینیاتور.
۸. عظیم بردی‌گوکی (؟ ـ ؟) سال چهار هنرستان هنرهای زیبای پسران، ۹ مینیاتور، خط.
۹. ؟ تاکستانی (؟ ـ ؟) ۸ مینیاتور.
۱۰. حلیل رسولی (؟ ـ ؟) ۱ خط نقاشی.
۱۱. ؟ کابلی (؟ ـ ؟) تاکستانی (؟ ـ ؟) (خط کابلی، تشعیر تاکستانی).
۱۲. اسدالله کیانی (؟ ـ ؟) ۱ کتیبه‌نگاری روی بوم.
۱۳. ؟شیرازی (؟ ـ ؟) ۱ خط نستعلیق.
۱۴. ؟ بختیاری (؟ ـ ؟) ؟ تاکستانی (؟ ـ ؟) (خط از بختیاری، تذهیب از تاکستانی).
۱۵. دفتر حفظ آثار جنگ تحمیلی، ۱ مجسمه.
۱۶. ؟ شهابی (؟ ـ ؟) فرم‌آزاد، ۱ حجم‌سازی.
۱۷. غلامعلی طاهری (؟ ـ ؟) ۴ تابلوی رنگ و روغن روی بوم و گواش روی کاغذ.
۱۸. ؟ خرمی‌نژاد (؟ ـ ؟) ۱ تابلوی رنگ و روغن.
۱۹. ؟ مهرگان (؟ ـ ؟) ۲ مینیاتور.

۲. یادداشتی در پی نمایشگاه

بنا نیست هر علاقمندی که دست به قلم و رنگ نقاشی می‌زند ذهنیات، احساسات و... خود را ترسیم کند و تبدیل شود به هنرمندی نقاش با قابلیت‌هایی در سطح جهانی‌یا سطحی بالا، چرا که چنین توقعی جزآن که اغلب مشتاقان این رشته را مایوس کند و کار در آغاز رها شود نتیجه‌ی دیگری دربرنخواهد داشت.

و قرار نیست هر تابلویی اثری باشد هنری چون هر تابلویی می‌تواند در وهله‌ی اول کاری باشد تزئینی با بازاری گسترده.

پس نه تنها چنین موج‌هایی (موج گرایش به نقاشی میان دختران و بانوان) بایدتقویت شود، بلکه به آن می‌بایست جهتی درراستای واقعیت‌های موجود داده شود و خود این جهت دادن و حمایت می‌تواند عاملی باشد در جهت افزایش تعداد مشتاقان. و برای جهت دادن می‌باید کم و کیف موج‌های مشابه (چه در سرزمین خودمان، چه در سرزمین‌های دیگر) بررسی شود. برای نمونه حدود ۳۰ سال پیش سوزن دوزی به شیوه‌ی اروپایی میان خانم‌های شهرنشین (حتا شهرهای کوچک) رواج یافت و بسیاری از ما روبالشی‌ها، روتختی‌هایی و... به‌خاطر داریم که مادرمان تصاویر گل و گیاه و پرنده و... زوی آن‌ها با نخ‌های رنگی دوخته بودند. اما متاسفانه این شاخه از صنایع دستی نه‌تنها رشد نیافت بلکه به مرور از یادها رفت و مادرهای‌مان به خواهرهایمان آن را نیاموختند و حتا مادرهایمان با گذشت ایام دست‌شان به نخ و سوزن نرفت.

حال جهت دادن وحمایت در شرح وظایف کدام سازمان یا وزارت‌خانه می‌گنجد موضوعی است جدا، اما این توقع را باید داشته‌باشیم که با یاری افراد مطلع، چنین موضوعی بیش‌تر شکافته شود تا راه‌حل‌های عملی‌برایش رخ نماید و این صفحه پذیرای نظریات چنین عزیزانی است.

برای مثال چند سئوال مطرح می‌شود که می‌توان هر یک را محوری برای نظرخواهی بشمار آورد:

آیا این خطاطی‌های تزئینی، مینیاتورها طراحی‌ها باید به شکل تابلو، اما به‌گونه‌ای گسترده، به بازار عرضه شوند؟ یا این‌کارها باید به‌گونه‌ای دیگر (مثلا" روی پارچه، بشقاب و...) تکثیر شوند و بعد به بازار ارائه شوند؟

به‌چه شیوه‌هایی می‌توان این قبیل‌صنایع دستی را در خانه‌ها ماندگار ساخت همانطور که گلیم‌بافی و...؟

عواملی مانند تشویق، امکان عرضه، پویایی در جهت متنوع کردن وبالا بردن سطح کیفی‌کار، تولید انبوه وایجاد درآمد را چگونه می‌توان وارد چنین معادله‌ای کرد.

در پایان این یادداشت نکته‌ای لازم به یادآوری است که: ما نباید هدف‌مان تنها حفظ صنایع دستی سنتی‌امان باشد، ما می‌باید به‌آن تنوع بخشیم و با توجه به اوضاع زمانه و شرایط روزگار صنایع دستی جدیدی را به خانه‌های شهری ببریم و البته متجددنماهای تفنن طلب برماخرده خواهند گرفت که با این پیشنهاد می‌خواهید زن‌ها را در خانه‌ها نگه دارید که آن‌هایی که اندک آگاهی دارند با بذل توجه به ژاپن و حتا هندوستان در خواهند یافت چنین خرده‌گیری‌هایی بی‌اساس است.

۳. معرفی تنی‌چند از شرکت‌کنندگان نمایشگاه

مینو رقیبی (مولد ۱۳۳۹ـ تهران) که ۱۴ تابلوی پاستیل و مداد رنگی او در گالری شماره‌ی ۸ موزه به‌نمایش گذاشته‌شده‌بود، فارغ‌التحصیل رشته‌ی معماری داخلی از دانشگاه الزهرا است و از سال ۶۱ نقاشی را آغاز کرده. مینو رقیبی که شاغل نیست تا بحال در ۵ نمایشگاه گروهی شرکت داشته است.

لی‌لی چنگیزیان (۱۳۲۶ـ تهران) دیپلمه‌ی ۱۳۴۶، خانه‌دار، از سال ۶۲ نقاشی را شروع کرده، ۳ مینیاتور از او در گالری شماره‌ی ۲ موزه به‌نمایش گذاشته شده‌بود. گفتنی آن که این اولین نمایشگاهی بود که کارهایی از لی‌لی چنگیزیان در آن به نمایش گذاشته می‌شد.

سهیلا اخباری (۱۳۴۳ ـ آبادان) دیپلمه‌ی ۶۱، اخباری که شاغل نیست از سال ۶۳ شروع به‌نقاشی کرده. یک مینیاتور از او در گالری شماره‌ی ۲ موزه به‌نمایش گذاشته شد. پیش‌تر کارهایی از او در نمایشگاهی که به‌مناسبت پایان دوره‌ی آموزشی در اداره‌ی هنرهای سنتی برپا شده بود، به نمایش گذاشته شده بود.

بدا رشیدی‌پور (۱۳۴۳ـ تهران) دیپلمه‌ی ۱۳۶۱، از سال ۶۲ نقاشی را آغاز کرده و ۱ مینیاتور از او در گالری شماره‌ی ۲ موزه به‌نمایش گذاشته شد، رشیدی‌پور برای دومین‌بار بود که در نمایشگاهی گروهی شرکت می‌کرد و فعلا" شاغل نیست.

ماهرخ وحیدنیا (۱۳۴۳ـ تهران) فارغ‌التحصیل هنرستان، از سال ۶۰ شروع به‌نقاشی کرده و تا به‌حال در ۵ نمایشگاه گروهی برخی از تابلوهایش به نمایش گذاشته شده. در گالری شماره‌ی ۲ موزه ۴ تابلوی تذهیب از او به‌نمایش‌گذاشته‌شده‌بود.

شادان کیوانی (۱۳۴۶ ـ تهران) دیپلمه‌ی ۱۳۶۴، کیوانی که شاغل نیست از سال ۶۰ نقاشی را آغاز کرده، تاکنون طی ۳ نمایشگاه گروهی، برخی از تابلوهایش به‌نمایش گذاشته شده، یک مینیاتور از او در گالری شماره‌ی ۲ موزه به تماشا گذاشته شده بود.

شهره فیلسوفی (۱۳۳۴ـ تهران) فارغ‌التحصیل از دانشکده‌ی لندن (کالج هنر ملتون‌کینگز است. یک کار از او (آنالیز رنگ) در گالری شماره‌ی ۶ موزه به‌نمایش گذاشته شده بود. شهره فیلسوفی که پیش‌تر شاغل بوده تا بحال در ۲ نمایشگاه گروهی شرکت کرده است.

نازیلا قهرمان دهر (۱۳۴۳ـ اردبیل) دیپلمه‌ی ۱۳۶۱، پس از پایان دوره متوسطه زیرنظر مربی آموزش نقاشی را آغاز کرده. از قهرمان دهر ۱ مینیاتور در گالری شماره ۲ موزه به نمایش گذاشته شده بود.

نفی مصور تاریخ

نگاهی به تابلوی "مراسم تیرباران" فرانسیسکو گویا

فیروزه مهاجر

در ماه مه ۱۸۰۸، در اسپانیایی که سربازان ناپلئون اشغالش کرده بودند، قیامی درمی‌گیرد. سپس سرکوب می‌شود. "فرانسیسکو گویا"، در همان سال، سرکوب وحشیانه‌ی قیام ضدفرانسوی را، درست مثل یک گزارش مصور امروزی از یک قتل عام، در تابلوی به‌نام "مراسم تیرباران" حاوداد می‌کند.

در این تابلو، سربازان چهره‌ای ندارند. شبیه عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی‌اند و مرلرل. نمادهایی‌اند در نظمی که در واقع خشونت و مرگ می‌آفریند ــ درونمایه‌ای که پیکاسو در نقاشی "قتل‌عام کره" از سر می‌گیرد. در چهره‌ی میهن‌پرستانی که کشته می‌شوند احساس قهرمانی ــ دستکم با سرداست کلاسیکی که "داوید" از این مفهوم دارد ــ دیده نمی‌شود. هرچه هست بغض است و وحشت. "گویا"، تاریخ را نفی می‌کند. در واقع، واقع‌گرایی او نسخه‌ی ارهم پاشیدن باورهای ایدئولوژیکی او است. "گویا"، ارزش‌های ایدئولوژیکی را نفی می‌کند، و از این زاویه اررسمهای تاریخی را نیز نفی می‌کند، چرا که تاریخ به‌نوعی از جهان، آن‌گونه که باید باشد، سخن می‌گوید. او، در پی آن، طبیعت را نیز نفی می‌کند. چرا که طبیعت نیز به‌نوعی از واقعیت، آن‌گونه‌که باید باشد، سخن می‌گوید. "گویا" در اسپانیایی که از لحاظ اجتماعی عقب‌افتاده است و از لحاظ سیاسی مرجع، به عنوان یکی از معدود روسفیدان کشورش، با دریافتی مبهم از اندیشه‌های پیشرو اروپای در حال پیشرفت، سرشار از عشق به‌آینده و نفرت از بدبینی، از زمان خود پیشی می‌گیرد. اما، انتخاب سبک در آثار "گویا" آرادانه رخ نمی‌دهد. از "باروک" شروع می‌شود و خیلی زود و ناخواسته به "رمانتی‌سیسم" تاریخی می‌رسد.

در این فاصله اندیشه‌های تقدس‌یافته‌ی انقلاب با سرنیزه‌های فرانسوی به اسپانیا می‌رسد، سپس استبدادی بی‌شکل را جانشین استبداد "بورس"ها و کشیش‌ها می‌کنند. پس از آن گرایش‌های واقع‌گرایانه در آثار "گویا" رخ می‌نمایاند، و ناگفته نماند که رآلیزم به رغم "گویا"، اگر واقعی باشد ضدناتورالیستی (یا طبیعت‌گرایی) است. و نیز، هنرمند واقع‌گرا همه‌ی آنچه در درون دارد بیرون می‌ریزد، چنان که هیچ چیز پنهان نماند، هیچ چیز گریده نشود.

"گویا"، در تابلوی "مراسم تیرباران" تاریخ را به صورت سلاحی و فاجعه تصویر می‌کند (آبرنگ‌های رسته‌کارهای معائب جنگ به‌همین دوره تعلق دارند). قتل‌عام در هاله‌ی نور زرد فانوسی بزرگ و مکعبی‌شکل روی می‌دهد. این در واقع نور تاریخ است که بر سجیت آزادیخواه تابلو می‌تابد. اما محکومش می‌کند، چرا که این نور کور است. در اطراف فانوس، تاریکی شبی همچون بقیه‌ی شب‌ها حکمفرماست. و در دوردست شهر پیداست و مردم در رختخواب‌هایشان آسوده خفته‌اند.

اختلاف سطوح در تابلو نیز نمادی از تلحکامی است و راهی که شاید اگر آغاز روشنی داشت به پایان خوشی نیز دست می‌یافت.

در تابلوی "مراسم تیرباران" آزادیخواه حالتی قهرمانانه به‌خود می‌گیرد، او تنها کسی است که زاویه‌ی قائمه‌ای با زمین زیر پای خود دارد که نشانی است از استواری در حالی که دیگران فرصتی می‌خواهند تا به‌پا خیزند. اما واقعیت چیز دیگری‌است، وحشت مرگ قوی‌تر است. آرمانی که در راهش کشته می‌شوند دیگر تحلیل رفته است. و تنها مرگ باقی مانده است. تا لحظه‌ای دیگر، آن مردان نیز مثل بقیه خواهند مرد، مثل آنهایی که لحظه‌ای قبل به‌زمین افتاده‌اند و به‌خون و گل آغشته شده‌اند. و در این میان، شهر همچنان در خواب است. به‌نظر "گویا" تاریخ این است.

این تابلو "سبع" هنگامی نقاشی شد که "اینگر"(۱) "حمام‌کردن والینکس" را می‌کشید و "کانووا" تصویر برهنه‌ی "پائولینا بناپارت" را. کافی نیست که بگوییم، در چشم‌انداز ناامیدانه‌ی "گویا"، همان‌طور که جایی برای طبیعت و تاریخ نیست، برای "زیبا"یی هم نیست. "گویا" به هنگام نقاشی تابلوی "مراسم تیرباران"، اگر به‌تاثیر زیبای نور، یا رنگ نمی‌اندیشد عذاب وجدان نیست، بلکه او به عمد می‌خواهد خلاف "داوید" عمل کند، یعنی می‌خواهد واقعیتی را عرضه کند که رنج‌آور است. واقعیتی که ما چشم‌هایمان را برای ندیدنش می‌بندیم.

این برخورد با واقعیت، این حالت گذرا به‌تصویر دادن، زمان را متراکم می‌کند تا به‌انفجار برسد، اما "گویا" همچنان رمانتیک است، زیرا تصویر مثل کاه می‌سوزد. زندگی روءیاست، اما مرگ نیز بیداری نیست. بلکه

بقیه در صفحه‌ی ۵۱

"مراسم تیرباران" (۱۸۰۸)
رنگ‌روغن
ابعاد: ۲/۶۶×۳/۴۵
محل فعلی: مادرید، موزه‌ی پرادو،
نقاش: فرانسیسکو گویا (۱۸۲۸ــ۱۷۴۶)

معرفی و خبر

ادبیات

۱۹۸۵–۱۹۷۵: ده سال کتاب. از میان کتاب‌های بی‌شمار دهه‌ی اخیر (از رمان فرانسه تا فلسفه، از مقالات سیاسی تا داستان‌های مصور، از آثار هنری تا کتاب‌های تخیلی، از نوشته‌های تاریخی تا رمان‌های پلیسی، از زندگینامه‌ها تا مردم‌شناسی و غیره) بیست و هشت اثر را نشریه "لوموند" برگزیده و معرفی کرده‌که، هریک در قلمرو خود، "بهترین" اند. نشریه "لوموند" در این زمینه می‌نویسد: "در مورد آثار خارجی چهار کتاب را انتخاب کرده‌ایم که امیدواریم بازگوکننده‌ی گوناگونی و غنای ترجمه‌هایی باشد که در دهه‌ی اخیر در فرانسه منتشر شده است. انتخاب ما با رعایت موازینی صورت گرفته که هدف از آن اساسا" راهنمایی و نیز خدمت به‌خوانندگان است تا. از این طریق، مجموعه‌ی ارائه‌شده، گنجینه‌ای باشد مطلوب از زمانه‌ای که در این ده ساله سپری کرده‌ایم. برخی از کتاب‌های انتخاب‌شده، با نظر یکپارچه‌ی هیئت گزینش صورت گرفته و برخی دیگر با بحث و جدل بعضی از همکاران ما همراه بوده که البته، در نهایت. و به‌دلیل حساسیتی که‌همین همکاران از خود نشان داده‌اند، در فهرست برگزیده‌ها قرار گرفته است. آثاری که نامشان در فهرست انتخابی آمده، بیشتر به‌دلیل مرتبی است که. از نظر ما، در حیطه‌ی ادبیات احراز کرده‌اند. و نه به‌صرف "حضور" شان در عرصه‌ی کتاب. چرا که. همانطور که مشاهده می‌کنید، برخی از این کتاب‌ها شناخته شده‌اند و برخی دیگر به‌چندان. مجموعا" ۲۷۰ کتاب در زمینه‌هایی که برشمردیم، انتخاب کرده‌ایم که برخی از آنها شاید بتوانند شانسکی مقام نخست را دارا باشند، ولی نهایتا" در رده‌های بعدی قرار گرفتند. البته فراکرد تمام این آثار، دورنمای کاملی را تشکیل می‌دهند که امیدواریم دورنمایی موثق و مطلوب باشد – از هر نویسنده فقط یک کتاب برگزیده‌ایم، و در این گزینش، آثار مؤلفانی را که بطور مستمر. یا حتا موقتی، با نشریه‌ی "لوموند" همکاری دارند، حذف کرده‌ایم.

در بخش دوم فهرست انتخابی، کوشش بر این بوده تا با ارائه دورنمای آینده‌ی کتاب، نشان داده شود که در سال‌های آتی چه نوع کتاب‌هایی خواهیم خواند. تحقیقات و فعالیت‌هایی که در زمینه‌ی علوم انسانی و هنری دنبال خواهد شد به‌چه نحو خواهد بود. مثلا" انتشارات "بلیاد" یا "بوکن" چه نوع کتابی منتشر خواهند داد، و مؤسسات بزرگ انتشاراتی از کدام دوق و سلیقه پیروی خواهند کرد. "ادبیات صنعتی" نیز چه نحو توسعه خواهد یافت... مخلص کلام اینکه. "کلود هازر" رئیس بنیاد کوشیده است تا نوع "نوشته" را در چهارچوبی که بیش از پیش تحت نفوذ تصاویر است مشخص کند.

براساس یک نظرخواهی، **ژان پل سارتر** و **سیمون دوبوار** شناخته‌ترین نویسندگان قرن بیستم فرانسویان هستند. اما به‌همان اندازه پرخواننده‌ترین نیستند. این افتخار از آن **همینگوی** و بعد **آگاتا کریستی** و **فرانسوا موریاک** است.

سارتر و **دوبوار**، دست‌کم از نظر نام برای ۸۹ درصد فرانسویان شناخته‌اند، پشت این دو با فاصله کم **آلبر کامو** و **آگاتا کریستی** (۸۷ درصد) قرار دارند. در عوض **فرانتز کافکا** برای ۶۲ درصد و **ولادیمیر نابوکف** برای ۸۱ درصد فرانسویان ناشناخته‌اند.

آندره مالرو در رده‌بندی بزرگترین نویسنده این قرن با (۱۳ درصد) درصدر قرار دارد، جلوتر از **سارتر** (۷ درصد) **کامو** (۶ درصد) و **مارسل پانیول** (۵ درصد).

آثار **ولادیمیر نابوکف** نویسنده‌ی آمریکایی روس‌تبار، برای نخستین بار در اتحاد شوروی منتشر شد. نشریه‌ادبی "مسکوا" یکی از رمان‌های او را به‌نام "دفاع لوژین" چاپ کرد. از سوی دیگر مجموعه‌ای از نوشته‌های مؤلف "لولیتا" در دست تهیه است. **آندرئی وزنسنسکی** شاعر و نویسنده نامی شوروی چندی پیش ضمن اعلام این خبر گفته بود که خود او مقدمه این مجموعه را نگاشته است.

در همین زمینه در مسکو اعلام شد که رمان معروف "دکتر ژیواگو" اثر **بوریس پاسترناک** امسال برای اولین بار در شوروی منتشر خواهد شد.

بلگراد – به‌گزارش خبرگزاری تانیوگ، ساراجی صاحبنام یوگسلاوی، میلوان جیلاس" (۷۶ ساله) پس از چند سال‌تدریس موفق شد که از وزارت کشور یوگسلاوی برای خروج از کشور گذرنامه بگیرد. جیدرس که تا پیش از اخراج از حزب کمونیست در سال ۱۹۵۴ معاون رئیس‌جمهور و مشاور عالی "تیتو" بود، از سال ۱۹۷۸ برای دریافت گذرنامه تلاش می‌کرد، اما کوشش‌هایش بی‌نتیجه نرسیده بود.

"جیلاس" به‌دلیل انتقاد بی‌پرده از نظام حکومتی و اجتماعی یوگسلاوی چندبار به‌زندان افتاد. دیدگاههای سیاسی او بر ایجاد یک جامعه چند حزبی مردمگرا پایه‌ریزی شده است. "جیلاس" در دنیای غرب به سبب نظریه‌های اجتماعی و تحلیل‌های انتقادی‌اش در باره‌ی کمونیسم شناخته شده و اندیشه‌های خود را در چند کتاب بیان کرده است. آخرین باری که "جیلاس" نظر جهانیان را به‌خود جلب کرد در سال ۱۹۸۵ بود که سخنرانی خیال‌انگیزی را در بلگراد ایراد کرد. او که در این سخنرانی به‌نمایندگی از سوی ناراضیانی سخن می‌گفت، بلافاصله پس از پایان نطق دستگیر و روانه زندان شدند.

سازمان آمریکایی نقد کتاب بهترین کتاب سال ۱۹۸۶ را "جنگ بی‌رحم" معرفی کرده است. این کتاب اثر **جان داور** تاریخی است تاریخی که نشان می‌دهد چگونه نهادهای تبلیغاتی آمریکا هم در ژاپن و هم در آمریکا با برافروختن آتش تعصبات نژادی جنگ را به

طرح از هومن مرتضوی

خیمه‌شانه‌ترین وضع ممکن رساندند و افکار را آماده‌ی استفاده‌ی اولین بمب اتمی‌کردند .

این روزها نام ***الکساندر دوما*** به‌مناسبت تهیه یک سریال تازه از کتاب "کنت دو مونت کریستو" در تلویزیون فرانسه دوباره بر سر زبان‌ها افتاده است . بد نیست بدانیم که تا امروز این اثـر در۴۴ روایت روی فیلم ثبت شده است . اولین "کنت دو مونت کریستو" در ۱۹۰۷ بـه وسیله ***فرانسیس باگس*** در ایالات متحـد ساخته شد . تمام ملت‌ها خواسته‌اند "مونت‌کریستو" خودشـان را داشته باشند . ایتالیا ، اتریش ، آلمان ، آمریکا **همـواره در این گنجینه افسانه‌ای کاویده‌اند** و بـه **شیوه** خودشـان آن را تعریف کرده‌انـد . مکزیک ، آرژانتین ، انگلستان نیز روایت خودشان را از رمانی (کـه دیگر یک اسطـوره شده) و از قهرمـانی کـه جهانشمـول شـده در ذهـن پرورانیده‌اند . ***ژان کوکتو*** شاعر ، نویسنـده ، نقاش و سینماگر روزی گفته بود : من از خود می‌پرسم آیا ***دوما*** یگانه تاریخ‌نگار واقعی نیست . آنچه او ابداع می‌کند واقعی می‌نماید . واقعی دیگران جعلی می‌نماید و به‌یقین هم جعلی است . در حالی که بخت آن هست که ***دوما*** درست گفته باشد . ***کوکتو ، الکساندر دوما*** را "استاد واقعی تراز واقع" می‌نامید . بـه گفته ***کوکتو*** هیچ تاریخ‌نگاری به‌اندازه ***دوما*** به‌فرانسه آنقدر تاریخ نیاموخته است .

سرانجام پس از یکسال " انجمن حکمت و فلسفه" نشریه‌ای انتشار خواهد داد به‌نام "معرفت" که بالطبع مطالب آن در زمینه‌ی فلسفه خواهد بود . دست‌درکاران" معرفت" بسیار امید دارند که نشریه‌شان تا پایان بهار سال ۶۶ انتشار یابد .

"نقش‌قلم ویژه فرهنگ ، هنر و ادبیات" نام نشریه‌ایست که بتازگی در گیلان با این مطالب انتشار یافته .

۱) سوررئالیسم در شعر سهراب‌سپهری/ دکتر ضابطی

الکساندر دوما شیر جوان رمانتیک در اوایل نویسندگی

۲) نقش مقتضیات اقلیمی و دست‌انسان در تخریب آثار ملی و تاریخی گیلان/م .پ . جکتاجی

۳) سینمای امروز ، میراث خوار واقع گریزی دیروز / بهزاد عشقی .

۴) یادداشتی پیرامون قصه‌ها و افسانه‌ها / محمد بشری

۵) اعتصاب (داستان‌کوتاه) /ژان‌گهونو

۶) ترانه و سرود/ یاشار کمال

۷) نهضت جنگل در جام جهان‌نما(گفتگو با کارگردان سریال " کوچک جنگلی")

۸) نظم (داستان‌کوتاه) /چارلی‌چاپلین

۹) شعر امروز

۱۰) رویدادهای فرهنگی و هنری

"ماویلر" مجموعه‌ی شعر از:(ح .ر . سحر). چاپ اول : ۱۳۶۵ ، ۵۰۰جلد ، ۸۰ صفحه ، ۳۰۰ریال ، فرزانه .

برای اولین‌بار است که از شاعره‌ای در ایران مجموعه شعری بزبان آذربایجانی منتشر می‌شود . "ماویلر" به معنای "آبی‌ها" در برگیرنده‌ی چهل شعر است از حمیده رئیس‌زاده (ح .ر . سحر) .

از دفتر ماویلر ، شعری ترجمه کرده‌ایم که می‌خوانید :

برگ‌گل را ،
صدای پرنده را ،
و ستاره‌ٔ سحری را ،
نوازش می‌کند با نگاهش .
می‌ستاید
پویندگان راه آفتاب را ،
با نگاهش
(چنانکه شکوفه‌های آلبالو ، بهاران‌را) .
در چشمانش به اسم نگاه ،
موج می‌زنند با یاتیها ،
به زیبایی ،
به تندی ،
و به اندوهناکی .
دل و حس و آرزو می‌بارند
و از بادیه‌ٔ چشمانش ، سرمی‌رودنور
حتی گاهی
از چشمه سار چشمانش ،
گلهای تشنه مانده‌ٔ محبت‌را ،
قطره ــ قطره همچون گلاب ، سهمی‌آب‌می‌دهد
مردی‌جوان ، که آرزوی نام را چون‌نشانی کهنه ، از سینه برکند ،
و عشق را قبله ساخت ،
و به راه آفتاب رفت . . .

نقاشی

سالوادور دالی به‌شهردار بارسلون اعلام کرده است کـه تابلوئی دربـاره‌ی بازی‌های المپیک نقاشی خواهد کرد و آن را به‌شهرداری این شهر هدیه خواهد کرد . با توجه به‌وضعیت مزاجی بسیار مترلزل نقاش انتظار می‌رود کار این تابلو به‌کندی پیش رود . ***سالوادور دالی*** پیش‌تر هم آثاری با درونمایه‌های وزرشی ارائه داده است . از حمله این آثار "تابلوی یک پرتاب‌کننده دیسک" است که در سال‌های شصت **از سوی کمیته المپیک اسپانیا به‌او سفارش** داده شده بود .

تابلوی معروف "گل‌های آفتـابگردان" ***ونسان وان‌گوگ*** حد نصاب تازه‌ای در حراج تابلوی نقاشی تالار فروش"کریستی" لندن برجای گذاشت . این تابلو که نقاش هلندی آن را در ژانویـه ۱۸۸۹ در"آرل" ، اندکی پیش از فوتش به‌پایان رسانیده ، بیش‌از۷/۷ میلیون لیره فروخته شـد . این رقمی بود که حدود دو ماه پیش‌برای یکی از آثار مونه به‌نام "کوچه موسنیه اوپاور" پرداخت شده بود . تابلوی ***وان‌گوگ*** جزو مجموعه سر"چتربیتی" مهندس انگلیسی بود .

تئاتر

"حمید سمندریان" ، کارگردان قدیمی تئاتر ایران ، درصدد اجرای رادیویی آثار نمـایشی اسـت ، وهم‌اکنـون نمایشنامـه‌ی **"فیزیکدان‌ها"اثر** "فردریک دورنمات"رابرای پخش از رادیو آماده می‌کند . در این زمینه گفتگوی کوتاهی با او داشتیم .

طبعا" سئوال اول این است که پس‌از سال‌ها کار صحنه ، و غیبتی نسبتا" طولانی چطور شد که به کار رادیویی پرداخته‌اید؟

ــ تئاتر صحنه یک کار گروهی است که بایستی لااقل با حداقل شرایط خاص خودش انجام شود و مرسوم جهان این است‌که‌تمامی کارهای ارزنده‌ی صحنه‌ای بوسیله‌ی دولت تقویت شود و اساس حرکت تئاتر بزرگ (که مورد نظر و علاقه‌ی من است) در محدوده‌ی فعالیت‌های آماتوری نمی‌گنجد . متاسفانه شرایط فعلی تئاتر بصورتی است که اگر قرار باشد فعالیت تئاتری ارزنده‌ای انجام شود الزاما" تیم اجرا کننده بایستی فعالانه آستین‌ها را بالا بزند و از زندگی شخصی‌مایه بگذارد . متاسفانه این سنت قدیمی (که همیشه زعمای امور حق تئاتر را آنگونه که‌باید و شاید به‌جا نمی‌آوردند) در شرایط فعلی‌نیز همچنان وجود دارد . بنابراین سنت دولت مردان هرگز آنطور که باید برای تئاتر دستی بالا نزدند و امروز هم به همان‌گونه است .در حالی‌که بودجه‌های سنگین و شرایط کاری برای برنامه‌های حتا گاهی‌بی‌ارزش‌تلویزیونی کاملا" فراهم و میسر است ، برای اجرای تئاترهای ارزنده بایستی گدایی کرد . من تئاتر را بایکوت نکرده‌ام بلکه به شرایط موجود تئاتری در ایران معترضم‌وکاررادیویی برای من وقتی ارزنده است که کار کردن روی متن نمایشی ، بوسیله‌ٔ عامل صـوت ، لحن کلام بازیگر ، کمک‌های صوتی و موزیک بتواند جبران آن کسری اساسی یعنی عدم‌حضور فیزیکی بازیگر را بکند .

در یک کار رادیویی تمامی‌عوامل‌نمایشی حذف می‌شود و تصویرسازی تنها به عهده‌ی متن و در شیوه گفتار اجرا کننده و اصوات خلاصه می‌شود ، درواقع نمایش رادیویی متمرکز کردن عوامل نمایشی گوناگون درکلام نمایشی یعنی دیالوگ یا گفتار است ، آنچه که

فعلا" در کار رادیویی برای من مهم است تجربه‌ای‌ست که در این زمینه بدست می‌آورم و همیشه کسری‌های بزرگ نمایشی که بواسطهٔ فقدان امکانات تماشایی یا دیدنی در کار رادیویی وجود دارد (وکار روی متن به هیچ روی نمی‌تواند آنرا کاملا" جبران کند) آزارم می‌دهد.

ــ چرا "فیزیکدان‌ها" را انتخاب کردید؟

ــ تعداد نمایش‌هایی که آدم دوست دارد کار کند کم نیست و با گذشت زمان هرروز بیشترهم می‌شود. با پدیدآمدن درام‌نویسان جدید هرروزنوشته‌هایی که دلمان می‌خواهد آنرا کار کنیم بیشتر می‌شود، ولی بین نمایشنامه‌هایی که من انحصارا" علاقمند به اجرای آنها بوده و هستم، نمایشنامه‌های معدودی وجود دارد که شاید درحد معنا بخشیدن به زندگی و فعالیت‌تئاتری من و تکامل این هردو باشد؛ نمایشنامه‌هایی که اگر اجرایشان نکنم دستم ازگور بیرون‌می‌ماند و "فیزیکدان‌ها" یکی از آنهاست.

اکبر رحابپور هنرمند قدیمی تئاتر ایران پس ازاجرای موفق "مرگ دستفروش" اثر "آرتور میلر" یکبار دیگر قصد دارد اثر دیگری از میلر را به‌صحنه ببرد. این اثر "ارزش" نام دارد وقرار است باترجمه‌ای‌جدید و ایفای نقش تانیا جوهری ــ بهروز بقایی ــ حمید مطهری و خود اکبر زنجانپور اجرا شود.

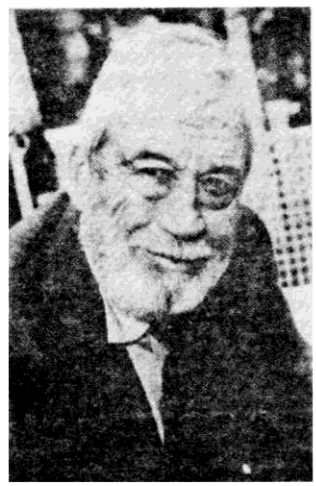
حیدر نقی‌زاده، اصل، خدمتگزار قدیمی تئاتر ایران که از سال‌ها قبل بعنوان متصدی تاسیسات صحنه، همواره یاور گروه‌های تئاتری مختلف بود و همکاری صمیمانه‌اش همیشه مورد ستایش همه‌ی دست در کاران نمایش بود، پس از ۲۲ سال خدمت در حین یکی از آخرین اجراهای نمایش "خسیس" در تالار وحدت و درحالی‌که سرگرم یاری رساندن‌به‌گروه درحال اجرای نمایش بود (در سن ۵۲ سالگی) به علت سکته‌ی قلبی درگذشت.

"مجید جعفری" که آخرین کارش بعنوان کارگردان تئاتر" خاطره‌ی دو دوشیزه" بود، نمایشنامه‌ی" آنتیگونه" اثر سوفکل" را با ترجمه‌ی " شاهرخ مسکوب "آماده‌ی‌اجرا دارد. البته این نمایش مدت‌هاست که آماده است و ضمن برگزاری جشنواره‌ی تئاتر دانشجویی، اجرایی یک شبه‌داشت و گویا گروه اجرایی این نمایشنامه فعلا" با وعده‌ی‌اجرابه‌تمرین ادامه می‌دهد.

قطب‌الدین صادقی که سال گذشته در دانشکده‌ی تئاتر به تدریس اشتغال داشت. امسال دست به کارگردانی تئاتر زده و گویا اولین کاری‌که‌برای‌اجرا‌آماده‌می‌کند نمایشنامه "آزاکس" اثر "سوفوکل" نمایشنامه‌نویس‌یونان است و قرار است با همکاری‌گروهی ازدانشجویان تئاتر و چند بازیگر حرفه‌ای به صحنه برود.

سینما

پیتر یوستینف با بهره‌گیری از سفری به چین ــ در ماموریتی برای "یونیسف" از یک چین ناشناخته در غرب فیلم‌برداری کرده است: روستاهای کپری که خانوارهایی کامل با معادل پنجاه دلار در سال برای هر نفر در آنجا زندگی می‌کنند. به‌گفته وی آنها با این وصف بدبخت نیستند، تنها تحمل آنها، فعلی است که به‌آنها امکان می‌دهد از ذخایر آبی که در ابتدای دوره‌های باران تشکیل می‌دهند محافظت کنند. در "پکن"، **یوستینف** از امتیازی نادر برخوردار شد، چرا که شب ورودش، فیلم "مرگ روی نیل" به‌افتخار وی از تلویزیون پخش شد.



جان هوستون در ۸۰ سالگی چهلمین فیلم خود را بنام "مردگان"، براساس داستان کوتاهی از مجموعه "دوبلینی‌ها" اثر **جویس**، می‌سازد. این فیلم که نهمین آن هفته گذشته در استودیوی بردیک لوس‌آنجلس آغاز شد در پاییز آینده در آمریکا و کشورهای دیگر روی پرده می‌آید. برای **جان هوستون** این فیلم تا حدودی یک امر خانوادگی است. در واقع فیلمنامه را او با پسرش **تونی** نوشته است و یکی از نقشهای اصلی را به‌دخترش **آنجلیکا** سپرده است.

جان هوستون چند سال است از بیماری علاج‌ناپذیری رنج می‌برد با این حال همچنان سرزنده است. داستان کوتاه **جویس** در اوایل قرن جاری در "دوبلین" جریان می‌یابد. تقریبا" تمام بازیگران ایرلندی هستند جراکه بنا به‌توضیح تهیه‌کننده: "ما لهجه آمریکایی یا انگلیسی نمی‌خواستیم."

موسیقی

ششم بهمن امسال مصادف است‌بایکمین سال درگذشت استاد "غلامحسین‌بنان" آوازه خوان بلندآوازه‌ی ایرانی. استاد "بنان" که قریب سی‌وپنج سال عمر پربار هنری، شیوه‌ای خاص و غیرقابل تقلید در خوانندگی داشت تنها فرزند "بنان الدوله" از وزراء و رجال اواخر عهد قاجار بود.

او خوانندگی را از نوجوانی نزد خوانندگان بنام فرا گرفت و از هنگامی که به مکتب "علینقی وزیری" گرایش یافت، شیوه‌ی خاصی را برای خوانندگی خود انتخاب کرد که بیشتر متاءثر از ردیف مرحوم صبا" و "طاهرزاده" می‌نمود. تحریرهای‌خاص "بنان" و روش القاء و ادای واژه‌های اشعاری که خود برای دستگاه‌ها و نغمات آوازی انتخاب‌می‌کرد وجوه مشخص هنر او را روشن‌وآشکار می‌ساخت.

"بنان" موسیقی علمی را در هردو رمیه‌ی تئوری و عمل فراگرفت و شاید تنها خواننده‌ای بود که بعد از "عبدالعلی وزیری" کلیه "پارستیون"هایی‌که در زمینه ترانه‌سازی برایش می‌ساختند، بدون تمرین با ساز و با رعایت قواعدهارمونی به‌درستی اجرا می‌کرد. از یادگارهای ماندنی او علاوه‌بر قطعات‌آوازی که بسیار با قاعده و اسلوب سنتی و به‌شیوه‌ی اصولی خوانده "زنوای‌نی" (مرتضی‌محجوبی)، "ای آتشین‌باله" (خالقی)، ترانه "الهه‌ناز" (علی‌اکبر محسنی)، "من ار رورارل" (رضا محجوبی) و "سرود ای ایران" که هنگام اشغال آذربایجان به دست‌قوای بیگانه‌خوانده است، می‌توان نام برد.

"بنان" از سال ۱۳۵۰ کمتر در رادیو خوانندگی می‌کرد و بیشتر به تعمیم آوار و نظارت برکار خوانندگان و ارکسترها می‌پرداخت.

هر وقت "بنان" می‌خواند خنده‌ای زیبا چهره‌ی او را می‌پوشاند و هیچ‌وقت حرکات لب او بصورتی گشوده نمی‌شد که دهان و حنجره را بار کند و کراهت منظری در شنوندگانش ایجاد کند. دراین زمینه در جواب این سوءال که چرا این اندازه بر شنوندگان‌اش اثر می‌گذارد، گفت: "عزیزم از هنگام نوجوانی و شروع آوازخوانی ساعت‌ها مقابل آینه می‌ایستادم و حرکات خود را در آینه مرور می‌کردم و پس از سال‌ها تمرین و ممارست توانستم براعصاب‌گونه و صورتم تسلط یابم که بالبی‌خندان و بیانی گویا قدرت

صدایم را تا آنجا که در توان داشتم بیازمایم و این است رمز پیروزی من!"

او بزرگ منشی و متانت و والایی هنرش را هیچگاه به‌سودای گردآوری پول و ثروت نگذاشت و همه‌وجودش موسیقی و هنر و آرزویش تعالی آن بود. یزدان را سرانجام رنج نوعی بیماری کلیوی از پای درآورد و روز ششم بهمن سال ۶۴ خاموش شد.

در ۲۶ اسفندماه سال ۶۳ استاد بی‌رقیب تار، چشم از جهان فرو بست.

"استاد حاج‌علی اکبر خان شهنازی فرزند خلف آقاحسینقلی" و او نیز فرزند "آقا میرزاعلی‌اکبر فراهانی" بود. "حاج علی‌اکبرخان شهنازی" از ده‌سالگی آموزش تار را شروع کرد و تا پایان عمر که نزدیک به ۹۰ سال انجامید، مدت ۸۰ سال به‌کارآموزش تار اشتغال داشت. با توجه به عمر متوسط معلمی موسیقی (بین ۱۰ تا ۲۰ سال) تصور آنکه مردی در طول ۸۰ سال، هزاران هزار شاگرد راآموزش دهد دور از تصور می‌نماید.

