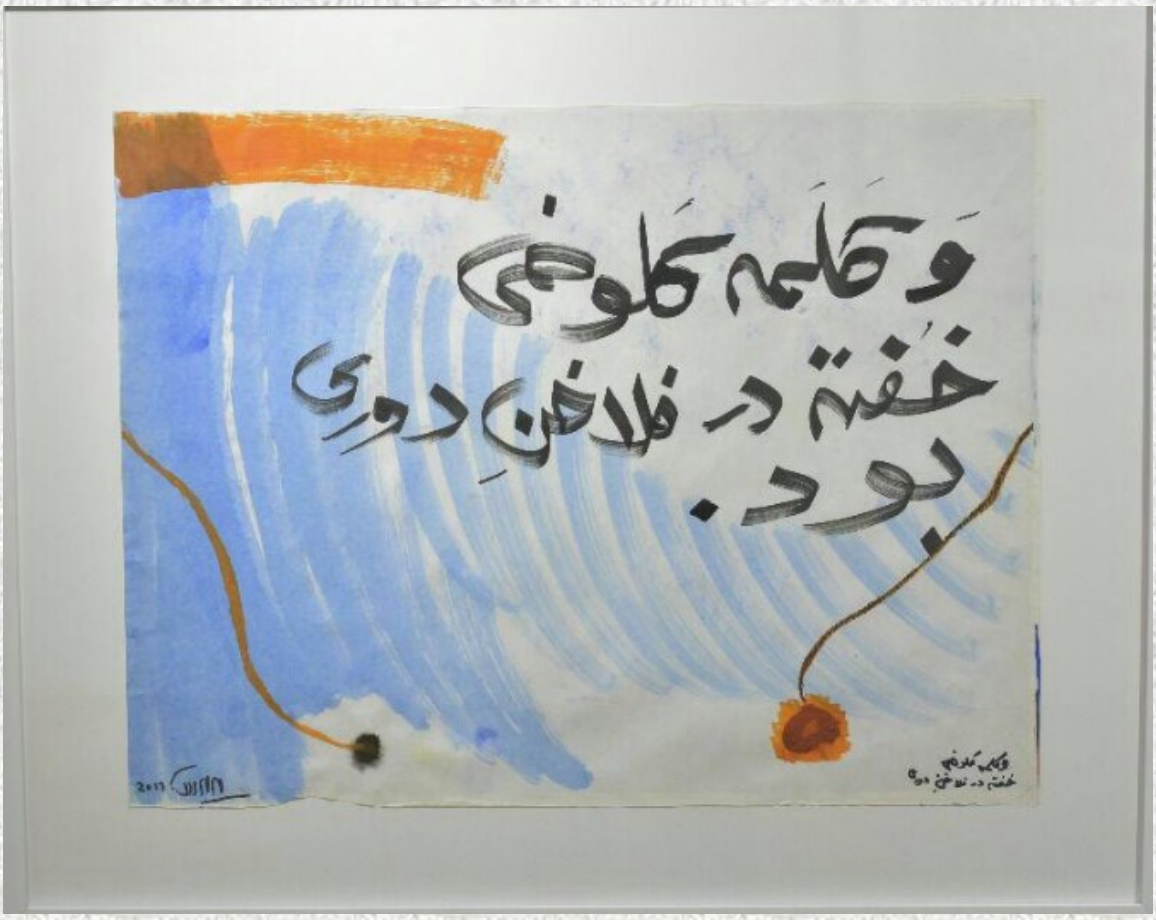
آوای تبعید

بر گستره ادبیات و فرهنگ

تابستان ۱۴۰۰ – شماره ۲۰



تبعیدی فقط آن کس نیست که از زادبوم خویش تارانده شده باشد. تبعیدی می‌تواند از زبان، فرهنگ و هویتِ خویش نیز تبعید گردد. آن‌کس که شعر، داستان، هنر، فکر و اندیشه‌اش در کشور خودی امکان چاپ و نشر نداشته باشد، نیز تبعیدی است. این نشریه می‌کوشد تا زبان تبعیدیان باشد. تبعید را نه به مرزهای جغرافیایی، و تعریف کلاسیک آن، بل‌که در انطباق با جهان معاصر می‌شناسد.

این نشریه که فعلاً به شکل فصلنامه منتشر می‌گردد، گِرد فرهنگ و ادبیات تبعید سامان می‌یابد. می‌کوشد در همین عرصه هر شماره را به موضوعی ویژه اختصاص دهد. مسئولیتِ هر شماره از نشریه و یا حداقل بخش ویژه آن را سردبیری میهمان بر عهده خواهد گرفت. تلاش بر این است که صداهای گوناگون فرهنگ و ادبیات تبعید در نشریه حضور داشته باشند، چه در قامت سردبیران میهمان، چه در قامت نویسندگانی که به همکاری دعوت می‌شوند.

ویراستار هر نوشته نویسنده آن است.

همکاران این شماره:

رضا اغنمی، مهدی استعدادی شاد، هایده امینی، افشین بابازاده، منیره برادران، رضا بهزادی، کوشیار پارسی، فرامرز پورنوروز، علی حجت، محمد حسین‌زاده، مازیار چابک، رضا دانشور، لیلی دانشور، میترا دولت‌آبادی، علی رادبودی، قاضی ربیحاوی، ناصر رحیم‌خانی، جلال رستمی، ناصر رحمانی‌نژاد، سیاوش رنجبر دائمی، یدالله رؤیایی، حسن زرهی، احمد سیف، اسد سیف، افشین شاهرودی، شهلا شفیق، جواد طالعی، گلی قبادی، علی قنبری، سرور کسمایی، مسعود کدخدایی، مسعود کریم‌خانی (روزبهان)، زیبا کرباسی، مهناز متین، رباب محب، ابراهیم محجوبی، بهرام مرادی، مریم مردانی، آلیس مونرو، باقر مومنی، ناصر مهاجر، اسماعیل نوری علا

فصلنامه **آوای تبعید** بر گستره ادبیات و فرهنگ
شماره ۲۰، **تابستان ۱۴۰۰** (۲۰۲۱)
مدیر مسئول: **اسد سیف**
مسئول بخش ویژه‌نامه یدالله رؤیایی؛ **افشین بابازاده**
صفحه‌آرایی: **ب. بی‌نیاز (داریوش)**
پست الکترونیکی: avaetabid@gmail.com
سایت نشریه: www.avaetabid.com
فیس‌بوک: avaetabid

تصویرهای رو ، پشت جلد و داخل نشریه: یدالله رؤیایی

آدرس "آوای تبعید" (بر کاغذ) برای خرید در آمازون:

Avaye Tabid: Das Magazin für Kultur und Literatur

برای خرید در جستجوگر سایت آمازون عنوان لاتین بالا را درج کنید.

و یا این‌که آن را مستقیم از انتشارات «گوته-حافظ» سفارش بدهید؛

goethehafis-verlag@t-online.de
www.goethehafis-verlag.de

فهرست

چند نکته/ اسد سیف/ ۳

فصلِ اول: بخش ویژه یدالله رؤیایی

-واریاسیون ظهر بر دار، افشین بابازاده/ ۵
-سهم عرفان؛ گول و گودال/ یدالله رؤیایی/ ۷
-یدالله رؤیایی در گفت‌وگو با رضا دانشور/ ۱۵
-یدالله رؤیایی؛ گذار از دغدغه کلمه به بیانگری در قطعه/ مهدی استعدادی شاد/ ۲۴
-پرده‌برداری از حجاب ابتذال و انتظار/ کوشیار پارسی/ ۲۸
-جمال واژه‌ای که ابدی نمی‌شود/ اسماعیل نوری علا/ ۳۱
-شرحی بر شعر «سنگ جابوس» یدالله رؤیایی/ مازیار چابک/ ۳۸
-برای شاعر بودن باید به جهنم بروی و برگردی/ رباب محب/ ۴۰
-روشنی عقل به جان داده‌ای.../ حسن زرهی/ ۴۴
-زبان رؤیا/ علی قنبری/ ۴۸
-وجوه اثباتی شعر حجم/ مسعود کریم‌خانی (روزبهان)/ ۵۰
-سه نامه از یدالله رؤیایی به بزرگ علوی/ ۵۴
-چند شعر از یدالله رؤیایی/ ۶۰
-امضا بر پشت/ یدالله رؤیایی/ ۶۴
-از میان یادداشت‌ها/ یدالله رؤیایی/ ۶۵

فصل دوم: داستان

- شب بدری/ قاضی ربیحاوی/ ۷۰
-پدرم معمولی بود/ فرامرز پورنوروز/ ۷۵
-خاک دور/ رضا بهزادی/ ۷۸
-خارجیه، نمی‌فهمه/ مریم مردانی/ ۸۲
-تو اول بمیر تامس/ علی رادبودی/ ۸۶
سمت حضور/ هایده امینی/ ۸۸
دورنمای دریاچه/ الیس مونرو/ برگردان میترا دولت‌آبادی/ ۹۰

فصلِ سوم: یک رمان، یک نویسنده

- شام آخر/ اسد سیف/ ۹۸
-در گفت‌وگو با سرور کسمایی/ ۱۰۱

فصل سوم: از ادبیات و فرهنگ

- ایران کرونازده و سلاح هزل/ شهلا شفیق/ ۱۰۶
-در ستایش عقل (پای صحبت نیمایوشیج)/ احمد سیف/ ۱۰۸
-دوزخ خواندن «برزخ»/ بهرام مرادی/ ۱۲۷
-«این نه مستنده نه داستان»، هم مستنده، هم داستان/ منیره برادران/ ۱۳۰
-به بهانه سالگرد قتل‌های سازمان‌یافته نویسندگان ایران/ رضا اغنمی/ ۱۳۳

فصل چهارم؛ چه کتاب خوبی خوانده‌اید؟

-فرانک اُکانر و داستان کوتاه/ مسعود کدخدایی/ ۱۴۰
-آخرین کتابی که خوانده‌ام/ کوشیار پارسی/ ۱۴۴
-برگی از نهصد برگ/ ابراهیم محجوبی/ ۱۴۶
-ناتالی امیری؛ بین دو جهان/ جلال رستمی/ ۱۴۸
-لیلی دانشور شاعر/ کوشیار پارسی/ ۱۵۰

فصل پنجم: در بزرگداشت باقر مومنی

-از زبان یک دوست/ ناصر رحمانی‌نژاد/ ۱۵۳
-باقر مومنی؛ روشنفکر چپ‌گرای سیاسی مبارز/ ناصر مهاجر/ ۱۵۴
-کتاب‌شناسی باقر مومنی/ مهناز متین/ ۱۵۸
-مکثی بر کتاب رهروی در راه بی‌پایان/ علی حجت/ ۱۶۲
-دو کتاب/ سیاوش رنجبر دائمی/ ۱۶۵
-پیوند دوسویه/ ناصر رحیم‌خانی/ ۱۶۸
-سپاس/ گلی قبادی/ ۱۶۹
- من و شعر/ باقر مومنی/ ۱۷۰

فصل ششم: یاد یاران

-سعید میرهادی؛ نویسنده‌ای که میهنش را در زبان آلمانی یافت/ جواد طالعی/ ۱۷۴
-فرارفتن از جاودانگی/ زیبا کرباسی/ ۱۷۶
-به یاد اسماعیل فصیح/ محمد حسین‌زاده/ ۱۷۹

و مطالبی دیگر؛ معرفی کتاب و...: ۱۸۱

چند نکته

-در فاصله انتشار دو شماره «آوای تبعید»، دو دوست، دو همراه، دو نازنین گرانقدر خویش را در تبعید از دست دادیم. اسماعیل خویی و سعید میرهادی از چهره‌های ماندگار ادبیات تبعید ایران هستند که نبود آنان هم‌چنان ملموس خواهد بود.
اسماعیل خویی شناخته‌شده‌تر از آن است که معرفی گردد. سعید میرهادی اما متأسفانه در زبان فارسی ناشناخته است. در زبان آلمانی به عنوان شاعری نوآور و صدای تبعیدیان جهان مشهور است. اعتبار او به آن اندازه بود که به ریاست «انجمن قلم آلمان» برگزیده شود. در «بخش یاد یاران» این شماره زیبا کرباسی از اسماعیل خویی و جواد طالعی از سعید میرهادی نوشته‌اند.
-سال گذشته در رایزنی با افشین بابازاده قرار شد تا ویژه‌نامه‌ای از یدالله رؤیایی، از او و در باره او، تدارک ببینیم. کرونا اما ما را در ادامه کار با مشکل روبرو کرد. پس از یک سال سرانجام تصمیم گرفتیم تا هر آن‌چه را که در این راستا فراهم آمده بود، منتشر کنیم. این تلاش همانی است که در این شماره می‌بینید. در این شکی نیست که از رؤیایی و کارهایش بیشتر می‌توان نوشت و یا حتا در رابطه با همین کارها با وی به گفت‌وگو نشست. متأسفانه چنین امکانی برایمان فراهم نیامد و مجبور شدیم فعلاً به همین بسنده کنیم، به این امید که در موقعیتی دیگر چنین چیزی ممکن گردد. با سپاس از افشین بابازاده که این فصل را فراهم آوردند.
اول ماه مه امسال باقر مومنی، پژوهشگر و اندیشمند معاصر نودوپنج ساله شد. به همین مناسبت در بزرگداشت او برنامه‌ای را دوستان در برکلی آمریکا از طریق دنیای مجازی تدارک دیدند که گفته‌های آن برنامه در بخش ویژه «بزرگداشت باقر مومنی» آمده است. باید سپاسگذار دوست عزیزم ناصر مهاجر باشم که زحمت جمع‌آوری و امکان نشر این نوشته‌ها را برعهده گرفت.

تصویرهای نشریه کار یدالله رؤیایی است. نه تنها سپاسگذار او، قدردان تمامی دوستانی هستم که در ادامه کار «آوای تبعید» همراه آن هستند. بدون یاری آنان این مجموعه فراهم نمی‌آمد.

اسد سیف

ویژه‌نامه

یدالله رؤیایی

از او و در باره او

عکس: افشین شاهرودی

افشین بابازاده

واریاسیونِ ظهر بر دار

برای چشم های من
آنهمه ناخن زیاد بود
از سنگ رضوان که روزها روی منجنیق مانده بود و اندیشه کرده بود که مرگ همان خدا باید باشد.
(کتاب هفتاد سنگ قبر ص ۷۳)

ورودی

«واریاسیون محصول نتوانستن است، ادامه‌ی آن است، ادامه ی آغازی است که می خواهد آغاز بماند. پایان خود را دیده است و چیزی ندیده است. پایان خود را حریق خود کرده است و در آن سوخته است.
او با دهان سوخته صورت خود را آغاز می کند. همیشه، آغاز را دهان سوخته می کند. وقتی که از نگفته‌ی چیزی می سوزد، یعنی که گفتن از نگفته می آموزد. یا از نگفتنی، وقتی نگفتنی می خواهد گفتنی بشود، و نمی شود. به دهان می آید، می سوزد. و دهان با او می‌سوزد. دهان در او، و او در ادامه ی خود می سوزد. واریاسیون می خواهد شکل باشد، خود را شکل می خواهد. شکلِ خود را می خواهد، و خواستن همیشه توانستن نیست، چون آن چه که درشکل شعر می گذرد جز شکلِ شعر نیست.
پس واریاسیون می‌ماند، شکلِ خودش، محصول نتواستن.» (رویائی)

پیش درآمد

رؤیایی از یک ویژگی برخوردار است که تنها در شعر و شاعر پیدا می شود. رؤیایی ادبیات کلاسیک و مدرن فارسی و آنچه که مربوط می شود به ساختن فکر و اندیشه‌اش را خوب می‌شناسد. آثار و مصاحبه ها و نوشته هایش حاکی از چنین شخصیتی است. در همین مجموعه مقاله‌ی **سهم عرفان: گول و گودال** را دوباره آوردم که لازمه اش را از چند جهت ضروری دانستم. نخست اینکه تأکید بر رؤیایی متفکر و سپس فرهنگ‌شناسی ایرانی اوست.
برای نقد و بررسی اشعار رؤیایی می توان هر کتاب او را مختص فرمی که ارائه داده تقسیم بندی کرد و سپس به مزمونها و زبان و ساختار در شعرش پرداخت و یا بطور کلی او را در یک کلیت به نقد و بررسی گرفت. شعر رؤیایی این برخورد دومی را با کمی اشکال روبرو می کند. فرم شعر در آثار او منتقد را خود بخود به تقسیم‌بندی کتابی می‌کشاند چرا که به نظر من شناسنامه رؤیایی در فرم هایی است که ارائه می‌دهد. و با در نظر گرفتن مفهومها در هر کتاب او فرم مورد ارائه داده را قالب آن مفهومها می‌کند . شاید بی دلیل هم نباشد که شاعران پیروی شعر رؤیایی پس از دیدن فرم خاصی از شعرش با مفهومهای مشابهی و یا حتی کاملاً یکسان دل به آن فرم بخصوص می دهند. کتاب لبریخته ها نمونه بارزی است که در بیست سال گذشته شاعران بسیاری از جمله دو نسل پس از رؤیایی را جذب فرم و زبان خود کرده است و توجه و بحثهای بسیاری در حاشیه لبریخته ها هم حاکی از این ویژگی است. رؤیایی بی شک نماینده شعر عالی در فرهنگ

شعری ما در پنجاه سال گذشته است. شعر معاصر ما که به نظر من تقسیم بندی اش از دوره نیما تا به امروز است. بی شک رؤیایی، فروغ و شاملو پس از نیما شاعران شعر عالی برای تولید فرهنگ عالی در تاریخ فرهنک معاصر ایران و زبان فارسی هستند و رؤیایی هم چنان هست. ابراز چنین بیانی به هیچ وجه به معنی بی توجهی به شاعرانی چون سپهری, آتشی, احمد رضا احمدی, بنیاد, اوجی, نادرپور و یا اخوان هم نیست.
کتاب در حاشیه متن خانم هما سیار.که محصول نقد و نگاها به لبریخته ها بود تا اندازه ای آنچه که پیشتر گفتم را در مورد دو برخورد متفاوت به اشعار رؤیایی روشن‌تر میکند.

هفتاد سنگ قبر فرمی را برای مفهوم خاصی پیشنهاد می‌کند. در هفتاد سنگ قبر رؤیایی مفهوم فلسفی، تاریخی، با استعاره ای در کل کتاب در مورد مرگ و سنگ قبر، در زمانه خود، را با متنی از منابع کلاسیک، همراه متنی از رؤیایی ساخته شده را ارائه می دارد. اگر ما بپذیریم که در جریان ساختن شعری یک مرحله تصادفی هم وجود دارد که مثلاً شعری از یک کلمه شروع می شود و سپس در مرحله ادیت و یا ویراستاری‌اش با آگاهی کامل شعری را میسازد. در هفتاد سنگ قبر آگاهی ی شاعرانه همیشه حس می‌شود. اگر نیما در حرفهای همسایه زیبایی‌شناسی شعرش را بیرون از شعرش توضیح می دهد. رؤیایی در هفتاد سنگ قبر این زیبایی‌شناسی را در متن بیان می‌کند. رؤیایی در اشعارش بطور مستمر تأکید دارد که فرم مقدم است اما مفهوم را هم دست کم نگرفته است. کافی است به آثار او نگاه کرد و دریافت که مفهومهای او دستچین شده اند و احتمال هرگونه اتفاقات خودسر در جریان پیدایش شعر را کم‌رنگ می کند. البته نتیجه نمی‌گیرم چنین استقبالی بد و یا خوب است تنها تأکیدم بر شکل و عملکرد آگاهی در رؤیایی است . به همین خاطر هم نقد هفتاد سنگ قبر ادیب‌پذیر هم هست یعنی آنچه که برای مفهوم خاصی از گذشته، از متون کهن، (کلاسیک) رؤیایی دست‌چین کرده است. برای نمونه شاملو از متون کهن (کلاسیک) در آثارش استفاده کرد و آن متنها را در آثارش ادغام نمود در صورتی که رؤیایی مرز متن گذشته با متن خودش را به روشنی نشان میدهد. و مهمتر اینکه جایگاهشان را دست کاری نکرده و یا قصد به تغییر مفاهیم داشته باشد. آن متنها در موازی با متن ساخته او قرار گرفته‌اند و در فرم تازه ای به مصرف بیان آمده اند و مهمتر اینکه درگیر مفهوم تازه ای قرار گرفته اند اما بی آنکه نفس معانی خود متن قرض گرفته شده دست بخورد. در حین خواندن این امکان را خواننده دارد تا فقط و فقط متنهای رؤیایی و یا متنهای کهن را بخواند، که بخودی خود هم تجربه ای است.

تصویر کلی شعرهای واریاسیون رؤیایی در ظهر است و این واریاسیونها حرفهای بی نهایتی است که خواه ناخواه از تصویر معاصری حرف میزند که محصول psychic تاریخ معاصر ماست ، یعنی تصویر آدمی آویخته از طناب دار. آنچه مردم ناگهان در نقاطی از شهرشان بی انتظار با چشمانشان تجربه می کنند. رؤیایی بدنبال ورسیونی است برای بیانشان. در واقع رؤیایی همین تجربه شعری را با شعرهای کتاب امضایی بر پشت کرد که در لندن تقریباً بیست سال پیش چاپ شد. توانایی رؤیایی در همین جاست که می تواند سوژه‌هایی که تا این اندازه خارج از متن شعری از قدرت بیانی قابل توجه‌ای برخوردارند را به شعر خود بیاورد و بیازماید بی آنکه سطح شعر به شعار و سر تیتر روزنامه‌ای کشیده شود. کلید این موفقیت تا اندازه قابل توجه مدیون فرم‌سازی رؤیایی است برای ساختن متنی بنام شعر موفق بر لبه تیغ ساختن شعر ناب پسند و فرهنگساز.

یدالله رؤیایی

سهم عرفان: گول و گودال

اشتباهی که منتقدان ادبی و روشنفکران ما کرده اند، و به تبعیت آنان در غرب هم تکرار شده است، این است که تفکر عرفان ایرانی را با صوفیسم در آمیخته اند و، بعبارت دیگر، صوفیسم را عرفان دانسته اند. یعنی زائده را به حساب اصل گذاشته و اصل را در زائده جسته اند .

این سطحی‌نگری، که از آموزش های رسمی و دانشگاهی برخاسته است، (از نوع مطالعات انجمن سلطنتی فلسفه و گروه دکتر حسین نصر، تا انتشارات دانشگاهی و نشریات خانقاهی)، بر ذهنِ خالی و تأثیرپذیرِ روشنفکران ما، در غرب و شرق، سایه انداخته است تاجائیکه هنوز در نوشته‌های منتقدان ادبی، و در تفکر برخی از نویسنده هامان می بینیم که این هردو را در یک کفه ترازو می گذارند. وحتی اخیراً درآمریکا وکشور های اروپائی، انجمن ها وگروه های متشکل بسیاری با سایت‌ها و نشریات فرهنگی، و با تریبون هائی متاسفانه دانشگاهی، دارند خواسته ناخواسته صفحات خود را بلندگوی عقب‌مانده‌ترین مفاهیم صوفیسم می‌کنند، و نادانسته کشت خرافه می کنند، و در راستای عشق و علاقه به "میهن عزیز" ضمناً آبی هم به آسیاب ارتجاع می ریزند.

آنها خیال می کنند که مفاهیم عرفان در ایران همان مفاهیمی است که در خانقاه می گذرد. و در این خیال، عرفان حلاج و بینش بو علی سینا را با صوفیسم ابو سعید ابوالخیر یکی می دانند. و حتی در این زمینه قصه هائی هم بافته اند. و نه تنها معتقد به این اندیشه اند، بلکه خود را مرید و مبارز و مدافع هم می خواهند. چرا که "تاریخ ادبیات‌نویس"های ما چنین دیده اند و قدرت های روحانی و غیرروحانی چنین خواسته اند. گروه اول به علت کم توقعی در امر نویسش و دست کم گرفتن ادبیات، و گروه دوم بنا به مصلحت دین و حفظ قدرت.

لذا مفهومی را که من از عرفان، در مقاله ی "سهم عرفان: گول و گودال" (۱) درمیان گذاشته بودم به مذاق بسیاری در آن سالها خوش نیامد. بسیاری هم آنرا" تحریک‌آمیز" یافتند و منکر مفاخر ادبی و گنجینه های عرفانی دانستند. اما باید نهراسیم و این کج‌اندیشی را تصحیح کنیم. باید براین شایعه خط بطلان بکشیم که عرفان ایرانی زائیده ی طریقت و درویشی ست، یا مشربی ست همباز و همطراز آن.

آنچه من از پس شیفتگی های کهنِ خویش، و از انتهای مطالعات مدیدم دریافته‌ام باید بگویم که آن عرفانی که در اندیشه‌ی بایزیدها و سهروردی ها به اوج اعتلای خود رسیده بود، چگونه به عطار و رومی که می رسد به انحراف کشیده می شود، چگونه "مثنوی معنوی" ِ این و "تذکره الاولیا"ی آن معبر بزرگ انحراف می شوند، تا آن عرفان ناب و نیالوده‌ی ما کم کم ازآن اوج انسانی خود به لجن طریقت‌ها و شریعت ها سقوط کند، تا به آنجا که امروز باور کنند که در "مکتب اشراق" و در" منطق سیمرغ" همان می گذرد که در قطب های نعمت الهی و نور علیشاهی. که آن پاکان همه نه الهی بودند و نه شاهی. که آنچه در سرِ آن فرزانه ها در آن روزها می گذشت نه آن چیزی ست که امروزها در خانقاه و مسجد و محراب می گذرد.

دریغ ِعامیانِ ما که از آنهمه صافی به اینهمه صوفی رسیده‌اند، وحیف ِشاعران ما که در دوایر پنهانِ شمس، داریه و دف دیده اند.

مسئله اقبال عجیبی است که اخیراً مردم ما دارند از صوفی‌گری می‌کنند.

یک نوع تربیت خانقاهی دارد مثل یک پدیده مسری گسترش پیدا می‌کند و همه‌گیر می‌شود، در پاریس و تهران، لندن و نیویورک و اکناف مرئی و نامرئی دیگر.

من شخصاً اشکالی در این قضیه نمی‌بینم. یعنی در خود این اقبال و این گرایش، چون هر کسی آزاد است که تمایلات عقیدتی و ارادتی خودش را خودش انتخاب کند. مشکل من از آن‌جایی شروع می‌شود که نام این درویش‌مآبی‌ها را عرفانی می‌گذارند، و به آن تربیت خانقاهی و تظاهرهایش در زمینه‌های مختلف، و در روزمره‌های ما، عنوان «عرفان» می‌دهند: از موسیقی عرفانی، مجلس عرفانی، آواز عرفانی، نقّاشی عرفانی، ارکستر عرفانی، سفر عرفانی، شام عرفانی، خلسه عرفانی و... حرف زده می‌شود. آن‌ها به همان سادگی که مثلاً از افکار عرفانی حرف زده می‌شود از «ضرب عرفانی» و «دنبک عرفانی» حرف می‌زنند. که انتخاب این صفت عرفانی هم خودش توجیهی است برای آن اقبال. چرا که کلمه عرفان به علّت جذبه و اعتباری که در تاریخ ما و در فرهنگ ما دارد به دنبال هر حرکتی بیاید و هر فعالیتی را زیر پوشش خود بگیرد بلافاصله یک میدان مغناطیسی برای آن حرکت و آن فعالیت ایجاد می‌کند. صوفیگری هم که این روزها زیر نام «عرفان» دارد همه‌گیر می‌شود از همین جذبه و مغناطیس برای طرحِ دام استفاده می‌کند.

بنابراین صحبت امشب من اعتراض به کسی نیست، اعتراض به هیچ‌کس نیست. قصد من فقط طرح یک سوء تفاهم است و این‌که ریشه این سوء تفاهم در کجا است. اندیشه از کجا درخشید و چاه و چاله از کجا آغاز شد. وگرنه هر کسی حق دارد طرحِ دام بکند و هر کس هم حق دارد جذبه‌ی دام و دانه داشته باشد و حتّا هر کسی حق دارد برای گسترش افکار خودش جاذبه‌های کاذب ایجاد کند و شاگردان و وفادارانی دست و پا کند. چه در خارج به وسیله اهل «طریقت»، و چه در داخل به اشاره صاحبان شریعت. حق من هم این میانه همین است که هشدار بدهم و در این هشدار اوّل ترجیح می‌دهم غزلی از دیوان شمس برایتان بخوانم:

نگفتمت مرو آن‌جا که مبتلات کنند؟
که سخت دست درازند بسته پات کنند؟
نگفتمت که بدان سوی، دام در دام است
چو در فتادی در دام کی رهات کنند؟
نفگتمت به خرابات طرفه مستانند؟
که عقل را هدف تیر ترهات کنند؟
چو تو سلیم دلی را چو لقمه بربایند
به هر پیاده شهی را به طرح مات کنند؟
بسی مثال خمیرت دراز و گرد کنند
کَهت کنند و دو صد بار کهربات کنند
تو سرو دل تنکی پیش آن جگرخواران
اگر روی چو جگر بند شوربات کنند
تو اعتماد مکن بر کمال و دانش خویش
که کوه قاف شوی زود در هوات کنند
هزار مرغ عجب از گل تو برسازند
چو ز آب و گل گذری تا دگر چهات کنند
برون کشندت از این تن چنان که پنبه ز پوست
مثال شخص خیالیت بی‌جهات کنند
چو در کشاکش احکام راضیت یابند
ز رنج‌ها برهانند و مرتضات کنند
خموش باش که این کودکان پست سخن
حشیشی‌اند و همین لحظه ژاژخات کنند.

خوب، برای چاشنی حرف بود. البتّه غزل دیگری هم دارد با همین وزن و همین قافیه ولی با ردیف «منم» (نگفتمت مرو آن‌جا که آشنات منم) که لابد برای شرایطی گفته بود نظیر آن‌چه ما در آنیم...)

غرض، این توضیح‌ها را به خاطر آن دادم که در عنوان سخنرانی من نوعی انکار دیده بودند و کسانی هم آن را تحریک‌آمیز یافته بودند.

پنهان نمی‌کنم که در عنوان این سخنرانی (سهم عرفان: گول و گودال) هم انکار هست و هم اذعان. من ترجیح می‌دهم که از اذعانش شروع کنم، تا در مرحله انکار بیشتر با هم تفاهم پیدا کنیم. یعنی اوّل از سهم عرفان حرف می‌زنم تا بعد به «گول و گودال»ش برسیم. و یعنی که اوّل از حرف حرف می‌زنم و بعد از انحراف حرف. و از این همه

به اختصار. این‌که آب کجا بود و سراب کجا، و پشت سراب کجا؟ طرحِ فاصله بین عارف تا صوفی است، یعنی فاصله‌ی بین الوهیت انسان تا عبودیت انسان.

ما در فرهنگ عرفانی‌مان، به سه نوع طرز تفکّر و یا سه نوع مکتب می‌رسیم که هر سه یک در تنها را باز می‌کنند. مثل کلاف در هم می‌تنند. و به عبارت دیگر هر یک لنگرگاهی در دیگری دارد.

در قرن ششم تقویم خودمان، یعنی در قرن دوازدهم تقویم میلادی، وقتی که مکتب اشراق سهروردی طلوع می‌کند، به عنوان یک طرز تفکّر ملّی - مذهبی، که ریشه در دوردست‌های تاریخ ملل ایرانی قبل از اسلام و پیغمبرشان زرتشت دارد، ما در همان زمان و قبل از آن، از این عرفانِ ایرانی جریان‌های فکری دیگری را هم می‌شناسیم که مهم‌ترینشان یکی مکتب حلاج و طرز تفکّر انسان - خدایی است و دیگری مکتب «انسان کامل» بایزید بسطامی که این هر دو مکتب با متفکّران بزرگ دیگری که بعد از آن‌ها آمدند غناء بیشتری پیدا کردند.

انسانِ سهروردی چه مکانیسم ذهنی‌ای را طی می‌کند که به طلیعه‌ی نور می‌رسد؟ سلوکِ کمال چی هست و سلوک برای رسیدن به نور چی هست؟ و در سرِ او، مشرق روحانی او، این نور ناگهانی، آیا همان کمال نیروانا گونه‌ای است که انسانِ بایزید با تأنی به آن می‌رسید.

هر دو در راه‌پیمایی‌های مدیدِ خودشان، در نهایتِ خود و به خود می‌رسند، یکی نور خودش را بر خودش می‌تاباند و یکی از پلکان خودش بالا می‌رود و پلّه آخر را در خود می‌بیند.

انسان بایزید صعود در خود می‌کند و انسان سهروردی طلوع در خود و هر دو، آن یگانه مطلق را، از پس رنجی دراز، تمرین‌ها و امتحان‌ها، می‌یابند، یکی در عمق خود به تأنی، و یکی در ارتفاع خود و ناگهانی، در یکی انسان کامل در مرز آخر متولّد می‌شود و در یکی نور رهنمای روحانی در مشرق ذهن بیدار می‌شود.

انسان کامل بسطامی و آن «خود نورانی» سروردی همان خودی است که منِ حلاج را، و «انا»ی حلاج را می‌سازد. همان ضمیر متّصلی است که در جبّه‌ی اوست و ما آن را به او، من، تو، سرایت می‌دهیم. چرا که این «انا»ی اوست که در اوست و این او همان هو است «ها»ی نفسه و «یا»ی جبّتی است.(۱) یک «اوی دیگر» است، که تازه «دیگر»ی اگر در کار باشد. ای اوا!(۲)

با به میان کشیدن ضمایر سه گانه من، تو، او می‌خواهد بگوید که این «من»ی که در جبّه حلاج است و حلاج نیست، یک من مشترک همگانی است، این همان Jeی رمبو است که شمس در هفت قرن پیش گفته بود که «بیکرانه است».

رمبو(۳) در قرن بیستم می‌گوید Je est un autre (من دیگری است). و عارفان ما گفته بودند هو دیگری است. جمله مشهور رمبو عصاره پیامی است که در عرفان ایرانی قرن هشتم میلادی است. معذالک عارفی منکر و عاصی چون شمس پیدا می‌شود که هم «انا» را همگامی می‌کند و هم جلوی حق اگر می‌گذارد و وقتی که فقیهی در مناظره به او می‌گوید که خدا مفهومی بیکرانه است. بی‌درنگ جواب می‌دهد که «ای نادان، بیکرانه تویی»، که یعنی بیکرانه «تو»یی.

این‌ها است آن‌چه که عرفان پویا و عرفان متحرک ما را از صوفیسم، جهلِ ایستا، جدا می‌کند.

این‌ها است آن‌چه محور اندیشه‌های ناب ما، و چهره‌های درخشان عرفان ما بودند. این‌ها است آن تعالی، نمای کوچکی از آن همه فراست و بیداری، نه خلسه و عبادت و درویشی.

نکته مهمی که می‌خواهم اشاره کنم این است که این فرزانگان ایرانی که روشنفکران عصر خودشان بودند، که چهره‌های متفکّر و چهره‌های مقاومت را در فرهنگ ما می‌سازند ناچار بودند زیر خفقان و سانسوری که از طرف حکومت خلیفه‌ها اعمال میشد برای گریز از تکفیر به اندیشه‌های خود لباسی از روحانیت مذهبی بپوشانند. و عرفان‌شان را به آیه‌هایی از قرآن، با تعبیرها و تفسیرهای زیرکانه نزدیک می‌کردند و دلیل‌هایشان را از همان آیه‌ها و احادیثی درمی‌آوردند که فقیهان و علمای علوم الهی توسّل می‌کردند. معذالک با همه این حیله‌های فرزانه و زیرکی‌های روشنفکرانه، عرفان ایرانی هزاران قربانی به دنبال داشت:

قتل سهروردی‌ها و عین‌القضات‌ها و شمس تبریزی‌ها و مرگ‌های مرموز دیگر. چرا که این برداشت‌های کلامی، و این تعابیر زیرکانه از آیات، و توسّل به آن‌چه خود دستگیره‌ی علمای دین بود، خشم فقها را بیشتر برمی‌انگیخت و خصومت آشتی‌ناپذیری را بین این دو گروه بنیان می‌گذاشت، که علاوه بر آن هزاران قتل و قربانی، این خسران بزرگ را هم به دنبال داشت که در قرن‌های بعد، در عصر کوچه‌ای شدن و توده‌ای شدن آن اندیشه‌ها، آن تعابیر و آن بدعتهای کلامی هم در خدمت انحراف درآید. یعنی آن اندیشه‌های عرفانی که تا قرن ششم با ما می‌آید و در مکتب اشراق و افکار سهروردی به اوج زاینده‌ی خود می‌رسد، از آن پس لباسی طلایی می‌شود برای پوشاندن چهره مسین و مسکینی که از خود او ساخته بودند (و این همان غبنی است که ما بر سر آنیم) و این همان سهمی است که عرفان ما را حفار گودال و معمار فریب می‌کند: یعنی تصوّف در روکش طلاییِ عرفان.

تا آن‌جا که طلوع غول‌های عظیمی چون شمس تبریزی در قرن هفتم و حافظ در قرن هشتم نتوانست آهنگ انحطاط را کوتاه کند. آنها فقط توانستند رسوا کنند، و قرن خودشان را با این فریب آشنائئ کنند. و حتّا نام‌هایی مثل عطار نیشابوری و مولوی رومی بر سر این فریب می‌روند. اگر منطق‌الطیر را از آن و غزلیات شمس را از این، بگیریم هر دو سهمی در این گول و گودال دارند...

قصد من تا این‌جا فقط این بود که بگویم که در عرفان ایرانی که عکس‌العمل زیرکانه روشنفکران ما بود در برابر فرهنگ فاتح، آن هم در زیر هول مرگ و هراس جان، تمام مشرب‌های فکری در طی قرون در هم تنیده شدند و از هم تغذیه کرده‌اند، و خط مقاومت در همه آن‌ها محوری یگانه دارد: تصویر تازه‌ای از خدا که نه خدای اسلام باشد و نه خدای برآمده از مراتب مذهب و علوم الهی.

و عالمان الهی، فقها، خطر را دیده بودند و نمی‌خواستند که مردم تصویر خدا را جز از خلال فقیه ببینند. که این یعنی بستنِ همیشه‌ی بازار شرع.

بی‌جهت نیست که در قونیه شمس را سر به نیست می‌کنند. شهری که پیشوا و صاحب فتوایش ولیِّ کامل، مولانا است. که قصّه‌های صوفیانه به نظم می‌کشد و «فیه مافیه» می‌نویسد. آیا این گفته‌های شمس تبریزی خطاب و عتاب به کی می‌تواند باشد: «تو را عربی حجابی شده است. بگو در اوست آن‌چه در اوست(۴) فارسی را چه شده است؟...»

بایزید می‌گوید: خدا در انتهای رنج من ایستاده است، مثل کمال. و در جایی هم می‌گوید: هیچ‌کس به کمال نمی‌رسد جز به رنج مدام. و مدام یعنی بی‌توقّف و همیشه، پس هیچ‌وقت به کمال نمی‌رسد در زمان حیات و در توقّف آخر، مرگ، فقط رنج است که توقّف می‌گیرد نه کمال. او حیات انسان را مرحله جست‌وجو و انکار می‌بیند. این نظریه را که «ما در مرگ به خدا می‌رسیم» به زبان نمی‌آورد ولی شمس در پنج قرن بعد از او، جست‌وجو و انکار را یعنی نیافتن را در دیار مرگ هم ادامه می‌دهد وقتی که می‌گوید جان این‌جا آمد تا خود را کامل کند. در مرگ هم باز حرف از «خود» و از «کمال» است و غرض زیر سئوال بردنِ ایمان است و طرح شرک.

سهروردی هم در یکی از رساله‌های فلسفی خود، پرتونامه، وقتی که می‌گوید: «هر چه شاید که باشد شاید که نباشد.» او با این جمله عجیب چیزی جز عطش شناخت و جست‌وجوی کمال را نمی‌خواهد مطرح کند، و به زبان خودش: کشف نور، نور رهنما.

این طرز شک کردن و این جمله کوتاه سهروردی در قرن ششم می‌تواند چکیده تمام فنومنولوژی هوسرلی(۵) در فلسفه قرن بیستم ما باشد، با طلیعه‌ی دکارتی (و یا کارتزین، اگر دوست دارید).

او وقتی به مشرق موعود هم که می‌رسد برای او رسیدن به اشراق، رسیدن به یک «من مضاعف» است و با همان منِ مضاعف است که اشراق می‌کند. و به تعبیر هانری کوربن(۶) یک double illuminé است که در شرق ذهن او طلوع کرده است. چرا که در انتهای همه جست‌وجوهای ما کسی جز خود ما ننشسته است. قصّه آن سی تا مرغ که به جست‌وجوی سیمرغ می‌رفتند و بعد از آن همه راه‌پیمایی‌های دشوار به سیمرغِ خودشان (و یا سی مرغ خودشان) می‌رسند و این لبّ پیامی است که قصّه منطق‌الطیر دارد:

در تحیر جمله سرگردان شدند

باز از نوعی دگر حیران شدند
چون شدند از کل کل پاک آن همه
یافتند از نور حضرت جان همه
خویش را دیدند سیمرغ تمام
بود خود سیمرغ سی مرغ مدام
چون سوی سیمرغ کردندی نگاه
بود این سیمرغ این آن جایگاه
ور به سوی خویش کردندی نظر
بودی این سیمرغ ایشان آن دگر
ور نظر در هر دو کردندی به هم
هر دو یک سیمرغ بودی بیش و گم
بودی این یک آن و آن یک بود این
در همه عالم کسی نشنود این...
بی زمان آمد از آن حضرت خطاب
کآینه است این حضرتِ چون آفتاب
چون شما سی مرغ این‌جا آمدید
سی در این آیینه پیدا آمدید...

عطار تمام دیدها و مکاتب عرفان ایرانی را در آخر همین قسمت فشرده و عصاره می‌کند. می‌گویم عرفان ایرانی و نه عرفان اسلامی، برای آن‌که حرف عطار خواسته یا ناخواسته لنگر در فرهنگ ایران قبل از اسلام دارد. تمام مفاهیم محوری قصّه: سیمرغ، نور، آیینه، آفتاب، همه مفاهیم اساطیری آریایی و مفاهیم محوری در ادبیات مزدیسنا و آموزش‌های زرتشتی دارد. که بیشترین تظاهرش را در کارهای سهروردی می‌بینیم.

کنایه دیگر این قصّه که من از آن به سود قصدم در این‌جا استفاده می‌کنم این است که در انتهای جست‌وجو هدهد که نقش پیر و مرد شد و قطب را دارد به کلّی حذف و بی‌رنگ می‌شود و خود سالک است که مقصد و مقصود می‌شود.

روزگاری شد و کس چهره مقصود ندید
ساقیا آن قدح آینه کردار بیار!

آینه کردار؟ پس مقصد و مقصود در درون آیینه است. غیرمستقیم حرف می‌زند، این طرز حرف زدن حافظ است. این طرز حرف زدن را قبل از او هم شناخته بودیم. کشف آیینه را: و یا باز به قول شمس عزیز من که گفت: همه گفت انبیا این است که «آینه‌ای حاصل کن!»

این‌ها دیگر آخرین مظاهر مقاومت فکری اندیشمندان و روشنفکران ماست. شمس در قرن هفتم و حافظ در قرن هشتم، که اگر حافظ را هم مثل شمس سر به نیست نکردند شاید رندی‌هایش، به خصوص در کاربرد کلام، نجاتش داده است. کلام همیشه همان‌قدر که سر سبز را برباد می‌دهد نجات هم می‌دهد و این از معجزه‌های هنر کلامی است که پیش حافظ در پرده می‌ماند و پیش شمس پرده برمی‌دارد. از این هر دو نمونه‌های بسیاری از این مقاومت پنهان داریم. «تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز.»

با این اشاره حافظ می‌خواهد حذف واسطه کند در حالی که فقیه خود را در این میانه به نوعی واسطه می‌خواهد، و پیر طریقت به نوعی، هر دو خود را حائل می‌خواهند و حافظ می‌گوید:

میان عاشق و معشوق هیچ حایل نیست
تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز

که به راحتی می‌توان خواند: میان خالق و مخلوق هیچ حایل نیست.

که این خود، بیتی از زیباترین غزل‌های حافظ است هم از هنر شاعری، و هم از طنز گزنده‌ای که در آن نثار مظاهر زهد و ریا می‌شود:

دلم رمیده‌ی لولی وشی است شورانگیز
دروغ وعده و قتال وضع و رنگ‌آمیز
فدای پیرهن چاک ماهرویان باد
هزار جامه تقوی و خرقه بپرهیز
خیال خال تو با خود به خاک خواهم برد
که تا ز خال تو خاکم شود عبیرآمیز

چه طنینی از حرف خ در این بیت می‌دهد و حافظ همیشه از زنگ حروف قصدی را تعقیب می‌کند که به

میخکوب کردن حرف می‌ماند و در این‌جا خودش انگار می‌داند که آتش‌افروزی می‌کند که ادامه می‌دهد:

غلام آن کلماتم که آتش افروزد
نه آب سرد زند از سخن بر آتش تیز
پیاله بر کفنم بند تا سحرگه حشر
به می ز دل ببرم هول روز رستاخیز
میان عاشق و معشوق هیچ حایل نیست
تو خود حجاب خودی حافظ، از میان برخیز

و شمس همین مضمون «حذف واسطه» را به نوعی دیگر در گفتارش می‌آورد:

«آنکه مرا شناخت، خدای مرا شناخت (اینجا دیگر من عرف نفسه نیست) آنکه مرا شناخت، اوی مرا شناخت»

و رندانه‌تر از این مفهومی است که از «هو»ی درویشان می‌دهد و از بازی با «او»:

«با خود سخن توانم گفت یا هر که خود را دیدم در او با او سخن توانم گفت؟».

غیر از معانی پنهانی که در جمله‌های کوتاه و قصارهای شمس می‌بینیم قصّه‌های کوتاه او نیز کنائی‌ترین ضربات را به طرز تفکّر فقیهان و صوفیان وارد می‌کند. قصّه‌های کوچک شمس با ساختمان هنرمندانه و موجزشان حرف بزرگی را با خود می‌برند:

«دو عارف با هم مفاخرت و مناظرت می‌کردند در اسرار معرفت و مقامات عارفان. آن یکی می‌گفت که آن شخص که بر خر نشسته و از دور می‌آید به نزد من آن خدا است. و آن دیگری می‌گوید: به نزد من خر او خداست.»

این قصّه‌ها غیرازطرح حرف،گاه قضاوتی قاطع می‌کنند چه درجهت فساداندیشگی وچه در جهت تعابیر سمبولیسم عرفان اصیل:

«شخصی ده صوفی به شهادت پیش قاضی برد. قاضی گفت یک گواه دیگر بیار. گفت من ده آوردم. گفت صد تا صوفی هم بیاوری یکی‌اند. برو یک شاهد حسابی بیار. که مفتخر به **خود** ش باشد.»

این قصّه‌ها و این کتاب‌ها را مقایسه کنید با آن‌چه مولوی رومی در مثنوی معنوی، مثلاً در قصّه «شاه یهود و عیسویان» می‌گوید: مولوی مسئله **احتیاج** به پیشوای دینی و شیخ را مطرح می‌کند و آشکارا می‌گوید که میان خدا و **ولی کامل** و پیغمبر فرقی نیست، و صفحات بسیاری را دلیل می‌آورد که شیخ همان خداست، که اگر فرقی هست در ظاهر و صورت است. نباید حرف حسودان را گوش کرد. و فصلی در ذم حسد و این‌که دل به آن کس باید سپرد که **نور ولایت** در گفتارش نمایان باشد. حاجت انسان به نواب و خلفا و مشایخ را در آخر قصّه «پادشاه و کنیزک» هم می‌آورد. و درآخرِ بسیاری از قصّه‌ها به عنوان نتیجه به این احتیاج اشاره می‌کند. گاهی از خودم می‌پرسم که پس چه بوده آن‌چه که از شمس می‌گویند در مولوی در گرفته، که دستار گسیخته از حوزه و از مدرسه گریخته بوده؟!

مبارزه در عمل:

این بزرگان نه فقط در ارائه اندیشه‌های عرفان پای می‌فشردند و نمی‌خواستند که انحراف و انحطاط، آخرین رمق این طرز تفکّر را بگیرد و ببلعد، بلکه از سوی دیگر با مظاهر این انحراف نیز که به صورت اقطاب طریقت تظاهر می‌کرد مبارزه می‌کردند.

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند
آیا بود که گوشه چشمی به ما کنند؟
دردم نهفته به که طبیبان مدّعی،
باشد که از خزانه غیبش دوا کنند!

این طعن تیز پاسخی است که حافظ برای شاه نعمت‌اللّه ولی، شیخ بزرگ طریقت، و صاحب کرامات آن روزها می‌فرستد، که در نعتِ خود سروده بود:

ما خاک راه را به نظر کیمیا کنیم
هر درد را به گوشه چشمی دوا کنیم

و شمس که به یکی از همان شیوخ طریقت گفته بود:

«تو اگر شیخی و صدرنشینی، در من بنشین!»

بی‌شباهت به طعنه حافظ نیست. هر دو "منِ" خودشان را در برابر شیخ و کرامت و صدرنشینی می‌گذارند. آن‌ها با گروه‌هایی، همه شاهی و یا الهی، مثل نور علیشاهی، محبّت علیشاهی، نعمت‌الهی و... که همه حاکم وقت بودند و قدرت تکفیر و تعذیر و تقتیل را در اختیار داشتند، در آن عصر سیاه و بی‌رحم مغول، این‌طور روشنگری می‌کردند و آن وقت ما، حالا در عصر ۲۰۰۰ در آخر قرن بیستم، در مهد لائیسیته، در مهد مدنیت، روشنفکرانی داریم که می‌روند به حلقه و به خانقاه، و می‌نشیند. و سرتکان می‌دهند و منِ خودشان را به منِ مرموزی می‌دهند که گویا «نور می‌بخشد» و نیرو می‌دهدورفتاری "الهی" دارد، از ژورنالیست و پزشک و مهندس بگیر تا شاعر و فیلسوف، و رویالیست‌های دیروز و مارکسیست‌های امروز، همه می‌خواهند که آن منِ مرموز دستگیره‌ی نجاتی در سورناتورل برایشان دست و پا کند. دستگیره نجاتی در ماوراء، در حالی که به قول بایزید، انسان کامل در «مالاوراء» است. آن‌چنان که در اشراق سهروردی.

از قرن هشتم به بعد دیگر آن اندیشه‌های ناب در قفسه می‌مانند. و تفکّر عرفانی از آن سپس بایر می‌ماند. نه از کلام پرخاشجوی شمس و نه از نگاه نافذ حافظ نشانی نمی‌بینیم. عصر غروب اندیشه‌های پاک آغاز می‌شود. وقتی که حرف را به کوچه و بازار و خانقاه و مسجد و محراب می‌برند دوران انحراف آغاز می‌شود. فاصله‌ی از اندیشه تا عمل فاصله‌ی انحراف است. اندیشه در سر روشنفکران ماست و عمل در دست و دهان مردم. اندیشه تا وقتی در سر است سالم است. مثل عرفان، و تا وقتی به دست و دهان می‌رسد بیمار می‌شود مثل صوفیسم.

کمتر اندیشه‌ای هست که توده‌گیر شود و در میان توده سالم بماند. از محمّد تا مارکس همیشه همین بوده است.

دریچه که باز شد، عرفان تصوّف شد و بعد از آن تا عصر ما زمینه‌ی حاکم ماند.

تلنگر این انحراف را قبلاً عطار و مولوی زده بودند. یعنی شناسنامه‌ی این انحراف را در قرن پیشتر، در کشف‌المحجوب، و تذکرةالاولیاء و مثنوی معنوی می‌شناسیم.

مثنوی مولوی قرن‌ها است که در خدمت صوفیسم، تفسیر الهیات می‌کند و عرفان را به آن‌چه از آن می‌گریخت یعنی مذهب پیوند می‌زند. در مثنوی همه وراجی‌های بیمارگونه عرفانی، یعنی صوفیگری، به خدمت منبر درمی‌آید. بی‌جهت نیست که واعظان قرن‌ها است لای عبا می‌برندش و زیر شولا پنهانش می‌کنند. و منبرهایشان را تغذیه از آن می‌کنند هر بار که مستعمانی متوقّع و «اهل حرف» پای منبر خود می‌بینند، آن‌ها مثنوی خوانی را مطالعه‌ی پنهان خود می‌دانند،و دالان روشنفکری، و دسترسی به آن را دسترسی داشتن به منابعِ پنهانِ "سواد و فلسفه" می‌دانند. خواندنش همان‌قدر که در میان خانقاهیان سفارش می‌شود در میان واعظان اغماض. در حقیقت قصّه‌های مثنوی «صوفیانه»هایی هستند که در خدمت منبر و محراب درآمده‌اند و نام معنوی گرفته‌اند. «مثنوی معنوی» و یا که «مثنوی شریف»، که به نظر من این مثنوی نه شریف است و نه معنوی، چرا که در آن جهود سگ است و زن خر است. آن یکی لئیم است و این یکی موذی و مکار، برای او زن فقط موضوع جماع است. قصّه‌هایی شبیه هم‌خوابگی خاتون و خر، و جماع الاغ و کنیزک و تمام آن یاوه‌ها و تفسیرهای لاطائلی که ترجمه آن‌ها درزبان انگلیسی، واخیراًدرفرانسه، شاعر فرزانه قرن سیزدهم مارا،در قرن بیستم مضحک می‌کند.مضحک بتمام معنا!

برگردان فرانسه این اثر کارمشترک خانم **اوا دو ویتره میروویچ** (EVA De Vitrey Meyerovitch) و آقای **جمشید مرتضوی**، چهره تاریک و شرم‌آوری از مولوی به عنوان «شاعر - فیلسوف - صوفی - راوی - فقیه - فالگیر)

می‌سازد. و مولوی در آن واحد همه‌ی این‌ها است! خواننده فرانسوی با خواندن این اثر آن‌چه را که ما فارسی‌زبانان از آن حیرت می‌کنیم به ریشخند می‌گیرد: که پس شاعر بزرگ شما این بود؟ وانگار خانم مترجم هم جا به جا در سخره گرفتن شاعر شکی به خود راه نداده است.

با یک تورق سردستی از این کتاب ۱۷۰۵ صفحه‌ای، چند نمونه از این دست افکار «عارفانه»ی مولانا را دست چنین می‌کنیم:

L¨ennemi est la condition necessaire de la guerre sainte

دشمن شرط لازم جهاد است. (برای جهاد مقدّس احتیاج به دشمن داریم.)

چیزی شبیه فتوای معروف آن فقیه راحل که گفته بود (اسلام برای پیشرفت احتیاج به خون دارد!)

یک دو مصرع هم در زمینه خریّت زنان بشنوید:

Leur defaut comme dans le cas de l’an provient de la sotise,

عیب و نقص زن هم مانند خر ناشی از حماقت اوست. و این هم توصیه‌ای است که مولوی به مسلمانان می‌کند. به مؤمنان:

Garde ta religion
dissimule ton secret à ces méchants juifs ,

مذهبت را حفظ کن، راز خودت را از این جهودهای بدجنس پنهان کن.

از خانم **میروویچ** ترجمه‌های دیگری هم از مولوی به زبان فرانسه دردست است که از آن میان یکی با نام Livre du dedan (کتاب درون) عنوانی که در برابر «فیه مافیه» انتخاب کرده است که نه نام کتاب و نه محتوای آن را توجیه می‌کند. شاید یک حیله‌ی ویترینی، و یا خواسته است که به محتوای کتاب که در حواشی حوزه تدریس آمده‌اند. جنبه فلسفی بدهد.

در اصل، خودِ عنوان «فیه مافیه» و به معرّب پناه بردن، از بیماری‌هایی است که دیگردر قرن هفتم برای سعدی و شمس مکروه شده بود. بی جهت نیست که شمس فریاد می‌کند که «فارسی را چه شده است. تو را عربی حجاب شده است.» وگرنه در آن زمان سعدی هم می‌توانست نام «گلستان»ش را به رسم جامعه طلاب بگذارد مثلاً مروج‌الذهب و لوامع‌الروایات و مراتع‌الانوار و بحارالاسرار و از این متفاضل بازی‌های ازسمتِ عرفان آمده.

مضحکه از آب درآمدنِ بعضی از متون مثنوی به زبان فرانسه،(که تعدادشان هم کم نیست) ممکن است فکر کنیم که شاید از عوارض ترجمه باشد، (که در مورد شعرهای روایی مصداق کمتری دارد) و عوارض و مشکلات ترجمه بیشتر در برگردان و آداپتاسیونِ شعرهایی پیش می‌آید که بدعتهای زبانی دارند و سهم شکل در آن‌ها بیشتر از محتواست. معذالک کمی حسن نیّت درمترجم کافی بود تا متن‌های مضحکه و ناموّفق را کنار بگذارد، و حتی با حسن نیتی بیشتر، می‌شد قصّه‌ها و شعرهایی را که در آن راسیسم (نژادپرستی)، تعصّب مذهبی (intolérance) و xenophobie سر کشیده‌اند کنار بگذارد. گو این‌که به هر حال اینی است که هست. و این همان سراب عرفان و گول و گودال آن است. ❋

پی‌نویس‌ها:

۱ - اشاره به «من عرف نفسه» واللّه فی جبتی.

۲ - اشاره به «یاهو» دارد.

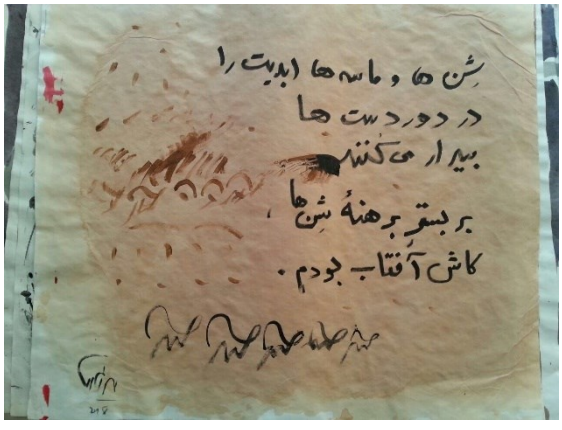
۳ - Rimbaud.

۴ - به فارسی «فیه مافیه» اشاره دارد.

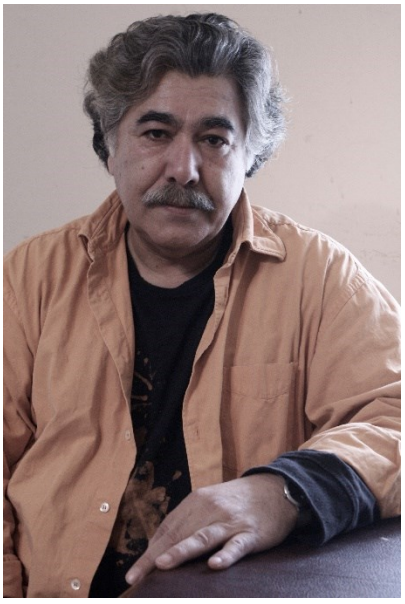
۵ - Edmond HUSSERL.

۶ - Henry CORBIN.

❋ متن سخنرانی یداللّه رویایی در مرکز فرهنگی آندره مالرو، پاریس ۱۴ مارس ۱۹۹۴،



گفت وگوی رضا دانشور با یدالله رؤیایی



عکس: سپیده زرین

پست‌مدرن چیزی جز مدرن بودن نیست»

دیدم برای جامعه‌ی آب‌ها
نظمِ بزرگِ آزادی‌ست
آزادی است و عریانی
یک لحظه از زمینِ عادت
یک لحظه از زمینِ عُرف
از جامعه‌ی عدالت وقانون
عریان شدم
در آب‌های آزاد عریان شدم
در آب‌های عریان
نظمِ بزرگِ آزادی‌ست

به‌جز نیما یوشیج، هیچ شاعر مدرنی در قلمرو فارسی معاصر به‌قدر یدالله رؤیایی موضوع گفت‌وگویِ بر سر شعر نبوده است و به قدر او در باب شعر سخن نگفته است.

گمان من براین است که اگر نگوییم او تاثیرگذارترین، به جرات می‌توان گفت یکی از تاثیرگذارترین‌هاست بر نسل شاعران پس از دهه‌ی پنجاه. و یکی از ستوده‌ترین‌ها، حتا، از سوی عیب‌گویانش که گاه برخی شعرهای او را دشوار یافته‌اند باری.

دریا زبانِ دیگر دارد.
با موج‌ها - هجوم هجاها-
با سنگ‌ها - تکلم کف‌ها-
دریا زبان دیگر دارد
شور حباب‌ها
در ازدحام و همهمه‌ی آب
غلیان واژه‌های مقدس
در لهجه‌های مبهم گرداب
ای خطبه‌های آب
بر میزهای مفرغی دریا
ایکاش با فصاحتِ سنگینِ این کبود
اندام من
تلفظِ شیرینِ آب بود

آقای رؤیایی، یک جایی از بلانشو نقل می‌کنید که «آیا انسان ظرفیت طرح آن سوال اصلی (رادیکال) را دارد؟» و پاسخی که آن‌جا می‌دهید این است که بله دارد و می‌گویید که پاسخ شعر است یا در شعر است. سوال من این است که الان در روزگاری که ما زندگی می‌کنیم و به‌خصوص چون داریم فارسی حرف می‌زنیم، در قلمرو زبان فارسی و فرهنگ فارسی، «سوال اصلی» چیست؟

اشاره‌ی خوبی می‌کنید. برای این که خب مقدار زیادی از خوانش من صرف خواندن بلانشو بوده و کشف او هم برای من مهم بوده است. او در این جمله‌ای که می‌گوید: «آیا انسان ظرفیت طرح سوال اصلی را دارد؟» که به نظرم در متنی است که از مرگ صحبت می‌کند، و شاید اشاره‌اش به مساله‌ی مرگ، مساله‌ی برخورد انسان با مرگ باشد.

ولی این که او «ظرفیتِ طرح سوال» را می‌گوید، برای من جالب است. چون نوشتن و نویسش، آن که می‌نویسد، چه شاعر و چه نویسنده، کاری جز طرح سوال ندارد. ولو این‌که متنی که می‌نویسد خود جوابی باشد به مسایل صریح و روزمره.

و مگر این که نویسش او ظرفیت طرح سوال را نداشته باشد، یعنی آن متن در خود واقعاً طرح سوال نکند. وکار متن هم بیشتر این است. و این اشاره‌ی من هم به بلانشو از این جهت به نظرم مهم آمد.

خب حالا از بحث بلانشو که بگذریم، وضعیتی که شما بعنوان یک شاعر ایرانی در پاریس، شاعری که چشم‌های خیلی زیادی - از نسل جوان به‌خصوص - به‌طرفش هست، ایجاب می‌کند که به این سوال من پاسخ بدهید که به نظر شما چه سوال اساسی یک نویسنده و یک شاعر در روزگار ما دارد که طرح کند؟

این مساله‌ی طرح سوال را به نظر من نمی‌شود در قلمرو خاصی محدود کرد. اما برای من یکی از مهمترین قلمروهای طرح سوال، بازهم اشاره می‌کنم، مساله‌ی ecriture و مساله‌ی نویسش است و در این مساله بیشتر زبان است که مطرح هست.

من خیال می‌کنم که انسان امروز هرچه با زبان و زندگی زبان زندگی کند، زندگی واژه‌ها و آن حیات کلمه را، در کار و در حیات خود مطرح کند طرح سوال برایش بیشتر می‌شود و سرانجام به سوال اساسی خود، و یا به آن «سوال اساسی» می رسد. از ازل هم همیشه این بوده است.

از ابتدای دنیا که می‌خوانیم «در ابتدا کلمه بود»، هنوزهم کلمه است. یعنی خود کلمه طرح سوال می‌کند، بدون این که ما به محتوای کلمه، به معنای آن پیله کنیم. چون نویسش و استیل آن خودش طرح سوال می‌کند. و من یکجایی هم نوشته‌ام، آن‌جا که صحبت از نثر می‌کنم، که استیل و شیوه‌ی نثر من، جزیی از محتوای نث رمن است. یعنی من واقعاً دو زبان دارم. یکی که با آن می‌نویسم، یکی هم آن زبانی که نثر من ارایه می‌کند و حرف‌هایی می‌زند که در اختیار من نیست. و گاه سوال اساسی را هم همان مطرح می‌کند.

وقتی صحبت از زبان می‌شود، به‌خصوص حالا که اشاره کردید به نثر، به‌هرحال زبان یک‌سویش تفکر است. می‌گویید که (جمله مال خود شماست): «تفکر، دروازه‌ی جهنم است». منظور چیست؟

البته این حرف یک پارادوکس است، یعنی عادتی‌ست که من غالباً دارم و در تفکر من هم همیشه محور خاصی مطرح نیست. محور حاکمی تفکر من را اداره نمی‌کند و به همین جهت بیشتر پارادوکس، فارسی‌اش چه می‌شود... نقیضه یا،، حرف عجیب یا هر چی.. نمی‌دانم معادل فارسی پاردوکس را چه می‌توانیم بگوییم،در حرف‌های من زیاد هست. یا بعنوان aphorism یا به‌عنوان طرح معنی.