"حاج‌علی اکبر شهنازی" نه‌تنها آموزش دهنده‌ای بود توانا بلکه، آهنگسازی بود با قریحه. پیش‌درآمدها و چهار مضراب‌ها و رنگ‌هایش همه و همه بر پایه، قواعد علمی و پر از قدرت و صلابت و متنوع بودند که در تاریخ هنر موسیقی بجای مانده‌اند. "یزدان" در جوانی و دوران‌شادابی و هنگام قدرت نوازنده‌گی‌اش صفحات به یادماندنی با "مرحوم اقبال آذر" پرمی‌کرد که بلافاصله نایاب می‌شد.

"حاج‌علی‌اکبر خان"، که صاحب سبک در نواختن تار بود و هیچ‌کس نتوانست‌قدرت سرپنجه او را درتار پیدا کند، در هفت سال آخر پایان عمر در گوشه عزلت مدتی در "بومهن" و چندسالی در "آب‌سرد دماوند" گذرانید با این‌که هر دو چشم‌اش آب سیاه آورده و ناسیا شده بود بار هم از پذیرش شاگرد و توجه و ذکر به‌آثار دریغ نداشت.

"حاج‌علی‌اکبر شهنازی در فراموشی مطلق توسط نسی‌چند از شاگردان‌اش به‌خاک سپرده شد.

منوچهر جهانبگلو، یکی‌از صاحبنظران هنر موسیقی، طی هشت سال اخیر آثار پراررشی را گردآوری و تألیف کرده:

۱ ــ "ردیف سنتور" از حبیب سماعی، ابوالحسن صبا، قطعات بداهه‌نوازی.

این ردیف‌ها گردآوری و به‌نت هم نوشته است.

۲ ــ "سازشناسی سازهای ایرانی"

۳ ــ "قطعاتی برای دوئوازی سنتور و سازهای آرشه‌ای"

۴ ــ "قطعاتی از دستگاه همایون، آواز بیات اصفهان، آواز دشتی، افشاری ابوعطا" که برای سازهای آرشه‌ای نوشته شده است.

۵ ــ "معرفی و شناخت ریتم‌های متنوع در موسیقی ایران" دراین تحقیق موسیقی عرب و موسیقی همسایگان ایران با موسیقی ایران مقایسه شده است.

با کمال تأسف اطلاع یافتیم که آقای "حسین دختری" استاد و نوازنده‌ی چیره دست و توانای سه‌تار در روز اول بهمن‌ماه سال جاری به‌علت سکته مغزی بازندگی‌بدرود گفت.

"دختری" که‌هنرمندی‌با حصائل برجسته‌ی انسانی بود سه‌تار را در مکتب "درویش‌خان" "صبا" و "عبادی" آموخت‌و به درجه کمال رساند و سال‌ها در برنامه‌های موسیقی رادیو و تلویزیون به‌عنوان تکنوار شرکت داشت.

تازه‌های کتاب

"مرگ در خانواده ساحر" اسکارلویس، لیلی‌پوربخش، چاپ اول، نشر پدر، ۵۰۰۰ نسخه، ۱۹۰صفحه، رقعی، ۳۷۵ ریال.

"خشم رودخانه" (رمان)، وی‌بی‌بال. مهدی فراچه‌داغی. چاپ اول، نشر ویس، ۲۰۰۰ نسخه، ۳۶۴ صفحه، رقعی، ۷۲۷ریال

"نام گل‌سرخ" (رمان)، اومبرتو اکو، سهرام طاهری، چاپ اول، مردادماه ۶۵، شباویز، ۳۰۰۰ نسخه، ۷۴۲ صفحه (در دو جلد)، حبیبی پالتوبی) ۱۴۵۰ ریال.

"تعطیلات آخر هفته در گوانمالا"، میگل آنخل‌آستوریاس" زهرا خانلری (کیا)، چاپ اول، توس، ۳۳۰۰نسخه، ۲۶۰ صفحه، رقعی، ۷۰۰ ریال.

"امید" آندره‌مالرو، رضا سیدحسینی، چاپ اول ۱۳۶۳ (!!!)، خوارزمی، تیراژ؟، ۵۶۷ صفحه، رقعی، ۱۴۰۰ریال.

"قسمت دیگران و داستان‌های دیگر"، جعفر مدرس‌صادقی، چاپ اول، ۱۳۶۴ (!!!) نشر نقره، ۳۰۰۰ نسخه، ۱۶۲ صفحه، رقعی ۳۷۰ریال.

"تاریخ فلسفه غرب"، برتراند راسل، نجف دریابندری، چاپ پنجم، نشر پرواز، تیراژ ؟، ۱۱۴۵ صفحه (در دو جلد)، رقعی، ۲۲۰۰ریال.

"انقلاب فرانسه و رژیم پیش از آن"، الکسی دتوکویل، محسن ثلاثی، چاپ اول، نشر نقره، ۳۰۰۰ نسخه، ۵۰۷ صفحه، رقعی ۹۵۰ ریال.

"هزار و یکشب" (بازی در هفت صحنه) حسروشهریاری، چاپ اول، ناشر: مولف، ۲۰۰۰ نسخه، ۹۶صفحه، رقعی، ۲۶۰ریال.

"منجی در صبح نمناک (نمایشنامه)، اکبر رادی، چاپ اول، زمان، ۳۳۰۰نسخه، ۲۴۳ صفحه، رقعی، ۵۷۵ ریال.

"تعزیه‌نمایش مصیبت"، جابر عناصری، چاپ اول، واحد فوق برنامه بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی، ۳۰۰۰ نسخه، ۳۱۱ صفحه، رحلی، ۶۰۰ ریال.

"نخستین بخش شاه‌هنری چهارم"، ویلیام شکسپیر، احمد حزاعی، چاپ اول، اکباتان، ۲۰۰۰ نسخه، ۲۴۲ صفحه، رقعی، ۶۰۰ ریال.

"تطور اصول و مفاهیم در نمایش کلاسیک"، جمشید ملک‌پور، چاپ اول، جهاددانشگاهی، ۳۰۰۰ نسخه، ۱۵۲ صفحه رقعی، ۲۸۰ ریال.

"محاکات"(نمایشنامه)، نوشته‌ی سیدمحسن مصطفی‌زاده. واحد فوق برنامه بخش فرهنگی جهاد دانشگاهی. ۷۲ صفحه. رقعی، ۱۲۰ ریال، چاپ اول، ۱۳۶۵.

"روی صحنه. خاطره‌ای از جنگ". (نمایشنامه)، نوسه‌ی حسین مختاری، واحد فوق برنامه بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی، ۸۹ صفحه، رقعی، ۱۸۰ ریال، چاپ اول، پائیز ۱۳۶۵.

"تاریخ سینمای‌ایران"، مسعود مهرابی چاپ دوم، ناشر: فیلم، ۶۰۵ صفحه، مصور، وزیری، ۹۵۰ ریال.

"فرانسوا تروفو"، ترجمه و تالیف حمید هدی‌نیا، چاپ اول (بهار ۶۵)، فیلم، ۳۰۰۰ نسخه، ۱۶۰ صفحه، مصور، رقعی، ۳۲۰ریال

"درک فیلم"، الن‌کیسی‌پر، ترجمه بهمن طاهری، چاپ‌اول، فیلم، ۳۰۰۰نسخه فیلم، ۲۳۴ صفحه، رقعی، ۵۰۰ریال.

"سکه"، فیلم‌نامه، پدی چایفسکی/ سام‌هدریس، بهرام راهد، رحیم‌قاسمیان، چاپ اول، فیلم، ۳۶۰۰ نسخه، ۱۵۹ صفحه مصور، رقعی، ۲۵۰ریال.

شالی و شالیکاری در روستای پیرسرا

طاهر طاهری

ب ــ *"پیش‌کاول‌زنی"*: پس از "اورام "زنی "پیش‌کاول" (طرح ۴) و "لپ" (طرح ۲) را به‌گاو نر می‌بندند و برای هموار و مسطح ساختن شالیزار دوبار طولی و یک‌بار هم بطور عرضی در بین دو مرحله طولی آن را "پیش‌کاول" می‌زنند.

ج ــ *"تخته‌زنی"*: برای صاف کردن و کوبیدن برنجزار، مردان روستایی دو سر طنابی را از دو سوراخ انتهایی تخته‌ای به عرض ۳۰ سانتیمتر و طول تقریبی ۲ متر رد می‌کنند و در فاصله حدود دو متر به‌یکدیگر گره می‌زنند. آنگاه طناب را در پشت گردن خود قرار می‌دهند و دو دست خود را از داخل طناب رد کرده آن را می‌گیرند و تخته را بر روی شالیزار می‌کشند. گاه نیز برای سنگین‌کردن‌تخته چندتکه گل ("گل گوده") بر روی آن قرار می‌دهند.

د ــ *نشاء*: در هر قطعه از شالیزار که آماده پذیرایی است ابتدا آب را از درونش به‌خارج هدایت می‌کنند، سپس بلافاصله پس از آن ساقه‌های تازه‌رسته برنج (تم) را به فاصله یک وجب از یکدیگر در درون آن می‌نشانند.

نگهداری از شالیزار

۱ ــ آبیاری شالیزار: شالیزارهای روستای "پیرسرا" به‌وسیله رودخانه‌ی "گشت" (گشتارودخان) و بیست چشمه محیط بر روستا مشروب می‌شوند. آبرسانی به‌داخل شالیزارها برعهده مردان است که در صورت اشتغال آنان به‌فعالیت‌های دیگر زنان این‌کار را برعهده می‌گیرند. از آخر مهرماه تا فروردین شالیزار را مرتب آبیاری می‌کنند بطوریکه زمین آن همیشه در این مدت نرم و آماده (مربا) است. در این‌فاصله چنانچه باران به‌اندازه کافی باریده باشد آب شالیزار همیشه یک انگشت بالاتر از سطح برنجزار قرار می‌گیرد و نمی‌گذارند تا ارتفاع آن از یک بند انگشت‌تجاوز کند. در فروردین، بعد از شخم دوباره و مرمت مرزها بار دیگر به‌برنجزار آب می‌رسانند. و تا "تاول‌کاری" برای‌تامین‌آب‌مورد نیازش هر روز آن را مورد بازدید قرار می‌دهند. پس از نشاء نیز شالیزار را آبیاری می‌کنند و در صورت بارندگی کم از بیست خرداد دست‌کم از پانزده تیر به‌هنگام ظهور خوشه برنج (برزوشه) به‌نوبت آن را آب می‌دهند. زمین قوی را که جنس خاک آن از رس است هر ده روز یک‌بار و زمین ضعیف (لاغر) را که جنس خاک آن شنی است هر پنج روز یک‌بار آبیاری می‌کنند. در روزهای بارندگی شدید مردان با بیل و داس به‌شالیزار رفته آب را از مسیر مرزها به‌خارج می‌رانند ولی در صورتیکه برزگر به‌قصد انجام فعالیت‌های دیگر روستا را ترک کرده‌باشد همسرش این‌کار را انجام می‌دهد.

در خشکسالی متولی بقعه روستا به‌نیت باران علم را که در مذهب شیعیان نشان مقدسی است به‌وساطت گرفته آن را در کنار آب می‌خواباند و میراب نیز دستور می‌دهد تا گوسفندی به‌نذر یکی از مقدسان مذهبی قربانی کنند و گوشت نذری را دربین روستاییان تقسیم می‌کنند. چنانچه علم و قربانی ترحمی در دل آسمان برنیانگیزند میراب در مسجد روستا مراسم روضه برپا می‌دارد، یا روستاییان در درون یک محوطه باز گرد هم جمع آمده و در پشت سر پیشنماز ده نماز باران می‌خوانند و دست استمداد بسوی خدای خود دراز می‌کنند.

۲ ــ مرزبندی: مردان روستا در دو مرحله شالیزار را مرز می‌بندند. بار اول به‌هنگام شخم دوباره با کمک "خلیک" (طرح ۱) قسمت‌های پایین مرزها را مرمت می‌کنند و به اصطلاح محلی آن را "جیر دیمه مرززنی" می‌گویند. دیگربار به‌وقت "اورام‌زنی" پشت و قسمت‌های بالای دو سوی مرز را درست می‌کنند و آن را "پشته دیمه مرززنی" می‌نامند.

شالیزار را برای آبیاری به‌وسیله چندین مرز به‌قطعات مساوی در حدود پانصدمتر مربع تقسیم می‌کنند و هر قطعه را یک "کیله" می‌گویند. ساقه‌های تازه‌رسته (تم) هر نوع شالی را در درون یک‌قطعه‌از شالیزار نشاء می‌کنند.

۳ ــ پرچین: از اول اردیبهشت اطراف شالیزارها را به‌بلندی حدود یک‌متر پرچین می‌کنند. با پرچین شالیزار مانع ورود گاو و اسب به‌داخل آن می‌شوند. چه منشا بیشتر نزاع‌ها و برخوردها در روستا، ورود احشام یک برزگر به‌داخل شالیزار روستایی دیگر است. هر مرد برزگری با استفاده از داس، کلنگ و چاقو شالیزار خویش را به‌یکی از سه نوع زیر پرچین می‌کند:

الف ــ *"رکابس"*: چند شاخه از درخت "خرمالو" (اربا)، یادرخت‌های‌دیگررا به‌فواصل مساوی در اطراف برنجزار می‌نشانند. سپس چند شاخه دیگر را بر روی شاخه‌های پایه در فاصله‌های بطور تقریب یکسان با پوست درخت می‌بندند.

ب ــ *"دس دبج"*: چند شاخه کلفت از درخت "خرمالو" یا "ممرز" (اوس)، یا "کوچی" را به‌مسافت‌های بطور تقریب مساوی در اطراف برنجزار در درون خاک جای می‌دهند، سپس شاخه‌های برگ‌دار باریکتری را از لابلای آنها رد می‌کنند.

ج ــ *"رمش"*: پایه‌های پرچین "رمش" دو ردیف است که آنها را به‌فواصل در حدود بیست‌و پنج سانتی مقابل هم قرار می‌دهند. هردو پایه مقابل را در چند نقطه مساوی هم با شاخه‌های خیلی باریک گره (کجمه) می‌زنند و بعد شاخه‌های باریک از درخت "خرمالو" یا "ممرز" را بطور افقی در درون پایه‌ها می‌ریزند.

۴ ــ کودپاشی: معمولا شالیزار را کود می‌دهند تا نیرو گرفته هرچه بیشتر بارور شود. مردان‌روستا اغلب شالیزار را پس از "تاول ــ کاری" کود می‌دهند. در زمین‌های ضعیف (لاغر) چندین بار کود می‌پاشند ولی زمین‌های قوی بیشتر از دوبار به‌کود نیاز ندارند.

طرح از هومن مرتضوی

برنجزار را معمولا کود حیوانی می‌دهند و بزرگر اغلب کود حیوانی را از مدفوعات دام خود تامین می‌کند. در "پیرسرا" کود حیوانی خرید و فروش نمی‌شود و چنانچه بزرگری احشام نداشته باشد کود مورد نیاز را ازهمسایگان‌وآشنایان می‌گیرد، و یااینکه کود شیمیایی را از "فومن" خریده و به شالیزار می‌دهد. هزینه کود شیمیایی برای هر هکتار از شالیزار درحدود دو هزار ریال است.

۵ ــ سم‌پاشی: چنانچه شالیزاری خشک شود و کرمی به‌نام "کاپیش" در زیر خاک ریشه‌های برنج را خورده مانع رشد ساقه‌های آن می‌شود. بنابراین کشاورزان می‌باید هر روز، به‌برنجزار رفته مقدار آب آن را مورد بازدید قرار دهند. "کاپیش" معمولا در خشکسالی‌ها شالیزار را مورد حمله قرار می‌دهد. روستاییان برای از بین بردن این آفت سم آن را کیلویی هشتاد ریال از "فومن" می‌خرند، سپس آن را با "سبوس ریز شالی" (پوف) مخلوط کرده در اطراف مرزهای برنجزار می‌پاشند.

۶ ــ وجین: دو روز پس از نشاء زنان روستایی با دست به‌ترتیب هر قطعه از شالیزار را وجین می‌کنند. دو تا پنج روز بعد از وجین اول بار دیگر به‌برنجزار رفته به‌وجین علف‌های هرز اطراف ساقه‌های برنج مشغول می‌شوند. در نیمه دوم اردیبهشت وجین تمام می‌شود و از این‌پس علف‌های هرزی را که می‌رویند به‌برنج صدمه‌ای نمی‌رسانند و احتیاج به‌وجین شدن ندارند. وجین بار دوم را دوباره‌کاری می‌گویند. زنان در آخرین روزی که برای دوباره‌کاری می‌روند زیباترین جامه‌های محلی را برتن می‌کنند و پس از انجام دوباره‌کاری به‌نیت باقی‌گذاشتن برکت در شالیزار دست‌ها و پاهای گل‌آلود خود را در آب آن می‌شویند، سپس چادرهای "دور کمر" (کمردید) خویش را باز می‌کنند و در مزرعه تکان داده هم‌صدا می‌خوانند:

ای ایبا آی‌بجار آی‌بجار!

کوتی پراکه، کرگ‌ها را سیراکه.

(ای ایا شالیزار ای شالیزار!

آی بجار! خداحافظ.

انبار برنج را پر کن، مرغ‌ها را سیر کن.

ای شالیزار! خداحافظ.)

زنان شالیکار پس از آخرین روز فعالیت و در مسیر بازگشت به‌خانه پای‌کوبان آواز می‌خوانند و به‌این ترتیب پایان فعالیت‌های خویش را در شالیزار، جشن گرفته شادمانی می‌کنند.

مدت زمانی را که زنان در شالیزار فعالیت می‌کنند دختران هفت تا یازده‌سال و پیرزنان، یا اصولا کسانی که به‌دلیل ناتوانی جسمی قادر به‌کار نیستند در منزل مانده مراقبت از نوزادان و کودکان و پخت نهار خانوار را برعهده می‌گیرند.

۷ ــ هرس و لاروبی: در تمام مدتی که زنان به‌نشا و وجین مشغولند مردان شالیکار نیز برحسب نقش و وظیفه خود هر روز شالیزار را برای هرس، لاروبی نهرها و آبیاری مورد بازدید قرار می‌دهند. بزرگران علف‌های هرز اطراف مرزها را به‌وسیله داس (طرح ۵) هرس می‌کنند. انجام این نوع از فعالیت‌ها معمولا تا پایان درو در شالیزار ادامه دارد

درو ــ خوشه برنج

(برزوشه) از پنجم تا پانزدهم تیر بر روی ساقه ظاهر می‌شود. برزگر پس از برخورد نخستین نگاهش به‌خوشه صلوات می‌فرستد. خوشه‌های برنج از حدود بیستم تیر به‌ترتیب رنگ می‌گیرند و می‌رسند "برنج سفیدرس" در اوایل مرداد، "چمپا" در اواسط‌مرداد، "عنبرلو" به‌فاصله پنج روز پس از "چمپا" و "صدری" در اواخر مرداد می‌رسد. درو کردن بر عهده مردان است و تنها گاهی و آن‌هم بندرت زنان با آنها همکاری می‌کنند. ساقه‌های برنج را به‌دلیل اینکه دانه‌های آن خرد نشوند اغلب پس‌ازساعت ۹/۵ صبح در هوای گرم و آفتابی درو می‌کنند. برزگران ــ مخصوصا آنهائیکه متدین هستند ــ ابتدا وضو می‌گیرند، سپس به‌سوی قبله ایستاده ساقه‌های برنج را مشت، مشت (مشته‌مشته) از فاصله نیم‌متری به‌سطح شالیزار با "داره" (طرح ۶) درو می‌کنند. قسمتی از ساقه را که با برگ‌های درشت درو می‌شود "کولوش" و برگ‌های ریز را "سرچینه" و ساقه‌ای را که پس از درو به‌بلندی نیم‌متر در برنجزار باقی می‌ماند "اشکیل" می‌گویند.

در صورتیکه هوا گرم و آفتابی باشد در بعد از ظهر همان روز درو و در غیر این‌صورت در صبح روز بعد یعنی درست پس از خشک شدن "کولوش‌ها"، زنان ابتدا "سرچینه‌ها"ی "کولوش"ها را با دست می‌ریزند، سپس هر دو بسته "کولوش" را به‌هم بسته و به‌اصطلاح محلی یک "چنگه" می‌کنند و هر ده "چنگه" را نیز به‌هم می‌بندند که به آن یک "کنه‌بند" می‌گویند. "سرچینه"ها را نیز به‌طور مجزا چند دسته کرده و به‌هم می‌بندند. بطور کلی از هر ۱۹۸ کیلو (۶ قوتی) بذری که در خزانه پاشیده‌اند پس از رویش در یک هکتار شالیزار نشاء می‌کنند که از آن حدود ۴۹۵ کیلو (۱۵ قوتی) برنج بدست می‌آورند. هر"قوتی"برنج‌برابربا ۳۳ کیلو است.

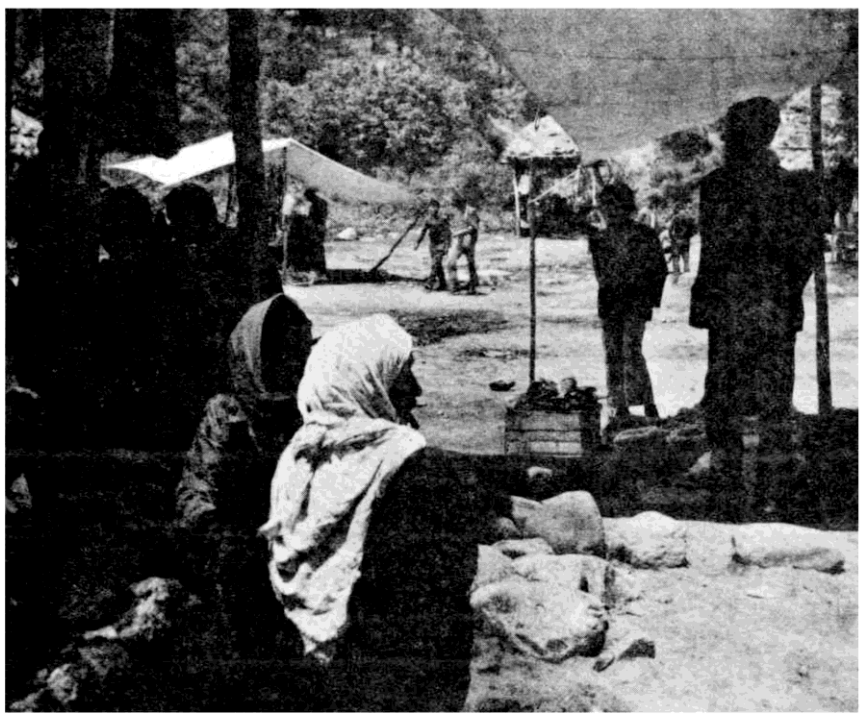
نحوه حمل ساقه‌های برنج

برای حمل دسته‌های ساقه برنج از برنجزار به‌انبار زنان آنها را بر سر می‌گذارند و در صورت سنگین‌بودن مردان این دسته‌ها را بر پشت می‌گیرند. گاه نیز برای حمل ساقه برنج از چوب حاملی که به‌آن "لپه‌پو" می‌گویند استفاده می‌کنند. دسته‌های ساقه برنج را به چوب حامل می‌بندند سپس آنرا مردان بر روی شانه خود قرارداده از شالیزار به‌انبار می‌برند.

انبار شالی (کتی)

معمولا در فاصله کمی از خانه برزگر اتاقکی است که "کتی" نامیده می‌شود. سقف "کتی" آلاچیقی پوشیده از برگ‌های درشت

بقیه در شماره بعد



گوشه‌ای از بازار هفتگی پیرسرا

رمزی سیاسی فلسفی

گفتگو با سیمین دانشور

اشاره

قصد اصلی ما در مفید، اگر امید بقایی برود، تنها نه معرفی یا نقد آثار ادبی، بلکه تعلیم و تعلم شگردهای شاعران یا نویسندگان است، پس روی سخن ما بیشتر با نسلی است که امروز یا فردا دست بقلم خواهند شد و رفته‌ها و کرده‌های پیش از خود را بمحک خواهند زد. حال اگر بپذیریم که مدار قضاوت نه هستی فنا شونده‌ٔ اهل قلم، بلکه آثار مانده یا شاید ماندگار آنان است، همان چند داستان کوتاه، یا یک رمان و چند شعر و یکی دو مقاله و یا ترجمه‌ای از کتابی، خودپرستی یا داعیه‌ٔ مصطبه‌داری زیبنده‌ٔ آنکه می‌آفریند نیست. به‌همین جهات و تا این تعهد اصلی را به فرجامی برسانیم، به سراغ نویسنده‌ٔ توانا و همیشه آموزگار، سیمین دانشور، رفتیم و مصاحبه‌ای را که مدتها پیش انجام گرفته بود و به‌سعی برادران تربیتی، هادی و سعید، پیاده شده بود، برای بازبینی آخر به ایشان دادیم تا درخور این مقال هر افزایش و کاهشی که صلاح می‌دانند منظور دارند و حاصل این است که می‌بینید. با اینهمه ذکر این نکته شاید ضروری باشد که در ادامه‌ٔ حاشیه‌ای بر رمانهای معاصر، بررسی آثار سیمین دانشور، نقد و تحلیل سووشون، دو سالی بود که آماده‌ٔ چاپ شده بود، اما چون بعضی مشکلات مانع شد تا متن به چاپ برسد، و شایعات درمورد چند و چون این متن دیگر از حد آزار هم در گذشته بود، ناچار آن متن به خانم دانشور داده شد و به‌دنبال آن برای ایضاح آنچه در آن نوشته آمده بود و گاه به‌خاطر ثبت نظر خود نویسنده گفتگویی انجام گرفت. اما اصل آن گفتگو به‌درازا انجامید که از صفحات محدود یک مجله در می‌گذشت. بناچار حذف بعضی قسمتها ضروری شد، درضمن بعضی از قسمتهای آن گفتگو باوجود ذکر خصوصی بودن چون فایده‌ٔ عام داشت، همچنان که بود حفظ شد.

درمجموع این گفتگو براساس همان حاشیه‌ای بر سووشون است، و گفتگو نیز گاه به‌گونه‌ای است که خواننده خود مستند اشارات را درمی‌یابد، اما لحظاتی هم هست که بدون آن متن نمی‌توان بحثها را دنبال کرد به‌همین جهت ذکر چند نکته ضروری است:

اول اینکه به‌نظر مصاحبه‌کننده اسلوب بیانی در سووشون رمزی است، با این توضیح که اگر آثاری چون منطق‌الطیر و سلامان و ابسال یا قصه‌ٔ حی بن‌حجان یقظان ابن‌سینا و قصه‌های نظیر رسالة الطیر، آواز پر جبرئیل را رمزی عرفانی بگوییم، با توسع همین اصطلاح قدما می‌توان آثاری چون سووشون را رمزی سیاسی خواند، و اگر تحلیل خود نویسنده را بپذیریم رمزی سیاسی ـ فلسفی باید گفت؛ پس سووشون دارای دو لایه است: در لایه‌ٔ ظاهری حوادث رفته بر زری و خانواده‌ٔ اوست در محدوده‌ٔ نیمه‌ٔ اول سال ۱۳۲۲، حدوداً از اردیبهشت تا اواخر مردادماه، ۲۹ مرداد مرگ یوسف، ۳۰ مرداد تشییع جنازه‌ٔ او.

حوادث این دوره و حوادث خاص این خانواده با استفاده از شیوه‌ٔ یادداشت‌برداری یا خاطره‌نویسی عرضه می‌شود، گاه درمیان همین خاطرات از طریق بازگشت به‌گذشته و جریان سیال ذهن زری در آخر رمان، یا چند تک‌گویی حوادث حال یا گذشته می‌آید، که در مجموع رمان را می‌توان مستند به‌اضافه‌ٔ تخیل خواند. مستندها همان وقایع تاریخی سال ۱۳۲۲، مانند جنگ سمیرم است و بعضی وقایع زمان اشغال و یا زمان رضا شاه و نیز یکی دو واقعه مربوط به جنگ اول جهانی. ترکیب این وقایع را باوقایع خاص خانواده و نحوه‌ٔ عرضه و تنظیم آنها اصطلاحاً تخیل می‌نامیم، مثلاً" ترکیب مرگ یوسف با مراسم سیاوشان، درخت گیسو، و غیره.

خلاصه آن که مدار رمان منظر زری است، درون و برون او، و زری می‌خواهد در تقابل با جهان بیرون، بداشغال ایران، خانواده را از هجوم بیرون حفظ کند. محدوده‌ٔ زری خانه‌ای است با جغرافیایی مشخص که تفصیل آن در همان حاشیه بر سووشون آمده است، اما با شروع رمان تجاوز به این حریم، با به امانت گرفتن کوشواره‌های زری، شروع می‌شود و در آخر به کشته شدن یوسف می‌انجامد. زری که می‌خواست در درون کشور ایران کشور خاص خود را از آشوب و مرض و قحطی و مرگ حفظ کند سرانجام جنگ و دیگر بلاهای آن سالها به خانه‌ٔ او راه می‌یابند.

از همین شرح کوتاه می‌توان لایه درونی یا رمزی سووشون را دید، مثلاً" ما به‌ازای خانه همه‌ٔ ایران است و ما به‌ازای زری زن به‌طور کلی ... و خلاصه آن که آنچه بر این خانه و خانواده می‌رود بر همه‌ٔ کشور ما رفته است ...

می‌ماند این نکته که تا این آموزشها ادامه‌یابد در نظراست در مقولات ادبی و تحلیل آثار معاصران ـ شاعر و نویسنده ـ مقالاتی به چاپ برسد، و در ایضاح آن نوشته‌ها گفتگوهایی با تک تک اهل قلم صورت گیرد، و در صورت امکان آثاری نیز ـ چاپ شده یانشده ـ به این مباحث افزوده‌شود، تا خواننده‌خود نیز برای قضاوتهای خاص خویش مستندهایی در پیشرو داشته باشد.

در انتخاب شخص یا کتاب ما هیچ‌نوع خط کشی‌های مرسوم را اعمال نخواهیم کرد، چرا که معتقدیم برای آموختن طریقه‌ٔ نوشتن و نیز رسیدن به استقلال فکری در نقد و تحلیل از چین و ماچین رفتنها گزیری نیست. سرانجام اینکه سلطه‌ٔ بر دلها کاردل است و نه‌سرپنجه، و معیار پسند روزگاران دیگر نه‌پسند این یا آن دهه است و نه حتی تیراژ دیروز و امروز و یا حتی شهرت یک دور، و ما تا معیارهای این ماندگاری را به‌دست دهیم از هر کسی و هر جائی مددی می‌جوییم.

در قدم اول صدای نویسنده یا شاعر به قول سیمین دانشور آزادی است. جلوه‌ٔ این آزادی برای خواننده در بادی امر فراتر رفتن است از دریچه‌ٔ تنگ فردیت و یا حتی جمعیت، چرا که با خواندن اولین سطور یک رمان به محدوده‌ٔ دیگری پا می‌گذاریم و سرانجام

طرح از هومن مرتضوی

تجربه‌ای را از سر می‌گذرانیم که شاید در زندگی روزمرهٔ خود بدان دست نمی‌یافتیم. پس آنگه در مورد نویسنده یا شاعری می‌نویسد باید حق انتخاب و امکان اندیشیدن را برای خوانندهٔ نقد و تحلیل نیز پاس بدارد، برای کسی که از نان تا عروسک بچه‌اش می‌زند مگر بتواند نوشته‌های ما را به‌خلوتش راه دهد و ما تا این در همچنان باز بماند از هرزبان و با هر منظر به هستی همین مخاطب خواهیم نگریست که این هنوز اول عشق است . . .

دربارهٔ سیمین دانشور

سیمین دانشور در سال ۱۳۰۰ هجری شمسی در شیراز متولد شد.

در سال ۱۳۲۸ دکترای ادبیات فارسی گرفته. موضوع رساله‌اش "علم الجمال و جمال در ادبیات فارسی تا قرن هفتم هجری" بوده.

در سال ۱۳۲۹ با جلال آل احمد ازدواج کرده.

مشاغل فرهنگی:

۱) معلم زیبایی‌شناسی و تاریخ هنر در مدرسهٔ عالی موسیقی تهران ــ درهنرستانهای هنرهای زیبای پسران ــ و دختران ــ و قریب بیست سال در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران.

۲) مدیر مجلهٔ نقش و نگار ــ عضو هیأت دبیران مجلهٔ علم و زندگی ــ عضو هیأت دبیران کتاب ماه کیهان ــ یکی از مسؤولان بخش ادبی آخرین دورهٔ انتشار مجلهٔ آرش.

نوشته‌ها:

۱) آتش خاموش ــ شهری چون بهشت ــ سو وشون ــ به‌کی سلام کنم؟ غروب جلال ــ شناخت شاهکارهای فرش ایران (دو جلد) راهنمای صنایع ایران (در دو جزوه تکثیرشده بوسیلهٔ اداره جلب سیاحان).

۲) سلسله مقاله‌ها دربارهٔ استینک "زیبایی‌شناسی" و مبانی استینک در مجلات علم و زندگی ــ نقش و نگار ــ مهرگان.

۳) مقاله‌های پراکنده در روزنامه‌های کیهان و آیندگان

ترجمه‌ها

سرباز شکلاتی (از برنارد شاو) دشمنان (از چخوف) باغ آلبالو (از چخوف) داغ ننگ (از پالوژن) کمدی انسانی (از سارویان) همراه آفتاب (مجموعهٔ داستانهای ملل مختلف) بنال وطن (از الن پیتون) ذن بودیسم (از سوزوکی ــ دو فصل) ماه عسل آفتابی (چندین داستان کوتاه از ملتهای مختلف بانتخاب مترجم).

مصاحبه

ــ سیمین دانشور راجع به‌تو، این را می‌خواهم بگویم (چون دوستت دارم، اگر دوستت نداشتم نمی‌گفتم). جریان اینست که تو حالا افتادی تو انتقاد ــ هیچ اشکالی هم ندارد ــ اما انتقاداتی که از تو خواندم، بنظر من، حتی ممکنست اشتباه کنم. اشتباه هم کردم تو صاف و صریح بگو: سیمین! اشتباه می‌کنی.

تو انتقادها را با الگو و سبک و فطرت و تیپ خودت میکنی، (که میشود گفت): بیطرفانه (نیست) واما، تو مردی هستی درون‌گرا، فکور و دارای مقداری خرده شیشه . . .

انتقاد از سووشون را ــ با یک نظر سطحی ــ که خوانده‌ام. گویا با همین الگو، نگاهش کرده‌ای، کلیدر دولت‌آبادی را هم با همین الگو دیده‌ای. درحالیکه او مردیست واقع‌گرا، برون‌گرا، منطقی، شاعرانه و متمرکز، ولی با این‌الگوی خودت چون دیدی، گفتی نقالی، خوبیهاشو ندیدی، مثلا" شاعرانه بودنش را مطلقا" ندیدی. برای مثال: مهمترین مسئله‌ای که در کتاب کلیدر مطرحه، فوق حزب قرار گرفتن نویسنده است. آنجا که وقتی حزب به ستار دستور میدهد "با گل محمد نرو"، می‌رود و کشته میشود. و این تحول عظیمی است در دولت‌آبادی و در قهرمان رمان. این را اصلا" ندیده‌ای.

*** (هوشنگ گلشیری) آنوقت نخوانده بودم.**

ــ(دانشور)ــ پس چرا نوشتی؟

*** (گلشیری) من راجع به همان چهار جلدی که درآمده بود، نوشتم.**

ــ خب، . . . بهرجهت اگرتمام جلدهایش را هم می‌خواندی هم نمی‌دیدی (من میشناسمت) با تیپ تو . . .

*** این بحث دیگریست. از کار نکرده که نمیشود دفاع کرد.**

ــ خود من آدمی هستم برون‌گرا، شهودی، با مقداری احساس و عجیب شاعرانه، تو اصلا" دید شاعرانهٔ مرا ندیده‌ای. من اصلا" بایستی شاعر میشدم ولی چون‌وراجم نمی‌توانم. شاعر باید خلاصه کند و عصاره بیرون بدهد. تو شهودی بودنم را ندیدی. برون‌گرائیم را مدام، بهش نق زدی، من درون‌گرا نیستم. گفتی فقط درون‌سیاسی را نشان داده‌ام. درون زری را با همهٔ ترسهایش نشان داده‌ام . . . تاحدی شاعرانه بودن یکی به‌علت شیرازی بودنمه و یکی اینکه همیشه باطبیعت دم‌خور بوده‌ام. و می‌بینی که طبیعت را یک‌جور خاص خودم منعکس میکنم. مثلا" قصهٔ "سایه" را که توی آتش خاموش خوانده‌ای. وقتی بچه چشم باز می‌کند ــ از چشم بچه ــ چقدر طبیعت قشنگ دیده می‌شه. تو اصلا" اینارو نمی‌بینی.

*** مثل اینکه توی اون نقد راجع به این حرف زدم.**

ــ نه نزدی.

*** نقدای قبلی و نه اینجا . . . ها . . .**

ــ حالا اینا مسئله نیست من می‌خواهم اینارو فقط بتو بگم.

*** . . . می‌شود سوال کرد که مثلا" . . . شهودی بودن و برون‌گرا بودن با هم از نظر شما چه طوری جمع می‌شه؟**

ــ اینطور که تو رندگی پیرامون خودت را نشان می‌دهی و گواهی دل و روحت را هم منعکس می‌کنی، با یک شناخت عارفانه، اما شهودی درون‌گرا یا نابغه می‌شود یا سر به‌بیابان می‌گذارد. یعنی آنقدر در خود فرو می‌رود تا دیوانه شود. حالا بهرجهت، شهودی برون‌گرا، یعنی اینکه آدم زندگی می‌کنه، از همهٔ مواهب طبیعت هم استفاده می‌کنه . . . چشم داره ولی بد نمی‌بینه، گوش‌داره ولی بد نمی‌شنوه، زبان‌داره ولی بد نمی‌گه. و با همهٔ این‌احوال شهودیه، یعنی یک حالت عرفانی خاص خودش داره. یک حالت ماورا لطبیعه، یک حالت متافیزیک. گوش میدی؟ مقصودم از متافیزیک نسبتی هست که آدم پیدا می‌کنه در برابر عالم و آدم و مبداء عالم. خداعلایش اعتقاد به خدای یگانه است که ورای فیزیک و متافیزیک هر دو هست. من به آن خدای ناشناخته‌ایمان دارم و تجلیاتش را در عالم و آدم حس می‌کنم و نشان می‌دهم. تجلیاتش برایم، عشق، دوستی، امید، آزادی‌است. آن‌حالت متعالی است که از هنرها و علوم احساس می‌شه. تظاهرات آن خدای ازلی و ابدی برای من نور است، عطر گل، شکوفایی، رشد، حقانیت، معصومیت . . . ،اما در سکوت صدای خدا را بهتر می‌نیوشم. این شناخت یک‌حالت‌پیش‌بینی بمن میده. ببین! مثلا" در سووشون تقریبا" پیش‌بینی مرگ جلال را کردم.

*** بله**

ــ پیش‌بینی مبارزه برای استقلال ایرلند را کردم، مبارزات ایرلند مربوط به همین چند سال اخیره. مک ماهون واقعا" یک شخصیت خیالیه، ولی من ازقول مک‌ماهون خواب آزادی ایرلند، و یا حداقل مبارزه برای آزادی ایرلند را می‌بینم.

*** قبلا" جریان ایرلند و استقلالش مطرح بوده که . . . .**

ــ ایرلند جنوبی بله اما ایرلند شمالی نه، بله ایرلند جنوبی آزاد شد. اما ایرلند جنوبی مقداری مزارع و مراتعه، ولی ایرلند شمالی صنعتی است و آنوقت حرف مبارزهٔ ایرلند شمالی نبود.

*** نه . . . من قضیهٔ شهود نسبت به‌آینده را که هم اشاره کردم، هم بصورت مصاحبه‌ها هم قبلا "گفتم. این را می‌پذیرم. قبول‌دارم. منتها . . .**

ــ ولی در من یک حالت عرفانی هست این را ندیدی.

*** مسئله اینه که شاید دلم میخواست این را توضیح میدادید . . . . ببینید! این تضاد و تناقضی که در خود شما هست در آل‌احمد هم بوده. و بطورکلی در همهٔ ما هم هست (چون حالا داریم می‌رسیم به‌اینکه این‌تناقضه) جائی هم‌بطور پیچیده نوشتم که باید از این‌مراحل بگذریم تا متوجه این تناقض بشیم. مقصودم اینه که مثلا"، فرض بفرمائید که: این "زری" مذهبی است، خیلی هم معلومه، یوسف**

مذهبی است ــ معلومه ــ اما هرگز اینها با خودشون حل نمی‌کنن که، مثلا" فرض‌بفرمائید این اعتقادشان با شراب خوردن و عرق‌خوردنهاشان تناقض دارد. آیا مذهب را در تمام جلوه‌هاش نمی‌دیدند؟ فقط به‌صورت خدا می‌دیدند؟

ــ اولا" زری و یوسف هر دو شیرازیند و بهرجهت شیرازیها اهل حالند. آدمها هم که مطلقا" فرشته یا دیو که نیستند. گاه گناه هم می‌کنند. این گناه را ندیده بگیر. تو و یوسف را که در یک قبر نمی‌خوابانند. اشکال تو این است که نه شیرازیها را میشناسی و نه آدم‌شادی هستی.

*** اینو قبول دارم. ولی اینکه شاد نیستم، این را دیگه نمیدونم چطوریه؟**

ــ شاد نیستی. یعنی یک چیزی که من متوجه شدم و می‌خواهم به همه‌تان بگویم.

ببین عزیزم، ادبیات ایران داره بسمت یک ادبیات دپرسیونی پیش میره درحالیکه آدمیزاد باید فوق دپرسیون، فوق‌افسردگی قرار بگیره. اگر ساعدی ادبیات دپرسیونی می‌نویسه، اگر "آوارگان"اش پر از دپرسیونه ساعدی حقشه. پا شده رفته اون سر دنیا، با آنهمه سرخوردگی و غم غربت. اما اسمعیل فصیح که "وضعیت آخر" را به‌آن خوبی ترجمه کرده چرا باید در "درد سیاووش" اینهمه ملال و افسردگی و نژندی و نومیدی را منعکس بکنه. ببین، من "غروب جلال" را نوشتم، تلخ‌ترین حادثهٔ زندگیم، ولی اصلا" دپرسیونی نیست.

*** مسالهٔ نقد و مسالهٔ داستان نباید با هم قاطی بشه، درسته اینها همه از یک شخص برمی‌خیزه. مفهوم شاید برای من نشد، مقصود، مثلا" فرض بفرمائید کسی که شازده‌احتجاب نوشته دپرسیون داره؟**

ــ نه

*** یا کسی که برهٔ گمشده راعی نوشته دپرسیون داره؟**

ــ نه ... هنوز نه.

*** ولی داستانهایی که بعد از این‌ها من براتون خوندم دپرسیون توش هست. مثلا" ....**

ــ صددرصد، "میرنوروزی" پراز دپرسیونه یه تکه آن شب آوردی برام خوندی (جنبهٔ ابن محمود) پراز دپرسیون بود. آن شب نگفتم. من میخواهم با شما تک‌تک حرف بزنم. نمی‌خوام از قول من شایع بشه. اما هیچوقت هم بر عقیدهٔ خودم پافشاری نمی‌کنم. البته من از نویسندگان معاصر خودم حرف می‌زنم نه از جوانان نویسندهٔ دوران انقلاب، آنها در آغاز راه خود هستند.

*** کافکا هم دپرسیون داره به نظر شما؟**

ــ کافکا هم دپرسیون داره و حقش هم هست. در اقلیت بودن، بیماریش و با آن پدر پدر سالار .... اما مسئلهٔ دید و دورنما و جهان بینی فلسفی کافکا آنقدر عظیم است که خواننده به این افسردگی اهمیت نمیده. تاثیر کافکا آنقدر عظیم بوده که بعضی دنیای فعلی غرب را دنیایی کافکایی می‌خوانند، یا کافکا زده.

*** خب، آدم وقتی مسخ را می‌خواند، مسخ میشه واقعا" ؟**

ــ چرا دیگه، مسخ پر از دپرسیونه.

*** حالا این یک هشدار خیلی خوبیه. من گمانم هشدار خوبیست. حالا آیا در نقدها اثر می‌گذاره که من کینه‌ای بشم؟**

ــ فکر می‌کنم.

*** مثلا" دولت‌آبادی، من پشت آن نظر هنوز می‌ایستم و فکر می‌کنم نقاله. یعنی به نظر من اینا ادبیات نیست. تکه تکه‌هایی خوبست، اما ....**

ــ تو تمرکز فوق‌العاده کلیدر را نادیده میگیری، اینهمه قهرمان که ساخته، آنجاها که نویسنده از خود بیخود شده....

*** البته من روی چهار جلدش صحبت می‌کنم ... حالا برگردیم سر سووشون ... مساله‌ای که مطرحه اینه که، بعله، شما برون‌گرا هستید و از برون به درون می‌رسید ...**

ــ خیلی خوب.

*** در این شکی نیست.**

ــ عالیه

*** گمانم همهٔ حرف من هم همین بوده خیلی‌خوب، نشون می‌دید که ... من فکرنمی‌کنم کسی تا حالا گفته باشه که شما با توصیف خونه یا توصیف منظری که زری می‌بینه ...**

ــ ایران رو مطرح می‌کنم.

*** بله هیچ‌کس این را نگفته بود.**

ــ نه.

*** ... مقصودم اینه که یه آدمی برون‌گرا است، درست؟ ولی چگونه از برون به درون می‌رسه؟ گمانم این را گفته‌ام، شاید صراحت نداشته باشد. یعنی این ... من همیشه به قسمت مگس‌کشی زری اشاره کرده‌ام، کنار نسخهٔ خودم اغلب نوشته‌ام: عالی. مقصودم اینه که وقتی نویسنده‌ای فقط برون‌گرا باشه من اصلا" قبولش ندارم ــ یعنی ممکنه بگم باهاش پدر کشتگی دارم.**

اما کسی که بتونه با توصیف همین عینیت. اندوهش یا شادیش رو نشون بده...

ــ و خشمش.

*** کسی که عربده بکشه بگه: نالانم، گریانم این آقای دولت‌آبادیه، اقای براهنیه. توجه می‌کنید؟ شما اینکار را نکرده‌اید. اما بحث هماهنگی درونی آدمها همچنان مطرح است که باید راجع بهش صحبت کرد. شما خوب برون‌گرا هستید...**

ــ و شهودی. و شاعرانه.

*** و معتقد به‌نوعی متافیزیک... ببینید، اما نویسنده‌ای داریم که ممکنه لائیک باشه. هان؟ ولی متافیزیک داره توکارش، اینو که قبول دارین. یک نویسنده ممکنه تا ریشه مذهبی باشه اما طوری بنویسه که مثلا" متافیزیک توش نباشه. مثل تمام این داستانهای نویسندگان اسلامی. امروز شما اصلا" تو این آثار متافیزیک می‌بینید؟**

طرح از هومن مرتضوی

ـ فعلا" نه،اما آنها هم حرفه‌شان را یاد می‌گیرند. و یک نویسندهٔ لائیک هم ممکن است در کارش رگه‌های متافیزیکی باشد. بهرجهت هرجا فیزیک مطرح است، متافیزیک هم هست، یعنی یک نویسندهٔ توانا از ورای عالم ظاهر حقیقت اشیاء و رو یدادها را کشف می‌کند، بی‌اینکه احساساتی بشه، چرا راه دور میری؟ یک فیزیکدان می‌داند که انرژی در این جهان از بین نمیره. ممکن نیست یک آن به فکر بیفتد منشاء انرژی چیه و انرژی به کجا میره؟ ممکن نیست به این فکر بیفتد که منشاء انرژی خداست و انرژی به او برمیگرده؟ پراکنش و انبوهش؟ ببین عزیزم! یه چیز دیگه که من میخواهم بتو بگم... کمی لسلی فیدلر بخوان و یک کم ادموند ویلسون. لسلی فیدلر کتاب معروفش به‌نام مرگ و زندگی در رمان امریکایی. و بعد ادموند ویلسون نقدهای مختلف دارد. یک نقدش را دربارهٔ کافکا من ترجمه کردم "عقایدی خلاف عقاید همگان دربارهٔ کافکا" و یک کتاب دیگر که دلم می‌خواد بخوانی اینه: "بنام من گردهم آئید" از "مایا انجلو" نویسندهٔ زن سیاهپوست آمریکایی.

*** متشکرم.**

ـ این حرفی که من می‌خواستم بزنم یعنی راجع به نفس زنده بودن و جام زندگی را در هر شرایطی با اعتماد بنفس نوشیدن و امید. من می‌خواهم هروقت همه ناامیدن من امیدوار باشم.

*** امید داریم تا امید، ... یکی امید "سیاوش‌کسرائی "ها و "سایه "هاست و اینهائی که امید میدادن... این چه امیدیست واقعا"؟ ... آثار این امیدواران را وقتی آدم بخونه حتما" هوس می‌کنه خودکشی کنه.**

ـ امید سرسری نه، امید واقعی! موضع هنری ورای قیل و قالهای امثال کسانیست که تو گفتی. امید متافیزیکی! حتی! یه امید در سطح وسیع!

*** یعنی یه‌چیز متافیزیکی هست که خیر پیروز میشه؟ یه همچنین نظری دارین؟**

ـ آهان!

*** یعنی بهرصورت در روند کلی جهان خیر پیروزه؟**

ـ حتما" در روند کلی جهان، در آخرین تحلیل... بشریت به یک راه‌حل منطقی برای سر و سامان دادن به زندگیش میرسه. هندیها پیش‌بینی کرده‌اند که عهد ما آخر الزمانی است که کرهٔ زمین را کن فیکون می‌کند اما بعد تاریخ بشری ورق می‌خوره، عوض می‌شه.

*** یعنی دورهٔ بسامانی میآد؟**

ـ دورهٔ بسامانی... بنظر من... البته پس از اینکه آخر زمان تاریخ برسد، یعنی پس از اینکه... همهٔ سنگا خوب واکنده شد... یک دورهٔ سعادت بشری فرا می‌رسد. این دنیای پر هیاهو شبیه بازار مسگرها، پر از مواد مخدر و الکلی ایسم، پر از ولنگاریهای جنسی و ایدز، پر از نتش و شنج میان شرق و غرب با این همه بمب‌های جوروواجور، نمی‌تونه ادامه پیدا بکند.

*** تجلیش در مثلا" سووشون کجاست؟**

ـ این همان پیش‌بینیه که می‌کنم.

*** یعنی همان صحنهٔ آخر کتاب. به‌دلیل همین اعتقادتون به پیروزی خیره؟**

ـ بله.

*** فرض بفرمایند ما در سال ۴۸ هستیم آدمی که اینو میخونه می‌بینه، بحساب قتل یوسف اتفاق افتاده، زری مجبوره این جنازه را دوباره برگردونه توی خونه، و هیچ امیدی هم نیست... بعد می‌بینیم که جوششی ایجاد می‌شه، نمی‌دونیم چطوری این جوشش ایجاد می‌شه، و این جنازه سر دست مردم میره و پیروزی بمحاصل می‌آید. یعنی این پایان بندی که شما میدین در حقیقت متکی است بر اعتقاد به پیروزی خیر؟**

ـ نگاه تنها نه، امید به پیروزی خیر.

*** دست شما درد نکند.**

ـ راجع به سووشون که خودم بگم من چکار خواستم بکنم... حالا آیا تا چه حد موفقم، نمی‌دونم اینو تو باید بگی...

اولا" مسئلهٔ خیلی مهم سووشون، تو نوشتی رمان تاریخی است و رمان سیاسی. یک اشتباه از اول قضیه پیش اومده....

*** من نوشتم رمان ایهامی، ننوشتم...**

ـ رمان تاریخی سیاسی گفتی بعد هم گفتی ایهامی، ایهامیش خیلی درسته. نهایت هوشیاری تو بوده که فهمیدی من بیست‌ونهم مرداد یوسف را کشتم درحالیکه مقصودم ۲۸ مرداد سقوط مصدق بوده... این را فقط جلال فهمید و گفت عوضش کن.

*** ولی ایهامی بودنش از این نظر است...**

ـ این هوشیاری فوق‌العادهٔ تو هست.

*** خود خونه هم ایرانه...**

ـ خود خونه هم ایرانه.

*** و یوسف نمایندهٔ یک قشر روشنفکر این مملکته. زری نمایندهٔ کل زنان این مملکته... این ایهامیه.**

ـ خب میدونم... ایهامی درست، موافقم صددرصد.

حالا، اولا" بهت بگم تاریخ... ما ناگزیر از دید تاریخی هستیم در هر رمانی و در هر قصه‌ای. چراکه، از برکت زمان هرچه شده‌ایم، شده‌ایم. پس تو زمان را نمی‌تونی نادیده بگیری (تو هی ایراد بمن گرفتی که هی تاریخی رو میگه هی فلان...) چرا که زمان هست که ما را میسازه این یک، دو، سیاست جزء زندگیه. از سیاست هم نمی‌شه منفک شد. با ایهامی گفتنت کاملا" موافقم خیلی هم خوب فهمیدی، هیچکس دیگر هم انگشت نگذاشت، حتی آزاد تهرانی. ولی من وقتی سووشو نوشتم قصد نوشتن یک رمان فلسفی را داشتم. این را تا حدی آزاد تهرانی فهمید... و توی زن روز انتقادی که کرده بود این را نوشته بود.

*** اجازه بدین تاریخیشو روشن بکنیم اول ... ببنید! شما رمانتون... ایهامی‌ست، مسلم ... لایه‌های مختلف داره دیگه. اول ببینیم با تاریخ چکار میکنه در آغاز... من اونجا هم توضیح دادم... من موافقم با اون قسمت‌هائی که شما حوادث معاصر را به‌نحو جسته گریخته وارد رمان می‌کنید و ما را با فضا آشنا می‌کنین. اگر حرفی دارم سرجریان ذهنیت است، یکیش ذهنیت زریست. وقتی ذهنیت آشفته میشه و این آشوب بذهنش میاد، منطق داستانی حکم می‌کنه که....**

ـ که زمان یادش بره.

*** نه، که اینهمه روی زمان تکیه نشه...**

ـ وقوف به زمان نداشته باشه.

*** اینهمه وقوف به‌گذر زمان نداشته‌باشه. نمی‌دونم قضیهٔ نان سنگک حتی اگر در جنگ اول اتفاق افتاده باشه یا هر وقت دیگر مهم نیست. با همین تصویر گرسنگی مردم نشان داده می‌شود. حتی پسری ـ کلوـ که میاد تو خونه و دچار بیماری میشه. همهٔ اینها که من دونه دونه به آنها اشاره کردم.**

ـ نه اونها که خیلی عالیه.

*** این وقایع احتمالا" در واقعیت امر اتفاق افتاده و شما جابه‌جا در متن آورده‌اید ماخذها را هم، هیچکس هم نمیدونه....**

ـ نه، هیشکی نمی‌دونه.

*** و شما تونستید به بهترین وجه فضای آن زمان را بما بدین و درعین‌حال هم داستانی را هم نقل می‌کنید. یعنی رمان شما در این سطح تاریخی است.**

ـ چه عیبی دارد که تاریخی باشد. هر نویسنده‌ای یکپا مورخه، منتها تاریخ‌نویس دل آدمی در روزگاری خاص.

*** در یک سطح هم رمان سیاسی است، اما اساس حرف من اینه که رمان ایهامیه، یا بهتر رمزی است.**

ـ این عالیه. موافقم. گفتم میخواستم یک رمان فلسفی بنویسم و خواستم بگم که زندگی تکرار میشه و تاریخ تکرار میشه، خواستم منعکس بکنم که بجای تعمیددهنده و امام حسین (ع) سرنوشت مشابه دارند. و سیاوش و یوسف هم همینطور. هر چند یوسف هنوز یک انسان اسطوره‌ای نیست. خواستم بگم سهراب فردوسی و ملک سهراب هم یکی هستند. اولی را پدر کشت و دومی را حامعهٔ پدر سالار. در عرفان هند مسئلهٔ تناسخ مطرح میشه. یعنی ما بصورت‌های مختلف به‌این دنیا می‌آئیم تا روشنگر و رسنگار بشیم (به تعبیر بودا) و به "نیروانا" برسیم و از تناسخ برهیم، یعنی از دور و تسلسل حیات برهیم و از این‌دایره بیرون برویم... این تناسخ هندیه. بعضی از شاخه‌های عرفان ایران قضیه را بصورت دیگر براساس قران کریم که از روز ۵۰ هزار سال حرف می‌زنه بنا کرده و زندگیهای دون‌به‌دون را مطرح می‌کنه، به این صورت که انسان در عالم مادی طی هزار عالم یا با هزار جامه به دنیا می‌آید تا کامل بشود. یعنی هر عالمی پنجاه سال. آیهٔ قرآن کریم اینطوره: تعرج الملئکته و الروح الیه فی یوم کان مقداره خمسین الف سنه. اما در این دنیا ما زندگیهای قبلی یا دون‌های پیشین یادمون نیست. گاهی جیرهایی یادمون میاد یا شاید در خواب یادمون بیاد و شاید این همان ناخودآگاه یا ناخودآگاه بشری است که "یونگ" از آن حرف میزنه شاید... نمی‌دانم.... در زمان ما گروه "پارسان" در صحنه و کرمانشاه، و "اهل حق" و "مکتب مترفی" "سرکمال" به دونادون اعتقاددارن، یعنی به‌دون‌های قبلی اعتقاد دارن، اگر ما به کمال برسیم ـ

دیگر بدنیا نخواهیم آمد . . . .

*** و حالا این دون آخره؟**

ــ و آنچه ما الان می‌کشیم، به‌علت دونهای قبلی است، من این دون به دون را گرفتم، در سووشون ولی اصلا" اسمی نیاوردم .

*** آشکار هم نیست .**

ــ آشکار هم نیست. این رندگیهای دونادون را از بعضی شاخه‌های عرفان ایران گرفتم . همین است که میگم این رمان هم فلسفیه، و هم من شهودیم . تصدیق داری که یحیای نعمید دهنده سرنوشتش خیلی شبیه امام حسین (ع) است ؟

*** بله .**

ــ سرش را می‌برن، تو طشت میذارن، میارن جلو سالومه . سر حضرت امام حسین(ع) را میبرن، تو طشت میذارن، میارن جلو یزید، و او عصا میزنه به لب آن حضرت که به‌حرف می‌آمد . سیاوش سرشو میبرن میارن پیش افراسیاب به‌حرف میاد برای یوسف این اتفاق نمی‌افته . شاید در یک دون دیگر با یک دون خیلی نعدیر بشند، ولی در حقیقت همان سرنوشت تکرار میشه و تمام این عزاداری سووشون که گفته میشه فقط به این قصد است . اینو تا حدی آزاد شهرابی فهمیده بود اما همین جا بگویم که خودم وابسته به‌هیچ مکتب عرفانی نیستم .

*** حالا این نکته برای من مطرح می‌شود که بنظر من گفتنش لازمه . . . کتاب شریعتی چه وقت درآومده؟ همان که همهٔ میراث آدم، همهٔ شهادتها، به‌دوش امام حسین(ع) گذاشته می‌شود و بعد به‌دوش انسان معاصر: حسین میراث آدم .**

ــ من اونو نخوانده بودم .

*** این در ادبیات ما سخت مطرحه . . . مثلا" فرض بفرمائید ما حلاج را که می‌خوانیم، حلاج ترکیبی است از یک حلاج حتما" تاریخی . . .**

ــ و یک حلاج اساطیری

*** وحلاج اساطیری بله وامام حسین(ع) و عیسی (ع) . . . ترکیب اینهاست و آنچه به سر همهٔ اینها میاد به‌حلاج تاریخی نسبت داده می‌شود . پس کار شما سابقه‌ای هم دارد . رری با اشتباهش سر سیاووش را سر یحیای نعمید دهنده گفتن، حادثهٔ یحیای نعمید دهنده را به‌ذهن القاء می‌کند درسته؟ نقش سهراب نیز هست پس سهراب‌ام به‌ذهن میاد . پس در واقعیت رمان نیز ملک سهراب کشته می‌شود . بعد با مراسم سیاووشان، سیاووش به ذهن میاد. چون اونها با امام حسین(ع) ترکیبش کرده‌اند . پس حادثهٔ امام حسین (ع) هم میاد به‌ذهن، درسته؟ می‌شود چهار تا، با یوسف، فنلش دیگر ۵ تن داریم .**

ــ حالا یک مسئلهٔ مهمی که در بعضی جاهای تکرار هم شاید کردی با من به‌دهم این‌جور رسیده . اینه که تو سنگی که فلسفهٔ یا فرض کن ایدئولوژی غیردگی وحدت و حیات روشنفکران در سووشون بصورت رمان درآومده . تقریبا" به‌همچی حرفی زدی، درسته؟ . . . تقریبا" ؟

*** بعضی جاهاش .**

ــ بعضی جاهاش . . . حالا کوش کن ! اینو من بهت بگم که فلسفه‌های زمانه در هنر زمانه منعکس میشه . وقتی که ایدئالیسم مطرح میشد . آقای گوته و شیللر هم ایدئالیست و رمانتیک میشن . بیش از آن وقتی که رئالیسم مطرح میشه . کلاسیسیسم به‌وجود میاد . جهان‌بینی فلسفی هر زمانی در هنر آن زمان به‌هر صورت تأثیر می‌گذاره !البته همیشه موسیقی، مثلا" ۵۰ سال کمابیش دیرتر فلسفهٔ زمانه را حذب می‌کند. وقتی که رئالیسم مطرح میشه . وقتی که ایدئالیسم مطرح میشه . در رمانس (این را بگم که بزرگترین انقلاب تحول بشری را انقلاب تحول رمانس می‌دانم، منهای استعمار که از همان قرن شانزده‌اش بسته می‌شود . و من مسطر رمانس دومی هستم که انسان‌گرائیش کل سنت را در بر بگیره) در دوران رمانس ما می‌بینیم عقل‌گرائی بوجود میاد، به‌قرون وسطی خاتمه داده میشه . هیومنیسم بوجود میاد، یعنی انسان‌گرائی و انسان‌دوستی . این فلسفه در تمام شئون هنری و علمی تأثیر میکنه . یعنی حالا دیگر توجه به‌سر جلب میشه . گردش خون کشف میشه، توجه به‌آسمان جلب میشه . تلسکوپ بوجود میاد . کپرنیک، گالیله بوجود میاد . می‌بینیم که مکتل‌آنر و لئوناردو داوینچی به‌وجود می‌آید و آنها بدن آدمی را تشریح می‌کنند . درسته؟ سکسپیر بوجود میاد . سروانتس بوجود میاد، و بیهوده بعدا" بوجود میاد .

*** به‌رمانتیسم می‌رسیم دیگه .**

ــ بعد می‌رسیم به‌عصر رمانتیک . به‌ادبیات فارسی نگاه کن ــ عرفان در دوران درازی انحصاری ادبیات ما را تشکیل داده ــ از عطار بگیر تا حافظ ــ از اسرارالتوحید بگیر تا انسان کامل ــ فروزانفر مکتب: ادبیات فارسی منهای عرفان کلی است که نو ندارد . و در رمان من غرب‌زدگی در حقیقت فکر مسلط زمانه است . هم خدمت و خیانت روشنفکران تا حد زیادی طرز تفکر زمانهٔ من بوده . مخصوصا" که تا حلال زندگی میکردم و آنرا بیش از همه خورده بودم .

*** همین برای من مطرحه. من اونجا با بحث نقشگذار حرفهایی زده‌ام. حالا همانها را بزبان دیگه می‌گم : ما امکان داره که با تفکر حاکم بر شعر حافظ مخالف باشیم ــ همینطور که می‌بینم فلسفهٔ دیگه‌ای میاد و رد میکنه تمام پایه‌های تفکر حافظ را . ولی چرا باز شعر می‌بینمس؟ یا فرض بفرمائید، ساده‌تر از این بگم، آیا ما با تفکر حاکم بر ایلیاد و اودیسه موافقیم؟**

ــ نه .

*** نیستیم ؟**

ــ نه ولی هومر جهان‌بینی فلسفی زمانهٔ خودش را منعکس کرده .

*** میدونم . تا اینجا را قبول می‌کنم . یعنی قبول می‌کنم که این تفکر حاکم . . .**

بقیه در شماره بعد

طرح از شاهرخ فروتن

گردش‌های عصر

رضا فرخفال

گم‌شدن عمویم را نمی‌توانستم باور کنم. با خود می‌گفتم که مردی با آن سن وسال کجا می‌توانست رفته باشد؟ اما از روز دوم یا سوم پای آشنایان دور و نزدیک به‌خانهٔ ما باز شد. زن‌عمویم به‌آنها خبرداده بود. بیماری آسمش عودکرده بود (هنوز هم بینی‌اش آبریزش دارد) و با چشمانی اشک‌آلود برای مهمانان چای می‌آورد و می‌گفت که حالا درست شصت‌و چهار ساعت یا هشتاد و دو ساعت از غیبت شوهرش می‌گذرد. عمویم رفت و آمد زیادی نداشت. به‌ندرت مهمانی را در آن خانه دیده بودم. اما تا چندین روز پس از به‌خاک سپردن او هم کسانی وقت و بی‌وقت سراغ ما می‌آمدند. برای پرس و جو و یا همدردی‌می‌آمدند. زن‌عمویم به‌این‌و آن تلفن می‌زد و از آدمهایی کمک می‌خواست که سالها آنها را ندیده بود. چشم‌هایش اشک‌آلود بودند، و من نمی‌دانستم که گریه‌می‌کند یا ترشح غیرعادی غده‌های اشکی او است. با دستمالی آب بینی‌اش را می‌گرفت، و می‌گفت باید کاری کرد. روزنامه‌های عصر را به‌من و آنهای دیگر نشان می‌داد، بفهمی‌نفهمی انگشت می‌گذاشت روی آگهی گمشده‌ها یا جسدهایی که هویتشان معلوم نبود، و با اصرار از مامی‌خواست کاری بکنیم. می‌گفت تا دیر نشده باید کاری کرد.

عمویم بعد از ظهر یک‌روز پائیز از خانه بیرون رفت و دیگر هرگز برنگشت. ظهر آنروز از اتاق من در خانه بودم. نهار را باهم خوردیم. مثل همیشه منتظر ماند تازن‌عمویم غذا را برای او در بشقاب کشید و آنوقت بآرامی شروع به‌خوردن کرد. بیاد نمی‌آورم سرنهار حرف خاصی زده باشد. عادت داشت در سکوت و باطمأنینه غذا بخورد. بعد از نهار چرتی می‌زد و عصر برای‌گردش بیرون‌می‌رفت. برگشتن او وقت معینی نداشت. ساعتی پس از تاریکی به‌خانه می‌آمد. هنوز از راه‌نرسیده زن‌عمویم‌فنجانی چای پررنگ برای شوهرمی‌ریخت و او می‌نشست، سیگاری آتش می‌زد و چای را جرعه‌جرعه می‌نوشید. شب‌های آخر دیرتر به‌خانه برمی‌گشت. ما پشت میزآشپزخانه به‌انتظار او می‌نشستیم. من‌کارهای عقب‌افتاده‌ام را انجام می‌دادم یا به‌نفس کشی، روزنامه‌ای، می‌خواندم و زن‌عمویم با عینک ریجیرداری که به‌گردن آویخته بود و هراز گاهی آنرا به‌چشم می‌زد، برای خودش جبری می‌بافت. آن‌شب به ساعتم که نگاه کردم عقربه‌ها یازده را نشان می‌داد. از جا بلند شدم، و بی‌آنکه از دیر آمدن عمویم تعجب کرده باشم، به‌زن‌عمویم شب‌بخیر گفتم و به‌اتاق خودم رفتم. چند صفحه از کتابی راکه پای بحثم بود خواندم تا بلکه‌هایم سنگین‌شد. اما به‌موقع نتوانستم چراغ را خاموش‌کنم و به‌خواب رفتم.

صبح که از پله‌ها پائین آمدم، زن‌عمویم را دیدم که با پیراهن حواب پشت پنجره آشپزخانه ایستاده است. پرده را کنار زده بود و بیرون را نگاه می‌کرد. حتی چشمهای سرخ و پف‌کرده‌اش مرا به‌صرافت آن نینداخت که شب تا صبح بیدار بوده است. سرصبحانه گفت که عمویم هنوز برنگشته است. در جوابش گفتم شاید تا دیروقت درخانهٔ دوستی یا آشنایی مهمان بوده و ترجیح داده است شب را همانجا بماند. به‌او اطمینان دادم که تا یکی دوساعت دیگر پیدایش می‌شود. درحالیکه برای من چای می‌ریخت، برگشته بود، و با تردید نگاهم می‌کرد. در روشنایی صبح‌که‌از پنجره برنیمرخ او می‌تابید متوجه ژولیدگی موهایش شدم. موهایش را تازه کوتاه کرده بود. فنجان چای را جلو من گذاشت، سیگاری آتش زد، و با انگشتان دست موهای جلو سرش را صاف کرد و گفت:

پس بایست به‌من تلفن می‌زد، خبر می‌داد که شب به‌خانه نمی‌آید." گفتم: "خب، شاید اینطور پیش‌آمده است، تلفن دم‌دست نبوده یا حرف و نقل‌هایشان بی‌آنکه متوجه باشند به‌درازا کشیده و فراموش‌کرده است به ساعتش نگاه کند". از پکرد‌ن‌های ناتمامش به‌سیگار فهمیدم که دلشوره دارد. این حالت او را می‌شناختم، اما آنرا از من پنهان می‌کرد. صبحانه‌ام را خوردم. وقتی می‌خواستم از خانه بیرون بروم، زن عمویم تا پشت در سرسرا به‌دنبالم آمد. به‌شوخی گفتم: "آخر یک مرد پنجاه‌و شش‌ساله، آنهم توی این‌شهر، شب را کجا می‌تواند برود؟" و در را باز کردم. دستهایش را در برابر هوای سرد بیرون در بغل گرفته بود و همچنان با تردید نگاهم می‌کرد. لبهایش تکانی خورد، و به‌نشانهٔ لبخندی از هم‌گشوده‌شد.

روزهای دیگر زن‌عمویم انتظارآن‌شب‌را، گفتگویمان را سرصبحانه بارها وبارها برای دیگران تعریف کرد. با دستمال آب بینی‌اش را می‌گرفت، و می‌گفت: "پیشترها هم اتفاق می‌افتاد که او شب دیر به‌خانه بیاید، یا تا صبح نیاید، اما آن شب‌هرچه‌کردم نتوانستم بخوابم. صبح ایستاده بودم کنار پنجره آشپزخانه که این حوان برای خوردن صبحانه آمد، مثل هرروز، اما او هنوز به‌خانه‌برنگشته بود..." با آمدن هر مهمانی ماجرا را ازسر می‌گرفت و شاخ و برگهای تازه‌ای به‌آن می‌داد: "آن‌شب مثل دیوانه‌ها توی سرسرا و اتاق‌های خانه قدم زدم. هوا که روشن شد، رفتم توی آشپزخانه و سماور را روشن کردم. پرده پنجره را کنار زدم که اگر او آمد بتوانم ببینم. چراغهای کوچه خاموش شد. رفتگر شهرداری کوچه را جارو کرد. همسایه‌امان ماشینش را توی حیاط روشن کرد و از خانه بیرون رفت. اما خبری از او نشد. نمی‌توانستم چشم از پنجره بردارم. انتظار بداست، خیلی بداست، یک‌عمر از انتظارمی‌ترسیدم. آنوقت این حوان آمد. من‌هنوز پیراهن حواب تنم‌بود. با هم حرف زدیم. کمی آرام شدم. پیش از ظهر حوابم گرفت. بیدار که شدم ساعت یک بعد ازظهر بود، اما او نیامده بود. وحشت کردم. با خودم گفتم اگر تا ساعت چهار هم نیامد، دیگر هیچوقت نمی‌آید..." زن‌عمویم یکریز حرف می‌زد و حال‌عادی نداشت. به‌هرکس می‌شناخت با تلفن خبر می‌داد و از همه می‌خواست که شوهرش را برای او پیدا کنند. رفت‌وآمدها

طرح از هومن مرتضوی

به‌خانهٔ ما شروع شد. حتی به‌آشناهایی که درشهرستان داشتیم تلفن‌زدیم، به‌کلانتری‌ها، زندانها و کمیته‌ها، اما هیچ‌جا اثری از عمویم نبود. کم‌کم دلشورهٔ او به‌من هم سرایت کرد. روزنامه‌های عصر را که ورق می‌زدم، بی‌آنکه بخواهم، چشمم به‌دنبال آگهی گمشده‌ها و جسدهای ناشناس می‌گشت. یکبار عکس جسد مرد سالمندی را دیدم و با وسواس چند بار مشخصات آنرا خواندم تا مطمئن شدم عکس جسد عمویم نیست. اما آن ورق روزنامه را از زن‌عمویم پنهان کردم. روز سوم یا چهارم ما دیگر امیدی به بازگشتن عمویم نداشتیم. زن‌عمویم به‌دوست قدیمی‌اش تلفن زد. او را از زمان مدرسه می‌شناخت. ساعتی نگذشته بود که آن زن همراه مادرش به‌خانه ما آمدند. هردو چاق بودند و ساقهایشان در جورابهای سیاه خفت افتاده بود. مادر سالخورده به‌سنگینی و بازحمت قدم برمی‌داشت. در سرسرا که پالتوهایشان را از تن بیرون آوردند بوی سرما و عطر صابون درخانه پیچید. زن‌عمویم همین که دوست زمان مدرسه‌اش را دید، خود را در آغوش او انداخت و های‌های گریه کرد. شانه‌هایش بشدت تکان می‌خورد و من صدای هق‌هق او را نخستین بار بود که می‌شنیدم.

عمویم این‌آخری‌ها اغلب ساکت درگوشه‌ای می‌نشست. مدتها می‌شد که دیگر کتابی را دست او ندیده بودم. هر روز بعدازظهر چند لحظه‌ای جلو آینه قدی سرسرا می‌ایستاد، با دقت تارهای بلند و سفید مویش را شانه می‌کرد، کلاه خاکستری‌رنگش‌را برسرمی‌گذاشت و ازخانه بیرون می‌رفت. مردی بود با حرکاتی آرام‌که به‌تمیزی و آراستگی ظاهر خود اهمیت می‌داد، وحتی دراین کار وسواس داشت. اما شب‌های آخر خسته و کوفته از پیاده روی‌های عصر به‌خانه برمی‌گشت، آشکارا پریشان و بی‌حوصله می‌نمود و کفش‌هایش خاک آلود بودند. این‌نشان می‌داد که راه زیادی رفته است یا روزها می‌گذشت و گردوغبار آنها را پاک نکرده بود. یادآوری این نشانه‌ها به نگرانیم دامن می‌زد، و روز به‌روز نشستن در جمع آن آدمها و شنیدن‌حرفهای زن‌عمویم برایم مشکل‌تر می‌شد. حضور آنها مرا به‌این فکر می‌انداخت که عمویم مرده است و آنها برای‌دلداری دادن به‌ما آمده‌اند، یا بنظرم می‌آمد که او در یکی از اتاق‌های خانه در سکرات مرگ است و ما جز انتظار کشیدن و حرف‌زدن کار دیگری از دستمان برنمی‌آید. این بود که دیگردرخانه نماندم. اطمینان داشتم که‌دوست‌زن‌عمویم اورا تنها نمی‌گذارد حالا دیگر از صبح زود می‌آمد، از مهمانها پذیرایی می‌کرد و شب دیروقت از پیش او می‌رفت. زن‌کم حرف و خوشرویی بود. تنها یکبار در آشپزخانه چندکلمه‌ای با من حرف زد، سربسته و با تمجمج، مثل اینکه می‌خواست رازی را با من درمیان بگذارد، گفت که زن‌عمویم این‌روزها به‌کمک و محبت من نیاز دارد و نباید او را تنها بگذارم. گفت از این پس تنها تکیه‌گاه او در این دنیا من هستم. بااینحال شلوغی خانه را نمی‌توانستم تحمل کنم و زن‌عمویم این را خوب‌می‌دانست. دلم می‌خواست تنها باشم و خودم را با این‌خیال دلخوش می‌کردم که می‌خواهم در خیابانهای شهر به‌دنبال عمویم بگردم. می‌دانستم که جستجوی بیهوده‌ای است، اما تنها کاری بود که از دستم برمی‌آمد.

از اداره مرخصی گرفته بودم. صبح در خانه می‌ماندم و پای تلفن انتظار می‌کشیدم، اما بعد از ظهر از خانه بیرون می‌رفتم، ساعت‌چهار، و این درست همان‌ساعتی بود که عمویم برای‌گردش بیرون می‌رفت. هربار که از درخانه قدم توی کوچه می‌گذاشتم، شهر با هزارتوی خیابانها، کوچه‌ها و چهار راههایش در برابرم دهان می‌گشود. مردی پنجاه و شش‌ساله با پالتو سرمه‌ای رنگ، کلاهی خاکستری و عینکی که شیشه‌های آن چشم‌های نزدیک بینش را همچون دو لکهٔ سیاه نشان می‌داد، یکروز بعد از ظهر از خانه بیرون رفته و هیچ نشانی از خود به‌جا نگذاشته بود. کسی از او خبر نداشت، رد پایی نبود. جستجو را از کجا بایست آغاز می‌کردم؟ آفتاب از ساختمانهای ضلع شرقی خیابان بالا رفته بود، اما برق شیشه پنجره‌ها از لابلای سرشاخه‌های خشک درختان نشان می‌داد که خورشید هنوز در آسمان است. تا غروب وقت زیادی داشتم. با خودم می‌گفتم این همان آفتاب پریده‌رنگی است که او هر روز موقع بیرون آمدن از خانه می‌دیده است. جای‌آنرا نشان‌کرده‌بودم. برتکه‌ای از اسفالت خیابان قدم می‌گذاشتم که شاید او هم برآن قدم می‌گذاشت. از روی پل پیاده‌رو که می‌گذشت، آنجا می‌ایستاد و پا به‌پا می‌کرد تا سیل ماشین‌ها پشت چراغ‌قرمز متوقف‌شود. کفش‌هایش خاک‌آلود بود. سرم را که بلند می‌کردم دیواره‌ای نقاشی شده را بربام بلندترین ساختمان مشرف به‌چهارراه‌می‌دیدم. فکر می‌کردم او هم هر روز به‌آن رنگ‌های‌طبله کرده و نوشته‌های ریخته تبلیغاتی نگاهی می‌انداخته است. یکی دورنگ اصلی هنوز هم حباب‌های نوشابه‌ای گازدار را برجدار لیوانی غول آسا نشان می‌دهد. روز اول که آنجا ایستاده بودم و انتظار می‌کشیدم، نگاهم به‌دو موش بزرگ وخاکستری رنگ توی جوی خیابان افتاد. درمیان گل‌ولای چیزی را می‌جویدند، باولع می‌جویدند. یک قدم به‌عقب برداشتم تا این منظره را از نزدیک تماشا کنم، اما آن دو حیوان جثه‌های خیس و سنگینشان را تکانی دادند و زیر پل فرو رفتند. روزهای اول حتی سرنزدیک‌ترین چهارراه به‌خانه‌امان، گیج و درمانده‌می‌شدم. نمی‌دانستم کدام مسیر را انتخاب کنم. اما احساسی درونی به‌من می‌گفت که عمویم راه پائین را انتخاب کرده است. دکمهٔ بالایی پالتوام را می‌بستم و با روشن شدن چراغ‌قرمز به‌راه می‌افتادم. باگام‌هایی به‌آرامی گامهای او از روی خط کشی عابر پیاده به‌آن سوی خیابان می‌رفتم.

با تاکسی بیست دقیقه‌ای راه است، و همان مدت باید پیاده می‌رفتم تا به‌نزدیکترین پارک می‌رسیدم. اما اتوبوسی یکراست مرا تا جلو دروازهٔ پارک می‌برد. عمویم زیاد سوار اتوبوس می‌شد. بارها ورقه‌های بلیت رادیده بودم که تا می‌کرد و در کیف بغلش‌جامی‌داد. در اتوبوس گاهی این احساس به‌من دست می‌داد که کارآگاهی هستم و برای پیداکردن عمویم باید قدم به قدم راههایی را بروم که او زمانی رفته است. احساس خنده‌داری بود و ای‌بسا مسافری بی‌خبر مرا در آن حال دیده است که لبخند نابجایی برلب داشته‌ام. خود من آدمهایی را می‌دیدم در پیاده‌روها یا در خیابانهای پارک که بلند بلند با خودشان حرف می‌زدند و با حرکت دست به‌اینجا و آنجا اشاره می‌کردند. با شتاب سنگفرش جلو پارک را پشت سرمی‌گذاشتم و خودم را به محوطهٔ چمن‌کاری شده‌می‌رساندم. اما تنها یک نگاه به‌منظرهٔ آنجا کافی بود تا از پیدا کردن عمویم ناامید شوم. زیر درخت‌های خشک و بی‌برگ و روی نیمکت‌های چوبی مردانی به‌سن و سال او و پیرتر از او نشسته بودند. با خودم می‌گفتم که بی‌شک یکی از آنها قیافه عمویم را بیاد می‌آورد، اورا می‌شناسد و او را درآخرین روز دیده است. چندبار نزدیک بود قدم پیش بگذارم و با پیرمردی سرصحبت را باز کنم. اما بنظر نمی‌آمد که آنجا کسی حال و هوای حرف‌زدن داشته باشد. سرها در یقهٔ پالتوها بود و چشم‌های نیمه‌باز آخرین اشعه‌های خورشید را درخود فرو می‌برد. همه را انگار عطسه‌ای جاودانی درجای خود خشک و میخکوب کرده بود. از روی سایه‌های دراز تپه‌های مصنوعی و از برابر تک‌تک آن نیمکت‌ها می‌گذشتم. به ندرت گردش مردمکی در حدقه‌ای نشان می‌داد که پیرمردی متوجه عبور من از کنار خود شده‌است. از سوی دیگر بعید می‌دانستم که آدمی با خلق و خوی عمویم آنجا با کسی طرح دوستی ریخته باشد. یکبار سرشام گفته بود که این‌روزها دیگر از رفتن به‌پارک هم خسته شده‌است. می‌گفت محوطه پارک‌ها مثل حیاط زندان است. می‌دانستم که اهل هیچ فرقه و مسلکی نیست، اما در جوانی یکسالی را بزندان رفته بود. یادگار آن‌دوره از زندگیش، قاب‌عکسی از مصدق، سالها پشت قفسه کتابهایش خاک می‌خورد. پس ازانقلاب آنرا بیرون آورد. با الکل قاب‌چوبی‌اش را پاک‌کرد، جلا داد و روی میز کتابخانه‌اش گذاشت. در میانسالی هرازگاهی مقالاتی در باره موضوعات حقوقی می‌نوشت یا ترجمه می‌کرد و برای چاپ به‌مجله‌ای که‌با سردبیرش آشنایی داشت می‌فرستاد. دوره‌های آن‌مجله را با جلد چرمی در قفسه‌ای جداگانه بالای میز جا داده بود.