یدالله رؤیایی

این که «تفکر دروازه‌ی جهنم است»، شاید یک اغراق باشد برای ما شاعرها و نویسنده‌ها، برای ما که مشغله‌ی کلامی داریم، مشغله‌ی واژه‌ها را داریم. گو اینکه برای خود متفکرها وفیلسوف‌ها هم تفکردری به بهشت باز نمی کند.

ولی ظاهراً تفکر سخت است دیگر! و اسم یک کتاب دیگرتان هم هست «هلاک عقل به‌وقتِ اندیشیدن». به‌هرحال، یک‌جایی می گویید: «و شعر من (ما) می‌خواهد تا پاهایش را در اخلاق تازه‌ای محکم کند» به گمان من این، آن سوال اساسی است، می‌ماند این‌که بگویید این اخلاق تازه، چه هست؟

این عبارت یادم می‌آید. عبارتی است از متن مانیفست دوم شعر حجم. زیرا ما درمانیفست اول، بیانیه‌ی حجم‌گرایی، بیشتر به استتیک و به زیباشناسی شعرپرداخته‌ایم و در قلمرو فرم و زبان حرف زدیم، و بیشتربه ساختمانِ استعاره و تصویر تکیه کردیم. در حالی‌که اِتیک (ethique) اگر برابر نباشد، قسمتی از زندگی نویسش را اداره می‌کند.

به‌خصوص که در تفکر هوسرلی هم سهمی از تعریفِ اتیک را حضور «غیر» و دیگری می‌سازد. یعنی حرمت «انسان دیگر». و ما نمی‌خواستیم جای اخلاق و اتیک در

بینشِ حجم‌گرایی خالی باشد. یعنی در طرح اخلاق هم منظورم واقعاً اخلاق و عادات روزمره نیست.

این خب، پیشنهادی بود که دوستان دیگر ما هم در موقع نوشتن این متن دوم بیانیه و یا مانیفست عنوان کردند. این که ما می‌گوییم شعر ما باید پاهایش را در اخلاق تازه‌ای محکم کند، یعنی ما باید اتیک را در مقابل استتیک فراموش نکنیم.

آقای رؤیایی در جایی گفته‌اید که «چاره‌ای جز مدرن بودن نداریم». این حرف هنوز مدرن است؟ آیا مدرن هنوز مدرن است؟

بله. این حرفی‌ست که به نظرم ریشه‌اش در حرف‌های آرتوررمبو است. طرح من هم از این جمله که «ما چاره‌ای جز مدرن بودن نداریم»، برای این است که سوتفاهم یا تعبیر بدی در ایران از چیزی بنام پست مدرن شده است که تعریفی هم ندارد، نه در اروپا و نه در آمریکا و نه در ایران که بیشتر از همه جا اغراق می‌کنند.

یعنی این همه حرفی که در مورد پست مدرن می‌زنند که یا می‌خواهند پسامدرن یا پست‌مدرن باشند، این آکتیویته را از این زاویه ما در اروپا و آمریکا نمی‌بینیم. خیلی کم، سایه‌ی کمی هست.

من می‌گویم، برای این که آدم پست‌مدرن باشد چاره ای جز مدرن بودن ندارد، پست‌مدرن یعنی مدرن بودن، یعنی در حالتی یکی می‌خواهد پست‌مدرن باشد که می‌خواهد مدرن‌تر از مدرن باشد. بهرحال این را می‌گوییم که ما همیشه چاره‌ای جز مدرن بودن نداریم، وگرنه این اسم گذاشتن‌ها بیهوده و باطل است. به‌خصوص که هیچ فیلسوفی، هیچ متفکری، هیچکس تعریفی از پست مدرن نداده است! و در تفکر متفکرانی هم که به آن اندیشیده‌اند امر سرگردانی ست، حرف لقی است. پست مدرن چیزی جز مدرن بودن نیست.

شعر حجم در سال‌های چهل ایرانی، که درحقیقت مصادف است با سالهای شصت اروپا، در ایران عرضه شد. و می‌دانیم سال‌های چهل ،سال‌هایی‌ست که یک تمایل عمومی برای مدرن شدن در تمام سطوح جامعه خودش را نشان می‌دهد- حالا شکل دولتی‌اش را می‌گویند یک‌جور مدرنیزاسیون شتاب‌زده بوده است، ولی در عرصه‌ی فرهنگ با اتفاق‌هایی که افتاد در جامعه، این تمایل خیلی شدید دیده می‌شد. طرح شدن شعر حجم - رویکرد به نحوه‌ی دیگری سخن گفتن و ارزش‌گذاری افزون‌تری به فرم و بقیه‌ی عوامل سازنده‌ی کار هنری که در شعر حجم خودش را تعریف می‌کند - در این سال‌ها اتفاق افتاده است. و این تقارن من را به این سوال نزدیک کرد که آیا اتفاق‌ها و حوادث سال‌های شصت در اروپا - که یک چرخش است به طرف مدرن‌ترشدن و نوع جدید مدرنیت، به‌خصوص در می ۶۸ که تبلور این اراده به مدرن‌ترشدن در جنبش می ۶۸ فرانسه خودش را نشان می‌دهد؛ آیا روی شما اثر گذاشته بود؟ چون به گمانم، اگر اشتباه می‌کنم تصحیح کنید، بالاخره مقدار زیادی از بینش‌تان را شما وامدارِ فرهنگ فرانسه هم هستید!

اگر از آخر شروع کنم، اول باید این را تصحیح کنم که برخلاف آن‌چه مشهور است که من تحت تاثیر فرهنگ فرانسه هستم، باید بگویم که من بیشتر تحت تاثیر فرهنگ آلمان هستم تا فرانسه. الان توضیح می‌دهم چرا. نه این که تربیت من از فرانسه، از فرهنگ فرانسه تغنی یا تغذیه نکرده باشد، چرا! همیشه آن زبان خارجی که من را به بیرون از دیوارهای شهر و کشورم می‌رساند، زبان فرانسه بوده است. بنابراین از دریچه‌ی این زبان بوده که به دنیا نگاه و نزدیکی کرده‌ام.

اما این‌که می‌پرسید سال‌های چهل چه تاثیری در من کرده است و یا توضیحاتی که دادید، باید بگویم که خود این شعر حجم و بیانیه‌ی حجم‌گرایی که می‌گویید در متن سال‌های چهل به‌وجود آمد و یا سال‌های شصت فرنگی، درست می‌گوئید، در آن زمان حتا در سال‌های شصت فرنگی هنوز شاعران اروپایی به این بینشی که ما در ایران رسیده بودیم، نرسیده بودند.

یعنی بیانیه‌ی شعر حجم در سالهای چهل (در ایران)، تازه حالا در اروپا دارد شاخه‌های مختلف پیدا می‌کند. چرا؟ برای این که آن چیزی که دید و زوایه‌ی دید من را باز کرد و یا

چشم من را در دیدن و نوعِ دیدنِ من باز کرد، هوسرل بود. ادموند هوسرل و فنومنولوژی‌اش که حالا به «پدیدارشناسی» ترجمه‌اش می‌کنند، یا هر چی، فنومنولوژی حالا تازه در اروپا شاخه‌های مختلفی به‌خصوص در مورد شعر و نویسش پیدا کرده است و روی سیستم تفکر هوسرل و برداشت‌های مختلفی که از آن سرزده است، گروه‌های مختلف روی جنبه‌های مختلف فنومنولوژی شرکت و کار می‌کنند.

در سال‌های شصت و هفتاد، هنوز هوسرل را درفرانسه در این درجه از اهمیت نمی‌شناختند. شاگرد او هایدگر بیشتر از او مطرح و مد روز بود. تازه حرف‌های تازه‌ای از ژان پل سارتر در باره‌ی او را، آن هم به یمن جزوه‌ای که به ترجمه‌ای لویناس از آلمانی به او رسیده بود، خوانده بودم. کتاب کوچکی از او درآمده بود که شانسی به من رسید، و من هم آن را در همان سال‌ها خواندم و برای من جرقه‌ای بود، برقی بود.

و محور این قضیه هم مکانیسم شک و نوع کارکردِ آن است که در واقع چیزی جز نوع تازه‌ای ازنزدیکی به واقعیت نیست. یعنی طرز نزدیک‌شدن من به جهان اطرافم راعوض کرد . و این که گفتم چشم‌های من رافنومنولوژیِ هوسرلی باز کرد، برای این که چطور ببینم و این «چطور ببینم» چیزی جز دیدن آن چیزی که ندیدنی‌ست نیست! یعنی (همانطور که گفته‌ام)، پشت واقعیت را شناختن، و در پشت واقعیت واقعیت‌های دیگری هست. آن «چیزی» که ما می‌بینیم امر محسوس را عوض می‌کند، بدون این که حذفش بکند. یعنی «واقعیت مادر»، اصطلاحی که تنها در بیانیه‌ی شعر حجم است، «واقعیت مادر» همیشه وجود دارد. اما این که چطور ما از واقعیت به پشت واقعیت برسیم؟ این که گذر ازیک فاصله‌ی حجمی هست و یا اسپاسمان هست از این گذر، و این فاصله را به‌عنوان اسپاسمانتالیسم که ما اسم گذاشتیم، یعنی حجم‌گرایی به طور کلی و نه شعر حجم. چون اسپاسمانتالیسم یعنی حجم‌گرایی. ولی شعر حجم اسپاسمانتالیسمی است در قلمرو شعر. ما در همان بیانیه هم نقاش داریم، معمار داریم، قصه‌نویس داریم، و هم سینماگر داریم. و تمام این دیدها یک دید است که در تمام هنرها (زندگی) می‌کند و (رشد) می‌کند.

و در قلمرو شعر شعر حجم است که در ایران، همانطوری که اشاره کردید، خیلی تاثیر کرد. برای این که بخصوص نسل جوان که دیدِ تازه را می‌فهمید، تشریح و تبلوراین دید تازه بود، و هنوز هست. تازه ای که تازه می ماند. البته غیر از کلاسیک‌ها، طبقه‌ای از جوانها و غیرجوانها یی که بیشتر اسیر کلاسیسیسم هستد، و مانده‌اند و یا نمی‌توانند هضم بکنند.

چون خود شعرحجم یک بینش اعلایی است که آدم اگر به آن بینش اعلا نرسد، خب نمی‌تواند هضم بکند. به همین جهت هم حجم‌گرایی منکر زیاد دارد، چه در نقاشی، چه در سینما و چه در شعر.

و بعد این مساله که خود شعرموضوع خودش باشد، چیزی جز مساله‌ی زبان نیست. یعنی حذف ارجاع بیرونی و درونی در شعر. ولی این برای ما این نبود که ارجاع‌های قلمروهای دیگر در شعر به‌کلی و از بن حذف بشود. یعنی با تکیه بر دنیای زبان، دنیای درون و دنیای بیرون را برانیم و از قطعه‌ی شعر تبعیدشان کنیم.

بر عکس همیشه پیمانه‌ای، اندازه‌ای، از «من»، از منِ سوژه (دل، درون، احساسات) قطعه‌ی شعر را معاف از خود نمی‌کند. وهمینطور حضور جهان خارج، باز هم سهمی از خودرا در قطعه باقی می گذارد. بدون این سهم و آن پیمانه قطعه - شعر موفق نمی‌شود تمام خودش را به زبان بدهد، و خودش را موضوع خودش کند.

تمام مکتب‌های ادبی و جنبش‌هایی هم که ما در ادبیات و نویسش میشناسیم، از رئالیسم تا دادائیسم، و از سوررئالیسم تا اسپاسمانتالیسم، همه به همین طریق به وجود آمده‌اند: یعنی کسی که تمام شعرش، تمام متن‌اش چیزی جز روایت دنیای خارج نیست، یک رئالیست است، و آن که قلمروی مسلط را در شعرش دل و درون و سانتیمان می‌سازد یک رمانتیک است.

رمانتیسم وجود دارد، همیشه وجود دارد، ما نمی‌توانیم آن را نفی کنیم ، و نمی کنیم، که زبان وفقط زبان را به‌کار گرفته باشیم، با حذف تمام آن چیزی که در دنیای خارج ودنیای درون ما هست. آن‌ها، در یک کار صرفاًزبانی هم، همیشه سهم کوچکی از خود ار به قطعه تحمیل می کنند.

سمبولیسم، رمانسیسم و سوررئالیسم و تمام این مکتب‌ها هم طرز همین نزدیکی شاعر و هنرمند را به امر واقع ، به چیز، نشان می‌دهد، بسته به این‌که آن واقعیت را نقل و روایت بکند، یا پله‌ای بکند برای پرتاب ، سکویی بکند برای پرش به جهان‌های دیگر...

در شعر حجم البته زبان، غالب است. زبان است که مشرف است. منتها یک «دوز» کوچکی هم همیشه از «من» و از دنیای خارج دارد. به علت این‌که آن «واقعیت مادر» که گفتم در شعر حجم حذف نمی‌شود.

حالا این‌ها را من نمی‌خواهم به‌عنوان تئوری بگویم، چون خسته می‌کند شنونده‌ها را و برنامه‌ی رادیویی هم برای این قضیه نیست. چون طرح این سوال‌های شما خیلی حرف برمی‌دارد. حالا جواب‌های من هم به همه‌ی آن سوال‌های شما جواب نمی‌دهد.

اما این را بگوییم که تازه در سال‌های اخیر است که مساله‌ی پدیدارشناسی و فنومنولوژی هوسرل دارد روی شعر اثر می‌گذارد. یعنی مساله‌ی حضور شک و نقش پرانتز، که یکی از تکنیک‌های مغلق و پیچیده‌ی تفکرهوسرل است، و چیزهای دیگرِ فنومنولوژی هوسرلی بسته به تاندانس‌های مختلف، تمایلات مختلفی که گروه‌ها دارند، هوسرل برای این کار خیلی دریچه باز کرده است، و باید دریچه‌هایش را فهمید. اولین باری هم که این دریچه‌ها را برای من باز کرد... که حالا ادامه نمی‌دهم حرفم را، برای این که می‌ترسم شما را و شنونده‌هایتان را...

ممکن است که خواهش کنم یک مثال از سینما و از نقاشی برای ما بزنید که این دید، این بینش درآن وجود داشته باشد؟

البته مثال کافی نیست که تمامcote ها و تمام جنبه‌های این حرکت را درهنرهای را نشان بدهد و یا الان در حافظه‌ی من نیست. اما در سینما که اشاره می‌کنید، نمونه‌هایی من دیده‌ام. چه آن‌هایی که در همان گروه ما در سال‌های چهل و پنجاه ساخته می‌شد، یادم هست نصیب نصیبی، که روانش شاد، خب او دو یا سه تا فیلم ساخت براساس همین دیدهای حجمی. مثل فیلم سینمایی و درازمدت «چه هراسی دارد ظلمت روح!»، و یا فیلمی سی و پنج میلیمتری و بلندی که به سفارش تلویزیون از من و برنار نوئل، شاعر فرانسوی تهیه کرد، و به‌خصوص فیلم‌های کوتاه سه تا پنج دقیقه‌ای که بزای برنامه‌ی «شعر معاصر» در تلویزیون می‌ساخت، روی بعضی شعرها، که عجیب آوانگارد بود...

یکی از منتقدین کارهای شما، آقای باباچاهی، می‌گوید که شعر رویایی در لبریخته‌ها - به قول آندره برتون - معنایش را از بوس و کنار الفاظ می‌گیرد و معنا از بوس و کنار الفاظ متولد می‌شود. یعنی نه از مشاهدات درونی شاعر، بلکه از عادتِ دست. یعنی می‌خواهد بگوید که شاعر شعر را شروع می‌کند نوشتن، و دست که می‌رود جلو، مفهوم و معنا را هم خلق می‌کند. فکر می‌کنم اگر درست فهمیده باشم این را می‌خواهد بگوید. با این تعریف موافقت دارید؟

من تعریفی - در معنای تعریف - در این حرف نمی‌بینم. یعنی خود حرف هم، بوس و کنار الفاظ، حرفی کنایی است که فقط شآن حرف را پایین می‌آورد، نمی‌دانم کجا آن را خوانده‌اید. من هم این همه استنباط‌هایی که شما از آن کرده‌اید، نمی‌کنم، فکر هم نمی‌کنم که بوس کنار ترجمه‌ی درستی از قول آندره برتون باشد. نمی‌دانم منظورش چه هست. اگر منظورش حضور الفاظ و نقش آن‌هاست، چیزی است که حرف آن را زدیم.

خب، چون جاهای دیگر هم خودتان گفته‌اید که: خیلی وقت‌ها، وقتی شروع می‌کنید به نوشتنِ شعر، فکری وجود ندارد. می‌نویسید و بعد کلمه‌ها هستند که فرم را به‌وجود می‌آورند و این فرم هست که خود به خود معنی را با خودش خواهد آورد و معنی هم چندگانه هست و هر کسی می‌تواند معنی‌های خودش را از آن بگیرد. سوالی که این‌جا پیش می‌آید این است که اگر این شیوه را بخواهیم توصیه بکنیم به همه، یک چیزی کم می‌آوریم برای بقیه. برای این‌که این‌جا، رویایی هست و دست، دست رویایی است و کلمه‌ها، کلمه‌های رویایی شاعر است با سوابق و دانشی که دارد، با تجربیات زندگی که کرده. قبول

دارید که این فرمول را نمی‌توانیم به هرکسی پیشنهاد کنیم، چون باید آن حضور، آن شخصیت، آن وزن را داشته باشد که بتواند این کلمات را درست انتخاب کند و تجربه ذهنی که خود کلمه‌ها می‌آورند برای هر آدمی یک‌جور نیست. نمی‌دانم چطوری می‌شود؟ یعنی هرکسی می‌تواند این‌طوری شعر بگوید؟

این ربطی به این‌گونه شعر گفتن ندارد. من البته جایی گفته‌ام؛ نوشتن یعنی دست. یعنی دست هست که می‌نویسد. الان هم می‌گویم. ولی مساله اتوماتیسم نیست. منظورم خودکاری دست نیست در این حرف. خودکاری دست را، سورئالیست‌ها هم در بیانیه خودشان تکرار کرده بودند ولی بعدها مسکوت گذاشتند و حذف کردند، چون قبول کرده بودند که ما نمی‌توانیم دست را بدون کنترل عقل، رها کنیم. چون وقتی که می‌نویسیم تمام هماهنگی‌هایی که در بدن ما هست بر آنچه که دست می‌نویسد حکومت می‌کند. و شاعر نمی‌تواند خارج از تن خودش و خارج از من خودش، که انسانی است، بنویسد.

در جای دیگر هم گفتم که کلمه از تن می‌آید بیرون و حتی درباره‌ی واژه‌ی «نوشتن» به اغراق گفته بودم که شاید «تنِ» نوشتن خود چیزی از تن باشد. تن مجموعه‌ای انسانی است، که از راه دست می‌آید روی کاغذ... این‌که می‌گویم نوشتن یعنی دست، دست روی کاغذ دو موتیو، دو محرک دارد. یکی، اداره صفحه سفید که از عوامل مهم کار شاعر هست و یکی هم این‌که دست وقتی که می‌نویسد، خود به خود تجربه‌های نوشتاری شاعر مشرف می‌شود بر آن چیزی که می‌نویسد.

یعنی این‌که ما وقتی که می‌نویسیم، من این‌طور فکر می‌کنم، یعنی من می‌خواهم این‌طور باشم، دستی که می‌نویسد ذخیره‌های ذهنی من را روی کاغذ نمی‌ریزد. مثل آن کاری نیست که یک مورخ می‌کند. یا مثل آن چیزی که گاهی یک رمان‌نویس می‌کند، یا یک فیلسوف و یا یک ناقد می‌کند. درخلقِ شعر، من چیزی از ذهنم روی کاغذ نمی‌ریزم. چون آن‌چه دست می‌نویسد، از کاغذ می‌آید روی ذهن من و من خیال می‌کنم که محصول ذهن من است، ارتباطش با کاغذ به این دلیل، یک ارتباط معکوس است پیش من.

این، یک رفتارِ حجمی و اسپاسمانتالیستی با زبان است که باید بیاموزیم. به همین جهت است که به دست اشاره کردم. یعنی این‌که آن‌چه ما می‌نویسیم، اندیشه‌ی خودمان نیست، نوشتن و نویسش هست که می‌اندیشد، که ما را می‌اندیشد.

گفتید که اداره کاغذ سفید. به هرحال ذهن است که کاغذ سفید را اداره می‌کند، این‌طور نیست؟

نه، نگفتم کاغذ سفید، گفتم صفحه‌ی سفید. صفحه‌ی سفید مهم است حضورش. حضورصفحه‌ی سفید یک اضطراب است. یکی از لحاظ میزانپاژ آن‌چه می‌نویسیم است، که اهمیت چندانی در نظر من، در مقایسه با اِلمان‌ها و محرک‌های دیگر شاعر، ندارد. ولی اهمیت دارد از این نظر که ما مصرع‌های‌مان را و جای کلمه‌های‌مان را در کجای صفحه سفید تشخیص بدهیم، این یک نوع اداره‌ی صفحه سفید است که دیدنی است، عینی‌ست و مرئی‌ست.

یک نوع ریختِ تاس است، به‌قول مالارمه، که حذفِ حادثه نمی‌کند. ولی دعوتِ حادثه آنجایی‌ست که اداره‌ی صفحه‌ی سفید دیگر ویزیبل و دیدنی نیست، بلکه یک تلاش و فعالیت و اکتیویته‌ی انویزیبل است که آن هم صفحه سفید را اداره می‌کند. برای اینکه دست، به همان تعبیری که کردم، دست و هماهنگی‌های دیگرِ بدن است که صفحه‌ی سفید را پر می‌کند، و وقتی که پرمی‌کند زیرحکومتِ سلیقه‌های زیباشناسانه‌ی ما قراردارد.

پس اداره کردن صفحه سفید از این زاویه، بیشتر تمایل دارد به فرم، و فرم دراین مفهوم بدنه‌ی خارجی قطعه و شکل عینی آن نیست، قالب نیست، و به ساختمان داخلی و به معماری قطعه توجه دارد، نه به محتوا. یعنی این‌که ما چطور فرم بدهیم به صفحه سفیدی که متن ما در آن هست، یعنی چطور به متن فرم بدهیم، و با متنِ روی صفحه چطور رفتار کنیم.

این حرفِ من، «اداره‌ی صفحه‌ی سفید» را هم به‌عنوان یک «مِتونیمی» بگیرید (مجازمرسل)، مثل «نوشیدن جام» که منظورنوشیدن آب یا شرابِ محتوای آن است نه خود جام، یا «آفریقای گرسنه» که منظور مردم آن و ساکنان آن است. این تصریح را از این جهت می‌کنم که با جریان‌هایی چون

«شعر کونکرت»، یا «کانکریت»، و «شعر- ابژه» و نظایر آن اشتباه نشود.

یعنی پس، آن هماهنگی تن و دست هست که صفحه سفید را به شوق گفتن وا می‌دارد، نه؟

بله، بیشتر ذوق هست تا شوق، تا اندیشه و گفتار.

حالا که داریم، این نوع نوشتن را توضیح می‌دهیم- یا نویسش را؟- آیا این نویسش خوانش دیگری هم خواهد داشت؟

سوال خوبی است. من در تامل‌هایی که روی کلمه‌ی امضا و خود امضا کردم، چون معمولاً کار من و عادت من این بوده که به یک چیزی گاهی پیله می‌کنم و می‌نویسم تا وقتی که خالی بشود ذهنم و آرام شوم. مثل دریا، کویر، مرگ... امضا هم از آن‌گونه است و آن‌جا یک قطعه‌ای دارد که این‌طور شروع می‌شود که: «در شخص من دو شخص هست؛ یکی مفرد که می‌نویسد و دیگری جمع که می‌خواند، و در لحظه‌ی خوانش ما سه شخصیم.» این فکر می‌کنم که توجیه سوالی باشد که در آن هستیم. یعنی خوانش.

مساله اینجا فقط مساله‌ی خوانش نیست، چیز دیگری جز خوانش مطرح است. یعنی آن کس که می‌خواند، متن را همیشه و حتماً آن‌طور که مولف نوشته است نمی‌فهمد. یعنی یک خواننده حرفه‌ای، امضا خودش را زیر متن می‌گذارد که لزوماً امضای مولف نیست. به‌جهت تعبیر و یا تاویل و یا هرمنوتیکی که از متن دارد.

ولی این سوال را من به یک جهت دیگری هم دومرتبه تکرار می‌کنم، نقل کنم از یکی از کسانی که راجع به کار شما چند مقاله نوشته، آقای سینا، می‌گوید که بدخوانی، شعر مدرن را لال می‌کند. در جواب یک منتقد دیگری نوشته است. و می‌بینیم که بسیاری از خواننده‌ها در برابر شعر رویایی مساله دارند. این خواننده‌ها گاه خودشان شاعرهای صاحب نامی هستند. به این جهت آن سوال را طرح کردم، حالا به این شکل آن را دوباره طرح می‌کنم: چه مشکلی دارند کسانی که در برابر این خوانشی که الان پیشنهاد شد، مقاومت می‌کنند یا قبول ندارند یا نمی‌توانند... می‌توانیم کسانی را اسم ببریم که آدم‌های تحصیل کرده، باسواد، شعرشناس و حتی زبان‌دان هستند. به گمان شما چه چیزی باعث می‌شود که اینان شعر مدرن و یا شعر رویایی را بد می‌خوانند و آن را برای خودشان لال می‌کنند؟

به نظر من خواندن، یک حرفه است. یعنی باید خواندن را یاد گرفت. خواننده‌هایی هستند که خودشان خوانش را یاد می‌گیرند. خوانش فردی، به همین جهت من لحظه‌ای پیش اشاره کردم به خواننده حرفه‌ای، آماتور و یا کسی که به هرحال زندگی او بدون خوانش پیش نمی‌رود. این خواننده با این خوانش‌اش همیشه در حاشیه متن، یک کارگاه دارد که کارگاه مولف نیست. بنابراین با این ابزارش از متن چیز دیگری می‌سازد. در خوانش متن همیشه یک نویسش پنهان مطرح است، که کار خواننده است.

یدالله رؤیایی

خب، طبیعتاً باید این کار را بکند.

همه‌ی خواننده‌ها نمی‌کنند. یا بلد نیستند بکنند. احمد سینا است به نظرم که گفته بدخوانی شعر مدرن را لال می‌کند، در جواب ناقدی که گفته است شعر رویایی، شعری است مشکل، که نمی‌فهمند و یا لال است. به هرحال یادم نیست، یک چنین پولِمیکی بین این دو تا بود. به نظرم بین او و محمود فلکی در سال‌های پیش. سال‌های ۶۰ (و یا ۸۰ فرنگی).

اما این‌که ما باید خواندن را یاد بدهیم، حرفی است که من از پل کلودل، نویسنده فرانسوی دارم که می‌گوید هدف

ادبیات خواندن، یاد دادن است. البته این هدف را ما نباید فراموش کنیم. وقتی یک نویسنده معتبری می‌گوید غرض ادبیات این است که خواندن یاد بگیریم، این حرف حرفِ کمی نیست. یعنی این‌که بایستی چه آنی که می‌نویسد و چه آنی که می‌خواند، روی خوانش و تکنیک خواندنش و فن خواندنش مجهز باشد. و این نوعی دخالتِ خواننده در متن است که متن را غنی می‌کند. و بدون آن البته متن لال می‌ماند.

سیمین بهبهانی که به نظر من با انصاف و با صمیمیت زیادی راجع به شعرهای شما همیشه صحبت کرده و شیوه بودن سیمین بهبهانی هم این‌طوری هست، می‌گوید که خواننده‌های رویایی سه دسته هستند. یا چهار دسته هستند. یک دسته که می‌فهمند و اصلاً مشکلی ندارند، یک عده تظاهر می‌کنند به این‌که می‌فهمند و با شعر رابطه برقرار می‌کنند و خوانش درست دارند. یک عده خیال می‌کنند که می‌فهمند. یک عده هم دلخوش هستند به این‌که لذت موسیقی واژه‌ها و ترکیب ضرب‌آهنگ را می‌برند، ولی به یک تخیل مغشوش و لذتی ناکام اکتفا می‌کنند. و یکی دیگر از کسانی که خیلی سخت انتقاد کرده، که فکر می‌کنم باز همین آقای باباچاهی باشد، شعر «شنبه سوراخ» را مثال می‌زند و می‌گوید که تضمینی نیست که رویایی در خلوت به ساده لوحی بعضی از اصحاب خود که برای شعرهایی همچون شنبه سوراخ، او را دست به دست می‌برند؛ از ته دل قهقهه سر ندهد. راجع به این نظریات چه می‌گویید؟

البته این نقل قول‌هایی که می‌کنید مربوط به عصر دیگری است. نویسش هم عصرهای تازه‌ای به خود دیده است، در ذهن ناقدان ما، چه آن‌هایی که نام برده‌اید و چه آن منتقدانی که نام نمی‌برید، حالا دیگر به نویسش و بدهی آن به جامعه و اخلاق نگاه دیگری دارند. آن‌ها دیگر با ابهام در شعر نه تنها مشکلی ندارند بلکه خود «شعر بی‌معنا» می‌سرایند، جمله‌ها را شکسته و مصرع‌ها را بی‌سر و ته می‌خواهند. چون می‌خواهند «پست مدرن» باشند.

ما همیشه درعصر نویسش می‌مانیم، معاصرِ خود. آوانگاردهای اصیل و اوریژینال هیچ‌وقت معاصر خود نیستند. در نویسش حجمی این تقدیری‌ست که همیشه با ماست.

به نظر من این یک نوع فقر فهم است که آدم فقر فهم خودش را به حساب فهم خواننده بگذارد. خواننده‌های من، آن‌هایی که شعر را می‌فهمند و یا لذتِ خوانش دارند این اسنوبیسم را ندارند که شعر «هفته‌ی سوراخ» را نفهمیده و لذت نابرده «دست به دست بگردانند.» گو این‌که در حرف‌های سیمین بهبهانی هم که گفتید که یک گروهی هستند که تظاهر می‌کنند به این‌که می‌فهمند، و خب ممکن است نفهمند؛ ولی نه در آن گروه و نه در این گروهی که باباچاهی مثال می‌زند، هیچ کدام مساله فهم و تفاهم مطرح نیست. اصلاً ما برای تفاهم شعر نمی‌گوییم.

در تایید این حرف یک جمله‌ای از شما در جایی یادداشت کردم که می‌گویید: «به شعر نباید با نگاه تفاهم نگاه کرد»، نامفهوم می‌ماند.

بله، درست است. این را من یادم است در دیالوگی که با روانشاد نادر نادرپور داشتیم، گفتم. او هم چون همین انتقاد را می‌کرد که ما مفهوم شعر رویایی را نمی‌فهمیم. البته این جمله هم پیش از اینکه پاسخی به او باشد بیشتر یک پارادوکس است. به هرحال قصد من همان‌طور که گفتم انکار نیست، این جمله را هم که خواندید درست است. یعنی ما اگر بخواهیم اصراری بکنیم برای تفاهم شعر، نامفهوم می‌ماند بیشتر.

از شعر کمی بیاییم بیرون برای تنفس، یک‌جایی راجع به رمان اظهار نظری کردید و راجع به نثر- همین جا باید بگویم یکی از بهترین نثرهای فارسی که می‌خوانم، نثرهای رویایی است- ولی وقتی رویایی راجع به نثر حرف می‌زند، راجع به نثر رمان، می‌گوید که رمان باید هنری بشود برای این‌که ما با یک هنر زبانی در رمان روبرو هستیم. یعنی رمان را ادبیات می‌نامد، و به عنوان هنر قبول ندارد و می‌گوید رمان باید هنری بشود و تفکیک قایل می‌شود بین ادبیات و هنر. سوال اول من این است که این تفکیک به چه

معنا است و ادبیات را به چه معنا می‌گیرید؟ دوم این‌که آن نثر رویایی که این همه هم دلپسند است برای من، آیا قادر هست که در رمان هم از آن استفاده بشود یا این‌که نثری است ویژه سخن گفتن ازشعر؟

من خیال می‌کنم آن حرفی که زدم درمورد دید حجمی و اسپاسمانتالیستی در قصه‌نویسی بود. این‌که رمان باید یک کار هنری باشد و نه کار ادبی، یک مقدار اغراق است. بایدی در کار نیست، این ترجیح من است. اغراق را هم من دوست دارم و می‌گویم و هیچ دلیلی ندارد که نگویم.

ولی این‌که من بیشتر از قصه‌ای که هنری باشد لذت بیشتری می‌برم تا رمانی که بخواهد روایی باشد یا تاریخی و انواع رمان‌هایی که در سال‌های اخیر بیشتر در ایران رواج داشته است، رمانی از تاریخ مملکت‌مان صحبت کند و یا از جامعه خاصی و یا گروه خاصی حکایت کند، فقط راوی باشد، بدون سهمی در زبان، بدون معماری و ساختمان، چون من اصولاً روایت را هم دوست ندارم، به‌جهت این‌که نوع آپروچ ما، نوع نزدیکی ما به واقعیت را محدود می‌کند. مگر روایت‌هایی که مایه‌های طنز و سورپریزهای کشف داشته باشد، که در خواندن‌شان شک نمی‌کنم.

منظور من بیشتر تفکیکی است که بین ادبیات و هنری‌بودن کردید؟

چون هنرها همه شعراند، و شعر ادبیات نیست. هنرها هم در نهایت وقتی به کمال می‌رسند، شعر می‌شوند. یعنی سینما و نقاشی، رقص و رمان می‌تواند شعر بشود. یعنی در خلق یک اثر هنری به توفیق که می‌رسند، به شعر می‌رسند. البته خود شعر را ما آن چیزی می‌گوییم که ماتریال آن کلمه است، و رمان هم اگر در کار زبانی و خلق فرم موفق شود به شعر می‌رسد، می‌شود شعر به معنای خاص، چون مصالحش همان است. چون هنر نقاشی و سینما و تاتر و این‌ها، شعر به معنای کلی هستند. یعنی به اصطلاح فرانسوی پوئزی (شعر) هستند و نه پوئم (قطعه-شعر).

چون ما این دوتا کلمه را در فارسی از همدیگر جدا نمی‌کنیم و گاهی اوقات باعث نقض غرض و اشتباه می‌شود. این زبان را ما نداریم و بایستی کامل کنیم. قطعه- شعر چیزی‌ست و شعر چیزی دیگر. به همین جهت گفتم که موسیقی، رنگ و رقص در خلق فرم و در ساختمان خود وقتی که شعر می‌شوند؛ شعر به معنای خاص نمی‌شوند. پوئزی می‌شوند، شعر می‌شوند..

یعنی رمان شعر می‌شود اگر به این حد برسد؟

بله.

دیگر رمان نیست.

نه، به مفهومی که نقد ادبی می‌شناسد.

پس ادبیات، هنر هست؟

من فکر می‌کنم که یک‌جایی نوشتم ما بایستی از این به بعد ژانرها را فراموش کنیم. ژانر رمان، قصه، شعر، نمایشنامه، یادداشت و هرچیزی که با کلمه نوشته می‌شود. این باید آن‌قدر برای ما مهم باشد که بشود در مجموع نویسش، «اکریتور»، نوشتن. من مدت‌ها است که دیگرروی جلد کتاب نمی‌نویسم این شعر هست یا این قصه هست؛ نباید نوشت. این نوشته است.

یعنی ژانرها معمولاً محدود می‌کنند و دست کم می‌گیرند کار نوشته را. به همین جهت همه این‌ها برای من نوشتن است. امروز وقتی که من یک نامه را می‌نویسم، همان‌قدر برای من نویسش هست که شعر. یک قطعه یا یک یادداشت.

ولی می‌دانید که بخشی از رمان‌نویس‌های دنیا - که خب رمان برای خودش یک سابقه طولانی دارد به عنوان یک هنر- معتقد هستند که تنها وجه اشتراک رمان و شعر، فقط استفاده از کلمه است. در بقیه موارد به هیچ‌وجه یکی نیستند و حتی بسیاری از رمان‌نویس‌ها وقتی که زبان رمان به شعر نزدیک می‌شود، آن را به عنوان یک عیب محسوب می‌کنند. در نتیجه ما این‌جا با دو نظریه روبرو هستیم به هرحال.

خب، این عقاید مختلف است. یعنی این حرف، حرف من، آیه و وحی منزل نیست. مساله این است که چقدر توفیق پیدا می‌کنیم در آن کاری که ما می‌کنیم وگرنه خب بله به شعر هم که نرسد، من رد نمی‌کنم رمان‌ها را. رمان‌ها وجود دارند.

رجحان من و سلیقه من و اهمیتی که من به یک کاری می‌دهم، ردِ آن کارِ دیگر نیست. یعنی من نمی‌خواهم مطلقاً

رمان‌های تاریخی، روایی و خیلی رمان‌هایی که گاهی اوقات از خواندن آنها لذت هم می‌برم را رد کنم. یا به جهت اینکه در کار تعریف توانایند، و یا اینکه آن رمان مخزن سرشاری از طنز است، و یا ظرافت‌هایی در نثرِ راوی هست که لذتِ خوانش می‌دهد. و این هم که می‌گویم رمان باید هنر باشد از یک دید زیباشناسی به قضیه نگاه می کنم، و از استتیک حجمگرایی.

و جایی هم که این حرف را گفته‌ام در مقامی بوده است که از زیباشناسی حجم در رمان صحبت در میان بوده است. و اینکه پیاده کردن یک دید اسپاسمانتالیستی در رمان، رمان را از وراجی نجات می‌دهد. نمی‌گویم باید، بایدی در کار نیست، ولی این سلیقه من است.

یعنی می‌گویم این بهتر است اگر رمان، هنرِ رمان باشد، به این حد که برسد، به کمال می‌رسد. و تمتع ما از متن چند جانبه است. راحتت کنم، من به کتاب‌هایی که قصه روایت می کنند و تا ته ادامه می‌گیرند، بد گمان هستم. این‌جور رمان‌ها، مخصوصا رمان‌های پلیسی، خواننده‌ها را خِنگ می‌کنند.

مهدی استعدادی شاد

یدالله رویایی؛ گذار از دغدغهٔ کلمه به بیانگری در قطعه

نشریهٔ آوای تبعید در حال پیگیری ایده و سنت خوبی است که یاد اهل ادبیات در تبعید و غربت را با انتشار ویژه نامه‌هایی زنده نگه دارد . یعنی بر ایشان ارج گذارد و در ضمن به مخاطب آرشیوی جهت مطالعهٔ آیندگان هدیه دهد.

گویی اینبار نوبت یدالله رویایی است؛ شاعری برجسته و اندیشگری خواندنی.

از اینرو اسد سیف مسئولیت این ویژه نامه را به افشین بابازاده سپرده است. او هم از جمله از نگارنده مطلبی خواسته است .

در پیامد خواستهٔ بابازاده عزیز به حافظه رجوع کردم و دیدم که در آن دو سه یادداشت ناچیزی که در رابطه با "رؤیا" (تلخیص و اسم شعری رویایی) نوشته‌ام همه در واکنش به حملات غیر بوده است.

آنانی که شعر و سرایش وی را انکار و کتمان میکردند یا پس میزدند و نمی پسندیدند. در حالی که من هم، در "دفاع" از برداشت و خوشایندی خود، به جانبداری از شعر وی برآمده‌ام. بطوری که گاه رد و تکفیر شعر رویایی را حاصل بد فهمی و دسیسه های "مافیای تعهد" خوانده و گاه آن را نتیجه تنگ نظری و گذشته گرا بودن ناقدانی دانسته‌ام که حفظ سنت و استمرار آن را ناموس و غیرت خود دانسته‌اند . بنظرم این واکنشهای منفی ناشی از بیخبری از تحولات شعر جهانی و روند مدرنیتهٔ ادبی بوده که کار دست این به اصطلاح ارزیابیها داده و آنها را ناکارا ساخته است .

اکنون حتا اگر این بغرنج را حل شده بدانیم و دیگر به ارزیابیهای مثبت و منفی در مورد شعر وی نپردازیم، هنوز صاحب نگرشی همه جانبه در مورد آثار رویایی نیستیم. چون همه کشاکشها و داد و ستدهای ما بر سر عیار شعر وی، در کلیت خود، به دورهٔ "دغدغهٔ در مورد کلمه" تعلق دارد.

آنجا، چه مخالف یا موافق بوده باشیم، فقط در دوره‌ای از دوره‌های وی کنکاش کرده‌ایم. کل آثار وی را مد نظر نداشته‌ایم. در هر حالت یکی از دورههای چشمگیر زندگی رویایی در آن بیانی است که در گفتار و نوشتار داشته است. چه در مصاحبه و مقاله نویسی و چه در اشاره و کنایه و اظهار نظرهایی که با نوشتن قطعه ادبی انجام داده است.

اینجانب برای گشایش بیشتر این دریچه اخیر، ترجیح میدهم که بر چند قطعه از وی مکثی کنم. از این رو عنوان یادداشت خود را که ادای احترامی به روءیا است، گذار از دغدغهٔ کلمه به بیانگری در قطعه نامیده‌ام.

با اینکار بطور ضمنی میخواهم بگویم که، در کنار الزام توجه به سرایش و دفترهای شعر وی، کار دیگری هم داریم. یعنی پس از خوانش، "بر جاده تهی"،" دریایی‌ها"،" دلتنگی‌ها"، " لبریخته‌ها"، و تاملی خاص بر " هفتاد سنگ قبر" که نقطهٔ عطف و گشتاور و ثقلش توامان بر شعر و نثر است، به" امضاها " رسیده‌ایم. امضاهایی که قطعه نویسی به آشکاری در آنها قابل رویت است. در اینجا میخواهم تاویل خود را از یکی از امضاء ها بدست دهم که عنوانش "امضایی بر پشت" است.

قالبی که رؤیایی برای این امضا خود برگزیده یک مستطیل است.

شکل هندسی البته میتواند آن مستطیلی باشد که یک سنگ قبر را تداعی میکند. ولی همانطور که خواهیم دید، این سنگ قبر نه مثل سنگ قبرهای دیگر رؤیایی در جهت بازسازی خاطره و تاکید بر امر یادبود است که میخواهد در راستای خاکسپاری کُل پلیدی در تاریخ معاصرما حرکت کند.

بر این سنگ قبر یا مستطیل، حروف سیاه بر متنِ سفیدِ کاغذ شکلی ساخته اند چهارگوشه؛ با سری که عنوان "امضایی بر پشت" را دارد و گوشه‌ای افتاده که از سطر ناتمام آخر منتج شده است.

این پیشروی سفیدی کاغذ، همچون واکنش پرهیز و پاکیزگی ، در سیاهی حروف سطر آخر، همچون افشاء حضور ظلمت و برنهاد آن، بسیار با اهمیت است. بویژه اگر محتوای جمله اش را در نظر بگیریم:

" وگر نه آن مردمی که شلاق میزند " پیش " مردمی را که شلاق میخورد به معنای جلو نمیگیرد، و فقیه را پیشرو میداند. هر چه عقب تر برود پیشروتر است."

به این نکتهٔ مُهم در قرائت شعر یاد شده دوباره رجوع خواهیم کرد. وقتی سفیدی کاغذ، سیاهی حروف را میخورد. سیاهی نوشتاری که در یک عملکرد پُر از طعنه و کنایه نسبت به کردار فقیه، از تمایلش به عقب بردن ما خبر میدهد. سیاهی سرسامی که در چشم انداز مثبت تاریخی، سرانجام به سفیدی سکوت کاغذ میبازد.

در شکل هندسی دوم که بیشتر به یک مربع میماند، با یک تو رفتگی خط روبروئیم.

این تو رفتگی با سوالی از مردم ، به صورت علامت پرسش از آنان ، آغاز میشود. پرسشی که برای شناخت نقش واقعا موجود مردم، فضا ایجاد میکند.

این فضا از آن رو است که از نو به مفهوم مردم فکر کنیم. چون لازم است در قیاس با شکل مطلوبی از آنان، به فهم شکل معاصر ایشان برسیم.

این همان توده مردمی است که دارد از معنای دیروزی یا سدهٔ پیشینی خود دور می شود. وقتی که رعیت بود و تاثیری مثبت در عرصهٔ تحول جامعه نداشت. از آنجا که برای هر تحولی تاثیری از قبل لازم است، توده مردمی که شهروند میشود از حاصل جمع آدمهای بی نام و نشان همچون رعایا در میآید و وحدتی از افراد صاحب رای را تشکیل میدهد.

بدین ترتیب در توجه به آن برد و باخت حرف یاوه و سکوت متین در قالب اول و این پرسش و تامل در قالب دوم قطعهٔ امضایی بر پشت، ما در کنار خود یک مخاطب آگاه و تاریخی را همراه داریم.

بر این منوال قرائت و خوانش متن، نه فقط طبق دانسته ها با مخاطب تکمیل میشود، بلکه این تکامل صورتی از یک خوانشگر ایده ال را نیز ایجاب میکند.

چنین است که با متنی خواندنی و مخاطبی هوشیار هزار چیز را میتوان بازگو کرد و با شهود و شاهدی تیزبین نگاهی بر جهان انداخت.

اکنون پس از رویت قوالب شعر که مستطیل و مربعی بر صفحهٔ سفید بود ، به فُرم آن قطعه برسیم. فُرمی که از نظام نشانه های جمله و نقطه گذاری در میآید.

قطعهٔ "امضایی بر پشت"، از ۹۱ نقطه ، ۱۲ ویرگول (علامت مکث) و ۴ علامت سئوال در متن پراکنده، تشکیل میشود. نخستین علامتهای استفهام در پی اولین جملهٔ مرکب متن میآیند.

جملهٔ اول (با یک نهاد و یک گزاره) به اولین نقطه میرسد و خاتمه مییابد. اما کار پرس و جوی ما را ختم نمیکند. آن را تازه به حرکت میاندازد. حرکتی در خواننده. در نتیجه در او، قاری و خوانشگر کنجکاوی را برمیانگیزد که به دور و بر بنگرد و پرس وجو کند.

البته غیر از آن سئوالهایی که مخاطب میتواند به متن بیفزاید، شاعر چهار سئوال را پیش میکشد و در جمله های باقی چندین و چند پاسخ میدهد که هر کدامش چندین و چند معنای ضمنی دارد.

چنین میشود که شعر، با آن اَشکال هندسی ساده (مربع و مستطیل) و با این جمله های خبری و پرسشی، فضای تودرتویی را میسازد. فضایی که مخاطب را با مسائل مختلفی، از زبان ساده و پُرمعنا گرفته تا تاریخ و روحیات یک ملت، روبرو میسازد.

در این رودررویی هم میشود به معیار شعر امروز و نگاه زیبایی شناسانه به زبان رسید و هم امکان رجوع به وضع جامعه و حکمت سیاسی در آن میسر است.

این شعر منثور با چنین سطری شروع میشود:

"آنکه شلاق میزند، پشت کسی را که شلاق میخورد امضا میکند".

صدای شلاق، اگر در سطح شنیداری بخواهیم شعر را تاویل کنیم، در امضایی پژواک مییابد. امضایی که نتیجه برخورد شلاق بر پشت آدم از نوع موجودی جان و دلداراست. طنین

صدای پای تاریخ و بازگشت تکرار مکررات است. تاریخی که در زندگی ناگوار انسانهای اسیر استبداد طی شده و طی میشود. روند برگشت پذیری که برخی آن را "تاریخ غیر انسانی" خوانده اند.

برای آن که این تاویل خود را ملموس تر سازیم، بایستی به گفته والتر بنیامین بپردازیم و از طریق حلاجی آن ، تصویر شفاف تری از درک گذشته و فعل و انفعالات درونی آن بدست آوریم.

والتر بنیامین در آخرین مطلب خود که در تبعید نگاشته، درک و دریافتهایش از فلسفهٔ تاریخ را به صورت چندین برنهاد یادداشت میکند. یکی از این برنهادها- برنهاد ششم- مضمونی دارد که در رابطه با تاویل "امضایی بر پشت" کارا است. این برنهاد به شرح زیر است: امروزه فعلیت بخشیدن به گذشتهٔ سپری شده به معنای فهم و دریافت "آنچه در اصل بوده" نیست. این فعلیت بخشی بایستی به کار زنده کردن خاطرههایی بیاید که هنگام حس خطر در ذهن ما جرقه میزند.

این حس خطر که در ما انگیزش دگرگونی وضع را پدید میآورد، هم تداوم سنت را تهدید میکند و هم هواداران سنت را. البته حس خطر همچنین میتواند پیش درآمد به دام افتادن باشد. چشم انداز نامطلوب را به سرنوشت ما تبدیل کند. دامی که چیزی جز ابزارشدن برای فعل سلطه نیست. در همین برنهاد، بنیامین به نقد تلقی ماتریالیسم تاریخی برمیآید که در نیمهٔ اول قرن بیستم میلادی بخشی از ایدئولوژی مارکسیسم رسمی را تشکیل می داد.

او سپس به تاریخ نویسان این رهیافت را نشان میدهد که در گذشته به دنبال جرقه های امید بایستی گشت. بزعم او لحظه هایی را دوباره در دفتر تاریخ بایستی ثبت کرد که امید در روند زندگی بوده است. آن گاه در پایان این برنهاد زنهار میدهد که بسیار معروف است و اغلب به صورت سرلوحهٔ مطالب. این جمله چنین است: اما اگر خصم (بخوانید روند معمول در تاریخ غیر انسانی بشریت) پیروز شود حتا مردگان نیز آرامش نخواهند یافت؛ و این خصم هنوز از پیروز شدن دست نکشیده است.

با یک چنین پس زمینه ای از نگاه به تاریخ و حس خطری که پیامدش است ، بایستی "امضایی بر پشت" رؤیایی را خواند. این خوانش نخست سراغ سئوالهای شعر میرود و همنوا با آن از چگونگی رویداد و پیامدهایش میپرسد:

"چه اتفاقی افتاده است ؟ کی پشتِ کی را امضا می کند؟"

رؤیایی سپس در ادامهٔ شعر با اشارهٔ ضمنی به تاریخ این بیست و پنج ساله اخیر، از حضور فقیه و توده مردمی خبر میدهد که همواره به صورت سوم شخص مفرد فاعل و مفعول میشود.

شاعر دوربین آن نگاه تاریخ بر پیشرفت نوع بشر را بر حال و روز مردم ایران متمرکز میکند. سپس با بازی با کلمهٔ "پیش" (قید زمان و مکان) و برداشتی چند بُعدی از آن ، جا به جایی زمانی و معنایی ایجاد میکند.

سرانجام شعر به این کنایه نسبت به عملکرد فقیه در کشورمیرسد که عقب رفتن مترادف پیشروی و توسعه قلمداد شود. رویایی البته در این سالها شعر "وقتی شعر را از زندگی و زندگی را از زندگی می گیرند" را هم سروده است. او در این شعر با فعل نفرت کردن از تحجر و ارتجاع ، موضوعاتی جهت بررسی وضعیت میسازد تا پیشرو بودن واقعی را خاطر نشان سازد.

او بانشان دادن عنصر ضد ارزشی زبان رایج، که ناآگاهانه به گفتار عمومی بدل شده، در اصل دستکاری ذهن مردم را افشا میکند. بی آن که این افشاگری او را به دام عوامزدگی و مردم پرستی بیندازد.

فاصله شاعر از مضمون شعر این دستاورد را دارد که اینهمانی سترونی را بر پایه تبادل جهل بوجود نیآورد. یعنی هنگام خاطر نشان کردن رابطه دوجانبهٔ حاکم و محکوم یا ظالم و مظلوم، به گزینش و جانبداری یکی از این دو خود را فرو نمیکاهد.

در حین افشای سرکوب و انگشت نشان کردن شلاق و تعزیر، همچون عملکرد تجاوزکارانه به جنس آدمی، به همدستی بخشی از توده مردم هم بی اعتنا نمیماند:

"بالاخره این گذشته ی مردم حق این مردم است، و پشت مردم هم فرقی با کف دست مردم ندارد. فقیه هم برای احقاق همین حق آمده است ، پیشینه ما را تعقیب میکند، عاشق پیش است و عقب پیش میرود."

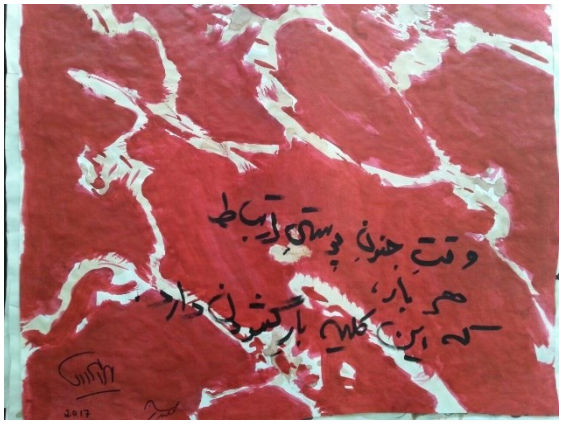
یدالله رؤیایی بعد از این همه سال که از تجربهٔ نکبتبار ولایت مطلقه فقیه در ایران میگذرد، با یک شعر بر وضعیت ما محاط میشود.

با نشان دادن این که "ما" فرق پس و پیش را فراموش کرده‌ایم ، تلنگری به ذهنیت جمع میزند. جمعی که بر صفحهٔ نمایش فقیه و مردم در دور باطل خودآزاری و دیگرستیزی سرگرم است.

او در شعر خود، با مستطیل و مربع قالبها و آن فُرم و علامت سوال و مکث و اتمام، سنگ قبری را برای وضعیت فقیه و مجذوب شدگان ولایتش تراشیده است.

وضعیتی که از یک سو با مردم تحمیق شده و از سوی دیگر با چارچوب "قانون" ولایت مطلقه گوشت و استخوان مییابد.

"امضایی بر پشت" یدالله رؤیایی یکی از مهمترین متنهای شاعرانگی ما در واکنش به ولایت مطلقهٔ فقیه موجود است که از طریق افشای روال مجازات و تنبیه آن، موجه بودن حکمت سیاسی اش را نفی و انکار میکند.



کوشیار پارسی

پرده برداری از حجابِ ابتذال و انتظار

کسی که بخواهد "هفتاد سنگ قبر" را بدون آمادگی قبلی بخواند، از نخستین صفحه پیش‌تر نخواهد رفت. چشم‌اندازهای عجیب، شعبده‌بازی‌های غریبِ زبانی و شکل صفحات، ترکیب نثر و شعر، خواننده را وادار می‌کند تا بپندارد این‌ها نتیجه‌ی اختلالات مغزی است.

درست است. کسی که فرایند شکل‌گیری اندیشه را با جریان و اتصالات ضعیف و قوی برق، در میان انبوه پیچیده و در هم پیچیده‌ی سیم‌ها و کابل‌ها مقایسه کند و خود را در همان موقعیت بگذارد، اندکی از آن فرآیند را درک خواهد کرد که حاصل‌اش کتاب "هفتاد سنگ قبر" خواهد شد.

خطر آفرینش کاری چون "هفتاد سنگ قبر" بسیار است. کنترلی در کار نیست. این نخستین خطر است. و پس از آن می‌رسیم به هدف. برای رسیدن به هدف، ابزاری چون موسیقی، هنرهای تجسمی و یا فیلم مناسب‌تر از ابزار زبان است.

"هفتاد سنگ قبر" با استفاده از ابزار زبان، به آسانی از خطر گذشته است. این کتاب آنیِ عظیم و نهفته دارد؛ آنی رازواره که همه‌ی ابعاد زندگی را از ژرفای دل مرگ بیرون می‌کشد و تاثیری بر تو می‌گذارد که به شگفت آمده بگویی: این‌ها نتیجه‌ی اختلالات مغزی است.

نام "هفتاد سنگ قبر" هم بی‌هوده انتخاب نشده است. به زندانی بودن انسان در نیام خود اشاره دارد. تنها، با نام، بی‌نام، در نیام. رهایی آسان نیست. نبوده است. برای آسان طلبانِ آسان‌خواه، راه همان باور به جهان ماوراء است اما نه به واقعیتِ ماوراء.

کاری چون این – منظورم اثر یداله رویایی است – از ژرفای اندیشه‌ای می‌خیزد که انسان باید جهانِ اندیشگی‌ش را در شکلی از کاربردِ زبان و به زمانِ پختگی و آماده‌گیِ زمان و آن‌گاه که نیازش را احساس کند، شکل بدهد و حجاری کند و یادمانه‌ای بگذارد.

"هفتاد سنگ قبر" یادمانه‌ی حجاری شده به دست یداله رویایی، شعر و ضد شعر است. این ادعا البته به درک‌مان از شعر بستگی دارد. یا درک‌مان از تعریف شعر که در دانشنامه‌ها می‌یابیم.

یداله رویایی در "هفتاد سنگ قبر" احساساتی‌تر از همه‌ی آثار دیگرش است. اما هم‌زمان، کم‌تر از همیشه و همه‌ی آثار احساساتی می‌شود یا به احساسات می‌پردازد.

من خاکم و خاک
جائی جز لب آب نیست
ای جاری، ای مهاجر
بر لب آب
جز لب خاک نیست ص. ۹۷

"هفتاد سنگ قبر" در میان تناقضِ بینِ بودن و نبودن است. از نخستین واژه تا آخرین. در استواری و پابرجایی این تناقض، شعر و اروتیسم (تن‌کام‌خواهی) را به هم نزدیک می‌کند تا به جُستن برسد که خود نقش مهمی در این کتاب بازی کرده است.

من تن

تو تن
من و تو تن تن
چو با تن ِ تو می‌تنم:
تن تن تن تن ص. ۱۴۲

و:

من که زمانی بودم
حالا هستم
پس آنکه بود کیست که دیگر نیست
و آنکه نیست کیست که دیگر هست ص. ۱۴۳

گفتم که کتاب غریب می‌آید. خواننده کاراکتر غیرشاعرانه‌ای در لوحه‌ها و سنگ‌ها تجربه می‌کند تا به این برسد: "این که شعر نشد!" با همین انگاره – خودآگاه یا ناخودآگاه – اگر پیش‌تر بروی، می‌بینی که کنتراستی وجود دارد میان انتظار "شاعرانه‌گی" تو و حرکت ِ به تمامی "خلاف جریان" یداله رویایی.

برای نزدیک شدن به پاسخ ِ پرسشی که در تو به وجود آمده، باید ببینی – شامه‌اش را داشته باشی – که شاعر از شعر فاصله می‌گیرد (و نه تنها از گونه‌ی خاصی از شعر) تا رها از هرگونه وابستگی، از هر امکانی برای آفرینش – بتواند- بهره گیرد. حاصل ِ کار، آن‌جا در "هفتاد سنگ قبر" آمده، شعری است باشکوه که حتا نثرش نیز شاعرانه نیست؛ خود ِ شعر است. با برداشت و شامه و شعور ِ تازه‌ای از شعر و آفرینش شاعرانه.

ویژه‌گی "هفتاد سنگ قبر" نخست در حالت پارلاندو (parlando)ی غیرشاعرانه‌اش است که با سردی ِ فاصله ترکیب می‌شود و آفریده‌ای غریب در برابرت می‌نهد که انگار کنی فریبی در کار است.

نه گهواره، نه گور!
حیات تو از لالائی
تا لاله است.
یک پیکان شکسته (فلش) در وسط سنگ بتراشند
و اگر گور حصار نرده‌ای دارد سقفی از تاک بر آن بگذارند. و داخل نرده: گوش، نقاب سیاه، مار ِ محصور.
و هر هفته شب‌های جمعه طعمهٔ مار را یک موش در قفس می‌اندازند. با سفارش جابور که گفت:
فاصلهٔ دو کتاب را فقط کتاب پر می‌کند. ص. ۹۲

آن‌چه برای رویایی مهم است چگونگی بهره برداری از برداشت‌ها تو از زندگی است و از نمای واقعیت. او به روشنی نشان می‌دهد که زیباشناسانه کردن ِ واقعیت در شعر سنتی ِ سنت ِ شعری به مومی می‌ماند در دست آدم ناشی. او از رمانتیزه کردن زندگی و نگاه به زندگی می‌گریزد، زیرا این‌گونه کار، این جهان را برای دیگری و دیگران، غیر قابل زیست خواهد کرد. "اکنون" انتظار کشیدن برای آن وعده‌ی بزرگ وصل به احساسات و پندارهاست. انتظار کشیدنی که به نظم بدل شده با داروغه‌ای به نگهبانی بر سر درش.

شاعرانه‌گی یداله رویایی، نگاه و ستایش زندگی است. ضد شعر بودن او از برداشت او از زندگی و واقعیت جدایی‌ناپذیر است. او واقعیت را به خودش بازمی‌گرداند. فرد، مسئول زندگی و آینده‌ی خود است. این خود شکلی از آزادی است. شاعر با دل‌مشغولی‌های روزمره درگیر است: **"و مرگ آنچنان روزمره شد که روزهای من از شعر خالی شد. هجوم مرگ، مرگ را ابتذال کرده بود و زندگی را انتظار."** (از: درآمد)

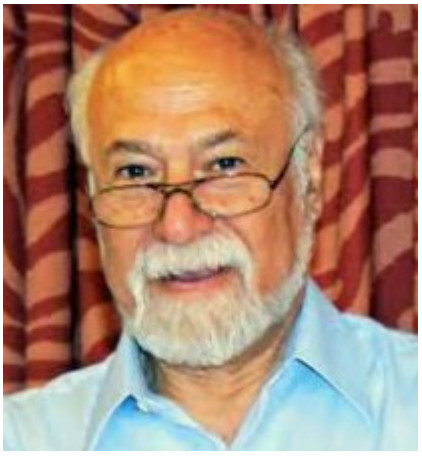
شعر روزمره‌گی را می‌شکند و هر پرده و حجابی از برابر چشم برمی‌دارد تا ببینی چه پرده و حجاب‌هایی کنار زده می‌شوند. تا آن‌جا که نبینی آن‌چه را که باید ببینی و آموخته‌ای که ببینی. هنر، درست مثل دانش به جست و

جوی لحظه‌هایی است تا تو را از انتظار رها سازد. تا آغاز کنی. در "اکنون" بایستی و آغاز کنی.

رویایی به استواری در اکنون ایستاده است، با این تفاوت که نقطه آغاز را پشت سر نهاده و مثل بسیاری در پیشِ رو ندارد. جدایی او از شعر سبب شده تا هر واژه‌اش را از معنای سنتی و دانش‌نامه‌ای تهی کند و به هیات شعر بسراید.

*(این یادداشت بر "هفتاد سنگ قبر" پیشتر در گاهنامه "مکث – پاییز ۱۳۷۸ – ویژه هفتاد سنگ قبر" آمده بود).

اسماعیل نوری علا



جمال واژه‌ای که ابدی نمی شود (۱)

نگاهی به لبزیخته ها از یدالله رویایی ۱۳۶۹

۱

این روزها بازار مصاحبه با یدالله رویایی و نگارش نقد و نظرهائی درباره کتابش "لبریخته‌ها" سخت گرم است چنانکه هم اکنون می توان از مجموعه این نوشته ها کتابی فراهم کرد. شعر رویایی در بیست و چند ساله اخیر اغلب مرکز توجه و موجد گفتگوهای بسیار بوده است. دومین مجموعه شعرش "دریایی ها" در اوایل دهه ۱۳۴۰ جنجالی بزرگ آفرید که من خود یکی از شرکت‌کنندگان در آن بودم و در دفاع و توضیح این شعر قلم زدم . (۲) در نیمه دوم دهه ۱۳۴۰ شعرهای کتاب از "دوستت دارم" بخاطر بیان صریح مسایل جنسی جنجال دیگری آفریدند . در سرآغاز دهه ۵۰ رویایی مبشر ظهور مکتب تازه‌ای به نام "شعر حجم " شد که اظهار نظر در مورد آن صفحات زیادی ار مطبوعات به خود اختصاص داد. در واقع تا پیشآمد قیام ۱۳۵۷ شعر "حجم تنها" تنها آلترناتیو شناخته شده شعری در برابر "شهر متعهد" و سیاسی بود که در اردوگاه دیگری نضج میگرفت و گسترش می یافت. با پایان گرفتن شور و شر انقلاب و تسلط رژیم جدید و سرکوب دیگرباره شعر سیاسی نیز، یک بار دیگر شعر حجم و شعر رویایی در دستور کار مطبوعات ما قرار گرفتند و در نیمه دوم دهه ۶۰، جریانی که "موج سوم" می نامید، مدعی شد که از خاکستر شعر حجم برخاسته است. آنچه در مجموعه " لبریخته ها " فراهم آمده دست چینی از شعرهای نیمه نخست دهه ۵۰ رویایی است، و در نتیجه، بیشترین نماینده را از جانب مکتب شعر حجم عرضه می دارد.

من نظرات خود را در مورد شعر حجم در جایی دیگر به تحصیل شرح داده ام.و در اینجا از پرداختن به این موضوع خودداری می کنم.(۳) در عین حال در این مقاله مختصر کاری به این نکته نیز ندارم که نظرات امروز رویایی بانظراتش در زمان نوشتن «لبریخته ها»چقدر فرق کرده است و این تغییر تا چه حد اصالت دارد. (۴) یعنی با دفتر لبریخته ها آن گونه روبرو می شوم که انگار امروز از زیر چاپ خارج شده است.

۲

به نظر من، ویژگی ی خاصی که مشخصه شعر رویایی پس از چاپ مجموعه «دریایی ها» بشمار می رود پرهیز اوست از همه شکل ها و گونه های مختلف شعر و سخنی که برای شاعران و شعردوستان ما آشنا بوده و هستند. یعنی ، فقط در این معنا و زمینه خاص، کار رویایی همواره در راستای کوششی برای «آشنایی‌زدایی»از شعر تحول یافته است. روانشناسی ی رویایی، به دلایل بسیاری که پرداختن به آنها نه در محدوده کار این قلم است و نه در حوصله این مقاله می‌گنجد، به این غریبگی و تکروی‌ی تا حد افراط نیازمند ست؛ و آنجا که من این وضع‌گیری خاص او را ناشی از ساختار روانشناسیک او می دانم به ناچار باید بپذیرم که او را از این کار گریزی نیست، حتی اگر چنین کاری مآلاً، و در بلند مدت، به زبان خود او تمام شود. این حوزه اختیار و انتخاب او ناخوداگاه اوست و کسی نمی تواند معترض آن شود. اما مشکل اصلی آنجا پیش می‌آید که رویایی، با تکیه بر گیرایی‌ی حضور و پیمان خویش. از یکسو، و قدرت شگرفش در ایجاد شبکه هایی از دوستان و دوستدارانش، از سوی دیگر، می کوشد تا کل شعر امروز ایران را با شعر ظاهراً «آوانگارد» خود همسرنوشت سازد و، با ارائه تئوری‌هایی خوش‌ظاهر، گیج‌کننده، شعر فردای ما را در

سرچشمه های جوانش به رنگ شعر خویش درآورد تا شاید، باز به دلایل روانشناسک ، در این راه که می رود تنها و یکی نماند. تعارض کار او نیز درست در همین زمینه دوگانه مشخص می شود: آفرینش شعری ناآشنا و بیگانه با هر تعریف و شناخت تا کنون ممکن و در نتیجه ترویجی مفرط از یکسو و کوشش برای مجاب کردن دیگران برای اشتراک با او در این کار، از سوی دیگر.

در این زمینه، کار او را یک جریان جدا از شعر نیز هموار کرده است. شعری که رویایی مبلغ آن است با مقتضیات نظام سیاسی جامعه استبدادزده ما همخوانی دارد و هر دستگاه حاکمه استبدادی‌ی ایرانی که در جستجوی نوع «مشروع» و بی‌خطری از شعر باشد که بتوان با خیال راحت آن را خواند و نشر داد، مطلوب خویش را عاقبت در نوع شعری می یابد که رویایی می سراید. در واقع این امر اتفاقی نیست که در رژیم گذشته – بخصوص از سال ۱۳۵۰ به بعد– شعر او شعر مورد حمایت دستگاه های فرهنگی دولتی بوده و اکنون نیز دیگر باره شعر او مجازترین نوع شعر است که در ایران به چاپ می رسد و در نقدها و در مصاحبه ها به شدت مورد تبلیغ قرار می گیرد. بی آنکه با مانع خاصی از جانب دستگاه سانسور مواجه شود. یعنی، استبداد همیشه حاکم بر کشورمان فضایی را بوجود می آورد که شعر گنگ و نامفهوم و خالی از هر معنای خاص رویائی در آن فرصت تاخت و تاز تمام می یابد و به عنوان پیشروترین و نوترین شعر معاصر ایران به نسل تازه پای شاعران معرفی می شود.

طرفه اینکه مبارزان سیاسی ما نیز وقتی دست از مبارزه سیاسی می کشند اغلب بسوی تقلید شعری‌ی رویایی کشیده می شوند. من در نامه ای که برای نشریه "رویا" ی آقای سهراب مازندرانی که در سوئد چاپ می‌شود فرستادم (۶) کوبیدم تا نشان دهم که چرا که مثلاً وقتی دوست قدیمی من، آقای جلال سرفراز، از سیاست «اردوگاه سوسیالیسم واقعاً موجود » سر می‌خورد ، یکباره از اردوی "شعر حجم" سر درمی‌آورد و، همپای کوبیدن شعر سعید سلطانپور و خسرو گلسرخی (که جای برسی‌ی ارزش های کارشان در این مقاله نیست)، به تحسین و تبلیغ شعر رویایی می پردازد.

اعجاب‌آورتر آنکه اخیرا دیدم برخی از «لبریخته ها » سر از نشریه مجاهدین خلق هم در آورده‌اند؛ لابد با این ساده‌خیالی که عنایت به شعر حجم جنبه فرهنگی‌ی فعالیت های سیاسی را شمول عام تری می بخشد. یعنی، از آنجا که رویایی – ظاهرا- نامیده هیچ فکر سیاسی ی خاص و شناخته شده ای نیست، همین وجه از کارش حتی جاذب تر از آن وجه دیگر عقاید او می شود که تعهدگریزی و ستیزه با نگرش‌های مبتنی بر تضادهای طبقاتی را تبلیغ می کند.

۳

باری ، هرآنچه تا کنون نوشتم در حول و حوش شعر رویایی بود و من هنوز به ویژگی های خاص شعر او نپرداخته ام. حال وقت آن رسیده تا از این مسایل جنبی بگذرم و به خود کتابی بپردازم که قرار است کتاب، و لابد، کتاب های دیگری در معرفی ی آن تدوین شود. (۷)

از خود می پرسم، جز غریبگی کامل با هر آنچه جزو اصول و موازین شعر شناسی و حتی زیباشناسی ی هنر است، «لبریخته ها» چه دارد که بتواند آن را در مرکز هرگونه بحث و گفتگوی روشنگری در مورد شعر قرار دهد؟ و بلافاصله این نکته به نظرم می آید که مگر همین غریبگی نمی تواند راز تازه ای پیش پای شاعران نسل نو قرار دهد؟ و یا نمی تواند موازین نوین و اصول زیباشناسیک دیگری را پایه بگذارد؟ اما می بینیم که پاسخ من به این پرسش ها منفی است، چرا که من در غریبگی ی «لبریخته ها» فقط نوعی «آشنایی‌زدایی»ی عقیم و ابتر می بینم. و این رویایی خود در سرآغاز «لبریخته ها» بدان تعهد می کند:

«....در کنار تو از من ، آن مبادله رویا صورت می گیرد، با عبوری که با هم از بعدهای سه کانه می کنیم، و در همین مبادله است که شعر تکوینش را می شناسد .....سهم تو از شعر این است که مراتع نگاه مرا بشناسی، وقتی که سقوط تو تا صعود، از چراگاه من می گذرد و دلت هری می ریزد ....»

یعنی رویایی بر اصل «مبادله » که مفهوم دیگری از «ارتباط بر قرار کردن» است، تاکید می کند. اما او، در این مورد، شگردی خاص به کار می برد و امکان «مبادله» را محدود به کسانی می کند که « دوستدار» این شعر باشند:
«....این شعرها خواننده خودش را دارد و بیشتر ار آنهاست که مراقبت می کند. یعنی دوست دارد فقط با دوستدارانش باشد و با آنها ببالد....»

یعنی توی خواننده، این شعرها را نپسندیدی مشکل از شعرها نیست، مشکل از تو نیست که دوستدار آنها نیستی تا آنها بتوانند از تو «مراقبت» کنند. به سخن دیگر، شاعر در راستای ارتباط برقرار کردن با خواننده کوشش خاصی نمی کند. و این خواننده است که باید بکوشد تا دوستدار این نوع شعر باشد تا آن وقت شعر رویایی بخواهد و بتواند از او «مراقبت کند» و معنای این مراقبت چیست؟
«... همانجاست که صدایم می کنی. صدای تو از من پژواک می شود. کوه پژواک کسی را بازمی‌گرداند که صدایش کند. کوه آیینه صداست و پژواک، صدای آینه . و پاسخ وقتی که می‌رسد زیباست ...»

در این وارونه‌گویی‌ی شگرف، شعر را، و حتی زیبایی ی شعر را، نه شاعر که خواننده تضمین می کند. شاعر آنهاست، مثل کوه و مثل آینه، که بی فریاد و تماشا نیز «درخود» و «برای خود» وجود دارد. و این خواننده «دوستدار» است که وظیفه لذت بردن ، اگر نخواهیم بگوییم فهمیدن و یا ارتباط برقرار کردن را بر عهده دارد. و لابد اگر نمی فهمد یا ارتباط برقرار نمی کند و لذت نمی برد، این ها همه مشکل اوست که « کج طبع جانور» است.
رویایی از این فن بدل زدن‌ها بسیار بلد است. شعار مشهورش در بیانیه شعر حجم هم یکی از همین فنون است: «شعر حجم ....اگر از تعهد می‌گوید از تعهدی نیست که بر دوش می گیرد بل از تعهدی است که بر دوش می‌گذارد». (۸) یعنی تعهد هم از وظایف خواننده است نه شاعر.
پس وظیفه شاعر چیست؟ «لبریخته ها» پاسخ ما را به حد کافی در خود دارد: شاعر سرگرم بازی خویش است. با واژه‌ها، با خیال -تصویرها ، و با ارتباط های فرو فرا دستور زبانی. از «بعد»های سه گانه یک جست می پرد، از واقعیت به «ماورا» می رود. از حجم عبور می کند. افسون‌زده واژه‌ها و امکانات مختلف فضول و سمجی است که می خواهد بداند شاعر مشغول چه کاری است. شاعر مجذوب ماورایی است که در خیال خود بدان راه یافته است. آنجا که باغ واژه ها به گل دادن و کردن می نشیند و شاعر می تواند کودکانه در میان آنها به بازی ی بی‌هدف خود مشغول باشد: گشت و گشت و گشت / با گفتن در زاویه های پنهان / گشت/گشتن شد گفتن/ گفتن گشتن شد/ هی گفت هی گشت/ تا وقتی که/ با رفتن از زاویه ای پنهان روزی گفت:/گشتن!» (لبریخته شماره ۹۷).
بدینسان رویایی، در عین سخن گفتن از «مبادله»، منکر اصل «ارتباط» است. در اینجا مقصود من از «ارتباط» صرفاً برقراری روابط مفهومی و کلامی نیست. من اساساً این نوع ارتباط را کار شعر نمی دانم و به همین دلیل نیز تفلسف و اندیشه‌ورزی در شعر را نقض غرض آشکاری در کار شاعری می خوانم. اما ارتباطی که من بدنبال آنم ، و در ساخت داد و ستدهای عواطفی هنرمند و مخاطب شکل می گیرد نیز، در معادله های شعر گونه رویایی جایی ندارد. «لبریخته ها»، بر خلاف معنای « لبریخته‌گی» که از غلبه شورها و عواطف و جاری شدن بی اختیار و تابناک شعر خبر می دهد، اتفاقاً از هرگونه شور و عارفه‌ای خالی است و در همه جای آن حضور آگاهانه رویایی، برای جلوگیری کردن از ظهور هر طرح آشنا، به چشم می خورد. نه دست کاری او در بافت‌های صوتی، معنایی و دستور زبانی‌ی کلام، و نه عبور او از ابعاد سه گانه تصویر به مدد اسقاط همه ادوات تشبیه، هیچ کدام ناشی از آن گونه شوری نیست که مثلاً آتش در سخن مولانا می زند و با شطحیات غریب عرفای سنتی ما را به وجود می آورد. همین بی‌شوری و بی‌خونی، همین حضور دایم ذهنیت آگاهی که می خواهد خیال کند که از حضور خویش غایب شده است، « لبریخته ها» را به داشتن فضایی فاقد هرگونه طراوات و سرزندگی محکوم کرده است. رویایی، با گسترش فن وارونه‌گویی به هر کجا که بخواهد، اصرار دارد که بگوید که در کار ساختن «لبریخته»ها دستگاه «عقل» او دخالتی ندارد. او از این صحبت می کند

که صفحات سپید و نانوشته کاغذ آفرینندگان اصلی‌ی شعرهای او هستند. می گوید که شعرها از جانب کاغذ سفید به سوی او می آیند. می‌گوید که شعرهایش را خودش نمی‌نویسد بلکه شعرها او را می نویسند. و این ها همه تعبیرات نه چندان تازه‌ای از روش قدیمی‌ی «نگارش خودکارانه» (۹) است که، از سوررئالیست‌ها گرفته تا داداییست ها، همه سالیانی از عمر خودش را تلف آن کرده‌اند. وارونه‌گویی کار را به افراط و تفریط در بیان نیز می کشد. همگان بر ناگهانی بودن برگشت (۱۰) شعر تأکیدی می‌کنند. اما مهم این است که بدانیم و بنویسیم تا به نسل جوان‌تر نشان دهیم که در این ناگهانی بودن فرگشت آفرینش شعر هیچ راز و رمز ناگشودنی و ویژه ای در کار نیست . رویایی اما اتفاقاً تمام سعی خود را می‌کند تا امری را که طبیعتا به خاطر جهل مخاطب ، به رمز و راز آلوده است رازآلودتر کند.

۴

رویایی ظاهرا می کوشد تا « خردگریزی» را به صورت یک ضرورت هنری به خوانندگان خود تلقین نماید. نام مجموعه مقالاتش را. «هلاک عقل به وقت اندیشیدن» می گذارد و در سر آغاز «لبریخته ها » می نویسد: «سهم من از فرزانگان فقط این است که جای جنون را می‌شناسم». این نوع اظهارات به مزاق علاقمندان به تثبیت یافتیی مکتب « پسا – مدرنیت» (۱۱) خوش می آید و رویایی شاعر بزرگ این مکتب در ایران است. او از سستی عقل و بیهودگی ی خرد بشارت می دهد و، در همان حال، شاعران نسل جوان‌تر از خود را به گرامیداشت جنون و هلاک کردن عقل و آگاهی دعوت می کند. اما آیا جنونی که رویایی از آن سخن می‌گوید دارای «تعریف» و مشخصاتی نیز هست، به همانگونه که جنون تبلیغ شده از جانب شاعرانی همچون حافظ واجد آن بود؟

خردگریزی و عقل‌کشی‌ی عارفان – شاعرانه حافظ مبتنی بر دستگاه عریض و طویل جهان‌شناسی و جهان‌بینی‌ی کهن عرفانی‌ی ما بود. اما جنون مورد اشاره رویایی از یک چنین پشتوانه‌ای بی بهره است. رویایی می کوشد تا، با توسل به نوعی جهان بینی‌ی عرفانی، به توجیه کاری که در « لبریخته ها» کرده بپردازد. در مقدمه «لبریخته ها»، از قول مجله «دنیای سخن» نوشته‌اند:

«رویایی این اشعار را وقتی سروده که غرق در مفاهیم عرفانی بوده .....عرفان و ابهام و ایهام مشحون در آن - زمینه و بطن تاثیرهایش بر روی رویایی و این شعرها – خود منتهی به نوعی ابهام در شعر او شده است ....»

اما پای عرفان زندگی سخت چوبین و بی تمرین است چرا که نه ریشه‌ای در اعماق نگرش فرهنگ سنتی‌ی ما به جهان دارد، نه می خواهد بپذیرد که در اوج نوگرایی گامی بلند به سوی قرون وسطای تاریخیمان برداشته است. رویایی می‌خواهد «آوانگاردیسم» شعر ما را با «کلاسیسیم» فکری و ادبی فرهنگمان آشتی دهد اما در این کار نه توانایی‌ی علمی کافی دارد و نه دریادلی عارفی همچون مولانا را که درس و مشق را به یک سو می‌افکنده حرف و صورت را به سویی دیگر. او دل منصور حلاج شدن و «اناالحق» زدن و بر سر دار رفتن را ندارد اما دوست دارد، در حاشیه های امن و بی خطر شعر حجم، حرف های ظاهراً عارفانه بزند و به کل هستی نگاه های صوفیانه بیافکند.

اما اولویت و مهم‌ترین اصل، در همه مکاتب مختلف عرفان، اعتقاد به «وحدت وجود»»ست. و ادراک شهودی‌ی این وحدت بدون بی‌خبری سالک از خویشتن خویش ممکن نیست. رویایی، که همیشه از لزوم داشتن وسواس شکل و ساخت، از ضرورت اداره کردن عناصر شعری، و از نقش عامل آگاهی‌ی هنرمند نسبت به تشکل ذهنی‌ی اثرش سخن گفته بوده است یکباره، در سرآغاز دهه ۵۰ هوای عارف شدن می کند و «غرق در مفاهیم عرفانی» می شود. اما در ساحتی که بوی گل سعدی را چنان مست می‌کند که دامن از دست می دهد. و حافظ فریاد بر می آورد که «غلام آن کلماتی که آتش افروزد». رویایی زمزمه‌ای بی‌ترنم و سرد دارد: از تو می آید آنچه منم/ وقتی که تمتم من می‌آید از آنچه تمام توست/ من می روم از آنچه منم/ و آنگاه چیزی است/ به من دوان دوان می‌آید» (لبریخته شماره ۱). یا: آنجا که نشسته ای/نشسته ای اینجا/ اینجا اینجاست وقتی که خط، حادثه می گیرد/ و حادثه ادامه می گیرد/

اینجا را آنجا می گیرید/ عاش در دریا می مورد» (لبریخته شماره ۱-). یا: «در هیئت هوا/ دایم مراقبتی می کند./ او هست/ هرجا هوا که هست/ نه می گریزم می خواهم/ نه می‌توانم بگریزم ....»(از لبریخته شماره ۱۱). و برابر حافظ که می گوید: عارفی کو که کند فهم زبان سوسن /تا بپرسد که چرا رفت و چرا باز آمد؟» رویایی می نویسد: به علف نگاه که می کند/ در علت. علف می نشیند» (لبریخته شماره. ۱۴).

۵

گاه البته رویایی‌ی شاعر، آیت عارف جدیدالولاده را پس می‌زند تا شده‌ای از قدرت های کنار گذاشته خود را ، در لابلای بازی های پوچ کلامی بنشاند. گاه تصویری درخشان در افق خاکستری‌ی لبریخته ای منفرد مشتعل می شود: همچون جرقه های کوچکی که از حریقی بزرگ خبر می‌دهند.: « وقت سؤال/ خون روی میل می بندد» (ل ۱۳). «وقتی که عطر هوا شانه می‌شود از اشاره مژگان/ زیبایی کیهانی/ سهمی برای جنگل کوچک دارد» (ل ۱۸). «دشت/دانش آهو» (ل ۲۰)، «تا از سر بوته های غلتیدن برخیزم/می‌ماند و ساعت‌هایی/ بر جسم دراز من. افق رعناست» (ل ۲۳). «بی سر صحرا شکفته دانش پر (ل ۲۸)، «مسافران رشد» (ل۲۹)، «چشم تو آب جاری است» (ل۳۹)، «زیر نگاه تو. آینه/ افسانه هزار تکه‌نگاه شکسته است»(ل ۴۶)، «با پوستر نگاه کبوتر را دزدیدم»(ل ۶۵) ، «پندا، با بال‌هایی از آب/ پندار با نفسی از نسیم، گذر می‌کند/ ما مثل ریگ/ ما مثل شاخدار/ با جنبش نحیلی برجا می‌مانیم» (ل. ۷۹) ....

اما عارف مدرن شاعر، یا شاعر مدرن عارف، بلافاصله از راه می‌رسد تا، به کمک مشتی کلام پیش و پس شده، این احترام ناخواسته را خاموش سازد. مثلاً به لبریخته شماره ۱۷۳ نگاه کنیم که اینگونه شروع می شود: «اندازه می‌گرفتم. اگر او را / و آن صدای شب بو را / اگر می‌شناختم،/ در استخوان های من اکنون وهم /زیباتر می‌چرخید» و این گونه به پایان می رسد: « وقتی که حمله در خونم / آراسته می کند سکوهای پنهان را/ با آن صدای شب بو می آید / وز سمت های خشک تنک، او / می آید.

۶

همین نکته راه را بر ملاحظات ای دیگر نیز می گشاید. در «لبریخته ها» از تز ساختمان درست و یکپارچه ای که رویایی خود همواره مبلغ آن بوده کمتر نشانه ای هست. جنین ضایعه ای اگر در شعرهای بلند پیش آید چندان جای شگفتی نیست. اداره شعر بند همیشه آگاهی ی معمارانه عمیقی را می طلبد که اساساً در سنت شعری ما، جز تا حدودی در داستانسرایی ی خطی که آن هم ربطی به شعر حقیقی ندارد، دارای سابقه درخشانی نیست. اما توقع ساختمان در مورد شعرهایی که من خود، در سرآغاز دهه ۵۰ سرودنشان را به شاعران جوان توصیه می کردم و نام «شعرک» را برایشان پیشنهاد کرده بودم، توقع ابتدایی و اولیه ایست.

و کتاب «لبریخته ها» که اغلب در حدود ده پانزده مصراع بیشتر ندارند، درست همین توقع را برآورده نمی سازد. «لبریخته ها» در واقع، مجموعه ای از شعرک‌های بی‌سامانی است که کشف مجددشان در اوایل دهه ۶۰ عده ای را به صرافت مکتب‌سازی نو افکند و زمزمه پیدایی «موج سوم» را به راه انداخت. اما حتی در تعریف های موج سومی ها از شعر هم به لزوم این ساختمان اشاره شده است.

در اینجا، وارونه‌کاری‌ی رویایی به تلاش او برای رسیدن به یک «ساختمان» (که البته در اینجا خود ساختمانی از نوعی دیگر نیست) مبدل شده است. مثلاً به لبریخته شماره ۵۶ نگاه کنیم: «حرف دهان تو /حیرت بازدهان من /معنا انتظار جهان را /در احضار مرغ/ پر می دهد. / پروار، پروازا/ و دست در فضای خالی از پر/ و کلمه در دهان تو/ و مردم تو در عشق/ جزیره دریا را تعریف می کند». اگر این مصرع زیبای پایانی گولمان نزند می توانیم بپرسیم که به راستی علت حضور آن در پایان این لبریخته چیست؟

این مصراع زیبا از لحاظ سبک‌شناسی‌ی ساختمانی نیز با روش «آشنازدایی»ی به کار رفته در سراسر «لبریخته ها» همخوانی و هماهنگی ندارد. یعنی، تمام تلاش رویایی در «لبریخته ها» گریز از همین گونه مصراع های مفهوم و

معنادار و احتمالاً حکیمانه است. رویایی این نوع اکتشافات را دوست ندارد، هر چند که ذهن او، تا اواسط دوره «دلتنگی‌ها» یکی از تیزترین ذهن های شاعرانه ما برای کشف همین گونه ارتباطا های غافلگیرکننده بوده است.
رویایی ، برای شاعری متفاوت با هر کس دیگر شدن، گلوی همین توانایی ی کم نظیر را بریده است تا در شعرش به کشف های توخالی و بی خون و بی عارفه واژه ها «در بازی‌هایی کودک‌وار و بی‌خبر از جهان (نه پریده از جهان) بپردازد.

۷

نکته ای که کتاب «لبریخته‌ها» آن را به خوبی آشکار می‌سازد، توانایی‌ی رویایی در اداره شعرهای منظوم یا موزون ، و ناتوانی ی شدید او در ضبط و ربط شعرهای منثور است. در این که رویایی ، وقتی شعر نمی نویسد، دارای نثر زیبایی است شکی نیست. رویایی در مقالات خود همیشه وسواس زبانی داشته است. اما وقتی همین «نثر» را در اختیار شعر می گذارد، هم نثرش و هم شعرش، هر دو به تضعیف یکدیگر می پردازند و این از مشکلات عمده اکثر لبزیخته هاست. در این لبریخته ها، هر جا که رویایی به سوی قلمروی سخن منظوم رو می کند، یکباره قدرت آفرینش تصویری و زبانی ی بیشتری می یابد. و این مسئله هیچ ربطی به نحوه استخدام دیگر شگردهایی که در ساختن لبزیخته ها بکار گرفته شده اند ندارد. مثلا، دو لبریخته را مقایسه می کنیم که از لحاظ بازی با واژه ها شگرد مشترکی در ساختمان به کار رفته ، اما یکی منظوم و دیگری منثور است. یکی می گوید: «چه شاخدار سبزی روی زبان توست/ وقتی نسیم سرد دهان‌های سرخ/ با شاخدار سبز تو در بازی است / و بازی ی زبان تو افتاده هایش را / به شاخسار دیگر می بازد ...»(از لبریخته شماره ۱۷۳) و آن دیگری می‌گوید: «نفس بگشا تا نشانم دهی / راه من از آه توست / تنم را سبک می کنم و می پرم / بر جاده هایی که توام می‌برد / تو تز نفس تو می آید و می رود با من / و کاه، بال گمشده تو،/ دارد در من بال می‌زند. / بر راه بدم /آدم!» (لبریخته ۳)

حرفم را خلاصه می‌کنم. «لبریخته ها»، بر خلاف «دریای‌ها» و حتی بر خلاف «دلتنگی ها»، حادثه ای در شعر ما نیست اما حادثه تأسف‌آوری در شعر خود رویایی است که طعم آرتیست‌بازی‌های روشنفکران جشن هنری را با خود دارد بیشتر به درد همان محفل‌های موجی می خورد که برای گریز از حقیقت تلخ و جاری در خیابان ها به پستوهای عرفان کاندیدها در تبخیر تاریخ پناه می برند. «لبریخته ها»، هم از فقر تخیل و هم از کمبود هیجانات عواطفی رنج می برد: در زبان شعر ما حادثه‌جویی‌ی موفقی نیست: و راهی به فردایی گسترده و بالنده ندارد. همین است که هست، در حد تجربه ای که یا قابل تکرار نیست و یا اگر هست تکرارش بی تردید بر ملال بی رنگی می افزاید.

پانویس ها ؛

۱ - اشاره به لبریخته شماره ۱۴۴ که اینگونه آغاز می شود: املا وقت / جمال واژه را ابدی کرد ...
۲ – ر.ک . به : اسماعیل نوری علا «نقدی بر یک انتقاد، در پاسخ مقاله دکتر رضا برهانی پیرامون شعر های دریایی ی یدالله رویایی» مجله فردوسی. از شماره ۷۸۵. تا ۷۹۰ آبان و آذر ۱۳۴۵. قسمت هایی از این مقاله بلند در کتاب زیر آورده شده است.: اسماعیل نوری علا صور اسباب در شعر امروز ایران. انتشارات بامداد ۱۳۴۸.
۳ – ر.ک: اسماعیل نوری علا، تئوری‌ی شعر، «از موج نو» تا «شعر عشق» کتاب زیر چاپ ، لندن ۱۹۹۴. اینجا فقط بگویم که من در سرآغاز دهه ۱۳۴۰. با رویایی و شعرش آشنا شدم، از عقاید او درباره شعر بهره بردم، و به او به عنوان یکی از پیشاهنگان فکری جریان نوآوری در شعر امروز نگریستم. و لامحاله از ان پس نیز همواره کار او را تعقیب کرده و به ان دلبستگی داشته ام. ماجرای پیدایش جریان «موج نو»» در زمینه اول دهه ۴۰ پیوندهای رویایی با این جریان و نحوه خروج گروه «شعر دیگر» از دل «موج نو» به ترتیب رویایی و تبدیل بعدی ی نام آنها به گروه «شعر

حجم» را در کتاب اخیرم به تفصیل شرح داده‌ام. در اینجا نیازی به تکرار ان نیست و اگر همین مختصر اشاره نیز بر قلم من می رود بیشتر برای نشان دادن قدمت پیوند ماست. اما حشر و نشر سی ساله و همکاری های پنج ساله نخست دهه ۴۰ من و رویایی هرگز موجب آن نشده‌اند که من در بیان عقاید راجع به شعرهای او رعایت حجابی را ضروری بدانم. من، در همان سال ۱۳۴۷، یعنی پیش از اعلام مانیفست شعر حجم، و در همان مقاله «دلتنگی ها» که گفتم، توضیح دادم که چرا فکر می کنم رویایی در کار سترگی که با مجموعه «دریای ها»ی خویش آغاز کرده بود رفته رفته به بی راهه کشیده شده است. رویایی به اخطار آن روز من توجهی نکرد و مصرانه شعر خود و شعر شاعران جوانی که در او «می‌شد»ی برای خویش یافته بودند را به سوی بن‌بستی کشیده که نام ظاهر فریب «شعر حجم» را بر خود داشت. من ، در اینجا از تفصیل درباره «شعر حجم» نیز خودداری می کنم چرا که نظراتم در این باره را نیز مفصلاً در کتاب اخیرم شرح داده‌ام. اینجا سعی من آن خواهد بود که حرفم را در محدوده شعر رویایی و به خصوص کتاب «لبریخته ها»ی او پیش ببرم چرا که، به قول سپانلو (پویشگران ۴) مهم شعر خود رویایی است خواه مکتبی به نام «شعر حجم» واقعا وجود داشته باشد یا نداشته باشد. با این همه از آنجا که سرگذشت مکتب «شعر حجم» نمی‌تواند از سرگذشت شعر یدالله رویایی جدا باشد. بسیاری از آنچه خواهم گفت شمول خویش را به کل ان جریان نیز می رساند.

۴ – در فروردین ۱۳۷۲ گفتگویی بین من و یدالله رویایی برای نشر در «پویشگران» ضبط شد که از نوار پیاده شده و برای آخرین بازدید رویایی برای او ارسال گردید است. در این گفتگو رویایی از آخرین فکرهای خود درباره شعر و عرفان سخن می گوید. به محض اینکه رویایی متن گفتگوی مزبور را برای پویشگران برگرداند نسبت به چاپ آن اقدام خواهد شد.

۵ – defamiliarisation از جمله شگردهایی است که در حوزه تئوری های هنری مورد بحث قرار می گیرد .

۶ - ر.ک : اسماعیل نوری علا « نامه به سهراب مازندرانی» نشریه رویا چاپ سپید شماره ۳ تابستان ۱۳۷۳

۷ – چند روز پیش پستی نامه ای از پاریس با خود برایم داشت . دوست نادیده خانم هما سیار که وصف فعالیت های را کراراً از یدالله رویایی شنیده ام نوشته بود:

«با سلام . همانطور که می دانید پس از انتشار «لبریخته‌ها» مجموعه شعر آقای یدالله رویایی نظرات مختلفی از دیدگاه‌های مختلف درباره این کتاب در نشریات ایران و خارج ابراز شد. از انجا که موضوع قضاوت ها و تقابل اندیشه‌ها در غنای نظری در نقد شعر امروز بی‌تأثیر نخواهد بود. به این فکر افتادم که آن ها را به صورت کتابی گردآوری کنم و در دسترس جستجوگران شعر عناصر قرار دهم. به احتمال زیاد مطالبی هم تا حالا نوشته و چاپ شده است که به دست من نرسیده. مثلا از شما تا کنون به جز چند سطری درباره «شعر حجم» در نامه‌ای به نشریه «رویا» شماره ۳ ۱۳۷۳ چیز دیگری درباره شعرهای اخیر آقای رویایی در نشریات ندیده‌ام. از شما خواهش می کنم اگر نقد و نظری درباره «لبریخته ها» نوشته‌اید که من از آن بی‌اطلاع هستم ، و اگر میل دارید در این کتاب سهمی داشته باشید نوشته تان را برای من بفرستید تا به غنای کتاب بیافزاید .....

۸ – ر.ک : «بیانیه شعر حجم» در کتاب از زبان نیما تا شعر حجم . مجموعه مقالات. یدالله رویایی. گرداورنده غلامرضا همراه انتشارات مروارید تهران ۱۳۵۷ صفحه ۳۸

۹ – automatic writing

۱۰– process

۱۱- post -modernism

مازیار چابک

شرحی بر شعر «سنگ جابوس» یدالله رویایی[1]

نه گهواره، نه گور!
حیات تو از لالایی
تا لاله است.

یک پیکان شکسته (فلِش) در وسط سنگ بتراشند و اگر گور حصاری نرده‌ای دارد سقفی از تاک بر آن بگذارند. و داخل نرده: گوش، نقاب سیاه، مار محصور. و هر هفته شب‌های جمعه طعمه‌ی مار را یک موش در قفس می‌اندازند به سفارش جابوس که گفت: فاصله‌ی دو کتاب را فقط کتاب پُر می‌کند.

یدالله رویایی را یکی از شاعران هرمسی معاصر ایران برمی‌شمارم که برای فهم شعرش، هیچ منبعی مهم‌تر از خود شعرهایش نیست. مطمئناً یک خواننده عجول نمی‌تواند درکی از شعرهای رویایی داشته باشد. شعرها از ما می‌خواهند که به‌دقت صدای آنها را بشنویم و یک به یک پرسش‌های آن را دریابیم و با کمک امکانات خود متن، به آنها پاسخ دهیم. مهم‌ترین خاصیت شعر رویایی از منظر فهم‌پذیری، خودبسنده بودن متن اوست. ابهام‌های شعر او مانند بسیاری از شاعران بزرگ جهان و به پیروی از سنت شعر غنایی، عاری از نقاب است. او از این نظر، استعاره را کنار می‌گذارد و به صدای خود کلمه در شعر می‌پردازد، و با تمام معنا، دگردیسی معنای کلمه را رقم می‌زند. بنابراین، برای فهم معنای شعر رویایی به بیرون از شعر حواله داده نمی‌شویم، نه به این معنا که شعر او هیچ اشاره یا کنایه‌ای به رویداد یا هر متنی در کل ندارد، اما برای فهم شعر رویایی، آن دانش پیشین در اولویت نیست، و چه‌بسا اصلاً بکار نیاید. آنچه در شعر نوشته می‌شود، همزمان، معنای خود را بر دوش دارد و به هیچ گذشته‌ای منگنه نیست. اساساً هر شعر رویایی نشان می‌دهد که دازاین خودش را دارد، و این بزرگ‌ترین خصیصهٔ شاعران هرمسی است. در ادامه، تلاشی که برای فهم شعر «سنگ جابوس» انجام‌شده را به‌اشترک می‌گذارم، با این فرض که من به صدای شعر او گوش می‌سپارم و این شرح صرفاً تجربهٔ فهم من از شعر اوست، و هیچ‌گونه ادعای هرمنوتیکی و تأویلی ندارد.

برای یافتن «سنگ جابوس» باید به صدای خود شعر گوش سپرد. و بیهوده است که در فضای خارج از شعر به دنبال جابوس و سنگ او برویم. از جابوس جمله‌ای نقل می‌شود: «فاصلهٔ دو کتاب را فقط کتاب پُر می‌کند». پس جابوس اهل کتاب است و دانشی که در آن نهفته است او را از یک کتاب به کتابی دیگر رهسپار می‌کند. فاصلهٔ بین دو کتاب، فاصله بین «گهواره» تا «گور» است، که دانش را مدام در خود دارد. اما شعر گزارهٔ انتهایی را به‌شدت نفی می‌کند، «نه گهواره، نه گور!». بنابراین، شعر به‌صراحت عبارت مشهور «از گهواره تا گوی دانش بجوی» را رد می‌کند و کسب آن را یک عنصر حیاتی برای زندگی نمی‌داند. شعر در یک استعارهٔ جسورانه حیات را در «لالایی» و «لاله» می‌نامد. لالایی آوازی است که پیش از خواب و برای خواب می‌خوانند. اما آیا لالاییِ این خواب از یک بیداری دوباره خبر می‌دهد؟ یا فردی که به خواب می‌رود چون موشی است که به طعمهٔ مار در قفس انداخته می‌شود؟ بنابراین،

۱. یدالله رویایی (۱۳۸۴). هفتاد سنگ قبر (دفتر شعر ۱۳۶۰ تا ۱۳۷۰). انتشارات داستان‌سرا، ص ۹۴.

قفس گهواره‌ای است که چون نوزاد در آن لالا می‌کند، بالاخره گرفتار طعمهٔ مار خواهد شد، و اتفاقاً حیات او در همین است، در مرگی که در «شب‌های جمعه» به سراغ او خواهد آمد. اما چرخشی در شعر رخ می‌دهد، شب‌های جمعه موعد زیارت اهل قبور است، یعنی آنگاه که به دیدار مردگان می‌رویم، خودِ ما نیز طعمهٔ مرگ می‌شویم؟

متنِ زیرِ شعر به‌طور معین از یک موش صحبت می‌کند. به نظر می‌رسد که این یک موش، همان تویی است که حیات را بین لالایی و لاله تجربه می‌کند. پس تو آنگاه که به خواب می‌رود، در قفس انداخته می‌شود، و آنگاه که طعمهٔ مار است، از خاک او لاله می‌روید. لاله مظهر گلی است که برای شهیدان می‌روید و خواب ابدی را تضمین می‌کند. از این‌رو، کسی که در زیر لاله نهفته است، دارندهٔ دانشی است که در فاصلهٔ بین دو خواب شهید شده است. پس آن‌طور که بر خاک او لاله سرخ می‌روید، بر بالای سنگ او باید تاکی آویخت، تا از آن شراب کشید. و با نوشیدن شراب این راه دوباره طی شود، و از خواب به خوابی دیگر، از گهواره تا گور، و از لالایی تا لاله تماماً این حیات است که پیموده می‌شود. به همین دلیل، در ابتدای بخش متن شعر می‌خواهد که بر حصار نرده‌ای گور، تاک آویزان کنند، و سنگ مزار را مبدل به گهواره سازند و ادوات نرده را مانند گوش، نقاب سیاه، و مار محصور که هر سه از وضعیت خواب‌رفته خبر می‌دهند، ترتیب دهند. گوشی که لالایی را شنیده است به خواب می‌رود و لحافی سیاه را چون نقاب بر سر می‌کشد و شراب دانش را می‌نوشد.

پیوند مار در این شعر بسیار نزدیک به مارهایی است که بر دوش ضحاک روییده بودند. جالب است که در آنجا نیز مارهای ضحاک خواستار مغز انسان بودند و شعر ما نیز سرنوشت تراژیک دانش و جویندهٔ آن را نشان می‌دهد که در نهایت طعمهٔ مار می‌شود. اما حیات نه قبل از لالایی و بعد از روییدن لاله در خواب ابدی است، بلکه زندگی اتفاقاً در فاصلهٔ بین دو خواب وجود دارد. چه دانشی در خواب نهفته است که ما را زنده می‌کند؟ این تاکید فراوان بر خواب بین فواصل زندگی، تاکید دوباره‌ای است بر این تفکر که تا خواب نباشد، حیات هم وجود ندارد، یا بیشتر اساساً زندگی در گروی خواب‌هایی است که از منشای دانش سرریز شده باشند، چون شراب. اما نه هر دانشی، و طبیعتاً تاکید شعر نیز بر عقل‌اندوزی کاربردی جهان بیرونی نیست. حیات ما از سرمستی دانش است، و چه دانشی سرمست‌کننده‌تر از «آگاهی از مرگ» که حیات ما را از کودکی تا گور تضمین می‌کند.

هر انسان مادامی که متولد می‌شود، مرگ خود را بر دوش می‌گیرد، و هیچ انسانی تجربه‌ای از مرگ دیگری ندارد. بنابراین، پس از مرگ، پیکانی که برای جنگ با جهان به انسان داده می‌شود، تجربه‌ای نیست که انتقال یابد، و این پیکان شکسته در سینه‌اش، «در وسط سنگ» به او بازگردانده می‌شود. آیا این پیکان، همان عقل شکست‌خورده‌ای نیست که جویندهٔ دانش را در پیکار با جهان شهید کرده است؟

رباب محب

«برای شاعر بودن باید به جهنم بروی و برگردی»[1].

از یک حرف کهنه آغاز کنم، از مشغله‌ی ازلی و ابدی ذهن شاعران و خوانندگان شعر: فرم و محتوا. و از همین آغاز، آب پاکی بریزم روی دست خواننده‌ی این متن و بگویم فرم و محتوا دو روی یک سکه‌اند و بی‌تردید هم‌سن و سال هم. چه، به‌گمانم گشتن به‌دنبال سندی‌که اهمیّت یکی بر دیگری، یا تقدّم و تأخّر یکی بر دیگری را اثبات کند یعنی رفتن بدانجا که عرب نی انداخت.

اما، به‌راستی چه اتفاقی می‌افتد وقتی شاعر این سکه را به هوا پرتاب می‌کند تا ببیند از کدام روی سکه، باید شعرش را آغاز کند؟

آیا اینجا تقابلی در کار است؟

از دریچه‌ی نگاه اول: حضور فرم و محتوا، به موازات هم، مثل خودِ شعر، عمری دیرینه دارند. شعر، از دیدگاه تاریخی، متنی‌ست بنا شده بر قافیه و آهنگ، یعنی به‌نوعی بازی با فرم و ساختار شعر. این‌جا من بر آن نیستم جامه‌ی ژنده‌ی تعریف‌ها را بر تن این متن بپوشانم و بگویم شعر چه هست و چه نیست، چه در تعریف شعر بسیار گفته و قلم زده‌اند. ذیلاً و برای یادآوری، به‌خود جرأت می‌دهم و دری به این هامونِ سرسبز می‌گشایم، اما نه از روی تفنّن و سیاه‌کردن سطرها، بل، بدان سبب که هر گیاه در نوع خودِ مرغزاری‌ست با منظره‌های جادویی، و من تنها برآنم شاخه‌ای برچینم:

«شعر یعنی از نو بُرزدنِ پاسورها»[2]، «انسان مدرن به شعر به‌عنوان یک کالای لوکس نگاه می‌کند و نه چون یک نیاز، بطور مثال، نیاز به بنزین. اما برای من شعر روغن زندگی‌ست»[3]، «اغلب مردم شعر را نادیده می‌گیرند، زیراکه اغلب شعرها مردم را نادیده می‌گیرند»،[4] «شعر و شعور هیچ ربطی با یکدیگر ندارند»[5]، «شعر باید انسانی باشد. اگر انسانی نیست شعر نیست» [6]... و یا

«یک شعر مثل غدّه‌ای در گلو، حسی از بی‌عدالتی، یک دلتنگی، یک عشق و شور آغاز می‌شود. فکر را می‌یابد. وانگاه، فکر کلمه را می‌یابد»[7]، «شعر جریان خودجوشی‌ست از احساسات. سرچشمه‌اش احساساتی‌ست در خاطرِ سکوت»،[8] و «شعر، همان کشف و شهود است، ملهم از ناشناخته و تنها آن‌کس شایستگی نام شاعر را دارد که اهل کشف باشد»،[9]... و یا

«شعر محصول ذهن است، و از همان ساخته‌شده‌است، شرایط کشف و بروزش مثل برق‌وُباد، تند و بی‌فاصله و فوری

---

[1] Roberto Bolaño (۱۹۵۳- ۲۰۰۳) متولد شیلی، شاعرو نویسنده‌ی اسپانیایی‌زبان و از پیشگامان موج نوی داستان‌نویسی

[2] Tom Stoppard (۱۹۳۷) **نویسنده و کارگردان** بریتانیایی تام استوپارد

[3] John Betjeman (۱۹۸۴- ۱۹۰۶) شاعر بریتانیایی جان بِتجِمان

[4] Adrian Mitchell (۲۰۰۸- ۱۹۳۲) شاعر اهل انگلیس آدریان میشل

[5] Gottfried Benn (۱۸۸۶- ۱۹۵۶) نویسنده و پزشک روسی پوتفرید بِن

[6] Vincente Aleixandre (۱۸۹۸- ۱۹۸۴) شاعر اهل اسپانیا وینست آلیکساندِر

[7] (Robert Frost, 1874- 1963) شاعر آمریکایی روبرت فروست

[8] Willian Wordsworth (1770- 1850) شاعر بریتانیایی، ویلیام وردسورث

[9] Arthur Rimbaud (۱۸۵۴- ۱۸۹۱) شاعر اهل فرانسه و بینانگذار شعر مدرن، آرتور رمبو

است... شعر یک صاعقه‌ی اندیشیده‌شده یا یک اندیشه‌ی صاعقه‌زده‌است»[1]«بدواً سه عامل را در شعر می‌شود کشف کرد که به‌گفته‌ی آلن بوسکه، میوه‌ی غریزه‌وُحساب، و نبوغ و تدوین است....»[2]
و «هرگز برای این‌که "شعر" گفته‌باشم، شعر نگفته‌ام. هر شعر من نیازی است که برآوردنش را به‌جان پذیرفته‌ام و هر گاه نیازی نداشته‌ام، لب از سخن فروبسته‌ام»[3] و...

کنار هر یک از این جملات قصار می‌توان خیمه‌ای برپاکرد و زیر نورِ فانوسی نشست و کتابی نوشت. می‌توان به‌سراغ «هلاک عقل به‌وقتِ اندیشیدن» رفت و مانیفست شعر رؤیایی را خواند؛ نقدهایی راهگشا، تعریفی جامع از شعر حجم (حال، چه خواننده شعر حجم را بپسندد یا نپسندد، که حکایت دیگری‌ست!) و سوگنامه‌هایی بی‌نظیر...
یا می‌توان فقط «طرح سؤال کرد» و از خود پرسید: هنگام بُرزدن پاسورها چه اتفاقی رخ می‌دهد؟ روغنِ غذایِ زندگی چگونه روغنی‌ست؛ حیوانی یا گیاهی؟ از نادیده‌گرفتن مردم در شعر چه بلایی بر سر شعر می‌آید؟ آیا به‌راستی شعر باید انسانی باشد؟ یا اگر آن غدّه‌ی درگلو، حسِ بی‌عدالتی و دلتنگی و عشق، فکر را نیابند، و در شمایل یک حس بماند و احساس شود، آیا کلمه گم می‌شود؟ و ویلیام وردسورث با گفتنِ «احساساتی در خاطرِ سکوت» سعی دارد به ما چه بگوید؟ و آرتور رمبو، که انگشت اشاره‌اش را به سوی ناشناخته‌ها نشانه رفته و از کشف و شهود می‌گوید؟...
و از رؤیایی، که هلاک عقل است به‌وقت اندیشیدن، باید پرسید: آیا این شرایط شتابزده‌ی شعر همانی نیست که «الهام» نامیده شده‌است؟ آیا این فوریت، این بی‌فاصلگی، واقعاً زمانی‌ست غیرقابلِ کِش آمدن؟ و شاعر که اسیر این محال است کیست؟ نبوغ کدام است؟ کدام دسته از شاعران در رده‌ی شاعران نابغه قرار می‌گیرند؟ محک کدام است؟ آیا اساساً محک معتبری در دست هست؟ غریزه و حساب، یعنی چه؟ آیا شعر یک نیاز است؟ هواست؟ نفس است؟ مائده است؟ پول است؟ زندگی‌ست؟ نیاز به شعر چگونه نیازی‌ست؟ ...
اما، مبادا که این نیاز تنها یک مسیر باشد وُ یک مقصود وُ یک مقصد؟ نکند که این نیاز، مسیر پُرپیچ‌وُخمِ رسیدن به مقصدِ «نام» باشد؟... یا؟

آری، در این مرغزارها، آهویی هست سرگردان. آهو، اما، به هر سوی‌که می‌دود در پیِ مقصودی می‌رود.

پس آهو را در معبرش رها می‌کنم تا به‌هر سوی می‌خواهد بدود. بیابد یا نیابد، چه توفیری دارد؟ من به‌هر حال نمی‌دانم آن‌سوی این مرغزار کدام کویر، آفتاب داغ را می‌لیسد، یا کدام کوه بلند، سربرکشیده، آسمان را... نه نمی‌دانم! اما حسی به‌من می‌گوید: تصور نمی‌رود شاعری شعر را برای خوش کردن دلِ شعر بنویسد.
و این‌که، امروزه روز، دیگر همه می‌دانیم که شعر صنعت است وُ معماری، و مصالح آن کلمه. و می‌دانیم که کلمات بی‌شمارند، معناها، اما اگر به اندکیِ تعداد انگشتان دست نباشند، از جمعِ انگشتان دست و پا بیشتر نیستند. به‌هرروی، کلمه، آن‌گونه به کار شاعر می‌آید که گچ و آجر و خشت و سایر مصالح بنایی به‌کار بنّا. این مصالح، اما گاه، دستِ شاعر را از پشت می‌بندد، شاید، زان روی‌که فاقدِ دستِ بازِ گچ و آجر و خشت و رنگ و قلم‌موست. و شاید نیز از همین روست که شعر هرگز نمی‌تواند مثل نقاشی آبستره یا انتزاعی شود و همیشه باید مضمون یا معنایی را به دنبال بکشد. و نه تنها این، که: «جسم کلمه و طنین و صدای آن»[4] را نیز.

اینجا، رنگی از دیدگاه دوم برمی‌گیرم وُ هاشوری می‌زنم بر این بوم سفید و دوباره می‌پرسم: وقتی شاعر سکه را به هوا پرتاب می‌کند چه اتفاقی می‌افتد؟ اگر روی «معنا» بر خاک

---

[1] «هلاک عقل به‌وقتِ اندیشیدن»؛ یدالله رؤیایی در نقد شعر بادیه‌نشین. ص۲۲۷

[2] «هلاک عقل به‌وقتِ اندیشیدن»؛ یدالله رؤیایی در نقد شعر نادرپور. ص۲۲۸

[3] ۳-گفته‌ی نادرپور به‌نقل از «هلاک عقل به‌وقتِ اندیشیدن»؛ یدالله رؤیایی در نقد شعر نادرپور. ص۲۲۵

[4] هلاک عقل به‌وقتِ اندیشیدن»؛ یدالله رؤیایی، ص ۱۷۴

نشیند و روی «فرم» به‌سمت هوا چه رخ می‌دهد؟ و برعکس.

رؤیایی، به‌ظاهر با مِهر به فرم و حجم، انواع و اقسام شاعران را برمی‌شمارد و زیر ذرّه‌بین خوش‌فرم نگاه می‌برد، آن‌گونه که؛ تو گویی «برآن‌سان‌که رستم همی نام برد/ز خویشان نزدیک صد برشمرد». او از دسته‌ای شاعر نام می‌برد که می‌کوشند *زیباتر بسرایند* (یعنی از لغات زیبا بهره جویند: گویا از دریچه‌ی نگاه این شاعران «کلمات زیبا» یعنی بازی با فرم) *بدون آن‌که محتوا و حقیقت موضوعی را در نظر بگیرند* (یعنی بی‌توّجهی به محتوا یا مضمون و معنا). *آنان الفاظ روان و کلمات خوشایندی را ماهرانه پهلوی* هم می‌چینند اما نمی‌توانند *یک شعر خوب در فرمی خوب تحویل* دهند[1] - اینجا، منظور از «فرمی خوب» باید شعری باشد که هم به محتوا توجه کرده‌باشد هم به فرم. به‌عبارت دیگر «فرم تازه» بخشیدن به معناهای کهنه، یعنی خلق یک شعر خوب. نقد رؤیایی از بادیه‌نشین را بخوانیم و کنار برخی از جملات مکث کنیم، آرام نفسی فرو دهیم، از آن‌گونه نفس، که ممد حیات باشد و مفرّح ذات، و ببینیم که فرم و محتوا تا چه اندازه بر بوم قضاوت‌های رؤیایی رنگ می‌پاشند:

«در"چهره‌ی طبیعت" فرم تازه‌ی کار را یافته‌است، فرم را با خود تا اعماق احساس‌هایش برده و سپس با کلمه‌های مناسب بیرون آورده‌است»، «آب در جریان خود باقی‌ست/ابتدا و انتها چون جمله‌ی مجهول ناپیداست. انگار، پارچه‌ی خیس‌شده‌ای در دستش می‌چلاند، این دو مصرع چکیده‌ی یک معنی بزرگ گشته‌اند....»، «او به‌همان اندازه که زیبایی فرم را در نظر دارد هیچ‌گاه هم شعر را اسیر الفاظ نکرده و غالباً به‌زبان عصر خودش حرف زده‌است...[2]» و...

رؤیایی وقتی تیغ نقد و نگاه را به سمت شعر آزاد نشانه می‌گیرد از بی‌توجهی آزاد به فرم سخن می‌راند: «برای اثرش ساختمان نمی‌سازد، به فکرِ زیربنا (نه به اصطلاح ایدئولوگ‌ها) نیست. شاید فکر کرده‌است که اگر به فرم و ساختمان اثرش بیندیشد **تصنع** ارائه می‌کند. در حالی‌که لذّت شاعری و لذّت هنر بیشتر در ساختن است که دیده‌ام آزاد گاهی از آن به‌عنوان عیب حرف زده‌است...[3]» اینجا، پرانتزی باز کنم؛ (به‌راستی کدامیک زیربناست: فرم یا محتوا؟ آیا فرم چارچوب نیست و محتوا، شکمبه یا دلوُ-روده؟)

و آن هنگام که نوبت به شعر نادرپور می‌رسد، زیر ذره‌بین نگاه عمیق رؤیایی، در مورد شعر و شاعر، جنبشی برپا می‌شود از اقرارها و اعترافات نادرپور. و چقدر عالی! او بی‌آن‌که اشاره‌ای به واژه‌های ترس و هراس کند، از ترس و هراس‌های نادرپور می‌گوید، به‌مَثل؛ «نوپردازی» که درواقع مشغله‌ی ذهن هر شاعر خوب است، ذهن نادرپور را تیره کرده‌است. شعر پدیده‌ای پویاست و منشاء بخشی از این پویایی، شهامت‌ها، دلیری‌ها و توانایی‌هایی شاعر. نادرپور می‌گوید: «هرگز برای این‌که «نوپردازی» کرده‌باشم، در قالب سخن دست نبرده‌ام... "قالب طبیعی» را به تطلّف دگرگون کردن شاید عملی "شاعرانه" بنماید. اما کاری "صمیمانه" به‌شمار نمی‌آید.»...

حال باید پرسید: شعر "صمیمانه" چگونه شعری است؟ آیا منظور شاعر، همان حرفی‌ست که چون از دل برآید بر دل نشیند است؟ یا "صمیمانه" از کدام دریچه و منظر؟ شاعر نسبت به چه و به چه کسی صمیمی است؟ به حرف؟ یا به خواننده؟ حرف‌های صمیمانه‌اش در گوش کدام خواننده صمیمانه می‌نشیند؟

یا نکند که وقت آن رسیده‌است که جامه‌ی اصفات و الفاظ آن چنانی را از قامت تعریف‌ها برکَنیم؟ خاصه هنگام نقد؟ خوب، صحبتِ ما که، بر سر مشقِ شعر و شاعران کوچک و نیمه‌حرفه‌ای نیست؟ خدایان شعر فارسی دارند در این حیطه می‌تازند! نام‌هایی‌که در تاریخ معاصر شعر فارسی برای همیشه ثبت شد: نیما، فروغ، شاملو، رؤیایی، سپهری و نادرپور و...

---

[1] هلاک عقل به‌وقتِ اندیشیدن، یدالله رؤیایی. ص ۱۵۳

[2] هلاک عقل به‌وقتِ اندیشیدن، یدالله رؤیایی. نقد شعر بادیه‌نشین. ص ۱۴۹- ۱۵۰- ۱۵۶-

[3] هلاک عقل به‌وقتِ اندیشیدن، یدالله رؤیایی. نقد شعر بادیه‌نشین. ص ۸۰

نادرپور این تطلّف و تصنّع را نزد کدامیک از این خدایان یافته‌است، اگر که نه، نزدِ شاعران شعر حجم؟ یا او به شاعری اشاره می‌کند که هنوز در این لیست مأوایی نیافته؟ بگذریم...

نادرپور مرا و تلاش‌های مرا ببخشد؛ که می‌کوشم از یک حرف کهنه، لباسی نو ببافم وُ بر تنِ این متن بپوشانم، تا این‌جا، روی این سطر، با لکنتِ نرمی، منگ منگ کنم و بگویم اگر حجابی افتد مصالح معاش و معاد خلل پذیرد[1]. پس بیاییم وُ به نوای شاعر غزل‌سرای سوئدی گوش دهیم. همو که شاعران را بر چهار دسته تقسیم کرده‌است: ۱«. هایپرپگاسوس[2]، ۲. پگاسوس، ۳. قاطران (من جزء این-دسته‌ام) ۴. الاغان دِبش؛ «بیشماران» نامیده می‌شوند، زیراکه از شمار بیرونند».[3] و دوباره و دوباره می‌پرسم: نوابغ شعر کدامند؟ آیا محکی برای سنجش نبوغ در دست هست؟ محکی‌که در طول تاریخ شعر اعتبار خود را از دست ندهد؟ نمی‌دانم! اما آموخته‌ام که بدانم، که شاعر با نوشتن شعر «فقط خود را می‌نمایاند»،[4] آن‌گونه که برای مثال: رؤیایی، در «امضایی بر پشت»: «من از تورق هفتاد سنگ قبر/می-آیم/که در تفرج هفتاد متن/کی به کتاب می‌رسد...» یا در «لبریخته‌ها»: «کیست می‌سوزد در چرخ/کی صورتِ چرخ را می‌بیند....» و...

و این رؤیایی‌ست که با «هلاک عقل به‌وقتِ اندیشیدن» پرده‌ها و حجاب‌ها را، به سیاق خود، از بیخ می‌کَند و پاره می‌کند: «شعر تعریف است... تعریفی‌که بیننده را تا کران بی‌سویی به‌دنبال می‌کشد، به‌دنبال نجات از زجر عقده‌های نابا‌ز، گشودن معماهایی‌که در مرزهای دور، زندگی دارند و آلودگی به آن هنوز فرمی نداده‌است»...[5]

و من ناگاه به ازرا پاوند، شاعر آمریکایی آواره‌ای می‌اندیشم که جلای وطن کرد تا در انگلستان پیشگام نهضت «تصویرگرایی» شود. همو که از شعر یونان باستان و اشعار شرقی مـتأثر بود. همو که در دهه سی و چهل میلادی به فاشیسم لبیک گفت و بعد از آن آشکارا از آدولف هیتلر حمایت کرد و عاقبت کارش به تیمارستان کشید و در غربت (ایتالیا) چشم از جهان فروبست. همو که تی. اس. الیوت، «استاد ماهرتر» می‌نامد، شاعری آوانگارد، تجربه‌گرا و نوآور. کاش می‌توانستم این‌جا عقده‌های نابا‌ز پاوند را بشکافم! اما هیهات که عاجزم. اما، بی‌شک پاوند، مثل هر شاعرِ متعهد به شعر و آگاه به شعر قدیم و شعر زمان خود، بارها به‌جهنم رفته و برگشته‌است، زیراکه «برای شاعر بودن باید به جهنم بروی و برگردی».

شعر به‌سان یک دهکده‌ی جهانی، دهکده‌ای جادویی - گاه بی دربان و بی پاسبان - میلیاردها سکنه دارد. شاعر، هر زبان و هر سبک و سیاقی که برگزیند، با هر ملاقه و کفگیر از دیگِ صدا، صدایی بر دارد، یا معناهایش را، از هر باغ که شد، یک به یک، دانه دانه، برچیند، یا آن‌گونه که خاقانی گفت؛ هر شکر کز لفظ او برچید شمع/هم بر آن لفظ و بیان خواهم فشاند... به‌هرحال شاعر با مصالح شعر، یعنی کلمه «فقط خود را می‌نمایاند!»

و «در ابتدا کلمه بود»...

و کلمه خودِ خدا بود!

وسلام.

رباب محب

استکهلم جون دوهزار ونه میلادی.

---

[1] کلیله دمنه

در اسطوره‌های یونان اسب بالداری است که بر هیولای «کمیرا» غلبه می‌کند. او «زئوس» خدای آسمان رخشان و خدای طوفان را نیز بر [2] Pegasus یا Pegasosدوش خود می‌برد (پگاسوس یا پگاس)

[3] Esaias Tegnér (1782- 1846 شاعر غزلسرا، کشیش، اسقف، نماینده‌ی مجلس، اهل سوئد

[4] گفته از بودلر

[5] هلاک عقل به‌وقتِ اندیشیدن، یدالله رؤیایی در نقد شعر بادیه‌نشین. ص ۱۴۸...

به نقل از«هلاک عقل به‌وقتِ اندیشیدن»؛ یدالله رؤیایی، ص ۲۳۷

حسن زرهی

روشنی عقل به جان داده‌ای/چاشنی دل به زبان داده‌ای (نظامی)

همین بیت زیبای نظامی خود به تنهایی توان آن را دارد که شارح و معنانمای احترام و افتخاری باشد که نصیب و نثار شعر و حضور رویایی می تواند بشود. همینکه می گوید، به خرد او با شعرش روشنایی بخشیده است، همینکه می گوید، او به زبان شیرین فارسی چاشنی دل را زده است. به عقل جان داده و به دل زبان، این همه موهبتی است که چه بسا از دست و زبان شعر رویایی برآید. او شاعر چشم اندازها و سطرهایی است که در ذات خویش توان درخشش بر پیشانی بلند شعر و ادب فارسی را دارند. و به کردار شدنشان هم راه درازی پیش روی ندارد. شعر فارسی بندی بلند و هزار و چند ساله است، که در ظرف زبان روان فارسی ما که از نظامی تا رویایی و شاملو و اخوان و آتشی و مختاری و فروغ و دیگران و بسیاران دست و دل ما را گرفته و راه به رویایمان از رنگین کمان تصویر و تنویر فکر برده است.

شعر در زبان فارسی همان نقش و رنگ و رخساری دارد که رمان در جهان غرب و دنیای آزاد. رمان رهایی بخش انسان جهان اول از دوران تاریک پیش از خویش است. و شعر ستون اصلی و تکیه گاه مطمئن آدم جهان پیرامونی است، آدم ایرانی، افغانی، عرب، و حتی در شکلی هندی. شعر شهد کلام در زبان ماست. برای همین شاعران بزرگی بوده اند و هستند که شعر را به ارمغان آورده اند، و با سرودن شعرهای مهم، شعرهایی که زبان را سرفرازتر از آن که بوده کرده، و جهان و جلوه های او را فراختر و فرخنده تر و خواندنی تر و دیدنی تر کرده اند. چه بسا برای همین باشد که شعر و شاعر در زبان ما صورت و سیمای قدیس و قهرمان را پیدا کرده است. و اغلب در اوج نشسته است. و در این زبان شاعری کار هرکسی نبوده و نیست، هرچند دیوان ها داشته باشد. و شاعر مهم بودن هم در این وادی فرهنگی و فکری کاری کارستان است.کار شاعران بی همتا و بزرگان اندیشه و زبان است. شاعران ما زادگان روزگار و زمانه ی خویش به تمام معنای آن هستند. و شاعر وقتی شاعر محسوب می شود که شعر و سخنش به درد دوران و روزگارش از همه منظر بخورد، هم از منظر اجرایی و زیبایی و صلابت کلام و هم از دید معنایی و محتوایی. این ظاهر زبان و آن اجرای کلام، و بیان آن صورت و سیرت شعر اند که به شاعر موهبت شاعری می دهند و یا نمی دهند. در نتیجه نگاه به شعر و شاعر در سپهر ستایش انگیز زبان فارسی محتاج داشتن پشتوانه ی تاریخی و جغرافیایی حتی -که بعد شعر نیمایی جلوه ها کرده- است، هست. اگر توان درک ظرافت های زبانی و پشتوانه ی تاریخ ادبی فراهم نباشد، نگاه به شعر و شاعر دست کم در چشم انداز شعر ما نگاهی ناقص جلوه خواهد کرد. من با این باور به سمت روشن شعر رویایی شاعر روان شده ام.

ترکیبی دل نشین و اندیشه محور از، ذهن، حجم، رنگ، رویا، و دل و حس، در هم می آمیزند و یگانه ای به نام شعر رویایی را می آفرینند. برای همین است که وقتی به رویایی و شعرش اندیشیده می شود حال و احوال خوشی در جان و جهان هنرپذیر جلوه می کند.

حالی که بوی فضیلت زبانِ فارسیِ فاخر و فهمیده از او برمی آید. رویایی مانند نیما از استثناهای ادبیات معاصر ماست. زبان بلد و تصویر پرداز و جلوه دهنده به کلام و کلمه است. شعرش که نخست آسان و در دست و چنگ هنرپذیر به نظر و نگاه می رسد در دقت بیشتر، به جهانی فراخ و انسانی و چندین لایه و عمیق راه می برد که در برخی

شعرهای نیما و در شعرهای تازه براهنی مانند "ایرانه خانم زیبا" دیده می شود.

رویایی اما علاوه بر شعرش پیشگامی و پیش قراولی اوست که در ادبیات معاصر ما به او جایگاهی می بخشد که آسان نه بدست می آید و نه اگر بدست آمد به آسانی می شود حفظ و حراستش کرد. رویایی در این باره همیشه موفق بوده است زیرا برای دست یابی به این خیال ها و خواسته ها ترفند به کار نبرده است.

او در ذات پر رمز و راز و فهم و فراست شعر و کلام و کردارش در جایگاهی بوده و هست که محتاج هیچکدامِ این حرف و حدیث ها نیست. همین که خواننده بخت خواندن و درست خواندن شعر او را پیدا کند رویایی به مقصدی که دیگران به لطایف الحیل در پی دست یابی به آن، چه بسا باشند، با تفکر و تلون و تقارن و تناسب و توازن و تصویر و ترتیب درستی که به گوش نیز خوش می نشیند، دست یافته است.

برای درک درست شعر چند پهلو و چند وجهی رویایی شاید بهترین راه رابطه ی بی واسطه با این شعر باشد. کسانی که از این بخت برخوردارشوند از دل سپردگی به رویاها خوشنودی ها خواهند دید. من به حضور موثر و مهم و پر از مهری که چندان آشکار هم رخ نمی کندِ رویایی، بخت بهتر دانستن کار او و شعر او را می افزایم.