از پارک بیرون می‌آمدم و در خیابانها سرگردان می‌شدم. باید کسی را گم کرده باشید تا بدانید که این شهر ناگهان چه ابعاد هول‌انگیزی پیدا می‌کند. در و دیوارهای دوده گرفته، چهارراههای شلوغ و جمعیت چرک و زنده‌توی پیاده‌روهایش را انگار نخستین‌بار بود که می‌دیدم. گاهی که اتوبوس به پل هوایی می‌رسید، احساس می‌کردم که از روی پوستهٔ برآماسیده خیابان می‌گذرم.

شهر یکباره با حیاط دلگیر خانه‌ها حوض‌های خالی آب، ایوان‌ها و پشت‌بام زیر پای من عریان می‌شد. هیچ رمزورازی نداشت، اما جایی عمویم را در خود پنهان کرده بود. حتی یک پاره ابر هم در آسمان دیده نمی‌شد تا چشم کار می‌کرد آسمان و دود و غبار بود. شعاع جهنده‌ای از آفتاب روی شیشه ساختمانها، لوله‌های هواکش و فلز شیروانی‌ها به‌دنبالم می‌آمد و یک‌لحظه قرص خورشید را در قاب پنجره اتوبوس می‌دیدم. چشمانم را می‌بستم و باز می‌کردم. در آن دورها جایی، کسی دسته‌ای کبوتر را پرواز داده بود. بال‌زنان درآسمان غروب بسوی اسکلت ساختمانی ناتمام پیش می‌رفتند. در ایستگاههایی که نمی‌شناختم از اتوبوس پیاده می‌شدم و در خیابانها و کوچه‌هایی پرسه می‌زدم که هرگز گذارم به‌آنجاها نیفتاده بود. هواکه تاریک می‌شد ازهجوم مردم برای رفتن به‌خانه‌هایشان سراسیمه می‌شدم. خود من هم عجله‌می‌کردم. تنها ماندن در آن‌خیابانها و دور از خانه مرا به‌وحشت می‌انداخت. نام خیابانها را نمی‌دانستم. مغازه‌ها را یکی پس از دیگری می‌بستند، و من جهت را گم می‌کردم. در راه برای انصراف خاطر به‌این‌خیال در ذهنم پروبال می‌دادم که عمویم برگشته است، پیش از من به‌خانه رسیده و او را خواهم دید که پس‌از غیبتی کوتاه دوباره پشت میزآشپزخانه فنجان چای داغ و پررنگی را جرعه جرعه می‌نوشد.

شبی به‌خانه که آمدم، در سرسرا مردی را دیدم که پشت به‌در نیمه‌باز مهمانخانه نشسته بود. با عجله پالتو را از تنم بیرون آوردم و به‌اتاق مهمانخانه رفتم، زن‌عمویم با اکراه ما را به‌همدیگر معرفی کرد وبا دوست زمان مدرسه‌اش به‌آشپزخانه رفتند. ازدوستان قدیمی عمویم بود. مدتی ساکت در برابر هم نشستیم و من از زیر چشم او را می‌پاییدم. اندام کوچک اما شق‌ورقی داشت. روی صندلی نشسته بود و لبهٔ کاشکل ظریف و ارغوانی رنگی از زیر یقهٔ کت از مد افتاده‌اش پیدا بود. سبیل پهن و سفیدش با شاربی کوتاه بالای لبش را تازیر سوراخهای گشاد و پرموی بینی می‌پوشاند. نگاهم خودبه‌خود به‌پاهایش افتاد که به‌زحمت به زمین می‌رسیدند. کفش‌هایش خاک‌آلود بود. به‌آشپزخانه که برای آوردن‌چای رفتم، زن‌عمویم گفت که از این مرد خوشش نمی‌آید، هیچوقت از او خوشش نیامده است. باردیگر در مهمانخانه روبروی آن مرد نشستم و سرانجام توانستم سرحرف را بااو باز کنم. سیگاری تعارفش کردم، نمی‌کشید، اما از من قبول کرد. همچنانکه ناشیانه به سیگار پک می‌زد، گفت: "... بله، ساعت‌ها اگر توی خیابانهای این شهربگردید به‌یک چهرهٔ آشنا هم برنمی‌خورید. من با اینکه خودم عصرها عادت به پیاده‌روی دارم، اما عجیب است که عموی شما را ندیده‌ام. بهتر است بگویم پدنتهاست او را ندیده‌ام، وآنوقت حالا، دراین وضعیت..." حرفش را ناتمام گذاشت. پک محکمی به‌سیگار زد و با دستی که آشکارا لرزش داشت استکان چای را نزدیک دهان برد. بنظرم آمد که آدم تنهایی است. انگار روزها می‌گذشت که با کسی حرف نزده بود. اما هنگام حرف‌زدن در چشمهای من نگاه نمی‌کرد. حرفش را ادامه داد: "خب، آدم نمی‌تواند تمام روز را در خانه بماند. من که هیچوقت عادت‌نداشته‌ام وقتی هم که هنوز بازنشسته نشده بودم، نمی‌توانستم سرشب مثل مرغ توی لانه برم. البته من کسی را بخاطر راه و رسم زندگیش سرزنش نمی‌کنم، اما خودم نمی‌توانم، عمری است که نتوانسته‌ام. غروب را باید از خانه بیرون بود. حالا می‌پرسید کجا می‌روم؟ کاش این‌سئوال را نمی‌کردید. جوابش مشکل است. واقعش اینست که آدم نمی‌داند کجا برود... شاید شما جوانها این مشکل را نداشته باشید". حرفش‌را بریدم، گفتم: "اینطورهاهم نیست". لبخندی زدم و اضافه کردم: "در سی‌وپنج سالگی هم آدم به اندازه کافی احساس پیری می‌کند". سرش را به‌نشانهٔ آنکه مقصودم را می‌فهمد تکان داد، چند بار تکان داد، و مثل آدمی که بلند بلند با خودش‌حرف‌بزند، گفت: "درست است. اما چنین روشی را به شما توصیه نمی‌کنم. شما هنوز وقت و فرصت زیادی دارید. اما برای مَن پیرمرد مسئله فرق می‌کند. من هم مثل عموی شما جای خاصی را ندارم که بروم. کسی هم نیست که آدم سراغش برود، ومگر چقدر می‌شود سراغ دوست و آشنا رفت. هرکس گرفتاری‌های خودش را دارد. عجیب نیست که عموی شما به‌دیدن کسی نمی‌رفته‌است. من خودم در پارک‌ها قدم می‌زنم، بی‌هدف سوار اتوبوس می‌شوم و تا آخر خط می‌روم. آنجا پیاده می‌شوم وسوار اتوبوس دیگری می‌شوم. سرگرمی ارزان و مناسبی است. هر بار که از خانه بیرون می‌روم نمی‌دانم آنروز گذارم به‌کجاها می‌افتد. اینطور بهتر است... برای آدم یکنواخت نمی‌شود." دود را از سوراخهای بینی‌اش بیرون می‌داد. استکان چای را که تا ته نوشید با دقت آنرا روی میز گذاشت. گفت: "... ار اتفاق درست حدس‌زده‌اید. آدمهایی به‌سن وسال من و عمویتان به مرکز و جنوب‌شهر می‌روند. به‌جاهایی می‌روند که خوب‌می‌شناسند. خیابانهای شمال شهر با سربالایی‌هایی که دارند نفس‌آدم را می‌گیرند. از این‌گذشته، آن پایین‌ها بیشتر آدم سرگرم می‌شود. شهر شلوغ است. در شلوغی و رفت و آمد، ما پیرمردها کمتر احساس تنهایی می‌کنیم. ساختمانها، مغازه‌ها و گاهی حتی یک‌دیوار دودزده خاطره‌انگیز است. البته باید بگویم که هیچ‌جای زیبایی نیست، و شهر در قسمت‌هایی واقعاً زشت و کریه می‌شود. اما رویهمرفته آن پایین‌ها من کمتر احساس غریبگی می‌کنم." پیرمرد آه‌کشان گفت: "عجیب است که گاهی در این گشت و گذارها به‌این فکر می‌افتم که نکند ناخودآگاه دارم دنبال چیزی می‌گردم و از خودم می‌پرسم که واقعاً" دارم دنبال چه می‌گردم؟ اما هیچ‌چیز به فکرم نمی‌رسد و همین مرا می‌ترساند..." دلم می‌خواست ساعت‌ها در برابر این پیرمرد بنشینم و او با صدای گرفته از دود سیگار برای من حرف بزند. یکبار که هنگام صحبت به‌خنده افتاد، دندانهای زردرنگ و فاصله‌دارش با آرواره‌ٔ پایین از توی‌دهان بیرون‌زد. در حالت عادی لب‌های به‌هم دوخته‌اش و آن سبیل پهن و اصلاح‌شده این نقص مادرزاد را در صورت او می‌پوشاند.

پالتوام را می‌پوشیدم. مثل عمویم کلاهی را برای محافظت پیشانی و مغز سر از هوای سرد برسر می‌گذاشتم. پیش از ترک خانه جلو آینه سرسرا درنگ می‌کردم و نگاهی به‌سرووضعم می‌انداختم. انگار با تکرارکارهای عمویم سرنخی از ماجرای گمشدن او رابه‌دست می‌آوردم. روزهای آخر تنها در خیابانهای قدیمی شهر می‌گشتم. بویی را در هوا می‌شنیدم که بینی‌ام را آزار می‌داد، اما مرا به‌دنبال خود می‌کشاند. بویی آشنا بود که نمی‌دانستم نخستین‌بار کجا و چه‌زمانی آن‌را شنیده‌ام. مثل آن پیرمرد بی‌هدف سوار اتوبوس‌ها می‌شدم و تا انتهای خط می‌رفتم. سرچهارراههای شلوغ آن بو به‌مشامم می‌خورد و خواهی نخواهی مرا به‌راهی می‌کشاند که مقصد آن را نمی‌دانستم. گاهی شنیدن آن با این توهم همراه بود که عمویم را میان عابران پیاده‌رو یا در حال عبور از عرض خیابان دیده‌ام. دلم شور می‌افتاد و سرم را برمی‌گرداندم‌و دور و برم را نگاه می‌کردم. اما نشانی از عمویم نبود. عجیب اینکه پس از دیدار با آن پیرمرد دوست عمویم گاه و بیگاه چنین احساسی به‌من دست می‌داد. فکر می‌کردم شاید بوی ادکلن پیرمرد یا بوی لباس‌های کهنه اوست که از راه مخاط بینی تا ژرفای ناخودآگاه من اثر کرده است و حالاآنرا بیاد می‌آورم. هیچ منشاء مشخص و بیرونی برای آن نمی‌توانستم پیدا کنم. در این‌گردش‌ها گاهی که زانوهایم دیگر توان راه رفتن نداشت، در میدانی روی نیمکتی می‌نشستم. گرداگردم روی چمن‌های تنک بیکاره‌ها و آواره‌های افغان با پیراهن‌ها و دستارهای خاک‌آلود بربقچه‌هایشان لم داده بودند و بلند بلند باهم حرف می‌زدند. از نشستن آنجا و نگاه کردن به آبهای سبزوراکد حوض میدان حوصله‌ام سر می‌رفت. سیگاری می‌کشیدم و دوباره به‌راه می‌افتادم. آن بو

با من بود. از لابلای دستفروش‌های توی پیاده‌رو و رفت‌وآمد مردم راه خودم را باز می‌کردم. جلو ساختمانهای کهنه می‌ایستادم و آجرکاری دیواری یا مقرنس سردری مرا به یاد حرفهای پیرمرد می‌انداخت. عابری به من تنه می‌زد، مرا به‌خود می‌آورد و من به راهم ادامه می‌دادم. حتی در هواهای آلوده‌ای که ریه‌هایم را می‌خراشید و نفسم را سنگین می‌کرد، آن بورا به‌وضوح می‌شنیدم. در یکی از خیابانهای پایین شهر ساختمان متروک هتلی است که ایوانی با ستون‌های بلند دارد. به‌یاد می‌آوردم که آن‌ایوان دلباز و تالار هتل سی‌چهل‌سال پیش پاتوق هم‌نسلان عمویم بوده است. پوسته‌های زنگاری‌رنگ اکلیل هنوز در شاخ و برگ‌برجسته سرستونها به‌چشم می‌خورد و از پیاده‌رو می‌توانستم آسمانه‌دری را ببینم که به‌ایوان باز می‌شد و نقشی از هلال ماه و ستارگان داشت. ایوان باهرهٔ فرسوده‌اش حالازیرتلی از خرده‌ریزهای کارگاههای تولیدی و یکی دو تختخواب فلزی زنگ‌زده شکم داده است. آنجا ایستاده بودم، و بادسردی که در هوا می‌وزید چشمانم را می‌سوزاند. هواروبه تاریکی می‌رفت. دلم شور افتاد، چرا که در یک‌لحظه احساس‌کردم عمویم از کنارم گذشته است، شک نداشتم که عمویم بود. پالتو سرمه‌ای رنگ و کلاهش را دیدم که در لابلای جمعیت پیاده‌رو فرو می‌رفت و از من دور می‌شد. شروع به‌دویدن کردم. گدای افلیجی با قوطی سکه‌هایش روی زمین می‌خزید تا خود را به‌پل پیاده‌رو برساند. نزدیک بود درپاهای من بپیچد و مرا نقش‌زمین‌کند. اما شلنگ انداز از روی کاسه‌های لخت و کبود زانوهایش پریدم و با چند قدم که میان زمین و هوا برداشتم بالاخره توانستم تعادل خود را به‌دست بیاورم. می‌خواستم با فریاد عمویم را صدا بزنم، اما می‌دانستم که در شلوغی پیاده‌رو صدایم به او نخواهد رسید. سرتقاطع خیابانی فرعی به‌او رسیدم و با دست سرشانه‌اش زدم. تا چند لحظه‌همچنان فکر می‌کردم عمویم است، و در همانحال از رنگ‌چهره‌اش یکه خورده بودم. زرد بود. به آدمی می‌مانست که ناگهان پیرو شکسته شده باشد. مرد عابر سرش را برگردانده بود و مات مات مرا نگاه می‌کرد. نرمه سیبلی داشت و کلاهی خاکستری رنگ درست شبیه به‌عمویم. نفس‌نفس می‌زدم و زبانم در دهان نمی‌گردید. از او عذرخواستم و مرد بی‌آنکه کلمه‌ای‌برزبان بیاورد بازنبیلی که در دست داشت به‌راهش‌ادامه‌داد. زانوهایم می‌لرزید. آن بو را دیگر نمی‌شنیدم. دردهانم حس می‌کردم. انگار مشتی‌خاک را یک‌نفس به درون سینه فرو برده بودم و گلویم می‌سوخت. شب وقتی به‌خانه رسیدم زن‌عمویم را دیدم که تنها در سرسرا کنار بخاری ایستاده است. چراغ مهمانخانه خاموش بود، و حتی دوست زمان مدرسه‌اش زودتر از شبهای پیش رفته بود. دستش را روی شانه‌ام گذاشت. گریه نمی‌کرد. اما چشمهایش نشان می‌داد که گریه کرده‌است. با صدایی که به‌زحمت از توی گلویش بیرون می‌آمد گفت فردا صبح زود باید برای شناسایی و تحویل جسد عمویم به یکی از بیمارستانهای پائین شهر بروم. جسد در سردخانه بیمارستان بود. دوست زمان مدرسه‌اش هم صبح اول وقت با ما می‌آمد.

در تاریک و روشن هوا زن‌عمویم لباس سیاه پوشید. سرتاپا سیاه و توری سیاهرنگ‌را روی صورت خود انداخت. آرامش او عجیب بود. شب‌هایی که شهر را بمباران می‌کردند، این زن تا سرحد جنون پیش‌می‌رفت. خود من‌حالت موشی را داشتم که توی جعبهٔ آزمایشگاه گرفتار شده باشد. در تاریکی‌سرسرا از اینسو به آنسو می‌رفتم. اما زن‌عمویم آنروز درراه و در سردخانه آرام بود. نگاهش حالت کسی را داشت که پس از مجادله‌ای طولانی سرانجام اطرافیانش را مجاب کرده باشد. سرش به‌پشتی صندلی عقب تاکسی تکیه داشت و ما در سکوت به‌طرف بیمارستان رفتیم. دلشوره‌ای داشتم که نخوردن‌صبحانه و کشیدن سیگار آنرا تشدید می‌کرد. هرآن می‌توانستم سرم را از پنجره ماشین بیرون ببرم و اندرونه‌ام را یکجا بالا بیاورم. طلوع آفتاب به‌پشت ساختمان بیمارستان و جلو سردخانه رسیدیم. وقتی دست زن‌عمویم را گرفتم که از تاکسی پیاده شود آن بوبه مشام خورد. انگار از چین‌های لباس سیاه او در هوای سرد صبح پراکنده می‌شد. پشت در سردخانه انتظار کشنده‌ای بود در پاها و پهلوهایم احساس مورمور می‌کردم و می‌دانستم که از سردی هوا نیست. کسان دیگری هم از بستگان ما آمدند. وقتی سروکلهٔ ماءمور بیمارستان با یکی از مستخدم‌ها پیدا شد، آن‌احساس مومور جای خود را به‌گرمایی بر پوست‌گونه‌ها و پیشانی‌ام داد. مستخدم بیمارستان از میان دسته‌ای کلید یکی را بیرون کشید و با خونسردی آدمی که کار روزانه‌اش را انجام می‌دهد، آنرا در سوراخ قفل در بزرگ و فلزی سردخانه چرخاند. بار دیگر موجی غلیظی از آن بو توی بینی‌ام‌زد. بوی اندام‌های منجمد مرده و داروی ضدعفونی بود.

ماءمور بیمارستان بخاطر دیررساندن خبر به‌ما عذرخواهی کرد. مردی بود با صورتی سرخ و تازه اصلاح کرده و تارهای مویش را با دقت به‌یکطرف سر شانه کرده بود. من و زن عمویم و دوست زمان مدرسه‌اش را به داخل سردخانه راهنمایی کرد. شناسنامه عکس‌دار عمویم را به‌او نشان دادم. سرسری به آن نگاهی انداخت و گفت که در جیب‌های عمویم تنها یک کارت ویزیت دندانپزشک پیدا کرده بودند. دو شماره تلفن با مداد روی کارت یادداشت شده بوده اما تلفن‌ها هیچکدام جواب نمی‌دادند. پوشه اسنادش را زیر بغل گرفت و گفت: "تعجب می‌کنم که آدمی به‌سن و سال عموی مرحوم شما هیچ مدرک دیگری همراه نداشت. حتی یک تقویم بغلی با اسم و شماره تلفن دوستان و آشنایان دراینجور مواقع کمک زیادی می‌کند. ما می‌توانستیم فردای همانروز که عمویتان را به‌اینجا آوردند شما را درجریان بگذاریم." آهسته و شمرده‌شمرده حرف می‌زد. پاکتی را به‌دست من داد که در آن کیف پول عمویم، چند ورق بلیت اتوبوس، چند تا کلید، پول خرد و شانه و عینک‌او بود. لباس و کفش‌هایش را باید حداقل تحویل می‌گرفتم. کاغذ رسیدی را امضا کردم. در برابر ردیفی از جعبه‌های کشویی ایستاده بودیم و مستخدم یکی از جعبه‌ها را با صدای‌گوشخراشی بیرون کشید. توده‌ای بی‌شکل زیر ملافه‌ای سفیدرنگ پیدا شد. از من خواست که نزدیکتر بروم و با حرکتی ناگهانی روی جسد را پس زد. جسد مردی بود با صورتی ملاشی که از زیر پلک‌هایش خطی از سفیدی چشم‌ها دیده می‌شد و در گودی شقیقه‌ها و کنار دهن‌رگه‌هایی از خون دلمه شده به‌چشم می‌خورد. صورت و عضلات گردن جا به‌جا نشان خراشیدگی داشت. سرم را برگرداندم. زن عمویم را دیدم که به‌نشانه نفی سرش را از اینسو به‌آنسو تکان می‌داد. ماءمور بیمارستان عذر خواست. از روی ورقه‌ای که لای پوشه داشت مشخصات جسد عمویم را بلندبلند برای مستخدم خواند. اما بار دوم هم مستخدم اشتباه کرد. این‌بار جسدمرد سالمندی بود با موهای سفید کوتاه و خارمانند که‌از پوست زرد و شوره‌بسته‌ٔ جمجمه‌اش بیرون زده بود. شکم بادکرده‌ای داشت. ماءمور بیمارستان که دستپاچه شده بود، جلو رفت. روی جسد را انداخت و با کمک مستخدم جعبه‌آهنی را با جمجمه‌ٔ شکم مرده‌دوباره در قفسه سردخانه جا داد. مستخدم همچنانکه کلمات نامفهومی را زیرلب می‌گفت بطرف جعبه سوم رفت.

دیگر شک نداشتم که سراغ جسد عمویم رفته است. پشت آرام‌آرام آن بو را از شکاف و سوراخهای جعبه با چشم خود می‌دیدم. اگر روی جسد را هم پس نمی‌زد می‌دانستم که زیر آن پارچه سفیدرنگ عمویم دراز کشیده است. جعبه روی ریل‌های خشک و یخ‌بسته‌اش به‌بیرون کشیده شد و مستخدم پارچه را کنار زد. صورت عمویم بود. چشم‌هایش نیمه‌باز بودند. سرم بی‌اختیار به طرف زن‌عمویم برگشت. زانوهایش انگار زیر بار حثهٔ کوچک او خم شدند و نور صورتش لرزید. دوست زمان مدرسه‌اش زیر بغل او را گرفت. کف دستهایم در آن هوای سرد عرق کرده بود. دستم را به لبهٔ سرد جعبه تکیه دادم و خم شدم تا از نزدیک صورت عمویم را ببینم. نمی‌توانستم باور کنم که آن چشم‌ها مرده‌اند. هنوز نگاه داشتند. ماءمور بیمارستان سرش را نزدیک گوش من آورده بود و پچ‌پچ می‌کرد. حرفهایش را جسته و گریخته بیاد می‌آوردم. چند بار شنیدم که گفت: "این تنها کاری بود که از دست ما برمی‌آمد." همان روز اول یا دوم جسد را باید دراختیار پزشکی قانونی می‌گذاشتند، اما ترجیح داده بودند که هر طور شده نشانی ما را پیدا کنند و جسد را به‌صاحبانش تحویل دهند. نشانی را با کمک منشی دندانپزشک پیدا کرده بودند. ماءمور بیمارستان گفت: "دست‌کم پنج یا شش نفر از مشتری‌های آن مطب درست مشخصات ظاهری عموی شما را داشتند و دخترک منشی مطب با اصرار زیاد حاضر شد به‌یک‌یک آنها تلفن بزند." با تکان

دادن سر تصدیق کردم که کار مشکلی بوده است. اما پیچ‌پیچ او در گوشم ادامه داشت. عمویم را در حال مرگ روی یکی از نیمکت‌های میدان نزدیک بیمارستان پیدا می‌کنند. عابری متوجه می‌شود و او را با یکی دو نفر از کاسب‌های محل به‌بخش سرپایی بیمارستان می‌آورند. اما همانجا روی نیمکت کار از کار گذشته بود. برگه‌های پرونده را نشانم داد. در گواهی پزشک علت مرگ انسداد شریان مغزی تشخیص داده شده بود. برگ تحویل جسد را امضا کردم. مأمور بیمارستان بالاخره به‌من تسلیت گفت و این را هم گفت که مرگ بر اثر سکته اینروزها بسیار شایع است. آدم را غافلگیر می‌کند. اما مرگی راحت و آسی است.

در سردخانه حتی یک چراغ هم روشن نبود. روشنایی تنها از شیشه‌های کدر نورگیر سقف به‌پایین می‌تابید. نگاهم بار دیگر به‌آن دو زن سوگوار افتاد که در چند قدمی جسد ایستاده بودند. نمی‌دانستم که چه باید بکنم. صورت زن‌عمویم از پشت خانه‌های نور یکدست سفید می‌نمود. سرش را بر شانهٔ دوستش گذاشته بود و شاید بی‌صدا می‌گریست. وقت زیادی نداشتیم. اما آن چشم‌ها با مردمک‌های شفافشان مرا نگاه می‌کردند و نمی‌توانستم از کنار جعبه تکان بخورم. هر لحظه که می‌گذشت بستر در فعر بی‌زمان و مکان نگاه گنگ آنها فرو می‌رفتم. مردمک‌ها هنوز انگار نگران چیزی بودند. اجزاء دیگر صورت را می‌شناختم، اما نجسد آرام مرگ تناسب آنها را درهم ریخته بود. چروک‌های پای چشم‌ها و پیشانی به شیارهایی عمیق در ورقه‌ای از موم می‌مانست. استخوان سنگین فک که هر شب سر شام لقمه عدا را به‌کندی می‌جوید حالا هرر و برآمده زیر پوستی بی‌خون به‌یکسو کشیده شده بود. دلم می‌خواست ساعت‌ها آنجا بایستم و دست به‌هیچ‌کاری نزنم. بوی جسد را دیگر نمی‌شنیدم. شامه‌ام به‌آن عادت کرده بود. برای آخرین بار که صورتم را نزدیک صورت عمویم بردم، چشم‌ها دیگر به هیچ کجا نگاه نمی‌کردند. مستخدم با اشاره من دست به‌کار شد. به‌کمک ساری نداشت. به‌تنهایی هم می‌توانست جسد را از توی جعبه بیرون بیاورد. اما جلو رفتم و زیر مفصل زانوهای جسد را گرفتم تا آنرا هموار پایین گذاشت. در آن فضای سه‌مترمربع تاریک سپید موهای عمویم هاله‌ای بنفش‌رنگ پیدا کرده بود. پارچه سفید از روی سینه او کنار رفت. زیر پوست لکه‌های خون مرده دیده می‌شد. چه شانه‌های کوچکی داشت! مستخدم با لهجه‌ای غریب وکلماتی حویده‌جویده نشانی میدان محل مرگ عمویم را به من داد. با بیمارستان فاصله زیادی نداشت. کیسه پلاستیکی لباس‌ها و کفش‌ها را با اسکناس‌های توی کیف را به‌او دادم. پاکت خرده‌ریزهای شخصی را برای خودم برداشتم. غروب آنروز و پس از مراسمی خسته‌کننده عمویم را به‌خاک سپردیم.

همه چیز پشت سر هم و با نظمی محتوم اتفاق افتاد. وقتی از گیجی و خستگی آن‌روزها بیرون آمدم، مرگ عمویم خاطره‌ای دور در ذهن من بود. بنظرم می‌آمد که سال‌ها پیش اتفاق افتاده است. مراسم ختم و هفت را در خانه برگزار کردیم. در این مراسم هم کسانی آمدند که آنها را نمی‌شناختم. اما از شباهت چهرهٔ بعضی‌ها با خودم و عمویم سرگرم می‌شدم. عموزاده‌ها و عمه‌زاده‌هایی بودند که پس از سالها آنها را می‌دیدم. دسته‌دسته از درمی‌وارد می‌شدند، من مجبور بودم جلو پای آنها از جا برخیزم و دوباره سر جایم بنشینم. می‌نشستم و به‌آوار قاری‌ها گوش می‌دادم که به نوبت می‌خواندند. هر از گاهی صدای گریه‌ای که در اتاق زنانه بلند می‌شد مرا از حال خود بیرون می‌آورد. در میان جماعت روز ختم آن پیرمرد دوست عمویم را هم دیدم. نفهمیدم که کی از در وارد شده است. در گوشه‌ای تنها نشسته بود و لبهایش را به‌هم دوخته بود. از زن‌عمویم تا بحال چیزی دربارهٔ او نپرسیده‌ام و اینکه چرا از این مرد هیچوقت خوشش نیامده است. لحظه‌ای نگاهم به‌کفشهایش افتاد. کوچک و خاک‌آلود بود. واعظی هم آنروز دعوت داشت که پشت میز رفت و میان قاری‌ها نشست. مرد چهل‌ساله درشت‌هیکلی بود و عینکی با قاب طلایی‌رنگ به‌چشم داشت. با صدایی رعدآسا برای ما وعظ کرد. عمویم را از نزدیک می‌شناخت. یکبار شنیدم که داشت از ایمان خلاق سخن می‌گفت. از امامی فارغ از حرص‌ها که از بوتهٔ شک و محنت سربلند بیرون آمده باشد. شنیدن این حرفها از زبان او برایم بارکی داشت. شعرهایی را هم با صدای نم و رسایش در وصف مرگ به‌آواز خواند. یکجا ناگهان از خواندن بازایستاد، سه‌بار با کف دست محکم روی‌رانش کوفت، و بلند گفت: "وه! وه! که چه روزگار عجیبی است. پیر و جوان چه خوش شاهد مرگ را در آغوش می‌گیرند! چه خوش این جان عاریت را به‌دوست تسلیم می‌کنند!" و به خواندن ادامه داد. قاری‌ها مات و مبهوت او را نگاه می‌کردند.

زن‌عمویم گفت که قصد فروش خانه را ندارد. از من خواست مثل همان روزهایی که عمویم زنده بود در آن خانه بمانم. گفت که هیچ‌چیز تغییر نکرده است. اتاق مطالعه عمویم با کتاب‌های حقوقی و ادبی در قفسه‌هایش و آن قاب عکس همچنان به‌حال خود باقی است. زن‌عمویم مثل همیشه آنجا را گردگیری می‌کند. اصرار دارد که همه چیز سرجای خود باشد. شب‌هایی که بیخواب می‌شوم به‌آنجا سر می‌زنم. چراغ حباب‌دار روی میز را روشن می‌کنم. کتابی را از قفسه برمی‌دارم، روی صندلی چمباتمه می‌زنم و گاهی کتاب در دست همانجا به‌خواب می‌روم. عینک‌عمویم کنار خرده‌ریزهای دیگر او روی میز است. حالا به‌شیئی می‌ماند که سالها بی‌مصرف در گوشه‌ای افتاده باشد. دسته‌هایش شوره‌زده و روی هم جفت نمی‌شوند. آنرا برمی‌دارم و با دسته‌های باز در برابر نور چراغ نگهمیدارم. شیشه‌ها نگاه گمشده‌ای را چون دوخط مفروض در هوا شکل می‌دهند. بعد از ظهرها از خانه بیرون می‌روم. ساعت‌ها در خیابانهای شهر پرسه می‌زنم. شب که خسته و کوفته به خانه برمی‌گردم، زن‌عمویم منتظر من است. فنجانی چای برایم می‌ریزد. شام را با هم می‌خوریم. پس از شام مدتی آنجا می‌نشینم. زن‌عمویم شال خاکستری‌رنگی را که برای خودش می‌بافد هنوز تمام نکرده است. عینک زنجیردارش را به چشم می‌زند و به‌نقشه بافتنی خیره می‌شود. عینک دست‌کم ده‌سالی او را پیرتر از سن و سال واقعی‌اش‌شان می‌دهد. آنرا از چشم برمی‌دارد. با دستمالی نوک سرخ‌شده بینی‌اش را پاک می‌کند و با من حرف می‌زند. بینی‌اش آبریزش دارد.

گردش‌های عصر دیگر برای من عادت شده است. نمی‌توانم در خانه بمانم و بیرون

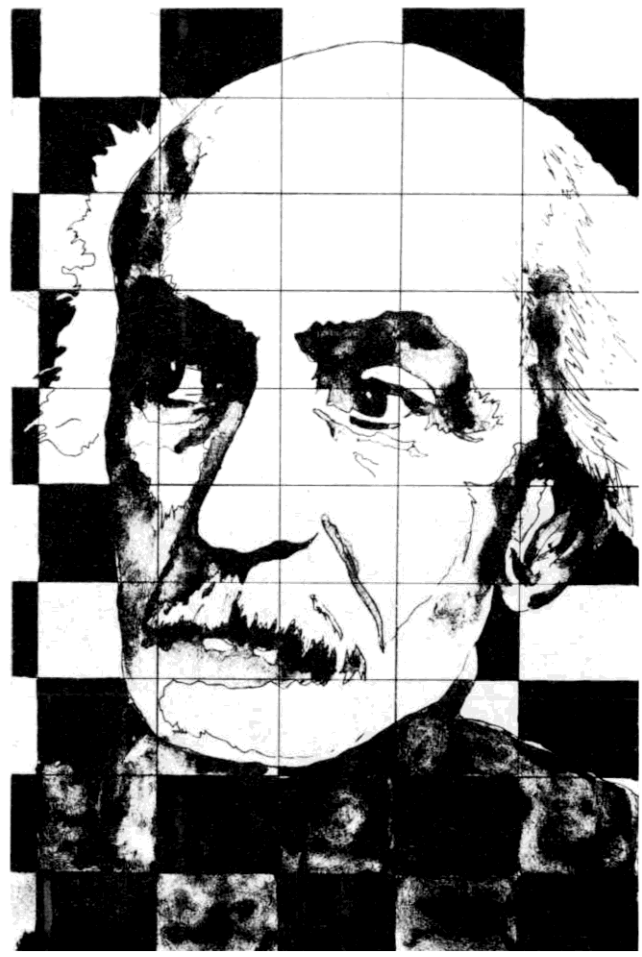
بقیه در صفحه‌ی ۵۱

طرح از هومن مرتضوی

افسانهٔ نیما مانیفست شعر نو

همخوانی با هماوازان (۲)

هوشنگ گلشیری



طرح از شاهرخ فروتن

۳/۱ ــ از جزئی به کلی ــ نیما در حرفهای همسایه می‌گوید :

ــ" عزیز من ، باید بتوانی به جای سنگی نشسته ، دوار گذشته را که توفان زیستن با تو گذرانیده ، به‌تن حس کنی . . . باید بتوانی یک جام شراب بشوی که وقتی افتاد و شکست لرزش شکستن را به‌تن حس کنی . . . دانستن سنگی یک سنگ کافی نیست . مثل دانستن معنی یک شعر است . گاه باید در خود آن قرارگرفت و با چشم درون آن به بیرون نگاه کرد و با آنچه در بیرون دیده شده است به آن نظر انداخت . باید بارها این مبادله انجام بگیرد تا به‌فراخور هوش و حس خود و آن‌شوق سوزان و آتشی که در تو هست ، چیزی فراگرفته باشی . "(۱)

در بیشتر نامه‌ها و یادداشتهای نیما از این‌گونه دستورالعملها می‌توان یافت ، نظیر آنچه می‌گویند توصیهٔ فلوبر به موپاسان بوده‌است که به درختی نگاه کن ، آنقدر که آن را به‌گونه‌ای ببینی که پیش از تو ندیده باشند و بعد که می‌خواهی وصفی از آن بدست بدهی ، آنقدر بنویس و باز بنویس ، تا آن را به‌گونه‌ای وصف کنی ، که پیش از تو نکرده باشند . پس بحث بر سر نوع اشیاء ــ طبیعی ، مصنوع گذشتگان یا مصنوع این دوره ــ نیست . مثال مورد نظر نیما سنگ است و برای فلوبر درخت .

پس حرف بر سر نگرنده و نحوهٔ نگریستن است . نیما در دستورالعمل دیگری به دوستی ــ احتمالا" شاعری جوان ــ می‌گوید :

" . . . من مدتها از عقب سر به یک‌گدا نگاه می‌کنم یا فلان گورهٔ مشتعل آهنگر را تماشا می‌کنم ، نه برای اینکه فورا" از آنها وصف کنم ، بلکه هرنگاه می‌تواند جزئی از نکات را به من اهداء کند . بالمجموع این نکات یک‌وقت می‌توانند به من کمک کنند تا اینکه در موقع نوشتن آنچه می‌نویسم تکرار مشاهدات دیگران به‌نظر نیاید . . . . "(۲)

باز حرف بر سر اشیاء یا کلمات جدید نیست . به‌زبان دیگر میان اسامی عام در شعرهای امروز و ادبیات کلاسیک مسلما" افرایش و کاهشی چندان نمی‌توان سراغ کرد ، و در دورهٔ مشروطیت هم گروهی می‌اندیشیدند با آوردن همان اشیای مصنوع دورهٔ خودشان ــ راه‌آهن و عبره ــ تحول در شعر و نثر را به‌وجود آورده‌اند . هم‌امروز هم می‌توان دو شعر از دو همعصر یافت ، با اسامی عام مشترک ، با این تفاوت که یکی متعلق به‌همان ادبیات کهن است و یکی به شعر معاصر . در افسانه ، هیچ کلمه‌ای که در ادبیات کهن نیامده باشد ــ جز چند اسم محلی و یا نام محلی درختی یا پرنده‌ای ــ نمی‌توان دید . با اینهمه این اشیاء از بنیاد متفاوتند ، مثلا" در این بند :

یک گورن فراری در آنجا
شاخه‌ای را ز برگش تهی کرد . . .
گشت پیدا صداهای دیگر . . .
شکل محروطی خانه‌ای فرد . . .
کلهٔ چند بز در چراگاه . (ص ۴۷)

گورن ، شاخه ، برگ ، صدا ، شکل خانه ، کله ، بز ، چراگاه همه همان کلمات آشنا در ادب کهن می‌توانند باشند . یا :

توده‌ٔ برف از هم شکافید
فلهٔ کوه شد یکسر ابلق.
مرد چوپان در آمد ز دخمه
جنده رد شادمان و موفق
که دگر وقت سبزه‌چرانی است

کلمات همانها هستند ، اما برف در زمان معاصر باریده است ، و مهمتر از همه جملهٔ "دگر وقت سبزه‌چرانی است" ، محتمل‌ترین جمله‌ای است که از دهان چوپان می‌تواند بیرون بیاید ، که البته در ادب کهن بی‌سابقه است . پس شاید بتوان گفت تمایز میان افسانه و اشعارکهن ، تمایز میان دو نگرنده است : نگرنده‌ای انسان کلی است که از منظر ارسطویی یا افلاطونی به اشیائی بی‌تاریخ و لامکان می‌نگرد ، نگرنده‌ای که انسان مشخص یک عصر است ، و به‌اشیای موجود در زمان و مکان از منظر انسانی متعهد می‌نگرد .

شفیعی کدکنی در کتاب ارزشمند **صور خیال در شعر فارسی** میان عنصری و مولوی ، آنهم در توصیف بهار ، مقایسه‌ای کرده‌است ، از عنصری :

باد نوروزی همی در بوستان بتگر شود
تا عنبش هر درختی لعبتی دیگر شود
باد همچون کلبهٔ بزاز پر دیبا شود
باد همچون طبلهٔ عطار پر عنبر شود

سوسن سیم سپید از باغ بردارد همی
باز همحون عارض خوبان رمس احمرشود

و از مولوی:

بهار آمد، بهار آمد، بهار خوش‌عذار آمد
خوش و سرسبز شد عالم، اوان لاله‌زار آمد
رسوس بشنوای ریحان، که سوسن صدزبان دارد
به‌دشت آب و گل سنگر که پرنقش ونگار آمد
گل ازنسرین همی پرسد که "چون بودی درین غربت؟"
همی گوید: "خوشم زیرا خوشبهاران دیار آمد."
سمن با سرو می‌گوید که: "مستانه همی رقصی"
به‌گوش سرو می‌گوید که: "یار بردبار آمد"

و بحق می‌گوید که در شعر عنصری "سحر از دیبا و عنبر و سیم سپید و حلهٔ چینی و رشتهٔ گوهر است و اینها همه چیزهایی است که در زندگی اشرافی آن روزگار وجود داشته" اما در شعر مولوی "هیچ نشانی از عناصر زندگی اشرافی وجود ندارد..." (۳)

اما با نگاهی دوباره به هر دو شعر ــ صرفنظر از رمزی‌بودن عناصر شعر مولوی ــ بخوبی می‌توان دید که بهار وصف شده در هر دو شعر بهاری است کلی، و همهٔ آن عناصری که ملارم با بهار فرض می‌شد کلی‌اند که در هر دو شعر به‌اشتراک آمده‌است. به‌طور کلی در همهٔ بهاریه‌های قدما، صرفنظر از زمان آنها و حتی موطن شاعرشان حلوهٔ بهار با اسامی مشخص و حتی روابطی از پیش‌تعیین شده در دست بیان داده‌می‌شود.

از این میان گویا موجهری با دیگران متفاوت است، چرا که در همهٔ اشعار وصفی‌اش "بهترین نمایندهٔ این‌دوره از نظر تصاویر شعری است" و "برروی هم در حوزهٔ تصویرهای حسی و مادی طبیعت، برزگترین شاعر در طول تاریخ ادب فارسی به‌شمار می‌رود." (۴)

پس گویا باید ببینیم تفاوت افسانه و اشعار موجهری در چیست؟ سرچشمهٔ یکی انگاشتن این دو را باید در بحث "عینیت و ذهنیت" دانست، که گویا قدما بیشتر به جنبهٔ ذهنی خبری. توجه داشته‌اند. و در شعر معاصر اولویت با عینیت است. علت هم شاید تاکیدهای نیما بر "جهات مادی یک منظره" است. ملا":

اتخاذ جهات مادی یک منظره که از لوازم اساسی محسوب می‌شود. درنظرگرفتن مختصات آن جهات پس‌از آن استعانت از چند کلمه‌مربوط و ساده‌وسائلی هستند که شاعر توسط آنها به‌قدری که استعدادش به او اجازه بدهد، می‌تواند فهمیده باشد و به دیگران بفهماند. (۵)

یعنی اگر تمایز اصلی همس صنط محصاب دیداری اشیاء باشد. میان‌موجهری و نیما تفاوتی نخواهد بود. بخصوص که شفیعی کدکنی از "خصایص ویژهٔ شخص شاعر" (۶) سر در بحث از موجهری سحن می‌گوید و برای اثبات این خصیصه ملا" این‌وصف باران را از موجهری می‌آورد.