به رویایی که نزدیک تر گردی به کشف گوشه کناره هایی از شاعر و شعرش نایل می شوی که چه بسا در غیاب این حضور چندان میسر نباشد. اما هنوز و همچنان این شعر رویایی است که دست از سر هنر پذیر در بند فهم آن بر نمی دارد. هر بار که به شعر شاعر سر بزنی، به روزنه و رویا و روایت و کشف و کنجی دیگر دست می یابی که زان پیش به دست و دلت دور اگر نه، نزیک هم نبود.

رویایی به رمز کلمه، به پستوی پنهان تصویر و تنویر زبان و زاویه نگرش به آن، چنان سوار است که در دسترس ترین کلمات در دستان معجزه گر او به دور دست های ذهن درگیر روزمرگی روانه می شوند و هنر پذیر می ماند که این همان کلمه ی آشنای دم دست دیروزی اوست! اگر آری پس حال چرا رخت دیگر و بهتر و برتری بر تن کرده و رفته است دور از دسترس نشسته است.

رویایی خود در این باره بارها گفته است: "برای شاعر کلمات زنده اند. جان دارند و مانند انسان ها مزاج ها و طبیعت های گوناگون دارند، کلمات هم تربیت های مختلف دارند، کار شاعر کشف کلمات است، نزدیکی شاعر با کلمات غیر از نزدیکی افراد غیر شاعر با کلمات است. طرز نزدیکی شاعر با کلمه همانا سبک است و مکتب او، شاعر به کلمات شناسنامه می دهد و پروانه عبور".

و یا در جای دیگری از همین شناسنامه بخشی به کلمه می گوید: "...من به نور، صدا، حرکت، به زمان، به مکان، و به رنگ فکر کرده ام تا شناسنامه این ها را در شعر پیدا کنم و این ها همه را در – برجاده های تهی – و تمرین های شعری کشف کرده ام و در دریایی ها و دلتنگی ها به کار گرفته ام. من به شعر رسیده ام و می دانم که چیست".

انگار این جمله را رابرت فراست برای شعر رویایی نوشته است:

"شعر این است که چیزی بگویی و چیزی دیگر مراد کنی".

اینکه هنر پذیر حس می کند که رویایی هنگام شعر نوشتن از خود دور می شود و فاصله می گیرد را خود او نیز در جایی چنین یاد کرده است:

"من هیچوقت موقع نوشتن طبیعی نیستم، نه خودم و نه زبانم".

این توان و دانش و درک همه سویه ی رویایی از زبان و زبان شعر، فرهنگ شاعرانه ی ویژه ای را در خود دارد. او در ورز دادن کلمه برای معنا و صورت و تصویر دیگر و نوتر و نوبرانه تر از مهارتهایی بهره دارد که در هم نسلان او که خود از سرآمدگان روزگار خویش بودند، کمتر می توان سراغ کرد. رویایی راه رفتار با کلمه را کشف کرده و کاربرد واژگان هم خوان و ناهم خوان و هم خواه و ناهمخواه را به درستی می داند. اینکه بر اثر ممارست و یا از قصد او این کار را کرده و می کند برای این نگاه مهم نیست، ارزش در آن حاصلی است که به دست خواننده و خواهنده کار می رسد.

رویایی سطری می نویسد و هنرپذیر را اسیر سطر می کند، و یا او را از سطر می راند. اگر هنر پذیر بماند به گونه ی خوبی ماندگار می شود، اگر برود و برگردد هم همین سرنوشت را پیدا خواهد کرد، اما اگر نیاید اوست که از موهبتی خود را محروم کرده است.

"من از دوستت دارم
از تو سخن از به آرامی
از تو سخن از به تو گفتن
از تو سخن از به آزادی".

از تو سخن به آرامی و از تو سخن به آزادی از تو سخن از به تو گفتن را دوست می داشتم من برای شرح شعر رویایی که از روانی رو به دست نیافتگی دارد نوشته بودم.

همینطور که در فکر عبور در به تنهایی است جور خاص خودش که کردار او با کلمه است از دل معشوق عبور می کند. این گونه:

"از فکر عبور در به تنهایی
من با گذر از دل تو می‌کردم"

رفتارزدایی کلمات آشنا، به آشنایی زدایی از کلمه از ذهن معتاد خواننده با دم دست ترین روایت کلام، کاری است که رویایی بیش از هر شاعر دیگری بلد آن است:

"من دوست دارم از تو بگویم را
ای جلوه از به آرامی
من دوست دارم از تو شنیدن را".

کلمه در دستان پرتوان و پر مهر و معنای رویایی به قول خودش به چیز سمجی می ماند که مقدارهایش را می خواند، مگر می شود بهتر از این هم سرود:

"چیزی سمج دوباره روبروی من
مقدارهای مرا می‌خوانَد".

کسی از فردا و سه دقیقه ی ساعت پیش از نمی دانم چه، خبر شده بود آیا؟:

"و ساعت همواره
فردا و سه دقیقه بود
در حاشیه‌ی مرگ".

در دو سو ماندگی مهمان مختصر در خالی عبور هم، حدیث دلنشین دیگری از کیمیاگر کلام است:

"با نبض آرمیده
مهمان مختصر
گذر از من کرد
خالی در پشت در
مَعبر شدم
و در میان دو سو ماندم".

این را چه بنامم که شایسته شرح کلامی چنین باشد:

"تنها های روبروی سمج را
لغت دوباره می‌کند
دوباره ها در انتهای فکر
بار می‌شوند
مقدار می‌شوند".

از چشمان ستاره در گوشت ماه و برج های چرم خون چه خیال ها که نمی توان بافت:

"چشمان ستاره‌های نوسال
می‌رفتند
در گوشت ماه
خون مثل برج‌هایی از چرم
پرچم شده بود
مثل شکل چهار".
از تو می‌آید آنچه که منم!

"وقتی که تمام من می‌آید از آنچه تمام توست
من می‌روم از آنچه منم
و آنگاه چیزی‌ست
به من دوان می‌آید "
رسیدن به آنجا که رویائی ست در ورز کلام و کلمه و تصویر و تنویر زبان کاری است که از کمتر شاعری در زمانه ی ما بر آمده است. انگار نظامی است که در نصیحت به محمد، فرزندش، به باوری انکار ناکردنی می گوید که شاعری با او به پایان رسیده و اگر فرزند در خیال حرفه ای است برود و طبابت بیاموزد که درد مردمان را درمان شود!

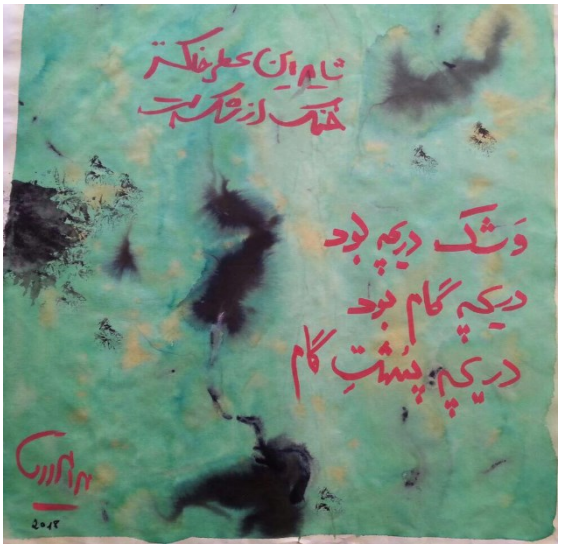
به شعر رویایی که نگاه می کنی، کلام نظامی در جانت جلوه ی تازه تری پیدا می کند. او کلمه ی در جوار ما را بر می دارد به هوا پرتش می کند و در همان هوا از او عکسی می گیرد که دوباره که نگاهش می کنی، به این یقین می رسی که ورز کلمه کاری است که از او به این خوبی و خوشگلی بر می آید.

می گویم خوب و خوشگل برای اینکه کار آرایش کلمه برای گسترش زبان، عملی خدایگانی است. آفرینشگر و آرایشگر و آرامشگر و مختار در کار می خواهد. همان که در شعر کم مانند رویایی هردم جلوه ی دیگر و بهتری دارد. همان که زبان و کلام آشنای تو را، هم نخست "آشنا زدایی" و سپس "آشنا زایی" می کند. درس درست دیدن زبان و کلام است شعر او، بی آنکه مقصد شاعر این باشد.

فهمِ خلاف عادت کنونی مردمان است که در واژه و واهه ی شعر او نهان شده است. رویایی روایت و رفتار با کلام را به تمام بلد است. شاعر به همان معناست که از انگشت شمار شاعران در دوران و اعصار به انتظار می توان بود. با یک جابجایی فعل و یک فاصله و یا یک حذف و یا افزایش با زبان رایج دوران ما کاری می کند که رونقی را می برد و رونقی را می آورد.

این کار در شعرما از نظامی تاکنون چندان رواج نداشته است. مردمان آرژانتین ضرب المثلی دارند که می گوید: "شهرهای کوچک به جهنم های بزرگ می مانند." شعر کوچک و کم مقدار هم بی شبهات به این سخن نیست. شاعران بزرگ مادران دلسوز و تیمارکنندگان بی توقع زبان و کلام و کردارهای کلامی و زبانی هستند و رویایی به راستی از زمره ی شایسته ترین آنان است.

علی قنبری



زبان رؤیا

از میان هم نسلان رؤیا کمتر شاعری سراغ داریم که در تمام طول حیات شاعرانه اش در پی تجربه گرایی باشد و به یک امضای شخصی تن ندهد. رؤیا حتی در دوره ای از عمرش که کمتر شاعر تثبیت شده ای به دنبال تجربه های تازه ای ست به سمت پروژه های تازه ای می رود .
رؤیا را همه با شعر حجم می شناسند و برای شعر حجم خود رؤیا با مانیفستش و دیگران بسیار سخن گفته اند، از جمله خودم. من درباره جنبه های متفاوت شعر رؤیا بسیار گفته ام اما برای این ویژه‌نامه می‌خواهم به مولفه‌های زبانیت در شعر رؤیا بپردازم و بگویم چرا نوشتار رؤیا برایم اهمیت دارد.

۱. رویا برای شاعران زبان دهه هفتاد در ایران، حکم گرترود استاین را برای شاعران زبان آمریکا دارد حتی رفتاری که رویا در محور همنشینی کلمات انجام میدهد چیزی است که گرترود استاین هم بر آن تاکید دارد: «دورترین کلمات هم وقتی کنار هم قرار می گیرند با هم نسبتی برقرار می کنند».

۲ . رویا به ما آموخت چطور به کلمات رجوع کنیم، چطور هر کلمه ای را همچو خمیر در دست بگیریم، همه پتانسیل کلمه را لحاظ کنیم و قدرت هر کلمه را دریابیم و اساسا با کلمه رفتار و تعامل کنیم.

۳ .از میان همدوره های رویا، او با اختلاف بیشتر از همه ارجاع شعرش به زبان است؛ یعنی ابژه در شعر او خود زبان است، و نه چیزی در بیرون از شعر، و در واقع شعر او ابژه ای می شود برای خود شعر .

۴. در شعر رویا عدم تعین یا عدم قطعیت یک مولفه ی بسیار مهم تلقی می شود و این عدم تعین و قطعیت را البته می توان تا حدودی در شعر هوشنگ ایرانی و تندرکیا هم ملاحظه کرد.

۵. برای رؤیا نوشتن شعر یک «پروسه» است. اما محصولی در کار نیست، چیزی در پایان تولید نمی شود. در واقع رخداد ، روند و اجرای کار اهمیت دارد و نه موضوع ، محتوا و هدف.

۶. استفاده از زبان به مثابه یک «برون‌رفت»، یعنی تنها راه رفتن به سوی ناخودآگاه، به سوی آن چیزی که سرکوب شده، چیزی که نظام نمادین موجود یا «قانون پدرانه» را مختل می کند، در شعر او بخوبی نمایان می‌شود

۷. رؤیا، زبان را همچون پنجره ای شفاف رو به تجربه زیستی بکار
نمی برد بلکه او به مصالح طبیعی کلمات دقت و توجه نشان می دهد .
۸. شاید به علت وجه انشقاقی و ناپیوستگی در شعر رویا در ابتدا ممکن است به صورت یک نوشتار

اتوماتیک بنظر برسد، در حالیکه این وضعیت اغلب بشدت گونه ای بازنگری است برای رسیدن به نسبت مناسبی از مصالح.

۹. این شعر که با زبان بصورت ابژه ای برای خودعمل می کند، یک شعر خواننده محور است و نه مولف محور و یک خواننده منفعل را مد نظر ندارد و بدین ترتیب «از آن خود سازی» را ترویج می کرد و از خواننده می خواهد که متن را از آن خود سازد و در تولید معنا شریک شود.

۱۰ . در شعر رویا، ما با یک ساختار موزائیکی از جملات ظاهرا بی‌ربط و شقه شقه روبروایم. این سیر روایتگری بی‌ارتباط ، خواننده را از یک روند خطی مایوس می‌کند در حالی که در همان زمان جهان کامل‌تری از ارجاع را می‌گشاید . در شعر رویا، تاکید بر تولید است تا اینکه بسته‌بندی(شروع، میانه ، پایان) و نیز تاکید بر خلاص‌شدن از مفهوم.

۱۱ . شاید شعر رویا، برای برخی، یک شعر به مثابه یک ساختار روشنفکرانه و کلامی است تا اینکه یک بیانگری الزامی که از عواطف آدمی سرچشمه می‌گیرد. آنها رویکرد رویا به زبان را یک رویکرد نخبه‌گرایانه تلقی کرده و یک جایگاه طبقاتی برای آن در نظر می‌گیرند. من فکر می‌کنم این نگاه هنوز به وجه تولیدی نظر دارد و نه وجه مصرفی، یعنی یک نگاه مولف محور. آنها باید آموزش ببینند خودشان تولید کننده باشند؛ خودشان چیزی را از اثر بیرون بکشند .

۱۲ . در شعر رویا «من» یکه‌ای در کار نیست. مولف، اتوریته و اقتدار خود را کنار می‌گذارد و بواسطه توزیع عادلانه در سراسر متن به یک قادر عادل تبدیل می‌شود و باعث می‌گردد خواننده در متن مشارکت کند و بدینوسیله یک دمکراسی در متن برقرار می‌شود. این متن است که خواننده را فرا می‌خواند تا در پروسه تشکیل معنای دخالت کند. در اینجا خواننده تولیدکننده/ مصرف‌کننده است .

۱۲. شعر رویا درباره‌ی چیزی نیست، در ارتباط و بی‌ارتباط با هر چیز است.

۱۳ . او نمی‌خواهد شعرش تظاهرات و وانموده‌ی تغزلی و دراماتیک باشد، او می‌خواهد معنا را در سراسر متن توزیع کند. شعر رویا تمامیت‌خواه نیست.

۱۴ . رویا در شعر یک چشم چرخان دارد، همچنین مرتب چشم اندازها را عوض می کند. در شعر رویا کلمات تهی هستند، و ما درگیر مدلول استعلایی نیستیم، ما هر بار از یک زاویه به کلمه نزدیک می شویم و هیچ اینهمانی ای وجود ندارد. رویا در حال نامگذاری دوباره جهان است. رویا با شعر چنان می کند که آدورنو می گوید: «نمی‌گذارد جهان به انقیاد دربیاید».

۱۵ . شعر رویا محصول خوانش غیر شناخت‌شناسیک است و حاصل گذر از وجه ماهوی و مبانی هویت‌دهنده است. او درگیر هستی است، هستی شناسی و نه شناخت شناسی. او درگیر وجود است و نه موجود. معنا برای او آن چیزی نیست که دیگران بر آن توافق دارند بلکه معنا بدینسان نزد هر کسی موجود است.

۱۶ . برای رویا سازه های متنی نقطه عزیمت کار می‌شوند، این سازه متنی می تواند «متن سنگ قبر» باشد و یا یک کلمه «امضا». برای رویا کلاسه بندی مطلق زبان ادبی موجود نیست و هر چیزی می تواند نقطه عزیمت رویکرد شاعرانه او باشد.

مسعود کریم‌خانی (روزبهان)

وجوه اثباتی شعر حجم[۱]

نخست سپاس می‌گزارم دوستانی را که زحمت کشییدند، چراغ در برابر کلمه روشن کردند، و سبب شدند ما اکنون اینجا باشیم و تبادل فکر کنیم. بیش از همه سپاسگزار دکتر مظفر رؤیایی هستم که پیشنهاد برگزاری این جلسه را دادند، ونیز خانم مریم جعفری آذرمانی را سپاس می‌گزارم که سهم زیادی در برگزاری این نشست متقبل شدند، و همچنین ـ و بویژه ـ ممنون اقای حافظ موسوی هستم که در تهیه‌ی کتاب‌های مورد نیاز یاری‌ام کردند.

دیگر انکه اگر در اینجا، درباره‌ی شعر حجم یا شعر نیمایی حرف می‌زنم به این معنی نیست که شعر خود را درچارچوب این نحله‌های شعری تعریف می‌کنم. در این گفتگو، من صرفا محقق شعر حجم هستم و لاجرم حرف‌هایم را به عنوان نگاه مثبت یا منفی من ارزیابی نکنید.

دیگر انکه، ادبیات نیمایی هشتاد و چند سال سابقه دارد، و از تاریخ صدور بیانیه‌ی شعر حجم نیز نزدیک به چهل سال می‌گذرد، و اگر قرار باشد به ویژگی این شعرها با توجه به آثار افریده شده در این انواع شعر بپردازم زمان محدودمان یاری نخواهد کرد. لاجرم مباحثی را که پیش‌تر در جاهای دیگر گفته‌ام در اینجا تکرار نمی‌کنم، و نیز حتی‌الامکان از ذکر مثال دوری می‌کنم. امیدوارم شما، با مهربانی‌تان نقطه‌چین‌های میان کلام را پر کنید.

مسئله‌ای اصلی‌ست، و آن این که آیا «شعر حجم» اساساً تعریفی دارد یا نه.

بسیاری معتقدند آنچه به نام بیانیه‌ی شعرحجم مطرح شده بسیار کلی‌ست و بیش‌تر، خود، بخشی از ادبیات شعر حجم است تا آنکه تعریفی از آن باشد. ویا: زبان آن بیانیه است که جاذبه دارد و محتوای آن بسیار کلی‌ست.

در حالی که بسیاری از شاعران، شعر خود را در چارچوب شعر حجم تعریف می‌کنند، کسانی هم هستند که ضمن پذیرش چیزی به نام شعر حجم، آن را نمی‌پذیرند و منکر ارزش‌های هنری آن هستند. و این در حالی‌ست که کسانی به طور کلی وجود چنین شعری را منکر می‌شوند.

وجود دو گروه نخست، مؤافقین و مخالفین، خود به معنی حضور واقعی این شعر است، و لاجرم تعریف این شعر، نه تنها بر عهده‌ی شاعران حجم بلکه درعین حال وظیفه‌ی مخالفان آن است. یعنی اگر من، شعر خود را در خارج از دایره‌ی شعر حجم تعریف می‌کنم، باید بتوانم مرزهای آن دایره را تعیین کنم، آن جا کجاست که من در آن جا نیستم. وقتی من می‌گویم که شعر من مثلاّ نیمایی نیست، شاملویی نیست، حجم نیست...باید بتوانم تعریفی از این شعرها به دست بدهم.

به تصور من، در ذهن مخالفان و مؤافقان این نوع از شعر، تعریفی هست، اما عبارت‌بندی این تعریف دشوار است. در واقع، عبارت‌بندی هر شعری، تعریف هر نوع شعری دشوار است.

معمولاّ ایراد می‌گیرند که هواداران شعر حجم، می‌توانند بگویند شعر حجم چه شعری، چگونه شعری نیست، اما نمی‌توانند توضیح دهند که این شعر چگونه شعری هست. من می‌کوشم در اینجا به وجه اثباتی، به وجه ایجابی این نوع از شعر بپردازم.

---

[۱]- متن سخنرانی مسعود کریم‌خانی (روزبهان) در فرهنگسرای هنر (ارسباران)، اسفندماه ۱۳۸۵

در این رابطه نگاهی به حرف نیما بیاندازم که می‌گوید شعر گذشتگان شعری‌ست سوبژکتیو. او، شعر پیش از خود را تا آن آنجا سوبژکتیو می‌داند که حتی فردوسی را، شاهنامه را، نیز در این دایره قرار می‌دهد و معتقد است شاهنامه به درد تئاتر نمی‌خورد.

من معتقدم جای‌هایی از شاهنامه هست که جنبه‌ی سوبژکتیو دارد، اما اصل روایت‌های آن ابژکتیو است. و کار فردوسی، به منزله‌ی تدوین کننده‌ی آن داستان‌ها، مطلقا سوبژکتیو نیست. او، به مانند یک مورخ کار می‌کند: تحقیق می‌کند، اسناد را به دست می‌آورد، سندشناسی می‌کند، کسانی هم هستند که او را در این کار یاری می‌کنند که خود فردوسی کسانی از آنان را نام می‌برد. چنین رفتاری، رفتاری یکسره ابژکتیو است.

هر چه هست، کسانی پیش از نیما بودند که شعر را از فضای ذهنی، از فضای سوبژکتیو، و به تعبیر من از فضای افلاطونی بیرون کشیدند و آن را زمینی کردند. این زمینی شدن، در شعر عارف هست، در شعر ایرج‌میرزا هست، در شعر میرزاده عشقی هست، و در شعر خیلی‌های دیگر.

بسیاری از مسائل اجتماعی را، شاعران دوران تجدد وارد شعر کردند. اما این زمینی شدن شعر، این همه صراحت، پس از مدتی خسته‌کننده می‌شد، و شد.

نیما، شعر دوران تجدد را از آن صراحت جدا کرد، و بدان ابهام بخشید، و این، به ویژه با به‌کارگیری نمادهایی ممکن شد که سمبلیسم نیمایی را فراهم آورد. این سمبلیسم، شعر را به فضایی کلی کشاند و به آن ابهام بخشید، ابهامی که نیما بارها از آن سخن گفته است.

شعر نیمایی، چه به دلیل ابهام آن، و چه به دلیل خود نمادها، و چه به دلایل دیگر، هم حوزه‌ی حرف را محدود می‌کند، و هم مسائل شخص را _شاعر را_ به بیرون از حوزه‌ی شعر پرتاب می‌کند. شعر نیمایی، به طرزی شتابناک از همان حداقل حرف‌های کلی و مبهم هم دور می‌شود و می‌شود سمبلیسم ناب. و این، به ویژه به دلیل تکرار سمبل‌های نیمایی بود که داد خود نیما را هم درآورده بود.

این که او می‌گوید: "هنوز از شب دمی باقی‌ست می‌خواند در او شبگیر"، همان است که شاملو می‌گوید: "از شب هنوز مانده دودانگی"، و این همان است که کسرایی می‌گوید: "اینجا شب است و شب‌زدکانی که چشمشان صبحی ندیده است" و همان است که سایه می‌گوید: "به کوچه‌سار شب کسی در سحر نمی‌زند"...نماد همان است، حرف هم همان. در واقع، چهل سال تمام، ما، تکرار حرف داریم. یعنی اگر حرف‌های نیما را از شعر نیمایی حذف کنیم، چیزی باقی نمی‌ماند. شاعر نیمایی حرفی برای گفتن نداشت، هی نیما را تکرار می‌کرد، تکرار، تکرار، تکرار.

شاعرانی به این نقص، به این ضعف پی برده بودند که هوشنگ ایرانی از جمله‌ی آن‌هاست.

پیش از آنکه به این موضوع بپردازم نکته‌ای را بگویم:

شاعران نیمایی، علیرغم این مسائل، توانستند امر مهمی را در کار شعر پیش ببرند، و آن، اینکه توانستند شعر را از حوزه‌ی گفتن خارج کنند، و به دنیای ساختن بکشانند.

در هنر نقاشی می‌دانید که مثلا وقتی سزان نقاشی می‌کند، کار او کشیدن سیب و گلابی نیست. سیب و گلابی می‌کشد اما غرض او ساختن یک تابلو هنری‌ست. کار نقاش، نقاشی کردن نیست که چیزی از واقعیت ذهنی یا عینی‌اش بردارد و تصویر آن را روی بوم بگذارد. کاراو ایجاد اثر هنری‌ست. او، برای آن لحظه‌ای کار می‌کند که آخرین نقطه‌ی رنگی را روی بوم بگذارد. نقاش، در جستجوی آن نقطه‌ی پایان است. در شعر گذشته‌ی ما، نقطه‌ی پایان معنی نداشت. شما، می‌توانید چهارصد سال شعر بدون نقطه‌ی پایان بخوانید. می.توانید ابیات را جلو عقب کنید، حذف کنید، اضافه کنید...اتفاقی نمی‌افتد.این نقطه‌ی پایان در کار شاعران نیمایی به وجود آمد، آن‌ها توانستند قطعه‌ی هنری بسازند آنگونه که یک نقاش تابلو هنری می‌سازد.

ضعف شعر نیمایی را، که خود شاعر را به بیرون از شعر رانده بود، کسانی چون هوشنگ ایرانی دریافتند. هوشنگ ایرانی با حرف‌هایی همچون "جهش از خویشتن، و به خویشتن رسیدن"، شاید برجسته‌ترین کسی‌ست که شهر نیمایی را از حالت ابژکتیو به سوبژکتیو برگرداند، و به ذهن فردی شاعر رسمیت بخشید.

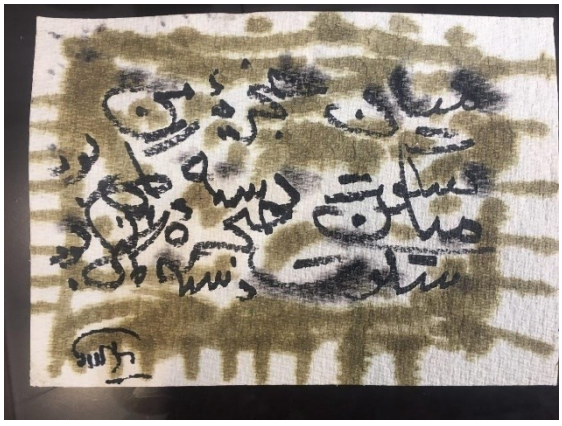
او، اما زود به دنیا آمده بود، و نبوغ او را هوش متوسط ایرانی درنمی‌یافت. نیاز به زمان بود تا جامعه‌ی ادبی ما جایگاه

هنری او را درک کند. دنیای ذهنی او را جامعه‌ی هنری ما نمی‌فهمید، او غریبه بود.
هوشنگ ایرانی بر آن بود تا نوعی از نگاه را وارد ادبیات‌مان کند، نگاهی را که همخوانی با شعر ما نداشت، و لاجرم ذهن ایرانی آن را نمی‌پذیرفت. سپس شعر احمدرضا احمدی آمد: موج نو. موج نویی‌ها هم به فضای سوبژکتیو شعر دامن زدند.
۱. کسان دیگری هم بودند، مثل سهراب سپهری، یا نصرت رحمانی، یا فروغ فرخزاد. اما همه‌ی این‌ها، علیرغم این که در واقع شاعرانی نیمایی نیستند، اما همچنان درگیر "گفتن"اند. چنان که فروغ، دردی داشت، حرفی داشت، فکری داشت که می‌خواست آن را بگوید. این است که در کارهای او یک ناهماهنگی معنایی، به لحاظ هنری البته، یک یک عدم سنخیت واژگانی، یک عدم ریتم مفهومی هست که به ساختار شعر آسیب می‌زند. به عنوان مثال در شعر "تولدی دیگر"، که خود من آن را بسیار دوست مِدارم، این پرسش پیش می‌آید که کدام منطق هنری سبب می‌شود که به فاصله‌ی کمی از "همه‌ی هستی من آیه‌ی تاریکی‌ست" شاعر به ریسمانی برسد که "مردی با آن خود را از شاخه می‌آویزد" و چند سطر پایین‌تر به "پله‌ی متروکی..."، و به "صیادی..."، و به "گوشواری..."، و به "پری کوچک غمگینی...". اینهمه مضامین مختلف که از جاهای گوناگون در کنار هم جمع شده‌اند مانع از آن می‌شوند که شعر به "قطعه" برسد. آنچه در شعر فروغ اهمیت دارد آن حسی‌ست که همچون رنگی ملایم تمام تابلو را در خود گرفته است و عناصر مختلف را به یپدیگر متصل می‌کند. سپهری هم هست که نیمایی نیست، که تقریبا هیچ یک از شعرهایش به قطعه نمی‌رسد. تصویرها را کنار هم می‌چیند و ادامه می‌دهد، بی آن که به جایی برسد. سپهری، پیوسته در همان آغاز می‌ماند!
آن چیزی که در شعر حجم مطرح است _این را می‌خواهم بگویم_ لین است که آنان توانستند قطعه‌ی سوبژکتیو هنری بسازند.
با همین نگاه، با این معیار، می‌توان به بررسی شعر شاعرانی پرداخت که شعر خود را در دایره‌ی شعر حجم تعریف می‌کنند. من شخصا، کمتر شعری از آنان دیده‌ام که به قطعه‌ی سوبژکتیئو برسد.اینان نیز، بیش‌تر درگیر "گفتن"اند تا خلق اثر هنری. شعر باید کنترل بشود، کلمه باید کنترل بشود، حس و حرف باید کنترل بشود، و همه‌ی این‌ها باید در مسیر ساختن اثر هنری، اثر سوبژکتیو هنری حرکت کنند، بروند، بروند، و برسند به آن نقطه‌ی پایان.

حرف این است که کار شعر اساسا گفتن نیست، ساختن است. و اگر ما بخواهیم سهمی در ادبیات جهان ،درشعر جهان، داشته باشیم باید دست از گفتن بشوییم. ما حرف چندانی برای دنیا نداریم، چه چیزی را می‌خواهیم بگوییم؟ ما، اگر نخواهیم خودمان را گول بزنیم، در فضایی پریمیتیو به سر می‌بریم.
به شعر شاعران نیمایی نگاه کنید، هنوز از روستا بیرون نیامده‌اند، شعر نیمایی، شکل مدرن دارد، کراوات زده است اما در حجره‌ی سنت باقی مانده است، حرف‌ها، حرف‌های سنت است، اعتراض شاعر نیمایی، اعتراضی سنتی‌ست، و حرف‌هایش ته‌لهجه‌ای روستایی دارد. هنوز شهری نشده، درگیر نوستالژی روستاست. شهری بودن، یکی از ویژگی‌های جانبی شعر حجم است.

نکته‌ی دیگر آن که شعر نیمایی می‌کوشید تا شعری آوانگارد باشد، و بود هم. اما این آوانگارد بودن، در حوزه‌ی فرم است که حضور پیدا می‌کند. چقدر شاعران نیمایی با فرم بازی کرده‌اند! از خود نیما تا اخوان و شاملو، و همه‌ی کسانی که "به پیروی از نیما شعر صادر کردند!" اما همه‌ی این‌ها به لحاظ حرف، بسیار مردم‌زده بودند، مردم‌زده نه مردم‌گرا. پوپولیسم ناب در شعر نیمایی موج می‌زند. اگر دقت کنید چیزی بیش از ناله کردن، بیش از نق‌زدن در این مجموعه نمی‌بینید. شعر حجم اما، علاوه بر فرم، در محتوا هم آوانگارد است. جدل‌هایی که در آن سال‌ها میان شاعران تعهدگرا و شاعران غیرمتعهد به وجود می‌آمد، در واقع دعوای فرم نبود، دعوای محتوا بود، دعوای حرف بود. این که شاعران حجم می‌گفتند "شعر متعهد نمی‌شود متعهد می‌کند"، نشان از گریز آنان از این پوپولیسم بود.شما، دفتر حتی شاعران جوان شعر حجم را هم که نگاه کنید خواهید دید که با چه مسائل تازه‌ای روبرو هستند.

جهان را تجربه کردن، جهان را در خود زیستن، جهانی دیگر ساختن، آن جهان دیگر را در یک قطعه شکل دادن، و قطعه را به نقطه‌ی پایان رساندن.این است آن چه شاعران شعر حجم را "گروه می‌کند."



سه نامه از یدالله رؤیایی به بزرگ علوی[۱]

۲۰ مارس ۱۹۸۸

استاد عزیز بزرگ علوی،

سلام،

چه رضایتی با این نامه مرا به سمت شما می‌برد! موهبت‌های نشناخته‌ای که به سراغم می‌آیند به حسابِ بخت می‌گذارم، که گاهی منتظره‌اند و موعود و گاهی غیرمنتظره. بختِ نوشتنِ نامه‌ای به شما نه منتظره بود و نه موعود. برعکسِ دیدارتان که وعده‌اش را به خودم می‌دادم و آرزویش، هر بار که خبر حضورتان را در پاریس داشتم، در من بیدار می‌شد. به خصوص این دفعه‌ی آخری که غبن ندیدن‌تان را چند برابر کرد.

دوست مشترک‌مان، شاهرخ مسکوب، چند روز پیش آدرس‌تان را به من دادند. و با من از دائرةالمعارف بزرگ زبان آلمانی که بخش ایرانیِ آن زیر نظر شما اداره می‌شود صحبت کردند. مشتاقِ دیگر شما، آقای سعید، هم از مونیخ نامه‌ای در همین مورد فرستادند با آدرس شما و اشاره به عنایتی که به من و کارهای ناچیز من دارید، که در جای خود تشکر دارد و مرا بدهکارِ مهربانی‌های خود می‌کند. چه آن‌که به خود زحمت می‌دهد و از مونیخ نامه می‌نویسد یا از رویِ ارادت به شما و یا به خاطر ارضا و خاطری در شعر، و چه خودِ شما که به من فکر کرده‌اید، و فکر کرده‌اید که اسم مرا به دائرةالمعارف ببرید. بارِ من از این محبت‌های بی‌شائبه سنگین می‌شود.

البته شما بارِ مرا سبک می‌کنید، چون مقداری از آن را به دائرةالمعارف می‌برید، و چون فکر می‌کنم که اسم من حالا دیگر بارِ من است. این حس را وقتی می‌کنم که می‌بینم از خواننده‌هایم جدا مانده‌ام. خودِ شما استاد، بدون این‌که قصدِ قیاسی در بین باشد، وقتی که «چشم‌هایش» منتشر می‌شد و سال‌های بعد از آن، سال‌های تبعید، حس نمی‌کردید که بزرگ علوی باری برای بزرگ علوی شده است؟ (همین‌که آدم پوبلیکی دارد، کوچک یا بزرگ، بلافاصله در برابر آن‌ها تعهدی حس می‌کند که نمی‌داند چیست، که همیشه مُبهم می‌ماند). با این‌که دیر شده است هنوز هم اگر می‌دانستم این باری که می‌کشم اسم‌اش چیست، لااقل به کشفِ نیمی از خودم می‌رسیدم. و این نیمه‌ی هشیاری هم که با من است، اقرار می‌کنم در این‌جا دیری است عاطل مانده است. حالا که زندگیِ شعر را فاصله‌ی صفحه‌ی سفیدِ کاغذ و کِشو محدود می‌کند. و کِشو هرچه می‌نویسی می‌بلعد، خوشختانه هنوز در میان پوبلیکِ (دوستدارانِ؟) ما، خواننده‌هایی هستند که طلب‌کار مانده‌اند. اول‌ها فکر می‌کردم که به علت

[۱] – با سپاس از مهدی استعدادی شاد که این نامه‌ها را در اختیار ما گذاشت.

زندگی در تبعید است که شعرها در کشوها می‌مانند و به دستِ خواننده نمی‌رسند. اما حالا می‌بینم که در تهران هم چیزِ دندان‌گیری منتشر نمی‌شود، و سال‌ها است که حرکت و نفس تازه‌ای در شعرِ معاصر نیست. گاهی از خودم پرسیده‌ام که شاعرانِ نسلِ من، و شاعرانِ نو، آیا دیگر نمی‌نویسند؟ یا آن‌که می‌نویسند و رازهای کوچک و فنی‌شان را از انزواهاشان بیرون نمی‌دهند؟ بیشتر که به فکر می‌روم، می‌بینم که حالا تقریباً همه‌جا شعر قلمروهایش را دارد از دست می‌دهد. و شاعران واقعی خاموشند. نمی‌دانم چه می‌گذرد، ولی آن‌چه می‌گذرد مرا به نتیجه‌گیری‌هایی خیلی شخصی می‌رساند. انگار این روزها (و به‌خصوص همین روزها که نمی‌دانم در قلهک چه دیواری بر سرِ مادرِ من خراب می‌شود)، دنیا به همان اندازه که به شعر اهمیتی نمی‌دهد، برای انسان هم اهمیتی قائل نیست. گو این‌که اگر در گوشه‌ای از برلن شرقی انسانی به شعر و مناظر آن اندیشه می‌کند، بارقه‌هایی مرا به همین صفحه‌ی سفید دوباره دل‌بسته‌تر می‌کند. در وطن هم، در هر زمانه‌ای، زمانی انسان عزیز بوده است که شعر هم عزتی داشته است. آن‌چه هم که فعلا بر ما می‌گذرد، شعر نیست، نه انسان‌ها را کامل می‌کند و نه انسانیت را، جز این‌که ترسِ مرا از زندگی بیشتر می‌کند.

مرا ببخشید استاد، نمی‌دانستم در این اولین نامه‌ام به شما، چه برای‌تان بنویسم. از خُلق و خویِ شما چیزی نمی‌دانم. با این‌که آثارتان را خوانده‌ام و نسخه‌جاتی از آن‌ها را درس می‌دهم، حتی نمی‌دانم چند سال دارید! راستی چند سال دارید؟ بنابراین چه می‌توانستم بنویسم جز این‌که ناخنکی به احوالاتِ خودم زده باشم، تا از احوال خودتان برایم بنویسید؛ که اگر بنویسید، ولو سایه‌دستی، مرا نگرانِ آن‌چه در این سطور فقیر آمده است، نخواهد کرد، که به نق زدن می‌ماند و شک دارم که مصدّع نباشند.

بک جلد کتاب «از سکوی سرخ» برای‌تان فرستادم. این کتاب منتخبی از مصاحبه‌ها است، و چون مصاحبه‌کنندگان اشاره‌ای کم‌وبیش کافی به شعر و زندگیِ من دارند، شاید بتواند حرفی در باره‌ی من را تغذیه کند. تصمیم دارم در آینده کتاب‌های دیگرم و به‌خصوص مجموعه‌های شعر را برای‌تان بفرستم. چون حقیقت این است که در حالِ حاضر از هر کدام یک جلد بیشتر ندارم.

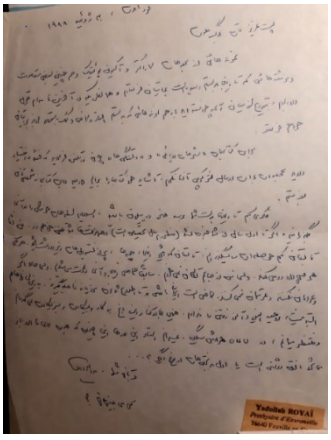
معذالک، تا این کتاب و کتاب‌های دیگر به دستتان برسد، فکر کردم برای این‌که به کار تنظیم‌کننده‌ی مطلب برای دائرةالمعارف کمکی شده باشد، فتوکپی دو نوشته را، یکی به فارسی و یکی به فرانسه، که در میان کارهای‌ام پیدا کرده‌ام در جوف همین پاکت می‌فرستم. اولی می‌تواند تصویری از من تا پیش از حوادث اخیر بدهد. و دومی مصاحبه‌ای است که La Croix، روزنامه‌ی معروف فرانسوی در سال‌های بعد از انقلاب کرده است و توضیح صدرِ آن می‌تواند مفیدِ فایده و روشن‌کننده باشد.

غیر از این‌ها، نقدهای رضا براهنی (که قسمتی از آن‌ها در کتاب «طلا در مس» جمع‌آوری شده) از انتشارات «زمان» و یا مأخذی معتبرتر: «شعر نو از آغاز تا امروز» تألیفِ محمد حقوقی (انتشارات فرانکلین)، و نیز کتابی از اسماعیل نوری‌علا در نقد شعر معاصر و... می‌تواند

مورد استفاده قرار گیرد. که این‌ها غالباً مربوط به بیست سال پیش می‌شود. متأسفانه زندگی در غربت اجازه نمی‌دهد که آرشیو مرتب و دم‌دستی از آن‌چه در باره‌ام نوشته می‌شود در اختیار داشته باشم، آرزوها را دراز می‌کند و دست‌ها را کوتاه. ما با دلتنگی‌های‌مان می‌مانیم و خرما بر نخیل.

امروز که روز اول فروردین است، هنوز نمی‌دانم باید با همه‌ی فاجعه‌هایی که بر من و ما می‌گذرد، حس سال نو و تبریک و تبرّک کنم یا نه. معذالک اگر هیچ چیز مُبارکی در این ایام نبینم، به یک چیز در این لحظه از صمیم قلب می‌اندیشم و آن آرزوی سلامت برای شما آقای بزرگ علوی است-

و امیدِ دیدارتان - یدالله رؤیایی



نورماندی، ۳۰ ژوئیه ۱۹۸۸

دوست عزیز آقای بزرگ علوی

نمونه‌هایی از مجله‌های "کاراکتر" و " آکسیون پوئتیک" و هم چنین مقالات و نوشته‌هایی که تا اینجا بدستم رسیده است برایتان فرستادم و همانطوریکه در آخرین نامه ام قول داده بودم، بتدریج از میان آنچه خواسته اید باز هم نمونه‌هایی که بدستم افتاد و کافی و کمک به مقصود بودند برایتان خواهم فرستاد.
برای کتابهای "شعرهای دریایی" و "دلتنگی ها" چون در تلفن فرمودید که فعلا در اختیار دارید عجله‌ای برای ارسال فتوکپی آنها نکردم، تا شاید خود کتابها را برایم بفرستند و برای کتابخانه شخصی تان بفرستم.
فکر کنم تا اینها بدست شما برسد هنوز در ییلاق باشید، امیدوارم لحظه‌های خوشی را در آنجا بگذرانید. اگر تا اول سال از شما خبری نشد(منظورم سال تحصیلی است) در همانوقت به شما تلفن خواهم زد. من اما تابستان کم حوصله‌ای را میگذرانم. تابستان که می‌شود اینجا، همه جا، پُر از فستیوال‌های ریز و درشت میشود. هر کسی هر چی دارد رو می‌کند. ولی من از جایم تکان نمی‌خورم . سابقاً گاهی اینجا و آنجا دعوت می‌شدیم. ولی حالا اگر دعوتمان نکنند دعوتمان نمی-کنند. کافی است ایرانی باشی و تا اطلاع ثانوی موذیانه فاصله بگیرند. به این لحاظ ها هم البته همیشه روحیه اینور و آنور رفتن را ندارم. همین جا در کنار این باغ به کار و بیکاری و سبزیکاری می‌گذرانم و منتظر میمانم، در بین الملل حوادثی میگذرد. نمیدانم استاد این روزها چیزی که جلوی روی ما دارد باز می‌شود اُفق روشنی است یا اول بدبختی‌ها در نوع دیگر؟...
قربان شما یدالله رویایی
کی می‌بینمتان؟

نورماندی، دوازده مه ۱۹۸۸
استاد بزرگ علوی عزیز،
واقعیت‌ها، می‌گویند، زمانی خیال بوده‌اند و یا خیالی بیش نبوده‌اند. نامه‌ی شما که رسید، دیدم واقعیت‌هایی هم اتفاق می‌افتد که خیالش را نمی‌کردیم. برای من این اتفاق‌ها به برکت و بار می‌مانند، آسایش می‌آورند.

تصورش را نمی‌کردم که شما حوصله‌ی زیبای‌تان را برای کارهای من به کار گرفته باشید. احاطه‌ی شما به زندگی زبان و آن‌چه در حیات شعر و ادب ما می‌گذرد، چنان است که آدم از گذار از سطرهای شما تازه می‌شود. در حرف‌های شما طراوتی است که خیلی از مشاهیر نسلِ شما به آن نرسیده‌اند، چرا که به مناظر نو التفاتی نبسته‌اند.

امیدوارم به زودی بختِ خواندن رمان «موریانه» را داشته باشم، و هم‌چنین خاطراتِ شما که باید چیزِ پروپیمانی از آب درآید و منبعی برای تغذیه‌ی تاریخ. شما اگر تمام عمرتان را به همین سرشاری گذرانده باشید، چه غنایی اندوخته‌اید استاد. به نظرم می‌رسد که زمان هم، اگر بلد باشیم بگذارنیمش، مثل مَکان به مُلکِ آدم درآید؛ چیزی که در مورد خودم خیال می‌کنم عبث مانده است و این منم که مملوک ۵۶ سال عمر شده‌ام. حالا در این سرِ عمر وقتی به راه رفته نگاه می‌کنم، راضی از آن‌چه کرده‌ام، به آن‌چه نکرده‌ام می‌اندیشم و آن‌چه می‌کنم راضی‌ام نمی‌کند، به آن‌چه نمی‌کنم می‌مانند. و آن‌چه نمی‌کنم همیشه ناخنکی به اعصاب من می‌زنند. تشویق‌های شما فقط تسلایم می‌دهند. شاید اگر باز برایم بنویسید، نیروهای مرا بیدار کنند. شما را نمونه‌ی نیرو می‌بینم وقتی که نامه‌تان را می‌خوانم، وقتی که از روزمره‌های خود می‌نویسید، از کار، نوشتن، خواندن، سفر، موسیقی... عجب! پس این منم که «حسابم بسته می‌شود». اِقرار می‌کنم که روزهای من از آن‌چه روزهای شما را پُر می‌کند خالی است. شما در نظم زندگی می‌کنید و من در نَوَسان. به خصوص این ایام که دوره‌ی بدی را می‌گذرانم، این دوره‌ها را می‌شناسم، هر چند وقت یک‌بار سر می‌رسند و بعد هم می‌روند. اگر مرا با خود نبرند، مضطرب و منکر و لَخت و کِرخت می‌مانم. ساعت‌های درازی در همین گوشه‌ی کتاب‌خانه، که تازه برایم بهترین جای دنیا هم هست، هاج و واج می‌گذرانم، از این کتاب به آن کتاب، از این دفتر به آن دفتر. در میان آن‌چه محصورم می‌کند و در میان آن‌چه از این‌جا و آن‌جا به دستم می‌رسد، وقت می‌گذرانم و دستم به جایی نمی‌رسد. مثل غلت زدن در بستر به وقت بی‌خوابی، مثل «کلوشاری» (ولگردی)در مترو. نمی‌دانم این سربریدنِ وقت است یا اتلاف خود؟ جسمی است یا روحی؟ به‌هرحال چیزی هست که فراستِ مرا عاطل می‌کند و گاهی مرا از چیزی نیامده می‌ترساند. روزگاری بود که فکر می‌کردم چیزی پرسیدنی برای مرگ نگذارم ولی امروز آن‌چه زندگی برای من می‌گذارد، یک شبکه اعصاب مُختَل است در میان ترکیبی از استخوان و گوشت که می‌بینم چندان هم پرسیدنی نبودند.

در میان شاعران بعد از ۲۸ مرداد گروهی بودند که می‌شود آن‌ها را، به قول فرانسوی‌ها Maudit (نفرینی؟) لقب داد. ذوق‌مرگ، سرگردانی، الکل، خودکشی، تریاک، ملانکولی، غم، غمِ شکست، خودخرابی، انکار و ناسزا... از خصوصیات آن‌ها بود، و همه به افراط. غالب آن‌ها در جوانی یا خودکشی می‌کردند و یا در گوشه‌ی قهوه‌خانه‌ها و پیاده‌روها مردند. نام‌هایی مثل رضا ثابتی، علی اشتری، عماد خراسانی، و از مدرن‌ترها بهروز فربود، بادیه‌نشین، منوچهر نیستانی، بهرام صادقی، حسن قائمیان و به نوعی هوشنگ ایرانی و نصرت رحمانی و... و اقماری دیگر که آثار کم‌وبیش‌شان نامی از آن‌ها به‌جا نگذاشت ولی در خاطرِ من بیش‌وکم مانده‌اند. ما هم در میان آن‌ها می‌پلکیدیم. وجهِ مشترک ما با آن‌ها غیر از شعر، الکل و افیون بود که آن‌ها را به دنیای خودشان می‌بُرد و ما را به دنیای خودمان. این یعنی تمامِ سال‌های ۳۰ و ۴۰. ما یعنی مثلا من و منوچهر آتشی، احمد شاملو، اخوان ثالث، نصرت رحمانی و... و این آخری که پرسیدیدید (که خوش‌بختانه هنوز زنده است و با افراط‌های خود باقی است) و از شاعرانی است که در سال‌های آخر دهه‌ی

۳۰ و اوائل ۴۰ شعاع تأثیر فراوانی داشت، و حتی شاعران نوخاسته‌ی تحت تأثیر او که با تأسی از روحیات او و حَشر و نَشر با او، به گروه شاعرانِ Maudit و به دنیای افراط و مرگ و نفرین پیوستند، کم نبودند. از خصیصه‌های برجسته‌ی او صمیمتِ اوست با شعرش و با خودش، با زبانی گاه گستاخ (osé) و سایه‌هایی از طنز. چهار یا پنج مجموعه‌ی شعر دارد. بهترین آن‌ها به نظرم «حریق باد» است که اصالت‌های کار او و کمالِ او را می‌نمایاند (شاید انتشارات «کتاب زمان»). و یا شاید کتاب «میعاد در لجن» که بیشتر نماینده‌ی روحیات او نیز هست و این حتی از عنوانش پیداست.

برگزیده‌ای از آثارِ من متاسفانه موجود نیست که برای‌تان بفرستم که البته کار شما را سهل‌تر می‌کرد. چاپ این برگزیده در انتشارات «مروارید» با حوادث بعد از انقلاب مُعَلّق مانده، همراه با دو مجموعه از آخرین شعرهای من به نام «لب ریخته‌ها» و دیگری «از سقوط در وقتِ گل» که فرم‌های چاپ شده را آن‌ها نیمه‌کاره رها شد.شنیدم در سال ۵۸ با خیلی از کتاب‌های دیگر خمیر کردند. اگر حال و هوای مساعدی برای شعر و ناشرانش پیدا شد و این کتاب‌ها درآمد، حتماً برای‌تان می‌فرستم؛ این‌ها و هم‌چنین کتاب‌های درآمده را. اشتیاقِ من در این مورد و این‌که آثار من راهی به کتاب‌خانه‌ی شما داشته باشند، خیلی بیشتر از آن است که در نامه خجالت‌ام داده‌اید.

در مورد نسخه‌ای از بیانیه‌ی «شعر حجم» که فرمودید، زمانی مجله‌ی «بررسی کتاب» یک شماره مخصوص شعر حجم درآورده بود، که چون غیر از متن بیانیه، حرف‌هایی هم از شاعران دیگر گروه در آن بود، ترجیح می‌دادم که آن را پیدا کنم و یک فتوکپی از تمام آن برای‌تان بفرستم، اما این خانه‌به‌دوشی‌ها ذهن و زندگی را آشفته می‌کند و هیچ‌چیز هیچ‌وقت سرِجای خودش نیست. علتِ تاخیر در جواب هم در حقیقت همین بود که امیدوار بودم که آن‌چه را که برای کار آنسیکلوپدی (فرهنگنامه ای) لازم است زودتر بفرستم، و نشد. ناچار فعلاً یک جلد کتاب «هلاک عقل به وقت اندیشیدن» را برای‌تان فرستادم که در آن می‌توانید متن بیانیه را بیابید و نیز تبیین‌هایی در اطرافِ آن. این کتاب برگزیده‌ای از مقاله‌های من است که شنیده‌ام چاپ دوم آن را گردآورنده با نام «از زبان نیما تا شعر حجم» درآورده است. که البته نه او و نه ناشر لزومی برای کسب نظر مؤلف ندیده‌اند و یا دادنِ فرصتی برای تجدیدنظری...!!

برای معرفی یکی از کتاب‌های من، گو این‌که «شعرهای دریایی» شهرتِ بیشتری دارد، ولی شخصاً ترجیح می‌دهم «دلتنگی‌ها» را انتخاب فرمایید. از لحاظ مکانیسم ذهنیِ من و ساختمانِ خیال‌ها و تصویرها، بیشتر به تکنیکِ «شعر حجم» نزدیک است. در حقیقت طلیعه و تکوین «شعر حجم» از «دلتنگی‌ها» شکل گرفت و در «لب‌ریخته‌ها» و «از سقوط در وقت گل» کامل شد. «لب ریخته‌ها» با این‌که هنوز به صورت کتاب درنیامده‌اند ولی شعرهای شناخته‌شده‌ای هستند، به علت انتشارهای پراکنده‌شان. خیال می‌کنم برگزیده‌ای از آن‌ها به زبانه فرانسه درآید.«دلتنگی‌ها» را سعی می‌کنم تا ماه آینده بفرستم و تا آن وقت این نکته‌ها را می‌توانید در فیش مربوط قید بفرمایید:

۱- محل انتشار و تاریخ: تهران، انتشارات اوزن سال ۱۳۴۷، گزیده‌ی موضوعی از شعرهای سال ۱۳۴۴ تا ۱۳۴۶. منظور از موضوعی شعرهای کویری است که نشئتی است از کودکی‌ها و زادگاه و قلمروهای تجربه و آن‌چه که به اصطلاحِ فرنگی‌ها "زندگی کرده‌ام". برعکسِ «دریایی‌ها» (شعرهای دریایی) که خیال‌هایی از درون و از تجربه نیست بلکه از برون و از عقده و اعجاب است و کَسبی است.

۲- نقدی از اثر و تاریخ و محل انتشار: مجلات نگین و فردوسی و گاه‌نامه‌ها و ماه‌نامه و یا صفحات ادبی کیهانی و آیندگان و بسیاری که ذکر نام و تاریخ این

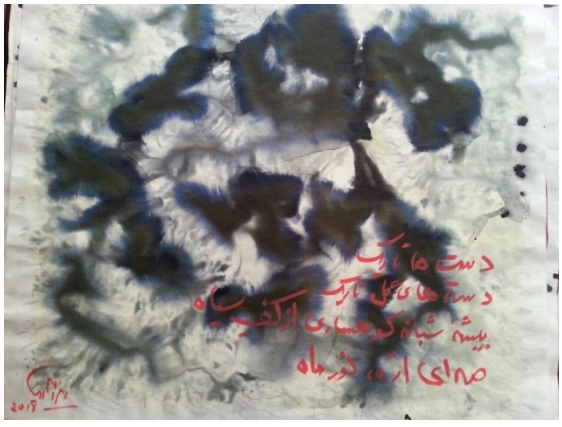
نشریات و تهیه‌ی فهرست آن‌ها کار مشکلی است و اصلاً نمی‌دانم به نظرتان ضرروی می‌آید یا نه؟ چون نوشته‌اید. معذالک اگر برای کارتان ضرورت حتمی دارد، می‌توان به نمونه‌هایی چند اشاره کرد.

۳- ترجمه‌ی اثر به یک زبان خارجه. در زبان فرانسه به صورت پراکنده و در ماه‌نامه‌ها و فصل‌نامه‌های ادبی مثل Action poétiques و caraetere، و به زبان انگلیسی در امریکا به ترجمه‌ی امیر طاهری، در کتابی به اتفاق دو شاعر دیگر: نادر نادرپور، سیمین بهبهانی. حالا نمی‌دانم حکمت مترجم در کنار هم گذاشتن این سه شاعر چیست. به نظرم شاید خواسته است نماینده‌ای از هریک از مناظر مُدرن، میانه‌رو و سنتیِ شعرِ معاصر انتخاب کرده باشد. به زبان صرب و مقدونی در یوگسلاوی (منتخب) و هم‌چنین در آنتولوژی‌هایی که از شعر معاصر ایران در آلمان، انگلیس و امریکا و... البته به انتخاب، ترجمه شده است.

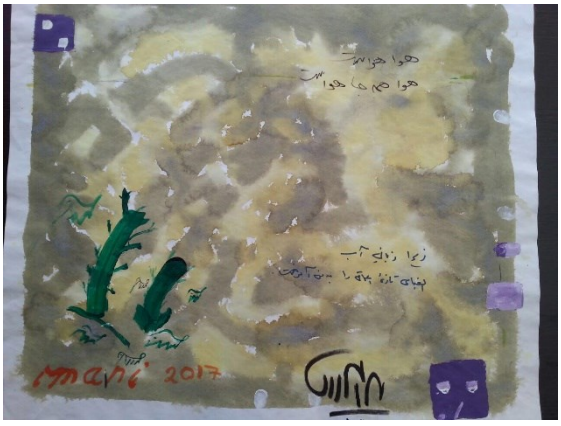
۴- یک فیلم به کارگردانی نصیب نصیبی از «دلتنگی‌ها» تهیه شده است (فیلم بلند)، و یک فیلم تلویزیونی سه‌دقیقه‌ای که شماره‌ی آن را موقعِ ارسال کتاب برای‌تان خواهم نوشت. برای بعضی از آن‌ها مجید انتظامی و پری زنگنه موزیک و آواز ساخته‌اند و در کاسِتی از کانون انتشارات پرورش فکری درآمده است. شماره تلفن من در پاریس... است (سه‌شنبه‌ها، چهارشنبه‌ها و شنبه‌ها) و روزهای دیگر در ده هستم و به قول فرانسوی‌ها Compayne، تلفن:...

شنیدنِ صدای شما از آن‌جا احوال مرا در این‌جا جا می‌آورد، مثل رسیدن سایه‌دستی از شما و یا مثل رسیدنِ خودِ شما؛ به‌خصوص اگر فکر می‌کنید که کمکی می‌توانم به پیشرفت کارهای‌تان بکنم، تردید نکنید و به نق‌زدن‌های من در ابتدای این نامه فکر نکنید. این‌جور دردِدل‌ها را معمولاً برای کسی نمی‌نویسم. شاید مشکل من این است که از کودکی مدام به من گفته‌اند که وقت طلاست و غنیمت است ولی یاد نگرفتیم که این غنیمت را چگونه اداره کنیم؛ حالا که دیگر دیر شده است. در شطحیات شبلی* می‌خواندم: "من وقتم، و وقتِ من عزیز است، و در وقتِ من جز من نیست". دیدم در حقیقت من به شرِّ خود درمانده‌ام. مسئله‌ام این است که این شرّ را، وقت را، از میان بردارم. خوش به حال‌تان استاد، که سلطان وقت‌های خودتان هستید. این سلامت جسم و جان برای‌تان مُدام باد!

با آرزوی دیدار: یدالله رؤیایی



چند شعر از یدالله رؤایی



از مجموعه واریاسیون ظهر بر دار

و رقص کشته بر نظاره ی ظهر
ظهر هوا را
یک چکه می کند
به سینه ی دیوار

و ظهرخون خودش را
می خورد
با ریسمانی از ربط.

افسون ظهر
ریخته با دیوار
و ربط را
آویخته با رقص ربط
در رقص آن چه می آویزد از ظهر
در نگاهِ
ظهری که نیست

رقص قتیل !

با آن چه از نگاه در افسون ظهر می ریزد
چشمی است که بسته
در طلیعه ی زخم می ماند، می ماند
تا باز می شود روزی
و پخش می شود در داغ
وقتی که دار سینه ی دیوار را
جا می گذارد در زخم

در عدل ظهر خورشید
جایی برای زخم کهنه
کهنگی زخم می شود
وقتی که رقص کشته سینه ی دیوار را
لبخندِ داغ می کند و
ربط
گسیخته از رقص می شود.

در رقص باد
کی دار را به سینه ی دیوار می زند ؟

ظهرِ بزرگ
عدل بزرگِ ظهر بود که دم بود،
که دم نبود، عدم بود
یک لحظه ی نیامده-رفته
کی بود که بود؟آن لحظه ای که بود؟ و که نبود؟
رونده بود، روا بود، آینده بود، آیا بود.
آیا بود؟ یا بود،
یا بود ؟

ظلمت از عدل ظهر می میرد
و عدل ظهر از ظهر، از تولد ظلمت.

روندگان شب، سایه خوارانِ آخر ِروز می آیند
جائی برای شب خالی کن
شب را خالی کن.
شبانه شانه هایش را باد
بادِ هوا می کند
و شانه هاش :شکل تازه ای از تاریکی!
طول طناب مرز فضا
مرز میان دو برج دو فاصله
مرز میان دو فصل
مرز هواهای مرزگرفته
وقتی که رقص کشته
از نظاره ی ظهر
در شکل تازه ای از شب
می آید

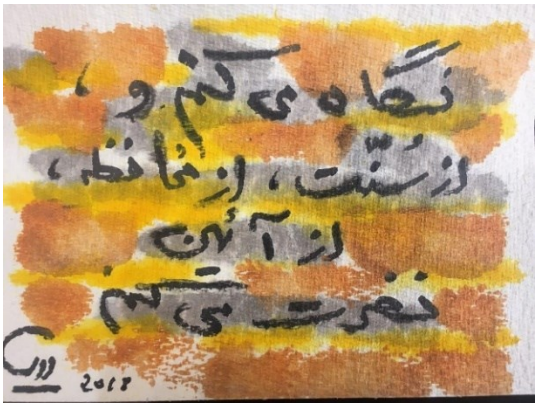
طول طناب !
باد است این که می گذرد از دار؟
و یا که دار می گذرد از باد؟

رقص طناب
ظهر هوا را میان همهمه ی معبر
یک تکه می کند
به سینه ی دیوار
با ریسمانی از ربط
با ریسمانی از مرگ
از مرز
مرز فضا.
کجای فضا آغاز فضا است؟

سیمای کوه از حرف
جائی برای پای فراری است
که جا نمی گذارد از پایش جائی
وقتی که پچپچه در سیم ها
تیری متواری را
می برد
و حرف را عصب سنگ می کند
فهم من از کویر
جائی در انتظار تقدیر می ماند
جائی برای تحویل حرف.
وقت فرار ، حرف
جائی برای پای فراری ست

صورت سنگ
وقتی سیاه نیست
جائی برای پای فراری است
آنجا که پچپچه ها بر جا
و تیرها در سیم ها متواری می مانند
جاهای پاها و پچپچه ها را
با خود می برند
تا کوه سطح سنگ را
جائی برای پای فراری کند.
جائی برای اوج
جای فرود.

بیانیه‌ی نفرت از نفرت



آنها از ما نفرت می‌کنند، ما از نفرت آنها نفرت می‌کنیم . (کمدی الهی)

نگاه می‌کنم وُ
از سنت، از محافظه، از آئین
نفرت می‌کنم

از فاضل، از میانه رو، ازمرده شور
وَ ازعتیقه، از کفن، از کافور
نفرت می‌کنم

از نبش قبر و از قالب، از قاری
وز شکل‌های تکراری
از سطحی، از کلیشه، از کهنه، از کهن
ـ از کهنه در شمایلِ نو
وز نو در التزامِ کهنه ـ
از حُجره، از قُم و از کَدکَن
نفرت می‌کنم

وَ از تمام آنان که خوابِ قرون رفته می‌بینند
از رجعت، از فرورفتن
نفرت می‌کنم

از آنکه از اصیل، از دیگر، از متفاوت می‌ترسد
وز شکل‌های شادِ شکستن می‌ترسد
زهد و ریا و مصلحت و رندی
کِشتِ دروغ
ـ فرهنگِ آخوندی ـ
از بَربَر از بسیج و از باتون
از قتل و از شقاوت، از قانون

از وهن و از شکنجه، از آزار
از اعتراض‌های خاموش
وَ اعتراف‌های ناچار
از مغزهای شسته، از شستن
نفرت می‌کنم

از صدای حلقه‌های بسته درضمیر وُ حلقه‌های بی‌ضمیر
از زخم و از زنجیر
از گشت‌های به اسمِ الله
ـ روی زمینِ خدا عفونتِ الله ـ
از حوض وُ از حوزه، از بوی گَند
از گنبد و مناره، از گوسفند،
از آفتابه، از لیفه، از اِزار
از چاهکِ ولایت
تا چاهِ انتظار،
تسبیح و کفش‌کن
نفرت می‌کنم

از قارچ‌های زهر:
از خود وُ خار ـ همهمهٔ دستار ـ
از لاشخوارهای موعظه، از منبر
از تازیانه و از چنبر،
از غارت، از غنیمت
ـ بالِ سیاهِ شولا برلاشه‌های خوردن ـ
از بُردن
نفرت می‌کنم

در چهارراه‌های خطابه
از فکرهای روشن، از روشنانِ فکر
ـ مُعبّرها ـ

که از خطا و خواب طلائی‌شان دائم
تعبیرهائی بی‌توبه می‌کنند
از توبه، از خجالت
از رسم وُ راه گفتن، اما
از خبطِ خود نگفتن
از گفتنِ نگفتن
نفرت می‌کنم

از چشم‌های بسته، مشت‌های باز
(یا مشت‌های بسته، چشم‌های باز؟)
از آبروی ریخته، آویخته از حرف
از حرف‌های بی‌وقت از پسرانِ وقت
ـ وقتی برای گفتن ـ
از ریختن، آویختن
نفرت می‌کنم

وقتی که ارتجاع
چون بختکی نفس‌گیر
ـ صدها هزارتُن تهوع و تقلید ـ
بر شعر اوفتاده است
وَ پاسداران ادیب، ادیبانِ پاسدار
ـ دربانانِ حجره‌های ادبیاتِ دربسته ـ
در پشتِ دردهای سیاه وُ دَرهای سیاه
کج خنده‌های دیروز را امروز می‌کنند
ذوق زبان
از آبِ دهانِ محتضران می‌ریزد
و هیچ نسلی ازهیچ منظری بر نمی‌خیزد
از نوحه، از ردیف و قافیه، از شعر انجمن
نفرت می‌کنم

کفتارهای فتوا، موقوفه خوارها
که با سکوت‌شان
هضمِ جنایت می‌کنند
وَ یا که خود جنایت هضم می‌کنند

ازموریانه‌های معرّب، کِرمِ عروض
دُردانه‌های "بیت"، — انگل‌ها –
حافظان حدیث و آیه و آیت
از شیخکانِ شاعر ـ پرورده‌های سنت ـ
وز توله‌های "سنت شکن "
نفرت می‌کنم

از صوفیانه، از شطح
از خرقه، از پوست
از لکه‌های فتح بر دست‌های دوست
از دوستانِ بامن‌دشمن
نفرت می‌کنم

وقتی که شاعران حقیقی خاموش‌اند
دیگر نمی‌نویسند
یا آنکه می‌نویسند
و رازهای کوچک و فنی‌شان را
از انزواهاشان بیرون نمی‌دهند
و مرگِ شاعرانِ بی‌مرگ
پنهان و بی سخن می‌ماند
از ماندن،
از احتضار وُ از مردن
نفرت می‌کنم

من می‌روم وُ نفرتِ من می‌مانَد
من می‌روم وُ آنکه می‌آید هم
با آنچه از من می‌ماند
نفرت می‌کند

با آنچه می‌ماند از من
من، ـ بَعد من ـ
در بودن وَ نبودن
نفرت می‌کنم

بخشی از یک بیانیه، پاریس ۱۹۸۲ (دستکاری اوت ۲۰۰۹ مرداد ۱۳۸۸)

امضا بر پشت

علامت بازی؟ یا گذشته‌سازی؟ امضا از چیزی می‌گذرد که در چیزی گذشته است، و خود، گذشته آن چیز می‌شود.

علامت، چیزی را می‌شناساند، خبر از چیزی می‌دهد. امضا ولی خودش را می‌شناساند و خبر از خود می‌دهد. علامت، عامل است و امضا شکل، اولی منتظر است و دومی با خودش تنهاست.

پس آنچه برای من امضا افشا می‌کند، علائمی از من است که در لحظه امضا از من سر می‌روند و نه خود من، محصول آشنایی من با چیزی است که در بالاست، ولی در پایین مرا آشنا با چیزی غیر منتظر می‌کند که در من بوده است و علامتی از من بوده است. معرفتی تازه به چیزی در من، و مثل من درهم.

آنکه شلاق می‌زند، پشت کسی را که شلاق می‌خورد امضا می‌کند. چه اتفاقی افتاده است؟ کی پشت کی را امضا می‌کند؟

اینجا دیگر امضا ثبت گذشته نیست، اتفاقی افتاده است، اما شلاق امضای این اتفاق نیست، احضار گذشته است، یعنی گذشته بازی در اینجا هم هست، اما این امضا به جای اینکه جریانی را به گذشته بسپارد، گذشته‌ای را جریان می‌دهد، گذشته را حال می‌کند. پیش مردم را روی پشتش می‌گذارد، مثل حقش را کف دستش. بالاخره این گذشته مردم حق این مردم است و پشت مردم هم فرقی با کف دست مردم نداره. فقیه هم برای احقاق همین حق آمده است، پیشینه ما را تعقیب می‌کند، عاشق پیش است و عقب پیش می‌رود. پیش‌ترها را می‌کاود و آنچه می‌یابد می‌آورد و روی پشت مردم می‌گذارد. پیش او هیچ وقت پیش، معنای جلو نمی‌دهد. پیش یعنی گذشته، پیش یعنی ماضی، و امضا برای او یعنی با ماضی وررفتن. و برای با ماضی وررفتن چه جایی بهتر از پشت. و تمام گذشته فقیه این طور بر پشت مردم حال می شود. بر پشت مردمی که شلاق می‌خورند. و گرنه آن مردمی که شلاق می‌زند «پیش» مردمی را که شلاق می‌خورد به معنای جلو نمی‌گیرد، و فقیه را پیشرو می‌داند. هر چه عقب برود پیشروتر است.

پشت نویسی؟
امضایی بر پشت، که حامل کسی است برای کس دیگر.
کسی که بر پشتِ سفته از پیش می آید، سوراخی در زمان، و رسوخ دیروز در فردا.
مثل شلاق:
امضایی بر پشت مردم از پیش.
کی پشت دارد؟
کی پیش؟

از میان یادداشت‌ها

آن روز، نامِ فتح
بیرونم می‌گذاشت
و شکلِ فتح، فوری بود
امروز برج فاتحه _انگشت‌های تو_
در فتحِ دیر
با لکّه‌های تأخیر
نامِ مرا
کنامِ آتش...

چوب بزرگی که بر طبلِ مسی بزرگ می‌کوبد، بر سنگ می‌تراشند. داخل مقبره پوکه‌های خالی فشنگ، نقاب، و شرمِ انگشت می‌گذارند، با استکانِ «مراد» که هنوز گول را ندیده بود وقتی برای جوخه‌های حواری نوشت که الفبا از بام‌های شهر خونِ ناخوانا را بر دیوار زد.

این مسافران، با کتاب‌های نخوانده در چمدان چطور می‌شود هم توریست بود و هم خواننده‌ی کتاب؟
معذالک اگر خودم را در جلد گالیور، یا اولیس، یا سعدی بگذارم، یعنی در جلدِ دیدن؛ خودِ سفر یک خوانش می‌شود، و کتابِ توی چمدان یک بالش، برای خواب. مثل خوابِ بزرگِ حلّاج بر بالشِ سنگی‌اش در هفتاد سنگ قبر* که بر آن می‌خوانیم: آن‌که بلا را با خود دارد کتاب را با خود دارد .
در یکی از سواحل سوماترا کتاب‌های پراکنده‌ی بسیاری دیدم که آب نبرده بود. فکر کردم پس کتاب‌هایی را که سونامی برده بود، کجا برده بود؟

*کتاب هفتاد سنگ قبر، ص ۷۹

فهمیدنی‌ها همیشه از دور می‌آیند*

من با نوشتن می‌فهمم. من با نوشتن می‌بینم. عیناً مثلِ آنچه با خواندن می‌کنم. با خواندن اما بهتر می‌بینم. فهمیده‌های ما درخوانش فهمیده‌تر می‌شوند. فهمیدنی‌های خوانش می‌شوند. فهمیدنی‌های خوانش دیدنی‌های خوانش‌اند. انگار آن‌کس که می‌نوشته و ما می‌خوانیمش، با نوشتن می‌فهمیده است. و ما آن فهمیده را اینجا فهمیده‌تر می‌بینیم.

در کودکی پسرِکوری بوده‌ام. پسری بودم که نمی‌دانستم، و نمی‌دانستم که نمی‌دانم، یعنی به دانستن فکر نمی‌کردم. نادانی یعنی همین. نادان بودم. تنها آن وقت‌هایی می‌دانستم، یا می‌توانستم بدانم، که می‌نوشتم. و این، کم اتفاق می‌افتاد. جز وقتِ انشاها.

اولین دانستن‌ها را با نوشتنِ انشا شناختم، با نامه‌ها، با روزنامه‌ها، دیواری‌ها، مبارزاتی‌ها. عطشم زیاد شده بود، برای همه می‌نوشتم، نه فقط برای همکلاسی‌ها، کم‌کم برای هرکس از همه‌جا انشا می‌نوشتم. از مدرسه‌های دیگر، از خانواده‌های دیگر. بیشتر که می‌نوشتم بیشتر می‌فهمیدم، گاهی هم باهم می‌فهمیدیم (برای خواهرانم، دوستانِ خواهرانم، و دوستانِ دوستانِ خواهرانم).

مشغلهٔ انشا مشغلهٔ فهم شده بود، و مشغلهٔ کشف، که می‌کردم و یا نمی‌کردم.

اول‌ها هرچه بیشتر می‌فهمیدم کمتر می‌دیدم. روزی آمد که دیدم که باید ببینم. باید بیشتر ببینم، که آن‌چه در کلاس می‌خواندم چشمی برایِ دیدن بود، اما دیدن نبود. دیدن را در مطالعه آموختم، درخوانش. چشم‌های مرا خوانش باز کرد، حتی وقتی روی کتاب بسته می‌شدند. و می‌خوابیدند. چشم‌هایی بودند که بسته می‌شدند، ولی می‌دیدند، حتی در خواب. در بیداری هم خوانش‌های من از سطر جلوتر می‌رفت، چون سطر بعدی را همیشه حدس می‌زدم .و حدس، عادتم شده بود: روی سطری که بودم سطری را که با من نبود حدس می‌زدم اگر چه گاهی با آنچه می‌خواندم نمی‌خواند، من ولی با حدس‌های خودم می‌رفتم و این کم‌کم مکانیسمِ دیدنِ من می‌شد. یعنی حدس‌های من ذخیره‌ای برای فهمیدن‌هایِ من می‌شد. پس می‌نوشتم در واقع!

معذالک خیلی دیر آموختم که بی‌خوانش، نویسش به ادعا می‌ماند، بی‌مایه. خوانش، مایه است. و ادعای نوشتن هم در مایه‌های نوشتن تظاهر می‌کند. وگرنه، در تظاهرِ لغت‌ها چیزی جز ظاهرلغات نمی‌مانَد. خودِ کلمه. من این مکانیسمِ فهمیدن و دیدن را (دیدن و فهمیدن را) در کودکی از الاغم آموختم. پدرم برای من خری خریده بود، که دوستش داشتم - گرچه گاهی هم، به شیوهٔ تربیت کودکان و بزرگانِ آن عصر، می‌زدمش - با چوب، با سیخ، و یا هر چیزِ دیگر- و یادِ آن امروز مرا سخت می‌آزارد. (پسره‌ی احمق!).

خرِمن همه چیز را با گوش‌هایش می‌فهمید. و با گوش‌هایش می‌گفت، دراز. و با من با گوش‌های درازش رابطه‌هائی دراز برقرار می‌کرد. کلمه‌ها برای من مثل گوش‌های خرم برای خرم بود که در جهاتِ بسیار، بسیار تکان می‌خوردند و هر تکانِ تازه در جهتی تازه حرف تازه‌ای می‌زد. و با او از حرف پُر می‌شدم. و برای من خرِ من مفهومِ خرمن بود ، مفهومی از خرمن ، پر از حرف و تهی از حرف. گوش‌های او چیزهائی می‌دانست که من نمی‌دانستم. حرف‌هائی به من می‌گفت که هیچکس به من نمی‌گفت. تکان که می‌خوردند جهت‌های هوائی بهم می‌ریخت و او کلمه‌هایش را از هوا می‌گرفت. کلمه‌ها هوائی بودند. خرِ من هم، دیگر، چندان زمینی نبود.

سال‌ها بعد، وقتی که شمس تبریزی می‌خواندم، درقصهٔ "مناظرهٔ دوعارف" خواندم که:

عارف اول - آنکه بر خر نشسته و از دور می‌آید به نزد من آن خدا است

عارف دومی - به نزد من خرِ او خداست

با خود گفتم عجب! و اندیشیدم که

پس :

در خوانشِ متن، فهمیدنی‌ها همیشه از دور می‌آیند.

نورماندی، مارس ۱۹۹۵

من ِگذشته ِامضا، امضا ۳۸

دریا، زبان دیگر دارد.

با موج‌ها - هجوم هجاها-

با سنگ‌ها - تکلم کف‌ها-

دریا زبان دیگر دارد.

شور حباب‌ها،

در ازدحام و همهمه‌ی آب.

غلیان واژه‌های مقدس،

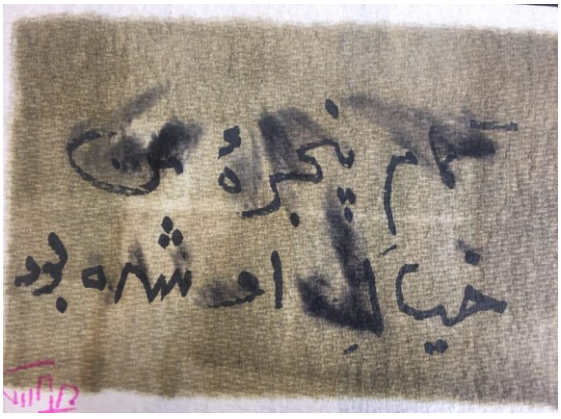
در لهجه‌های مبهم گرداب،

ای خطبه‌های آب

بر میزهای مفرغی دریا!

ای کاش با فصاحت سنگین این کبود،

اندام من تلفظ شیرین آب بود!



دریایی‌ها

آنچه زبان می‌خورَد

همیشه همان چیزی‌ست

که زبان را می‌خورد:

امیدِ آمدنِ لغتی

لغتی که نمی‌آید

تو آنسوتر آنجاتر

برابر من ایستاده‌ای

برابر با من

و چهره‌ام

چیزی به آینه از من نمی‌دهد

چیزی از آینه در من می‌کاهد

و انتظار صخرهٔ سرخ

-نوکِ زبانِ تو -

امیدِ آمدنِ لغتی‌ست

لغتی که نمی‌آید.

درجست‌وجوی آن لغت‌تنها

امید آمدن لغتی

۱۹ فروردین سالروز درگذشت صادق هدایت

نگاهم کن زائر!

زمان درازی نگاهم کن

تا برای تو جالب شوم.

سنگ گور طوری تراشیده شود که اگر دقّت کنی آن را چهره‌ای می‌بینی.

در اتاقک آرامگاه: یک عینک قدیمی تَرَک‌خورده، چشم کلاغ، و سایه‌ی صادق که در نگاه چیزی از انتظار می‌دید وقتی که گفت: در تو انتظار نظربازی است.

هفتادسنگ‌فبر، سنگ صادق

در فاصلهٔ نگاه

به موزه هم که می‌روم غالبا به مردمی که به اثر نگاه می‌کنند نگاه می‌کنم .گاهی هم به آنها بیشتر نگاه می‌کنم تا به خود اثر. چون در فاصلهٔ اثر تا نگاه تماشاگر، چیزی می‌گذرد که آن چیز را من در میان چهره‌ها می‌خوانم. و این شاید از عادت حجمی من (فاصله و اسپاسمان) می‌آید. چهرهٔ او مرا به پشت اثر می‌بَرد و اثر برایم پشتِ دیگری پیدا می‌کند: آنچه یک بار محصول گذر از "چیز" تا نگاهِ آرتیست بوده، حالا دارد یک بار دیگر محصول گذر از تابلو تا نگاهِ تماشاگر می‌شود. به همین جهت و جهت‌هاست که در موزه‌ها، اثر برای من از دو فاصله عبور می‌کند. یا من‌ام که آنها را از دو اسپَسمان عبور می‌دهم، وقتی که در چهرهٔ بیننده چیزی می‌خوانم .

شرمی در بیشرمی

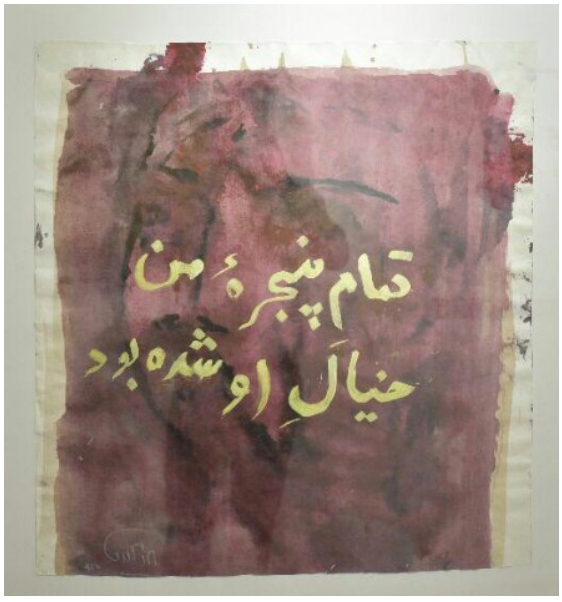
فرهنگ‌های مشهور و شرم‌آوری را دیده‌ام که از ذکر لغت‌های کون و کیر و کُس طفره رفته‌اند، و در نتیجه از مشتقات و خانواده‌های آنها نیز، که خود خزینه‌ی لغوی و بیانیِ بسیاربزرگی را می‌سازند. وَ فرهنگ‌های بی‌فرهنگِ دیگری را دیده‌ام که در برابر این کلمه‌ها فقط به ذکر «مستهجن» اکتفا کرده اند، ولی در عوض جای برجسته و فراخی به معادل‌های عربیِ آنها مثل، فرج، ذَکر، مقعد اختصاص داده‌اند و حتی "جمع شکسته"ی این لغات (فروج، ذکور، مقاعد)، بسیار به مذاق‌شان خوش نشسته است. مسخره تر اینکه دراینجا هم از ذکر معادل فارسیِ آنها شرم کرده‌اند.

من نیز از ذکر نام این فرهنگ‌ها در اینجا شرم می‌کنم، که شأنِ نام بردن ندارند ؛ که اگر نامی باید برد شاید فرهنگ معین (دهخدا) و فرهنگ "سخن "از جمله بهترین‌هائی باشند که پرنسیپ‌های لغت‌نویسی را رعایت کرده‌اند، و از واژه‌های جنسی و تناسلی ما بدون ترس و تخفیف و تحقیر حرف زده و تعریف داده‌اند وَ خانواده‌ها و مشتقات این لغات را به اهل جستجو چنانکه باید شناسانده‌اند.

اعضاء بدنِ ما، عضو جنسی وهر عضو دیگر، ارزشِ ادبی، هجائی و ساختمانیِ خود را دارد. آنها در زبان فارسی و در فرهنگ‌های لغت مسکن دارند، جای خود و مأوای خود را دارند. ما نباید، آن‌ها را از موطن خودشان تبعید کنیم.

ما – شاعران و نویسندگان – باید تابوها را از این واژه‌ها که تابو نمی‌طلبند برداریم. چرا که محشورِ شب و روزِ ما بوده‌اند. با ما و در ما صمیم و ندیم مانده‌اند. ما شاعران، که در زبان زندگی می‌کنیم، بدهکارِ زبان می‌مانیم اگر این صمیم و ندیم‌ها را بیگانه با زبان بکنیم، و برای آنها واسطه و پرده و نرده بتراشیم.

عضوِ پنهان در تن، ارزشِ شعری دارد. یکه خوردنِ ما از دیدن آن، وَ آنچه در تن و از تن پنهان می‌کنیم، کمتر از



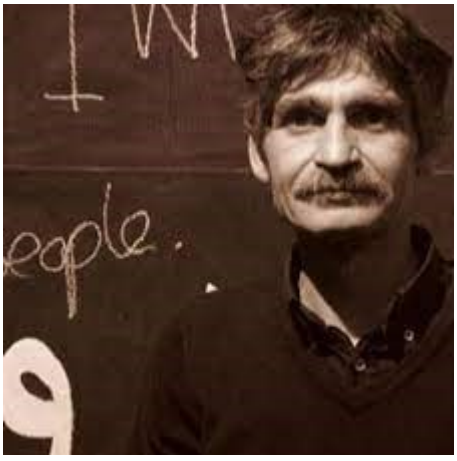
دیدن ضلعِ پنهان در شعر نیست. ما باید بتوانیم تن و تابوهایش را به شعر برسانیم. وَ شعر را به آنچه در طلبِ آنست – یعنی به زیبا – برسانیم.
وَ"زیبا" درهر متنی اروتیک است. یک نویسشِ خوب، شعر یا نثر، ما را در تمتعِ از خود گاه تا مرز اورگاسم می‌بَرد. وَ در این معنی، ادبیات اروتیسم است. وَ چیزی جز اروتیسم نیست.

تصویر و استعاره صورتی خارج از زبان ندارد، و در داخل زبان هم تصویر، تخریب قرار و قاعده است، و به جای اینکه خودش را به طبیعت نزدیک کند، زبان را به طبیعت خودش می‌رساند، زبانِ طبیعی. زبان‌های بی‌تصویر طبیعی نیستند، مصنوعی، فقیر، خشک و گلوگیراند.

اسلام همانقدر فقدانِ اتیک دارد که استتیک
اسلام همانقدر فقدانِ اتیک دارد که استتیک. چرا که در زیبایی رشد اخلاق هست، و زیبایی‌شناسی در اسلام حیاتی ندارد. هنر ملت‌ها را نباید به حساب هنر مذهبشان بگذاریم. اسلام در منع نقاشی، در منع موسیقی، چه غنائی جز فقر استتیک دارد ؟ فقر تصویر، فقر صدا. غنا را باید در مللی جست که پا روی سفارش‌های مذهبی‌شان گذاشتند.
خوشنویسی دایرهٔ جهل است. اگر تنها به خط، خطاطی، و تصویر حروف (لتریسم) بپردازیم به بازی جهل پرداخته‌ایم. در قلمرو کلمه، اسلام تنها مذهبی است که شعر را به شباهت و به mimisme محدود کرده است. آن هم نقش سانسور و نهی اتیک بوده است .در فقر استتیک فقر اتیک هست، و یا به تعبیری ساده ؛ خلق زیبایی خلق اخلاق می‌کند

داستان

قاضی ربیحاوی



شب بَدری

برای نسیم خاکسار

زن با پسرش در یک خانه کوچک گلی دو اتاقه کنار شط زندگی می کرد. لاغر و بلند بود و چشمان درشتی داشت. شوهرش سه سال پیش کشته شده بود و در این مدت چهره زن زرد و دور چشمهایش چینهای ریز حلقه بسته بودند. پسربچه اما مرگ پدر را باور نداشت و همیشه منتظر بازگشت او بود. روزها بر سکوی گلی کنار شط می گشت و به دورها خیره می شد تا شاید قایق پدر از آنسوی پیش بیاید. شبها هم در قاب پنجره می نشست و چشمهایش بر تاریکی گل آلود شط دودو می زدند. زن می دانست مرد مُرده باز نخواهد گشت با اینهمه به پسر می گفت: "اگر هم آمدنی باشد شب می آید." آیند و روند مرد شبانه بود، در تاریکی، پنهان از چشم امنیه ها. چند روزی بود که پسر با دلی قرصُ تر از هرگاه دیگر انتظار می کشید. به مادر گفته بود: "خوابش را دیده ام"

مادر گفت: "خیر است"

زن هم زیاد او را به خواب می دید، پیش تر ها البته، آنوقتها که کم سو امیدی هنوز بود، اما بعد خاموش شد. تیر کتف مرد را شکافته بود و قایقش یک شب تمام بر آب سرگردان مانده بود. جسد مرد اما پیدا نشد و فقط پیراهن خون آلودش را کف قایق بی سرنشین یافته بودند.

پسر گفته بود: "امشب باید منتظرش باشیم"

"حالا بخواب عزیزم"

پسر مدتی به مادر خیره ماند، با نگاهی که مثل نگاه هیچ شبی نبود، انگار در عمق آینه شفاف مردمکهایش شعله ای گُر گرفته بود. بعد چشم از چشم گرد پرغبار مادر برداشته و روی تختخواب زیر پنجره به شط زل زده بود. ماه روی آب بالا و پایین می شد و زن که جامه سیاه به تن داشت به حیاط رفت و ماه روشن را که بر سینه آسمان نشسته بود دید. باد می وزید و شاخه های درخت کُنار را تکان می داد. پاره های مسی رنگ نور جا به جا بر کف حیاط افتاده بودند. زن زیر درخت نشست و سرش را به پوست سفت آن تکیه داد و آرام گریست. بعد به اتاق برگشت و گفت: "نصف شب شده پسرم. حالا دیگر بخواب"

پسر سر بر بازوی لخت قهوه ای خود گذاشته بود و هیچ نمی گفت. در قاب پنجره چیزی نبود جز پاره ای از ستون دودی نخل و شب که لخت و سنگین بود.

زن گفت: "پلکهایت را برهم بگذاری خوابت می برد" و منتظر ماند اما پسر چیزی نگفت.

اتاق بوی ماست تُرشیده می داد. زن نگاه از پسر برداشت و بطرف صندوق فلزی کهنه رفت. چند روز بود آذوقه ای نداشتند، و نه پولی برای خرید. مدتی پیش با فروش بعضی جامه ها مقدار پولی به چنگ آورده بود که آنهم حالا تمام شده بود. بر زمین مقابل صندوق زانو زد، مثل زایری خسته که در برابر سنگ مقدس زانو بزند، و دستی به موهای خرمایی پریشان خود کشید. بیهوده بود. هر چیز به دردبخور یا به فروش رفته بود یا حشرات آن را جویده بودند.

گفت: "لعنت به امنیه ها"و خم شد جامه ی مردانه سوراخ شده را برداشت و بویید. بوی زهم مُرده ماهی ها دیگر نبود اما لکه های خون هنوز بودند. بیشتر بویید. از داخل صندوق بوی سوختگی می آمد. جامه ها را پس زد و به چادر سیاه خیره ماند و به حشرات فحش داد. امنیه ها و حشرات. حالا تنفرش از هر دو مطابق بود. حشرات برای آنکه بودند و امنیه ها برای آنکه نبودند. مدتی بود نمی آمدند و او به خود گفت: "لابد دیگر خیلی پیر شده ام" شاید. شاید هم زن شوهر مُرده دیگری را در جای دیگر پیدا کرده بودند، زنی که از او

جوانتر بود و در رختخواب خلق خندیدن داشت. "اصلا به درک"

ناگهان پرنده ای که انگار تیغی به جانش خلیده باشد جیغ کشید. زن سر بسوی پسربچه گرداند و آرام گفت: "غم فردا را نخور پسرم. فردا برنج داری حتما" از بیرون صدای جُنبیدن آب می آمد: "حالا بخواب" بادی از گلوی پسر بیرون زد و زن شقیقه خود را بر لبه صندوق گذاشت: "باز خیال زده به سرت؟" در یک شب مهتابی مثل آن شب، پسر ماه لغزنده برامواج را که دیده بود ذوق کرده و فریاد زده بود: "رسید. این دیگر فانوس است. خود خودش. بیا ببین"

"عزیزم، فانوس این وقت شب چه می خواهد روی آب؟"

اگر از مرگ مرد خاطر جمع نبود این را نمی گفت چون خودش بهتر می دانست که مرد فقط شبها روی آب بود، با فانوس. مرد مسافر قاچاق می برد، مردانی را که تاب ماندن در این مملکت را نداشتند از شط گذر می داد، یا آنهایی را که ماندن برایشان مُردن بود به آنسوی آب می برد تا مثل کبوتری آزاد بال بگشایند و بروند.

مرد گفته بود: "بالاخره یک شب یک آدم حسابی به پُستم می خورد که جانش هزار بار گرانتر از مالش باشد. نمی دانم کی اما می دانم که شب آخر است آنشب"

زن پرسیده بود: "شب آخر؟"

مرد گفته بود: "بعد از آن دیگر اینجا کاری نداریم. سه تایی می جهیم و می رویم، مثل سه تا فاخته آزاد" و شب آخر که مرد داشته آدم خیلی پولداری را به آنسوی آب می برده امنیه ها رسیده بودند. زن گفت: "نکبتی ها، شبهایی که نباید بیایند مثل سگ دور خانه آدم وول می خورند اما حالا" و پا شد قدمی بطرف تخت پسر برداشت: "چطور تو به این می گویی فانوس، من تعجبم" و به بیرون نگاه کرد. تیغه های زرد مهتاب ستونهای محکم نخل را بُرش داده بودند. دستها را به کمر زد، انگار به ستونهای سنگی از جلال افتاده نگاه می کرد. کمی دورتر شط لابلای شب پیدا بود، مواج و سنگین، و ماه گرد زلال بر امواج بالا می آمد و باز پس می افتاد. زن لبخند زد و قدمی جلوتر گذاشت و زانوها را به لبه تخت پسر چسباند: "بچه که بودیم خیلی نگاهش می کردیم. مادرم میگفت اسمش فانوس غریب است" و خندید: "شنیده بودی تا حالا؟" موج بلندی ماه را بالا برد: "اما مادرم میگفت نباید زیاد به آن خیره شد، می دانی چرا؟ برای اینکه آدم را بد عاقبت می کند" نفس عمیق کشید: "بد عاقبت" و خم شد دستی به سر پسرک کشید و چند تار حنایی بهم چسبیده او را از هم گشود: "تو هم خیلی نگاهش نکن پسرم. بد عاقبتی مادرت بس نیست؟" و بر لبه تختخواب نشست و سر پسر را بیشتر به خود فشرد و به پلکهای رنگ پریده ی او نگاه کرد. پسر خوابیده بود. زن باز لبخند زد: "خیال کردم بیداری هنوز" سر او را بوسید و با احتیاط بر تختخواب خواباندش و ملافه را تا گلوگاهش بالا کشید و باز پا شد به نهر پُر از آب گذرنده ی پشت پنجره خیره ماند، بعد تُفی انداخت بیرون و پنجره را بست و وسط اتاق یک دور دور خود گردید، دنبال چیزی می گشت. اتاق عور در روشنایی کم سوی فانوس می سوخت: "حالا چکار کنم؟"از فکر قولی که به پسر داده بود بیرون نمی آمد: "نهار فردا برنج است، خیالت آسوده باشد" به پرده نارنجی چرک گرفته بین دو اتاق نگاهی انداخت و کوشید وسوسه شوم تازه قوت گرفته را از خود براند، نه، نمی بایست به فروش آن روتختی که یادگار مردش بود فکر کند. با خود عهد کرده بود آنرا تا وقت مُردن نگه دارد. "غم فردا را نخور پسرم" و پیش از آنکه فکرش را کرده باشد فانوس را برداشته و به اتاق دیگر رفته بود. سبزی تختخواب نرده دار تیره تر می نمود. پرنده ای از دور می خواند و صدایش با باد قاتی بود. زن روبروی تختخواب ایستاد. پرنده ی آوازخوان را نمی شناخت. اگر فاخته بود مقطع می خواند اما این یکی صدای خود را می کشید، یکنواخت، و صدایش از پنجره می خزید داخل اتاق و خواب از سر آدم می پراند: "این وقت شب کدام پرنده؟"

تختخواب بلند بود و جای خوابش فراخ بود و در سه پهلو نرده داشت و بریدگی های هلالی ستونهای کوچک نرده ها را جدا می کرد. تخت دو کشو قرینه هم داشت و بین دو کشو عکس دختری بود که با ابروهای پیوسته سبز و دماغی پهن و صورتی گرد لبخند می زد. زن فانوس را در پنجره نشاند و از زیر تشک کیسه ای مشمعی درآورد و روتختی سفید را از داخل آن بیرون کشید و جلوی صورت گرفت و به گلهای درشت آبی اش نگاه کرد و از لابلای حریر گلبرگها

مردی را دید که دستها زیر سر قفل کرده و از زور خستگی بر کومه بلند خرمای خشک به خواب رفته بود و صورتش پشت دستمال فندقی رنگ پنهان بود. زن رو گرداند و خودش را دید که با همان چشمان گرد و درشت اما بدون مژه داشت از نخل بالا می رفت، لحظه ای ایستاد و به مرد نظری انداخت، مرد دستمال را از صورت کنار زد، شوهرش بود و لبخند می زد، خودش هم لبخند می زد، مرد دستش را به سوی او دراز کرد و انگار چیزی گفت، صدایش را باد برد و همان باد بود انگار که بوی خون تازه می آورد، ترسید و روتختی را پایین کشید و بر سینه فشرد، حالا یقین داشت آنکه می خواند پرنده نبود بلکه مردی بود که آرام می خواند و نفس نفس می زد، با صدای خسته که انگار از پس سالیان به گوش می رسید. باد لته پنجره را هل داد و نگاه زن به بیرون سفر کرد و بعد در میدان دیدش بر زمینه سُربی سایه مردی در لحظه ای گریزنده و مضطرب بر سکوی گلی دیدار و نادیدار شد و نور زردی از شیب موج پایین سُرید و زن روی خود را برگرداند، دیوار کاهگلی پر از شکاف بود و لابلای شکافها تاریکی بود و او به دیده خود شک کرد و دوباره نگاه به بیرون انداخت، اما نه، اشتباه نکرده بود، یقین بود، دیگر ماه روی آب نبود و به جایش فانوسی نزدیک می شد مثل همه فانوسها. دستها را از هم گشود: "هی پسر" شاید جیغ کشیده بود. جلو دهان خود را گرفت: "اما این وقت شب"حالا جریان گرم خون خود را حس می کرد. دلش می خواست خود را از در بیرون می انداخت و پای برهنه تا شط می دوید. اما نه. اول باید روتختی را روی تختخواب پهن کند، و کرد. دایره گلها وسط افتاد. لبه هایش را هم زیر تشک فرو برد و چینهایش را گرفت و چرخی زد و فانوس را برداشت و به اتاق پسر رفت. دیوار مواج نارنجی روی شانه اش لغزید: "بالاخره آمد"

پسربچه با دهان باز خوابیده بود. زن کمی بالای سرش ایستاد و شانه ها را جنباند: "خودش به وقتش بیدار می شود" و باز با شتاب به اتاق دیگر برگشت و فانوس را روی قابلمه وارونه ای گذاشت و روبروی آینه زانو زد، مثل شب اول که با سینه های برهنه روبروی تختخواب نشسته بود و مرد با لبخند به اونگاه می کرد، چهره خود را در آینه برانداز کرد، بد نبود و هنوز آنقدرها که فکرش را می کرد پیر نشده بود و چینهای نکبتی تمام پوستش را خراب نکرده بودند. زبان خیس را دور لبهای سفید مالید و کهنه پیچانه سیاهی را از پشت آینه درآورد، لای آن چند تکه پوست خشکیده درخت گردو بود، یکی از تکه ها را به دهان برد و جوید، دندانها را محکم بهم می فشرد، صورتش پر از موهای ریز سیاه بود، بعد از مرگ شوهرش هیچ به سر و روی خود نرسیده بود.

یک شب امنیه ای به او گفته بود: "یک رنگی، شانه ای، چیزی"

"تو به این چیزها چکار داری؟ کارت را بکن و برو"

امنیه خندیده بود و شانه بالا انداخته بود.

اما حالا زن نخ را هم از پیچانه درآورد و دور انگشتها تاباند، عوضی تابانده بود، نخ گیر نمی افتاد، کمی فکر کرد، دو تاب نخ را بر انگشتها جا به جا کرد، حالا درست شد انگار، و شروع کرد، موهای ریز صورت را در حلقه ی گیرنده ی نخ گیر می انداخت و ناگهان می کشید. پوست چهره به درد بی اعتنا بود. اگر روز بود بهتر می توانست به خودش برسد. کاش از پیش دانسته بود که مرد امشب می آید، کاش کسی به او خبر داده بود.

"شاید هم همین بهتر که هیچ کس جز خودم آن شعله خوشرنگ را نمی بیند"

قابلمه و فانوس را جلوتر کشید و صورتش در آینه نمایانتر شد و زردتر نمود: "با سرخاب اما درست می شود" سورمه دان یک کوزه کوچک بود از جنس نقره با گلوی باریک و دری پرطاووسی که روی هم به اندازه انگشت آدمیزاد بود. زن با دهان پر آب برخاست، لبهایش رنگ جگر ماهی گرفته بود. پوست درخت گردو زیر دندانهایش نرم و تُرد شده بود. کنار پنجره ایستاد و تف تفاله دار قهوه ای را بیرون ریخت. فانوس روی آب ناگاه بالا پرید، انگار آب آن را دوباره زایید، بعد پشت ستون بنفش نخلی گم شد. صدای پارس سگی او را ترساند، انتظارش را نداشت، برگشت و باز جلوی آینه تا شد. ستاره سبز روی چانه، گاه پر می گشود و گاه بسته می شد. قلم سورمه دان را بر مژه ها کشید. با شتاب می کشید. تا رسیدن مرد به خانه دقایقی بیش نمانده بود. سیاهی سورمه مژه ها را بلندتر و براق تر می نمود. لحظه ای از قلم زدن دست برداشت و به قرص صورت نگاهی انداخت. کاش

سرخاب هم در پیچانه باشد. حالا نوبت آن یکی چشم رسیده بود که ناگهان کسی در زد. جهید و پنجره را بست و نرده تختخواب را سفت در پنجه فشرد. مارمولکی سینه دیوار نشسته بود و چند حشره ریز سمج دور آن می چرخیدند. در زدن غریبه نبود اما زن حالا با آن غریبگی می کرد. سکوت بین در زدنها را پایید. باید این خیال را از خود می راند. باید به چیزهای دیگر می اندیشید. به گیس کردن موها. اگر ساعدهای لخت را با النگوهای زرد بپوشاند بهتر است، و پیراهن سبز گلدار تن کند. پیراهن سبز گلدار؟ راستی چه شد؟ پنجه ای پشت پنجره ضرب گرفت و صدایی گفت: "بدری" زن هیچ نگفت.

صدا گفت: "پس چرا در را باز نمی کنی؟"

و زن نفس را در سینه حبس کرد، این دیگر خیال نبود، بلکه امنیه ای بود که حرف می زد: "خوابی؟ گودرزی هستم. می شناسی که"

زن با خود گفت: "کاری می کنم که خیال کند مُرده ام"

هیچ شبی مثل آن شب از آمدن امنیه ها بیزار نبود، نمی خواست.

امنیه گفت: "پس پنجره را باز کن لااقل"

"بدری مُرده. تمام شد"

امنیه پوزخند زد: "پس زنده ای هنوز"

باد شاخه های خشک را تکان می داد. امنیه با صدای خشک فلزی اش باز حرف زد: "توی شهر بودیم اینهمه مدت. تو که از شهر بی خبری. غوغاست"

زن از حرفهای امنیه سردر نمی آورد، نمی خواست هم سر دربیاورد، فقط رفتن او را می خواست. امنیه گفت: "پس باز نمی کنی، ها؟" و تفنگی جا به جا شد، صدای بهم خوردن فلز را که شنید پلک بر هم نهاد و چهره سرخ امنیه در خیالش جان گرفت.

"چرا گورش را گم نمی کند این مردک؟"

امنیه خندید: "حتما" باز از آن شبهاست. خب. زن همینطور است دیگر" و بیشتر خندید: "پروایی نیست. شب خدا بسیار است. شکر که باز اینطرفها هستیم"

بعد از مدتی خاموشی صدای روشن شدن موتور ماشین شنیده شد. ماشین دور گرفت و خانه را دور زد و رفت و بدری تا محو کامل صدا خاموش و بی جنبش ماند. بعد آرام بسوی پنجره سر چرخاند. دود سیاهی بالای فانوس می گردید و بالا می خزید. فانوس را برداشت و پا شد رفت پرده نارنجی را پس زد و بالای سر پسر ایستاد. مرد آوازخوان دیگر نمی خواند. سکوت بود و نوری که از درز بین دو لته ی پنجره می تابید.

"پا نشدی هنوز؟"

پسربچه در خواب غلتید و از دهانش کمی کف بیرون ریخت. زن بر لبه تختخواب او نشست و خم شد دستگیره پنجره را گرفت و کشید: "به ساحل رسیده حالا؟" و نگاهش را از لابلای تاریکی گذراند و به شط رساند. امواج پی در پی می آمدند و فانوس را لای خود می غلتاندند: "پس چرا؟" و دست بر چانه خود گذاشت. سایه ای پیش می آمد که انگار تکه ای جدا افتاده از تاریکی بود و حالا به مردی می مانست که بیلی بر شانه داشت. سایه بر کناره نهر گام می نهاد و نور زرد فانوسی پیش پایش می خزید. زن چشمها را خیره تر کرد، می خواست بداند این مرد خیال است یا نه، صدا زد: "خدا قوت " سایه ایستاد، نور بالاتر رفت، بعد چهره استخوانی پوشیده از غبار زرد، نم نمک لغزید.

"ها، تو هستی بدری؟ این وقت شب بیداری هنوز؟"

زن هیچ نگفت. به طرح گنگ چهره مرد خیره بود.

مرد گفت: "سکو سوراخ سوراخ شده بود، مثل جگر زلیخا. اگر سوراخها را نمی بستم سیل همه جا را می برد. خوب شد که خاطرم جمع شد. پس تو چه ات شده که بیداری هنوز؟"

آنسوی نهر سیم خاردار گردی افتاده بود و نور زرد لای بوته خار تنیده بود. مرد بیل را بر شانه جا به جا کرد و باز گفت: "چشمهایم از رمق افتاده اند" و آهسته قدم برداشت، با ساقهای کشیده ی لرزان: "خیر نبیند پیری. اما خدا پدر مهتاب را بیامرزد که اگر نبود کی به داد ما می رسید؟"

زن لرزید، مثل لرزشی که در خوابهایش پیش می آمد، پرسید: "مهتاب؟" و دید که فانوس چطور بر موج پایین سُرید و از شیب دوم یواش بالا آمد: "کدام مهتاب، زایر؟"

پیرمرد کمی دور شده بود و همچنان که می رفت شعاع نور تن نحیف او را چند شقه اش می کرد، با صدای بلندتر گفت: "همان که روی شط است، دیده نمی شود از آنجا؟"

زن باز نگاه کرد، این بار لرزش چنان بود که از خواب به بیداری پرتش کرد. زردی گردی که اکنون بر سطح صاف آب می آمد ناگاه در انحنای گرداب زود گذری گردید و شکست و پاره پاره شد و باز که بر سطح صاف آب افتاد یکپاره می نمود. زن پلکها را بر هم فشرد و مثل هر تازه بیدار شده ای به صدای نامنظم نفسهای خود گوش داد. کلاف آشنا در گلویش سد بست. می خواست بگرید اما خندید و با صدای خفه گفت: "فانوس غریب را می گویی؟" و خود را غریب تر از هر وقت دیگر حس کرد، مثل قایقی سرگردان که تنها مسافرش جامه ی خون آلود مردی است. پیرمرد در تاریکی گم شده بود. از پشت سر، بوی ماست ترشیده می آمد. بدری سرش را به داخل اتاق باز پس گرداند و با صدای زنگار گرفته گفت: "می بینی پسرم؟" و به همان آرامی کشدار پنجره را بست.

بهار ۱۳۵۸

فرامرز پورنوروز

پدرم معمولی بود

وقتی اطلاعیه ی درگذشت پدر دوستم را در مجله دیدم، تازه یاد پدرخودم افتادم. یادم آمد که وقتی فوت کرد، نه اطلاعیه ای دادم و نه مجلس ترحیمی برایش برگزار کردم. یکی دو نفر از دوستان هم که از طریق همسرم از قضیه با خبر شده بودند، عصر همانروز به منزلمان آمدند و سرسلامتی ای دادند و بعد آبجویی خوردیم و شامی صرف کردیم و از سیاست حرف زدیم و... رفتند.

حالا که به آن روزها فکر می کنم، با خودم می گویم که کاش مجلس ترحیمی برگزار می کردم و چند دقیقه ای در مورد زندگی و روحیات آن مرحوم حرف می زدم. اینکه در مورد پدرم چه چیزی می توانستم بگویم و چه حرفی داشتم، الان هم نکته ی مهمی به نظرم نمی رسد.

پدرم چنان معمولی زندگی کرد و چنان معمولی درگذشت که واقعا دو کلمه هم نمی شود در باره اش حرف زد. او مثل خیلی از پدرهای دیگر بود که حالا در گذشته اند و یا هنوز هم دارند وظایف پدری شان را انجام می دهند که روزی به آخر خط برسند.

پدرم همه ی کارهایش معمولی بود. وقتی از سرکار برمی گشت و خسته بود، می گفت که می خواهد چُرتی بزند. بعد گوشه ای می افتاد و خوابش می بُرد. کم پیش می آمد که صبحها پدر را ببینیم. او همیشه صبح زود آفتاب نزده خانه را ترک می کرد و غروب سیگار به لب و با سرو روی خاکی در مقابل خانه از دوچرخه اش پیاده می شد و قبل از هر چیزی یک لیوان آب می خواست. من و خواهرم برای دادن یک لیوان آب خنک به دست پدر مسابقه می گذاشتیم.

بزرگ هم که شدیم، چیزی عوض نشد. یعنی نکته ای به نظرم نمی رسد که قابل گفتن باشد. تنها چیزی که می شود در باره اش گفت، اینست که با بزرگتر شدن ما، او هم پیرشد و دیگر نمی توانست مثل روزهای جوانی صبح زود سر کار و بارش حاضر باشد. همیشه از درد کمر می نالید.

روزی که کمیته چی ها به منزلمان ریختند تا برادرم را بازداشت کنند،وقتی دیدندکه او در رفته، بجایش پدر را با خودشان بردند که مثلا مخفیگاه پسرش را به آنها لو بدهد! یادم می آید وقتی پدر با کمیته چی ها از خانه خارج می شد، رفتارش چنان معمولی بود که انگار دارد با دوستانش سوار ماشین کمیته می شود. نه داد و بیدادی راه انداخت و نه کسی را فحش داد. چند هفته ای هم که در زندان کمیته گذراند ، با تمام توهین هایی که به او شده بود ، چیزی عوض نشد. فقط گاهی می شنیدیم که با خودش می گفت: خدا به دادِ جوونای مردم برسه!

یادم می آید که بعد از زندان پدر، دوستان و آشنایان جدیدی پیدا کردیم که پدرم را دوست داشتند و به او احترام می گذاشتند. گویا وقتی پدر مرخص می شده، نامه ها و یادداشتهای زیادی را که جوانهای زندانی به او داده

بودند، بیرون آورده بود و خیلی معمولی به پدر و مادر آنها رسانده بود.

الان که این یادداشتها را می نویسم، روبرویم تپه های سرسبزی ست که ابر قسمتهای بزرگی از آن را پوشانده است. نزدیکتر، تعدادی بچه توی زمین چمن دارند دنبال توپ می دوند و پدر و مادر هایشان در کنار زمین با شادی آنها را تشویق می کنند.

* * *

چاره ای نداشتیم. باید هر طوری بود خودمان را به مرز می رساندیم و از کشور خارج می شدیم. من بودم و همسرم و دوبچه ی شش و چهار ساله. کسی را نداشتیم. منظورم بخاطر وضعیتی که داشتیم، آشنایان می ترسیدند سراغمان را بگیرند. پدرم تا رضاییه همراهی مان کرد. وقتی هم از همدیگر جدا می شدیم، خیلی معمولی چشمهایش از اشک پر شد. گفت که ممکن است دیگر همدیگر را نبینیم. بعد خیلی معمولی پولی را که به هزار زحمت قرض کرده بود، توی جیب من گذاشت و گفت : امیدوارم که روزی دوباره در کنارهم باشیم.

ولی سالها گذشت و ما نتوانستیم همدیگر را ببینیم. تا اینکه روزی مادرم زنگ زد و گفت که پدر تا آخرین روز در آرزوی دیدن دوباره ی تو و نوه هایش بود. مادر چنان معمولی این خبر را گفت که من هیچ عکس العملی نتوانستم نشان بدهم. پدرم فوت کرده بود و من بی آنکه بتوانم کاری بکنم، یا از خود بیخود بشوم، داشتم خیلی معمولی چای ام را می نوشیدم. من و پدرم خیلی شبیه هم هستیم. هیچکدام کار مهم و بدرد بخوری نکرده ایم و همه ی کارهایمان معمولی بوده

* * *

بچه ها هنوز در زمین چمن روبرو دنبال توپ می دوند و صدای تشویق پدر و مادرها بلند است. پدرم با آن قد و قواره، تشویق هم بلد نبود. تازه بعضی وقتها می پرسید که چرا سال به آخر نرسیده، کفشهایم پاره شده اند! و توصیه می کرد که اینقدر دنبال توپ نَدَووم.

حالا که آن سالها را در ذهنم مرور می کنم، همه اش حیاط کوچک خانه مان و کوچه ی بن بست جلو چشمم ظاهر می شوند. گویی همه ی زندگی مان در همان حیاط کوچک و بن بستِ خاکی خلاصه می شد.

توپِ لاستیکی... شلوار خاکی... دوچرخه ی پدر... خواب بعد از ظهر همسایه ها... در همیشه نیمه باز حیاط ، بادِ طرفهای عصر و کاغذپاره های سرگردان در دست باد... بعد، باران و بوی خاکِ خیس کوچه... بعدتر، سیل رودخانه و گونی های خاک که بزرگترها کنار رودخانه روی هم می چیدند... بعد، فانوس که شبها به درِ کوچه آویزان می کردیم تا کسی توی چاله ی آب نیفتد و. . .

غروب دارد نزدیک می شود. بچه ها توپ و وسایل شان را جمع کرده اند و دارند زمین ورزش را ترک می کنند. بعضی از پدر و مادرها هنوز در باره ی بازی بچه هایشان نظر می دهند.

پدر می گفت بچه باید غروب نشده دست از بازی بکشه و بیاد خونه. با اینهمه تعدادی از ماها همیشه دیر می کردیم. ماها که می گویم، منظورم خواهرها و برادرهایم هستند. ما هفت خواهر و برادر بودیم و همه مدرسه رو. هنوز هم نمی دانم که چطور پدر با حقوق ساده ی کارگری مخارج خانواده ی نُه نفره را تامین می کرد. به نظرم می آید که نه او توانست کاملا ما بچه ها را بشناسد و نه ما توانستیم از دلهره ها و دلمشغولی های او سردر بیاوریم. تا

آنجایی که یادم می آید همیشه تقلا می کرد که عقب نماند. ولی همیشه عقب بود. هیچوقت بموقع نفهمید که ما بچه ها در چه کلاسی هستیم. بعضی وقتها که پول دفتر و کتاب می خواستم، می پرسید: کلاس چندی؟

چند هفته بعد که دوباره از او پول می خواستم، خیلی معمولی می پرسید: کلاس چندی پسرم؟

بعدها کمر درد گرفت. تابستان و زمستان به کمرش شال می بست و بیرون می رفت. کاش روزهای آخر را در کنارش بودم. کاش فرصتی پیش می آمد که در کنارش بنشینم و بگویم که او را درک اش می کنم. کاش می شد همانطور که روی تخت دراز کشیده، دست روی پیشانی اش بگذارم و بگویم که در کنارش هستم.

چشمهایم خیس شده اند.دنبال دستمال کاغذی می گردم و پیدا نمی کنم. خیلی معمولی با آستینم چشمهایم را پاک می کنم و به زمین چمن خالی چشم می دوزم. خودم هم نمی دانم که این اشک برای چیست! برای پدرم؟ برای بچگی های خودم؟ یا برای لحظه ای که تازه فهمیدم پدر را از دست داده ام.

رضا بهزادی

خاک دور

مرد از کمد لباس یک زیرپوش سفید ، یک پیراهن سفید و یک کراوات آبی بیرون آورد و از قسمت دیگر کمد یک کت و شلوار خاکستری انتخاب کرد ، به آرامی آنها را پوشید و در هنگام پوشیدن ترانه‌ای زمزمه میکرد؛

بردی از یادم .....دادی بر بادم....با یادت شادم.....دل به تو دادم ...فتادم در بند ..

شانه هایش لاغرتر، موهایش سفیدتر و کمتر شده بود و به قول خودش میشد آنها را شمرد، چشمهای قهوای‌اش روشنی و درشتی گذشته را دیگر نداشتند و صورتش تیره و لاغرتر شده بود و حالا بینی او بزرگ به نظر میرسید. همه او را دایی صدا میکردند، کمتر کسی نام واقعی او را میدانست.

موقع گره زدن کراوات ایستاد روبروی آینه ای که پشت در آپارتمانش بود و در این آینه قسمتی از مبل دو نفری سبزرنگ، قسمتی از کتابخانه ، تلویزیون و چند خرت و پرت دیگر دیده میشدند. بعد از چندین بار گره زدن بالاخره موفق شد آن طور که دلش میخواهد گره را تنظیم کند و در آخر ناله ای کرد و گفت "*کروات میخوام واسه چی*"! کفش مشکی واکس‌زده‌اش را پوشید و دو باره آنها را از پایش در آورد و کفشهای قهو ای رنگش را پوشید و قبل از خارج شدن از آپارتمان پنجره ها را بست و اجاق غذاپزی را کنترل کرد و وقتیکه مطمئن شد که همه دکمه‌های اجاق خاموش هستند از آپارتمان خارج شد. هنوز چند قدمی از آپارتمانش دور نشده بود که برگشت و در را باز کرد و دوباره نگاهی به اجاق و پنجره ها کرد و به قاب عکس کوچک که بالای تخت اتاق خوابش بود نگاهی انداخت در سمت راست تختش عکس زنی بود با موهای قهوه ای روشن و چشمان درشت قهوه ای و لبخندی کوتاه که در گوشه لبش خال کوچکی داشت ، و در سمت چپش عکس مرد و زن جوانی بودند با یک بچه و در پشت آن یک عکس دسته جمعی بود که چند مرد و زن در آن دیده میشدند و به عکس دیگری که در نزدیکی پنجره ی اتاق خوابش بود نگاهی انداخت و او را بغل عکس زن تنها گذاشت. عکس به سال های بسیار بسیار دور تعلق داشت شاید جزو اولین عکس ها که در ایران گرفته شده است ، مرد و زن جوان خیلی جدی و مؤدبانه به دوربین خیره شده بودند. زن یک پیراهن سبز کمرنگ تنش بود و مرد سبیل های نازکی داشت که با بینی بلند اما نازکش همخوانی داشت..

او به قاب عکس نگاه کرد و گفت نگران نباش، می‌روم نادری پیش جواد، زیاد دور نیست، در میدان ۲۴ متری گشت میزنم، شاید سری به قنادی نادری هم زدم. قاب عکس را بلند کرد و بوسید و آن را دوباره سر جایش گذاشت. قبل از خارج شدن نگاهی به اتاق انداخت و در را بست و کلید را در قفل دوبار چرخاند و با دستش چندین بار دستگیره را تکان داد و مطمئن شد که کاملاً بسته شده است ، کلید را در جیب پالتویش گذاشت.

مرد از راهروی تنگ و باریک ساختمان گذر کرد تا به آسانسور برسد، دکمه آسانسور را به طرف پایین فشار داد، در آخر راهرو سمت راست آسانسور یک پنجره کوچک بود و مرد میتوانست ابرهای تیره را ببیند. آسانسور که باز شد زنی با پیراهن آبی که تا روی زانویش می‌رسید به او سلام کرد و او فقط به چهره زن خیره شد و هیچ چیز یادش نمیآمد.

هر دو ساکت به هم نگاه کردند. بعد از گذشتن از سه طبقه، آسانسور توقف کرد و در باز شد، این بار یک مرد چاق با کاپشن آبی‌رنگ وارد شد. او مرد را نمی‌شناخت. آن مرد با زن از هوای بارانی دو روز گذشته صحبت کرد.

بعد از رسیدن به طبقه همکف زن از آنها خداحافظی کرد و مرد مستقیم خود را به خیابان رساند، به سمت راست خیابان پیچید و زمانی که از مغازه کوچک خانواده ژان، که همه چیز در آن یافت میشد رد می شد خانوم ژان با خنده به او روز بخیر گفت و مرد با تعجب نگاهی کرد و سرش را به زیر انداخت و پیش خود گفت این زن که بود؟ چرا مرا می‌شناسد و متعجب به ساعتش نگاه کرد ساعتی که ۱۳ را نشان می‌داد.

نسیمی خنک همراه با نمناکی خاصی دایی را به خیابان بدرقه کرد، او احساس آشنایی داشت، حال خوشی داشت، حالی که گاه گاه به سراغش میآمد و او را سرخوش و قبراق میکرد، مثل دوران شبهای بهار آتشهای اهواز، شهر عشق و کار، شهر محبت و یار.

بعد از گذشتن از مغازه ژان وارد یک کیوسک شد و تقاضای خریدن یک پاکت سیگار کرد.

زن با خنده به او گفت شما دو سال است که سیگار را ترک کرده اید، حالا می خواهید دوباره سیگار بخرید چرا؟ و با تعجب به چشمان او خیره شد، او می خواست بگوید که آن زن در اشتباه است، سرش را تکان داد و بدون حرفی، تنها با بالا بردن دست راست برای خداحافظی از آنجا خارج شد و به راهش ادامه داد و قبل از آنکه به فلکه کوچک آن منطقه برسد وارد یک کیوسک شد و تقاضای یک پاکت سیگار کرد، فروشنده نگاهی به او انداخت و پرسید چه نوع سیگاری می خواهد.

به فروشنده خیره شد و گفت همان، مثل همیشه و فروشنده با لبخند به او گفت باید مرا ببخشید من فراموش کرده ام که شما چه سیگاری میکشید و با لبخندی به او پاکتهای سیگار را نشان داد. مرد با اشاره دست به او جایی را نشان داد و فروشنده دو پاکت را بیرون آورد یک پاکت قرمز و یک پاکت نارنجی، مرد گفت هر دو درست است و فروشنده هر دو را به دست مرد داد و او با خوشحالی آنها را در جیب گذاشت و دستش را به علامت تشکر بالا برد هنوز از در مغازه خارج نشده بود که فروشنده با صدای بلند به او گفت شما نمی خواهید پرداخت کنید و مرد گفت چرا. کیف کوچکی را بیرون آورد و به دست فروشنده داد، فروشنده با تعجب اول به چهره مرد خیره شد و بعد با اجازه گرفتن از او کیفش را باز کرد یک اسکناس ۲۰ یورو بیرون آورد..

فروشنده کیف کوچک مرد را به او داد و قبل از آنکه مرد از مغازه خارج شود دوباره او را صدا کرد و باقیمانده پول را به او داد و مرد بدون آنکه حرفی بزند از مغازه خارج شد. خود را به خیابان رساند، و دوباره برای خود میخواند

سوزم از سوز نگاهت هنوز ...چشم من باشد به راهت هنوز..

چه شد آن همه پیمان که از آن لب خندان...نشنیدم هرگز خبری نشد از آن..

صدای مردی او را از حال خوشش بدر آورد.

دایی جون *حالتان خوب است؟"* مردی قدبلند با سبیلهای کشیده که گوشه هایشان زرد شده بود با صدای بلند از او سؤال کرد. او نگاهی به مرد قدبلند انداخت، صدا را می‌شناخت اما قیافه را نتوانست بجا بیاورد و سرش را به علامت نفی تکان داد و به راه خود ادامه داد ولی نتواست به خواندن ترانه ادامه بدهد، دیگر یادش نمیآمد. همه او را دایی صدا میکردند و هیچکس نام واقعی او را نمیدانست.

دایی حالا به یک پارک رسیده بود، در پارک چند تا بچه مشغول بازی بودند و دو زن در کنار نیمکتی ایستاده با هم صحبت میکردند. مرد از راه باریک سمت چپ پارک به راه خود ادامه داد. بعد از گذشتن از چند درخت گیلاس و سیب، که سیبها تازه در آمده بودند به نیمکتی رسید که مردی ریش قرمزی روی آن نشسته بود . مرد ریش قرمزی او را صدا کرد، او این مرد ریش قرمزی را نمی شناخت. مرد ریش قرمزی به زبان آلمانی به او گفت که باید با او

بنوشد گرچه میداند از دستش عصبانی هست. مرد به او نگاه کرد و به زبان آلمانی گفت که او را نمی شناسد. مرد ریش قرمزی بطری شراب را به او داد و گفت به سلامتی دوستی باید نوشید. مرد به او گفت که اشتباه گرفته است و مرد ریش فرمزی با خنده گفت لازم نیست که خود را برای او پنهان کند ، او از همه چیز خبر دارد، از همه چیز و با صدای بلند دوباره گفت همه چیز را میداند اما به خاطر دوستی خاموش میماند، چون کوه آتشفشان خاموش، و یک دستمال سفید بیرون آورد و عینکش را پاک کرد و عینک را به سمت او برد و گفت؛

"بهتره با عینک جدید به دنیا نگاه کنی، برای تو خوش‌شانسی میاره" و خنده ای کرد .

دایی دست او را رد کرد و میخواست هرچه زودتر از آنجا برود. مرد ریش قرمزی با صدای بلند فریاد زد؛

"ترسو، ترسو، ترسو، مثل همیشه از همه چیز میترسی، حتا از سایه خودت، برو، برو، لنعت بر تو"

و بطری را به زمین کوبید و شراب روی خاک ریخته شد و رنگ خاک چون شراب رنگین شد، و هر دو به خاک خیره شدند.

***

دایی از خیابانی گذر میکرد که برایش غریبه بود، غمی دیرآشنا که دیگر همدمش شده بود دوباره او را به خواندن ترانه دعوت کرد؛

بردی از یادم دادی بر بادم با یادت شادم

دل به تو دادم در دام افتادم از غم آزادم ای گل بر اشک خونینم نخند

سوزم از سوزه نگاهت هنوز چشم من به راهت باشد هنوز

چه شد از آنهمه پیمان

نشسته بر دل غبار غم

صدا آرومتر میشد .

... نشسته بر دل غبار غم.....چشمم به راهت هنوز .. ای گل بر اشک خونینم نخند.

دایی با خواندن آخرین جمله خیره به مردی شد که به دیواری سفیدرنگ تکیه داده بود و مشغول نواختن ویلون بود، با ویلون چند آهنگ نواخت که او از کار آخر ویلون‌زن خوشش آمد و در کلاهش یک اسکناس ده یوریوای انداخت و به نوازنده گفت؛

" باید بروم نزد دوستانم، کارت عالیه، بیا با هم بریم آتشها، اونجا با کولی ها میتونی شاهکار کنی، گلناز کولی مو طلایی صداش آسمانیه و اگر صداش را بشنوی دیگه ولش نمیکنی"

ویلون‌زن از حرفهایش سر در نیاورد، چون مرد تمام اینها را به فارسی گفت و با بوسه ای به طرف نوازنده میخواست از آنجا دور بشود اما جوانی که با چمدانی خاکستری آنجا ایستاده بود به او گفت؛

"شما فارسی حرف زدید و نوازنده فارسی نمیداند"

"چرا اینجا دیگر تاکسی نیست، مگر بعد از جنگ تاکسیها را جمع کردن" دایی از جوان چمدان به دست سؤال کرد و در ادامه گفت" میخواهم به خیابان نادری بروم ، به کافه قنادی نادری، دوستام منتظرن"

"عمو جان اینجا فرانکفورته، خیابان نادری نداریم، حتما اسم خیابان بادتون رفته"

"پس بهتره برم تهرون، خواهرم نگران میشه آخه بعد از جنگ رفته میدون ونک، خیابان رسالت، شما چه خوب فارسی... دایی میخواست به مرد جوان جمله ای بگوید، اما در ادامه به او گفت :

"امشب باید برگردم، اگر کافه نادری نشد باید حتماً برم آتشها. سورن و احمد حتماً پیش کولیه هستن، سورن عاشق اون خوانند مو طلایی هستش، اینو همه میدونن، حتا پاسبانهای فلکه چهارشیر، حتا قهوه‌خانه کوت عبدالله و ساندویچی فلکه ساعت، حتا قریدون آواره هم میدونه و او تمام امیدیه و آغاجاری را خبر کرده "

دایی این را به مرد جوان گفت و به دیوار سفید خیره شد.

مرد جوان به نوازنده هم در مورد زبان فارسی، و هم در مورد مکانهایی که دایی گفته بود توضیحاتی به نوازنده داد، و نوازنده با شنیدن حرف جوان چشمهایش را بست و با کمی تحمل و تفکر، قطعه‌ای بسیار غمگین نواخت و چشمهایش را بست.

جوان که از پدرش در مورد اهواز و آتشها و کولیا شنیده بود، سرش را پایین انداخت و به فکر فرو رفت.

***

جوان رفته بود، ویلون‌زن رفته بود، مرد به دیوار سفید تکیه داده بود و از هر رهگذری سراغ تاکسیهای آتشها را میگرفت. باد چون تازیانه‌ای به گردن ، شانه و کمر مرد فرود می‌آمد و همزمان باران ریز و یکنواخت آسمان تیره، وحشیانه بر او و زمین فرود می آمد و ناخواسته مرد را به جلو هل میداد و آنگاه که باد برای زمانی کوتاه متوقف می شد مرد احساس میکرد که از حرکت ایستاده است. او متوجه نشد چه موقع وارد ساختمان رنگ و وارنگ شده است. مردی که دم در ساختمان ایستاده بود از او پرسید چه می خواهد.

شما می دانید که من به کجا می خواهم بروم. مرد زبان او را نمی فهمید دوباره از اون بالا به زبان آلمانی سوال کرد به کدام خیابان؟ و دایی به زبان فارسی جواب داد؛

"خیابان نادری" و مرد منتظر جواب نماند و از پسر جوانی که از پله ها بالا میرفت سؤال کرد " کافه نادری چی؟" و دستهای پسر در هوا ماند و نگهبان ساختمان مرد را به بیرون راهنمایی کرد و دایی خود را به باد و تاریکی شب داد و صدای نگهبان را شنید که به زبان آلمانی فریاد میزد زود به خانه برود، هوای بدی در راه است.

صدایی ناشناخته از پشت سرش شنید؛ "اشتباه آمده، میخواهد به خیابانی دیگر برود" یک زن میانسال بود با عینکی ضخیم. و دایی این بار به زبان آلمانی جواب داد "شما را می‌شناسم، شما را می شناسم" و همین که نزدیکتر آمد به زبان فارسی از او سؤال کرد شما در شرکت حفاری با من کار می کردید مگر غیر از این است؟

زن از او سؤال کرد آیا اینجا زندگی میکند و دایی این بار با زبان آلمانی به او گفت سالهاست در نزدیکی میدان ونک، خیابان رسالت زندگی می کند مجبور شده است بعد از جنگ به تهران بیاید، و زن پرسید "پس شما میخواهید به خانه خود بروید" دایی که شانه هایش از سرما می لرزید. با سر به روبرو اشاره کرد و به راه خود ادامه داد . زن از کیفش یک تلفن دستی بیرون آورد و شماره ای را گرفت و با نگرانی تأکید کرد که مرد گم شده است و خیره به او شد تا اینکه دایی وارد خیابانی دیگر شد.