آن قطرهٔ باران بین از ابر چکیده
کسسه سر هر سرک از آن قطره گهربار
آویخته چون ریشهٔ دستارچهٔ سبز
سیمین گرهی بر سر هر رشتهٔ دستار

حقیقت این است که موجهری براسی از قطرهٔ باران به کمک ریشهٔ دستارچهٔ سبز، توصیف دیداری دقیقی بدست داده است. اما این توصیف نه‌تنها از مقوله وصف قطرهٔ باران کلی است، بلکه مهمتر است ــ فاقد فردیت شاعر است. ملا" در این قصیدهٔ مشهور موجهری:

شبی گیسو فروهشته به دامن — ملاسین معجر و قیرینه گرزین
به کردار زنی زنگی که هر شب — برآید کودکی بلعاری آن زن
کنون شویش بمرد و گشت‌فرتوت — از آن فرزند رادان شد سرورن
شبی چون چاه بیژن تنگ‌وتاریک — چو بیژن در میان چاه او من
ثریا چون منیژه بر سر چاه — دو چشم او بد وچون چشم بیژن
همی برگشت گرد قطب حدی — چو گرد سابرن مرغ مسمن (۷)

براستی این کدام شب است؟ در چه تاریخی و مهمتر، از چه منظری؟ گرچه شاعر خود در این بیت حضور دارد:

مرا در زیر ران اندر کمیتی — کسنده پی و سرکش پی و توسن

با اینهمه شب وصف شده شبی است ازلی و ابدی. حتی اگر درحد "عکس‌برداری از طبیعت" باشد. اما بیت حرفی. شبی که در شعر "ای شب" نیما آمده است شبی است فردی شده. بگریسه از سطر انسان سفرد، و سر شبی است شخصی. یعنی در آمیخته با تاثرات شاعر. به همین سبب است که نیما بوصیه می‌کند تا به شیء مشخص مثلا "کورهٔ آهنگری بگریسه شود. اما در کنت آئین شاعری به شاعران توصیه می‌شد تا انبوهی از سعر گذشتگان را به‌خاطر بسپارند، چرا که برای ساحت‌شیء به‌بگریسس بی‌واسطه احتیاجی نبود، چون "حقیقت هرشیء واسسه به‌وجود آن است. و معرفت شیء در آخر کار همان معرفت به وجود آن و مقام و منزلت آن در مراتب کلی وجود است که همین منزلت بعسر کشنده صفات و کیفیات آن می‌باشد." (۸)

و به‌عسر ملاصدرا. که برخلاف سهروردی و میرداماد معتقد به‌وجود اصالت وجود نسبت به‌ماهیت است "وجود هر چیز شکل کاملا" محزی و مساس نیست. بلکه هر وجودی درجه‌ای از نورانیت محض است" یا به عسر افلاطونی در تمثیل غار جهانیان با ساکنان غار این جهان آنچه می‌بینند عبارت است از سایه‌های خودشان و چیزهایی که در پشت سرشان قرار دارند. که در برابر آنان روی دیوار نقش می‌بندند. (۹)

در مجموع نسای واقعی همان مثل اند که در این جهان کون و فساد "هرچیزی بهره‌ای از آنها دارد و نام خود را از آنها می‌گیرد، مثلا" چیزهای مساوی بدان سبب مساویند که از (مثل) شباهت دارند، چیزهای بزرگ بدان سبب بزرگند که از بزرگی بهره دارند، و چیزهای عادلانه و زیبا بدان سبب عادلانه و زیبایند که از عدالت و زیبایی بهره دارند." (۱۰)

می‌بینیم در این انواع نگرش‌های سابع، کلی مفهومی است ذهنی و در تعریف آن گفته‌اند "هرگاه مدلول لفظ به‌طوری نباشد که نفس تصور آن (را) از شرکت و تسسر منع کند، بلکه به‌حسب عقلی قابل حمل و انطباق بر شرکاء بسیار بود آنرا کلی نامند مانند سحر، بشر، داسش، ناسس و نظایر آنها." (۱۱)

اما در نگرس نیما، و حتی تا آن مذهب فردی او در آغاز راه، اولویت با درحب و بسر مسحص است، و مهمتر از همهٔ اینها نگریستن این اسای مسحص از منظر انسان تاریخی است. این فرد شاعر، یعنی رابطهٔ این من مسحص با اسیای جهان و حتی باکلمات، به تعبیر خود نیما:

دنیای ما خیلی قدیم است، قدیمتر از آن اندازه که از راه حدس یا استدلال به ما بفهمانند. فقط مانیم که باید نو بشویم تا این‌قدمت سنگین بدروی ما سنگینی نکند. نو شدن ما مربوط به نو شدن روابط ما با چیزهاست که نقطه‌های تاریک را در پیش چشم ما روشن کند. (۱۲)

با اینهمه در این گفتند که برای شاعر یا نویسندهٔ امروز به‌میراث مانده است، می‌توان آثاری یافت که به اشیای حرفی از منظر انسان حرفی بگریسته شود*. ملا" قصیدهٔ مشهور فرخی با این مطلع:

ما کاروان حله برفتیم و سسیان — با حله‌ای تنیده ز دل بافته‌زجان

روابت شخصی شده‌واقعه‌ای مشخص است. اما باید توجه داشت‌که مشکل نقد ما در همهٔ جنبها بیشتر در هم آمیختن مقولات و حتی تحمیل‌های تفکر و نقد است. ملا" برای روشن شدن افسانه و نیز بیشتر شعرهای نیما بایست بیشتر به نحوهٔ نگرس سمبولیستها به شعر عنایت داشت. بخصوص افسانه و آثار آغازین او از ۱۳۱۷ به بعد و نیز شعرهای اواخر عمرش که برسمردیم. اما در کارهایی‌نظیر **کار شب پا** و نظایر آن نیما بیشتر رئالیست است و گاه به‌سایه‌ای از همان تعلق به‌مکتب سمبولیسم فرانسه را در این آثار بیشتر می‌توان دید. پس برای پرداختن به او می‌توان مثلا" از بعضی از تعلقات اعماریستها سود جست و یا از نحوهٔ نگرش سارتر به شعر.

از سوی دیگر در بحث از ادب کهن باید توجه داشت هر حکم‌کلی نظیر آنچه گفتیم (وجود نیما بر یا مسمسک قراردادن عنصری‌می‌گوید) برهمهٔ اشعار کهن صادق نیست. پس آنچه امروز می‌گوئیم حکم براغلب است نه براعم. با بهبر این که در مجموع و با حذف استثناءها تنها می‌توان گفت که اولویت کلی بر حرفی و غیره غالب است و در نتیجه منظر انسان بیشتر به‌دگاه انسانی کلی است، به‌همین جهت کمتر با تجربه‌های شخصی شده به‌کلام درآمده می‌توان روبرو شد. اگر بپذیریم که تصویر یا اعمار در شعر در منظر نیما و به‌معنای عام آن تداخل یا تقابل دو واقعه، دو حالت، دو سی، دو حکم، حتی دو کلمه از دو

■ بذکر این نکته را مدیون ابوالحسن نجفی هستم که از حبسیات سعد سلمان گفت. سپانلو نیز این بین موجهری را مونه نگرس گاهگاهی قدما از منطق شخصی می‌دانست:

قهرستان چشم دردگس سده — سپیده‌دم شود چو توتیای او.

زمان و مکان است و تبدیل آنها از طریق زبان به یک واقعه ، حالت ، شیء، حکم ، تعبیر در زمان و مکان شعر مورد نظر، به این شرط که خود این واحد جدید مبین حالت عاطفی نگرندهٔ شاعر باشد (۱۳) ،باید قبول کرد که آنچه در اغلب آثار قدما غائب است همان‌نگرنده است ، مثلا " با توجه به این دو بیت از قصیدهٔ خاقانی :

زد نفس سر به مهر ، صبح ملمع نقاب
خیمهٔ روحانیان کرد معنبر طناب
شد گهر اندر گهر صفحهٔ تیغ سحر
شد گره اندر گره حلقهٔ درع سحاب

درست است که به صبح با اسناد ملمع نقاب بودن و نفس سر به مهر زدنش شخصیت داده شده است ، اما این صبح مجرد همهٔ صبحهاست یا مفهومی است مجرد و ملمع نقاب بودن و نفس سر به مهر زدن نیز انتسابی است منفک از منظر شاعر، در ادامه نیز عنبرین طناب‌کردن خیمهٔ آسمان ، با انوار آفتاب ، فاقد هر نوع مختصهٔ عاطفی نگرنده است ، تشبیه سحر نیز به‌صفحهٔ تیغ و گوهر نشان شدن این سحر و همچنین زره بودن ابر و گره اندر گره شدنش با بر آمدن صبح ، از همان منظر انسان کلی در برابر واقعهٔ کلی است . در مجموع در این‌گونه آثار، اگر مثلا " از میان اسلوبهای بیانی از تشبیه مدد جسته باشند ، دو شیء مجرد ، بی‌زمان و مکان ، به‌دلیل وجه شبهی قراردادی و بندرت ابداعی ، در برابر هم قرار می‌گیرند ، که فاقد مختصهٔ عواطف شاعرند . اما در هر لحظهٔ افسانه می‌توان دید که این مختصهٔ عاطفی شاعر است که حاکم بر آن تداخل یا تقابل امور است ، مثلا " :

افسانه :" آه ، عاشق ! سحر بود آندم .
سینهٔ آسمان باز و روشن .
شد زره کاروان طربناک
جرسش را به جاماند شیون
آتشش را اجاقی که شد سرد . "
عاشق :"کوهها راست استاده بودند .
دره‌ها همچو دزدان خمیده . "
افسانه :"آری ای عاشق ! افتاده بودند
دل ز کف دادگان ، وارمیده ،
داستانیم از آنجاست در یاد :
هرکجا فتنه‌بود و شب و کین ،
مردمی ، مردمی کرده نابود . . . "

با توجه به روند شعر هرشیء، هر واقعه خبر از حال عاطفی نگرنده دارد ، مثلا " باز و روشن بودن سینهٔ آسمان خبر از شادی انسانی می‌دهد که در این لحظه حاضر است ، و وقتی از کاروان رفته اجاقی سرد می‌ماند ، کوهها راست می‌ایستند و دره‌ها دزدان خمیده‌می‌شوند ، چرا که نگرنده به‌دلیل از آنچه رفته است هر شیء را آنگونه می‌بیند که دروسیات او حکم می‌کند .

در ادب گذشتهٔ ما نیز گاه می‌توان نمونه‌هایی یافت که به‌آنچه موردنظر ماست ، یا پس از نیما نحوهٔ شایع تصویرسازی می‌شود ،نزدیک است . از همان خاقانی می‌توان بعضی از سطور قصایدی را که در مرثیهٔ فرزندش سروده است نمونه آورد ، از آنجمله است در قصیده‌ای بامطلع "صبحگاهی سرخوناب جگر بگشایید " این چند بیت :

د ر دارالکتب و بام دبستان بکنید
بر نظاره ز در و بام مقر بگشایید
سرانگشت قلمزن جو قلم بشکافید
بین اجزای مقامات و سمر بگشایید
مادر ارشد قلم و لوح و دواتش بشکست
خون بگریید ، چو بر هر سه نظر بگشایید
من رسالات و دواوین و کتب سوخته‌ام
دیدهٔ بینش این حال ضرر بگشایید . .

فرزند شاعر مرده است ، پس باید در اندوه مرگ او هر چه به این سن و سال تعلق دارد از بیخ و بن برانداخت : " گلشن آتش بزنید و ز سر گلبن و شاخ/ نارسیده گل و ناپخته ثمر بگشایید ."مشخص‌تر از این دبستان را باید در و بام کند ، و سرانگشت نویسنده را باید شکافت ، و در تفسیری بهتر سرانگشت آن که قلم او را می‌تراشید ، یعنی معلم را ، باید شکافت و برخلاف تفسیرهای رایج (مثلا " سحادی ، گزیدهٔ اشعار خاقانی) باید همان مقامات و کتب داستانی را که او می‌خواند و هر نوجوانی می‌خوانده است ، شیرازه در ید . . .

از این نمونه بهتر همان هیجده بیت آغازین **مثنوی مولوی** است . با تفسیر فروزانفر دیگر امروز برای ما مسلم است که این نی "همین ساز دلنواز بادی است که او را به نفس و دم می‌نوازند " (۱۴)و به تعبیر بهتر وضعیت نی باتوجه به‌نیستان ،خود نی و نغمه‌اش‌و شنوندگان‌مثال یا تمثیلی است برای بیان وضعیت مولوی با توجه به اصل او (اعم از عشق او به شمس یا به خدا) ، خود شاعر و شعرش، معاصران او . (۱۵) اما می‌بینیم که مفسران مثنوی به‌جای آن که در پس این لایهٔ ظاهری به‌وضعیت مولوی یا هر انسانی چون او برسند ، به‌تبعیت از همان‌نگرش عام یا شایع مثلا " نی را کنایه از اینها دانسته‌اند :

۱ــ نی مرد کامل و مکمل است .

۲ــ روح قدسی و نفس ناطقه است که از عالم‌خویش بدور افتاده و در زندان تن محبوس گشته .

۳ــ قلم است ، مقابل روح .

۴ــ حقیقت محمدی است که با لوح و قلم اتحاد دارد . (۱۶)

برای نمونه مثلا " می‌توان تفسیر جامی را دید :

نی که آغاز حکایت می‌کند — زین جداییها شکایت می‌کند
کز نیستانی که در وی هر عدم — رنگ وحدت داشت با نور قدم
تا به تیغ فرقتم ببریده‌اند — از نفیرم مرد و زن نالیده‌اند
کیست مرد اسماء خلاق ودود — کان بود فاعل در اطوار وجود
چیست زن اعیان جمله ممکنات — منفعل گشته ز اسماءوصفات (۱۷)

این نوع نگریستن به شعر همان گرایش عامی است که بیش و کم تا آغاز عصر مشروطیت ادامه دارد.پس از آن نیز می‌توان ادامهٔ آن را در بهار و دیگران و در بسیاری از معاصران ما و نیز حتی در بعضی شاعران نوپرداز دید ــ گرچه بظاهر بند تساوی مصرعها را گسسته‌باشند . همین گرایش است که در نثر حکایات **کلیله و دمنه و مقامات حمیدی و** النهایه **گلستان** را بر **سفرنامهٔ** ناصر خسرو ، **تاریخ بیهقی** رجحان می‌نهاد . **اما از این منظر که ما اکنون به ادب کهن می‌نگریم ذکربردار کردن حسنک** را بیشتر ارج می‌گذاریم ، و بهتر از آن شاید ــ که اغلب معاصران از آن غافل مانده‌اندــ " ذکر القبض ارباق الحاجب ،صاحب جیش‌الهند . . . "است ، فصول برانداختن ارباق ، سالار هندوستان ، و غازی سپاه سالار ، چرا که به‌جای حکایت و قصه‌سازی ، گزارش‌وقایع به‌گونه‌ای است که می‌توان به جای بیهقی نشست و از منظر او لحظه به لحظهٔ تراژدی برانداختن این دو بزرگ را نظاره‌گر بود .

البته این تغییر نگرش بیشتر محصول انقلاب مشروطیت است ، و دستاورد آنها که روایت فردی را در آثار خود ، پخته و ناپخته ، شایع کردند ، مثلا " دهخدا و عشقی . از این میان مسلما " نیما همان کسی است که با آن مذهب فردی‌اش و با آن توجهش به جنبه‌های مادی‌اشیاء و نیز درونی کردن وقایع زمانه در آغاز کار به‌جای تکرار تعابیرگذشتگان ، تعابیر خاص خود را عرضه می‌کند . پس فرق میان افسانه ــ و دیگر اشعار نیما ــ نه تنها در قالب‌است و نیز اختیار وزنی تازه بلکه‌برخلاف گفته‌هایی از این دست :

وانگهی نتیجهٔ شیوه‌ای که نیما پیشنهاد کرده نیز از نظر کلی‌خود یکی از قوالب شعری است که پیشنهاد شده ، یعنی‌همانطورکه ما غزل داریم ، مثنوی داریم ، رباعی داریم و چه و چها ، همچنان قالب‌کشف و ابتکار نیمائی را هم داریم .ایهم نوعی‌ست از قوالبی که به شعر ما عرضه شده . . . (۱۸)

فرق اصلی در بینش نیما به جهان است ، نگرشی که دیگر آنچنان شایع است که گاه شاید در این‌گونه نگاههای کلی مسلم فرض شده‌است. پس شاید دیگر می‌توان گفت تا به‌جهان‌براساس این نگرش می‌نگریم که برای شناخت و حتی توصیف اشیاء باید به‌شناخت و یا وصف آن کلی ذهنی یا مثالی پرداخت . همان که قدما بهترین نمونه‌هایش را به‌دست داده‌اند ، شعر ما کهن است ، حتی اگر به قالب اوزان نیمائی‌باشد ، اما به‌مجرد آن که بی‌واسطه به‌دیدار اشیاء برویم ، و آنها را آغشته به فردیت خود عرضه کنیم ، به‌عرصهٔ معاصر پا نهاده‌ایم . به زبان‌دیگر اینجا مدار فرد مشخص است ، انسان مختار . یا باز به قول نیما :

در قهوه‌خانه فکری به‌نظرم آمد ، وقتی که مشغول تماشای آن جنگلهای قشنگ بودم .
رفیق من از من پرسید : چه می‌بینید ؟
حقیقتا " ما چه چیز را می‌بینیم و چطور می‌بینیم .

شعر ما آیا نتیجهٔ دید ما و رابط واقعی بین ما و عالم خارج هست یا نه و از ما و دید ما حکایت می‌کند . . . وقتی که شما مثل قدما می‌بینید و برخلاف آنچه در خارج قرار دارد می‌آفرینید و آفرینش شما بکلی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است ، با کلمات همان قدما و طرز کار آنها باید شعر بسرائید . اما اگر از پی کار تازه و کلمات تازه‌اید ، لحظه‌ای در خود عمیق شده فکر کنید آیا چطور دیده‌اید . (۱۹)

۳/۲ــ سمبل به‌جای رمز ــ شاید یکی از علل سردرگمی خوانندگان مباحث ادبی ، مشخص نبودن خود اصطلاحات ادبی و معنی و کاربرد آنها در نزد منتقدان و خوانندگان این مباحث است . گذشته از کتبی مانند **لباب‌الالباب** ، با مقایسهٔ سرسری همهٔ تاریخ ادبیاتهای مرسوم ، مثلا " آنچه در بحث از اسلوب بیانی شاعران و نویسندگان آورده‌اند ، می‌توان دید که انگار این مقولات چندان روشن نیست تا بتوان مثلا " مختصات زبانی یکی را متذکرشد . کتب تخصصی فنون بلاغت قدیم نیز از این نقص برکنار نمانده‌اند ، بخصوص که اغلب این کتب ترجمهٔ آثار عربی‌اند . فی‌المثل کدام کنایی از این دست را می‌توان گشود که در بحث از کنایه این دو مثال را : طویل‌النجاد و کثیرالرماد ، به‌تقلید از یکدیگر تکرار نکرده باشد ؟ (۲۰) ذکر تفاوت زبان عربی و فارسی زائد است ، اما می‌ماند این نکته که مثلا " ساخت زبانی همهٔ اسلوبهای بیانی را در زبان فارسی باید از سر نو تحقیق کرد .

از سوی دیگر نقد معاصر به‌دلیل استفاده از کتب انگلیسی و فرانسوی و غیره و نیز اغلب تحمیل حسنه و گریختهٔ غلطهای مختلف مسندان اروپایی یا امریکایی بر آثار معاصران آشفته‌تر از نقد گذشتگان است .* این ادعا که کسی به‌چنان مرحله‌ای از اشراف رسیده باشد که بتواند ، چون شیر که از خوردن آهوان شیر شود ، از هر جا که بخواهد "پاراگرافی "را ، البته بی‌ذکر مأخذ ، بردارد ، و بسته به‌حال و احوال بر صدر یا ذیل بحثی بنشاند و آنگاه به‌جستجوی مصداقهای آن برآید ، گرافه‌ای بیش نیست . معطوف آوردن اغلب اصطلاحات ادبی ، قصه و تمثیل ، مثل و داستان کوتاه ،کنایه و استعاره ، در این کتب نشان می‌دهد که این شیر حتی دندان برای دریدن ندارد ، تا چه رسد به هضم کردن . مثل ایمان ــ گرچه طبیعت است ــ آن شیر و شترهایی است که میناتور نگارهای اصفهانی می‌کشند : شیری اما مرکب از صدها خرگوش ، شتری اما فراهم آمده از هزاران موش . به‌گمان من تنها کوشش اصولی برای روشن کردن این اصطلاحات و بکار بستن آنها در بررسی شعر کهن می‌توان در **صور خیال در شعر فارسی** اثر شفیعی کدکنی دید ، که گامی است آغازین . **رمز و داستانهای رمز در ادب فارسی** اثر پور نامداریان تلاش ارزندهٔ دیگری است . پور نامداریان بویژه به‌رمز ــ البته به‌معنای سمبل در همه معناهای معمولش در ادب فرنگ ــ پرداخته است و تلاش کرده است نمونه‌های آن را در ادب گذشته بدست دهد . از اینها گذشته دکتر سیدنصرالله پورجوادی در مقالهٔ "عالم خیال از نظر احمد غزالی" تنها به‌بحث از اعضای صورت معشوق بسنده کرده است . به‌همین سبب به‌جای کتاب "رمز و داستانهای رمزی . . . " که دریایی است بی‌مرز با هزاران هزار موج به‌تکرار ، بیشتر از همین مقاله ، که گزیده‌ای است بقاعده از همان مباحث ، سود خواهیم جست .

با عنایت به‌این آثار دیگر می‌توان گفت که تعابیری چون خط و خال ، نرگس و سنبل و غیره رمزند ، به‌قول دکتر پورجوادی :

اشعار فارسی را از لحاظ معنی به‌دو دسته می‌توان تقسیم کرد ، یکی اشعار صوفیانه و دیگر اشعار غیرصوفیانه . (۲۱)

• و باز به‌استناد همان مقاله ، آغاز این پیوند در اواخر قرن چهارم و اوائل قرن پنجم هجری بوده است . این پیوند بدین صورت تجلی کرده است که برای الفاظ و مضامین رایج معانی خاص عرفانی قائل شده‌اند . پس یکی از مختصات این نوع شعرها این است که برای اعضای صورت معشوق چون زلف ، چشم ، خال ، ابرو یا گلهایی مانند نرگس ، سوسن ، بنفشه و غیره معانی عرفانی فرض کرده‌اند . شفیعی کدکنی در ایضاح همین مطلب می‌گوید :

این تصاویر اگر در شعر آن شاعران ((فردوسی ، منوچهری و دیگران)) جنبهٔ آفاقی داشت ، در شعر مولانا جنبهٔ انفسی پیدا کرده است . در آن سوی نرگس و سوسن و بنفشهٔ مولانا انسان و مسائل حیات انسانی با همهٔ دامنه و وسعت خود نهفته است . (۲۲)

حال ببینیم علمای فن بیان در تعریف رمز ــ که یکی از متفرعات کنایه است ــ چه گفته‌اند :

کنایه در لغت به‌معنی پوشیده سخن گفتن است و در اصطلاح سخنی است که دارای دو معنی قریب و بعید باشد ، و این دو معنی لازم و ملزوم یکدیگر باشند ، پس گوینده آن جمله را چنان ترکیب کند و بکار برد که ذهن شنونده از معنی نزدیک به‌معنی دور منتقل گردد . (۲۳)

و در فرق میان کنایه و مجاز (اعم از مرسل و استعاره) گفته‌اند : "در مجاز نمی‌توان معنی اصلی کلمه را اراده کرد ، اما در کنایه ارادهٔ معنی اصلی نیز جایز و ممکن است . " (۲۴) مثلا " در این بیت حافظ:

چو کحل بینش ما خاک آستان شماست
کجا رویم بفرما ازین جناب کجا

بینش مجاز مرسل است به‌علاقهٔ محاورت ، در واقع یا در ذهن (که تا حدی اعم است از علاقهٔ کلیت ، سببیت ، لازم و ملزوم ، و غیرهٔ قدما) ، چون میان دیده و بینش نه علاقهٔ شباهت که مجاورت است . و معنی اصلی کلمه نیز مراد نیست . اما در این بیت :

شکر فروش که عمرش دراز باد چرا
تعقدی نکند طوطی شکر خارا

هم شکر فروش و هم طوطی کنایه‌اند ، چرا که بیت هم در معنای ظاهری فروشندهٔ شکر و هم پردهٔ خوشخوان مفهوم است ، همچنین در معنای دوم ، شکر فروش به‌ارای یار و طوطی به‌ازای شاعر ، باز بیت مفهوم است .

خلاصه آن که هرگاه کلمه‌ای در شعری دارای مدلولی ظاهری باشد و هم برای این مدلول بتوان معنایی باطنی ــ مثلا "تعبیری عرفانی ــ فرض کرد ، و در هردو معنا شعر مفهوم افتد ، این کلمه را رمز می‌گوییم ، و اسلوب بیانی بکار رفته را می‌توان رمزی خواند .

اما کار به‌همین سادگیها نیست ، گاه نیز تعلقات اعتقادی اجازه نمی‌دهد تا رمزها را ــ حداقل در حیطهٔ مباحث ادبی ــ به‌همین معنی بگیریم . بعضی از مؤلفان همین اصطلاحات را استعاری دانسته‌اند : "بهرحال تاکنون در زمینهٔ فرهنگنامهٔ اصطلاحات **استعاری و غیراستعاری** صوفیه در زبان فارسی اثر محققانه و کتابی عالمانه و در خور ، ساخته و پرداخته نشده است . " (۲۵) این تسامح وقتی بیشتر مشهود می‌شود که خود این مؤلف ــ مایل هروی ــ در جایی دیگر از مقدمه‌ای چند صفحه‌ای گفته است* : "چندی نگذشت که زبان صوفیه رنگی شد نوعاً با **رموز** ، **رمزناک** بودن آن نیز بر اثر اصطلاحی بودن دستگاه واژگان زبان مذکور بود . " (۲۶) همین آشفتگی را می‌توان در اغلب آثار سیدحسین نصر دید ، مثلا " : "قدرت استدلال کم و بیش در همهٔ افراد موجود است ، لکن درک **رمز و استعاره** از عهدهٔ همه کس برنیاید ، بلکه ذوقی می‌خواهد خاص که همه را از ان بهره نیست . " همین مؤلف دربارهٔ **رسالة‌الطیر** ابن سینا می‌گوید : "یکی از سه رسالهٔ **رمزی و تمثیلی** او را تشکیل داده و به‌اتفاق حی‌بن یقظان و سلامان وابسال دوره‌ای از سیر و سلوک عقلانی و معنوی را به‌لسان **رمزی** بیان می‌دارد . " (۲۷)

علت این آشفتگی با وجود آن که مترجم فارسی قصهٔ حی‌بن یقظان، که معاصر ابن‌سینا بوده است ، در همان آغاز شرح می‌گوید : "به‌من بنده و خادم آمد به‌ترجمه کردن به‌پارسی دری مررسالتی را که خواجهٔ رئیس ابوعلی کرده است اندر شرح **قصهٔ حی بن یقظان** و پدید کردن **رمزها**ش و بار نمودن **فرضها**ش . " (۲۸) یکی این است که هانری کربن در ترجمهٔ همین عنوان **قصهٔ حی‌بن یقظان** برای **قصه** ما به ازای récit را گذاشته است . اما در چاپ فارسی آن به جای **قصه** ، یعنی همان récit **تمثیل** گذاشته است . در ضمن در ترجمهٔ متن قصه به‌جای همان **رمز** از کلمهٔ symbole سود جسته است . آنگاه در همهٔ آثار فارسی ، مثلا "تألیفات فارسی سیدحسین نصر ، قصه و تمثیل یکی شمرده شده‌اند ، که البته چندان اهمیتی هم ندارد . اما مشکل وقتی رخ می‌نماید که رمز مساوی symbole فرض شود . سیدحسین نصر ، سالها پیش و به‌گمانم به‌سال ۴۷ در دانشگاه اصفهان ، با یکی دانستن این دو همه معانی متعدد سمبل را در ادبیات فرنگ ، از حمله در مکتب سمبلیستها ، به‌رمز بخشید ، و نتیجه این شد که انگار قصه‌های رمزی شیخ اشراق و ابن‌سینا سمبلیک بود ، یا ما پیش از آنکه اروپائیان

■ گفتنی است که نتیجهٔ کار سالیان بر روی فرهنگ اصطلاحات ادبی با همکاری "آذر نفیسی" و "رضا فرخفال" این بود که بماغلب این فرهنگها و حتی تعاریف دائرةالمعارفها نمی‌توان اعتماد کرد ، و برای یافتن تعریف دقیق هر مقوله باید به‌سراغ خود آن آثار و نوشته‌های منتقدان صاحب‌نام رفت .

■ بگذریم از این که همین مولف استعاری را مساوی سمبلیک می‌انگارد .

مکتب سمبلیسم را پایه‌گذاری کنند، همان راهها را رفته بودیم. **رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی** نیز به‌همین راه رفته است، شبیه آنچه سعید نفیسی می‌گفت که شاعران خراسانی رئالیست بودند و مثلا" عراقیان رمانتیک، یا همان که به‌استناد بیت "دل هر دره را که بشکافی..." ما کاشف اتم هم بوده‌ایم.

علت دیگر این آشفتگی شاید این باشد که در شعر کهن، اغلب، مفهوم افتادن معنی ظاهر و باطن در یک متن و یا در یک بیت کمتر مصداق داشته است. مثلا" در این غزل عطار:

درکش سر زلف دلستانش — بشکن در درج درفشانش
جان را به‌لب آر و بوسه‌ای ده — تا جانت فرو شود به جانش
جانت چو به‌جان او فرو شد — بنشین به‌نظاره جاودانش
از دیدهٔ او بدو نظر کن — گر خواهی دید بس عیانش
زیرا که به‌چشم او توان دید — در آینهٔ همه جهانش
زلفش که فتاده بر زمین است — برگشته نگر چو آسمانش
آویخته صدهزار دل هست — از یک‌یک موی هر زمانش
گر میل تو را به‌سوی کفرست — ره جوی به‌زلف دلستانش(۲۹)

در دو بیت اول زلف، لب و غیره در معنای ظاهر با چنان شور و عشقی رمزی بکار رفته‌اند که هیچ مشرقی نمی‌تواند بدون فرض معنی اصطلاحی آنها چنین عشق‌ورزی را با جمال حق برنتابد. پس میل غالب آن است که این کلمات استعاره فرض شوند، و نه رمز. اما در ابیاتی چون "از دیدهٔ او بدو نظر کن/گرخواهی دید بس عیانش"، مثلا" دیده فاقد معنای ظاهری است و تنها معنای اصطلاحی آن در بیت مفهوم می‌افتد، پس آن را استعاره می‌توان شمرد.

چنین است که اغلب حمریات و مغازلات این شاعران را برنمی‌توان بافت. بخصوص اگر در ظاهر احوالات ایشان مانند عراقی عشقی رمزی نیز — تجربه‌ای ملموس — به‌واقع یا به‌دروغ روایت شده باشد، مانند: "روزی در بازار کفشگران می‌گذشت. نظرش بر پسری افتاد، شیفتهٔ او شد، پیش رفت و سلام کرد و از کفشگر سؤال کرد که: "این پسر کیست؟" گفت: "پسر من است". شیخ دست درازکرد و لبهای پسر را بگرفت، گفت: "ظلم نباشد که چنین لب و دهان و دندان با چرم مصاحب باشد؟" کفشگر گفت: "ما مردم فقیریم و پیشهٔ ما این است. اگر چرم به‌دندان بگیرد، زیان نباشد." (۳۰)

با این مقدمات بر ظاهر حال، به‌قول حمید در واقعهٔ فنوی نوشتن بر قتل حلاج، اگر حلاج کشتنی بود، صاحب این ابیات گناهکاراست، یعنی اگر رمز باشد و نه استعاره:

بکشم بـه بار روزی سـر زلف مشک رنگش
بدهم ز دست این بار، اگر آورم به‌چنگش
سر زلف او بگیرم، لب لعل او ببوسم
نه مراد، اگر نرسم ز دو چشم شوخ شنگش
سخن دهان تنگش بود ار چه خوش، ولیکن
نرسد به‌هیچ زبانی سخن دهان تنگش(۳۱)

سومین علت این آشفته‌کاریها دخالت دادن اعتقادات قلبی است در پسند کردن یک واژه، که انکار اگر رمز مساوی سمبل باشد بر قدر آن می‌افزاید یا اگر شرح اشراق یا حتی حافظ سمبلیست قلمداد شود و آثار او سمبلیک دیگر آنچه خوبان همه دارند، ما برداشته‌ایم. براستی چه وهنی است اگر اثر دانته را یک allegory بدانیم، یا اگر قصهٔ یوسف را واقعا" همان قصه بگوییم؟ یا حی بن یقظان و سلامان و ابسال را. برای اصباح شگرد آنها هم شده قصهٔ رمزی؟ از طرف دیگر، وقتی کسانی به‌جای **داستان کوتاه و رمان، قصهٔ کوتاه و قصهٔ بلند** می‌گویند، انگار ادعایشان این است که ما نمونه‌هایی از این دست حتی پیش از ولادت این انواع جدید ادبی بدست داده‌ایم. بار چه وهنی است که ***ذکر حسین منصور حلاج***، یکی از بهترین نمونه‌های قصه در سبک ادب اسلامی، کاری همطراز بهترین عرفیات حافظ، قصه باشد و نه داستان کوتاه؟ شاید این گل‌آلود کردن آب به‌این دلیل باشد تا آثار خود را که با وجود ادعای رئالیست بودنشان چون مانند آثار قدما فاقد طرح و شخصیت‌پردازی و دیگر مختصات داستان معاصر است در عداد آثار موپاسان و چخوف و دیگران جا برسد.

از طرف دیگر، بخصوص در بحث از رمز و قصه‌های رمزی و تلاش برای این که مانند سمبل و آثار سمبلیک معانی کشف‌ناشدنی و گاه متعدد برای آنها قائل شویم، همان دخالت دادن اعتقادات قلبی در مباحث ادبی است. نمونهٔ این تلاش را بار در آثار سیدحسن نصر می‌توان دید، مثلا": "تفسیر ظاهری کلمات به‌کمک کتب لغت امکان‌پذیر است ولی تأویل باطنی آن مستلزم یک نوع دگرگونی درونی و ولادت جدید معنوی است. تا انسان نتواند به‌درون خود سفر کند و به‌تأویل رموز وجود درونی خود بپردازد او را قدرت تأویل پیام عالم وجود میسر نیست." (۳۲) و در میان معاصران — نسل بعد — گرچه بارها در همان کتاب "رمز و..." آمده است که "از آنچه گفتیم پیداست که معانی و مفاهیمی که در داستانهای رمزی مورد نظر عنوان می‌شود چندان تنوعی ندارد. اما رمزها... متنوع است." (۳۳) پس تنوع خود رمزها ربطی به‌تأویل متعدد — که خواهیم گفت خاصهٔ سمبل در مکتب سمبلیستها است — ندارد، اما از ترس اینکه مبادا "رمز را تا حد تمثیل تنزل" دهیم، می‌گوید:

"کسانی که به‌تأویل و گشودن رمزهای متون رمزی پرداخته‌اند اغلب ضمن تأویل، اشاره به‌این عدم قطعیت‌معنی‌کرده‌اند... قیدهای "شاید"، "احتمال دارد" و امثال آنها و نیز اینکه گاهی برای یک رمز چندین معنی عنوان می‌شود، نتیجهٔ ادراک همین عدم قطعیت و سرشت ذاتی رمز است." (۳۴)

علاقهٔ قلبی به‌بالابردن قدر "رمز" تا آنجاست که گرچه جایی بالاخره در تعریف سمبل "گفته می‌شود": "یک رمز "سمبل" به علت استعداد تنوع‌پذیریش مشخص می‌شود" (۳۵) اما با نادیده گرفتن این خاصه و یکی دو مختصهٔ دیگر — که خواهیم گفت — بالاخره رمز و سمبل یکی می‌شوند.

آخرین علت این آشفتگی این است که برای خود symbole در اغلب فرهنگهای اصطلاحات ادبی و اغلب متون نقد و تحقیق ادبی عربی معانی متعدد قائل شده‌اند تا آنجا که زبانشناسان برای پرهیز از ابهام کلمهٔ سمبل را از اصطلاحات زبانشناسی حذف کرده‌اند، و منتقدان و نظریه‌پردازان انگلیسی‌زبان برای مشخص کردن معنای متعارف سمبل در روانشناسی، زبانشناسی، منطق و غیره. با سمبل در مکتب سمبلیستها همان لغت symbole فرانسوی را بکار ببرند، مثلا" اگر مرادشان سمبلیست یا سمبلیسم به‌معنای مکتب ادبی خاص باشد واژه‌ها را به‌زبان فرانسوی می‌نویسند. در فارسی نیز رمز یا گرم نماد می‌تواند معادل سمبل به‌معنای عام آن باشد، اما معادل خوبی برای symbole در مکتب سمبلیسم نیست، و ما نیز می‌توانیم برای این مفهوم مستحدث همان سمبل را بکار ببریم. خلاصه اینکه حافظ مثل رمبو و بودلر و... سمبلیست نیست. اما شاعر بزرگی است، شاید هم بزرگترین و شیخ اشراق نیز...

حال آنچه بواقع می‌تواند نکیه‌گاه مباحث ادبی ما باشد این است که اگر در بیتی کلماتی از آن دست که گفتیم بیاید و با این توجه که فید تنها افزودهٔ ماست:

نظر ایشان ((تنها)) به‌معشوق انسانی نبوده، بلکه اشارهٔ ایشان به‌معشوق الهی بوده و از الفاظ زلف و قد و خد... حقایق ملکوتی و... غیبی اراده کرده باشند. (۳۶)

این کلمات رمزند و اسلوب بیانی بکار رفته در بیت رمزی است، در این صورت در خود ساخت زبانی بیت قرینهٔ دال بر معنی باطنی نیز وجود دارد. اما اگر با وجود قرینه تنها معنی باطنی مورد نظر باشد، کلمات نه رمز که استعاره‌اند. برای این دو مورد است که گاه در قدیم فرهنگهایی نیز تدوین شده است که مشهورترین آنها **رسالهٔ اصطلاحات** منسوب به‌فخرالدین عراقی است که به‌اهتمام سعید نفیسی در آخر کلیات او آمده است، و اخیرا" تصحیحی دیگر از همان متن اما منسوب به‌شرف‌الدین حسین‌بن الفتی نیریزی چاپ شده است. آنچه مؤلف در مقدمه آورده است در معنای اصطلاح رمز و هدف از آن بواقع راه‌گشاست: "حمد و سپاس مر خدای را که در معانی در تحت صور بیانی ((اصل صور بیان)) و طراز حقایق را در پس پردهٔ مجازی نهان می‌کند." (۳۷)

و هم او نیز در ضرورت تدوین چنین کتابی، یا توضیح اصطلاحات استعاری می‌گوید:

"اکثر مردم نظر بر ظاهر الفاظ دارند، و از معانی به‌سبب قصور دانش از حقایق الفاظ محروم می‌مانند، پس واجب بود این الفاظ را و اسامی را شرح کردن تا هر که شروع کند در ابیات ایشان، داند که **مقصود ایشان نه این الفاظ ظاهره است، بلکه دانند که نظر ایشان تا کجا بوده است** و از این الفاظ محنصر معانی و حقایق بسیار خواسته‌اند" (۳۸)

که برای نمونه چند رمز و معنای رمزی آنها نیز از همین منبع نقل می‌شود :

رخ : تجلیات را گویند .
خال سیاه : عالم را گویند .
خط سیاه : عالم الغیب را گویند .
لب : کلام را گویند .
شاهد : تجلی را گویند در مراتب اعیان تنزلات و مظاهر تجلیات .
پیچ زلف : اصول و حقایق و معارف را گویند ، و آن اسماء سبعه‌اند .
تاب زلف : کتمان اسرار الهی را گویند .

البته نادیده نگیریم که جدیدترین این فرهنگها **فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی** تألیف دکتر سیدجعفر سجادی است ، که به‌همان سنت مرضیهٔ قدما همه چیزی از همه جا و هرکس، بی‌هیچ آداب و ترتیبی ، بر هم تلنبار شده است . معلوم است که با رواج و تثبیت مابه‌ازاءهای این کلمات ، حداقل پس از قرن نهم ، این کلمات دیگر نه استعاره که استعارهٔ مستعمل‌اند ، و حاصل چنین نگاهی حذف معنای ظاهری و ــ که نشانهٔ فقدان تجربهٔ ملموس نیز هست ــ اصول شعر فارسی است ، یعنی تبدیل رمز به‌استعاره و بالاخره به‌کلیشه یا باسمه ، و اوج شعری از این دست را در حافظ می‌توان دید ، چرا که خواننده گاه میان ملموس و غیرملموس، ظاهر و باطن ، مادی و معنوی معلق می‌ماند ، و گاه ، بنابر به‌اعتقاد از پیش تثبیت شده‌اش، یک معنا را بر دیگری مرجح می‌دارد . وقتی حافظ می‌گوید : مرا مهر سیه چشمان ز سر بیرون نخواهد شد/قضای آسمان است این و دیگرگون نخواهد شد ، سیه‌چشمان همان زیبارویان سیه‌چشم زمینی‌اند و لاغیر ، که هیچکدام از معانی عرفانی مثلا" چشم شهلا : "ظاهر کردن کمالات و علو مرتبهٔ سالک " و هرچه از این دست مفهوم نمی‌افتد ، پس نه رمز است و نه استعاره ، همچنین : خدا را محتسب ما را به‌فریاد دف و نی بخش/که ساز شرع از این افسانه بی‌قانون نخواهد شد ، دف و نی به‌معنای حقیقی آنها مراد است . اما درابیاتی نظیر اینها :

هرکه شد محرم دل در حرم یار بماند
وانکه این کار ندانست در انکار بماند
اگر از پرده برون شد دل من ، عیب مکن
شکر ایزد که نه در پردهٔ پندار بماند
صوفیان واستدند از گرومی همه‌رخت
دلق ما بود که در خانهٔ خمار بماند
خرقه‌پوشان دگر مست گذشتند و گذشت
قصهٔ ماست که در هر سر بازار بماند

در دو بیت اول دل و یار ، محرم و حرم ، بیشتر استعاره‌اند تا رمز ، چرا که بیشتر معنای مجازی آنها به‌ذهن متبادر می‌شود ، بخصوص که قرینه‌های "این کار" و "انکار . . . " ، "پرده پندار" و جمله‌دعایی "شکر ایزد" مؤیدند ، اما با این توجه که برای القای این معناهای مجازی از عناصر موجود در جهان مادی سود جسته شده است و برای یافتن این معناها می‌توان به فرهنگهای اصطلاحات عرفانی ــ اگر موجود شود ــ رجوع کرد . صوفیان و خرقه‌پوشان در ابیات بعدبه‌معنای حقیقی است ، اما به‌جای بیان گسستن تعلق آنان از میخانه وادامه تعلق "ما" تعابیر کنایی "رخت واستدن" و "دلق ماندن" ، نشسته است ، پس به حسب ظاهر صوفیان به‌مال و منال رسیده‌اند و رخت گروی برده‌اند ، اما ماهمچنان بی‌چیزیم و دلق به‌گرومی‌های خورده به‌خانهٔ خمار داریم ، در معنای باطنی نیز مفهوم است که آنان از ره عشق به‌راه دنیا رفتند ، اما ما بر سر پیمانیم . بهتر از آن :

از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر
یادگاری که درین گنبد دوار بماند

در این بیت عشق هم به‌معنای حقیقی آن ــ عشقی زمینی به‌همان سیه‌چشمان ــ و هم به‌معنای مجازی ــ عرفانی مفهوم می‌افتد ، پس رمز است .

با اینهمه ، و متاسفانه ، نهایت مباحث بیانی در بلاغت قدیم بیت است ، ولی می‌توان بر اساس آنچه مثلا" دربارهٔ کلمات رمزی و غیره گفته شد به‌لُخت یا حتی یک منظومه یا قصه تسری داد . اما گفتنی است که هیچیک از اسلوبهای بیانی قدما بر اغلب شعرهای نیما و بعضی از آثار معاصران صادق نیست . حال به‌جای هر نوع پیشداوری بهتر است شعر "ای شب" نیما را از نظر بگذرانیم ، گرچه در این همخوانی آنچه خواهیم گفت بیشتر بر شعرهایی چون "مرغ آمین" و "قایق" . . . صادق است ، با اینهمه در مقطع "افسانه" بایدابتدا نطفهٔ تحول را در همین شعر "ای شب" دید و بعد در "افسانه" و آنگاه خواهیم دید این اسلوب بیانی جدید ، شگرد تازه ، را می‌توان چه نامید ، و یا معادل چه اصطلاح عربی است .

"ای شب" نیما یازده لُخت ، همان چهارپاره‌ها با چهار مصراع و یازده بند ــ بند ترکیبی‌است . گفتن ای شب مثلا "به‌جای شبی گیسو فرو هشته به دامن یا شب که در بستم و مست از می نابش کردم ، نشان‌دهندهٔ آن است که شاعر با شبی شخصی و حتی فردی سر و کار دارد و نه شبی انتزاعی و بی‌زمان ، و از طریق گفتگو با آن و بدست دادن تصاویری از آن حالت یا حالات عاطفی خود را بیان خواهد کرد ــ همان‌گونه که بهار" . . . ای دماوند " گفت ، اما این شعر همچنان به‌همان عرصهٔ تشبیه و استعاره متعلق است .

در لُخت اول پس از اسناد صفات شوم و وحشت‌انگیز به‌این شب مشخص، برای شب شخصیت قائل می‌شود ، موجودی‌زنده می‌شود که می‌تواند به‌جان شاعر آتش بزند ، و نیز از او خواسته می‌شود ــ گویی حیوانی‌است یا انسانی سبع ــ تا چشم شاعر را بر کند و یا پرده از روی خود بردارد ، به‌این معنی که یا صبح شود ، یا از اسرار نهفته در پس پردهٔ شب خبر دهد . بند ترکیب آدامهٔ همان لُخت اول است و حاصل این لُخت این است که شب چون حیوانی است یا انسانی سبع .

لُخت دوم شرحی است از گذشتهٔ شاعر ، و عمر به‌کدورت رفته و در بند ترکیب : نه بخت بد مراست سامان/وای شب ، نه تراست هیچ پایان ، شب و بخت شاعر یکی می‌شوند و یا صفاتی همانند دارند . در لُخت سوم و نیز بند آن ، ابتدا ترکیبی است از دو لُخت اول ، آنگاه آن شب ستیزه‌کار قرار و دل از شاعر می‌برد : دل می‌بری و قرار از من/ هر لحظه به‌یک ره و فسانه . شب اینک صفت دل‌بردن دارد ، یا شخصیتی است دل‌برنده ، فتنه‌ای است . در لُخت چهارم گویی شب قصه‌گوی عشق است ، یا قصه از چیزی می‌گوید که خوبترین است و به کمک لُختهای پنج و شش با اشاراتی به‌آنچه بر دیگران ــ عاشقان غمخوار ــ رفته است می‌فهمیم که شب براستی از عشق می‌گفته است . در لُخت هفت ادامهٔ همان گفتگو با شب است . ابتدا ، وقتی می‌شود با شب گفتگو کرد پس شب موجودی است زنده،و این ساده‌ترین شکل شخصیت‌بخشی است . شب بار همان شب است که گذر زمانه است و در ضمن به‌نوعی دانای رازهای پنهان زندگانی است ، چرا که در پس پردهٔ او آن جلوه‌های هستی ، پایان آنهمه عشق ، نهان است . در لُخت هشت شب بار هیأتی خوف‌آور می‌یابد و حاصل این‌که تاریخچهٔ گذشتگان است ، یا رازگشای مردگان .

لُخت نه بیش و کم مجموع همهٔ لُختهای پیشین است و به‌صورت سؤالی که آیا شب آینه‌دار روزگار است یا پرده‌دار عشق ، چون حوادث رفته بر عاشقان را نهان می‌کند . پس شب بت عیاری است که هرلحظه به‌شکلی درمی‌آید . و بالاخره شاعر می‌گوید : ای شب بنه این شگفتکاری .

در بند ده و یازده شب کم‌کم دارد به‌صبح می‌رسد ، پس همان شب واقعی است و شاعر نیز می‌خواهد برای گریز از شومی گردش زمانه به‌خواب رود .

این شب واقعا" ما به‌ازای کدام حالت عاطفی است ؟ دیدیم که به شب هر بار ، با توجه به‌همهٔ جلوه‌ها و ملازمات آن : سیاهی ، پنهانکاری ، بخشی اززمان بودن ، زمانه بودن ، فسونکاری . . . صفاتی داده می‌شود ، پس شب هر بار ما به‌ازایی دیگر دارد ، و شاعر از درون همین جلوه‌های متفاوت شب تألمات و تفکرات خود را عرضه می‌کند . به‌زبانی دیگر شب هر بار به‌موجودی تشبیه می‌شود : حیوانی یا انسانی سبع ، قصه‌گوی عشق ، موجودی هول‌آور . آشنای اسرار ، و غیره ، آنگاه با اسلوب استعاری ، با آوردن عناصر از مشبه به ــ مستعارمنه ــ ، یا انتساب صفتی انسانی یا حیوانی به‌او ، جلوه‌های گوناگونی از شب و در نتیجه از حالات درونی شاعر عرضه می‌شود . خلاصه آن که در هر لُخت اسلوب ما استعاره است یا تشبیه ،و استعاره به‌قول **رنه‌ولک و اوستین وارن :**

در تصور کلی ما از استعاره چهار عنصر وجود دارند ، این عناصر عبارتند از : مقایسه ، ثنویت ، تصور محسوس(که از معقول خبر می‌دهد) و انتساب جان به‌اشیاء . (۳۹)

حال می‌ماند اینکه در مجموع و در این شعر بخصوص ما با چه اسلوب بیانی روبروییم، و یا دست بالا این شگرد معادل چه اصطلاح غربی است؟

رمز در شعر و نیز در همهٔ قصه‌های رمزی عرفانی نشان دادن معقول به وسیلهٔ ملموس یا آن جهان از طریق عناصر این جهان، با حالات عاطفی از طریق عناصر موجود، اما با توجه به خود این آثار ــ آثار ابن‌سینا و شیخ اشراق و منطق‌الطیر و سلامان و ابسال و نیز زندهٔ بیدار (حی بن یقظان) ابن طفیل ــ اغلب سطح ظاهر اثر رمزی نامحتمل و غیرواقعی است. روابط میان عناصر قصه نیز نه براساس خود سطح ظاهری اثر بلکه با توجه به معنای باطنی قابل قبول است، به‌همین سبب هم گروهی به‌جای رمزی **استعارهٔ گسترده** پیشنهاد کرده‌اند، و مهمتر از همه اینکه ساخت خود اثر تنها یک تفسیر را تاب می‌آورد چرا که برخلاف سمبل در سمبلیسم تطابق میان اشخاص و مدلولهای آن تناظر یک به یک است اما شخصیت سمبلیک پیچیده. چندگانه و مبهم است. دست بالا، اثر رمزی با توجه به تفاوت دیدگاهها ممکن است دو یا سه معنی بدهد، اما نه متعدد، و این تفاوت سطوح معنی نه حاصل روابط درونی اثر بلکه معلول برداشتهای متفاوت است، می‌گوییم در خود ساخت اثر، چون سیدحسین نصر و پورنامداریان و بسیاری از دیگران گوناگونی تأویلها را در ذهن خوانندگان مختلف دلیل تنوع معانی رمز دانسته‌اند، مثلاً در همان معانی اصطلاحات اگر با استفاده از نسخهٔ منسوب به‌عراقی در معنای مجازی پیچ زلف به‌جای اصول حقایق و معارف، معنای اشکال الهی و در معنای تاب زلف به‌جای کتمان اسرارالهی، اسرار الهی را بپذیریم، دو معنای رمزی بدست خواهد آمد. اما تاثرات متفاوت آدمها مثلاً در برابر غروب نشان‌دهندهٔ تنوع معانی غروب نیست. همچنین است تنوع برداشتهای ما در برابر یک شعر. مقصود این است که اثر رمزی برای شخص واحد در لحظهٔ واحد تنها یک معنای محصل خواهد داشت. حال اگر در اصطلاحات ادبی بخواهیم ما به‌ازایی برای این قصه‌های رمزی بیابیم allegory است و لاغیر. فقط یک نکته می‌ماند که در احزای اثر رمزی از سمبل به‌معنای ماقبل سمبلیست‌ها سود برده می‌شود: چیزی به‌جای چیز دیگر.

در آثاری نظیر "ای شب" سیما، ما به‌اراءهایی که هر بار برای شب فرض شده‌اند، تا بعداً از آنها استعاره‌ای ساخته شود، شخصی است و نه قراردادی، یعنی در ادب گذشته مرسوم نبوده است. در حالیکه در قصه یا شعر رمزی رمزها نه شخصی که عمومی، مرسوم، و قراردادی است. مهمتر اینکه در اینجا تکیهٔ اصلی بر فرد است، در حالیکه در رمز تکیه‌گاه انسان کلی بود، به‌تعبیر **ادموند ویلسون**:

از آنجا که احساسها و تأثرات ما از این لحظه تا لحظهٔ دیگر متفاوت است، پس نمی‌توانیم احساسهایی را که واقعاً تجربه می‌کنیم از طریق زبان قراردادی و کلی‌نگر ادبیات مرسوم ارائه دهیم. هر شاعر شخصیتی یگانه دارد... یا شاعر می‌کوشد برای شرح شخصیت و تأثراتش زبان خاصی را ابداع کند که قابلیت انتقال اینها را داشته باشد. در این نوع زبان از سمبلها سود جسته می‌شود. آنچه را اینهمه خاص و اینهمه گذراست و اینهمه مبهم، نمی‌توان با توصیف مستقیم انتقال داد، تنها توالی کلمات، و توالی تصاویرند که می‌توانند در انتقال آنها به‌خواننده یاری کنند. (۴۰)

نکتهٔ دوم این که سطح ظاهر اثری چنین، هم ملموس است و هم محتمل، یعنی خود زمان و مکان بواقع وجودی عینی و مشخص دارد، آدمها نیز برخلاف اشخاص قصه‌های رمزی زنده‌اند و نه انتزاعی. و روابط نیز به‌نسبت خود سطح ظاهر پذیرفتنی است، و نه به‌دلیل معنای باطنی آنها. نظیر آن را در نثر می‌توان در **موبی دیک** اثر ملویل یا **قصر** اثر کافکا دید، که در سطح ظاهر هر دو اثر پذیرفتنی‌اند و برای توجیه اعمال شخصیتها احتیاجی به‌محمل تأویل نیست.*

سوم اینکه این‌گونه آثار تفسیرهای متفاوت از یک منظر را تاب می‌آورند، همانگونه که سهنگ در همان موبی‌دیک مساوی با یک چیز نیست، یا خود قصر در قصر اثر کافکا، به‌قول گی **کلیفورد**:

■ با این توجه که در تفسیر آثار "کافکار" نظریات گوناگونی ابراز شده است: "ادموند ویلسون" آثار او را سمبلیک، "گی کلیفورد" (allegeric)، رمزی، گفته‌اند. "رولان بارت"، البته به‌انتکای تعریف ناقص که برای سمبل آورده است، سمبلیک بودن آثار او را رد می‌کند و شگرد او را از مقولهٔ اشاره می‌داند. ر.ک. ابوالحسن نجفی، "درباره ادبیات"، و همان آثار "ویلسون" و "کلیفورد".

در اثر سمبلیک ــ در مکتب سمبلیسم ــ شاعر سمبلیست آزاد است که در جهان و یا در تخیلش هر چیزی را که می‌خواهد به‌منزلهٔ سمبل انتخاب کند: به‌قول ژید در رسالهٔ نرگس (بخشی از نظریهٔ سمبل): "آیا متوجه شدید که من هر چیزی را که به‌نظر آید سمبل می‌نامم". و وقتی که انتخاب به‌عمل آمد، از نظر معنایی هیچ محدودیتی وجود نخواهد داشت. (۴۱)

در ادب معاصر فارسی **ملکوت** اثر سهراب صادقی تا حدی اثری است سمبلیک، اما متاسفانه بعضی نقصها و بخصوص نوصیح نویسنده ــ گرچه به‌طنز آمده است ــ که م. ل. همان ملکوت است و دکتر حاتم شیطان ــ اثر را رمزی و حتی استعاری می‌کند.

خلاصه آن که آثار عرفانی قدما را باید رمزی یا قصهٔ رمزی عرفانی خواند و در شعر معاصر وقتی اثری با توجه به‌ساخت آن تفاسیر متفاوتی را تاب بیاورد اثری است سمبلیک. اما اگر تنها یک ما به‌ازای سیاسی یا اجتماعی داشته باشد و خود لایهٔ ظاهری نیز نامحتمل باشد اثری است استعاری یا استعاری گسترده، اما اگر هم لایهٔ ظاهری و هم لایهٔ باطنی مفهوم افتد و تنها یک معنی محصل داشته باشد، مثل **زمستان** اخوان، اثری است رمزی یا کنایی. که می‌توان مثلاً "رمزی سیاسی یا رمزی اجتماعی گفت. اما آثاری که حاوی رمزهای شناخته‌شده یا استعاره‌های مستعمل‌اند، مانند استعاره‌های بارها بکار رفته‌ای چون شب، صبح، جنگل و غیره، باید آنها را کلیشه و یا باسمه خواند. اما می‌ماند بعضی از بهترین آثار معاصران مثل **ماهی** و **زن هرجائی** و غیره که خود بحثی دیگر متوسع‌تر از این می‌طلبد.

با این همه تفصیل که گذشت، حال می‌توان گفت که **افسانه اثری است سمبلیک** (که در این معنی نمادین ــ سمبلیک ــ یا رمزی گفتن وافی به‌مقصود نیست)، اما اول باید متذکر شد که لازمهٔ سمبلیک بودن یک اثر این نیست که همهٔ عناصر آن سمبل باشند، بلکه می‌توان در آن از انواع اسلوبهای بیانی از صفت گرفته تا کنایه ــ رمز ــ سود جست، دوم اینکه عناصر اصلی منظومه باید دارای ما به‌ازاءهای متفاوت باشند که در اینجا دو شخصیت اصلی آن افسانه و عاشق‌اند.

سابقهٔ شخصیت افسانه یا نطفهٔ آن را می‌توان در شعر "قصهٔ رنگ‌پریده، خون سرد" یافت. در آنجا نیز قصهٔ منظومه بر اساس برخورد دو شخصیت، ناقل شعر و همراه او، بنا می‌شود. و این همراه و حتی ناقل نطفه‌های افسانه و عاشق‌اند. همراه نیز تا حدی شخصیتی سمبلیک است با دو جلوه: همزاد و عشق، که عشق نیز دوجلوه دارد: عشق به‌محبوبی و عشق به‌رهانیدن خلق، که البته خام است، بازبانی خام‌تر. ابتدا همراه، همزاد ناقل است:

یاد می‌آید مرا از کودکی — همره من بوده همواره یکی
قصه‌ای دارم از این همراه خود — همره خوش ظاهر بدخواه خود
او مرا همراه بودی هر دمی — سیرها می‌کردم اندر عالمی (۴۲)

ناقل نمی‌داند که این همراه کیست: من نمی‌دانستم این همراه کیست/قصدش از همراهی در کار چیست؟ با او به‌گفتگو می‌پردازد، پس به‌او شخصیت می‌دهد، و آنگاه درمی‌یابیم که این همزاد عشق است. کیستی؟ چه نام داری؟ گفت: عشق/چیستی که بیقراریَ؟ گفت: عشق. خود این عشق، یا همزاد و همراه ناقل، چهره‌های متفاوت دارد: ابتدا "صورتی نیکو" دارد، اما "عاقبت بدیها در خوی" پیدا می‌کند. دیگر رهایی از او ممکن نیست و همین همراه است که ناقل را به‌عشق و عاشقی می‌کشاند، اما ناقل از این ماجرا جز درد و غم نصیبی نمی‌برد، پس آنچه ماندنی است می‌ماند: قصه‌ای از آن رفته که اینک عرضه می‌شود.

عشق غیر از رهنمایی به معشوق راهی دیگر نیز به‌ناقل نشان می‌دهد: عشق با من گفت: از جا خیز، هان خلق را از درد و بدبختی رهان. خلق از ناقل می‌گریزند و او می‌ماند و تنهایی، و باز به هنر پناه می‌برد:

اولین بار است اینک، کانجمن — شمه‌ای می‌خوانند از اندوه من
شرح عشق و شرح ناکامی و درد — قصهٔ رنگ پریده، خون سرد (۴۳)

به‌اینها عشق به‌حق‌پرستی را نیز می‌توان افزود. حاصل این که همراه یا همزاد شاعر عشق است، چه عشق به‌محبوبی مشخص، یا به خلق یا به‌حق:

آفت جان من آخر عشق شد — علت سوزش سراسر عشق شد
هرچه کرد این عشق آتشپاره کرد — عشق را بازیچه نتوان فرض کرد (۴۴)

حال ببینیم افسانه و عاشق چه ما به‌ازاءهایی دارند. عاشق همان

شاعر است ، یا استعاره‌ای از شاعر ، و قرینهٔ مقالی یا لفظی آن همهٔ لَختها و نیز بندهایی است که افسانه عاشق را به‌سرودن برمی‌انگیزد . اما به‌عاشق صفات دیگری و گاه متضاد ــ که همین متضاد بودن جلوه‌ها نشان سمبلیک بودن یک عنصر منظومه یا خود منظومه است در حالیکه در آثار رمزی "بــه دلیل غلبهٔ تعقل بــه جای تخیل چنین تضادهایی نمی‌توان دید ــ نسبت داده می‌شود : دیوانه ، فریب‌خورده ، گریزان از همه ، دوستار افسانه ، ناامید ، امیدوار و غیره . باهمین جنبه‌هاست که عاشق یا شاعر می‌تواند به‌منزلهٔ انسان باشد : انسان تاریخی زمان سرایش شعر ، و یا انسان معاصر که با خواندن افسانه و از سر گذراندن همان تجربه‌ها که عاشق یا شاعر از سر گذرانده‌اند ، از محدودیت تاریخی ، اجتماعی ، طبقاتی خود فراتر رود ، یعنی با نگریستن هستی از منظرهــای شاعر و درونی کردن لحظه‌های آن تخته بند شخصی را می‌شکند و بر منظری می‌نشیند که دیگر زمان پس از افسانه خواهد بود .

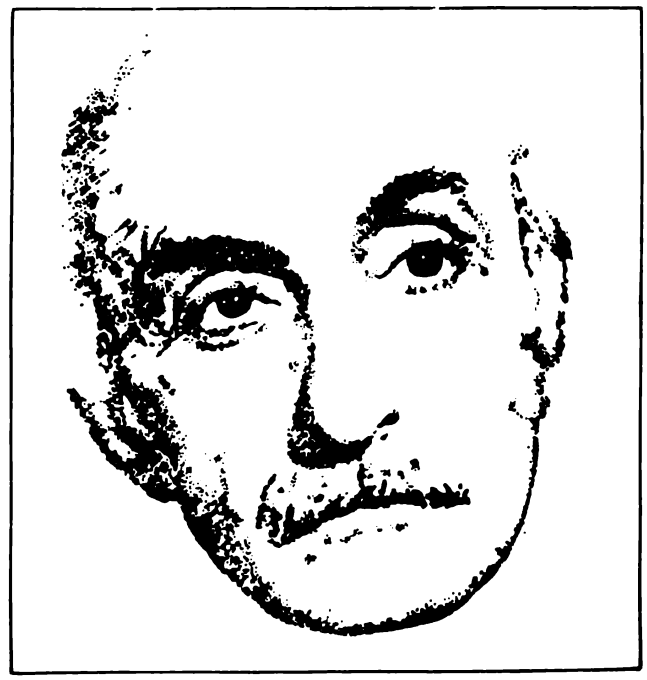
اما یافتن مابه‌ازاءهای دیگر افسانه به‌این آسانیها نیست . می‌دانیم که افسانه ابتدا همان همراه یا همزاد شاعر است که در شعر "قصهٔ رنگ‌پریده، خون سرد" نیز بود . این همزاد از آغاز تولد با عاشق بوده است :

چون ز گهواره بیرونم آورد
مادرم سرد گشت تو می‌گفت ،
برمن از رنگ وروی تو می‌زد ،
دیده از جذبه‌های تو می‌خفت .
می‌شدم بیهوش و محو و مفتون . (ص۴۲)

در تمام لحظات عاشق حضور دارد ، گاه شاعر بانگ او را نهانی می‌شنود ، گاه افسانه اشک چشم شاعر را می‌سترد ، گاه نیز با شادمانی شاعر شاد می‌شود ، اما زمانی نیز جلوه‌ای متضاد می‌گیــرد : هیولایی می‌شــود سیاه و مهیب و شربار ، که شاعر از بیم او فریاد می‌کشد ، یا شیطانی است رانده زهرجا . پس افسانه هم جلوه‌های زیبای زندگی است و هم جلوه‌های زشت آن : زندگی و مرگ است :

حاصل زندگانی منم ، من !
روشنی جهانی منم ، من !
من ، فسانه ، دل عاشقانم ،
گربود جسم و جانی ، منم من !
من گل عشقم و زادهٔ اشک . (ص ۴۹)

به‌تعبیری دیگر : آنچه گویی منم ، و آنچه خواهی . خلاصه آن که چون هربار به‌افسانه از منظری دیگر نگریسته می‌شود ، با دادن صفاتی به‌او یا قائل شدن شخصیتهای متفاوت برای او : هیولا ، شیطان ، دختری زیبا . و اینک همسخن و مشوق عاشق ــ شاعر ، یا با توصیف او در لحظات متفاوت ، افسانه جلوه‌های متضاد پیدا میکند که در مجموع عشق است .



اما عشق به محبوبی ملموس و مشخص درگذشته . افسانه زندگی نیز هست ، اما نه آن زندگی که رمزی بود برای زندگی دیگر یا پلی بود برای رسیدن به‌هستی برتر ، بلکه زندگی گذرا و نیست شونده است ، به‌همین سبب هم نحوهٔ نگرش به‌این زندگی با نگرش حافظ به‌ایــن حیات مادی متفاوت است و به‌جای توصیف کلی و بی‌زمان و مکان آن به‌توصیف مشخص وجزئی و فردی این هستی خاک شونده توجه می‌شود، مثلا" :

گفت باس که : "ای طفل محزون !
از چه از خانهٔ خود جدائی ؟
چیست گمگشتهٔ تو در این‌جای ؟
طفل ، گل‌کرده با دلربائی
کَرگویجی در این درهٔ تنگ (ص ۴۴)

یا :

یک گوزن فراری در آنجا
شاخه‌ای را زبرگش تهی کرد . . . (ص ۴۷)

عتاب و خطاب با حافظ هم به‌دلیل تقابل این دو نگرش است :

خنده زد عقل زیرک براین حرف
کز پی این جهان هم جهانی است .
آدمی ، زادهٔ خاک ناچیز ،
بستهٔ عشقهای نهانی‌ست ،
عشوهٔ زندگانی‌ست این حرف . (ص۵۸)

از این دو گذشته ، افسانه الهه‌شعر* نیز هست که در همهٔ لحظه‌ها همراه شاعر بوده است و همانگونه که عشق و زندگی به‌جامهٔ افسانه در آمده بودند و با اثبات حضورشان در همهٔ لحظات گذشتهٔ عاشق و درآمدن به اشکال مختلف اینک می‌خواستند تا عاشق ازناامیدی و گریز از مردمان دست بشوید و باردیگر عاشق شود یا به‌دیدارجلوه‌های زندگی برخیزد ، الهه‌شعر نیز با داشتن همهٔ آن حالات از میان آن دیگران عاشق یا شاعر را برگزیده است و اکنون می‌خواهد باتشویق او به سرایش شعر باردیگر به‌عالم شعر و خلق جلوه‌ای تازه بیحشد ، اما عاشق طفره می‌رود :

ای فسانه ، مرا آرزو نیست
که بچینندم و دوست دارند . . .
زادهٔ کوهم ، آوارهٔ ابر ،
به‌که برسبزه‌ام واگذارند ،
یا بباری که هستم در آغوش . (ص ۶۰)

الهه‌شعر بالاخره شاعر را مجاب می‌کند و سرانجام با او یگانه می‌شود :

هان ، به‌پیش آی از این درهٔ تنگ
که بهیی خوابگاه شبانهاست ،
که کسی را نه راهی برآن است ،
تا دراینجا که هرچیز تنهاست
بسرائیم دلتنگ با هم . (ص ۶۳)

در مجموع افسانه هرچه باشد ، زادهٔ اضطراب جهان معاصراست، که در زمانی مشخص ــ تاریخی به‌شاعر رخ نموده است : پس از شکست جنگل ، پس افسانه جلوه‌ای از لادین ، برادرنیما ، نیز هست ، پس وجودی است عینی و ملموس که به‌هر جلوه‌ای که درآید شکل و شمایلی عینی می‌گیرد ، یعنی هستی او هستی مادی می‌شود و تاریخی و از طریق همین جلوه‌های متفاوت یا نگریستن از خلال همین اشکال متفاوت است که معانی گوناگون می‌یابد ، یعنی با استفاده از اسلوب بیانی سمبل است که افسانه سمبل می‌شود و منظومهٔ افسانه سمبلیک .

۲ ــ ساختار افسانه :

مقصود از ساختار افسانه ، احمالا" ، مجموع روابط قسمتهای مختلف آن با یکدیگر است ، که می‌توان در لایه‌های متفاوت یک منظومه از ساختارهای گوناگون سخن گفت ، از این میان به‌ظاهری‌ترین جنبهٔ آن ، ساختار زبانی ، و نیز لایهٔ درونی‌تر آن ، ساختارداستانی بسنده خواهد شد .

■ در سه شعر "شب ماه مه" ، "شب ماه دسامبر" ، "شب ماه اوت" (۱۸۳۵ تا ۱۸۳۶) اثر "آلفرد دوموسه" ، شاعر رمانتیک ، الهه‌شعر ، همزاد یا برادر شاعر ، با شاعر گفتگو می‌کنند ، گاه رویاهای تجسد یافته : الهه‌شعر یا برادر شاعر ، شباهت‌هایی با "افسانه" دارند .

۴/۱ ــ ساختار زبانی افسانه :

نیما بارها از تعبیر طرز یا صنعت سخن گفته است ، مقصود او از "صنعت" یا گاه "طرز" بیشتر نزدیک کردن زبان شعر به زبان روزمره بود و گاه نیز به‌معنای استفاده ارگفتگو و گاه به‌معنای عرصهٔ جلوه‌های مادی در توصیفها . اما این تعبیر در طرز خنی در ساخت نحوی زبان نیما نیز دیده می‌شود ، همان انحراف یا تخطی سطور شعر نیما از زنجیرهٔ متعارف کلام . بااین توضیح که بازگشت ادبی به‌زبان فصیح سبک خراسانی بود ، رهایی از زبان عامیانه وزورمرهٔ شاعران سبک هندی . شاعران تثبیت شدهٔ دورهٔ مشروطیت وپس‌از آن ، گذشته از عشقی و عارف و سیداشرف‌الدین حسینی ، نسیم شمال ــ که بهار و ادیب‌الممالک شاخص‌ترین آنها بودند ــ همان زبان خراسانی را بکار گرفته بودند، اما غریب این است که‌کسی علمدار تحدد در شعر شد که‌زبان فارسی را در مدرسه وبا کتاب آموخته بود . یعنی بیرون زبان می‌زیست . جمالزاده نیز چنین بود و به‌زبان فارسی از منظر مستشرقان می‌نگریست و در نتیجه زبانی را برگزید که پرار اصطلاحات و تعابیر عامیانه بود . در مورد هدایت نیز همین نکته صادق است . یعنی او پس از فراگرفتن زبان فرانسه و بازگشتن به ایران ، از بیرون و از سر به زبان فارسی برخورد می‌کند ، و در مجموع احساسند که تحول در زبان شعر و نثر داستانی را سبب می‌شوند . از اینهمه نمی‌توان نتیجه گرفت که اینها بیگانگان نسبت به‌یک زبان می‌توانند در آن تحول ایجاد کنند . بلکه باید گفت لازمهٔ متحول کردن زبان متعارف ادب زمانه نگرش بیگانه‌وار بدان است ، یعنی باید از سر به با هرکلمه ، با هر تعبیر و با ساخت نحوی زبان روبرو شد و هیچ چیز را در نگاه اول مقدر نگرفت .

در نظر اول ساخت زبانی نیما در افسانه متعارف آن زمان نیست، و ما نیز تنها با خواندن و حتی بارخوانی آن با چنین‌زبانی می‌توانیم اخت شویم . گوکه رواج روزنامه و ترجمه‌ها و غیره و نیز شعر شاعرانی نه‌چندان قدرتمند ، چون همان عشقی و عارف و بخصوص نسیم شمال، خوانندگان را با زبانهایی غیر از زبان متعارف شعر حافظ و سعدی و دیگران آشناتر کرده بود . اما کاستیها و یا تخطی از ساختارهای معتاد در آثار این گویندگان براساس کاستی بود و نه از سر عدم سلطهٔ آنها بر زبان فارسی ، به همین دلیل هم به قول بهار "عوام" بودند. اما این تخطی‌ها در افسانه و حتی دیگر شعرهای نیما دارای هماهنگی است و انگار به‌قصد زبانی خاص با همین مختصه‌ها آفریده شده است .

در همان نگاه اول زبان افسانه‌گاه از همان استحکام و رنگ قصاید خراسانی برخوردار است ،مثلاً در همان لخت اول :

در شبی تیره دیوانه‌ای کاو
دل به‌رنگی گریزان سپرده
در دره‌ی سرد و خلوت نشسته
همچو ساقه‌ی گیاهی فسرده . . .

کاو و ساکن کردن "ی" نشانهٔ اضافه ، در "دره‌ی" و "ساقه‌ی هم‌رنگ کهن دادن به‌زبان است و هم نامتعارف کردن آن ، خون در همان سبک هم این "ی" ساکن نادر است . اما خون کاه‌گاه در افسانه دیده می‌شود ، خود این تکرار نسبت می‌شود تا موضوع زبان افسانه را زبانی نامتعارف و البته به‌دلیل تکرار این موارد هماهنگ سازد . از این موارد نادر جمله‌ای دیگر را نیز می‌توان گوشزد کرد :* "دم‌که" به‌جای "دمی‌که" یا "آن‌دم‌که" :

دم که لبخنده‌های بهاران
بود با سبزهٔ جویباران (ص ۴۳)
یا گوی به‌جای گوکه
این زبان دل افسردگان است
به‌زبان بی‌نام جهان
گوی در دل نکبرد کس‌هیچ (ص ۴۸)

این انحرافها یا تخطی‌ها از زبان فصیح رایج هم همان آسانی روایی است ، و از سوی دیگر ــ که‌مهم‌تر است ــ همان حادثی کلام نیما است ، هماهنگی این‌انحراف‌هاست که‌تکرار و همانندی فاصله‌های آهنگ ساختاری را عرضه می‌کند که شعر را برخوردار از سکهٔ خاص ــ اینجا سکهٔ نیما ــ می‌سازد . به‌زبان دیگر این عرایت آغازین ، با سکانه نیمایی زبان وقتی به‌تکرار و با همان ضرب می‌آید طعم دیگری در مذاق جان می‌گذارد . تلخی‌ای که با مزه‌ای غریب اما اندکی آشنا ، بالاخره با آشنا تر شدن شیرینی به‌دنبال خواهد داشت ، اما آن شیرینی که هنوز تلخی را با گذار از تلخی به شیرینی را در خود دارد ، از این جمله است آوردن نهاد جمله در آخر :

یک زمان دختری بوده‌ام **من**
نازنین دلبری بوده‌ام **من** (ص ۴۶)

و :

حاصل زندگانی **منم ، من**
روشنی جهانی **منم ، من**
من فسانه ، دل عاشقانم
گربود جسم و جانی **منم ، من** (ص ۴۹)

تا آنجا که آوردن فاعل یا نهاد درآخر زنجیرهٔ جمله‌ها ساخت غالب می‌شود :

چه در آن کوهها داشت می‌ساخت
دست مردم ، بیالوده در گل؟ (ص ۴۹)

گاه این‌الفت با چنین تخطی‌ها به‌حدی می‌رسد که‌از سر ناهمواریهای زبانی نیما آشکارا می‌پرسیم :

جنگ **سازندهٔ من** به‌دستی
دست دیگر یکی جام باده
نغمه‌ای سازناکرده سرمست
شب زچشم سیاهم گشاده

فطره‌قطره سرشک پراز خون . (ص ۴۶)

نتیجه آن که این پیچیدگی زبانی حاشیتی همان ظرافت کاریهای قدما ــ انواع صنایع بدیعی ــ می‌شود ، یعنی به‌جای آن که خواننده از حماس، ملمع ، و ایهام تناسب لذت ببرد ، از تقابل اجزای جمله‌های شعری نیما با نحو نامتعارف آن بهره‌ور می‌شود ، مهمتر این که گشودن این گره‌ها حاشیتی گشودن آن طباق‌ها و تضادها می‌شود ، تا بالاخره دریابد که چنگی به‌یک دست و حامی به دیگر دست ، هنوز نغمه‌ای ساز نکرده . . . پس بالاخره شب است که قطره‌قطره سرشک از چشم آن جنگی به‌یک دست و حامی به‌دیگر دست گشاده است .

همین تکرار نامتعارف را گاه در یک لخت می‌توان دید :

آه عاشق ، سحر بود آندم
سینهٔ آسمان پار و روس
سد ره‌کاروان طربناک
جرسش را بجا ماند شیون
آتشش را اجاقی که‌شد سرد. (ص۵۰)

که در دو مصراع آخر با تکرار یک ساخت ، همین ساخت غیرمعتاد را معتاد دهن می‌کند ، یا :

در اراس باغ اکنون گشادند
که در از حارزاران نسی نیست . (ص ۶۰)

بخصوص که وقتی این‌لذت مضاعف خواهد شد که لزوم این تقدم و تاخرها را دریابیم ، و یا متوجه شویم که این تخطی‌ها از زبان متعارف گاه سر به‌دلیل همان تسلط دادن مادی‌ترین خطوط یک سطره با نی است ، که همانگونه که گذشت گاه لازمهٔ شکرد سمبلیستی است ،مثلاً :

من نسی دیده‌ام صبح روشن
گل به‌لبخند و جنگل سترده
نیس سیاه اندرو ماه غمگین
کاروان را حرسها فسرده
نای من خسته ، اندر بیابان . (ص ۵۷)

به‌غیر از اینها گذشت در سطر سطر افسانه گاه همین مختصات و بخصوص هماهنگی آنها را می‌توان مثال آورد . و با همین مختصات است که نیما زبانی خاص می‌آفریند و حتی خاص میان شاعران پس از خود . که‌بحث مفصل بر آن موکول به بحث راجع به همهٔ آثار نیما است و نیز امیدوارکسی که اهلتر از صاحب این قلم با زبان و زبانشناسی باشد .

۴/۲ ــ ساختار داستانی افسانه

نیما در همان زمان چاپ افسانه در نامه‌ای به میرزادهٔ عشقی می‌نویسد :

*** جالب این است که اخوان ثالث که خود همان زبان "بقاعده" و "متعارف" را در شعر بکار می‌برد ، برغم خراسانیانی چون "بهار" و "فروزانفر" ــ شاعران هم‌نسل نیما ــ حق را بنیما می‌دهد و برای اثبات موارد نامتعارف در آثار نیما مثال‌ها می‌جوید ، ر.ک ، همان بدعت‌ها و بدایع .**

اصول عقیدهٔ من: نزدیک کردن نظم Poetique به‌نثر و نثر به‌نظم است. عقیده‌ای که خیلیها داشته‌اند. نزدیکی نظم از حیث خیالات شاعرانه که تاکنون در نثر فارسی داخل نشده است، و نثر از حیث تمامیت و سادگی. به‌این معنی همانطور که نثر از مقاصد ما تعریف و توصیف می‌کند، همان طرز صنایعی را که در نثر موجود می‌باشد. آنها را با نظم معامله بدهیم..

۱ ــ شعرما در صورت موزون و در باطن‌مثل نثر تمام وقایع را وصف کننده باشد.

۲ ــ نثر ما آینهٔ طبیعت و پراز خیال شاعرانه باشد. (۴۵)

این اعتقادها بعدها نیز به‌کرات تکرار شده است، مثلا: "مقصود من جدا کردن شعر زبان فارسی از موسیقی آن است که با مفهوم شعر وصفی سازش ندارد. من عقیده‌ام براین است که مخصوصا" شعر را ازحیث طبیعت‌بیان، به طبیعت نثر نزدیک کرده، به‌آن اثر دلپذیر نثر را بدهم." (۴۶)

نزدیک کردن طبیعت بیان شعر به طبیعت بیان نثر، یا ساخت زبان شعر به زبان روزمره بیش و کم مشعلهٔ همهٔ پیشروان شعر و نثر معاصر بود، اما آنچه در نیما می‌تواند نارسی داشته باشد، استفاده از داستان‌در منظومه و یا حتی شعرهای کوتاه اوست. استفاده از روایت برای شکل دادن‌وعرضهٔ مضامین در ادب کهن ما رواج بسیار داشته است، که بحث از آنها مجالی فراختر از اینجا و اکنون می‌خواهد. اما برای تبیین آنچه غرض اصلی است شاید بتوان این فرضها را پذیرفت: در منظومه‌های رمزی‌عرفانی چون منطق الطیر و سلامان و ابسال، به‌دلیل اولویت معنای‌باطنی، به‌عناصر داستانسرایی چون‌گفتگو، شخصیت پردازی و غیره‌جندان توجهی‌نشده است. در قصه‌ها و حکایتهای حکمی و تعلیمی نیز همین‌عدم توجه مشهود است. از این میان‌هفت پیکر نظامی بخصوص گنبدسیاه و گنبدفیروزه‌استثنایی حیرت‌انگیزاست. در میان منظومه‌های حماسی بخصوص در شاهنامهٔ فردوسی می‌توان بهترین نمونه‌های روایت را دید که باید گفت که نه در سنت سامی که در سنت آریایی است که در نظر اول گویا نیما آنها را نادیده انگاشته است. برای مثال نیما به‌ذکر یکی دو نمونه از یکی از قدیمیترین منظومه‌های موجود می‌توان اشاره کرد.