باد در گوشهایش زوزه میکشید، باران بر سر و شانه هایش میبارید و سرمای خیسی در وجودش رخنه کرده بود و او خود را به خیابان تاریک سپرد.

مریم مردانی

خارجیه، نمی‌فهمه

می‌گویند «از فضولی مُرد.»
تا می‌آیم به خودم بجنبم، تعجب کنم، سوالی بپرسم یا دست‌کم دهانم باز بماند، دوروبرم را خالی می‌کنند، زیراندازی چیزی برمی‌دارند می‌دوند سمت قبرستان که بالای سر مُرده نماز بخوانند. من می‌مانم کنار خیابانی در حاشیه‌ی شهر که پرنده پر نمی‌زند. گاهی بادی سبک می‌وزد زیر کیسه‌پلاستیک‌ها و می‌پرانَدشان هوا یا خاکروبه‌ها را بلند می‌کند و دوباره می‌خواباند. هرازگاهی ماشینی رد می‌شود و پس‌از دور زدن از پیچ، بوق می‌زند. کنار می‌روم. از دامنه‌ی تپه‌ای که به پشت قبرستان می‌خورد بالا می‌روم و روی تخته‌سنگی می‌نشینم. دوروبرم را نگاه می‌کنم. چند شیر سنگی این‌جا و آن‌جا با یال شکسته یا پای درب‌وداغان ایستاده‌اند. صدای الله اکبر جماعت با باد به گوشم می‌خورد. باد از من رد می‌شود و بوته‌های خار را تکان می‌دهد.

به دست‌هایم نگاه می‌کنم. آن‌ها هم از تعجب دو سویم آویزان‌اند. می‌گذارم راحت باشند. دوسوی سنگی را که رویش نشسته‌ام می‌گیرند و باهاش ور می‌روند. دهانم هم که دست‌کمی از دست‌هایم ندارد به حرف می‌آید: «مگه میشه پیرزنی از فضولی بمیره؟» جوابی ندارم. نمی‌دانم چقدر می‌گذرد تا آن جماعت یکی‌یکی از دور پیدا می‌شوند.

پیرمردِ کلاه‌کج حلوا را می‌پیچد توی دستمال راه‌راه و می‌گذارد توی جیبش. این همان دستمالی نیست که نیم‌ساعت پیش دماغش را با آن پاک کرده بود؟ از این فاصله نمی‌شود تشخیص داد. پیرزنی هم لنگ‌لنگان می‌آید و شیرینی‌ها را در بال چادرش می‌پیچد. بچه‌ها می‌دوند و بلوز همدیگر را می‌کشند. آخرسر سه‌تای‌شان سوار شیرهای سنگی می‌شوند و بقیه این‌پا و آن‌پا می‌کنند تا هرجوری شده یکی را پایین بکشند. خرما می‌خورند و هسته‌اش را تف می‌کنند بیرون. هرکه دورتر بیندازد زرنگ‌تر است.

من هم یکی از آن بچه‌ها بودم. سال‌ها پیش... روی شیر سنگی که می‌نشستم، ران‌هایم یخ می‌زد. توی تابستان مزه می‌داد. می‌دویدیم روی قبرها و خودمان را می‌رساندیم به شیرها. سوار که می‌شدم اول خرمایم را می‌خوردم، بعد گردن شیر را می‌چسبیدم و با سینه رویش شیرجه می‌رفتم. سرتاپایم خنک می‌شد. دلم می‌خواست همان‌جا بخوابم اما زود خسته می‌شدم و می‌پریدم پایین.

با صدای چند خنده‌ی ریزریز سرم را بلند می‌کنم. سه‌تا دختر نزدیک می‌شوند. مانتوهای جلوباز مشکی به‌تن دارند. زیرش هم بلوز با شلوار جین کوتاه. پابندهایی ظریف با آویزهای لنگر و صلیب به مچ پای‌شان بسته‌اند. یکی‌شان آستینش را به‌دقت بالا زده و تاتویی با طرح رز سیاه روی ساعدش پیداست. از زیر شال‌های شل‌وولشان گوشواره‌های حلقه‌ای بزرگ آویزان است؛ البته فقط به یکی از گوش‌ها. در مقابل آن‌ها اُمُل به‌نظر می‌رسم. مانتویم از بالا تا پایین دکمه دارد، شلوارم گشاد و بلند است و آرایش ندارم. مثلا از خارج آمده‌ام اما از طرز نگاه‌شان پیداست که هیچ شباهتی به ازخارج‌آمده‌ها ندارم.

فکر پیرزن ولم نمی‌کند. همین چند روز پیش داشتم در پس‌کوچه‌های پشت خانه‌مان قدم می‌زدم. هدفون روی گوشم بود و در خاطرات کودکی غرق بودم که یکی روسریم را از پشت چنگ زد. جیغی خفه گلویم را سوزاند. یک آن فکر کردم موتورسیکلتی از پشت حمله کرده، خواسته کیفم را بقاپد یا بکوبد توی کمرم. پاهایم کمی سست شدند. به‌کندی برگشتم. دو گونه‌ی آفتاب‌سوخته و گودرفته را دیدم که از زیر چادر زده بودند بیرون. چادر را با یک دست، سفت زیر چانه نگه داشته بود جوری که

چروک دور چشم‌ها به‌سختی از لبه‌ی چادر لب‌پر می‌زد. فکر کنم لرزش تار موهایم را دید که با دست آزادش صورتم را نوازش کرد که «نترس دخترُم، منم.» قلبم از درون هنوز می‌کوبید. نفس عمیقی کشیدم و بی‌خیال ترس شدم. گفت: «دختر کیامرزی؟ همی که اَ خارج اومده؟» سر تکان دادم که بله. انگشت‌های استخوانی‌اش را که هنوز روی گونه‌ام بود، کمی بالاتر برد و موهایم را کرد توی روسری. بوی نان محلی پیچید در بینی‌ام. گفت: «حالو اون‌جو چیکار می‌کنی؟ شووَر نکِردی؟» لهجه‌ام برگشت. گفتم: «شومو هنوز تو خونه نون می‌پزی؟» خنده پیچید در چروک‌های چادر که: «نههههه، دیگه دستی نمونده که باهِش نون بپزم.» خنده‌اش صدای طوطی داشت. قاه‌قاهی بود که بریده‌بریده از دهان می‌زد بیرون. تا می‌آمد شروع شود، تمام می‌شد.

با تکان سر جلوی موهایم را دوباره ریختم روی پیشانی. دستش را از صورتم برداشت و موهای بیرون‌نریخته‌اش را کرد تو. انگار دسته‌ای هوا یا موی نامرئی را جمع کرده باشد و هل داده باشد زیر چادر. گفت: «بوگو بینم پسرِ عاموت بچه‌دار نشده؟» این‌پا و آن‌پا کردم، دستم را به گردنم کشیدم، جوری که بی‌حوصلگی‌ام را نشان دهد و دوروبرم را نگاه کردم. ادامه داد: «شِنُفتم زنش حامله شده سقط کِرده. میگن دوقلو بوده.» دیدم سکوت و رفتارهای غیرمستقیم جواب نمی‌دهد. گلویم را صاف کردم، به آن دو گوی سیاهِ لابلایِ چروک‌هایِ چشمش خیره شدم و گفتم: «شماره‌ی پسر عمو رو میدم، خودتون زنگ بزنین بپرسین.» دور عنبیه‌هایش به توسی می‌زد. رنگی که تابه‌حال در همه‌ی کسانی‌که پیر می‌شوند، دیده‌ام. رنگی که با زوال جسم، فروغی در چشم‌ها پدید می‌آورد که آدم را به ترحم وامی‌دارد. بی‌خیالِ ترحم شدم و بی‌آن‌که به ادامه‌ی حرفش گوش کنم، گفتم عجله دارم و به راه افتادم. صدای طوطی‌وارش دنبالم دوید که: «دعای مادرتم برسون. بوگو حالو میام بهش سر می‌زنم. بُخدا خیلی وقته نتونسم...».

دختری که تاتو دارد دستم را می‌کشد که «بجنب سوار مینی‌بوس شیم.» قبلش به مامان و بابا گفتم برگشتنی با شما برنمی‌گردم، دوست دارم با مینی‌بوس این‌ها برگردم. از وقتی مهاجرت کرده‌ام دیگر این مینی‌بوس‌های تق‌ولق قدیمی را ندیده‌ام. بوی بنزین را قورت می‌دهم و می‌نشینم روی صندلیِ یکی‌مانده‌به‌آخر. دختر تاتویی یک ساندویچ پنیر و سبزی می‌گذارد روی پایم: «اینم مال تو از طرف مرحومه‌ی مغفوره‌ی خیلی مظلومه خیرالنسا علیه سلام» دستش را مثل ملکه‌ها در هوا تکان می‌دهد و همگی ریزریز می‌خندند. می‌گویم: «معلومه خیلی دوسش داشتی.» موقع خنده به سیم‌کشی دندان‌هایش زبان می‌زند. دختر بغلی عینکش را با نک انگشت اشاره راست‌وریس می‌کند که: «بله ایشان یکی از پژوهشگران عالم اسرار بودن. فقط نمی‌دونم چرا سرشون همیشه تو خونه‌ی ما بود.» سه نفری لابلای خنده چیزهایی به‌هم می‌پِچپِچند و ریسه می‌روند.

پیرمرد کلاه‌کج که دیگر کلاهش را برداشته و عرق سرش را با همان دستمال پاک می‌کند از صندلی جلویی سر برمی‌گرداند که: «استغفرلله... پشت سر مرده حرف نزنین. جمیعن الفاتحه مع الصلوات!» صدای صلوات از صندلی‌ها بلند می‌شود، سپس مینی‌بوس لحظه‌ای ساکت می‌شود و همه زیرلب فاتحه می‌خوانند.

پیرمرد بعد از فاتحه به من اشاره می‌کند و بلند می‌گوید: «اینو شناختین؟ دختر کیامرزه‌ها. همی که از خارج اومده.» همه‌ی چشم‌ها از زیر چادر و روسری و کلاه و مقنعه به سمت من سرازیر می‌شوند. بیشتر در صندلیم فرو می‌روم. البته که مرا می‌شناسند، فقط فرصت نشده بود گپ وگفتی بزنیم. لبخندی زورکی می‌زنم. از همان‌ها که چندتا خط نامنظم اطراف دهان ایجاد می‌کنند و چشم‌ها را بی‌حالت نگه می‌دارند. همان‌ها که بهشان می‌گویند لبخندی از سر ادب. چهره‌ها یکی پس از دیگری می‌شکفند. عموی پدرم کلاه شاپویش را کمی عقب می‌برد، عینکش را می‌کشد نُک دماغ و از بالایش وراندازم می‌کند. روی صندلیِ پشت راننده نشسته.

حالا که مرکز توجه قرار گرفته‌ام، کم‌کم این پرسش که چرا پیرزن مرده بود از ذهنم محو می‌شود. به‌جایش گوش تیز می‌کنم که پرسش‌های احتمالی‌شان را بشنوم. زن‌عمو بهناز که حالا چادرش شل شده و بگی‌نگی روی شانه‌ها افتاده، خودش را باد می‌زند و نفس‌زنان می‌گوید: «خوش به‌حالت که رفتی، راحت شدی. ما چی که این‌جُو گیر اُفتودیم، راهِ در رو هم نداریم.» پسرِ سربازش که به

میله‌ی وسط مینی‌بوس تکیه داده طعنه می‌زند: «حالا مامان تو می‌خوای اونجُو چی‌کار کنی؟ خیلی راس میگی منو بفرس که زندگی به‌هم بزنم. واللو... خوشی هم باشه اونور آب. دخترعاموا مردی کِردی رفتی.» عمو که هنوز دستش به کلاه شاپوست می‌غُرغُرَد: «تو فعلن بیشین سر جات، بِذا بالوی لبت سبز شه.» پسر بدوبیراه می‌گوید، اما آن‌قدر زیرلب که بیشتر به موسیقی متن پس‌از خاکسپاری می‌ماند تا حرف حساب.

پسر دایی که تازه بچه‌دار شده و زن‌وبچه را توی خانه گذاشته از صندلی جلویی سر برمی‌گرداند. هنوز موهای بورش را دارد، فقط وسط کله‌اش رو به خلوت شدن است. سبیلش هم همین‌طور، به خارپشت می‌ماند. پُقی می‌زنم زیر خنده و دستم می‌رود جلوی دهانم. جوری که انگار در همه‌ی دنیا تنها من زیروزبر حرفش را می‌فهمم، آهسته زیر گوشم می‌گوید: «یادش بخیر تابستون پارسال. با بروبچ رفتیم تایلند. دخترا دورهم کِرده بودن. مگه ول می‌کِردن. منم رو دراااگ. دستم از دور کمر این به دور کمر اون. شبی که دوشتم میومدم، خدا شاهده، دخترا گریه می‌کِردن. نَمی‌خواستن بیام. زبون نَمی‌فهمیدناااا ولی نَمی‌خواستن بیام.» بعد نگاهی به دورترین نقطه که پرده شیشه‌ی روبه‌رو باشد می‌کند و می‌گوید: «حالشو ببر دخترعمه. تا می‌تونی کیف کن. حال‌وهول کن که نووش جونت. ما که گرفتار زن‌وبچه شدیم.»

تا می‌آیم جواب دهم، زن پسر عموی مادرم از جا بلند می‌شود، چادرش را حلقه می‌کند دور کمرش و سرش را نزدیک می‌کند: «دارین در گوشی چی می‌گین؟ به منم بگین دیگه.» می‌آید صاف می‌نشیند کنارم. خودم را می‌چسبانم به دیواره. مینی‌بوس تکان‌تکان می‌خورد و او خودش را چنان می‌چلاند و جا می‌دهد که هرآن ممکن است صندلی بشکند. فکر کنم با تغییر مکان او، سمت راست مینی‌بوس پایین آمده باشد. احساس می‌کنم در سونا هستم. پسردایی خیره می‌شود به قلنبه‌هایی که از دور و بر بلوز مشکی زن پسر عمو بیرون زده و می‌گوید: «عجب تیکه‌ای شدی امروز منیر.» منیر می گوید: «پاشو پاشو خودتو لوس نکن. می‌خوایم حرف زنونه بزنیم، روتو کن اونور.» در سونای زوری که روی صندلیم ایجاد شده، دانه‌های درشت عرقی را حس می‌کنم که دیواره‌ی پهلویم را می‌تراشند و پایین می‌روند. منیر آرنجش را تکیه می‌دهد به صندلی جلویی و می‌گذارد انگشت‌هاش توی هوا رها باشند. گوشت‌های بازو و ساعدش با تکان‌های مینی‌بوس می‌لرزند و انگشت‌هاش موقع حرف زدن توی موهای پسردایی گیر می‌کنند. از صورتش بخار برمی‌خیزد و روی صورتم می‌نشیند. دهانش را درِگوشم می‌آورد اما بلند می‌گوید: «از دیسکو چه خبر؟» سر خیسم را در آن حمام داغ بالا می‌آورم: «خبر ندارم. چطور؟» سرش را می‌برد عقب و پشت‌چشم نازک می‌کند یعنی «آره جون تو، دیگه از ما پنهون نکن.» چشم‌هایم را گرد می‌کنم یعنی «سر در نمیارم از حرفت.» روسری را با چند تکان سر می‌اندازد پایین و موهای چربش را باز می‌کند و می‌بندد. حالا دانه‌های برنده‌ی عرق با عجله‌ی بیشتری از دو سوی پهلوهایم مشغول تراشیدندند. آب دهانم را قورت می‌دهم. دست می‌اندازد دور گردنم و فشارم می‌دهد لای پستان‌هایش یعنی «خیلی دلم برات تنگ شده بود.» می‌گوید: «من خیییلی باهات احساس راحتی می‌کنما، خیلی هم همیشه به یادتم.» سر تکان می‌دهم یعنی متشکرم. می‌گوید: «یه چیزی همیشه دلُم می‌خواسته اَزِت بُپُرسم.» پسردایی سرش را سفت چسبانده به پشتیِ صندلی جلویی. انگشت منیر در موهای او گیر می‌کند و ادامه می‌دهد: «میگماااا خوب کاری کردی شوور نکردی. شوور چی‌چیه... ولی خو حتمنی دوس پسری چیزی بلاخره...» و چشم‌هایش را با لبخندی مکار به بالا می‌جهاند. خودم را از لابلای گوشت‌هایش بلند می‌کنم و می‌ایستم. پنجره را تا ته باز می‌کنم جوری که صدای کوبیده شدنش بلند می‌شود. می‌گویم: «من بدماشینم میشه بلند شی وگرنه روت استفراغ می‌کنم.» می‌گوید: «وای تو رو خدا ناراحت نشی‌یا. جون بچه‌م اگه منظوری دوشته باشم.» برمی‌گردد سرجایش. این‌دفعه سمت چپ مینی‌بوس مثل الاکلنگ پایین می‌رود. هوا لابه‌لای موهایم می‌پیچد، می‌نشینم و سرم را به پشتی صندلی تکیه می‌دهم و چشم‌هایم را می‌بندم.

مینی‌بوس از روی سرعت‌گیر می‌پرد. دوتا پیرزن پشت‌سرم نشسته‌اند و پچ‌پچشان با تکان ماشین اوج

می‌گیرد و فرو می‌رود. یکی‌شان به سکسکه می‌افتد. دیگری می‌خندد. می‌شناسمش. بچه که بودم از روستا می‌آمد شهر که دکتر برود. همیشه یکی‌دو شب خانه‌مان می‌ماند. خال گوشتی سیاهی روی لپش دارد. هیچ‌وقت نفهمیدم دقیقن چه‌کاره‌مان است. دیگری لابه‌لای سکسکه‌ها شکسته‌بسته می‌گوید: «نمی‌دونم چرو ولی چندشُم میشه. خارجیا نجسن! گوشت ناپاک می‌خورن!» پیرزن خال‌دار با صدای بم و خش‌دارش می‌گوید: «واللو چی بگم. دختری که مجرد میره خارج معلومه برای چی‌چی میره عزیزُم. حالو هم هیییسسس... هیچی نگو، می‌شنفه ناراحت میشه.»

برمی‌گردم که زل بزنم توی چشم‌های‌شان. دختر تاتویی کنارم ایستاده: «عزیز اشکالی نداره یه چیزی ازت بپرسم؟» هنوز جواب نداده‌ام که می‌نشیند کنارم. دست می‌کشم روی صورتم و گوشه‌ی چشم‌هایم را می‌خارانم. به ساعتم نگاه می‌کنم و پایم را تندتند تکان می‌دهم. بند کفش اسپرتم باز شده. از لابلای لباس‌هایش عطری خنک بیرون می‌زند. می‌گوید: «راسش خیلی دوس می‌دارم برم خاارج. اینجو رو دوس نمی‌دارم.» روکش موبایلش زرزری است. ناخن‌های بلند و لاک‌زده‌اش را رویش می‌کشد: «فقط یه چیزی شنیدیم که خیال خونواده رو ناراحت کِرده. البته برای خودم مهم نیس‌ها...» دستم می‌رود زیر چانه‌ام. می‌گوید: «تو ماهواره میگن که تو دانشگاهای خارج، پسرا به دخترا جزوه نمیدن مگه ایکه... باهم بخوابن.»

مینی‌بوس ناگهان دور می‌زند. با پرش از سرعت‌گیری بلندتر همه نیم‌خیز می‌شویم و دوباره تلپ می‌افتیم روی صندلی‌ها. کیفم پرت می‌شود پایین. مینی‌بوس یک‌دفعه قیییژژژژ می‌ایستد. سرها همه جلو می‌روند و تِپ می‌خورند به پشتی صندلی‌ها. خم می‌شوم و کیفم را می‌قاپم. زنی از بین دیگران گردن می‌کشد: «همگی بفرمایین خونه ما به‌خدا.» دیگری می‌گوید: «دستتون درد نکنه» زن‌عمو بهناز چادرش را مرتب می‌کند، موها همه می‌روند تو. منیر چادر را سفت دورش می‌گیرد و رو به پسردایی می‌گوید: «سلام خانم بچه‌ها رو برسونین.» مردی کلاهش را راست‌وریس می‌کند. پسری دست در موهایش می‌کشد. دختری سرش را می‌برد پشت صندلی و رژلبش را پررنگ می‌کند. من هم خودم را می‌چلانم تا از لابه‌لای مانتوها، چادرها و کت‌شلوارها با بوی‌های گرم و زننده‌شان راه بازکنم. بوی عرق خودم با عرق آن‌ها قاطی شده. هرجوری شده از لابه‌لای بازوها، شانه‌ها و باسن‌ها رد می‌شوم، در را باز می‌کنم و بی‌خداحافظی از مینی‌بوس می‌پرم پایین. پیاده راه می‌افتم سمت خانه. برایم مهم نیست، بگذار فکر کنند آداب معاشرت بلد نیستم. جهنم... بگذار بگویند «خارجیه، نمی‌فهمه.»

علی رادبودی

تو اول بمیر تامس!

« گاهی وقت ها آرزو می‌کنم که تو قبل از من بمیری، یعنی این جوری به نفع هر دومونه »

همهمه و گفتگوی مسافران در داخل اتوبوس پیچیده است، ولی تنها این جمله‌ی غیرعادی است که توجه مرا جلب کرده است. بخاطر ترافیک سنگین بعد از ظهر روز جمعه، دیر رسیده‌ام و راننده‌ی شیفت صبح، اتوبوس پر از مسافر را تحویلم داده و رفته است. بعد از تنظیم صندلی، فرمان و آیینه‌های سمت راست و چپ و وارد کردن اسم و مشخصاتم در کامپیوتر اتوبوس، راه می‌افتم.

در حال حرکت، آیینه‌ی بالای سرم را نیز تنظیم می‌کنم. انبوهی از مسافران نشسته و ایستاده، در قاب آیینه ظاهر می‌شوند.

« یه موقع فکر نکنی که دو دستی به این زندگی نکبتی‌ام چسبیده‌ام هاااا »

همان صدا بود. در پشت چراغ قرمز بعدی، چشم در آیینه می‌گردانم.

«نه، بیشتر بخاطر تومیگم، یعنی این جوری حداقل خیالم ازجانب تو یکی راحت میشه»

صدا از آن پیر زنی است که کنار مردی تقریباً همسن و سال خود، شاید هم چند سالی جوان‌تر، در ردیف دوم سمت راست اتوبوس نشسته است. موهایش از دم سفید است، صورتی دراز و لاغر دارد. چشم‌هایش را بر هم نهاده و چرت می‌زند، ولی لبانش بی وقفه می‌جنبد.

«تو واقعاً از زندگیت لذت می‌بری تامس؟ اگه بگی آره، مثل سگ دروغ گفتی»

توی دلم می‌گویم ،عجب پیرزن گستاخی است.

به پیرمرد بغل دستی‌اش که حدس میزنم همان « تامس » باشد نگاه می‌کنم، یک سروگردن بلندتر از زن است ، با موهای جوگندمی متمایل به سفید، عینک ذره‌بینی کلفتی بر روی دماغ پهن و گوشت‌آلودش نشسته است. بنظر سالم و سر حال می‌آید. یکی دو مسافر به حرف‌های پیرزن نیشخند می‌زنند ولی چیزی نمی‌گویند. تامس هم هر از گاهی از روی شانه‌اش به زن نگاه می‌کند ولی نمی‌شنوم چیزی بگوید و حرص می‌خورم. من اگر جای تامس بودم می‌گفتم: خفه خون بگیر، اونی که باید زودتر بمیره تویی خانم جان، نه من. برو توی آیینه یه نگاهی به قیافه‌ی خودت بینداز، ببین کی مردنی‌تره، تو؟ یا من؟

«ولی اگه من قبل از تو بمیرم چی تامس؟ چه کار می‌کنی؟ هاا؟ بیچاره می شی مگه نه؟، می مونم رو دستت.»

«نگفتی چه کار می‌کنی؟. چرا لال شدی؟ باشه نگو. ولی من میگم.»

در ایستگاه بعدی نگه میدارم. چند مسافر از در عقب پیاده و چند مسافر از در جلو سوار می‌شوند. یک نفرشان پیر زنی است که با چند زنبیل پر، کشان کشان از پله‌ها بالا می‌آید. با لحن شیرین پیرزنانه می‌گوید:

-«دستم بنده، می‌تونم برم بشینم تا بلیطم رو پیدا کنم؟»

می‌گویم بعله خانم، می‌توانید موقع رفتن بلیط تان را نشان بدهید، اشکالی ندارد.

برایش جایی باز می‌کنند، می‌نشیند و من راه می‌افتم. سالمندان مشتریان وفادار و صادق اتوبوس‌های شهری هستند.

«برات یه مراسم آبرومند می‌گیرم، ژانت و مارک رو

هم خبر می‌کنم، می‌دونم دوسشون داری و مطمئنم که می‌آیند، اونا هم دوستت دارن»

دیگر به حرف‌های پیرزن گوش نمی‌کنم، حتم دارم اختلالات روانی دارد. دلم به حال تامس می‌سوزد که مجبور است تمام عمرش را با یک چنین موجودی سرکند و چرت و پرت بشنود.

«ایستگاه بعدی نگهدارید لطفا، ما پیاده می شیم»

صدای همان پیرزن بود. زیر لب می‌گویم : چه خوب، مخم را خوردی.

در ایستگاه بعدی، بعد از توقف کامل اتوبوس، در را باز می‌کنم. مردم راه می‌دهند. پیرزن در حالیکه قلاده‌ی سگ راهنمایی را در دست دارد، در آستانه‌ی در ظاهر می‌شود و من ناگهان متوجه می‌شوم که زن نابیناست، ولی از این که تامس از جایش جم نخورده و به کمک پیر زن نیامده است هم تعجب می‌کنم و هم بهش حق می‌دهم، آدم این همه گوشت تلخ؟ گیرم که نابینایی.

» «تامس، پله است مواظب باش، نیفتی؟»

سگ با ترس و لرز، یک دستش را روی پله‌ی اول می‌گذارد ، بعد دست دیگر را.

« نترس نمی‌افتی، من گرفتمت پیر مرد »

داشتم نگاهشان می‌کردم. بی آنکه چیزی بپرسم شروع کرد.

یه ده سالی هست که با همیم، من نود درصد نا بینا هستم. تا همین دو سال پیش، عصای دستم بود طفلک. الان دو سالی می‌شود که چشم‌هاش آب مروارید آورده و کاملاً نابینا شده است. از من بدتر. بهش میگم آرزو کن قبل از من بمیری، این جوری حداقل یکی هست از زمین ورت داره، دفن و کفنت بکنه. این‌جوری من هم با خیال راحت می‌میرم. درست می‌گم آقای راننده؟ شما بهش بگویید.

آرام کنار هم، توی پیاده رو راه می‌افتند. تا مسافتی نگاهشان می‌کنم. زیر لب می گویم: تامس، راست میگه، بگمانم اگر تو اول بمیری بهتره.

هایده امینی

سمت حضور

موبایلش زنگ خورد.
" بردنش بیمارستان. توی پله ها خورده زمین. ضربه مغزی"
خودش را به بیمارستان رساند. وقتی رسید توی محوطه ازچهره غمگین یک آشنا فهمید همه چیز تمام شده. زن دیگر نبود .
روی اولین نیمکت نشست. حال عزاداری با بقیه را نداشت. توی این سالها خیلی از دوستهایش رفته بودند. ولی این دفعه حالش متفاوت بود. گیج بود همین تازگی ها با زن از رفتن، وبه قول او ترک "این دنیای خراب" حرف زده بودند . و زن با خندهء همیشگیش گفته بود نمیترسد اگر بهش بگویند باید برود ولی خیلی هم اصراری برای رفتن ندارد. حالا رفته بود. به همان راحتی که زندگی را می گذراند.
مرد گیج بود. مثل وقت هایی که از خواب میپرید و نمیدانست کجاست و چند شنبه است.
در این حال خواب و بیدار حضور زن را حس کرد. خودش بود. مثل همیشه بی محابا خودش را به مرد چسبانده بود. یاد روز اولی افتاد که وقتی توی خیابان آمدند زود دستش را گرفت. مرد خندیده بود و آرام دستش را کشیده بود بیرون و بازوی زن را گرفته بود .
به سمتی که حضورش را در آنجا حس میکرد نگاه کرد. نبود، ولی بود. صدایش را شنید : دلم برات میسوزه که هنوز باید زندگی کنی. من که راحت شدم .
میتوانست مجسمش کند؛ دستهایش را گذاشته بود لبه نیمکت، خم شده بود به جلو و همانطور که پاهایش را تاب میداد به حرکت آدمهای اطراف نگاه میکرد .
باز صدای زن توی ذهنش آمد: نمیدونی چقدر سبکبالم. آزاد از همه اون فکرا و قید و بندایی که داشتم. اون ترسها ! اون اما و اگرها !
مرد نگاهی به سمت حضور زن کرد و با لحنی آمیخته از دلخوری و بی اعتنایی گفت : خب که چی؟
زن خندید از آن خنده های همیشگی اش که هربار این سوال را توی ذهن مرد میاورد که یک نفر چقدر میتواند شاد باشد . چیزی گفت ولی صدایش در هق هق گریه دوستی که به سوی مرد می آمد محو شد. در آغوش هم گریستند .
دیگر حضور زن را حس نکرد تا روزی که به یادش روی نیمکتی نشسته بود و او آمد. بازهم مثل دفعه پیش. بود ولی نبود. و مثل همیشه پرحرف. از احوالات مرد پرسید با اینکه همه چیز را میدانست، چون لحظه ای مرد را ترک نکرده بود. تمام مدت با او بود. بی هیچ کلامی .
وقتی مرد شروع به صحبت کرد زن خندید و گفت : "مردم با تعجب نگات میکنند. لازم نیست کلمات را بلند بیان کنی. همینکه از ذهنت بگذره من میفهممشون ".
مرد متوجه منظور زن شد. با خود گفت امان از دست این دیوانه که حتی بعد از رفتنش من را وادار به کارهای عجیب و غریب میکند. کار سختی بود که بخواهی با کسی حرف بزنی ولی صدایت در نیاید. درست مثل حضور خود زن، که همراه او بود ولی در واقعیت نبود .
شروع به گفتن کرد. از روزهایی گفت که داشت بی او می گذشت. از لحظاتی که از ته دل میخواست زن کنارش باشد. حتی برای ثانیه ای. البته نه مثل الان. بودنی همراه با لمس جسمش نه تجسمش .
زن تمام مدت فقط گوش داد. بی هیچ خنده ای و بدون بیان کلمه ای. شاید هم رفته بود، همراه با آفتابی که داشت غروب میکرد.

مرد سبک شده بود. انگار بار سنگین غمی را که به دوش میکشید زمین گذاشته بود. برای اولین بار بعد از این روزهای تلخ لبخندی به روی لبش آمد. رو به سمت حضور زن کرد و گفت: چه خوب شد که اومدی .
از آنروز به بعد زن هر روز کنارش بود. نه بی صدا. پر حرف. برای هر کار مرد حرفی و نظری داشت. دیگر مرد به حضورش عادت کرده بود. به بودن بی آلایشش .

شبها حضورش را روی صندلی کنار پنجره حس میکرد، که همانند قدیم عاشقانه آسمان را سِیر میکند. صبحها این حس را داشت که زن سبکبال بین گلها می خرامد و برای تک تکشان حرفی می زند و آوازی میخواند .

باهم بیرون میرفتند و از هر دری سخن می گفتند. دیگر مرد عادت کرده بود در ذهنش حرف بزند. البته گاهی که مخالف نظر زن بود ناخودآگاه مخالفتش را بلند ابراز میکرد. اینجور وقتها زن بی صدا میشد و حضورش را از او دریغ میکرد. مرد اوایل غصه دار میشد ولی بزودی دریافت که زن قبل از او برمی گردد ، روی صندلی کنار پنجره لم میدهدو مثل همیشه خیره به آسمان در افکارش سیر می کند.

اما آنروز صبح نبود، نه توی باغچه و نه روی صندلی کنار پنجره .

مرد دردی موذی در سینه اش حس میکرد که به او اجازه برخاستن از رختخواب را نمیداد. روزهای پیش به شتاب برمیخاست. صبحانه اش را آماده میکرد و روزش شروع میشد. تا دیروقت شب انقدر کارهای مختلف داشت که اگر صدای حضورزن مجال میداد تا خود صبح بیدار می ماند .

ولی در این لحظه، حتی توان نداشت که زنگ ساعت موبایلش را خاموش کند .

همانطوردراز کشیده، گوشه و کنار اتاق را پایید ودر ذهنش به همه جای خانه سر زد . نه، اثری از او نبود .

آفتاب که غروب کرد زن آمد. متفاوت از روزهای پیش.

مرد به سویش رفت . قدمهایش مثل همیشه نبود. سبک بود. حس خوبی تمام وجودش را گرفته بود. یکجور حس رهایی .و اینبار توانست در آغوشش بکشد.

دیگر زن یک حضور نبود.

الیس مونرو

دورنمای دریاچه

برگردان میترا دولت‌آبادی

زن پیش دکتر می‌رود تا نسخه‌اش را تجدید کند. ولی دکتر آن روز تعطیل است و مطب نیست. زن روزهای دوشنبه و سه شنبه را جابجا گرفته است.

با خودش واگویه می‌کند: "انگار کم‌کم دارم فراموشی می‌گیرم." به‌همین خاطر هم می‌خواست با دکترمشورت کند و در ضمن نسخه‌اش را هم بگیرد.

دکتر لابد به‌ش خواهد گفت:" عجیب! آخه از همه ... شما چطور...!"

(زن که اسمش نانسی است، آشنایی چندانی با دکتر ندارد، ولی دوست‌های مشترکی دارند.)

چند روز بعد منشی دکتر تلفن می‌زند که نسخه آماده است و برایش وقت رزرو کرده است.

"بیمار که نیستم. فقط یک کمی حواس‌پرت شده‌ام."

منشی دکتر با خنده می‌گوید: "فرقی نداره. دکتر متخصص سالمندانی‌یه که –راستش- یک هوا فراموش‌کارند. مطب‌اش هم تو میدان هیمن است."

این محل فقط سه چهار کیلومتر با شهری که نانسی َدرش زندگی می‌کرد فاصله داشت.

نانسی می‌گوید: "چی! یعنی دکترمتخصص زنانهِ؟"

منشی منظورش را نمی‌فهمد و می‌گوید: "منظورتون‌رو نمی‌فهمم."

" هیچی. باشه میآم."

تو این چند سال گذشته سازمان نظام‌پزشکی کشور بسیار تغییرکرده بود. دکترهای متخصص دیگر تو شهرهای بزرگ جمع نبودند. متخصص غُدد مغزی مطبش تو بیمارستان یک شهر بود و متخصص سرطان تو یک شهر دیگر و بخش بیماری‌های ریوی در شهرسوم و همین‌جور بگیر و برو. آن هم برای این بود که مردم فقط به چند بیمارستان هجوم نبرند. ولی با این‌همه اگر سَروکارِکسی به این بیمارستان‌ها می‌افتاد به یک اندازه علاف می‌شد. چون‌که تمام شهرک‌ها بیمارستان نداشتند، پس اول باید می‌دیدیم مطب دکتر تو کدام شهرک است و بعد وقت می‌گرفتیم.

این بود که نانسی تصمیم گرفت روز پیش از قرار ملاقاتش با دکتر یک تُک پا به شهرکی که دکترِ سالمندان دَرش مطب داشت برود. بنابراین وقت کافی داشت تا با خیال آسوده دنبال آدرس دکتر بگردد. نه گیج و گُنگ می‌شد و نه دیرش می‌شد و در اولین دیدار تصویر غلطی از خودش به دکتر نمی‌داد.

شوهرش می‌توانست با او بیاید، ولی نانسی می‌دانست که او دوست دارد مسابقه‌ی فوتبالی را که شب از تلویزیون پخش می‌شود تماشا کند. شوهرش حسابدار بازنشسته بود و نیمی از وقتش را با دیدن برنامه های ورزشی پُر می‌کرد و نیم دیگرش را با نوشتن کتابش سِپَری می‌کرد.

نانسی به او می‌گوید می‌خواهد خودش مطب دکتر را پیدا کند و منشی دکتر آدرس مطب را به او داده است.

غروب زیبایی است. از بزرگ‌راه به سمت چپ جاده که می‌پیچد آفتاب یک‌راست تو چشم‌هاش می‌خورد. ولی اگر راست بنشیند و چانه‌اش را بالا نگه دارد دیگر لازم نیست چشم‌هاش را تنگ کند. البته عینک آفتابی دارد و می‌تواند تابلوهای کنار جاده را بخواند. یک کیلومتر بیشتر به هیمن نمانده بود.

اسم شهرک هیمن بود و ۱۵۵۳ هزار سَرجمعیت داشت.

نانسی برای وقت‌کشی در محله‌های خلوت شهرک پَرسه می‌زد و از خودش می‌پرسید آیا می‌تواند در این محله‌ها زندگی کند؟

این یکی همان محله‌ی دلخواهم است. یک مرکز خرید جمع‌وجور، یک بازار تَره‌بار که می‌شود ازش سبزی و میوه‌ی تازه خرید، حتا اگر همین دوروبَرها هم ِکشت نشده باشند، و قهوه. با یک رختشوی‌خانه‌ی عمومی و داروخانه‌ای که در صورت نیاز بشود دارو خرید، حتا اگر مجله‌هاش قدیمی باشند.

البته این محله روزهای بهتری هم داشته است. جای پاش را هنوز می‌شود دید. یکی‌ش ساعت دیواری کهنه‌ای که بالای قاب پنجره‌ی جواهرفروشی نصب شده بود. جواهرفروشی‌ای که حالا پُر بود از چینی‌های قدیمی، کاسه‌های گِلی، سبدها و تاج های سیمی.

نانسی ماشینش را بیرون دَر جواهرفروشی پارک کرده بود و می‌رسید هول‌هولَکی نگاهی به خِرت و پِرت‌های توی مغازه بیاندازد و بعد سَرِفرصت و پای پیاده دنبال مطب دکتر بگردد. بی‌درنگ هم چشمش به ساختمان آجری اُخرایی افتاد، که بازمانده‌ای بود از بناهای صد سال گذشته. نانسی حاضر بود شرط ببندد که مطب دکتر تو همین ساختمان است.

قدیم‌ها مطب دکترها تو محل سکونتشان بوده، ولی بعدها برای پارک کردن ماشین‌شان احتیاج به پارکینگ پیدا می‌کنند. این است که ساختمان‌هایی این جوری فراوان ساخته می‌شوند. ساختمان آجر اُخرایی و تابلویی بر سردَرشان، دکتر/ دندانپزشک. و پارکینگی پُشت ساختمان.

اسم دکتر را رویِ تِکه کاغذی تو جیب داشت و برای اطمینان خاطر کاغذ را درآورد تا با آدرس روی درِساختمان مطابقت کند. روی شیشه‌ی ماتی روی درِساختمان نوشته شده بود مطب دندانپزشکی *فورسیت* و مطب دکتر *دونالد مَک میلان*.

ولی این دو تا اسم روی تِکه کاغذ نانسی نبودند. عجیب‌تَر این‌که فقط یک شماره روی تِکه کاغذ نوشته شده بود. شماره‌یِ پایِ خواهرشوهر مرحومش. شماره‌ی ۳۷.۵ اُ. طول کشید تا نانسی فهمید اُ اول اسم اُلیویا است که روش خط خطی شده بود. یادش آمد اُلیویا بیمارستان که بستری بوده او می‌خواسته است براش یک جُفت سَرپایی بخرد.

ولی حالا دیگر برای اُلیویا فرقی نمی‌کرد.

شاید دکتره تازه به این ساختمان اسباب‌کشی کرده بود و هنوز وقت نکرده بود اسمش را روی دَر بنویسد. باید از کسی بپرسد. ولی بهتر است اول در بزند. شاید کسی اضافه‌کاری می‌کند و هنوز تو ساختمان باشد. زنگ در را فشار می‌دهد، ولی کاش کسی در را باز نکند، چون ناگهان اسم دکتر پاک از یادش رفته بود.

یعنی ممکن نیست این آدم- این دکتر حواس‌پرت، اسمی که او حالا روی دکتر گذاشته بود- زن یا مرد مثل همه‌ی هم سن و سال‌هاش- مطب‌اش تو محل سکونتش باشد؟ به نظر که کار عاقلانه‌ای می‌آمد در ضمن خرجش هم کمتر می‌شد. تازه حواس‌پرت هم که باشد دیگر به یک عالم دَم و دستگاه پزشکی احتیاجی ندارد.

خیابان اصلی را که پُشت سَرگذاشت و ذهنش آرام گرفت اسم دکتر هم یادش آمد. بسیاری از قسمت‌های بناهای بزرگی را که داشت از کنارش َرد می‌شد، در قرن هژده ساخته شده بودند. یک قسمتش چوبی بود و قسمت دیگرش آجری. ساختمان‌های آجری دو طبقه بودند ولی ساختمان‌های چوبی یک طبقه یا یک طبقه ونیم با سقفی شیب‌دار تو طبقه‌ی بالایی. بعضی از درها هم یک متر بیشتر با پیاده‌رو فاصله نداشتند. بعضی ساختمان‌ها هم تراس‌های بزرگی داشتند با دیوارهایی شیشه‌یی. لابد صد سال پیش در چنین شبی مردم تو این تراس‌ها یا بیرون در خانه‌هاشان می‌نشستند. زنان خانه‌داری که دیگ و دیگ‌بَرها را شسته و آشپزخانه را آخرین بار رُفته بودند، و مردانی که از آبیاری زمین‌ها اندک دستمزدی گرفته بودند. حتا یک میز و صندلی‌ای که توی باغ روش می‌نشستند آن جا نبود. فقط پله‌های چوبی و چند میزوصندلی آشپزخانه. حرف وگَپ‌ها بیشتر از هوا بوده یا اَسبی که چند وقت پیش دَررفته بوده و یا چند ناخوش‌احوال که امروز و فردا رفتنی بودند.

پس می‌شد ایستاد و پرسید: ببخشید، می‌دانید مطب دکتر کجاست؟ در این صورت شاید کمتر جلب نظر می‌کرد. و تازه بهانه‌ی تازه‌یی هم برای ِوراجی به دستشان می‌داد. با دکتر چه کار دارد؟

(حتمن این حرف‌ها را بعد از این‌که ازشان دورشده بود می‌گفتند.)

ولی امشب انگار همه تو خانه‌ها زیر تهویه‌های مطبوع یا کولرهاشان بودند. شماره‌ی پلاک‌ها هم که عین شماره پلاک‌های شهرهای بزرگ بودند و او هیچ نشانی از مطب دکتر در آن‌جا نمی‌دید.

در انتهای پیاده‌رو ساختمان آجری برج مانندی که ساعتی روش نصب شده بود دیده می‌شد. شاید پیش از این‌که بچه‌ها را با اتوبوس به مرکز فرهنگی بزرگتر و دلگیرتری ببرند آن‌جا مدرسه بوده است. عقربه‌های ساعت روی دوازده ایستاده بودند. معلوم نبود عقربه‌ها نیمه‌ی روز را نشان می داند یا نیمه شب را. و گُل‌های رنگارنگ زیادی که آنجا بود ماهرانه چیده شده بودند - دسته‌ای از فِرقون آویزان بودند و بقیه کنار فِرقون تو سطل شیر گذاشته شده بودند، با تابلویی که زیر نور آفتاب بَرق می‌زد و او نمی‌توانست نوشته‌ی روش را بخواند. رفت رو چمن تا از سمت دیگر آن را بخواند.

"دفتر کفن و دفن." و گاراژی که حتمن ماشین نعش‌کش را آن‌جا پارک می‌کردند.

به راهش ادامه می‌دهد.

به خیابان بغلی می‌پیچد که ساختمان‌های تروتمیزی دارد. فکرش را هم نمی‌کرد که همچون شهرکی حومه هم داشته باشد. ساختمان‌ها با کمی فرق همه شبیه هم بودند, همگی از سنگ روشن یا آجر تیره‌رنگ با پنجره‌های گنبدی یا قوسی. اعتراض چشمگیری به شیوه‌ی خانه‌سازی روستایی که سالیان سال فُرم غالب بوده است.

این‌جا چند نفر را می‌بینند. آدم‌هایی که خود را زیر باد کولرها و تهویه‌ی مطبوع‌شان حبس نکرده‌اند. پسربچه‌یی روی پیاده‌رو ضربدری دوچرخه‌سواری می‌کند. جور عجیبی که او اول متوجه‌اش نمی‌شود.

پسربچه‌هه پَس‌پَسکی دوچرخه سواری می‌کرد. خیلی عجیب بود. و کاپشن‌اش جوری تو هوا پرواز می‌کرد که نمی‌شد فهمید- او نمی‌توانست بفهمد- چی به چی است.

زن سن‌وسال‌داری که مادر پسربچه نمی‌توانست باشد- ولی درعین حال باریک و خوش‌اندام بود - بیرون در ایستاده بود و پسرک را می‌پایید. طنابی دستش بود و با مردی حرف می‌زد که به نظر نمی‌آمد شوهرش باشد. هر دو آدم‌های خوش‌رویی به نظر می‌رسیدند.

خیابان بُن‌بست بود.

نانسی معذرت می‌خواهد که حرفشان را قطع می‌کند و می‌گوید، به دنبال مطب یک دکتر می‌گردد.

زن می‌گوید: " خواهش می‌کنم. آدرسش را بدهید به‌تان می‌گویم.

ولی مشکل این جاست است که نانسی اسم دکتر را یادش نمی‌آید. آنها مودبانه می‌گویند اگر اسم دکتر را ندانند کاری از دست‌شان برنمی‌آید.

پسربچه با یکی از آن پیچ وتاب خوردن‌های بی‌مهاباش تیز از کنار آن سه تا رد شد. همگی خندیدند. کسی برای این کار سرزنشش نکرد. تازه او را برای دست‌فرمانش تحسین هم کردند. بعد از زیبایی شب گفتند، و نانسی به راه افتاد تا راه آمده را برگردد.

ولی این بار تا دفتر کفن ودفن نرفت. پشت دفتر خیابان خاکی‌ای دیده می‌شد که نانسی آن‌جا نرفته بود، چون که فکرش را نکرده بود دکتری تو خیابانی خاکی مطب داشته باشد.

خیابانِ پیاده‌رو نداشت، و دوروبَر ساختمان‌ها هم پُر از آت‌وآشغال بود. چند مرد کاپوت کامیونی را بالا زده بودند و چیزی را تعمیر می‌کردند. نانسی دید بهتر است که مزاحمشان نشود. تازه از دور هم چشمش به چیز جالبی افتاده بود.

درتَه خیابان پرچینی دیده می‌شد. که به قدری بلند بود که نمی‌شد آن طرفش را دید، ولی از لابلای شاخه‌ها شاید می‌شد آن طرف را دید. از کنار پَرچین رَد که شد به درخت‌زاری در کنار خیابان رسید. به نظرش پارک‌مانند آمد، با راه‌های سنگفرش باریکی مورب روی چمن‌ها وعلف‌ها. کنار راه‌ها گُل‌های بسیاری روییده بودند. اسم بعضی از گل‌ها را می‌دانست- بنفشه، شقایق و گل فلوکس سفید که در اصل گل‌بهی بود و برگ‌های میانی‌ش سرخ‌رنگ بودند. ولی او سررشته‌ای از باغبانی نداشت و این‌جا پُراز گُل و گیاهانی است که او اسمشان را هم نمی‌دانست. بعضی‌شان به دورِ داربست به طرف بالا پیچیده بودند و برخی دیگر وحشی بودند. همه چیز تو دوروبَرش

زیبا بود، حتا فواره‌ای که تو حوض سنگی سرنگون می‌شد و پیش از این‌که سرنگون شود چند متربالا می‌رفت. گرم بود و هوای خنکی که از فواره می‌زد بسیار دلنشین بود، نیمکتی سنگی دید و روش نشست.

مردی که قیچی چمن‌زنی تو دستش بود از راهی سنگفرش به طرفش می‌آمد. به خودش گفت باغبان که نباید کارش را اینقدر زود شروع کند. ولی به نظر باغبان نمی‌آمد. لاغر بود و دراز و پیراهنی سیاه با شلواری تنگ پوشیده بود.

نانسی فکرش را هم نمی‌کرد که این جا جز یک پارک عمومی می‌توانست چیز دیگری هم باشد.

با خنده رو به مرد بلند بلند گفت: " این جا خیلی قشنگ است. شما این پارک را این قدر زیبا درست کرده‌اید؟"

مرد گفت: "ممنون " راحت باشید. بنشینید و استراحت کنید."

و با لحنی کم و بیش خشک گفت: نه این جا پارک است و نه او باغبان، بلکه مِلک شخصی او است.

" ببخشید. نمی‌دانستم."

" اشکالی ندارد."

مرد بی توجه به دوروبَر خم می‌شود و علفی را که سر راه سبز شده، می‌چیند.

"همه‌ی این دَم و دستگاه مال شماست؟"

مرد سرگرم کاری‌است و لحظه‌ای بعد می‌گوید: "همه چیز"

"باید از اول متوجه می‌شدم. یک محل عمومی هرگز به این قشنگی نیست. خیلی غیرمعمول است."

مرد حرفی نمی‌زند. نانسی دلش می‌خواهد بپرسد او هم دوست دارد شب‌ها این‌جا بنشیند. ولی بهتراست که به حال خودش بگذاردش. حرف‌زدن باش کمی سخت بود. بخصوص که آدم مغروری به نظر می‌آمد و خوش نداشت با کسی زیاد قاطی شود. او کم‌کم باید تشکر می‌کرد و می‌رفت.

ولی مرد آمد و کنارش نشست و جوری وانمود کرد که انگار نانسی همین حالا اَزش سوال کرده بود .

می‌گوید: "راستش کار که می‌کنم سَرحالم، اگر بنشینم هِی دلم شور می‌زند که باید فلان کار را بکنم.

نانسی از اول باید متوجه می‌شد که مرد از وراجی خوشش نمی‌آید. ولی کنجکاو بود.

" قبلن این‌جا چی بوده؟"

" پیش از این که باغ شود؟"

کارخانه‌ی چوب بُری. بیشتر شهرک‌ها کارخانه‌های این جوری داشته‌اند. قدیم‌ها با کار کردن تو این کارخانه مردم با دستمزد بخوروَنمیری که می‌گرفتند شکم‌شان را سیر می‌کردند. ولی بعدها کارخانه ورشکست شد. یک مالک پولدار هوس کرده بود که به جاش خانه‌ی سالمندان بسازد. ولی مشکلی سَرراهش سبز می‌شود. اجازه باز کردن خانه‌ی سالمندان را به‌ش نمی‌دهند. انجمن شهر معتقد بوده که خانه‌ی سالمندان فضای شهر را دلگیر می‌کند. پس مالک هم ساختمان را آتش زده یا که خرابش کرده، درست نمی‌دانم کدام یکیش."

حتمن مرد اهل این شهرک نبود. نانسی فکر می‌کرد اگر همشهری مرد بود، او به این راحتی همه چیز را بَراش تعریف نمی‌کرد.

مرد گفت: من اهل این‌جا نیستم. ولی دوستی داشتم که اهل این‌جا بود. وقتی که مُرد آمدم تا حسابم را پاک کنم و بَرگردم و این باغ را به قیمت ارزان خریدم، آخر مالک این جا را وِل کرده بوده و به نظر اهالی شهر چهره‌ی شهرشان را خراب می‌کرد.

"ببخشید که زیاد می‌پرسم."

" عیبی ندارد، اگر نخواهم جواب نمی‌دهم."

نانسی می‌گوید: " من تا حالا تو این شهرک نبودم وگرنه این‌جا را حتمن دیده بودم. به هر حال دنبال یک آدرس می‌گردم. فکر کرده بودم اگر ماشین را پارک کنم و پیاده دنبالش بگردم راحت‌تر پیداش می‌کنم. راستش من دنبال مطب دکتر هستم البته ناخوش نیستم ولی فردا وقت دکتر دارم و درست ندیدم در همان روزی که قرار دکتر دارم دنبال آدرس بگردم. خیلی عجیب است که اسم دکتر روی هیچ تابلویی تو مرکز شهر نیست.

"حتا تو کاتالوگ تلفن هم پیداش نکردم. خودتان بهتر می‌دانید که این روزها کاتالوگ‌ها و باجه‌های تلفن را جمع کرده‌اند. وای که چقدرغُرغُرو شده‌ام.

اسم دکتر را می‌گوید، ولی مرد به گوشش هم نخورده است.

"راستش من دکتر نمی‌روم."

"درستش هم همین است."

"شاید، نمی‌دانم."

"به هرحال، دیگر باید بروم سروقت ماشینم."

نانسی بلند می‌شود و مرد می‌گوید که می‌خواهد همراهیش کند.

" می‌ترسید گم شوم؟"

"نه این جور نیست، عصرها قدمی می‌زنم. از باغبانی دست و پای آدم خُشک می‌شود.

"حتمن این دکتره یک توضیحی دارد. راستی اصلن فکرش را کرده‌اید که قدیم‌ها برای هرکاری توضیح بیشتری وجود داشت.

مرد جواب نمی‌دهد. شاید به دوست مُرده‌اش فکرمی‌کند. شاید باغ هم یادگاری از او باشد.

نانسی به‌ش برنمی‌خورد که مرد جواب حرفش را نداده است برعکس احساس رضایت می‌کند.

بیرون پرنده پَر نمی‌زد و آن‌ها به راهشان ادامه می‌دهند.

کم کم به خیابان اصلی که با ساختمان پزشکان چند دقیقه‌ای بیشتر فاصله ندارد می‌رسیدند. او تا چشمش به ساختمان می‌افتد دلشوره می‌گیرد، اول علتش را نمی‌داند ولی بعد از چند لحظه متوجه می‌شود. یک فکر پوچ ولی نگران‌کننده تو سرش افتاده بود. نکند اسم واقعی دکتر را، اسمی که او غُرغُر کرده بود پیدا نمی‌کند، تمام وقت روی این دَر بوده. قدم تند می‌کند، حس می‌کند تنش به لرز افتاده است، از آن‌جا که چشم و چارش خوب می‌بیند اسم‌ها را از دور می‌تواند بخواند. ولی درست مثل دفعه‌های قبلی اسم‌ها براش ناآشنا بودند.

جوری نشان داده بود که انگار برای دیدن خِرت‌وپرت‌های توی ویترین عجله دارد. تو ویترین مغازه عروسک‌های چینی بودند، اسکیت‌های قدیمی، لگن بچه و یک پتویِ نیمدار.

می‌گوید: "غم انگیزه"

مرد حرفی نمی‌زند ولی ناگهان می‌گوید فکری به خاطرش رسیده است.

"دکتره"

" دکتره چی؟"

"مطب‌اش دیوار به دیوار خانه‌ی سالمندان نیست؟"

مرد صداش را پایین می‌آورد و با هم به خیابان می‌روند تا از جلو پسران جوانی که رو پیاده‌رو نشسته ولِنگ‌هاشان را دراز کرده بودند رَد شوند.

نانسی می‌گوید: "خانه‌ی سالمندان؟"

اگر از بزرگراه آمده باشید از آن رد شده‌اید. ولی از شهر به سمت دریاچه که بروید، می‌بینیدش. تا آن‌جا چند کیلومتر بیشتر راه نیست. تپه‌ای شنی در سمت چپ جاده است رد که کردید، خانه‌ی سالمندان درسمتِ راست است. مطمئن نیستم دکتر کشیک داشته باشند، ولی طبیعی است که داشته باشند.

زن جمله‌ی او را تکرار می کند: ولی طبیعی است که داشته باشند.

دستپاچه می‌شود که نکند خیال کرده باشد که او به عمد مسخره‌ش کرده . چون ابدن این‌جور نبود، فقط می‌خواسته گفت‌وگوی‌شان کِش پیدا کند.

ولی حالا مشکل دیگری داشت- مثل هر بار که می‌خواست سوارِماشین‌اش شود دنبال سویچ می‌گشت. و همیشه هم نگران بود مبادا سویچ را تو ماشین جا گذاشته باشد و یا گم کرده باشد. حالا هم کم‌کم داشت دلش به شور می‌افتاد. ولی بعد سویچ را تو جیبش پیدا کرد.

"می‌توانی ماشین را کنار بزنی و یک نگاهی به آن‌جا بینداری. دلیلی ندارد که دکتره تابلو مطبش را تو شهر زده باشد.

انگار مرد هم میلی به جدا شدن اَزش نداشت.

"خیلی ممنون."

"خواهش می‌کنم."

مرد در ماشین را باز نگه داشت تا او سوار شود و بعد آن را بست، و منتظر ایستاد تا او به سمت جاده‌ای که گفته بود بپیچد و بعد براش دست تکان داد.

از شهر که دارد بیرون می‌رود سایه‌ای از مرد را در آینه عقب ماشین می‌بیند که خم شده است و با پسران جوانی که تو پیاده‌رو نشسته و پشت به دیوار مغازه‌ای تکیه داده بودند صحبت می‌کند. قبلن مرد از دیدن آنها پرهیز کرده

بود و حال نانسی تعجب می‌کرد که داشت باشان حرف می‌زد.

شاید دارد به مسخره می‌گوید که نانسی چقدر دودِل و گیج و منَگ بوده. یا از سن و سالش با آن‌ها حرف می‌زند. با این‌که مرد مهربانی بود شاید با این کار دارد اعتراض می‌کند.

پیش خودش فکر کرده بود که دور بزند و از مرد تشکر کند و بگوید که راه را پیدا کرده است. کافی بود سرعتش را کم کند، شیشه‌ی ماشین را پایین بکشد و با خنده به مرد بگوید، راه را پیدا کرده است.

ولی دیگر دلش می‌خواست به طرف دریاچه براند واز مرد هر چه دورتر شود.

فراموش کن.

تپه‌ی شنی را دید که به‌ش نزدیک و نزدیکتر می‌شود، باید حواسش را جمع کند تا خروجی را از دست ندهد.

درست همان‌طور که مرد گفته بود: تابلو خانه‌ی سالمندانِ نمای دریاچه را دید. دریاچه را از این جا می‌دید. درست عین خطی لاجوردی در افق.

یک پارکینگ گِل و گُشاد. یک سالن بزرگ با بخش‌های جداگانه. به نظرش اتاق‌ها خیلی دل‌باز بودند. هر اتاق باغچه‌ای یا حیاط کوچکی جلوش داشت. جلو هر اتاق هم حصار کشیده شده بود. برای ایمنی بود یا جدا کردن اتاق‌ها از یکدیگر. ولی کسی بیرون اتاق‌ها ننشسته بود.

عجیب نبود که کسی تو این ساعت بیرون نیست. آخر تو این وقت پیرها را می‌خواباندند.

او از حصارجلو اتاق‌ها که به تخیل پَرو بال می‌داد خوشش می‌آمد. در این چند سال اخیر ساختمان‌های عمومی مثل خانه‌های شخصی تغییر کرده بودند. ساختمان‌های بی‌روح و بی‌قواره‌ای که تو جوانیش همه جا ساخته می‌شدند، حالا از مُد افتاده بودند. جلو ساختمان روشن گنبدی‌مانند چشم‌نوازی پارک کرد. حتمن بعضی‌ها می‌گفتند گیج است، ولی حتمن اینطور نباید باشد طبیعتن این شیشه‌کاری‌ها حال پیرها را بهتر می‌کرد، حتا حال آن‌هایی که چندان پیر هم نبودند و فقط کمی حواس‌پرت بودند.

جلو در دنبال زنگ گشت. ولی لازم نبود- در خود به خود باز شد. وارد که شد ازدیدن شیشه‌های آبی‌رنگ بیشترتعجب کرد. کف سالن با کاشی‌های توسی رنگ از آن دست کاشی‌هایی که بچه‌ها دوست دارند روش سُر بخورند فرش شده بود. یک لحظه تصورکرد که پیرها چطوری روی این کاشی‌ها لیز می‌خورند و از این فکر قلبش فشرده می‌شود. ولی شاید آن جور هم که نشان داده می‌شود لیز نباشند، مسئولین که نمی‌خواهند مردم گردنشان بشکنند.

تو دلش با خوشحالی به کسی شاید هم شوهرش می‌گوید "جرئت امتحانش را نداشتم." آخر نمی‌شد. فکر کن اگر یکهو دکتره آن‌جا ایستاده باشد. همان کسی که می‌خواست هوش وحواسم را آزمایش کند. آن وقت چی فکر می‌کرد.؟"

ولی حالا که دکتری در کار نبود.

تازه او هم امروز قراری با دکتر نداشت. وگرنه باز مجبور می‌شد توضیح دهد که ناخوش نیست و فردا وقت دارد ولی برای پیدا کردن مطب امروزآمده است. و همه‌ی این توضیح‌ها کمی خسته‌اش می‌کرد.

توسالن دیسکِ گِرد پایه بلندی با چند صندلی از چوب تیره‌رنگ که به ماهاگونی می‌زد دیده می‌شدند. کسی پشت میز نبود. ساعت کاری نبود. او به دنبال ساعتی به این سو و آن سو نگاه می‌کند ولی چیزی نمی‌یابد. بعد به دنبال لیست نام دکترها یا رئیس بخش می‌گردد. چنین لیستی هم پیدا نمی‌کند. خُب درست است که دیروقت است ولی بالاخره پرستاری، نگهبانی این دوروبَرها باید باشد.

تازه پُشت دیسک هم تقریبن هیچ دستگاهی نیست. نه کامپیوتری، نه تلفنی، نه دفتردَستکی و نه دکمه‌های رنگی که بشود فشار داد. البته پشت دیسک هم نمی‌توانست برود، شاید آن‌جا گنجه‌ای که قفلش کرده بودند یاچند تا کشویی که او نمی‌تواند ببیند، باشد. دکمه‌هایی که منشی پذیرش به‌شان دسترسی دارد ولی او نه.

ازدیسک دور می‌شود وبه جایی که قبلن ایستاده بود نگاه می‌کند. اتاق هشت ضلع دارد و چهارتا در. در وردی شیشه‌ایست، که صد البته بازدید کننده‌ها از آن می‌توانستند تو بیایند، بعد دری که پشت دیسک است و به نظرخصوصی است. و دو در دیگر با چارچوب‌های شیشه‌ای که عین هم بودند. این دو در حتمن به راهروها و اتاق‌هایی که پیانویی یک گوشه‌شان گذاشته شده وساکنان این خانه آن‌جایند منتهی می‌شود.

او به طرف یکی از درها می‌رود و در می‌زند و دستگیره را می‌چرخاند. حتا از توی شیشه هم چیزی دیده نمی‌شود. از نزدیک می‌بیند که شیشه یخزده است و شفاف نیست.

در روبرویی را هم نمی‌تواند بازکند.

صدای تَق تَق پاشنه‌ی کفش‌هاش، و این شیشه‌های مزخرف، این دستگیره‌های بَرق بَرقی که نمی‌شود بازشان کرد، همه وهمه خسته‌اش کرده بودند.

ولی او ناامید نمی‌شود. یک بار دیگر دستگیره‌ها را پشت سَرِهَم محکم بالا و پایین می‌کشد وچندین بار تکان تکان می‌دهد. اول کمی مردد و بعد ترسیده و ناامید فریاد می‌کشد" آهای ی ی ی"

به پُشت دیسک می‌رود و ناامید به درپُشتی می‌کوبد. این در دستگیره ندارد فقط جاکلیدی دارد.

چاره‌ای ندارد جز این‌که بیرون برود و راه خانه‌اش درپیش بگیرد .

به خودش می‌گوید همه چیز این‌جا باشکوه و مرتب است جوری که آدم خیال نمی‌کند خانه‌ی سالمندان است. به نظرش بیماران را تو خانه‌ی سالمندان یا اسمش هرچه هست زود می‌خوابانند، ولی انگار همه‌جا قاعده‌اش همین است. حالا گیریم ساختمان و َدم ودستگاه خیلی شیک و پیک هم داشته باشند.

با این فکرها به سمت در ورودی می‌رود و آن را فشار می‌دهد. در سنگین است. دوباره فشارمی‌دهد. بارها و بارها. در از جا تکان نمی‌خورد.

بیرون گلدان‌های گل را می‌بیند که چه آزادند و ماشین که رد می‌شود و غروب است

باید حواسش را جمع می‌کرد و راه چاره‌ای می‌یافت.

کم‌کم همه جا تاریک می‌شود. انگار نور لامپ بیرون در هم دارد خاموش می‌شود. به نظر نمی‌رسد کسی بیاید، انگار همه کار روزانه‌شان را تمام کرده و به خانه رفته بودند.

دهن بازمی‌کند تا فریاد بکشد ولی صدایی بیرون نمی‌آید. به لرزه می‌افتد، هر کار می‌کند نمی‌تواند نفس راست کند. مثل این‌که تکه‌ای پلاستیک توگلوش گیرکرده و دارد خفه‌ش می‌کند. می‌داند باید کاری بکند. جابجا می‌شود.