یادگار زریر که به‌احتمال متعلق به‌عهد اشکانی، پیش از قرن سوم میلادی، است، که در دورهٔ ساسانی تغییراتی درآن راه یافته و به وضع فعلی درآمده است. (۴۷) سطور این منظومه که به‌همت نویسنده بارسازی شده است شش هجایی است و قصهٔ آن جنگ گشتاسب و ارجاسب است که دقیقی آن را، احتمالا" براساس‌شاهنامهٔ‌ابومنصوری به‌شعر دری برگردانده است، اما خود متن یادگار زریر، بخصوص از نظر توصیفهای دیداری براستی رشک‌انگیز است، از آن‌جمله است توصیف سپاه گشاسب هنگام عزیمت برای جنگ با ارجاسب:

کاروانی پدیدآوردند
پیلبانان بر پیل رفتند
شتربانان با شتر
و ورتین‌دار با ورتین (= گردونه)
تبرک (= تبر)ها بسیار بود
کیش (= تیردان) ها پر از تیر
وبس زره روشن
بس زره چهارکرد
کاروان ایران
چندان بود
که آنان را بانگ بر آسمان
و پای به‌دوزخ می‌شد
گذرگاهها ببریدند
آب (= رود) ها بیاشفتند
ایدون که تا یک ماه
آب‌خوردن نمی‌شایست
به‌روز روشنی نبود
مرغ نشیم (= لانه) نمی‌دید
و چنان بود که برسراسبان
و بر تیغ (= نوک)نیزگان
و بر ستیغ کوه
شب از روز پیدا نبود. (۴۸)

در این جنگ زریر به‌دست وبدرفش جادو ــ در شاهنامه بیدرفش ــ کشته می‌شود. فرزند زریر بستور ــ در شاهنامه نستور ــ که کودکی بیش نیست بی‌دستوری گشتاسب برای گرفتن انتقام خون پدر عازم میدان جنگ می‌شود، چون برسر کشتهٔ پدر می‌رسد:

وگفت ای پدر نامور
خون تو که ریخت
آن زین پرنده
بارهٔ تو که برگرفت
کام تو همه آن بود
که کارزار کنی
اما اینک کشته افتاده‌ای
چون مردم بی‌تخت
و این‌موی و ریش تو
از باد بیاشفته است
تن پاکت خسته
و خاک برگردنت نشسته است
من اکنون چه می‌توانم کرد
اگر فرود آیم
و سرتو برکنار گیرم
و خاک از سرت بسترم
از آن پس بر اسب
نشستن نمی‌توانم. (۴۹)

در همین‌منظومهٔ کوتاه هم می‌توان محتصهٔ اصلی هر داستان، حول و ولا ــ یا حالت تعلیق Suspence ــ را دید و هم کشمکش میان دونیروی مخاصم را، مثلا" وقتی بستور به مقابل وبدرفش می‌رسد، می‌گوید من براسب نشسته‌ام، اما تاجش نمی‌توانم، نیزدارم اما نیراندانش نمی‌دانم. و از او می‌خواهد نزدیکتر آید:

پس روان زریر بانگ کرد که: این ژوبین از دست بیفکن، از کیش تیری برآر و به‌این دورند (کافر) پاسخ کن. (۵۰)

اما آنچه مورد نظر نیما در استفاده از روایت در شعر است، باید به‌همان مفهومی باشد که ما امروز از داستان کوتاه و رمان در می‌یابیم و به‌آنچه در قصه و حکایت و خبر و غیره مرسوم بوده است. برای شرح مختصات این دو برداشت یا یکی از آنها از روایت احمالا" می‌توان به این آثار رجوع کرد: نقد و سیاحت اثر فاطمهٔ سیاح، هرداستان نویسی اثر ابراهیم یونسی، واقعیت اجتماعی و جهان داستان اثر جمشید م. ایرانیان، نویسندگان‌پیشروایران اثر محمد علی سپانلو، و برای شرح ممیزات قصه و داستان (اگر چه برسراین دو اصطلاح با بعضی مؤلفان این آثار موافقتی ندارم) از قصه‌نویسی اثر براهنی، عناصر داستان‌نویسی اثر جمال میرصادقی، داستان: تعاریف، ابزارها و عناصر اثر ناصر ایرانی می‌توان سود جست، که به‌دلیل موجود نبودن آثار کلاسیک برای خوانندگان ناآشنا با یکی دو زبان اروپایی هنوز مغتنم‌اند. درمیان‌کتب‌فرنگی The Rise of the Novel نوشتهٔ Ian watt اثری است کلاسیک، که ترجمهٔ آن می‌تواند به‌بسیاری از سردرگمی‌های منتقدان و خوانندگان ما پایان دهد.

اما دلیل این گفته که نیما به روایت در منظومه یا آثار دیگرش به مفهوم جدید آن نظر داشته است، به‌غیر از خود منظومه‌های او بعضی تذکرات گاه‌گاهی او در نامه‌ها و آثار منثور دیگر اوست، که‌نشان‌دهندهٔ استشعار او به‌اصول داستان‌نویسی جدید در جهان است.

حال از میان‌عناصر داستان‌نویسی تنها به ذکر چند عنصر مهم با توجه به افسانه بسنده خواهیم کرد، از آنجمله: قصه (Story)، طرح (Plot)، الگو (Pattern)، کشمکش (Conflict)، شخصیت، زمینه (Setting)، گفتگو، دیدگاه یا نظرگاه.

اما پیش از هرچیز می‌توان دید که افسانه انگار نمایشنامه‌ای است تک پرده‌ای و چند لخت اول را تا ظهور افسانه می‌توان شرح صحنه، شرح مکان و زمان و معرفی شخصیتها خواند، و بقیهٔ منظومه مکالمهٔ دو شخصیت اصلی افسانه و عاشق است. خود نیما نیز شاید با توجه به‌آنچه رفت ساختمان افسانهٔ خود را نمایش اسم گذاشته است. (۵۱)

در مجموع می‌توان گفت اگر ساختار نحوی و واژگانی افسانه ساختار ظاهری یا صوری (۵۲) آن است، ساختار داستانی، جنبهٔ درونی‌تر

آن است که وظیفهٔ تنظیم و سازماندهی اجرای اثر را برعهده دارد. به‌زبان دیگر"، مقصود از ساختار سازماندهی و تنظیم وقایع، جزئیات، کلمات، تصاویر یا پاره‌ها (مثل فصول در رمان، لخت‌ها در شعر، پرده‌ها درنمایشنامه) در یک اثر ادبی است. دیدگاه، شخصیت‌پردازی و سبک‌می‌توانند تا‌ثیری عمیق در نحوهٔ تنظیم (آرایش) یا سازماندهی نویسنده برای ارائهٔ تخیلی تجربهٔ انسانی داشته باشند." (۵۳)

از میان این عناصر ساده‌ترین جنبهٔ افسانه قصهٔ آن است و اگر قصهٔ یک اثر روایی توالی زمانی وقایع باشد (۵۴)، این تسلسل وقایع در افسانه به‌هم خورده است. خلاصه‌ای از همین قصه با رعایت‌ترتیب زمانی وقایع به‌ترتیب وقوع در واقعیت در "قصهٔ رنگ پریده، خون سرد" نیز آمده است، با این خلاصه که: ناقل یا شاعر همزادی یا همراهی دارد که او را به‌جستجوی محبوبی برمی‌انگیزد. به‌نگارستانی می‌رسند. یاری پسند خاطر ناقل می‌افتد، اما این‌یار از او روی بر می‌تابد. باز همراه تشویقش می‌کند تا به‌یاری خلق برخیزد. خلق پند او را نمی‌شنوند، پس شاعر تنها می‌ماند. با اشاره به‌همین رفته‌هاست که شاعر قصه‌ای می‌سازد که همین است که ما می‌شنویم:

یادگاری ساختم با آه و درد
نام آن رنگ پریده، خون سرد.

همانگونه که همراه ــ عشق ــ نطفهٔ افسانه است، این قصه نیز در افسانه گسترش یافته است، یعنی ترتیب وقوع* رعایت نشده است، و پس‌از برخورد افسانه و عاشق در زمان حال با استفاده ازشگردبازگشت به گذشته همهٔ وقایع رفته به‌یاد می‌آید تا سرانجام به‌نقطهٔ پایانی می‌رسیم: یکی شدن و یا باز همراه شدن افسانه و عاشق.

اگر در "قصهٔ رنگ‌پریده، خون سرد" دیدگاه اول شخص مفرد بود، در افسانه دیدگاه دانای کل است، شاید به‌دلیل چشم‌داشتن به نمایشنامه. از همین منظر است‌که بخش آغازین داستان، مقدمه یا Exposition (برای نشان دادن زمینه، Settin g، زمان و مکان داستان و نیز معرفی دو شخصیت اصلی: عاشق و افسانه) عرضه می‌شود:

در شب تیره، دیوانه‌ای کاو
دل به رنگی گریزان سپرده،
در دره‌ی سرد وخلوت نشسته،
همچو ساقه‌ی گیاهی فسرده
می‌کند داستانی غم‌آور.
در میان برآشفته مانده،
قصهٔ دانه‌اش هست و دامی.
وزهمه گفته ناگفته مانده
از دلی رفته دارد پیامی.
داستان از خیالی پریشان. (ص ۴۰)

آنگاه به‌کمک یک تک‌گویی، به سیاق نمایشنامه‌ها:

"ای دل من، دل‌من، دل‌من!
بینوا، مضطرا، قابل من...

شخصیت عاشق بیشتر از پیش معرفی‌می‌شود، و با ذکر نام افسانه

"تا بسر مستی و غمگساری
بافسانه کنی دوستاری..."

افسانه نیز حضور می‌یابد. از این‌پس گفتگوی افسانه است و عاشق که‌با بازگشت به‌گذشته و آمدن به لحظهٔ حال و طرح تقابل و گاه توافق آنها ــ که‌خواهیم گفت ــ بخش‌میانی داستان ــ پیچش، Complication می‌آید.

این تقابلها سرانجام به تقابل دو تلقی از موضوعی واحد، بهار، می‌انجامد، که‌اوج تقابل آن‌دو است (ص ۵۱ و ۵۲) و از این پس ــ البته بتقریب، چون لحظهٔ اوج را در یک داستان بدقت نمی‌توان تعیین کرد ــ دیگر توافق است. چون افسانه عاشق را یافته است‌و عاشق افسانه‌را:

افسانه: "عاشق، از هر فریبنده کان هست،
یک دروغ دلاویزتر من!
کهنه خواهد شدن آنچه خیزد،
یک دروغ کهن خیزتر من!

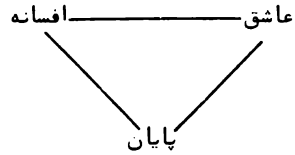
* آیا این تخطی از ترتیب توالی وقایع به‌ترتیب وقوع که در اغلب قصه‌های رمزی مانند منطق‌الطیر و داستان‌های حماسی مانند همان "یادگار زریر" دیده می‌شود، مشابه تخطی نیما از قواعد قافیه‌بندی، ساختار زبانی مالوف و غیره نیست؟

راندهٔ عاقلان، خوانده‌ٔ تو. (ص ۶۱)

بیگانگی به شناسایی، ناامیدی به‌امید و به‌اصطلاح داستان‌نویسی آن پیچیدگی بـه بخش‌گشایش داستـان ــ resolution ــ انجامیده است.

طرح که تنظیم ترتیب وقایع است با تکیه بر اصل رابطهٔ علت و معلول و چشم داشتن به تاثیر واحد ــ با تعبیری که ادگار آلن‌پو ازاین امر دارد ــ در افسانه نیز مانند هر داستانی براساس‌کشمکش است. و از آنجا که کشمکش لزوما" جدال آشکار نیست، در اینجا نیز کشمکش گاه تقابل و گاه توافق‌میان افسانه و عاشق است، که تناوب این‌تقابلها و توافقهاست که داستان را به‌جلو می‌برد، به‌اوج می‌رساند و با رسیدن به توافق یا همان یکی شدن‌آن دو به فرود می‌انجامد.

حال اگر به‌قول **فاستر**" طرح از درون قصه سربرمی‌آورد و الگو و آهنگ از درون طرح، و اشخاص و دیگر عناصر داستان نیز یاریش می‌دهند" (۵۴)، شکل بعدی این الگو تا حدودی شبیه شکل هفت است:



با این توجه که تقابل افسانه و عاشق تا نقطهٔ پایان از طریق برداشتهای متفاوت آنها از وقایعی است که هر دو شاهد آن بوده‌اند. اما اینک این برداشتها گاه متضاد است و گاه اندک نشانی از آشنایی دیرین دارد و نیز مایه‌ای است برای آن یگانگی سرانجام.

روایت وقایع نیز برهمین خط انجام می‌شود، با این توجه‌که گاه بخشی از یک واقعه را عاشق و بخش دیگرش را افسانه نقل می‌کند:

افسانه: "یاد می‌آوری آن خرابه،
آن شب و جنگل "آلیو" را
که تو از کهنه‌ها می‌شمردی
می‌زدی بوسه خوبان تورا؟
زان زمانها مرا دوست بودی

عاشق: "آن زمانها که از آن به‌ره ماند
همچنان کز سواری غباری...

افسانه: "تند خیزی که، ره شد پس از "او
جای خالی نمای سواری
طعمهٔ این بیابان موحش..." (ص ۴۹)

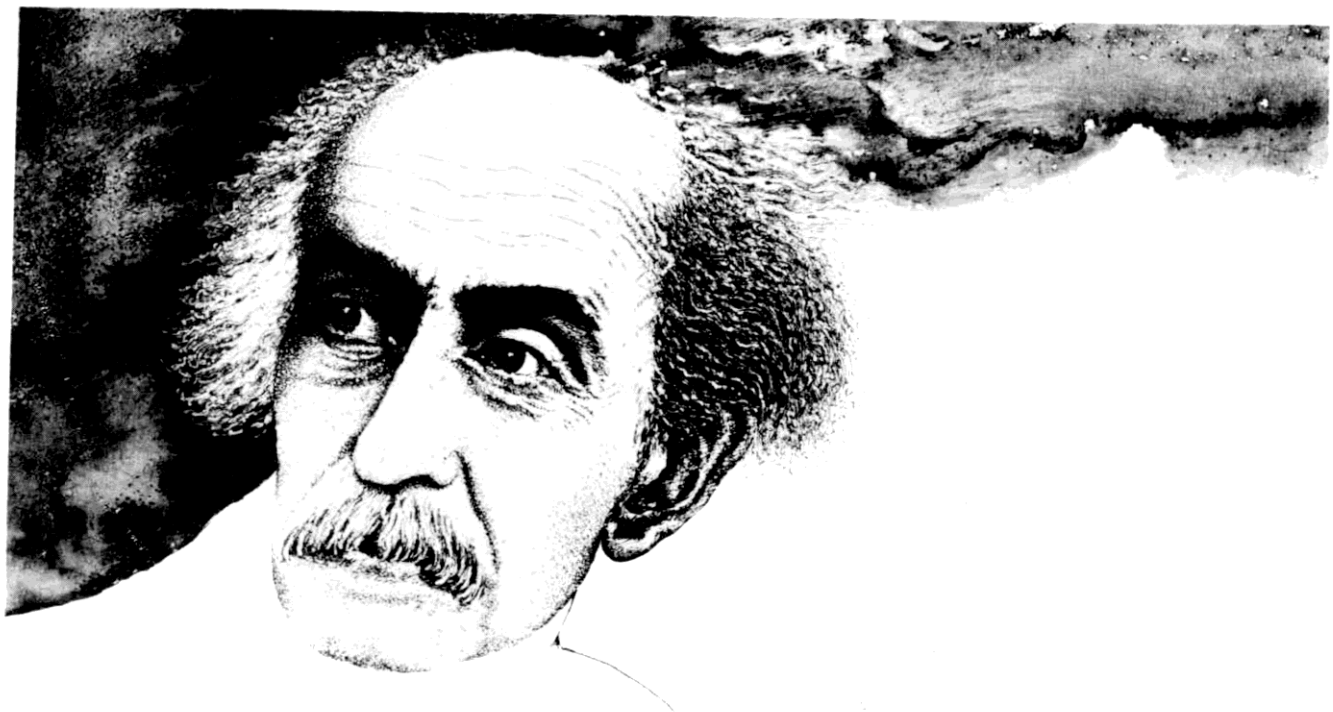
گاه نیز با پرسش و پاسخ وقایع رفته به‌یاد می‌آیند. از طریق همین‌گفتگوها که گاه بازگشت به گذشته است و گاه وصف زمان حال دو شخصیت اینک جدا افتاده که حتی به‌منظره‌ای واحد از دو منظر می‌نگرند:

افسانه...: "عاشقا خیز کامد بهاران
چشمهٔ کوچک از کوه جوشید،
گل به صحرا درآمد چو آتش،
رودتیره چو طوفان خروشید،
دشت از گل شده شفت‌رنگه..."

عاشق: در "سریها" به‌راه "ورازون"
گرگ دردیده سر می‌نماید"

افسانه: "عاشق! اینها چه حرفی است؟ اکنون
گرگ (کاودیری آنجا نپاید.)
از بهاراست آنگونه رقصان." (صفحات ۵۲ و ۵۳)

کم‌کم به یکدیگر نزدیک می‌شوند، یا بهتر "عاشق ــ شاعر" به‌راه می‌آید. این بار هم چون "قصهٔ رنگ پریده، خون سرد" برای ثبت رفته‌ها و ابلاغ‌ــار امـانت همچون بهاری که رسیده است، به زبان می‌آید و شاید ــ بی‌آنکه بگوید ــ همین افسانه را می‌سراید. از این پس دیگر عاشق و افسانه یگانه‌اند، افسانه از پس جستجوهای بسیار عاشق ــ نیما ــ را یافته است، و نیما که زبان دل افسردگان است طرزش را، که یکی همین سودجستن از داستان ــ اما به‌مفهوم معاصر آن ــ در شعر است، به‌همین سبب هم با وجود لایه‌های متفاوت تفسیری که می‌توان برای افسانه قائل شد، مجموع وقایع تا‌ثیری واحد در خواننده می‌گذارند: عاشق با ازسرگذراندن عشق به محبوب و نیز



طرح از یوسف رضایی

خلق به‌خلق شعر روی می‌آورد تا بدین‌وسیله از آنها بگوید و در مجموع شاعر گریزی جز سرودن ندارد ، مضمونی که در اغلب آثار نیما به‌کرات ، اما در اشکال و به‌قالب سمبلهای مختلف تکرار می‌شود .

از اینها گذشته، مهمترین عنصر داستانی افسانه گفتگو است ، به‌قول یحیی آرین پور : "از صد سال پیش در ادبیات منظوم ایران پدید آمده و چنانکه درکتاب دوم دیدیم ، نخست آن را مترجم نمایشنامهٔ **مردم گریز** مولیر به‌کار بسته و پس از دوران مشروطیت در نمایشنامهٔ منظوم **خسروپرویز** (اثر تقی رفعت) و بعدها در آثار اولیهٔ نیما و **ایدمآل عشقی و کفن سیاه او** دنبال شده است . " (۵۵)

گفتگو در افسانه ــ همانند دیگر عناصر داستان ــ با گفتگوهای مرسوم در ادب کهن بکلی متفاوت است . برای مثال مشهورترین گفتگو مناظرهٔ خسرو با فرهاد است :

نخستین بار گفتش کز کجایی
بگفت از دار ملک آشنایی
بگفت آنجا به صنعت در چه کوشد
بگفت انده خرند وجان فروشند . . .
بگفتا جان فروشی در ادب نیست
بگفتا عشقبازان این عجب نیست (۵۶)

اما این گفتگو براستی همان مناظره است ، بده بستانی است در سطح و بیشتر سخنوری است .

گفتگو در افسانه در شکل‌ظاهر ، ساختار زبانی ، با حذف گفت و گفتاها تازگی دارد . از سوی دیگر مانند گفتگو در داستان نویسی معاصر جهان در زمان و مکان جاری‌است ، با شخصیتها می‌خواند ، و مهمتر از همه از درون شخصیتها پرده برمی‌گیرد و با شرح وقایع و یا تحلیل آنها به پیشبرد طرح مدد می‌کند ، در مجموع گفتگو در مفهوم جدید جزو ارکان‌اصلی شخصیت پردازی است :

افسانه : "آمده از مزار مقدس
آمده از مزار مقدس "
عاشقا ، راه درمان بجوید "
عاشق : "آمده با زبانی که دارد
قصهٔ رفتگان را بگوید
رندگان را نیاید در این غم . "
افسانه : "آمده تا به‌دست آورد باز ،
عاشق ، آنرا که برجانهاده است .
لیک چه‌سود ، کاندرینجا ن

هول را باردیگر گشاده است .
باید این جام گردد شکسته . . . "(ص ۵۱)

در ادب کهن چنین گفتگویی ، با این مختصات ،کمتر می‌توان سراغ کرد ، چرا که اینها همه از شگرد سمبلیک گرفته تا طرح‌وشخصیت پردازی و گفتگو و غیره مشعلهٔ انسان معاصر است ، همان فرد مختار و البته مضطرب ، گاهی امیدوار و گاه ناامید ، و درگیر با این لحظه‌های میرنده و تکرار ناشدنی ، همان افسانه :

عاشقا ، من همان ناشناسم
آن صدایم که از دل برآید .
صورت مردگان جهانم .
یک دمم که چو برقی سرآید .
قطرهٔ گرم چشمی‌ترم من (ص ۴۷)

با اینهمه بدیهی است که ذکر تفاوت این نگرش با نگرش قدما لزوما" مبین‌برتری افسانه یادیگر آثار معاصران از آثار قدما نیست ، بلکه این خود راهی دیگر است با پاسخی است برای نیازهای انسان معاصر ، و گاه نیز منظری است که از آن می‌توان به آثار سترگ گذشتگان نگریست و آنها را نیز معاصر کرد ، به‌همین سبب هم هست که استاد عنصری و نظایراو چون پاسخی به‌نیاز ما نمی‌دهند از اریکهٔ استادی شعر به‌زیر کشیده می‌شوند تا مثلا" خیام بارباعیاتی معدود شاعر قلمداد شود ، با وقتی سمبولیست‌ها راهی تازه در شعر گشودند ، برای توجیه نگاه خود به‌جهان در صدد برآمدند تا هرآنچه به‌نحوهٔ شعر سرایی آنها نزدیک بود ــ گرچه بظاهر ــ سمبل قلمداد کنند و مثلا" ریشهٔ خود را در **کمدی الهی** دانته و حتی پیش‌از او نشان دهند ، ما نیز به‌دلیل سیطرهٔ همین بینش جدید اشعار حافظ و مثلا" آثار سهروردی را سمبلیک خواندیم ، مثلا" ، تا جایی که حافظ شناس معاصری چون **خرمشاهی** ، بنویسد : "حافظ کدها و سمبولها و فرمولهای عرفانی را به‌کار نمی‌برد ، یعنی صرفا" دنباله‌روی سمبولیسم عرفانی سنتی نیست ، بلکه سمبولیسم خاصی از آن خود نیز سکه رده بر ست افزوده است . این‌است که با زیابی و غوررسی سمبولهای او به‌آسانی آن دیگران نیست که تکلیف معنی مراد و ما راءش را سنت روشن کرده باشد " . (۵۷)

از سوی دیگر این منظر تازه می‌تواند رهنمای معاصران برای گزینش‌ها شود و مثلا" سبب می‌شود تا از میان آنهمه ذکر ابدال و اقطاب **ذکرحسین منصور حلاج** قدری تازه بیابد ، یا در بیتی یا غزلی و حتی منظومه‌ای مختصاتی دیده شود که از چشم گذشتگان‌نهان بود ،

مثلا وقتی سخن از لایهٔ ظاهری و باطنی به‌میان‌آید، و بپذیریم که درخشانترین طرز گفتگو در یک منظومه وجود دو لایه است که مخاطب سطح ظاهر آن طرف گفتگو است، اما مخاطب سطح باطنی آن خواننده‌ای است که پایان محتوم ضد قهرمان را چشم‌می‌دارد، یا حداقل آنکه با رموز آشناست، آنگاه در مقایسه با مناظرهٔ خسرو و فرهاد گفتگوی افراسیاب و کیخسرو را ترجیح می‌دهیم. توضیح آنکه پس از حملهٔ ایرانیان به توران به‌انتقام خون سیاوش، افراسیاب بیمناک می‌شود که مبادا کیخسرو به‌سلطنت ایران برسد و انتقام مرگ سیاوش را از او بگیرد، پس کیخسرو را به حضور می‌خواند:

بپرسید کای نورسیده جوان
چه آگاه داری زکارجهان؟
بر گوسفندان چه گردی همی
زمین را چه گونه سپردی همی؟
چنین‌داد پاسخ‌که نخچیر نیست
مرا خود کمان و پرتیر نیست.

پاسخ کیخسرو بظاهر حاکی از دیوانگی اوست، همان‌که پیران توصیه کرده بود، اما در معنای باطنی، کنایی، حتی برغم پیران، و برای خواننده و البته نه‌افراسیاب پرده‌از آرزوی نهانی خود برمی‌دارد و خوانندهٔ رمزشناس در می‌یابد که معادل نخچیر افراسیاب است، و بی‌کمان و تیربودن کنایتی است از وضعیت فعلی کیخسرو، و باز:

بپرسید بازش ز آموزگار
ز نیک و بد گردش روزگار
بدو گفت جایی که باشد پلنگ
بدرد دل مردم تیز چنگ
سه‌دیگر بپرسیدش از مام و باب
زایوان و ازشهر و از خورد و خواب
چنین داد پاسخ که درنده شیر
نیارد سگ‌کار زاری به زیر

پاسخها بظاهر بی‌سروبن است، اما در باطن سخن همه از جنگ است. افراسیاب همین سطح باطنی را در نمی‌یابد و می‌گوید:

بخندید خسرو ز گفتار اوی
سوی پهلوان سپه کرد روی
بدو گفت کاین دل ندارد به‌جای
ز سر پرسمش پاسخ آرد زپای

و ما در پس این ظاهر طنز تلخ سرنوشت افراسیاب را می‌بینیم. می‌بینیم که این‌اوج آن نوع نگرش است و ما به‌نوعی دیگر، با متناسب کردن گفتار با سن و سال، و به‌قصد برملا کردن درون شخصیت، به همین‌راه می‌رویم. به زبان دیگر شعر نو نه انکار یا نفی آثار سترگ گذشتگان‌که زدودن غبار سالیان آنها، یعنی امروزی کردن آنهاست، خلفی است که با دیگری بودن هم‌خود را اثبات می‌کند و هم به اسلاف خود شخصیتی دوباره می‌بخشد. اما آنکه تنها به تکرار همان تعابیر و رمزها بسنده می‌کند، تنها نه‌خود که آثار آنان را بی‌رنگ می‌سازد.

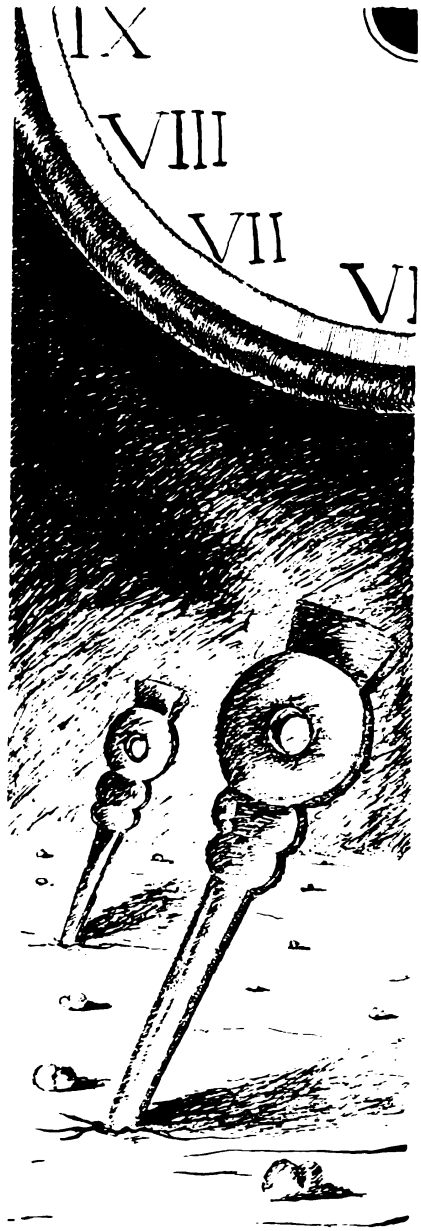
حال می‌توان گفت که افسانه نه تنها در قالب و وزن، ساختار زبانی و ساختار داستانی، بلکه در نحوهٔ نگرش به‌جهان حدفاصل آثار معاصران با مآثر گذشتگان‌است، و وصیت نیما، اگر حتی براساس همین افسانه بتوان وصیتی برای او قائل شد، نگریستن به جهان و نیز کلمات و تعابیر و بالاخره همهٔ قراردادهای هنری ازچشم فرد، انسان معاصر اما مضطرب است تا هرچیز جلوه و جمالی تازه بیابد، تا هرآشنا ناآشنا شود، همان غرابتی که جهان برای اولین نگرندهٔ بدان داشت، همچون کاشفی که پای به‌جهان اسرارآمیز می‌گذارد، و این اوست که باید از سر نو جهان خویش‌را برپای دارد. با این نگاه است که پرده‌ها به‌کنار می‌رود و نه‌جهان معاصر که‌همهٔ‌ادب گذشته نیز نو می‌شود، که هر شاعر یا حتی شاعر نونه نفی گذشتگان که اثبات حیثیت شعری آنان است، که نه‌با اسراف در خرج کردن آن میراث، بلکه با افزودن برآنها خشتی براین بنای افزون از هزار ساله می‌افزاید. برای همین است که می‌گوییم افسانه مانیفست شعر نو است، چرا که طلوع آن نه‌تنها طلوع شعر معاصر است که گذشته را نیز در جای‌درست خود می‌نشاند.

پانویس

۱) انتشارات دنیا، صفحهٔ ۱۷ و ۱۸.
۲) "نامه‌های نیمایوشیج"، نامهٔ مهر۱۳۰۶، نشر آبی، صفحهٔ ۴۲.
۳) شفیعی کدکنی، "صور خیال در شعر فارسی"، انتشارات آگاه، صفحهٔ ۲۹۵ به‌بعد.
۴) همان، صفحهٔ ۵۰۱.
۵) در نامه‌ای به‌عشقی ۱۳۰۳، "نامه‌های نیمایوشیج"، صفحهٔ ۲۸. شاید تذکر این امر اینجا چندان بی‌جا نباشد که نامه‌هایی از این قبیل را گاهی باید یادداشتی شخصی فرض کرد، مگر اینکه پاسخی برای این نامه‌ها موجود باشد. مهمتر این که نیما انگار نه برای شخص مورد نظر که برای تاریخ ادبیات می‌نویسد و کمتر نامه‌ای از او جنبهٔ شخصی دارد ــ مگر نامه‌های به‌همسر و گاه دوستی نزدیک. به‌هر صورت تحقیق در این امر موکول به‌زمانی خواهد بود که نامه‌ها به‌ترتیب تاریخ انشاء منتشر شود.
۶) شفیعی کدکنی، همان، صفحهٔ ۵۰۱.
۷) "دیوان منوچهری"، تصحیح محمد دبیر سیاقی صفحهٔ ۶۲ و ۶۳.
۸) سیدحسین نصر، "سه‌حکیم مسلمان"، ترجمهٔ احمد آرام، صفحهٔ ۲۸.
۹) برتراندراسل، "تاریخ فلسفهٔ غرب"، ترجمهٔ دریابندی، صفحهٔ ۲۵۸.
۱۰) همان، افلاطون، "رساله پارمنیدس"، صفحات ۲۶۲ و ۲۶۳.
۱۱) محمود شهابی خراسانی، "رهبر خرد"، قسمت منطقیات، صفحهٔ ۳۱. و برای توضیح راجع بمکلی و جزئی در منطق قدیم رجوع شود به بزرگمهر، "فلسفهٔ تحلیل منطقی"، مسئله کلیات در فلسفهٔ قدیم و جدید، صفحهٔ ۱۸۳ به‌بعد.
۱۲) "تعریف و تبصره"، صفحهٔ ۱۱.
۱۳) برای تفضیل بیشتر رجوع کنید به "صور خیال" و نیز معرفی این کتاب به‌ضیاء موحد، کتاب امروز، شمارهٔ ۱، ۱۳۵۰.
۱۴) فروزانفر، "شرح مثنوی شریف"، جزءنخستین از دفتر اول، صفحهٔ ۱.
۱۵) فروزانفر، همان، احمد آتش، معنای هیجده بیت آغاز مثنوی، ترجمهٔ توفیق سبحانی، معارف، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۲، مرداد ــ آبان ۱۳۶۵.
۱۶) فروزانفر، همان، صفحهٔ ۸.
۱۷) به‌نقل از فروزانفر، همان صفحات ۹ و ۱۰.
۱۸) اخوان ثالث، "ارغنون"، چاپ دوم، ۴۸ ــ ۱۳۴۵، انتشارات مروارید، صفحهٔ ۲۹۶.
۱۹) "حرفهای همسایه"، صفحات ۵۰ و ۵۱.
۲۰) مثلا "نگاه کنید به "معالم‌البلاغه" صفحات ۳۲۶ و ۳۲۷. "فنون بلاغت و صناعات ادبی"، صفحهٔ ۲۵۶.
۲۱) نصرالله پورجوادی، "عالم خیال از نظر احمد غزالی"، معارف، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۲، مرداد ــ آبان ۱۳۶۵، صفحهٔ ۳.
۲۲) شفیعی کدکنی، م. سرشک، "گزیدهٔ غزلیات شمس"، ۱۳۵۲، مقدمه، صفحهٔ ۱۸ و ۱۹.
۲۳) جلال همایی، فنون بلاغت و صناعات ادبی، انتشارات توس، چاپ دوم، صفحات ۲۵۵ و ۲۵۶.
۲۴) جلال همایی، همان، صفحهٔ ۲۵۶.
۲۵) نجیب مایل هروی، رشف‌الالحاظ فی کشف‌الالفاظ"، مقدمه، صفحهٔ ۲۰.
۲۶) همان، صفحهٔ ۱۸.
۲۷) سیدحسین نصر، "مجموعه‌آثار فارسی ــ شیخ اشراق"، قسمت ایرانشناسی انستیتوی پژوهشهای علمی در ایران، ۱۹۷۰/۱۳۴۸، صفحهٔ ۳۴ و ۴۶.
۲۸) هانری کربن، "ابن‌سینا و تمثیل عرفانی"، جلد اول، تهران، ۱۳۳۱، صفحهٔ ۲.
۲۹) "دیوان عطار"، تصحیح تقی تفضلی، مرکز انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ سوم، ۱۳۶۲، صفحهٔ ۳۵۶.
۳۰) "کلیات عراقی"، تصحیح سعید نفیسی، کتابخانه سنائی، مقدمهٔ دیوان، صفحهٔ ۱۸.
۳۱) کلیات عراقی، همان، صفحهٔ ۱۶۶.
۳۲) سیدحسین نصر، همان، صفحهٔ ۳۵.
۳۳) تقی‌پور نامداریان، "رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی"، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴، صفحهٔ ۲۲۵.
۳۴) همان، صفحهٔ ۲۲۷.
۳۵) همان، صفحهٔ ۹.
۳۶) سیدنصرالله پورجوادی، همان، صفحهٔ ۵.
۳۷) شرف‌الدین حسین الفتی تبریزی، "رشف‌الالحاظ کشف‌الالفاظ"، صفحهٔ ۳۳.
۳۸) همان، صفحهٔ ۳۷.
39) Rene Wellek & Austin Warren, Theory of Literature, A Harvest Book, P. 188
40) Ibid, Axel's Castle P. 24.
41) Gay Clifford, Transformatin of Allegr, P. 12.
41) Gay Clifford, Transformation of Allegory, P. 12.
۴۲) نیمایوشیج، کلیات، صفحهٔ ۱۷.
۴۳) همان، صفحهٔ ۲۶.
۴۴) همان، صفحهٔ ۳۳.
۴۵) "نامه‌های نیما یوشیج"، صفحات ۳۱ و ۳۲.
۴۶) نیما، دو نامه، به‌نقل از اخوان ثالث، "بدعتها و بدایع نیمایوشیج، صفحهٔ ۱۱۰.
۴۷) ذبیح‌الله صفا، "منظومه بادگار زریر"، سخن دورهٔ اول، شماره‌های ششم و هفتم و هشتم و نهم و دهم.
۴۸) همان، شمارهٔ هفتم و هشتم، صفحهٔ ۳۸۰.
۴۹) همان، شمارهٔ نهم و دهم، صفحهٔ ۴۷۸.
۵۰) همان، صفحهٔ ۴۸.
۵۱) کلیات نیمایوشیج، صفحهٔ ۳۹.
۵۲) برای شرح جنبهٔ صوری ر.ک محمدرضا باطنی، "توصیف ساختمانی دستوری زبان فارسی"، چاپ اول، امیرکبیر، صفحه ۳.
53) B. Bernard Cohen, Writing About Literature, P. 67.
۵۴) با استفاده از جنبه‌های رمان، ابراهیم یونسی، صفحهٔ ۱۹۱ و نیز ر. ک E. M. Forsten, Aspects of the Novel, P. 151.
۵۵) یحیی آرین‌پور، "از صبا تا نیما"، جلد دوم، صفحهٔ ۲۷۴.
۵۶) نظامی، "خسرو و شیرین"، تصحیح وحید، چاپ کتابخانه ابن‌سینا، صفحهٔ ۲۳۳ به‌بعد.
۵۷) "ذهن و زبان حافظ" مقدمهٔ چاپ دوم.

حدیث نفس
هنگام تماشای باران ماکوندو

گابریل گارسیا مارکز



طرح از محمد حمزه

یک روز یکشنبه، بلافاصله بعد از مراسم دعا در کلیسا، ناگهان زمستان شروع شد. اما شنبه شب هوا گرمای خفه‌کننده‌ای داشت. اما حتی صبح روز یکشنبه هم به‌فکر کسی خطور نکرد که ممکن است باران ببارد. بعد از مراسم دعا قبل از اینکه دست ما زن‌ها به‌دسته چتر برسد، باد سیاه غلیظی بلند شد و گرد و خاک و خاشاک بهاری را به‌آسمان بلند کرد. کسی کنار گوشم گفت: "این باد باران می‌آورد." من هم این را می‌دانستم. بعد به‌دالان رفتیم و من از احساس لزجی در معده‌ام به‌خودم لرزیدم. مردها به‌طرف خانه‌های دور و اطراف می‌دویدند، هر کدامشان با یک دست کلاه را گرفته بودند و با دست دیگر دستمالی را به صورتشان می‌چسباندند تا خودشان را از باد و خاک حفظ کنند. بعد باران گرفت. و آسمان به‌ماده‌ای خاکستری و لزج بدل شد که در یک وجبی بالای سرمان ایستاده بود.