آرام. آرام. نفس بِکش. نفس بِکش.

نمی‌داند این تلاطم چه مدت طول کشیده است، چند لحظه بوده یا خیلی بیشتر. قلبش تُند تُند می‌تپد. ولی زنده است.

این‌جا زنی به اسم سَندی کار می‌کند. اسمش تو بروشور است و نانسی او را به جا می‌آورد.

سَندی می‌گوید: "از دست تو چکارکنیم؟" وقتش شده که لباس خوابت را بپوشی. ولی تو مثل مرغی که انگار می‌خواهند سرش را بِبُرَند می‌ترسی و قدقد می‌کنی و بال بال می‌زنی.

" کابوس می‌دیدی؟ چی بود؟"

نانسی می‌گوید: هیچی، از قدیم نَدیما بود. از وقتی که شوهرم زنده بود و می‌توانستم رانندگی کنم.

"ماشین داشتی؟"

" ولوو"

"می‌بینی؟ هنوز حواست سرجاشه."

یک رمان، یک نویسنده

اسد سیف

شام آخر

سرور کسمایی در آخرین رمان خویش، «شام آخر» زندان و شکنجه را با واقعیت‌های موجود از دروغ و ریا و چپاول حاکم بر ایران گره می‌زند تا با چنین دستمایه‌ای، هستی انسان زخم‌دیده ایرانی را به داستان درآورد.

رمان «شام آخر» در یک روز اتفاق می‌افتد؛ در سه فصل. با «طلوع» آغاز، با «ظهر» ادامه می‌یابد تا در «غروب» به پایان برسد. پایان آن اما نقطه پایان نیست، آغازی‌ست در ذهن خواننده تا ببیند و به یاد داشته باشد چگونگی تاراج هستی انسان ایرانی را.

شام آخر واپسین روز است از زندگی راوی داستان. او را که در زندان «جنتلمن» می‌نامند، پس از گذراندن ۲۷۶۴ روز زندان، با یک دنده شکسته برای اعدام به سلول انفرادی منتقل کرده‌اند. در آخرین ساعات زندگی به گذشته خویش می‌اندیشد، به کارنامه زندگی‌اش؛ آن‌چه که انجام داده، و آن‌چه که در سرش می‌گذرد. شاعری‌ست که در نخستین سال‌های جوانی در مخالفت با رژیم به بند گرفتار می‌آید، به زیر شکنجه تا آن‌جا که توان تن اجازه می‌دهد، مقاومت می‌کند، پس آن‌گاه می‌شکند. سخنانی بر زبان می‌راند تا سخنانی دیگر را هم‌چنان راز نگاه دارد. و همین‌جاست که حادثه اتفاق می‌افتد. در مصاف تن با تازیانه، آن‌که بشکند، در حکم او شاید «تعلیق» ایجاد گردد، «آدم تعلیقی» اما در نظر مأموران اطلاعاتی در شمار «فرقه طنابیون» باید همیشه طناب دار را دور گردن خویش احساس کند. این مأموران امنیتی هستند که هر وقت اراده کنند، می‌توانند این طناب را شُل و یا سفت کنند. بنابراین «این‌جا هم مثل زیر هشته، هرچی ما بهت بگیم، انجام می‌دی! بگیم صدای گاو درآر، درمی‌آری! بگیم چاردست‌وپا راه برو، راه می‌ری! بیرون هم خودتو توی زندون بدون...» آن‌که این پند به گوش نگیرد، از زندان آزاد هم که شده باشد، آسوده نخواهد زیست. به همین سادگی روزی می‌توانند «جسد حلق‌آویز شده‌اش را تو حمام خانه پیدا کنن».

تمامی آرزوی راوی در این چند ساعات پایانی عمر این است که «دو سر ریسمان بریده‌ی زندگی‌ام را بیابم و به هم گره بزنم.» شعری از بودلر را با نوک قاشق بر دیوار سیمانی بند حک می‌کند؛

درهای پنجره را خواهم بست
تا شبانه بنا کنم
قصرهای افسانه‌ای خود را...

می‌گوید «آنقدر خاطره دارم که گویی هزار سال عمر کرده‌ام». و حال می‌کوشد در همین راستا، «قصرهای افسانه‌ای خود را» از میان خاطره‌ها و آرزوها، در بودوباش هستی خویش، تا طلوع آفتاب فردا که اعدام خواهد شد، بنا کند.

شعر بزرگ‌ترین عشق راوی است در زندگی. دوستی شاعر به نام حبیب دارد که از دانشگاه سوربن فرانسه دکترای ادبیات دریافت داشته و تخصص او در اشعار بودلر است. راوی از طریق او با ادبیات فرانسه و اشعار بودلر آشنا شده است. این دوست که از نظر سیاسی نیز هم‌فکر اوست، سال‌ها باهم در زندان بوده‌اند و پیش از او اعدام شده است. حبیب پیش از اعدام به رسم یادگار، یک قوطی عاج با نقش مینیاتور را که برای همسرش ساخته، به همراه عکسی از پسر و همسرش به او می‌سپارد. او روسری آبی همسر خود را نیز به همراه ساک کوچکی از او در این لحظات با خود دارد. راوی تا سال‌ها در زندان فکر می‌کرد که رازهایی تشکیلاتی هم‌چنان راز مانده‌اند، اما در روزهای آخر درمی‌یابد که چنین نیست، «بودلرخوانی»هایش در زندان نیز به همراه استاد، نتوانسته بود بر این رازها سرپوشی باشد.

راوی فکر می‌کرد در بازجویی‌ها با کوتاه آمدن او بود که همسرش بازداشت نشد و سرانجام توانست از کشور بگریزد. حال اما بر این موضوع نیز مشکوک است. فکر می‌کند عوامل اطلاعاتی رژیم بیش از آن‌چه که او فکر می‌کرد، می‌دانند و در همین راستا او می‌بایست به هر چیزی از جانب آن‌ها مشکوک می‌نگریست.

بیش از نیمی از «شام آخر» در ذهن راوی می‌گذرد؛ واقعیت و خیال، آن‌چه که اتفاق افتاده و آن‌چه که ذهن راوی در خواب و بیداری ساخته است. در همین حوادث ذهنی است که راوی از در زندان خارج می‌شود تا به زندگی عادی بازگردد. در بیرون از زندان، هنوز خود را بازنیافته، به دام گروه‌های مافیایی رژیم گرفتار می‌آید و درمی‌یابد که هر جناحی از این رژیم تشکیلات مافیایی خودش را دارد و حکومتی در حکومت تشکیل داده است. و همین حکومت‌های خودمختار هستند که اقتصاد کشور را از حمل و نقل مواد مخدر و اسلحه گرفته تا صادرات و واردات در دست دارند. همین‌ها که زمانی با تازیانه‌ای در دست، یک پایشان در زندان و شکنجه‌گاه‌ها بود تا پای مخالفان را شیار بزنند و طناب دارد بر گردنشان بیفکنند، حال پای دیگرشان در اسکله‌های تجاری قرار دارد؛ همراه کاروان حمل مواد مخدر، و در زدوبندهای داخلی و خارجی. راوی نیز در حوادثی که در ذهن او اتفاق می‌افتد به دام یکی از همین گروه‌های مافیایی می‌افتد. به زندانی در زندان گرفتار می‌آید و در کنار پاسدارانی قرار می‌گیرد که همه‌چیز را کنترل می‌کنند، بی‌آن‌که بدانند خود کنترل می‌شوند.

«شام آخر» داستان دیروز است، دیروزی که مشت‌های گره‌کرده در روزهای انقلاب به امید دستیابی به آزادی و عدالت اجتماعی بر بالای سر به جولان درآمده بود. «شام آخر» داستان انقلابی‌ست که بسیار سریع کشتن فرزندان خویش آغاز کرد. داستان بازداشت‌ها و شکنجه‌ها و کشتن‌ها. «شام آخر» داستان امروز است؛ داستان حاکمیت فقر و دروغ و ریا و تزویر بر کشور، داستان باندهای حکومتی که هر یک می‌کوشد گوشه‌ای از این کشور را بچاپد. برای این عده هدف دستیابی سریع به پول است. چگونگی آن مهم نیست. مهم اما این است که هرچه زودتر انجام پذیرد.

«شام آخر» داستان چهاردهه حکومتی است که هم‌چنان به بند می‌کشاند و می‌کشد. «شام آخر» داستان جراحت تن است و میزان تاب‌آوری آن، داستان روان‌هایی آشفته و پاره‌پاره‌شده، داستان امیدهایی زخمین و خون‌آلود و بربادرفته.

سده بیستم به وجود افکار چند شخصیت اعتبار می‌گیرد. فروید از آن‌جمله است. او کاشف درون انسان است. او در این درون «ناخودآگاه» انسان را کشف کرد که چون بیگانه‌ای بر رفتار و کردار ما تأثیر می‌گذارد. پیش از فروید کسانی دیگر، بی‌آن‌که روانکاو باشند، از ناخودآگاه انسان سخن گفته بودند. شکسپیر، داستایوسکی و بسیاری دیگر از نویسندگان از آن‌جمله هستند. در فرهنگ ما نیز این موضوع را در آثار کسانی از شاعران می‌توان یافت. حافظ می‌گوید؛ در اندرون من خسته‌دل ندانم کیست/ که من خاموشم و او در فغان و در غوغاست. فروید اما در رابطه‌ای بین آرزوهای تحقق‌نیافته و واپس‌زده انسان، ناخودآگاه او را کشف کرد که این مقوله‌ای نو بود.

فروید بخش حیوانی ما را در برابر بخش انسانی ما قرار داد تا به فرهنگ و ارزش‌های آن توجه کند و مرزها را نشان دهد. او فرهنگ را در ژرفای انسان جست‌وجو کرد، از توتم و تابو گفت که نقشی عظیم بر فرهنگ دارند. فروید لذت را در کودک کشف کرد و به کودک شخصیت انسانی بخشید. پدیده خواب انسان را از ماورالطبیعه جدا کرد و از آن در

تفسیر خواب و ناخودآگاه انسان کمک گرفت. او نشان داد که خدا نیز از اختراعات بشر نیازمند است. فروید انسان را فراتر از تن او بررسی کرد و در این راه تا استوره‌ها پیش رفت.

شام آخر را غرابتی بزرگ با همین دیدگاه است. نویسنده می‌کوشد درون «من» راوی را در سخت‌ترین شرایط بازکاود. این «من» را در برابر «فرامن» قرار دهد، تا واقعیت و خیال، خواب و بیداری ذهن را در تاریخ معاصر کشوری بکشاند که پنداری حاکمان آن از قعر تاریخ برخاسته‌اند و با فرهنگی بدوی، به نام خدا و دین، کشتن انسان‌هایی را برای بقای خویش لازم می‌دانند.

ساختار رمان نیز بر حجمی از حوادث استوار است که طی یک روز بر ذهنِ سیال راوی در سلولی واقعی جریان دارد. شام آخر با وام از تاریخ و روان‌شناسی به درون آدم‌ها راه می‌یابد تا واقعیت زندگی آن‌ها را به داستان کشانده، در جامعه بازکاود. در این رمان «اصل لذت» در برابر «اصل واقعیت» قرار می‌گیرد و سرکوب می‌شود. نویسنده با مهارت از امکان‌های داستان‌های پلیسی بهره می‌گیرد، حادثه را به حادثه‌ای دیگر گره می‌زند تا فرمی لازم برای داستان خویش بیابد. و این خود در کشش رمان برای خواندن مؤثر واقع شده است.

شام آخر اما در نهایت خویش داستان می‌ماند، داستانی که به هستی زخم‌خورده انسان نظر دارد و می‌کوشد تا بُعدهای ناپیدای این هستی را بازیابد.

سرور کسمایی از جمله نویسندگان ایرانی ساکن فرانسه است که به دو زبان فارسی و فرانسه می‌نویسد. از او تا کنون چند رمان به زبان فرانسه منتشر شده است. «گورستان شیشه‌ای»، «دشمن خدا»، «دره عقاب‌ها» و «یک روز پیش از آخر زمان» از جمله آثار اوست به زبان فرانسه که در این میان «دره عقاب»ها جایزه ادبی آسیا را به خود اختصاص داده و «یک روز پیش از آخر زمان» توسط نشر باران به فارسی منتشر شده است. سرور کسمایی هم‌چنین آثاری از جمله «دایی جان ناپلئون» اثر ایرج پزشکزاد و «رفتن، ماندن، بازگشتن» اثر شاهرخ مسکوب را به فرانسه ترجمه کرده است.

«شام آخر» را نشر باران در سوئد منتشر کرده است.

در گفت‌وگو با سرور کسمایی

- عنوان کتاب شما، «شام آخر»، تداعی‌گر شام آخر عیسا مسیح است. در واقع شباهت‌هایی نیز بین مرگ راوی رمان شما و عیسا مسیح دیده می‌شود. آیا این عنوان دلالت بر این تشابه دارد؟

از جهاتی بله، البته به شکل ناخودآگاه چون ابتدا عنوان‌های دیگری داشت و در پایان «شام آخر» خودش را به کار تحمیل کرد. البته عبارت شام آخر در زبان‌های اروپایی از جمله فرانسوی با اسطوره مسیح سخت در هم تنیده است، به همین خاطر وقتی کار را برای انتشار به زبان فرانسوی آماده می‌کردم، عنوان را به «دشمن خدا» (یا همان محارب) تغییر دادم، که برگرفته از دین اسلام است، به این خاطر که نمی‌خواستم خواننده فرانسوی رمان را با پس‌زمینه داستان مسیح بخواند و فکر کند به عیسی مسیح استناد دارد. چون واقعا این در ذهنم نبود. می‌خواستم این رمان به شکلی مستقل چون سرنوشت یک ایرانی امروزی خوانده شود و نه با استناد به «مصیبت» (Passion) عیسی مسیح. اما خب، از آن‌جایی که خودم هم با این ادبیات آشنایی کامل دارم و مثلا در رمان «یک روز پیش از آخر زمان» از آن بسیار بهره گرفته‌ام، شاید به شکل ناخودآگاه در این کار هم تراوش کرده است. در زبان فارسی اما به گمانم این عنوان بار مسیحی کمتری دارد و می‌توان تعمیم‌اش داد به واپسین لحظات ملتهب زندگی هر فردی که با درد و رنج و به ناحق و در تنهایی توسط حکومتی ظالم کشته می‌شود. استنادی کم‌رنگ به آن اسطوره که به گمان من مزاحم خوانش خواننده فارسی‌زبان نمی‌شود.

- زندان، شکنجه، اعدام در کنار دروغ و ریا و فساد حاکم بر ایران دستمایه شماست در نوشتن این رمان. و این همه نشان از این دارد که در پروراندن این دستمایه زحمت فراوان کشیده‌اید. تا چه اندازه این مسائل برایتان ملموس بود و تا چه اندازه آن را در کتاب‌ها و نشریات جست‌وجو کرده‌اید؟

زندان، شکنجه، اعدام، دروغ، ریا، فساد... که برشمردید واقعیت زندگی ما از ۴۲ سال پیش است. بنابراین برای من این همه نه تنها ملموس است بلکه عواقبش را هر روز در زندگی خودم و دوستان و آشنایانم به نحوی می‌بینم. از آن گذشته به عنوان یک تبعیدی دوزیستی نیمی از هوش و حواسم همواره به سرزمینی است که از آن رانده شده‌ام. اخبار و رویدادهای ایران را به شکل روزمره دنبال می‌کنم و شاهد فجایعی که اتفاق می‌افتد، هستم. اما برای پرداخت هنری به گمان من باید از حسیات و تجربیات خود فراتر رفت. باید روایت‌های دیگران را هم که شاید جزئیات غنی‌تری داشته باشد، کاوید. در مورد زندان و شکنجه خوش‌بختانه در این سال‌ها خاطرات مربوط به آن به شکل مبسوطی نوشته شده است. این یک نکته بسیار مثبت برای حافظه تاریخی ماست. این نوشته‌ها که اغلب پراز جزئیات و بسیار دقیق است، دست ما را برای پرداخت تخیلی که لازمه ژانر رمان است، باز می‌گذارد. در مورد بخش دیگر داستان اما که مربوط می‌شود به روابط اجتماعی امروزه و نقش دروغ و فریب، دورویی و فساد در آن، همان‌طور که اشاره کردم از گزارش‌ها و روایت‌های شفاهی اطرافیان یا آن‌چه در رسانه‌ها بازتاب یافته است، بهره گرفته‌ام.

- فکر نمی‌کنم شما زندان جمهوری اسلامی را تجربه کرده باشید، مکان داستان شما اما زندان است، آن‌هم زندان مردان. چگونه بر فضای این مکان این چنین خوب تسلط یافته‌اید؟

من زندان جمهوری اسلامی را فقط سه روز و دو شب تجربه کردم و بعد با فداکاری همسرم (همسر سابقم) و پافشاری او بر آزادی من، موقتا به خانه بازگردانده شدم، اما چون نمی‌خواستم ابزار فشار روانی بر او باشم، ماندن را جایز ندانستم و شبانه گریختم. اما در همان سه روز و دو شب، فضای سلول انفرادی، راهروها و اتاق بازجویی به‌شکلی موهوم و از زیر چشم‌بند در ذهنم برای همیشه حک شد. در سال‌های تبعید هر کتابی که در این موضوع منتشر می‌شد می‌خواندم و گاه این امکان را هم پیدا می‌کردم که پای صحبت بازماندگان و جان‌به‌دربردگان بنشینم. حالا که به گذشته نگاه می‌کنم به این نتیجه می‌رسم که انگار زندان تبدیل به فضای مالیخولیایی شده بود که گاه ساعاتی از شب و روزم را در آن می‌گذراندم. انگار روحم در فضای موهوم سلول و بند موقت و غیره هم‌چنان سرگردان بود. خوانش خاطرات زندان جزئیاتی را به من می‌داد که کم داشتم، نکاتی که سوراخ‌سنبه‌های ذهنم را پرمی‌کرد و این امکان را فراهم می‌ساخت که فضا را از حالت وهم‌آلود خارج کنم و به شکل واقعی‌تر بپردازم. اما چرا زندان مردان؟... به این خاطر که راوی من مرد است. بنابراین تمام هم و غم من بازسازی آن فضا بود. و البته کتاب‌های بی‌شماری از خاطرات زندانیان مرد منتشر شده است. راستش چالش کار هم در همین بود. مدتی واهمه داشتم که مبادا نتوانم فضای زندان را به شکلی باورپذیر بازسازی کنم. یعنی یک زندانی دهه شصت که کتاب را می‌خواند پیش خودش فکر کند که فضای رمان کاملا تخیلی است و ربطی به واقعیتی که او تجربه کرده، ندارد. بنابراین مدتی به شیوه‌ای وسواس‌گونه هر چه در مورد زندگی داخل زندان می‌خواندم یا می‌شنیدم در دفترچه‌ای مخصوص یادداشت می‌کردم. بسیاری از آن نکات البته هرگز به کارم نیامد، اما کمک کرد که خودم درکی کم‌وبیش واقع‌بینانه از داخل زندان داشته باشم...

- مقولاتی چون رابطه تن و شلاق، و در این راستا توان تن به زیر شکنجه در فرهنگ ما هنوز در شمار تابوهاست. ما دنبال قهرمانانی هستیم که فاتح شکنجه‌گاه باشند. چنین چیزی اما در واقعیت زندگی به افسانه می‌ماند. راوی داستان شما شخصیتی‌ست که جاهایی وامی‌دهد و اسرار هویدا می‌کند، با این‌همه شما به خوبی موفق شده‌اید احساس من خواننده را همراه او گردانید. شما در واقع در این راستا تابوشکنی کرده‌اید و موفق نیز بوده‌اید. آیا این تابوشکنی عامدانه بوده است؟

رابطه تن و خشونت یکی از دغدغه‌های قدیمی من بوده و هست. از زمانی که خودم را شناختم، یعنی از میانه دهه پنجاه، وقتی در سن دوازده سیزده سالگی با اندیشه عدالت و آزادی آشنا شدم و شروع به کتاب خواندن کردم، خیلی زود در برابر چالش خشونت قرار گرفتم. خیلی کم سن و سال بودم که با خواندن جزوه‌ای در خصوص شکنجه‌های ساواک، فهمیدم برای مبارزه با ظلم به هیچ‌وجه کافی نیست شما کتاب بخوانید و اندیشه‌تان را ورزیده کنید، بلکه باید بتوانید شلاق هم بخورید و لب از لب باز نکنید.
در همان دوران، گاه می‌دیدم یا می‌شنیدم چگونه کسی که انسان والایی بوده و اندیشمند و غیره، برخلاف انتظار اطرافیان تاب تحمل این خشونت را نداشته و در برابر بازجو و شکنجه‌گر خود و دوستانش را نفی کرده و با سرشکستگی و تحقیر به جامعه بازگشته است. چنین فردی با خروج از زندان معمولا با خشونت دیگری روبرو می‌شد، از جمع هم‌فکران طرد می‌شد و انواع و اقسام تهمت‌ها به او زده می‌شد. افراد بسیاری این‌گونه دوبار می‌شکستند و من یکی دو نمونه از دور یا نزدیک دیده بودم. البته آن زمان من هم دچار نفرت و بیزاری از آن افراد می‌شدم، اما بعدها در میدان تجربه می‌دیدم خب انسان‌ها پر از ضعف هستند و «سوپرمن» تنها در کارتون‌های کودکانه یا فیلم‌های هالیوودی جا دارد. کم‌کم نگاهم به اسطوره قهرمان تغییر کرد. نظرم بیش‌تر به ضعف‌های آدم‌ها جلب شد. از این

منظر مطالعه شاهنامه برایم راهگشا بود، همین طور رمان‌های بزرگ داستایوسکی.
بعدها البته بیش‌تر در این باب مطالعه کردم و کم‌کم به این نتیجه رسیدم که در سیستم‌های توتالیتر، نه تنها اندیشه و بیان و رفتار و غیره آزاد نیست بلکه تنِ شهروندان نیز انگار تخته‌بند نظام سیاسی است. این‌گونه نظام‌ها خود را صاحب همه چیز افراد حتی تن آن‌ها، روابط عاشقانه‌شان، عادت‌های جنسی‌شان و غیره می‌دانند. به همین خاطر به خودشان اجازه می‌دهند، بویژه اگر چون جمهوری اسلامی ایدئولوژیک باشند، همه چیز شما را، از پوشش گرفته تا راه رفتن و حرف زدن، قانون‌مند کنند و اگر نافرمانی کردید با شلاق و شکنجه شما را به زیر سلطه در آورند و اگر باز ادامه دادید، جان‌تان را بستانند. اعدام یا حذف فیزیکی نقطه اوج این رابطه استبدادی است.
خشونتی که در دهه شصت در زندان‌های جمهوری اسلامی بر تن و روان انسان‌ها اعمال شد، بی‌سابقه است. آن‌چه در این میان برایم همیشه اندیشه‌برانگیز بوده این پرسش است که چه عواملی باعث می‌شود یک نفر نشکند. در «شام آخر» عشق راوی به زنش باعث می‌شود او همه کار انجام بدهد تا همسرش را از زندان آزاد کنند. این عشق هم پاشنه آشیل و هم پشتوانه عاطفی اوست. هم نقطه قوت و هم ضعف اوست. این مورد به نظرم قابلیت رمان شدن داشت. یا مثلا دوستیِ راوی با هم‌بندش حبیب که باعث می‌شود او بخواهد به هر قیمت شده کلاس فرانسه و بودلرخوانی را حفظ کند، به همین‌خاطر بی آن‌که به پیامدهای کار، خوب فکر کند به یک فرد بی‌گناه افترا می‌زند. انسان موجود پیچیده‌ای است و رفتارهایش به سادگی قابل پیش‌بینی نیست. این پیچیدگی دستمایه رمان است و روان‌شناسی مدرن ابزار خوبی است برای رمان‌نویس جهت کاوش در روح انسان.
ما در ایران از تجربه چندین نسل در این حیطه برخورداریم. مسکوب تعریف می‌کرد که وقتی پس از کودتا دستگیر شد، خیلی زود به دلایل ایدئولوژیک، در زندان از حزب توده فاصله گرفت، اما انگیزه شخصی‌اش برای مقاومت زیر شکنجه خاطره مرتضی کیوان بود، آن هم به دلیل صفت‌های انسانی‌ای که از او می‌شناخت. صمیمیت، دوستی، فداکاری، بزرگواری، دست‌ودلبازی رفیقش او را به انسانیت دلگرم می‌کرد و یاری‌اش می‌داد به خودش وفادار بماند... تا همین اواخر هم هر بار از کیوان حرف می‌زد چشم‌هایش پر اشک می‌شد.

تلاش من در این رمان فقط این بود که رفتار و کردار یک انسان معمولی را نشان بدهم که در مواردی، به دلایلی که مربوط به شخصیت و ویژگی‌های روح و روان خودش است، می‌تواند در برابر قدرت ایستادگی کند و در مواردی دیگر، به همان دلایل، نمی‌تواند. داوری در باب این‌که موفق شده باشم یا نه، تابویی شکسته شده باشد یا نه، با شما و خواننده است.

- فرم داستان شما نیز به شکلی در ادبیات ما خود نوآوری است. در این ساختاری که برای بیان داستان برگزیده‌اید به بهترین شکل محتوای آن جاری شده است. زندانی زمان ندارد و در واقع در زندان زمان را از زندانی می‌گیرند. برای نمونه محکوم به ده سال حبس یعنی گرفتن ده سال زمان از فرد محکوم. شما همین بی‌زمانی را به ذهن کشانده‌اید تا در بی‌کرانگی زمانِ ذهن درون و برون انسان ایرانی را درچنین موقعیتی به داستان درآورید. چرا و چگونه به این فرم دست یافتید؟

خوانش شما برایم بسیار جالب است. من این را به این شکل فرموله نکرده بودم. این به‌قول شما «بی‌زمانی» به شکلی ناخودآگاه در این فرم متبلور شده، بی‌آن که من در پی نوآوری بوده باشم. البته دغدغه فرم داشتم. مدتی بود که می‌دانستم می‌خواهم راجع به زندان بنویسم اما نمی‌دانستم چگونه؟ یک چیز برایم روشن بود و آن این‌که داستان نمی‌تواند در زمانی خطی یا کرونولوژیک در چهاردیواری زندان بگذرد. مدتی نسبتا طولانی، شاید چندین ماه، در شک و تردید و تفکر در خصوص فرم مناسب بودم، اما چون نتیجه نمی‌گرفتم، تلاش می‌کردم انصراف بدهم و ننویسم. بعد یک روز تصویر آغازین خودبه‌خود آمد، یعنی باز شدن

در زندان و خروج راوی، بی‌آن‌که خودم هم درست بفهمم چرا این اتفاق می‌افتد و حالا راوی دارد کجا می‌رود. در زندان باز می‌شود و راوی خارج می‌شود. در این سال‌های زندان، او یک آرزو، یک حسرت داشته و آن از سرگرفتن زندگی‌اش از همان جایی است که متوقف شده بوده، به زبان دیگر آرزو داشته زمان از دست رفته را به دست بیاورد. او با وجود این‌که روزهای زندان را شمرده است و می‌داند که دقیقا ۲۷۶۴ روز است که دستگیر شده، با این حال در «بی‌زمانی» یک‌نواخت سلول انفرادی انگار هر روز روز پیشین را از نو زندگی می‌کند. و حالا که از در بزرگ زندان پا به بیرون گذاشته است، اولین کاری که دوست دارد بکند، بازگشت به آپارتمانی است که با زنش در آن زندگی می‌کرده است. آپارتمانی که انگار زمان بر آن جاری نشده است چون همه‌چیز در آن همان‌طور دست‌نخورده باقی است. این برای راوی پرسش‌برانگیز است. از خودش می‌پرسد چه کسی همه‌چیز را همان‌گونه که بود، حفظ کرده است؟ پاسخ به این پرسش در صفحات پایانی کتاب بر خود من روشن شد. نیرویی که همه‌چیز را همان‌طور دست‌نخورده در آپارتمان رؤیاهای او حفظ کرده، حافظه و تخیل خودش است. به این ترتیب او به زمان و مکانی که آرزو داشت بازمی‌گردد، اما خب چون در واقعیتی استبدادی به سرمی‌برد، در این تخیل هم آزاد نیست و باز مجبور است به اراده باندهای امنیتی و بازجوهای سابق و دست‌نشانده‌های ریز و درشت قدرت به‌گونه‌ای تن بدهد و پس از ماجراهای بسیار، دوباره به واقعیت برگردد... اما بگذاریم تا خواننده خودش پایان رمان را دریابد.

از ادبیات و فرهنگ

شهلا شفیق

ایران کرونازده و سلاح هزل

در روزهای کرونا زده، درانزوای قرنطینه، کلام و تصویر و آوا، از همه جا به سوی من و ما می‌آید ؛ "همه جا"یی که در جهان ما دامنه ای بس گسترده یافته. هرجا که اینترنت در دسترس باشد، مداوما با دیگران، از جمله با آنها که فرسنگ‌ها از ما دورند، در رابطه ایم. و من سالهاست اثرات این دگرگونی را در تجربه تبعید زیسته ام. زمان پیش از واتزآپ و دیگر شبکه‌های مشابه، هزینه گران تلفن راه دور سبب محدویت‌های حسرت باری برای شنیدن صدای عزیزانم در ایران می‌شد. تا آنکه که به یاری این شبکه‌ها ایران به من نزدیک‌تر شد. دریغ اما که باز روزی رسید که آن حسرت دردناک رابار دیگر به تمامی زیستم. سکته مغزی شدید توانایی سخن را از پدرم ستاند و بزودی از تحرک نیز محرومش کرد. دیگر نمی‌توانستم امیدوار باشم سفری فرصت دهد او را درآغوش بکشم. ما را که ترک می‌گفت نتوانستم با او خداحافظی کنم. این روزها، بیماران کرونایی رو به مرگ و نزدیکانشان، محروم از واپسین دیدار، چنین تجربه دردناکی را از سرمی‌گذرانند. با خود می‌گویم که نزدیکی تجربه ما ریشه در واقعیتی مشترک دارد: تهدید جدی مرگ. و مگر نه اینکه یگانگی بنیادین موقعیت انسان‌ها از همین رودرویی با مرگ مایه می‌گیرد؟ مگر نه اینکه پیشرفت مرگبار کرونای نوزده بیش از هرچیز یادآور اشتراک هستیانه سرنوشت انسان‌ها در جهان است؟

آری! و با این‌همه ولی فقیهی که در جمهوری اسلامی بر سریر قدرت نشسته، بانگ می زند که کرونای نوزده ویژه ایران هم وجود دارد که دشمنان خارجی برای به زانو در آوردن حکومت مقدس او تدارک دیده اند، و جن وانس هم در این میدان با شیاطین اجنبی همدست اند. این هذیان گویی با مناقشاتی که همراه ورود کرونا به قم، پیرامون بستن حرم حضرت معصومه به راه افتاد، بس هماهنگی دارد. این مناقشه‌ها، همچنان که سخنان خامنه ای، منطق خاص خود را دارد. ازآنجا که حکومت اسلامی برای حفظ و گسترش قدرت خود قلعه‌های استراتژیکی از اماکن مذهبی ساخته که همه بلایای شیطانی را باطل می کنند، بستن در حرمها به واقع پرسش‌های نه چندان آسانی در برابر حاکمان قرار می‌دهد.

بسیاری از ایرانیان اما به این پرسش‌ها با هزل و هجو و طنز پاسخ می‌دهند. وقتی کرونا وارد قم شد، شنیدیم و خواندیم که این ویروس باهوش و با معرفت، خوب به هدف زده. با تعطیلی نماز جمعه، که تریبون حکومت برای شعارهای سیاسی مشحون از " مرگ بر" این و آن گشته ، پیام‌های شادباش برای اولین جمعه بدون آرزوی مرگ سرازیر شد. ضرورت ضد عفونی در مبارزه علیه کرونای نوزده، شوخی‌هایی در مدح الکل به راه انداخت که معنایی جز به سخره گرفتن ممنوعیت شرب و شراب ندارد، و در همان حال بیانگر ستایش شادخواری است که نزد ایرانیان با پاسداشت زندگی و عشق و شادی درآمیخته. همان احوالی که در شعر فارسی، پیاله می را آینه می‌گرداند برابر رخ یار.

معنای طنزو هزل در باره این ویروس مرگبار را با در نظر گرفتن شرایط سرایت آن به ایران بهتر می‌توان فهمید. پس ازسرکوب خونبار اعتراض‌های آبان گذشته که به کشته شدن صدها نفر و زندانی شدن هزاران تن منجر شد، آشکار شدن نقش سپاه پاسداران در سرنگونی هواپیمای اوکراینی، و مرگ فاجعه بار ۱۷۶ نفر، ریاکاری ذاتی حکومت مدعی تقدس را به نحوی غیرقابل انکار پیش چشم همگان نهاد. در چنین وضعیتی، اپیدمی کرونای نوزده فرصتی استثنایی شد برای افشای یاوگی جهان بینی حاکمان که علم را نیز

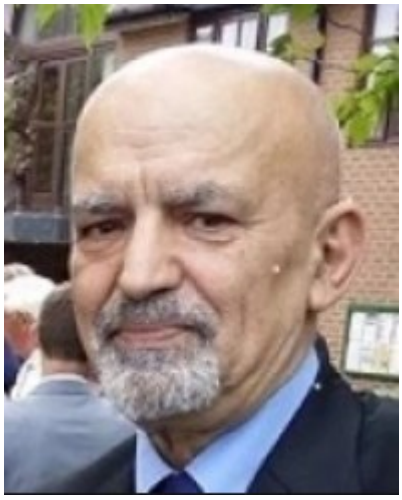
تحت سلطه دین می خواهد. مهلکه مرگبار رینگ بوکسی شد برای کوبیدن خرافاتی که جمهوری اسلامی به رشدش مدد رسانده و می رساند. با نسخه پردازی‌های مدعیان طب اسلامی، برای درمان کرونا، موج ریشخندها اوج گرفت. یکی از اقلام نسخه ای پیشنهادی از جانب ملا تبریزیان، شیاف پنبه ای آغشته به روغن بنفشه بود که موجبات هزل را به تمامی پیش نهاد: از دلسوزی برای ملای طبیب که بیچاره چه انواع و اقسام اجسام و موادی را امتحان کرده تا به این کشف داهیانه نائل شده، تا توصیه به انستیتو پاستور که به فکر راه انداختن خط تولید روغن بنفشه باشد. آمدن بهار و آغاز سال نو هم با هزل پردازی در این نسخه ملایانه گره خورد : روییدن گل بنفشه از ماتحتی دمر بر زمین، فرارسیدن بهار را در طرحی هزل آمیز به تصویر کشید. رندی شوخ کلام پیشنهاد کرد سال جدید را "سال بنفشه اسلامی در مقعد ملی" بنامند. پیشنهادی دیگر برای نامگذاری سال نو، با گوشه چشمی به قافیه پردازی چنین بود: "سال پیروزی الکل بر توکل."

می‌دانم و می‌دانید که این مقابله طنزآمیز با ایدئولوژی اسلامگرا، به هیچ رو نافی آگاهی بر ویرانگری مرگبار کرونای نوزده نیست و ترس‌ها و اضطراب‌های ناشی از آن را تخفیف نمی‌دهد. اینهمه را در پس و پشت طنز ها هم می‌توان یافت . به طور مثال این کلام که «به امام زمان خبر دهید که نیازی به آمدنش نیست و خودمان داریم می‌آییم»، طنازانه فضای مرگبار را ترسیم می کند. ورای طنز، مبارزه علیه ویروس مرگبار در ایران جریان دارد. در شرایط فقدان آگاهی رسانی از واقعیت ها، ونبود طرحی روشن برای قرنطینه، بخشی از جمعیت همچنان به روال گذشته زندگی می‌کنند، و بخشی می‌کوشند با رعایت فاصله گذاری اجتماعی به مهار ویروس کمک کنند. پزشکان و پرستارها و همه کادر درمانی، با کار بسیار سخت و مفیدشان، مورد ستایش عموم مردم اند و همچون در دیگر کشورها نماد قهرمانی گشته اند.

حکومتگران اما به نقیض گویی‌ها ی همیشگی ادامه می‌دهند: ازیکسو ازتحریم‌ها ناله می‌کنند که با کاستن امکانات سبب ناکارآمدیشان گشته؛ از سویی دیگر، پزشکان بدون مرز را از کشور اخراج می‌کنند؛ و همزمان، با اعلام موفقیت‌های معجزه آسا در مهار بیماری، آماده کمک به دیگر کشور از جمله ممالک غربی می شوند.

دراین اوضاع که هیچ برای خنده مساعد نیست، طنز پردازی ایرانیان، همانقدر در محتوا خلاف جریان است که در فرم. یک ضرب المثل قدیمی فارسی می گوید "گریه برهر درد بی درمان دواست". اما طنز و هزلی که دراین روزها "خنده" را جایگزین " گریه" کرده زبان گویای احوالی فاجعه‌بار است که به دردی بی درمان مانندتر است.

احمد سیف



در ستایشِ عقل[۱]

(پای صحبت آقای نیمایوشیج)

۳- در باره ی اندیشه مندی نیما

« به خیال تنها کار نکن. بی تحقیق نگو، ننویس، عمل نکن. از آن چه مجذوب آن شده ای بنویس، به آن چه فکر کرده ای، عمل کن. ودر آنچه صلاح است، حرف بزن.»
(نیما، نامه ی مورخه۱۲ سنبله ی ۱۳۰۱، نامه ها، ص ۵۰)

قصدم سازکردن داستان تازه ای در باره ی نیما نیست. ولی می خواهم به اختصار از نیمائی اندیشه مند سخن بگویم و غرضم نیز پرداختن به شعر و یا نوآوری او در خصوص شعر نیست. چنان کاری باید از سوی متخصصان صورت بگیرد. و اما اندیشه مندی نیما، همانطور که پیشتر هم گفته ام نمی تواند و نباید فقط به اندیشه هایش در باره ی ادبیات خلاصه شود. چنان کاری به اعتقاد من بی انصافی محض است به نیماو از آن بدتر به ادبیات و فرهنگ ایران. نیمائی که من از خلال این نوشته ها دیده ام، نیمائی است که فرهنگ و سیاست زمان و مکان خویش را خیلی خوب می شناسد. در جامعه ای که حتی درهزاره سوم هم انگار با حاکمیت عقل و خرد مشکل دارد و آن را درهمه عرصه ها نمی پذیرد، یکی از سخت کوش ترین مبلغان نگرشی خردورز به قضایاست. برای عوام « اولین پایه دانش، فروتنی دربرابر دانش است» ولی برای نیما « اولین پایه دانش، اعتراف به نادانی است» (شعر،۲۰۳). و از اینجاست که با تعریف جالبی از دانائی هم روبرو می شوم. برای نیما، دانا « آنست که هم بداند و هم بپرسد» (شعر، ۳۹۲). البته رهنمود کلی هم دارد، به قول نیما « باید فکر کرد به چه طریق، خودرا در فکر خود ورزش بدهیم» (نامه ها، ۲۶۶). اگرچه به شهادت این یادداشتها بسیار غریب افتاده است و هم زبانی ندارد و در موارد مکرر از غریب افتادگی خود شکوه می کند، ولی باور و اعتقاد ستایش آمیز خود را به کثرت گرائی عقیدتی از دست نمی دهد. به نظرمن، آنچه نیما را نیما می کند، این مجموعه است بدون هیچ کم و کاست. پیشاپیش ولی این را بگویم و بگذرم که همه این صفات، نه این که انکارکننده شاعری نیما باشند که شاعرشاعران است، بلکه به تعبیری که نیما از شعر دارد، از اجزای اجتناب ناپذیر آن هستند.

اندیشه‌مندی نیما اگرچه موضوع ناشناخته ای نیست ولی، به گمان من، حق مطلب درباره ی آن ادا نشده است. یعنی، این وجه از کارهای نیما تحت الشعاع نوآوری های اودر زمینه شعر قرار گرفته و آنگونه که شایسته است، وارسی نشده است.

یکی از خصائص برجسته ی نوشته های منثور نیما، یعنی آن چه که دراین بررسی ها مورد استفاده من است، سادگی بیان آنهاست. با همه ی سادگی بیان ولی، نیما از مسائل و موضوعاتی سخن می گوید که به گمان من، بسیاراساسی اند. اگرچه در بیشتر نوشته ها از هنر و بطور ویژه از شعرحرف می زند، ولی داستان به همین جا ختم نمی شود. حتی در نامه های شخصی اش - به تعبیری این نامه ها شخصی و خصوصی نیستند - نکته ها و نکته سنجی های مفیدی برای همگان هست که می تواند حتی امروزه نیز مددکارخواننده باشد. برای نمونه، در نامه ای به دوستش

[۱] - بخش نخست این نوشته در شماره پیش «آوای تبعید» منتشر شده است.

ارژنگی می خوانیم « باید منزه شد و قطع علاقه کرد تا به چیزهای منزه و قابل علاقه رسید» (نامه ها، ۴۴۰). یا در نامه ای دیگر، می خوانیم «چه پستی برای انسان از این بالاتر است که اسارت خود را دوست بدارد» (نامه ها، ۲۶۴). روشن است که درک نیما از آزادی بسی عمیق تر و گسترده تر از آن چیزی است که در نگاه اول به نظر می آید. درمورد دیگر در پاسخی به یک دوست شاعر که متاسفانه نامش را نمی دانیم، مشاهده می کنیم که تعاریف نو و تازه وبدیعی از «دوستی» خودنمائی می کند. « چون دوست شما هستم از من ممنون باشید که بجای به به گفتن می گویم قطعه ی " غروب سرد" شما مایه دار نیست» (شعر ۱۴۶).

حالا شما همین نکته را مقایسه بکنید با تعبیری که اکثریت مای ایرانی از «دوستی» داریم. همین که توی نوعی شروع می کنی به انتقاد از کار منِ نوعی، پیشاپیش در ذهنیت استبدادی و یکه سالار من، با همین کار کوچک دوستی ات را با من نفی کرده ای . به عبارت دیگر، می خواهم این نکته را بگویم که یکی از دلایلی که ما درایران فرهنگ نقد نداریم نیز همین است که ما همه چیز را متاسفانه سیاه و سفید می بینیم. وقتی این نگرش را به مناسبات اجتماعی خودمان کلیت می دهیم نتیجه این می شود که هست. ولی در نگرش نیما، مسائل در کلیت خویش به گونه ای دیگرند. به مخاطب می نویسد که بخاطر دوستی من باید « ممنون باشی» که می گویم کارت نقص دارد ولی ما به هزارزبان هر روزه می گوئیم که اگر می خواهی برای من عزیز باشی، از من وکار من انتقاد نکن.

در این نوشته ها، تا دلتان بخواهد از این نکته ها هست و چقدر هم فراوان، یعنی می خواهم بر این نکته انگشت بگذارم که از همان آغاز که آدم شروع می کند به سیروسیاحت دراین دست نوشته ها، با دریائی پر تلاطم از اندیشه و از دیدگاههای نو وبدیع روبرو می شود. امواجی سهمگین که از همه سو بر سر وروی آدم می تازندو اورا زیر ضرب می گیرند. و به واقع آدم نمی داند چه باید بکند ودر کدام جهت، پیچ بخورد؟

به همین خاطر است که کاسه داغ تر از آش می شوم و می گویم که به گمان من نیما نه آن گونه که خود می گفت تنها یک رودخانه بلکه اقیانوسی بود پر تلاطم و ناآرام...

طبیعی است که آدمی چون نیما، بیشتر از هر موضوع دیگر، در باره ی شعر و شاعری بنویسد و نسبت به آن حساسیت داشته باشد. همان گونه که پیشتر گفتم من به دیدگاه های نیما در باره شعر و شاعری نخواهم پرداخت۱ ولی، برای من خواننده این نوشته های منثور به هزار و یک دلیل دیگرنیز خواندنی اند و مفید. مسئله این است که حتی در مواردی که در باره ی شعر و شاعری سخن می گوید، حرفهایش ابعاد دیگری نیز دارد. حرف بی سند نزنم. نیما، از صفا و پاکیزگی « خلوت» شاعرانه آغاز می کند و از همسایه می پرسد، « آیا چیزهائی را که دیده نمی شوند، تو می بینی؟». من ساده اندیش پیش خود گفتم: آخر نیما جان: ندیدنی ها را چگونه می توان دید؟ واما، داستان، همان داستان دانسته و قدیمی ماست که کسانی چون نیما، بسی چیزها در خشت خام می بینند که کسانی دیگر، هم چون صاحب این قلم حتی به زمانه ی کهن سالی خود با عینک ته استکانی خود نیز در آئینه نتوانند دید. نیما ادامه می دهد، « آیا می شنوی هر صدائی را که می خواهی؟» و « آیا گوشه ی اتاق تو به منظره ی دریائی مبدل می شود؟» و بعد، « می بینی هنگامی را که تو سال هاست مرده ای و جوانی که هنوز نطفه اش بسته نشده، سال ها بعد در گوشه ای نشسته از تو می نویسد؟». اگر این همه بود که چه خوب، و اگر جز این باشد، این خلوت تو، خلوت شاعرانه نیست. خلوتی که فاقد این مختصات است، بدان که « یک خلوت ظاهری ست». یعنی، شباهت دارد به خلوت تاجری که « برای شمردن پول های خود در به روی خود بسته است». برای این که مثل آن تاجر نباشی، باید از خودت جدا نشده باشی. آن توئی که باید با تو باشد، نباید از تو گریخته باشد. برای این که این چنین نشود، چه باید کرد؟ پاسخ روشن

---

[۱] خواننده علاقمند می تواند به کتاب شمس لنگرودی: *نیما یوشیج – چهره های قرن بیستمی ایران*، نشرقصه، تهران ۱۳۸۰ مراجعه کند.

است،« شروع کن به صفا دادن شخص خودت، شروع کن به پاکیزه ساختن خودت. آن خلوت که ما از آن حرف می زنیم عصاره ای از صفا و پاکیزگی ماست، نه چیز دیگر» (شعر، ۲۴-۲۳).

آیا همین قدر کافی است؟ البته که نه . « بایدبتوانی بجای سنگی نشسته، ادوار گذشته را که توفان زمین با تو گذرانیده، به تن حس کنی » باید بتوانی مثل جام شرابی که می افتد و می شکند، « لرزش شکستن را به تن حس کنی». خلاصه کلام، بایددرگذشته انسان کاوش کنی. البته این کنجکاوی برای نبش قبر نیست از آن گذشته، باید این نکته را دانست که این رجعت به گذشته، از جمله به این خاطر است که « دانستن سنگی یک سنگ کافی نیست» (شعر ۲۵). باید از زوایای متعدد به آن نگریست و دلیلش نیز روشن است. چون « دیدن در جوانی» فرق دارد با دیدن در سن زیادتر، « دیدن در حال ایمان» تفاوت دارد با دیدن وقتی که ایمانی نیست. « دیدن برای این که حتما در آن بمانی یا دیدن برای این که از آن بگذری». نکته ی اساسی این است که باید « عصاره ی بینائی » بود، یعنی، بینائی ی « فوق دانش، بینائی ای فوق بینائی».

اگر بتوانی چنین بکنی که خوب،مثل کسانی نخواهی بود که «تاب دانستن ندارند و چون چیزی را دانستندجار می زنند. شبیه بوته های خشک آتش گرفته اند یا مثل ظرف که گنجایش نداشته، ترکیده اند». (شعر ۲۶)

بسیار دیده و خوانده ام که شماری گفته اند و به درستی هم که عمده کار نیما بر هم زدن طول مصراع ها نبود، به سخن دیگر، نیما مشکل قافیه نداشت، بلکه، نیما منادی نگرشی مدرن و تازه به شعر بود. واما، می خواهم این نکته را اضافه کنم که نیما به راستی، مبلغ دیدگاه تازه ای به هنر بود- هنری که در تمام اجزایش انسان سالار است. و اما، در عین حال کم نیستند کسانی که از سوئی ادعای نیمائی بودن دارند و از سوی دیگر و در اغلب موارد، این دیدگاه تازه را طوری توصیف می کنند تا با موازین و دیدگاه های خودشان که به نادرستی به نیما نسبت می دهند جور در بیاید. لازم نیست از کسی اسم ورسمی به دست بدهم، ولی در سالهای اخیر کم نبوده اند کسانی که در پی آمد انفعال عظیمی که ایرانی جماعت رادر برگرفته است در باره ی سیاست زدائی از شعر مقاله ها نوشته و خطابه ها ایراد فرموده اند. یکی در جائی می گوید که « شعرآلوده به تعهد، شعر کثیفی است. شعری که از زندگی انسان امروز حرف می زند، شعر کثیفی است»[۱] و آن دیگری در جای دیگر اگرچه « بینش و طرز نگاه » نیما به شعر را می ستاید ولی در عین حال می گوید که « می خواهم بگویم که این دو حوزه - سیاست و شعر- دو مقوله ی متفاوت هستند» [۲]. نمی دانم، از روی عافیت طلبی است یا نخواندن و ندانستن دیدگاه های نیما که این دوستان در مصاحبه های خویش به نیما نیزگریزمی زنند، که به قول زنده یاد اخوان چه و چه ها بود. در نوشته های نیما، آیا ندیده و نخوانده اند که به قول او، « هنر از طرفی پابپای مردم و ازطرفی جلوتر از مردم است» (شعر، ۲۷۶) و این، به نظر من، سیاسی ترین دیدگاهی است که می توان داشت. یعنی، از سوئی، هنر از مردم ریشه می گیرد، پس شعری که از زندگی انسانی حرف بزند – حداقل از دیدگاه نیما- نمی تواند شعر کثیفی باشد، ولی در عین حال، وظیفه به پیش بردن همان مردم را نیز دارد، یعنی، سیاست و شعر، بر خلاف ادعای آن دیگری دو مقوله ی‌متفاوت نیستند. و با همین دیدگاه به شعر است که پیر مرد در مقدمه ی « خانواده ی سرباز» نوشت،« درهر حال نوک خاری هستم که طبیعت مرا برای چشم های علیل و نابینا تهیه کرده است. مقصود مهم من خدمتی است که دیگران به واسطه ی ضعف فکر و احساس و انحراف از مشی سالمی که طبیعت برایشان تهیه کرده است، از انجام آن گونه خدمت عاجزند» (شعر، ۱۹).

---

[۱] « من آن "خود"ِ بشـر امروزم»، گفتگو با یداله رویائی، به نقل از « تکاپو»، شماره ی ۵ ، آبانماه ۱۳۷۲، ص ۲۹. جالب توجه است که در همین گفتگو، آقای رویائی هم چنین ادعا می کند که « در مدرنیسم نیمائی و بعد نیمائی، قطعه ظرفیت برای ارائه فرم است (پلاستیک و انعطاف پذیر با استخوان بندی ای از مصرع که باید ان رادرتمامیت آن خواند) و فرم قالب نیست» همان، ص ۳۲.

[۲] « ادبیات بی مکانی و شعر موقعیت» گفتگو با شهروز رشید، به نقل از آفتاب، شمارۀ ۲۹، اردیبهشت ۱۳۷۷، ص ۲۰و۲۵

منظور نیما به راستی چیست؟ از چه خدمتی سخن می گوید که به گردن آدمی چون او افتاده است؟ به این نکته باز خواهیم گشت و گوشه هائی از آن را خواهیم شکافت.
در حرفهای همسایه، حرفهای نیما براستی خواندنی و تفکر برانگیزند آنجا که می گوید، « شروع کن به صفا دادن خودت، شروع کن به پاکیزه ساختن خودت» (ص ۲۴، شعر) و ای کاش که شماره بیشتری از ما ایرانیان چنین می کردیم و یا اگر نکرده ایم، شروع کنیم ، ضرر این کار در چیست؟ .
در بسیاری از نامه ها با آدمی روبرو می شویم که زمان و زمانه را از نزدیک می نگرد و مشکل را می شناسد. در نامه ای می نویسد، « جان من، همشهریهای من و شما زیادی تنبل و خوش نشین شده اند. لقمه جویده می خواهند» (ص ۳۹ شعر) ودر همین نامه این نکته درست را می گویدکه « من از تکرار این حرف خجالت نمی کشم، شما کار خودتان را بکنید» (شعر ص ۴۰). و جالب است که خود بهتر از هرکسی می داندکه به واقع آدمی است استثنائی، باورش به کثرت گرائی که برای مای ایرانی به واقع از نان شب هم واجب تر است به این صورت بیان می شود که «باید در هر صنفی ذوق شما بتواند قضاوت کند و بتوانید زیبائی هر صنفی (ژانر) را به لذت دریابید... عمده مسئله درک است و توانائی ورود در همه چیز» و در دنباله همین دیدگاه است که چه زیبا می نویسد « من از بدی مثل شیطان لذت می برم» و خودش هم می داند چون چنین است، « کلاغ زاغی» را می ماند که به گفته خودش « بهمن نمی تواند اورا شهید کند» (شعر ۴۳- ۴۲ تاکید در اصل).
مسئله اصلی این است که « قبول نکردن،توانائی نیست. توانائی در این است که خود را به جای دیگران بگذاریم و از دریچه چشم آنها نگاه کنیم.» و اضافه کنم، منظور نیما تنها محدود به حلقه های هم سان اندیش و هم مسلک نیست. این که مسئله ای را حل نمی کند. نکته این است که « اگر کار آنها را قبول نداریم، بتوانیم مثل آنها حظی را که آنها از کار خود می برند، برده باشیم» و اهمیت دارد بدانیم که « شما اگر این هنر را ندارید، بدانید که در کار خودتان هم چندان قدرت تام و تمام ندارید» (شعر ۴۴). به« انگورهای مویز نشده» انتقاد های جانانه ای دارد و می نویسد، اگر چه نامی به دست نمی دهد وهمین خودش شیوه ای است زیبا که به کار کس برخورد می کند و نه به خودش، که « آن جوان» مثل اینکه «ازحرف پر شده بود» ولی « یک کلمه نمی خواست بشنود». « بنظرم آمد این جوان کمی سالم نباشد». در دنباله ی همین نکته، « بالاترین خطرها » برای هنر را این می داند که « آدم کار نکندو به هوش خود اطمینان کرده، نداند». دلیل اش هم ساده است و بی ابهام، « مسئله کار،مسئله خردشدن استخوان است و همه ی زحمت ها در این است». و این کار هم بی حساب و کتاب نیست. « رضایت» باید از سنجش کار خود با دیگران فراهم بیاید» و جالب است اگر چه موقع و موقعیت خود را خوب می شناسد، ولی در عین حال به یاد مخاطب جوان خود می آورد که « من هنوز مشق می کنم، از کوتاه نظرتر آدم ها، که تصور کنید، فکر می کنم بهره ای بگیریم. زیرا که خوب و بد آنچه مارا احاطه کرده است، مملو از بهره ای هستند. اگر آنها کفایت ندارند، شما باید کفایت داشته باشید که از چیزهای بی کفایت به کفایتی برسید» (ص ۴۶-۴۵).
و این نکته سنجی زیبا را دارد که « آدمی که عیب خود را نبیند، رو به تکاملی نمی رود. این نردبان است که باید به آن پا گذاشت و امتحان کرد نه اینکه چشم خود را بست و دوید» (شعر ۴۶).
درس هم می دهد و ای کاش دیگر بزرگان نیز به نیما تاسی می کردند و ای کاش چنین بکنند. درنامه ای دیگر می گویدکه « شما را زمان به وجود آورده است و لازم است که زمان شما را بشناسید»(ص ۴۷) و باز در نامه ای دیگر گریز می زند به همان حرف همیشگی اش که هنوز وهمیشه درست است. « بهترین کمک ورفیق شما کار است» (ص ۴۹). و باز می رسد به تعریفی ویژه و نیمائی از شعر و شاعری، « شاعر بودن خواستن درتوانستن و توانستن در خواستن است» و این هر دو خاصیت را «باید زندگی به او داده باشد» (ص ۵۴). در کمتر نامه ایست که نیما به روی یکه سالاری درعرصه اندیشه و قشریت تیغ نکشد و این خصلت در فرهنگ ایرانی ماکه کثرت گرائی را بر نمی تابد، به ویژه بسیار آموزنده است. اگرشاعر« در پوست خود فرو برود» خودی بسیار خطرناک در او وجود پیدا می کند که « در راه کمال و هنر خود کور می ماند» و به علاوه، هیچ کس را « چنانکه هست» نمی شناسد. جالب است، مثل

معلمان اخلاق سنتی ما نیست که تصویری غیر واقعی از دنیای واقعی به خورد خوانندگان می دهند. « مقصود من این نیست که خوبی را بشناسد، بلکه خوب وبد، هر سلیقه و ذوق مخالف خود را باید بتواند تمیز دهد و لطف کار هر کس را در سبکی که دارد بفهمد». بیخود گفته اند، آنها قدیمی شده، این ها کهنه شده است در این اشعار چیزی یافت نمی شود، چون « هر کدام بجا و بیجا است». مثال می زند، دیوان فرخی و عنصری را با دیوان نظامی مقایسه می کند و اگر چه کار این دو در مقایسه با نظامی « خیلی ابتدائی است» ولی«هر کدام از این ها زیبائی خود را دارا هستند و نمی شود انکار کرد» وبرای بهره بردن باید به این درک رسید. و با ذکر چند مثال دیگر، می رسد به این حرف حساب که «هر چیزرا باید درحدخود بتوانید بشناسید» و ازخودش نمونه می دهد،« من بقدری می توانم خود را فرود بیاورم که از یک ترانه ی روستائی همانقدر کیف ببرم که یک نفر روستائی با ذوق واحساسات ساده ی‌خود کیف می برد»(شعر ۵۵-۵۴). به گفته خودش از تکرار اصول خسته نمی شود و هیچ فرصتی را برای تکرار آن اصول از دست نمی دهد. « عمده مسئله ی درک است و توانائی ورود در همه چیز» (شعر۴۲) و کدام یکه سالاری - که غیر از خود کسی را نمی بیند - این توانائی را دارد؟ درنامه دیگری می نویسد، « امروز، کار نتیجه ی تحقیق است نه نفس کشیدن و بازو تکان دادن وزور زدن. هر چیز با نظم و قاعده بستگی دارد. اگر این نباشدکاری که می کنید وهر قدر انقلاب در آن نشان می دهید، تکامل نیست، تنزل است.» (شعر۶۴)

از مسائل و مشکلات سخن می گوید و از این رنج که «آدم از اول به خود چسبیده باشد» (شعر ۶۶) و بعد، به راستی و درستی اضافه می کند « همه ی‌این دردها معلوم است از کجاست» ، بر خلاف خیلی ها که همیشه یقه دیگران رامی گیرند و شرق وغرب را دراز می کنند تا به خودشان برخورد نکنند، نیما می گوید«اگر یک تربیت عمومی بود» و « اگر استعدادها فی الواقع به مصرف محل خود می رسید » و اگر« یکی از سیری نمی مرد تا دیگری از گرسنگی بمیرد، خیلی هوش ها کار خودرا می کردند» (شعر ۶۷). خودش هم می داند و این دانستن به واقع دانستن است و نه تظاهر به دانستن که مقوله ای است درخود شیفتگی که برای خیلی ها در زندگی فرهنگی ما، بیماری شناخته شده و گسترده ایست، ولی نیما می داند و خوب هم می داند که « ما دوره ی شهادت را طی می کنیم» یعنی، تا از خود نگذریم، کارمان درست نمی شود . حداقل سه بار، خودرا در این نامه ها « میرزا فتحعلی خان آخوندزاده» می داند که در بنداست (شعر ۶۹). با همه ناملایمات و سختی ها، جان سخت نیز هست و امیدوار، و اعتقادش به کار و باز هم کار به واقع حیرت آفرین است. « مثل همیشه این تکرار خنک رادارم: وقت خودتان را تلف نکنید. شب تمام می شود و صبح خواهد رسید» (۷۰).

پس می رسیم به کار، و باز هم کار. در نامه ای به عشقی، در همین خصوص، این رهنمود دل نشین را دارد که «رفیق! از روی صحت کار کنیم. دستوری را که طبیعت به ما می دهد انجام بدهیم. بالاخره حق با کسی است که صحیح، طبیعی و غیر قابل تغییر بوده است»(نامه ها ۹۸).

اگر چه در نامه ای به مادرش که تاریخ ندارد، شکوه می کند که « همه وجود من فکر شده است» ولی « با وجود این یک فکر شایسته راجع به زندگانی خودم ندارم» (نامه ها ۱۴۹) با این وصف در نامه ای به ارژنگی در ۱۳۰۷ این پیشگوئی عجیب را دارد که « مطمئن هستم بعد از حیات خود خیلی اهمیت خواهم داشت.» (نامه ها ۲۵۷)

با این همه، در نوشته ای به تاریخ، ۱۳۲۲ نیما دست می گذارد روی یکی از مشکلات اساسی فرهنگی در ایران، و می نویسد:

« در زمینه های کارهای هنری ما هدف هست، هنر نیست. هنر هست، هدف نیست. در موارد بخصوصی هر دو هست و تا اندازه ای هست، اما یک چیز از همه لازم تر که انسانیت وطرفداری از حق و حقانیت است، وجود ندارد»(ص ۴۲۲)

نیما البته به این نکته نمی پردازدکه چرا چنین است ؟ احتمالا برای چنین پرسشی پاسخی هم به سادگی در دسترس نیست.

در نوشتار دیگر دیدیم که برای شعر وشاعری مایه ای از درددیگران لازم است زیرا زحمت شاعر فقط در این است (شعر، ۳۹). ولی شعر و شاعری، نو بودن و نوجوئی هم لازم دارد. باید نوآور باشی والی، ول معطلی.از همین رو هم هست

که به شاعر جوانی درس نوآوری و نواندیشی می دهد و می نویسد، « اگر شما درقطعه شعر یا غزلی بگوئید که یعقوب وار برای یوسف گریه می کنید» و یا مضامین کهنه دیگر را با عبارات مدرن به پرده بیاورید، «حمالی برای الفاظ مردگان بوده اید» و از این جا به بعد، به راستی زیبا می شود، « چون دوست شما هستم» از من ممنون باشید که «بجای به به گفتن می گویم قطعه ی « غروب سرد» شما مایه دار نیست» (شعر، ۱۴۶).

حالا همین را مقایسه کنید با دیدگاه خودمان در باره ی نقد، نیما، نقد را سند دوستی می خواند و ما در میان خودمان، نقد را تجسم و عیان شدن دشمنی می دانیم و این تفاوت در ذهنیت، تفاوت کمی نیست.

۴- خردورزی نیما:

« من دیگر به کار این می خورم که میوه بدهم. اگر بتوانم. نه این که قامت سخت و سقط خود را راست بدارم، بطوریکه همه کس بپسندد» (نامه ها، ۶۱۰ نامه ی مورخه ۲۲ خرداد ۱۳۲۲)

یکی از برجستگی های دیدگاه نیما، خردورزی اوست. یعنی می خواهم بر این نکته انگشت بگذارم که تا آن جا که من دیده و خوانده ام، نیما در هیچ موردی معما طرح نمی کند. ذهنیتی توطئه پندار و توطئه پرداز ندارد که در هر چیز و همه چیز همیشه ردی و نشانه ای از توطئه این یا آن ببیند. در مباحث دیگر گفتیم در مرکز نگرش نیما به خودش ودنیای دور وبرش، انسان وجود دارد در تمامیت و کلیت خویش و با همه ی صفات دلچسب و نخواستنی اش. دست آورد، وقتی دست آوردی هست پی آمد زحمت و کار خود انسان است وهرگاه که اوضاع بر مراد نیست، باز هم انسان است و کاهلی و تن پروری و یا دنائت طبعش که آنهم ریشه در همین دنیا دارد. گاه آن چه که می گوید بسیار بدیهی است و اما گاه، حرفهایش آن قدر بدیهی است که از دید خیلی ها پنهان مانده است. برای نمونه، نیما می گوید، « آدمی که عیب خودرا نبیند، رو به تکاملی نمی رود» و دلیلش هم روشن است. آنچه که هست، « نردبان» است که باید با دقت از پله پله آن بالا رفت نه « این که چشم خود را بست و دوید»(شعر ۴۶). حالا همین نکته بدیهی را به شماری از مدعیان هم عصر و زمانه خود ما بگوئید که به گمان خویش عیبی ندارند تا ببینند و به همین دلیل نیز هست که رو به تکامل نمی روند ولی انگار« نردبان» را نمی بینند. وآن وقت این شیوه ی کار را مقایسه بکنید با شیوه ای که نیما بکار می گیرد. وقتی یکی از نیما می پرسد که کدام اثرش بهتر است؟ به احتمال زیاد، پرسشگر، خود می داند که کدام کار نیما را بیشتر دوست می دارد ولی می خواهد تا نظر نیما را نیز بداند. این هم پاسخ نیمائی که اگر چه ساده است و سرراست ولی یک دنیا حرف و سخن در آن است. « آنکه هنوز ننوشته ام یادر کار نوشتن آنم» (شعر، ۲۴۰). با همین نگرش به خود و دنیای دور وبر است که این سخن اش معنی شایسته اش را پیدا می کند. « من هر روز مشغولم برای اصلاح خود» (شعر۸۱). در جای دیگر، روشن تر و صریح تر سخن می گوید که در ابتدای راهی می رویم که بیش از آیندگان باید زحمت بکشیم و به همین خاطر، حتی « تعصب» نیز به سراغ نیما می آید ولی ای کاش، این نوع « تعصب» همگانی و سراسری می شد. نیما می گوید، « متعصبم به اصلاح کار خودم. متعصبم که درست بگویم» و چون همان گونه که پیشتر گفته است در ابتدای راه هستیم، پس، « بی نهایت محتاج به تعصب در درست شدن هستیم» (شعر، ۲۴۴). این «درست شدن» و تعصب برای درست شدن چند پایه دارد. یکی این که « بهترین کمک و رفیق شما، کار است» (شعر ۴۹). با شلختگی و مسئولیت گریزی هم میانه ندارد. پایه دیگر، « دقیق بودن» است یعنی، « عادت کنید به دقت تا طبیعت شما بشود» (شعر ۹۳) و اما چرا کار و چرا دقت؟ دلیلش روشن است. فراموش نکنید، « همه چیز عوض می شود و هیچ حرفی در آن نیست» (شعر ۱۲۵). پس تکه های آسیب شناسی نیما در کنار هم قرار می گیرد.