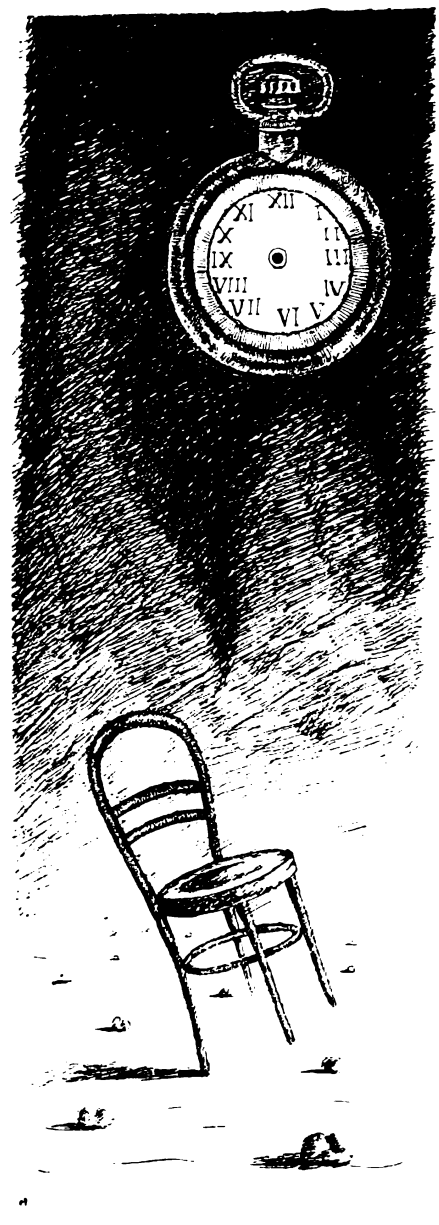
بقیه صبح را من و نامادریم کنار و پرده‌های ایوان نشستیم و خوشحال بودیم که اکلیل کوهی و سنبل هندی با باران جان می‌گیرند، گل‌ها بعد از هفت ماه تابستان داغ و گرد و غبار دیوانه‌کننده در گلدان‌ها لهله می‌زدند. ظهر طبل‌های زمین از غرش ایستادند و بوی خاک شخم‌خورده و گیاهان تر و تازه و جان گرفته با بوی تازه و خنک باران روی اکلیل کوهی مخلوط شد. وقت نهار پدرم گفت: "وقتی اواسط بهار باران می‌آید، نشانه‌باران‌های فراوان بعدی است." نامادریم که با دیدن رشته‌های بلوری فصل تازه گل از گلش شکفته بود، لبخندزنان به‌من گفت: "لابد این موضوع را موقع دعا شنیده." پدرم خندید و با اشتها غذایش را بلعید و حتی چند لحظه‌ای چشم بسته در سکوت کنار پرده‌های ایوان لم داد تا غذایش تحلیل برود و انگار می‌خواست به‌دیگران وانمود کند که دارد خواب می‌بیند. تمام بعد از ظهر باران یکریز بارید. در این غوغای یکنواخت و آرام صدای ریزش آب در گوش‌ها طنین می‌انداخت، درست مثل صدای قطار در یک سفر طولانی. اما ما غافل بودیم که باران آرام‌آرام به‌اعماق حواس ما نشست می‌کند. دوشنبه، خروس‌خوان، وقتی که درها را بستیم تا جلوی سوز سردی را که از حیاط می‌آمد بگیریم، حواس ما لبالب از باران شده بود. دوشنبه صبح لبریز شد. من و نامادریم یکبار دیگر به‌باغچه نگاه کردیم. خاک خشک و قهوه‌ای ماه مه ظرف یک شب به ماده‌ای تیره و خمیری تغییرشکل داده بود، ماده‌ای شبیه صابون‌های ارزان‌قیمت. جریان آب از وسط گلدان‌ها راه افتاد. نامادریم گفت: "فکر می‌کنم از شب تا صبح آب زیادی خورده باشد." و من متوجه شدم که او دیگر از لبخندزدن دست برداشته و شادابی دیروزش جایش را به‌وقاری آرام و شسته و رفته داده است. گفتم: "بله، درست است. بهتر است که به‌کارگرها (۱) بگوییم گلدان‌ها را تا بند آمدن باران در سرسرا بگذارند." همین کار را هم کردند و باران مثل درختی سر به‌فلک کشیده بر فراز درخت‌های دیگر تا طاق آسمان رسید. پدرم در جایی که عصر یکشنبه نشسته بود، نشست ولی از باران حرفی به‌میان نیاورد. گفت: "انگار دیشب بد خوابیدم، سر صبح با کمردرد از خواب بیدار شدم." به نرده‌ٔ ایوان تکیه داد، پاهایش را روی صندلی گذاشت و در حالیکه سرش را به‌طرف باغچه خالی برگردانده بود، همانجا ماند. فقط موقع غروب بعد از اینکه از خوردن غذا خودداری کرد، گفت: "انگار این هوا هرگز خیال صاف شدن ندارد." و من ماه‌های گرما را به یاد آوردم. ماه اوت به یادم آمد و قیلوله‌های طولانی و کرختی‌آورش که در آن تا سرحد مرگ زیر سنگینی زمان دراز می‌کشیدیم، لباس‌ها از شدت عرق به‌تنمان می‌چسبید و از بیرون تپش سمج و خسته‌کننده زمان ساکن را می‌شنیدیم. دیوارها را می‌دیدم که با باران شسته می‌شدند، درز الوارها پر از آب می‌شد، باغچه‌کوچک را برای اولین بار خالی می‌دیدم، بوته یاس هنوز هم به‌دیوار تکیه داده بود و خاطره مادرم را پاس می‌داد. پدرم را در صندلی گهواره‌ای‌اش دیدم که ستون فقرات دردآلودش را به‌بالش تکیه داده بود و با چشمان عمزده در هزار توی باران گم شده بود. شب‌های اوت و سکوت طلسم‌شده‌اش به‌یادم آمد که در آن هیچ چیز شنیده نمی‌شد، مگر صدای هزاران ساله چرخش زمین دور محور زنگرده‌اش. ناگهان حس کردم اندوهی دردناک روی قلبم سنگینی می‌کند.

تمام روز دوشنبه باران بارید، درست مثل یکشنبه. ولی حالا دیگر انگار باران به صورت دیگری می‌بارید، جوری که چیزی متفاوت و تلخ در قلبم می‌گذشت. وقت غروب صدایی از کنار صندلی من گفت: "این باران هم خسته‌کننده شده." بدون اینکه دنبال صدا بگردم، صدای "مارتینس" را شناختم. می‌دانستم که در صندلی کنار من نشسته و حرف می‌زند، صدای سرد و بی‌حالتش حتی بعد از آن صبح ابری دسامبر که شوهر من شد، تغییری نکرده بود. از آن موقع پنج ماه گذشته بود و من حامله بودم. "مارتینس" آنجا کنارم نشسته بود و می‌گفت که باران خسته‌کننده شده است. من گفتم: "باران خسته‌کننده نیست، چیزی که به‌نظر من خیلی غم‌انگیز می‌آید، این باغچه حالی است، و آن درخت‌های بیچاره که نمی‌توانند از حیاط تکان بخورند." بعد برگشتم که نگاهش کنم، اما او رفته بود. به‌زحمت صدایی به‌من می‌گفت: "انگار این هوا هرگز خیال صاف شدن ندارد." و وقتی که به‌طرف صدا برگرداندم، فقط یک صندلی حالی آنجا بود.

صبح روز سه‌شنبه، گاوی را در باغ پیدا کردیم. با سکوت لجبازانه و گستاخانه‌اش مثل کپه‌ای از گل به‌نظر می‌آمد، سم‌هایش در گل و لای فرو رفته و سرش آویزان بود. تمام صبح کارگرها سعی کردند تا حیوان را به‌زور سگ و چماق بیرون بیاندازند، اما گاو بی‌حرکت و بی‌اعتنا سرسختانه در باغ ماند، سم‌هایش هنوز در گل فرو رفته بود و سر بسیار بزرگش زیر باران خم شده بود. کارگرها گاو را کشیدند و کشیدند تا اینکه صبر و حوصله

همیشگی پدرم به‌داد حیوان رسید، پدرم گفت: "راحتش بگذارید، همان‌طور که آمده، همان‌طور هم می‌رود."

غروب سه‌شنبه. باران مثل پارچه کفنی روی قلب فشار می‌آورد و آزار می‌داد. خنکی اولین صبح باران کم‌کم جایش را به‌رطوبتی گرم و لزج می‌داد. هوا سه‌گرم بود و نه سرد، اما درعین حال درست مثل حالت سه محلوطی از هر دو بود. پاها در کفش عرق می‌کرد. نمی‌دانستیم کدام یک را بدر بدهیم: پوست برهنه‌مان یا برخورد لباس‌ها به‌پوست‌مان را. همه کارهای خانه تعطیل شده. در سرسرا می‌نشستیم، اما دیگر مانند روز اول به‌باران اعتنایی نداشتیم. دیگر صدایش را هم نمی‌شنیدیم. اکنون تنها سایه درختان را در مه می‌دیدیم، در بوی سیره و عم انگیر و افسرده که طعم گسی روی لب‌ها باقی می‌گذاشت درست مثل طعمی که بعد از به‌خواب دیدن یک مرد با ساس روی لب‌ها می‌ماند. می‌دانستم



که سه‌شنبه است و خواهران دوقلوی "سان‌خروسیمو" را به‌یاد آوردم، دختران نابینا هر هفته به‌خانه می‌آمدند و برای ما آوازهای ساده‌ای می‌خواندند و از معمای تلخ و پریشان صدای خودشان غمگین می‌شدند. دو میان باران صدای آواز دوقلوهای نابینا را می‌شنیدم و آن‌ها را در خانه‌شان مجسم می‌کردم که چمباتمه زده و نشسته‌اند تا باران سد بیاید و بتوانند بیرون بروند و آواز بخوانند. فکر کردم که آن روز دیگر نه دوقلوهای "سان خروسیمو" می‌توانند بیایند و نه زن گدایی که هر شنبه بعد از قیلوله برای گدایی به‌سرسرا می‌آمد و مثل همیشه چند شاخه "بادرنگبویه" می‌خواست.

آن روز نظم غذاها برهم خورد. نامادریم موقع قیلوله یک کاسه سوپ ساده و یک تکه نان بیات به‌ما داد. ولی در واقع از غروب دوشنبه غذای مناسبی نخورده بودیم و گمان می‌کنم که از آن وقت تا حال از فکر کردن هم دست کشیده بودیم. باران ما را میخکوب کرده بود، تحقیر شده بودیم و با تسلیم و رضا به سقوط طبیعت تن درداده‌یم. بعد از ظهر فقط گاو تکانی خورد. ناگهان لرزه‌ای شدید به‌اعضاء و جوارحش افتاد و سم‌هایش بیشتر از قبل در گل فرو رفتند. بعد از نیم ساعتی بی‌حرکت ماند، انگار مرده بود ولی نمی‌توانست سقوط کند، چونکه عادت زنده ماندن، عادت ایستادن و ماندن در وضعیتی ثابت زیر باران مانع سقوطش می‌شد. تا اینکه بالاخره عادت از بدن ضعیف‌تر شد، دست‌هایش را خم کرد و برای اینکه آخرین تلاش نومیدانه‌اش را به‌خرج داده باشد، کپل تیره و برافش را بلند کرد و سخرین آب‌چکانش را در گل فرو برد و سرانجام زیر سنگینی تنه با اجرای نمایش خاموش و تمام وکمالی از سقوط تدریجی در گل فرو رفت. کسی از پشت سرم گفت: "این هم از این." سربرگرداندم و در آستانه در زن گدای سه‌شنبه‌ها را دیدم که وسط توفان برای گدایی برگ‌های "بادرنگبویه" آمده بود.

شاید چهارشنبه می‌توانستم خود را به این محیط مأنوس عادت بدهم، البته اگر وقت رفتن به‌تالار نمی‌دیدم که میز را تا دیوار عقب زده‌اند و مبل و اثاثیه را روی آن تلنبار کرده‌اند و در طرف دیگر روی دیواره‌ای که یکشنبه ساخته شده بود، صندوق‌ها وجعبه‌های پر از وسایل خانگی را گذاشته‌اند. این منظره خلایی هراس‌آور در درونم ایجاد می‌کرد. طی شب حادثه‌ای رخ داده بود. خانه آشفته بود، کارگرها با بالاتنه لخت و پاهای برهنه و شلوارهای تازده تا سر زانو اثاثیه را به‌اتاق غذاخوری می‌بردند. در صورت مردها و در دقتی‌که هنگام کار از خود نشان می‌دادند، عصیان سرکوفته‌ای پیدا بود، عصیانی ناشی از خفت و درماندگی توهین‌آمیزشان در برابر باران. من بدون هرگونه حس جهت‌یابی می‌جنبیدم، اراده‌ام از بین رفته‌بود. احساس می‌کردم به‌دشت خالی و دلمرده‌ای بدل شده‌ام که در آن جلبک و گلسنگ و قارچ‌های نرم و چسبناک کاشته‌اند و با گل و گیاه نفرت‌انگیز تاریکی و رطوبت بارور شده است. در اتاق نشیمن ایستاده بودم و به‌منظره غم‌انگیز اثاثیه تلنبار شده فکر می‌کردم، شنیدم که نامادریم از اتاق خواب هشدار می‌دهد که ممکن است ار سرما بمیرم. فقط در آن لحظه بود که متوجه شدم آب تا قوزک پایم بالا آمده است، خانه پر از آب بود و کف اتاق زیر آب راکد و چسبنده‌ای فرو رفته بود.

ظهر چهارشنبه. هنوز سپیده نزده بود که ساعت سه بعد از ظهر شب شروع شد، شب زودرس و مهوع با همان ضربان کند و یکنواخت و بی‌رحمانه باران حیاط. غروب زودرس، نرم و غم‌انگیز، در سکوت کارگرها گسترده شد، آن‌ها خسته و کوفته و سرشکسته در مقابل قهر طبیعت. وسط صندلی‌های کنار دیوار نشسته بودند. آنوقت خبر خیابان‌ها از راه رسید. هیچ‌کس این خبرها را به‌خانه نیاورد، خبرها، با پای خود، تک‌تک رسیدند، انگار در گل و لای به‌دنیا آمده بودند و با خود لوازم خانگی، اسباب و اثاثیه، پس‌مانده‌های مصیب وفاجعه جاهای دور و زباله و مردار را می‌آوردند. دو روز طول کشید تا خبر حوادث یکشنبه، یعنی زمانی که هنوز باران نشانه فصل پربرکتی بود، به‌خانه رسید. چهارشنبه خبرها رسیدند، انگار جنب و جوش درونی توفان احضارشان کرده بود. گفته می‌شد که کلیسا را آب گرفته و احتمال سقوطش می‌رود. آن شب یک نفر گفت: "قطار از روز دوشنبه به‌بعد از روی پل عبور نکرده و انگار باران ریل‌ها را با خود برده است." هیچ دلیلی وجود نداشت که او از این واقعه با خبر باشد. شایع بود که زن بیماری از تخت‌خوابش ناپدید شده و همان شب در حیاط روی آب پیدایش کرده‌اند.

من، وحشت‌زده و آشفته و هراسان، چارزانو روی صندلی گهواره‌ای نشستم و به تاریکی چشم دوختم. تاریکی پر از رطوبت و دلهره گل‌آلودی بود. نامادریم با چراغی که بالای سر گرفته بود، در آستانه در نمایان شد. سرش را شق و رق گرفته بود. مثل یک شبح آشنا بود و من در مقابلش احساس وحشت می‌کردم، چونکه من هم در وضعیت ماوراء طبیعی‌اش شریک بودم. بالای سرم آمد. هنوز سرش را شق و رق گرفته بود و چراغ بالای سرش بود، از وسط آب سرسرا با سر و صدا گذشت. گفت: "حالا باید دعا بخوانیم." و من صورت خشک و ترک‌خورده‌اش را دیدم که انگار لحظه‌ای پیش از دل گور برخاسته بود و یا از ماده‌ای غیرانسانی ساخته شده بود. روبروی من ایستاده بود و تسبیح به دست داشت. گفت: "حالا باید دعا بخوانیم. آب قبرها را شکافته و همه‌ی مرده‌های بی‌نوا وسط قبرستان روی آب شناورند."

شاید آن شب فقط چند لحظه چشم برهم گذاشتم. وقتی بیدار شدم، از بوی تند و ترشی مثل بوی جسد گندیده حیرت کردم. مارتین را که کنارم خرناس می‌کشید، به شدت تکان دادم و از او پرسیدم: "تو حس نمی‌کنی؟" گفت: "چی؟" گفتم: "این بو، این بو باید بوی مرده‌های شناور خیابان باشد." و از تصور این صحنه به‌خود لرزیدم، اما مارتین رویش

را به‌طرف دیوار برگرداند و با صدای گرفته و خوابالودی گفت: "فکر و خیال برت داشته، زن‌های حامله همیشه فکر و خیال‌های عجیب و غریبی به‌سرشان می‌زند."

سحرروز پنج‌شنبه از بواشری نماند، هرگونه حس فاصله و بعد از بین رفت. مفهوم زمان که از روز قبل به‌هم خورده بود، کاملا "نابود شد. اصلا "پنج‌شنبه‌ای در کار نبود. چیزی که قرار بود پنج‌شنبه باشد، ماده‌ای لزج و سفت بود که می‌شد آن را با دست کنار زد تا به جمعه رسید. مردان و زنان دیگر از یکدیگر قابل تشخیص نبودند. نامادریم، پدرم و کارگرها همه بدن‌هایی چرب و اثیری بودند که در مرداب زمستان می‌جنبیدند. پدرم به من گفت: "از اینجا تکان نخور تا به‌ات بگویم چه شده." صدایش از دوردست می‌آمد و غیرمستقیم بود، انگار حس شنوایی نبود که درکش می‌کرد، بلکه لامسه بود، تنها حسی که هنوز هم کار می‌کرد.

اما پدرم برنگشت. در زمان گم شد. و وقتیکه شب آمد نامادریم را صدازدم وخواستم تا کنار تخت همراهی‌ام کند. تمام شب را یکسره در خواب آرامی فرو رفتم. روز بعد هوا همان هوای بی‌رنگ و بو و بی‌حرارت بود. به محض بیدار شدن از تخت بیرون پریدم و در صندلی نشستم و همانجا بی‌حرکت ماندم، چونکه چیزی به‌من می‌گفت که بخشی از شعورم هنوز کاملا" از خواب بیدار نشده است. بعد صدای سوت قطار را شنیدم، سوت ممتد و غم‌انگیز قطاری که از توفان می‌گریخت. فکر کردم: "لابد جایی هوا صاف شده است." صدایی پشت سرم انگار به‌فکرم جواب داد: "کجا؟" به‌دور و برم نگاه کردم و پرسیدم: "کی بود؟" نامادریم را دیدم که آنجا ایستاده و بازوی استخوانی و باریکش را به‌طرف دیوار دراز کرده است. گفت: "منم." به‌او گفتم: "می‌شنوی؟" گفت که می‌شنود و شاید در همین نزدیکی‌ها هوا صاف شده باشد و ریل‌ها را تعمیر کرده‌اند. بعد سینی صبحانه‌ام را که بخار از آن بلند می‌شد به‌من داد. بوی سس سیر و چربی پخته می‌داد. یک بشقاب آش بود. من بهت‌زده از نامادریم پرسیدم: "چه ساعتی است؟" با تسلیم و درماندگی به‌آرامی گفت: "باید حدود دو و نیم باشد. به‌هرحال قطار سر وقت آمده است." گفتم: "دو نیم! ممکن است که من این همه خوابیده باشم؟" گفت: "تو زیاد نخوابیدی. حداکثر سه ساعت." لرزه به‌تنم افتاد و حس کردم که بشقاب از لای دست‌هایم لیز می‌خورد. گفتم: "دو نیم روز جمعه..." با آرامش هراس‌آوری گفت: "دو نیم پنج‌شنبه، دخترجان. هنوز دو و نیم پنج‌شنبه است."

نمی‌دانم چه مدت در آن حالت خواب و بیداری، حالتی که در آن همه حس‌ها کند می‌شوند، فرو رفته بودم. فقط می‌دانم که بعد از ساعت‌های متمادی صدایی از اتاق کناری شنیدم. صدا می‌گفت: "حالا می‌توانید تخت را آنجا بگذارید." صدا، صدای خسته‌ای بود، اما صدای یک بیمار نبود، بلکه صدای کسی بود که از بستر بیماری بلند شده باشد.

طرح از محمد حمزه

بعد صدای افتادن آجرها را در آب شنیدم. بی‌حرکت ماندم، تا اینکه متوجه شدم دراز کشیده‌ام. احساس می‌کردم در خلایی بیکران شناورم. سکوت پرارتعاش و خشن خانه را حس می‌کردم، سکوت و سکونی باورنکردنی که روی همه چیز خانه سنگینی می‌کرد. ناگهان حس کردم قلبم سنگیخ‌زده‌ای شده است. فکر کردم: "من مرده‌ام، خدایا! من مرده‌ام." پریدم و وسط تخت نشستم. فریاد زدم: "آدا، آدا!" صدای آرام مارتین از آن طرف جواب داد: "صدایت را نمی‌شنوند، رفته‌اند بیرون." فقط آن وقت بود که متوجه شدم هوا صاف شده است و سکوت روی دور و بر ما پرده کشیده است، سکوت و آرامش و سکونی عمیق و اسرارآمیز و حالتی ازکمال که باید بسیار شبیه مرگ باشد. بعد صدای پایی در سرسرا بلند شد. صدای روشن و کاملا" رسده‌ای طنین انداخت. بعد نسیمی خنک در را تکان داد و قفل در را به صدا درآورد و پیکری سفت و ناپایدار مثل میوه‌ای رسیده به عمق استخر حیاط فرو رفت. چیزی در هوا حضور شخصی نامرئی را که در تاریکی لبحند برلب داشت، فاش می‌کرد. آن وقت، بهت‌زده از برهم خوردن زمان، به‌خود گفتم: "خدای من! اگر همین الان برای شرکت در مراسم دعای یکشنبه گذشته صدایم کنند، ابدا "تعجب نمی‌کنم."

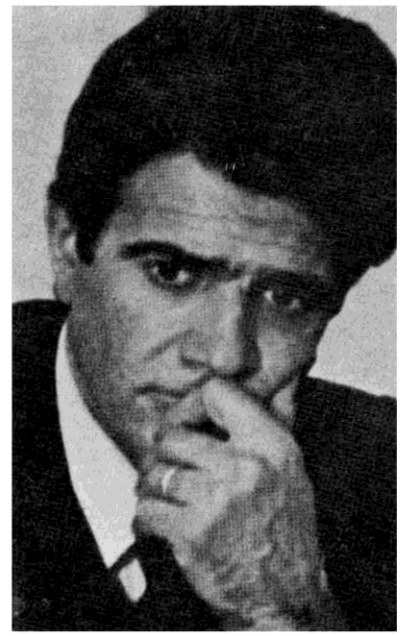
برگردان: فرهاد غبرایی

۱) کارگر در مقابل Guayir کلمه‌ای بومی به‌معنای کارگر مزرعه.

بقیه‌ی "نوا" کاری نه‌چندان تازه

۳) دستگاه "نوا" به‌روایت "بحورالحان":
چهار مضراب، درآمداول، درآمد دویم درآمد سیم، گردانیه، نغمه، بیات‌راجع، عشاق، نهفت، گوشت، عشیران، نیشابورک مجلسی (به کسر م و فتح ح و سکون ل و کسر یاء) (بروزن مجسطی)، خجسته، حسین، ملک حسینی، بوسلیک، نیریزی (در ابول حصار ماهور به‌کار می‌رود)، موءلف می‌افزاید این نغمات را هم در "نوا" تغنی می‌کنند: ابول، عراق، غرال، وناصری، رهاوی، مسیحی، شاه‌ختایی، تخت‌طاقدیس، رنگ‌های نوا، شهرآشوب، حربی، نستوری مخصوص این دستگاه است.

با توجه به‌ماءخذ یاد شده در مورد نغمات و گوشه‌های دستگاه "نوا" چنان‌که ملاحظه می‌شود در هیچ یک اشاره به‌گوشه زابل در سه‌گاه، یا مخالف سه‌گاه یا قطعاتی از آواز بیات ترک نشده است.



این ردیف که دکرس رفت، توسط مرحوم حاج‌مخبرالسلطنه مهدی‌قلی هدایت دانشمند و موسیقی‌شناس عصر حاضر و به‌کمک مرحوم دکتر مهدی‌خان منتظم الحکماکه در دوره‌ی خود از مشاهیر نوازندگان سه‌تار بوده و به‌ردیف کامل آوازهای ایرانی آشنایی داشته است به‌مدت هفت سال به‌جمع آوری و تنظم آهنگ‌های موجود از اساتید آن دوره مانند مرحوم میرزا عبدالله آقاحسینقلی و حاج‌علی اکبر شهنازی و دیگران پرداخته و کتابی کامل تهیه کرده است. دو نسخه از آن را یکی با خط "ابجدی" (به سبک قدما) و دیگری را با خط بین‌المللی موسیقی است که این نسخه اخیر به هنرستان موسیقی هدیه شده تا مورد استفاده اهل فن قرار گیرد.

بقیه‌ی نمایشنامه‌ی مجهول الهویه

ناخدا ــ (خیره به‌قبر) خداحافظ هوگو کاردینال، خداحافظ برای همیشه.
(به‌راه می‌افتد واز قبر و دکتر فاصله می‌گیرد)
دکتر ــ قبل از اینکه بری نمی‌خوای تکلیف من‌ام روشن کنی؟
ناخدا ــ توهم اگه دلت خواست می‌تونی بری خودتو به پلیس معرفی کنی، دکتر.
دکتر ــ پلیس؟
ناخدا ــ اونکه صورتشو داغون کرد تو بودی ولی اینکه چرا بعد ش زدی زیر هق‌هق، هیچوقت سردر نیاوردم.
دکتر ــ تو اونجا چی می‌خواستی؟
ناخدا ــ من داشتم دنبال قطب‌نمام می‌گشتم.

آبان ۶۵ ــ تهران

بقیه‌ی جمعیت اجتماعیون اتحادیون...

۲۰۵ ــ آقای حسین‌آقا زمانی
۲۰۶ ــ آقای مشهدی حسن
۲۰۷ ــ ۲۰۸ ــ ۲۰۹ ــ ۲۱۰ ــ ۲۱۱ ــ آقای سیدحبیب‌الله حسینی
۲۱۲ ــ آقای حاجی‌سیدیحیی‌خان باقری
۲۱۳ ــ آقای قاسم‌خان خواجوی
۲۱۴ ــ آقای میرزاعلی‌اکبر
۲۱۵ ــ آقای نایب‌نورالله‌خان نوشیروانی
۲۱۶ ــ آقای میرزاعلی‌اکبرخان آشتیانی
۲۱۷ ــ آقای میرزاحسین قطره‌نعیمی
۲۱۸ ــ آقای استادمحمد کلانتری
۲۱۹ ــ آقای محمدحسنخان
۲۲۰ ــ آقای استادعباسعلی گودرزی
۲۲۱ ــ آقای استاد ذبیح‌الله
۲۲۲ ــ آقای استادغلامرضا حاجی‌موسی
۲۲۳ ــ آقای وکیل‌الرعایا پازکی
۲۲۴ ــ آقای استادحبیب
۲۲۵ ــ آقای میرزامهدیخان امید
۲۲۶ ــ آقای میرزاسیدعباسخان میرزاموسی
۲۲۷ ــ آقای بدیع‌الزمان میرزا دولت‌شاهی
۲۲۸ ــ آقای میرزاامان‌الله‌خان بهزادی
۲۲۹ ــ آقای میرزا مصطفی‌خان پاکزاد
۲۳۰ ــ آقای معاضداعظم یگانه
۲۳۱ ــ آقای غلامرضاخان شیخ
۲۳۲ ــ آقای نیرالسلطان نوائی
۲۳۳ ــ آقای محمدحسن پیک
۲۳۴ ــ آقای ابوالقاسمخان امینی
۲۳۵ ــ آقای عبدالرحمن خان فرامرزی
۲۳۶ ــ آقای نصرالله‌خان جهانگیری
۲۳۷ ــ آقای سیدمحمد بریانکی
۲۳۸ ــ آقای ابوالقاسم نوری
۲۳۹ ــ آقای احمدمیرزا تیموری
۲۴۰ ــ آقای عباس‌خان ایردی
۲۴۱ ــ آقای معتمدالحکماء ریاضی
۲۴۲ ــ آقای شیخ‌علی دشتسانی
۲۴۳ ــ آقای میرزاآقا گورانی
۲۴۴ ــ آقای سلیمانخان گومیان
۲۴۵ ــ آقای عنایت‌الله خان کاظمی
۲۴۶ ــ آقای علی‌آقا کاوه
۲۴۷ ــ آقای حسن‌آقا ارشادی
۲۴۸ ــ آقای استادحسن آقا لولاچی
۲۴۹ ــ آقای میرزاباقر رمضانی
۲۵۰ ــ آقای استادابوالقاسم طاری
۲۵۱ ــ آقای عباس
۲۵۲ ــ آقای محمود طاری
۲۵۳ ــ آقای عبدالله‌خان کاوه
۲۵۴ ــ آقای حاج‌میرزا عبدالله گرجی‌زنجانی
۲۵۵ ــ آقای حسین‌خان اعتمادی
۲۵۶ ــ آقای حسین‌خان نصری
۲۵۷ ــ آقای حسین‌خان دهزاد
۲۵۸ ــ آقای میرزااحمد ابطحی
۲۵۹ ــ آقای وثوق همایون هژبر
۲۶۰ ــ آقای میرزا حسنخان امید
۲۶۱ ــ آقای میرزا رضاخان فرجاد
۲۶۲ ــ آقای سیدحسین مجلسی
۲۶۳ ــ آقای احمدخان مقدم
۲۶۴ ــ آقای غلامحسین خان مخصوص
۲۶۵ ــ آقای میرزاعبدالعظیم صادقی
۲۶۶ ــ آقای استادعلی مهدی‌بیک
۲۶۷ ــ آقای میرزاحسین خرمی
۲۶۸ ــ آقای میرزاعبدالرحیم خان مختاری
۲۶۹ ــ آقای عبدالحمیدخان امینی
۲۷۰ ــ ۲۷۱ ــ آقای آقابالاخان مقدم
۲۷۲ ــ آقای غلامرضاخان اصانلو
۲۷۳ ــ آقای حسن خان
۲۷۴ ــ آقای حسن‌آقا بوالحسنی
۲۷۵ ــ آقای مهدیخان اسکندری
۲۷۶ ــ آقای حسین‌آقا رفیعی
۲۷۷ ــ آقای ابراهیم‌خان کجوری
۲۷۸ ــ آقای محمدتقی
۲۷۹ ــ آقای هدایت‌الله‌خان سمیند
۲۸۰ ــ آقای محمدحسن رحیمی
۲۸۱ ــ آقای مشیرالسلطان همایون
۲۸۲ ــ آقای اجلال السلطان
۲۸۳ ــ آقای دکترحسین قلی‌خان قزل‌ایاغ
۲۸۴ ــ آقای میرزاجمشیدخان رجائی
۲۸۵ ــ آقای فخام‌الدوله بهزادی
۲۸۶ ــ آقای ابوالحسن خان افشار
۲۸۷ ــ آقای معیرالملک فخرایی
۲۸۸ ــ آقای شمس‌الذاکرین نجمی
۲۸۹ ــ آقای اسدالله‌خان شیرازی
۲۹۰ ــ آقای سیدمصطفی
۲۹۱ ــ آقای میرزاابراهیم خان ارجمند
۲۹۲ ــ آقای میرزاعبدالحسین گودرزی
۲۹۳ ــ آقای میرزاغلامحسین
۲۹۴ ــ آقای استادحسن
۲۹۵ ــ آقای میرزامحمدخان نجم
۲۹۶ ــ آقای حسن‌خان لشگری
۲۹۷ ــ آقای یوسف‌خان ذوالقدر
۲۹۸ ــ آقای عمادد‌فتر خاتمی
۲۹۹ ــ آقای نایب‌اکبر قصاب همایونی
۳۰۰ ــ آقای مشهدی علی قصاب‌همایونی
۳۰۱ ــ آقای مشهدی‌باقر قصاب همایونی
۳۰۲ ــ آقای میرزارجب قصاب همایونی
۳۰۳ ــ آقای کربلائی علی قصاب همایونی
۳۰۴ ــ آقای میرزاغلامحسین کاشانی

۳۰۵ ـ آقای لطف‌الله
۳۰۶ ـ آقای حاج‌میرزاعلی اصغر شاهرودی
۳۰۷ ـ آقای باصرالملک رفیعی
۳۰۸ ـ آقای عبداللهخان مستوفی
۳۰۹ ـ آقای میرزااحمد ابن رشیدین
۳۱۰ ـ آقای شفیع خان قائم‌مقامی
۳۱۱ ـ آقای میرزاعلی‌اکبر شال‌باف
۳۱۲ ـ آقای محمدحسن
۳۱۳ ـ آقای محمدحسن
۳۱۴ ـ آقای میرزاعلی اصغر
۳۱۵ ـ آقای نعمت‌الله خوش‌نویسان
۳۱۶ ـ آقای محمودخان ابوزیان
۳۱۷ ـ آقای میرزاحسین خان زاهدی
۳۱۸ ـ آقای نظام‌السادات
۳۱۹ ـ آقای شاهزاده عبدالصمد جهان‌بانی
۳۲۰ ـ آقای محمدآقا چائی‌چی
۳۲۱ ـ آقای علی‌خان
۳۲۲ ـ آقای استادعلی مسلمی
۳۲۳ ـ آقای سیدعلی‌اصغر
۳۲۴ ـ آقای میرزاحسنخان سلیمی
۳۲۵ ـ آقای شیخ‌ابراهیم انصاری
۳۲۶ ـ آقای میرزامحمدخان شمس‌آوری
۳۲۷ ـ آقای میرزاحسنخان غفاری
۳۲۸ ـ آقای شیخ‌ابراهیم راشدی
۳۲۹ ـ آقای آقا تقی
۳۳۰ ـ آقای میرزاحسیخان ذوقی
۳۳۱ ـ آقای محمدکاظم گوئیچی
۳۳۲ ـ آقای فرج‌اللهخان کریمی
۳۳۳ ـ آقای میرزامحمدخان افضلی
۳۳۴ ـ آقای فحام‌السلطنه دفتری
۳۳۵ ـ آقای سیداحمد
۳۳۶ ـ آقای سیدمحمدعلی عبادی
۳۳۷ ـ آقای رضاقلی
۳۳۸ ـ آقای ابوالحسن خان اشرفی
۳۳۹ ـ آقای محمدحسن میرزا رکنی

بقیه‌ی نقی مصور تاریخ

حوائی است بدون روءیا. نقاشی "گویا"، اثرای از دوره‌ی "باروک" او نیز دارد، اما به‌طور معکوس چون سرشار از تخیل است اما تحیلی اندوهبار و تلخ. "گویا" آنتی‌تز "داوید" است، و شاید در مقام نقاش والاتر از "داوید". "گویا" که در بیشتر آثارش طنزی سیاه را به‌کاری می‌گیرد، در تابلوی "مراسم سرباران" می‌گذارد تا تاریخه‌ی طنز تاریخ شود. اما طنز دیگری نیز در کار است: "گویا" تاریخ را باور ندارد.

1) Ingres

بقیه‌ی گردش‌های عصر

رفتم وقت و ساعت معینی ندارد. این روزها که خورشید زود غروب می‌کند گاهی یکراست از محل کارم و پس از خوردن نهار مختصری در یکی از دکه‌های شهر راهی خیابانها و میدانها می‌شوم. در این گردشها انگار که لباس‌های عاریهٔ مرده‌ای را به‌تن کرده‌ام و در چهارراههای شلوغ از روی خط‌کشی خیابان با خونسردی قدم برمی‌دارم. کفش‌های من هم اینروزها خاک‌آلود است. حوصله رفتن به‌پارک‌ها را ندارم. سوز سردی که در آن فضاهای باز می‌وزد پریشانی ذهن می‌آورد. با اینکه لباس‌های گرمی پوشیده‌ام، اما در برابر آن سوز احساس برهنگی به‌من دست می‌دهد. دوست دارم در پناه دیوارها، ساختمانهای بلند و در خیابانهای پر رفت و آمد خودم را پنهان کنم. دسته‌ای بلیت اتوبوس خریده‌ام که همیشه در جیب بغلم تاخورده لای کیف می‌گذارم. بی‌هیچ مقصد خاصی سوار اتوبوس می‌شوم. از روی پل هوایی می‌گذرم، باهناسه بریده بریده ماشین در گوشهایم که از روی گردهٔ پل و شیارهای سیمان و فلز خود را بالا می‌کشد و فرود می‌آید. هنوز هم گاهی خیال می‌کنم که به‌دنبال عمویم می‌گردم و از بالا کنجکاوانه به‌خانه‌ها و حیاط‌های شهر چشم می‌دوزم. قرص گرگرفته خورشید یک لحظه چشم را می‌زند. کبوترانی در آسمان غروب به‌پرواز درآمده‌اند. در ایستگاههایی پیاده می‌شوم که نام آنها را نمی‌دانم. بعضی‌وقت‌ها همچنانکه روی صندلی اتوبوس نشسته‌ام، با نرمه آفتابی که از پنجره به پشت پلکهایم می‌تابد، خوابم می‌گیرد. وقتی چشم باز می‌کنم تا پیاده شوم انگار در شهری غریب و ناشناخته قدم گذاشته‌ام. یکبار در همین چرت‌زدنها بود که پیرمرد دوست عمویم را به‌خواب دیدم. در اتوبوس دیگری و برخلاف مسیر حرکت من در حرکت بود. من نشسته بودم یا از کنار جدول خیابان می‌دویدم تا به‌او برسم. دستم را تکان می‌دادم و دلم می‌خواست فریاد بزنم و او را صدا کنم. اما صدا از گلویم بیرون نمی‌آمد و بدتر اینکه نام او را از یاد برده بودم. پیرمرد با چشمانی بی‌حالت و لبهای به‌هم دوخته‌اش پیشانی خود را به‌شیشه پنجره اتوبوس چسبانده بود و مرا نگاه می‌کرد. خواب بی‌معنایی بود. شبح عمویم را به‌بیداری می‌بینم. دربرابرنوشته‌های ناخوانا روی یک دیوار آجری قدیمی یا همچنانکه ایستاده‌ام و ویترین مغازه‌ای را تماشا می‌کنم، از کنارم می‌گذرد. انعکاسی است روی شیشه‌ها که می‌خرامد و از من دور می‌شود. سرم را برمی‌گردانم. تنها پالتو سرمه‌ای‌رنگ عابری با نقاب کلاهی که مردی سالمند تا روی پیشانی پایین کشیده، مرا به این اشتباه انداخته است. دلشوره‌ام حالا دیگر انعطافی، خفته و گدرا است. صربان نامنظم قلب است که خیلی زود جای خود را به‌تپش همیشگی می‌دهد. اما آن بو را هنوز می‌شنوم. انگار لایه‌ای غبار نامرئی است در کنارهٔ اسفالت خیابانها و کف پیاده‌روها که با گامهایم در هوا پراکنده می‌شود. روزی بی‌آنکه متوجه باشم در سراشیب خیابانهای شهر ساعت‌ها پیاده رفته بودم. سرم را که بلند کردم، خانه‌های تک‌افتاده را دیدم، مسیلی سنگلاخ و خشک را و توده‌ای از زباله‌ها را که در باد به‌حرکت درآمده بود. آنجا دیگر پایان شهر بود. دو خط موازی آهن از لابلای بوته‌های خار خانه‌ها را دور می‌زد و می‌رفت تا در کفه‌ای از بیابان ناپدید شود. قدم روی خط‌ها گذاشتم و همانجا ماندم تا هوا تاریک شد و به‌خانه برگشتم.

این آخری‌ها پرسان پرسان از روی نشانی میدانی که مستخدم بیمارستان داده بود به آنجا رفتم. روی نیمکتی نشستم که احتمال می‌دادم عمویم به‌هنگام مرگ روی آن نشسته باشد. سوز سردی برگونه‌ها و پیشانی‌ام می‌خورد، اما احساس سرما نمی‌کردم. رو به‌مغرب نشسته بودم و آسمان در برابر چشمانم رنگ به رنگ می‌شد. کاج‌هایی خاک‌آلود و یکی دو نارون حوض میدان را در میان گرفته بودند. عابری با نگاهی که به سر تا پایم انداخت از کنارم گذشت. اما من سرم را بیشتر در یقهٔ پالتو فرو بردم و همچنان به آسمان غروب چشم دوختم. شعاعی از آفتاب که بر میوه‌های پوسیدهٔ کاج می‌تابید کم‌کم رنگ باخت. هوا رو به تاریکی می‌رفت و میدان یکباره خلوت شده بود. زنی را دیدم که با دخترک چهار یا پنج‌ساله‌اش به‌طرف دایرهٔ میدان می‌آمدند. کنار حوض که رسیدند، زن انار نیم‌خورده‌ای را از دخترک گرفت و دستهای او را در آب حوض شست. آنوقت از روی نرده‌ها گذشتند و خودشان را به‌خیابان رساندند. یک لحظه آنچه را که می‌دیدم نمی‌توانستم باور کنم. زن و کودک به‌راه خودشان می‌رفتند، اما از من فاصله نمی‌گرفتند. دنباله‌ٔ چادر سیاه و خاک‌آلود زن در هوا پیچ و تاب می‌خورد، اما آنها از من دور نمی‌شدند. روی نیمکت جابه‌جا شدم. به‌آسمان نگاهی انداختم، به‌رنگ سرب درآمده بود. بیشتر که دقت کردم شاخه‌ای از درخت کاج را دیدم که حرکتی را و هربار همان حرکت را در باد غروب تکرار می‌کرد. بر خاطرم گذشت که شاید آنچه را می‌بینم، خوابی به‌بیداری است. به‌خود نهیب زدم که از جا برخیزم. اما یارای هیچ حرکتی نداشتم. عرقی سرد بر تیره پشتم نشسته بود. آنوقت احساس کردم چه راحت می‌توانم آنجا سرم را زمین بگذارم و همه چیز تمام شود. آنجا روی نیمکت چه راحت می‌شد مرد.

از جا برخاستم. با پاهایی کرخت و لرزان از میدان دور شدم. خودم را به‌خانه رساندم. پس از آنکه لقمه غذایی خوردم، به اتاقم رفتم، و ساعتی بعد خوابی سنگین مرا از خود بیخود کرد.

خرید
فروش
مبادله
کتاب
مجله
روزنامه
کاوه
سازمان نشر و پژوهش
تهران: صندوق پستی ۷۸۸۸ ـ ۱۱۳۶۵

نمایشگاه و فروشگاه انتشارات نیلوفر افتتاح شد

انتشارات نیلوفر

خیابان انقلاب خیابان دانشگاه چهارراه مشتاق پلاک ۲۰ ـ تلفن ۶۶۱۱۱۷