- کارکردن.
- دقت.
- تعصب در درست شدن.
- ایمان

واما لازم است که « نخست ایمان آورد و بعد بکار افتاد»(شعر ۱۶۶). پس راه افتادن بی شرط وشروط نیست. ایمان

اول می آید. ایمان ولی بدون دانستن و فراگرفتن که ایمان نیست. به همین دلیل است که نیما می گوید، « هیچ چیز ما را نجات نمی دهد، جز خواندن» (شعر ۱۷۴). ولی خواندن داریم تا خواندن.

یعنی، نیما به واقع منبت کارماهری را می ماند که با صبر و حوصله وبردباری دارد تکه های لازم را کنار یکدیگر می چیند تا تصویر کامل شود. « خواندن کسی را کس نمی کند». آیا نیما گرفتار تناقض نشده است؟ به ظاهر البته که این چنین به نظر می آید ولی ظواهر اغلب، اگر نه همیشه، فریبنده اند. مطلب عمده، « فهمیدن است و کار را طبق فهم کردن» (شعر ۱۷۸). مشکل ما و ملت ما نیز به قول نیما، همین است. پس، بر طبق «آن چه که می خوانید کار کنید و در کار و آن چه خوانده اید، دقت کنید»(شعر ۱۷۴). هر کار که می کنید، ولی با ذهنیتی باز و آزاد باشد. « هیچ قضاوتی را به مثابه ی مذهب و تعبدی نپذیرید و نگذارید در شما رسوخ کند» (شعر ۱۸۰).

پس رسیدیم به مجموعه، یعنی، به کار، به دقت، به ایمان، و به ذهنیتی باز. ولی بیاد داشته باشید که « هیچ کس اول بطور کامل نیست» همه چیز و همه کس ناقص است (شعر ۱۸۲). که البته با کار و کار بیشتر و دقیق تر رو به تکامل خواهد رفت. نه فقط به «قضاوت خودتان مغرور نباشید» بلکه فراموش نکنید که « آنکه غربال بدست دارد از عقب کاروان می آید» (شعر ۲۹۶) و از آن گذشته، همیشه به یاد داشته باشید که اولین پایه ی دانش، « اعتراف به نادانی است» (شعر ۲۰۲). علتش هم بی ابهام است و از بدیهیات نیمائی است. شخص هر اندازه که هوش داشته باشد، « باز محتاج است به دیگران ونتیجه ی خودش به تنهائی نیست»(شعر ۲۴۲).

کوتاه سخن این که، نیمائی که از این نوشته ها سر بر می زند، به تمام معنی نیمائی خردمند و خردورز است. یعنی می داند که « مساله ی کار، مساله خردشدن استخوان است» تا چیزی، چیزی بشود. در موارد مکرر در خصوص «انگورهای غوره نشده» هشدار می دهد که برای هنر، خطری از این بالاتر نیست که « آدم کار نکندو به هوش خود اطمینان کرده و نداند» (شعر، ۴۶)که « هرآدم با آدم های دیگر معنی پیدا می کند وگرنه ممکن است در خود و دور و بر خود غرق شود» (شعر ۶۷). و باز در نامه ای دیگر بر می گردد به نکته اساسی دیدگاه خود و می گوید، « بهترین کمک و رفیق شما، کار است» (شعر، ۴۹). شیوه ی شناختن را می آموزاند و می داند « هر چیز را در حد خود» باید شناخت و بعلاوه « چقدر بزرگ تر مدیون کوچک تر ها هستند» (شعر ۵۵). کار کردن البته مختصاتی دارد تا مفید و ثمر بخش شود. امروز، « کار نتیجه ی تحقیق است نه نفس کشیدن و بازو تکان دادن و زور زدن». در همه چیز نظم وقاعده ای هست و اگر این نباشد، « کاری که می کنید هر قدر انقلاب در آن نشان می دهید، تکامل نیست، تنزل است» (شعر، ۶۴).

از دو وجه بهم پیوسته حرف می زند. « خارج شدن از خود» و « توانستن به خود در آمدن». چرا این وجه لازم است؟ خارج شدن از خود، شناخت دیگران و رنجهایشان و فکرهایشان را ممکن می سازد و این فهمیدن دیگران لازم است تا آدم « مبتدی کار خود» باقی نماند و کارش، « ساده و خام و بسیار ابتدائی و غیر قابل بقاء» نباشد وتعارف هم نمی کند. اگر آدم نتواند از خود بدر برود به مفهومی که مد نظر اوست، در آن صورت « خود پسندی ها و جهالت» شخصی میزان قرار خواهد گرفت. از سوی دیگر، « به خود در آمدن» مقدمه ی « یافتن خلوت است» (شعر ۷۴) و این خلوت نیز از خلوت تن آغاز شده، به خلوت دل می رسد (شعر ۵۹). و اگر تنها از شاعر جماعت سخن بگوئیم، آن چه نیما می طلبد، این که « شاعر باید تنها باشد و خیال او با دیگران» (شعر، ۷۲) و این خصلت ها نیز، به این وابستگی ندارد که کسی شاعر اجتماعی باشد یا نباشد، مشکل از دید نیما، « مربوط به هنر شما وتکمیل یافتن شماست». شخصیت فرد را به کاوش و کار دائم « عادت» می دهد تا به « درجه ی فنا» برسد و قضیه به سادگی این است، « جز مطلوب خود چیزی را نخواهید و برسید به آنچه می خواهید». و این خواستن ها و مطلوب ها نیز در خلاء و عالم هپروت وجود ندارند. « شما نباید چیزی باشید که در جمع نیست» (شعر ۷۵). و با همین نگرش است که نیما، دست به آسیب شناسی اجتماعی می زند. یعنی می گوید، « ملت ما دید خوب ندارد». ولی، این که تنها بیان یک واقعیت عینی است، پرسش اساسی این است که چرا ندارد؟ پاسخ

نیما، سرراست و صریح است، دلیلش این است که « عادت ملت ما نیست که به خارج توجه داشته باشد» بلکه، « نظر او همیشه به حالت درونی خود بوده است» (شعر ۷۷) و اما احساسات فرد وجمع « بستگی به تاثرات» دارند و اگر عادت بر دقیق شدن در اوضاع برون باشد و هر چه دقت بیشتر شود، اثر هم بیشتر می شود وعدم کفایت ها روشن تر و همین که به نسبت، کفایت بیشتر پیدا می شود، « احساسات هم عالی تر» می شود. پس شکوه نکنید، چرا نمی فهمند؟ بلکه« بگوئید چرا عادت به دیدن ندارند؟ بگویئد از چه راه ملت خودمان را به دیدن عادت بدهیم؟» (شعر ۷۸).

و اما این کار، مقدماتی دارد. « باید اساس یک ترجمه وقرائت جدی و مفصل، کم کم در بین افراد ما بر قرار شود». این رهنمود نیما، حرف و سخنی برای خالی نبودن عریضه نیست. و صرفا برای این که چیزی گفته باشد، رهنمود نمی دهد. در این خصوص، بسیار اندیشیده است. « باید از مدرسه ها شروع شود» و تا این کار نشود، هیچ چیز نیست و از« قرائت به حالت طبیعی» سخن می گوید که باید به مردم یاد داد. پس سخن بر سر فهمیدن و یا نفهمیدن نیست. همه ی مشکل بر سردیدن و ندیدن است.

و اما، « دیدن» بدون مختصات نیست. « دانستن سنگی یک سنگ کافی نیست». باید در خود آن قرار گرفت و با چشم درون آن به بیرون نگاه کردو با آنچه در بیرون دیده شده است، به آن نظر انداخت. مثل دانستن معنی یک شعر است. باید از درون به برون و از برون به درون نگریست و « باید بارها این مبادله انجام بگیرد» تا بفراخور هوش و حس، چیزی فراگرفته شود. ولی دیدن، « در جوانی فرق دارد با [دیدن] در سن زیادتر». « دیدن در حال ایمان فرق دارد با [دیدن درحال] عدم ایمان». دیدن برای آن که « حتما در آن بمانی» که البته همانند دیدن برای « اینکه از آن بگذری» نیست و با یکدیگر فرق دارند. دیدن در حال غرور، دیدن بحال انصاف، دیدن در حال وقعه، دیدن در حال سیر، در حال سلامتی و غیر سلامتی، از روی علاقه ویا غیر آن. برای رسیدن به دیدنی که مد نظر نیماست، «باید عصاره ی بینائی» بود. می پرسی، کدام بینائی، نیما می گوید، « بینائی ای فوق دانش، بینائی ای فوق بینائی‌ها» . و همانند کسانی نباید بود که « تاب دانستن ندارند»و همین که چیزی را دانسته اند، « جار می زنند». مثل ظرفی که گنجایش ندارد، می ترکند. و یا « شبیه بوته های خشک آتش گرفته» که « دانش برای آنها به منزله ی تیغ در کف زنگی مست» است و دلیلش هم روشن است و ابهامی ندارد. « بااین دانش، بینائی ای جفت نیست» (شعر' ۲۶-۲۵).

و اما، چرا وضع درایران این چنین شده است؟ چراعادت به دیدن نداریم؟ یکی از پاسخ های نیما به این پرسش، پاسخی است که ریشه در تاریخ دارد. « هزار سال شکست و توسری مردم را دیوانه ی تنبلی و راحتی ساخته است، همانطور که خیال پرورساخته است» و اشاره می کند که نتیجه ی این خیال پروری «ادبیات سبک هندی» بود. این « لختی و تنبلی» تاریخی را معادل مردن می داند و اشاره می کند، « مرده ها می دانید یک ذره تکان نمی خورند. آنها را مثل پاندول ساعت ممکن است به طناب بست و گردش ساده داد» (شعر، ۸۰-۷۹). ولی برای منظوری که نیما دارد این گردش ساده کفایت نمی کند. از آن گذشته، نیما با سکون به هر شکل وصورتی مشکل دارد. به همین خاطر است که می نویسد، «عمده رفتن است. کسی که نمی رود، راهی را نمی خواهد و نباید چشم براه باشد». زمینه ودلیل این «رفتن» و ساکن نبودن هم روشن است و ابهامی ندارد.« چیزی که بر من مسلم است» این که « همه چیز عوض می شود و هیچ حرفی درآن نیست» (شعر ۱۲۵). در جائی دیگر، همین باور را به صورت دیگری بیان می کند، « هنرمند عاقل وواقعی» که به بطون و نبض هنر خود آشناست، « نمی خواهد فقط بسازد، بلکه می کوشد تا زیبا تر و بهتر از آن را بسازد» و این دائمی شدن « حرکت » است که موجب می شود تا « کاوشی را که مکمل هنر اوست» ترک نکند. به سخن دیگر، به قول خودش بر می گردد به جذابیت حرکت و در کنارش ضرورت کار و باز هم کار و اشاره می کند به یک ضرب المثل گرجی که، « کارت را بکن، از مردم نپرس» (شعر، ۱۲۶). البته، کارکردن هم بدون مقدمه نیست. « باید نخست ایمان آورد و بعد بکار افتاد» (شعر، ۱۶۶). به مقوله ی ایمان در جای دیگر خواهم پرداخت ولی، « بر طبق آنچه می خوانید کار کنید» و اما این کافی نیست. « در کار و آنچه خوانده اید دقت کنید» و

اما، فراموش نکنند، « هیچ چیز ما را نجات نمی دهد، جز خواندن» و اضافه می کند، « ملت ما زیاده بر آن چه تصور کنید، به این کار [خواندن] احتیاج دارد» (شعر، ۱۷۴).
باور نیما به حیاتی بودن حرکت و ضدیت اش با سکون و در جا زدن به حدی است که به شکل های مختلف و در موارد مکرر، همین نکته را بازگومی کند. تو گوئی که می خواهد با تکرار آن به این صورت، آن را ملکه ذهن خواننده کند. در نامه ای دیگر، همین اعتقاد به این صورت بیان می شود که « همه چیز خام است» و این سخن یعنی، « همه چیز شایسته ی تکمیل شدن هم است» . به همین دلیل، « هیچ وقت راضی نشوید به کاری که می کنید». و همین رهنمود، پی آمد دیگری نیز دارد. یعنی، نیما دوست دارد که هر کس قبل از هر چیز قاضی کار خویشتن باشد۱ تا این فرایند طی شدنی طی بشود و در این راستا به دو نکته بهم پیوسته اشاره می کند. یکی نتیجه ی اعتقاد راسخ او به کثرت گرائی است یعنی، « هیچ قضاوتی را به مثابه ی مذهب وتعبدی نپذیرید» (شعر ۱۸۰) و بعلاوه، « اول کسی که می تازد بر اشعار من، خود من هستم» (شعر ۱۸۵). شیوه ی کار او، این است که می گذارد اثر « کهنه» شود. پس از آن که نسبت به آن بیگانه شد، « آن را به باد انتقاد و اصلاح می گیرم از هر حیث» (شعر ۱۸۵). برای این کار لازم است، « چندی یک دفعه از خود سوا شده، در خصوص خودتان بطوریکه می بینید، خودتان را درخارج از خودتان قضاوت کنید» (شعر ۱۹۱). برای این که حقیقتی مشهود شود، بهتر است، « کارهای پیشتر خودتان را کارهائی که اکنون انجام می دهید،نسبت بهم بسنجید» (شعر ۲۷۸). دلیلش روشن است برای این که برای خود آدم روشن شود که چه کرده است و یا چه نباید می کرده است. به قول نیما، «راه طی نشده» معلوم می شود. پس می رسیم به چند پیش گزاره دیگر که به گمان من، نشان دهنده نه تنها خردمندی که خردورزی نیما هستند. از یک سو، باور نیمارا داریم به تکامل و از سوی دیگر، خواستن برای یافتن کسری ها و کمبود و تمایل برای رفع آن کمبودها و در این خصوص، نامه مفصلش به ش پرتو، بسیار روشنگر است. یعنی رساله ایست جان داردر باره ی نگرش نیما، اگرچه در وجوه عمده در باره ی شعراست، ولی به فهم من، کمی از آن بیشتر است.
این نکته سنجی نیما نیز زیباست که « آنچه روزی بارآور خواهد شد، فقط عمل ماست» و از آن مهمتر، به جای جر وبحث ها و اظهار نظر کردن های « هوائی»، « هوشیاری در این است که با شدنی های روزافزون تا چه اندازه روی همرنگی نشان می دهیم» و باز می گردد به یکی از حرفهای اساسی اش که بارها در این نوشته ها به صورت های گوناگون تکرار کرده است. که «زمان» را تا چه پایه دریافته ایم؟ (شعر ۲۹۲). دراین نوشته ها، نیما از هنر به معنای رایج آن سخن نمی گوید. البته بماند که برای نیما، هنر نه فقط هنر برای زندگی، « بلکه تمام هستی است و بهمه ی هستی احتیاج دارد» (شعر ۳۱۶) و بهمین خاطر نیز هست که می گوید، « سفارش های بی مصرف بعضی ها بنام هنردرعالم هنر خطرناکتر از بی طرفی بعضی دیگران است».
داستان به سادگی این است که « باید هنرمند در نظر داشته باشد که برای مردم است» و از آن مهمتر، خودخواهی نباید اور ا در این کوره راه بیاندازد که گمان کند که « من فقط برای پوست خود هستم» در زندگی با مردم« این خودخواهی خنک و درعمق بسیار شرم آور است» (شعر ۳۱۲). هنر از نظر نیما، « واسطه ی التیام همه ی دردها وواسطه ی پیشرفت در زندگی است» و اما، زندگی، در خلاء و در نبود با دیگران معنی و مفهومی ندارد و یا به قول نیما، چون «زندگی مارادیگران ساخته اند»، پس ، هنر، چیزی را به «دیگران مدیون است». هنر در واقع وسیله ایست « برای رفع تشنگی های درونی مردم» (شعر ۳۱۲و ۳۱۹). برخلاف، دیدگاه شماری از هنرمندان امروزین ما، هنر برای نیما بی قصد وغرض و بدون هدف نیست. و این استعاره ی دلنشین را دارد که « کمان داری که متصل تیر به چله ی

[۱] البته منظور نیما با آن چه که شماری از خودشیفتگان فرهنگی ما می کنند و برای خودشان در هر فرصتی تعارف تکه و پاره می نمایند، زمین تا آسمان فرق دارد. نکته نیما این است که « اشتباه» احتناب ناپذیر است ولی « دروغ» به عمد و به قصد خاص گفته می شود.

کمان می گذارد و هدفی ندارد حقیقتا چه کار خل خلی ای را انجام می دهد» (شعر ۳۵۳).
از سوی دیگر، در مقدمه ای بر اشعار شاهرودی از شعر وشاعری حرف می زند. در این جا نیز آنچه برای نیما مهم می شود این است که چه خیری به دیگران می رسد. به همین خاطر است که اگر چه با شاعری که برای«ضعف باصره و پادرد و ثقل سامعه, خودش اشعاری صادر کرده است»، مسئله ای ندارد ولی آن غم و رنج، « غم و رنج شاعرانه» نیست واز این کار « فایده ای» به کسی نرسیده است (شعر ۳۵۲). و این کار، یعنی کاری که از آن فایده ای به کسی نرسد برای نیما که به قول خودش در یک « منجلاب افسون شده که مرگ در آن شبیه به زندگی جلوه می کند» روزگار می گذراند، پذیرفتنی نیست. (شعر ۳۵۶). و به همین خاطر نیز هست که باکسانی که خودشان را به کوچه ی علی چپ می زنند و محافظه کارند، میانه ندارد. به بعضی از ادباء و منتقدین اشاره می کند که «دست خود در آستین کشیده» می گویند ما دست نداریم. به رفقا باید فهمانید، « پر مسلم است که شما دست ندارید، چشم که دارید. پس آن چشم ها چه کار می کنند؟» (شعر ۳۷۶). دلیلش این است که به گمان نیما، محافظه کاران همیشه به عقب سر نگاه می کنند ولی، می پرسدمگر در عقب سر چه هست؟ و این پرسش بدیهی را پیش می کشد که « از عقب چیزی دارد می آید یا دارد دور می شود؟» و بعد این تشبیه کوبنده که « این عده ی این طور سرگردان و کز کرده، مثل رمه گرگ دیده ای هستند که به آنها ایست داده اند» . از آن چیزهائی که دارند می آیند، «می ترسند یا با آن چیزهائی که می روند هواشان برداشته می خواهند بروند» (شعر ۳۷۷). با این همه، در یکی از آخرین نامه هائی که به پسرش می نویسد، می خوانیم، « فراموش نکن شراگیم، پسر عزیزم،در هر جورزندگی و در هر جور رشته کار که فکر می کنی، عمده منفعت داشتن برای خود ودیگران است» (نامه ها، ۷۱۴) و این بی گمان، عمده ترین آموزش نیماست.

۵- نیما و کثرت گرائی در عرصه ی اندیشه:

« خاموشی را در موقعی که باید خاموش بوده باشم از دریا یاد می گیرم. همه ی اشیاء معلم انسانند. شما هم مثل من باشید. خیلی حرفها را می بایست شنید. فقط عقاید خود را باید محکم نگاه داشت» [نامه ی مورخ ۳ بهمن ۱۳۰۹ از آستارا، نامه ها، ۴۲۲]

نیما نمونه ی مجسم اعتقاد به کثرت گرائی عقیدتی است و این به واقع کیمیائی است که درزندگی فرهنگی مان بسیار کم داشته ایم. یعنی پس از مایه ای از درددیگران داشتن و فهم کردن رنج دیگران و دیدن و خوب دیدن و چه و چه ها، تازه « باید مانند دریای ساکن و آرام باشی. دارای دو گوش» . ولی دو گوش داشتن به معنی بهتر شنیدن سخن واحد نیست. به گفته ی نیما، یک گوش برای شنیدن آواز حق و درست و یکی برای «شنیدن هرنا بحق و ناهمواری» چون این حداقل را می داندکه « حق» در مقابله با « ناحق» است که معنی پیدا می کند و زیبا می شود. یعنی باید برای «نادرست ها که مردم می گویند راجع به هرچیز و هرکس، حتی راجع به خودتو» گوشی برای شنیدن داشت و باید « مثل بسیط زمین» مثل خود نیما، با دل گشاده تحویل بگیری همه ی حرفهارا. یعنی آماده باشی تا« شاگرد جوان و خام تو به تو دستور دهد که چنان باشی یا چنین نباشی». روشن است چرا باید چنین باشی. هیچ کس « تنها و با سلیقه و خودپسندی خود، زندگی نمی کند» (شعر، ۲۸-۲۷).
آن وقت مقایسه بکنید این نگرش را با نگرشی که لب می دوزد و سیلی می زند و همه فکر وذکرش ابداع پوزه بند های تازه تر و مدرن تر است تا دیگران آنچه را که می خواهند، نگفته باشندوبه یکه سالاری در عرصه یاندیشه خدشه ای وارد نیاید. حاکمان ابد مدت و انسان خوار به جای خود، گمان می کنید انتقادگریزی و انتقادستیزی اکثریت ما ایرانی ها، روی دیگر همین سکه ی لب دوختن و کارگاه و کارخانه ی پوزه بند دوزی داشتن نیست!

این دیدگاه و این باور به کثرت گرائی از دست نیما در نرفته است. شعار هم نمی دهد. در جای دیگر می نویسد، « باید در هر صنفی ذوق شما بتواند قضاوت کند» و بتوانید، « زیبائی هر صنفی را به لذت در یابید». مسئله عمده، « درک است و توانائی ورود در همه چیز» و اگر از عهده چنین کاری بر نمی آئید، اگر به عبارت دیگر، ذهن بسته ای داشته باشید، « شما ذی نفوذ بزرگی نخواهید شد» و ادامه می دهد، اگر مرتکب بدی نمی شوم، اهمیتی ندارد ولی « من از بدی مثل شیطان لذت می برم» و حتی بدی را « خوب می یابم» و از آن گذشته، « از مغلق بافی از یک سبک بر خلاف سلیقه ی خود هم لذت می برم» و، در واقع « بجای گوینده ی آن واقع می شوم اما پرواز می کنم» و باز ، « کلاغ زاغی هستم که بهمن نمی تواند او را شهید کند اما به عظمت و زیبائی بهمن نگاه می کنم» و بهمین خاطر نیز هست که با همه ی کمبودهای مادی زندگی، می گوید، « اسباب کیف من خیلی مهیاست» (شعر۴۳-۴۲).

نگرش کثرت گرا برای نیما، نه فقط « کیف» دارد بلکه منشاء توانائی نیز هست. چون تردید ندارد که «قبول نکردن، توانائی نیست». توانائی دراین است که فرد بتواند خود را بجای دیگران بگذارد و از دریچه چشم آنها نگاه کند. البته کم نیستند کسانی که اگر هم چنین بکنند تنها از دریچه چشم کسانی نگاه می کنند که هم چشم ایشان اند و مثل هم می نگرند و لی نیما می گوید، « اگر کار آنها را قبول نداریم» باید، « بتوانیم مثل آنها حظی را که آنها از کار خود می برند، برده باشیم» و تخفیف هم نمی دهد. « شما اگر این هنر را ندارید» بدانید که « درکارخودتان هم چندان قدرت تام و تمام ندارید» و سپس گریز می زند به شاعر وتعجبی ندارد که شاعر جماعت برای نیما که شاعر شاعران است، گروهی ویژه اند با مسئولیت بیشتر و از همین رو، مخاطب شاعرش را نصیحت می کند، « این قدر خود پسند، مغرور،از خود راضی نباشید». وقتی شاعر نتواند موقتا از خود جدا شود و یا نتواند قدر کار دیگران را بداند، به نظر نیما، نشانه ی عجز است که« برای من و شما این عجز، عیب است» (شعر ۴۴).

واقع گرائی و اعتقاد به کثرت گرائی در عرصه ی اندیشه در نامه دیگری نمود برجسته تری پیدا می کند. برای نیما،شاعر بودن بدون اعتقاد عملی به کثرت گرائی غیر ممکن است. یعنی اگر شاعر« این نباشد»، یعنی، اندیشه ای باز نداشته باشد، « در پوست خود فرورفته خودی بسیار خطرناک در او وجود پیدا می کند» که گذشته از هر پی آمد دیگر، « در راه کمال و هنر خود کور می ماند» چون هیچ کس را چنان چه هست « نمی شناسد». برای این که سوء تفاهم و سوء تعبیر پیش نیاید، می افزاید، « مقصود من این نیست که خوبی را بشناسد»، نه، بلکه « خوب و بد» و از آن مهمتر« هر سلیقه و ذوق مخالف خود را باید بتواند تمیز دهد» و لطف کار هر کس را نه از دید و سبک خویش، بلکه، « در سبکی که دارد بفهمد». مهم اعتقاد به وجود« طبایع دیگر» است. به مقایسه شعرای کهن دست می زند و می گوید، « هر کدام از این ها زیبائی خود را دارا هستند» که قابل انکار نیست. از آن مهمتر، در صورتیکه کسی به این درک برسد، « چه بسا که بهره نیز می یابد». هر چیز باید در حد خود شناخته شود و نمونه می دهد. من بقدری می توانم خود را فرود بیاورم که از « یک ترانه روستائی همانقدر کیف ببرم که یک نفر روستائی با ذوق و احساسات ساده ی خود کیف می برد» (شعر۵۵-۵۴) .

در جای دیگر، مجددا به یک سالاری در عرصه اندیشه می تازد. و می نویسد چرا وقت خود را تلف می کنید که دیگری نیز حتما سلیقه ی شمارا داشته باشد؟ و این پاسخ ساده و سرراست را می دهد که از زیادی سادگی به خاطر یکه سالاران نمی رسد. « آیا شخصیت شمارادارد؟» بعلاوه، « ایا زندگی و چیزهائی که در آن برای شما بود، برای او هم بوده است؟»(شعر ۶۹). و در جای دیگر، باز برمی گردد به همین مقوله، یعنی غرور گریزی و پائی بر زمین داشتن و دیدن همه چیز به آن صورتی که هست و بهمین خاطر می گوید، « حقیقتا خیلی بی معنی است . اگر ما آن قدر خود پسند باشیم که به جز خود را نبینیم» (شعر ۱۵۲).

در نامه ای دیگر، روایتی به دست می دهد که نمی دانم صحت دارد یا خیر که کسی نیما را در دفعات گوناگون سرگرم مطالعه نوشته های بسیار پراکنده ای می بیند و درنهایت می خواهد چرایش را بداند. کثرت گرائی نیما به این صورت جلوه گر می شود که « شاعر، باید از هر خرمن خوشه ای بردارد» و البته نیما که واقع گرا هم هست، اضافه

می کند، «من نمی گویم تمام خرمن را، اما می گویم گاه چند خوشه بیشتر» و ادامه می دهد که وقتی چنین کردیم تازه شق القمر نکرده ایم. « قدما هم می کرده اند» و رهنمود می دهد، « استتیک بخوانید و فلسفه صنعت... و در کتاب های دیگران مثل هگل ومارکس هر چه یافت می شود و راجع به ادبیات است» (شعر، ۱۷۶). و چه سخن بدیهی و مهمی می گوید نیما که نه فقط درباره ی شعر وشاعری که در پیوند با همه ی حوزه های زندگی نیز صادق است، که « آیا باز هم شک دارید که امروز شاعر طبیعی بودن و هیچ در پیرامون طرز کار دیگران نگشتن، یک نوع یاوه سرائی و حماقت و خودپسندی است و انسان را رو به قهقرای هولناک و کریهی می کشاند» (شعر ۱۷۷). برای اجتناب از این وضعیت، رهنمود های نیما مشخص و روشن است و تفسیر بردار نیست. « باید نخست ایمان آوردو بعد بکار افتاد» (شعر۱۶۶). و این بکار افتادن، هم استخوان ترکاندن است برای « فراگرفتن» واما، می گوئید، « چرا فرابگیریم؟». پاسخش خیلی آسان است، « بخوانید، من باز تکرار می کنم: بخوانید» چون، « هیچ چیز ما را نجات نمی دهد، جز خواندن» . ملت ما « زیاده بر آنچه تصور می کنید به این کار احتیاج دارد» (شعر ۱۷۴). البته فراموش نکنیم که خواندن داریم تا خواندن.«خواندن کسی را کس نمی کند. مطلب عمده فهمیدن است و کار را طبق فهم کردن» (شعر ۱۷۸). بر طبق آن چه می خوانید، کار کنید، و « در کار و آنچه خوانده اید، دقت کنید، خواهید دانست من چه می گویم». ناگفته روشن است ، اگر « سرسری می خوانید، همان بهتر که نخوانید» دلیلش هم معلوم است، « زیرا غلط فهمیدن، غلط عمل کردن است» (شعر ۱۷۴). در نامه ی معروفش به ش پرتو، نیما مجددا به همین مقوله رجوع می کند و برخلاف بسیاری از اندیشمندان ما که خود را متولیان انحصاری حقیقت می دانند، نیما می گوید، « دست رد بسینه ی هیچ کس نمی توان گذاشت» و دلیلش هم طبیعتا این است که « هیچ اثری یک دست نیست» و از آن گذشته ای بسا آدم که یک انگشتش کج است، « در آدم بودن او [که] شکی نیست» (شعر ۳۰۸). در بخشی دیگر از این نامه، به این صورت بر همین نکته تاکید می کند که « درهنر چیزی بطور مطلق و قطعی وجود ندارد» و بدیهی است که نیما، به این ترتیب، راه را برای کثرت گرائی در کارهای هنری می گشاید. البته دو مقوله در پیوند با هنر قطعی اند. به گفته ی نیما، « قطعی، رابطه ی [هنر] با زندگی است» و مقوله ی دوم، «خصایص خود هنرمند» که محصول دوره ی اوست (شعر ۳۲۲).

و بالاخره در « تعریف وتبصره» همین داستان ادامه پیدا می کند. موضع گیری نیما روشن تر و سرراست تر می شود. تعبیر وتفسیر عجیب و غریب لازم ندارد. « آنچه می نویسم، همه ی آن چیزهائی نیست که هست و من به فهم به آن توفیق یافته ام» فقط آن چیزهائی است که « ابراز آن بوسیله ی نوشتن برای من امکان پذیر بوده است» و ادامه می دهد، آن چیزهائی است که « توانسته ام بفهمم» و از آن مهم تر، « اگر فهمیده ام، توانسته ام فهمیده های خود را برای دیگران به زبان بیاورم» (شعر ۳۸۷).

مشاهده می کنیم که برای نیما، « عقل کل» که همیشه و همه جا راست بگوید و درست بنویسد، وجود ندارد. در همین حدی که می توان فهمیده ها را به دیگران منتقل کرد، مراحل متفاوتی وجود دارد که به آن خواهم رسید ولی مهم و اساسی این است که « هیچ قضاوتی را به مثابه ی مذهب و تعبدی نپذیرید و نگذارید در شما رسوخ کند» (شعر ۱۸۰).

در مرحله ی اول، تفاوتی هست بین دانسته ها و آن چه که هست. و سپس، بین آنچه که به فهم آن توفیق حاصل شده است و آنچه که بیان و بازگو کردنش برای دیگران امکان پذیر بوده است. و باز هم در همین راستاست که نیما آدم «دانا» را به صورتی تعریف می کند که با این اعتقاد به کثرت گرائی جوردر می آید و هم خوان است. یعنی، برای نیما، « دانا» کسی است که « هم بداند وهم بپرسد» (شعر ۳۹۲).

تجربه هر روزه زندگی نشان می دهد که مدافعان یکه سالاری در عرصه ی اندیشه، ممکن است بدانند یا ندانند ولی تردیدی نیست که معمولا نمی پرسند. چون پرسش، با ساخت و ساختار عقیدتی یکه سالاران که یکه سالاریست در تضاد و تناقض قرار می گیرد. یکه سالاران غیر از خویش، ناتوان از دیدن دیگرانند و دیگرانی که به دیده نمی آیند، برای این جماعت وجود ندارند تا پاسخگوی پرسشهای

احتمالی آنها باشند. ریشه کورذهنی یکه سالاران نیز همین محدودیت دیدگاه آن هاست. چیزی را نمی بینند تا در باره شان دانشی نیز به دست آورده باشند.

یکی از وجوه کثرت گرائی توام با اعتقاد نیما به خردگرائی همین است که می داند همه چیز را تنها همگان می دانند. به همین سبب می نویسد، « من هنوز مشق می کنم» و بعلاوه، « از کوتاه نظر تر آدمها، که تصور کنیدفکر می کنم که بهره ای بگیرم».دلیلش هم روشن است چون، « خوب وبد، آنچه مارا احاطه کرده است مملو از بهره ای هستند» و با همین نگرش است که به قول نیما، کسی که عیب خود را نبیند، رو به تکامل نمی رود. ولی داستان را به همین جا نمی توان رها کرد. باید از این رودخانه که نیما باشد، هرکس به استطاعت خویش جرعه ای بنوشد. اعتقاد نیما به تکامل در خلاء وجود نداردو در نامه ای دیگر می نویسد، « گویا بارها برای شما گفته ام، شما را زمان به وجود آورده است و لازم است زمان خود را بشناسید»(شعر ۴۷). پس در کنار شناخت مکان، شناخت زمان نیز ضروری است. و این شناختن ها ارزا ن ومفت به دست نمی آید. برای این که نتیجه ای مطلوب به دست آید، علاوه بر شناخت زمان ومکان، سر به «کارداشتن و بردباری » لازم است (شعر ۴۸). کثرت طلبی وخردگرائی نیما،ناگفته روشن است که ریشه در نگرش او دارد به خودش و دنیای دور وبرش. دوست دارد همه چیز رادرحال حرکت ببیند و علاوه بر آن، همیشه به جلو می نگرد. دائم دل نگران پیش رفتن است ودر این راه از هیچ چیز نمی هراسد. باورش به کمال پذیری هر آن چه که هست، تام و تمام است و شوخی بردار نیست. به همین خاطر هم هست که در جائی می نویسد که« اگر هنر کنونی را عاری از عیب بدانی» پس، نسبت به آینده منکر تکامل شده ای و چون، « منکر تکامل شده ای باید نقصی هم در هنر قدیم نبینی» (شعر ۸۴). و نیما، می دانیم که با این دیدگاه ایستا، به مقوله های فرهنگی میانه ندارد.

۶- طنازی های نیمایوشیج :

«من نمی دانم چه جواب بدهم وقتی که به من می‌گویند: مبارک باشد! بدون این که قبلا دانسته باشند من خوشحالم یا بد حال. درصورتیکه اگر من بد حال باشم، مثل است که به من بگویند تلخیها و تالمات زندگانی تو به تومبارک باشد. این دوستی است یا دشمنی. یا سفاهتی که به هر دو آلوده شده است..»

(نیما، نامه ی ۱۳ فروردین ۱۳۰۸، نامه ها،ص ۳۰۷)

نکته سنجی های نیما در این نوشته ها در برگیرنده ی‌حرفهای بسیار اساسی است. گاه شمشیر لخت و برانی را می ماند که تیزی آتش را دارد. خواب پران است. به این نمونه ها بنگرید:

« می گفت آن شاعر، در هر بیت، یک تابلو مجسم کرده است.خوب باشد، ولی،

مثل این که شعر باید نقاشی باشد وهر چه بیشتر، بهتر» (شعر، ۲۳۱)

و یا نگاه کنید به این عبارت ساده که با همه ی سادگی، زیباست.

« البته ما آن حکایت را در نظر نداریم که آن مرد با نداشتن خط و سواد، دردکان عینک فروشی، عینک ها را نمی پسندید، برای این که با هیچ کدام نمی توانست بخواند! » (شعر، ۴۱۴)

من در این مختصر، قصدم جلب توجه به طنازی های نیماست و منبع من نیز مجموعه ی نامه هائیست که به همت سیروس طاهباز در دستری علاقمندان قرار گرفته است. بااین همه، گفتن دارد که دربعضی از نامه ها، تصویری که نیما از خویش به دست می دهد، تصویر مردی است خسته وروحیه باخته، اخمو و بداخلاق که نمی داند باخود و جهان خود چه باید بکند. در عین حال، در موارد دیگر، با طنز پرتوانی روبرو می شویم که هنوز با گذشت این همه سال و این همه ی تحولات، هم چنان شیرین و بدیع اند.

اجازه بدهید ابتدا، چند نمونه بدهم از نیمای خسته و روحیه باخته. برای مثال، در نامه ای به برادرش در ۱۳۰۵ می نویسد، « نه کار دارم و نه پول. به خیال افتاده ام مزرعه ای را که از پدرم به من رسیده است بفروشم. زیرا نه زارع هستم ونه می توانم دست رنج زارع را بخورم. می خواهم کسب کنم ولی تصمیمی دربین نیست.....یک تکه فلزگداخته، شخص را از هر حیث آسوده می کند. این بهترین معامله

است. از این معامله اگر بخواهم بگذرم چاره این است که ناچار به قفقاز بیایم... فکرم خیلی مغشوش است».۱و یا درنامه دیگری به تاریخ ۲ سال بعد، در ۱۳۰۷ به یکی دیگرمی نویسد، « به نظرم می آید، در ته چاهی افتاده ام ووطنم را مثل آسمان بالای سرم می بینم» (نامه ها، ۲۴۷). با این همه، در لابلای همین نامه ها، آدم به قطعات و تکه هائی بر می خوردکه به باور من نمونه های درخشان طنز پردازی اند، به واقع ، طنز پردازی تراز اول که نمونه های دیگرش را من تنها در« چرند پرند» استاد علی اکبر دهخدا دیده ام که بلاتکلیف رهایت می کند. نمی دانی باید بخندی یا به حال خود وروزگارت گریه کنی.

به عنوان مشتی از خروار، از عکس العملی که ادبای رسمی ایران به کارهای نیما نشان دادند بیش و کم باخبریم ولی زنده یاد شاهرودی نقل می کند در زمانی که ملک الشعرای بهار وزیر فرهنگ بود، یک روز نیما به او گفت:

« به وزارتخانه که می آ ئی شعری نو توی جیبت نگذار. گفتم : چرا؟ گفت، اگر خدای نکرده مامور دم در بفهمد که شعر کوتاه و بلند در جیب داری هم شغل مرا ازدستم گرفته ای و هم خودت شلاق خورده ای. برای احتیاط هم شده، همیشه در جیبهایت قصیده های بالا بلند پنهان کن که لااقل از بلا در امان بمانی»(یادمان، ۱۶۳) .

با این وصف درنامه دیگری به طعنه می نویسد، «خنده ام می گیرد از آنهائی که در کنارو گوشه می شنوم بمن می گویند: روسو! هوگو! چه ضرری داردکه من خودم باشم ؟» (نامه ها، ۴۷) و یا مثلا، حال وحالت دوست جوانی را مجسم بکنید که با شناختی که از نیما دارد و از عشق دیوانه وارش به طبیعت هم با خبراست در نامه ای برایش از « آب وسبزه و بادودرخت » می نویسد ولی گویاخوب نمی نویسدو آنوقت در پاسخی که از نیما می رسد، می خواندکه « جوان هستی، می توانی به هر طرف شوق پیدا کنی. اما بهتر این بود، دوست من ، بجای این که روی قالیچه بنشینی وبرای من چیز بنویسی، روی تخته سنگ ها می نشستی، تا طبیعی تر باشد» (نامه ها، ۴۹)

واما، از نکته سنجی و حاضر جوابی نیما . مرحوم علی دشتی در جوانی روزنامه ای داشت وحتی در ۱۳۰۵ فصلی از داستان بلند «حسنک وزیر» نیما را در چند شماره آن نشر داده بود. سالها بعد که علی دشتی به مقامات حکومتی رسید و سناتورشد، همانند شماری دیگر از سنت طلبان وگذشته پرستان ، هرگز از مخالفت با ادبیات مدرن که با نام نیما جوش خورده بود، باز نیایستاد. از جمله در مصاحبه ای با مجله کاویان به نیما بسیار دشنام داد. مخبر مجله که می خواست حریف (نیما) را بشوراند متن مصاحبه را به نیما داد و جواب خواست. ولی، نیما گفت:

« هرچه هست شعرهای مرا در « دستگاه» ماهور وسه گاه و « دشتی» نمی شود خواند» (یادمان، ۱۴۸).

از طرف دیگر، نیما برای دوستان تعریف کرد که وقتی در « کنگره نویسندگان» شعر می خواند، بدیع الزمان فروزانفر را دیده بود که زیر میز رفته و می خندید.و به دور و بری ها می گفت: چطور این مرد نمی فهمد که شعرش وزن وقافیه ندارد؟ (یادمان، ۱۶۳). و من الان که سعی می کنم آن صحنه را به کمک تصویری که آل احمد از آن به دست داده است، در ذهن خودم مجسم بکنم، بی اختیار خنده ام می گیرد : روی میز خطابه شمعی نهاده بودند و نیما در « محیطی عهد بوقی» «آی آدمها» یش را می خواند. سر بزرگ و طاسش هم برق می زد و گودی چشمها و دهان عمیق شده بود و خودش ریزه تر می نمود و به راستی، تعجب داشت که این فریاد ازکجای این آدم لاجون در می آمد (یادمان، ۲۲۸) و در این فضا، دنبال فروزانفر می گردم و می بینم مثل بچه ای بازیگوش، در زیر میز با قیافه ای شیطنت آمیز، دست روی شکم گذاشته وتو گوئی دارد به به قهقهه خندیدن تظاهر می کند.

پیشتر نمونه ای به دست دادم از جواب نیما به یک دوست جوان، و حالا مجسم کنید، مخاطب این نامه را که نمی

---

[1] *نامه ها*، از مجموعهٔ آثار نیمایوشیج، گردآوری و نسخه برداری ، طاهباز، سیروس، تهران، ۱۳۶۸. منبعد در متن به صورت (نامه ها،شمارهٔ ص) به این مجموعه ارجاع خواهم داد. صص ۰۹-۲۰۸

دانیم کیست، چه کیفی باید کرده باشد وقتی این نکته را در نامه نیما می خواند:

« قطعه « لبخند» شمارا خواندم. این قطعه مثل اطفال که قایم شدنگ می کنند، در میان کاغذ پاره های من گم بود و همینکه آن را پیداکردم ازخنده داشت می ترکیدا» (شعر، ۲۱۵)

و یا مجسم کنید، دوستی راکه احتمالا برای خودش می داند که از کدام کار نیما، بیشتر خوشش می آید و برای آسودگی خیال خویش از او نیز تائیدیه ای می طلبد با پیش کشیدن همین پرسش، و آن وقت در جواب می خواندکه :

« می پرسید کدام اثر من بهتر است؟

آنکه هنوز ننوشته ام. یادر فکر نوشتن آنم...» (شعر، ۲۴۰)

این پاسخ کوتاه، چه ها که نمی گوید از اندیشه و دور اندیشی نیما، از باورش به تکامل و از اعتماد به نفسش برای بیشترو بهتر کار کردن خودش، از توانائی و آمادگی اش برای یادگرفتن و بهتر و بهترتر کردن کار.

در جای دیگر از «آدم های ناشی» و « ماله به دست» که بنا نیستند سخن می گوید (شعر، ۹۷) و جای دیگر در پاسخ به پرسشی مشابه که « آیا همه شاعرند»، می نویسد، که اگر چه پریشان و مضطربم، مختصر جواب می نویسم . و بعد، اشاره می کندکه «در خانه ای که بچه زیاد است و بنا هم کار می کند،ابزار دست بنا به دست بچه ها ست» و سپس در عالم هنر، هم « همین را می بینید». و ادامه می دهد، «در بیشتر خانواده های اشرافی یک پیانو در گوشه یک اتاق معطل است. بیشرجوان ها ویولون می زنند و آدمیزادی نیست که نخواند. اما نه هم کس پیانیست است و نه همه کس ویولون زن». این جماعت، به گفته نیما، « فقط ابزار کار» شاعر و هنرمند را در دست گرفته اند. و کمی بعد در خصوص کسانی که فقط به « لفظ» مقیدند، نیما آنها را کسانی می داندکه در« پوست شیر از زبان گور» سخن می گویند و یا در باره ی کسانی که بافرم کلاسیک کار تازه می کنند، این نکته سنجی بدیع را دارد که « آدم از کار آنها یکه می خورد. مثل اینکه آدم مصنوعی حرف می زند. ». در کارهای این جماعت، « همه چیز تازه است، اما یک چیز گم شده و آدم را گیج می کند. می بیند، گرگ است و باید گوشتخوار باشد، اما نوک دراز دارد و دانه بر می چیند» (شعر' ۶۴-۲۶۳).

یا بنگرید به این نکته ساده که به سادگی بیان شده است ولی زیباست و پرمعنی، آنقدر ساده است که در وهله اول، آدم حیرت می کند و بعد، کمی که دقیق می شوی، می بینی چقدر معنی در همین عبارت ساده نهفته است که اساتید پرمدعای ادبی ما هنوز هم تو گوئی انگار درک نمی کنند. نیما می گوید، « کسی که می گوید: هنر این است و نه جز این که در هزار سال پیش بوده، حرفی درست می زند» ولی، این سخن، دنبالچه ای نیز دارد، « برای هزار سال پیش» ولی اگر همین کس می خواهد با « سلیقه ی بیگانه با کار و لیاقت کار» سلیقه و نو فهمیده ی دیگران را کور کندو در راه رسیدن به این هدف، « کار دیگران را به رخ عوام و از خود ساده لوحتر و یا مغرورتر می کشد تا ملاک حرف خود را از راه سلیقه و دماغ آنها بدست بیاورد» چنین کسی، « هنرمند نیست. دلال ناراضی آب و نان است » که به جائی نخواهد رسید چون « خود را در زمان خود بجا نمی آورد» (شعر، ۲۹۱).

در جای دیگر از « غوره نشده هائی » حرف می زندکه خودرا « با قیر رنگ داده ومویزی می کنند» و به هرکدام که بر می خورید« نظریه نویسهائی هستند». تا این جا البته که اشکالی ندارد ولی وقتی کار از روی واقعیتی نباشد، « یک نفرهائی » را می بینید که به راستی عجیب و غریب اند: و سپس، از « یکنفرهائی » سخن می گوید که هرکدام هم خنده آدم را در می آورند وهم گریه ی آدم را. یک نفرهائی که « اژدهائی را از دنب آویخته و خودشان سر اژدها شده اند تا کدام آدم چشم و گوش بسته پا روی دمشان بگذارد». یک نفرهائی که شبیه به دیوانگان به بن بست مانده « سر به دیوار می کوبند و میل بازگشت ندارند». یک نفرهائی که « دم گاوی علم کرده و خودشان تنه میمون شده اند» تا روی دم آنها چه روزی باشد که دیگران سوار بشوند و «خالی از این خیال که میمون تاب کشیدن این همه سوار را ندارد». یک نفرهائی- که آنها را « گرته برداران» می خواند - که اگر چه « اصل » را رها کرده اند ولی « شوق مهوعی دارند برای برخ کشیدن هر چه که از هر کجا بدست آورده اند». یک نفرهائی که « سیخ برای چشمهای دیگران شده

اند» و « همه ی چشمها را کور می خواهند تا این که کسی بکوری خودشان پی نبرده و نفهمد که با چشم دیگران در هنر بعضی دیگران می بینند». یک نفرهائی که « هم امرؤالقیس بودند و هم شکسپیر و هم کسان دیگر» . و از همه زیباتر و دردآور تر، « خودهائی می بینید که هرکدام مکتبی هستند. چنانکه در تهران دیدم جوانی را که خودش ماتریالیسم دیالکتیک بود» [شعر، ۳۰۳-۳۰۱]. و بعید نیست همین خود- مکتب بینندگان بوده باشند که به قول نیمابه نقل از یک رساله ی دیگر، « زمانی ما مارکسیستهائی داشتیم که می گفتند: راه آهن های ما بورژوازی هستند. باید آنها راخراب کرد. راه آهن های نو ساخت» (شعر۴۰۱). و حتی اشاره می کند به موردی دیگر، که خود او در این روزهای روشن در کوچه و بازار به جوانی بسیار گردن کلفت برخورده بود که می گفت، « من جان ندارم، جز ماده هیچ چیز در دنیا نیست. من مدتی است که فویرباخ! شده ام!» و نیما به طعنه می گوید، ما نفهمیدیم چرا مارکس یا انگلس نشده بود.....با دلسوزی و التماس به او گوشزد شد « از این خیال بگذر، برادر جان اقلا قبول کن ماشاالله قوه داری. آیا در حال فویرباخی تو، قوه هم درکار نیست؟ بالاخره قبول کرد. به شرط اینکه اگر وقتی برای کسی کاغذ نویسی می کند، کلمه ی« جان » را که فضولی کرده و به جلو می آید در پرانتز نگاه بدارد » (شعر، ۴۰۲)

طنازی های نیما فقط در مورد هنر و هنرمندان نیست که جلوه گری می کند. در باره ی بارفروش [بابل کنونی] ، این نکته سنجی را دارد که « شهر کوچک قشنگی است» ولی ، « چیزی که هست، " ارژنگی " ندارد و "نیما" برایش زود است» (نامه ها، ۲۶۰). در نامه ی دیگری از کسی در بارفروش صحبت می کند که کتاب زیاد دارد ولی به نیما قرض نمی دهد و نیما به دوست مشترکی شکوه می کند که « پیش او سابقه ی‌دزدی هم ندارم و اگر بخواهد سند می دهم» و اضافه می کندکه این عادت مردم است ووقتی با جهالت هم قاطی می شود این می شود که « وقتی کتابی را از آنها می خواهند گمان می برند آنتیک است ومن آنتیک خرم» و بعد، در همین بارفروش، که شهر کوچک قشنگی هم هست ولی « یک نفر هست که زگیل صورتش را آنتیک می داند. از این قرار بارفروش شهر نیست، موزه است مملو از آنتیک» (نامه ها، ۲۹۵). از شخصی نام می برد که « تاریخ دیلم را که دررشت چاپ شده و « پنج قران ارزش دارد» می خواهد در ازای بیست تومان « از روی لطف » به نیما امانت بدهد چون کتاب را «آنتیک فرض می کند» (نامه ها، ۲۹۵).

از عادات ما ایرانی ها در ایام عید دل پرخونی داردو به خصوص از روبوسی ها. می گوید این « نه معنی عشق است، نه معنی عقل. فقط می گویند، عید است» . و همین ادعا کافی است چون در این موقع، « به دروغ فیل را سوار پروانه می کنند» تملق، « گاو را به پابوس رتیل می برد. در مطابع چاپ می زنند و در مجالس می رقصند. نمی دانم برای کدام شادی. معرفه الروح معاصر در این دو کلمه است. روح شان پست می شود و شکم تا چند روز معمور» (نامه ها، ۳۰۸) در این چنین فضای فرهنگی، تعجبی ندارد که ، « بدبینی من بقدری ست که شخصا از خودم می ترسم» (نامه ها، ۳۳۷) و یا، از سوی دیگر، « هر ماه که می گذرد منتظر گذشتن ماه دیگر هستم. مثل این که از زمان طلبکارم» (نامه ها، ۴۹۹).

و لی جان به جان نیما که بکنی، شوخ طبعی دارد توام با نکته سنجی. در نامه ای به بهمن محصص داستان خبرنگار جوانی را باز می گوید که می خواست در باره نیما « مطالب بکری » را جور کندکه دیگران نکرده اند ونیما می گوید باید به این جور جوانها کمک کرد. جوان به نیما می گوید، « چطور است در شرح حال شما اسم شما را با اسم دیگر عوص کنم؟». حال آن جوان را مجسم کنید وقتی نیما به او می گوید، «ابتکار شما کامل تر می شود اگر چنانچه عکس مرد ناشناسی را هم بجای عکس من چاپ بزنید.» (نامه ها ، ۶۹۸).

در باره ی شعرهای چاپ نشده خودش دلهره عظیمی داشت ولی این جا نیز دست از شوخ و شنگی بر نمی دارد. « بعد از من هم کی می داند به دست چه کسی خواهد افتاد. اگر همه به دست نااهلی بیفتد، یقین داشته باشید عنقریب شاعربزرگی طلوع خواهد کرد. یا ممکن است بقالی ها بخرند، برای پیچیدن آت اشغال خودشان و چون سفید نیستند به کار قنادها نمی خورد که پاکت درست کنند...». وبعد، چه زیبا می گوید که « چه رنج بزرگی است، دوست

من ، وقتی که آدم باور نکند» (شعر، ۲۸۱). با تمام این اوصاف، بر خلاف آنچه در نگاه اول به نظر می رسد، نیما سرشار از زندگی است و امید به زندگی، « توفیق واقعی برای کسی است که کارش را می کند نه برای کسی که می گوید کارم را کرده ام» (شعر، ۳۴۸) و یا در مقدمه ای که بر مجموعه ی شعر شاهرودی نوشت، از هدف مندی زندگی به این صورت حرف می زند: « کمان داری که متصل تیر به چله ی کمان می گذارد وهدفی ندارد حقیقتا چه کار خل خلی ای را انجام می دهد.» و اشاره می کند که « در قطعه ی « حکایت» شما به دنبال همین فکرها رفته اید» (ص ۳۵۳)

و جان به جان نیما هم که بکنی، نو گرا و مدرن است و هیچ فرصتی را نیز برای نشان دادن نوگرائی خویش از دست نمی دهد. برای نمونه، در برخورد به عالیمقدارانی که با زبان گذشتگان سخن می گویند: می گوید،« این عالیمقداران که همشان مصروف به حرف زدن با زبان گذشتگان است در عالم سبک شناسی همه سبکها را بلدند اما سبک زندگی کردن را بلد نیستند! کارشان حرف زدن به زبان مرده هاست تا به آخر عمر و همین هنر آنها است..... هنر این طور از زندگی روگردانیده ی آنها با همه فصاحت و بلاغت بکار همان گذشتگان یعنی عالم مردگان می خورد ومعلوم نیست با این بیزاری از زندگی وتحقیری که نسبت به آن دارند، پس برای چه زنده اند» (شعر.۳۶۰). با همه این حرف و سخن ها، خط و مرزها را قاطی نمی کند. به تعریفی نیمائی از سیاست، یعنی، درد دیگران داشتن، نیما ، به اعتقاد من، اگرچه یکی از سیاسی تری شاعران فارسی زبان است ولی در عین حال، در مقدمه ای بر دفترشعر شیبانی، این نکته ظریف را می کوید که ، « آدم خنده اش می گیرد از ساده لوحی بعضی از رفقا. بعضی از رفقا متوقع اند که اگر شاعرو نویسنده سرفه و عطسه هم می کند، سرفه و عطسه ی او اجتماعی باشد....» (شعر، ۳۷۱).

زندگی مادی نیما که هرگز روبراه نبود، عکس العمل ادبیات و ادبای رسمی ما هم به نیما که واضحتر و زشت تر از آن بودکه توضیح بیشتری بطلبد، آدم حیران می ماندکه با این همه، چگونه می شود که نیما هم چنان امیدش را به آینده از دست نمی دهد. و درهمین روال است که در ، بیش از ۹۰ سال پیش، در۱۳۰۸ ، می نویسد: « همیشه به من مژده می دهند، گوش من از صدای آیندگان پُراست» (شعر، ۳۶۵). با این همه ولی انتقادهایش از فرهنگ ایرانی ما بسیار کوبنده و بیدار کننده است. از معاصرین خود سخن می گوید که « به هر سازی می رقصند» و از آن بدتر، « لیاقتشان به قدری است که از آزادی، استبداد می سازند. « کرباسی خشن» را بجای « حریری نازک» استعمال می کنند و « مثل مگس هائی هستندکه پشت پنجره به حبس افتاده اند. خود را به شیشه می زنند، به خیالشان در هر روشنائی، مفری است» (نامه ها، ۳۳۲).

و این مقال را تمام کنم با این تکه از نامه ی نیما به ذبیح الله صفا که در تاریخ ۱۸ اردیبهشت ۱۳۰۸، از بارفروش نوشته است. در راستای آنچه که من « طنازی نیما» نامیده ام، بسیار روشنگر است:

« در اینجا همه چیز بهانه ای برای فکر وگذران خود ماست. همین که به مرور زمان کهنه و غیر قابل واقع می شود فرنگیها آن را در اطاق مخصوص نگاه می دارند، می گویند آنتیک. به کار تاریخ می خورد، ما خیال می کنیم احتیاجات مارارفع می کند و افتخارات ما را رونق می بخشد. وقتی الف لیله ترجمه می شود، بدون تجسس در مقصود و تجزیه ی محاسن از مضار، خودرا پرتاب می کنیم، در حالتی که خودمان را گم کرده ایم همه الف لیله می شویم هم از آستینمان دست عنصری را با ضمیران و خمیران بیرون می کشیم و همراه می شویم با سعدی با قافله ای که به شام می رود. آنگاه در زیر بیرق امروزی با کمال افتخار ایستاده ایم و از خاطر نمی گذرانیم که لباس ما، لباس دربار غزنوی و اتابکان نیست.

این است یک قسم کاریکاتور مخصوص ادبیات کنونی ایران. از اختلاط قدیم و جدید به آن شکل عقاب را می توان داد که می خواهد پرواز کند اما دست و پای فیل را دارد و نمی تواند. پس از آن می خواهد و ناچار است از اینکه بر خیزد، بر می خیزد می گوید عقاب است و عقاب هم نیست.» (نامه ها، ۳۲۹)

هنوز که چه بسیار داستانهاست که باید درباره نیمای بزرگ گفته شود.

۷- «تعصب» نیمائی:

تازگیها برای کاری داشتم نوشته های منثور نیما را یک بار دیگر می خواندم، دیدم به نیما هر عیب و ایرادی اگر وارد باشد، حداقل یک ایراد بر او وارد نیست که واعظی غیر متعظ بوده باشد. در یکی از نامه هایش به همسایه که تاریخ ندارد نیما می نویسد:

« در آثار من می بینید سال های متمادی من دست به هرشکلی انداخته ام مثل این که تمرین کرده ام و در شب تاریک، دست به زمین مالیده راهی را می جسته ام و گمشده ای داشته ام. اما همیشه از آغاز جوانی سعی من نزدیک ساختن نظم به نثر بوده است. در آثار من چه شعر را بخوانید و چه یک قطعه نثررا. مرادم شعر آزاد نیست، بلکه هر قسم شعر است».[۱]

و حالا، این گوی و این میدان، معلوم کنید آنچه که در زیر می نویسم، آیا شعر است یا نثر؟

- « مثل این که درخت ها در سینه ی من گل می دهند، در جمجمه ی سر من است که چلچله ها و کاکلی ها و گنجشک ها می خوانند..» (شعر، ۲۸۰)

- « صبح است. در سایه قرار گرفته می خواهم از سبزی برگ ها در اطراف آسمانی آبی رنگ، مثل این که در خود آسمان روئیده اند، لذت ببرم، اما حرف شما نمی گذارد.» (شعر، ۱۸۲)

- « مثل این که استخر حرف می زند. موج های کوتاه و بلند جملات او هستند ..... حرفی که استخر می زند مرا بیاد شعر گفتن خودم می اندازد» (شعر، ۱۸۶)

- « شعر دری از بهشت است که جهنم را در پهلوی خود قرارداده ونشان می دهد و به یاد می اندازد» (شعر، ۴۲۹)

- « هنگامی که شماشعر می گوئید مثل این است که خواب می بینید (شعر، ۲۰۶)

- « اگر جوان بودم آن پیرمرد را راهنمائی می کردم، ولی اکنون انرژی نیست. یا اگر او جوان بود، مرا بسر شوق می آورد. چون هیچ یک از این دونیست، تابوت مرا بگوئید بیاورند. دل من می خواهد بمیرد وذوقی عاطل و باطل در این قبرستان مانده، کفن آن خواهد بود» (شعر، ۲۴۱)

- « به خواندن پرنده های شب قسم»[۲]

- « پسند تو، پسند من است. اگر بخواهی با آرزوهای من عمل نکنی،آن را هم می پسندم» (نامه ها، ۷۶)

- «مکتوب تو رسید، مثل گلی که در غیر موسم خود شکفته باشد» (نامه ها، ۷۷)

- « تو گلی و گل ها آشیانه ی اشک وتبسمند» (نامه ها، ۷۹)

- « گل ها به تحریک روزگار می خندند» (نامه ها، ۸۱)

- « گل ها با رنگشان دل می برند وبا سرگذشت شان جان می گیرند» (نامه ها، ۸۲)

- « عزیزم! تو در وقت نوشتن قلبت را به دست گرفته اشک وتبسم ات را از سر انگشت های کوچکت بیرون می ریزی. به به!» (نامه ها، ۹۰)

- « قلب من ساز کوک شده ایست که هر که به آن دست می برد نغمه ای بیرون می کشد. اما بیشتر طبیعت است که آن را می نوازد» (نامه ها، ۹۲)

- « من که بوده ام؟ اولم سرگردانی، آخرم، افسانه»(نامه ها،۹۴)

- « همه ی حرفها را برای زنده ماندن و انجام وظیفه با دندان می جوم و فرو می برم. انسان جعبه ی حرف است» (نامه ها، ۱۴۱)

- « قلم کم از تیشه نیست..... این جا همه به خواب رفته اند» (نامه ها، ۱۵۵)

- « برای تو یک کلاه از گل درست می کنم که هر چه پروانه هست دور آن کلاه جمع بشود. برای تو پیراهنی بدست می آورم که در مهتاب ، مهتابی رنگ ودر آفتاب به رنگ آفتاب باشد. این چه رنگ پیراهنی است؟ اگر گفتی این وعده ها که می دهم مثل این دنیا راست است یا مثل

---

[۱] *در باره یشعر و شاعری:از مجموعه ی آثار نیمایوشیج*، گردآوری، سیروس طاهباز،تهران، ۱۳۶۸، ص ۶۳. منبعد به این منبع به صورت (شعر، شماره ی صفحه) در متن ارجاع خواهم داد.

[۲] نامه ها: از مجموعه ی آثار نیما یوشیج، گردآوری سیروس طاهباز، تهران، ۱۳۶۸، ص ۷۴. منبعد به این منبع به صورت (نامه ها، شماره ی صفحه) در متن ارجاع خواهم داد.

بهشت، دروغ، برای تو از آن اسباب بازی ها می خرم که دلت بخواهد» (نامه ها، ۱۹۵)[۱].

و این تازه، به واقع قطره ایست از دریا، چون این کاره نیستم بحث بیشتر در باره ی این ها را می گذارم برای اهل فن. واما، چون آدم بخیلی نیستم، بهتر دیدم که کیفی را که از خواندن این تکه ها برده ام با دیگران قسمت کنم.

و اما، در میان نامه های همسایه، دو نامه را انتخاب کرده ام. دراولی نیما به این پرسش می پردازد که « کی ها متعصب اند؟ » و دومی نیز مربوط به این پرسش است که « شعر دزدها چگونه اند؟». از قضایای پشت پرده، اگر چنین قضایائی بوده باشد، خبر ندارم. ولی، متعصبین به روایت نیما، چند دسته اند:

دسته اول، « پیروپاتال ها» که اگر چه « منتظر گور وکفن» هستند ولی هم چنان « مقید به لفظ اند». احمقانه تر این که « می خواهند با الفاظ معین ومحدود، برای زندگی امروز شعر بگویند». یعنی کسانی که با «الفاظ کهن» می خواهند « معنی نو» بیان کنند، ودر عقیده ی آنها، زبان و معنی بهم مربوط نیستند.

دسته دوم، « جوانها»، که اخیرا پس از سی سال، « لفظ و معنی، هر دو را عوض کرده اند» ولی با « سبک خام» و نادرست و احیانا « پر از غلط های فاحش زبانی».

دسته سوم: « جوان ترها» که « طرز کار را عوض کرده اند، در وزن های محدود مقیدند». یکی از این « جوان تر ها» به نیما می گفت، « قافیه نباشد، اما به وزن دست نزنید». با چه تضرعی این را می طلبید. « مثل اینکه به اس زندگی او دست می زنند».

دسته چهارم، « دیگران» که « همه چیز، وزن ، شکل، معنی و لفظ را عوض کرده اند» و می گویند به « هرج ومرج خطرناکی دامن زده، تعصب می ورزند».

دسته آخر، خود آقای نیمایوشیج، « من که دوست توام ای جوان عزیز: متعصبم به اصلاح کار خودم. متعصبم که درست بگویم.» دلیلش هم روشن است. در ابتدای راهی می رویم، « که بیش از آیندگان باید زحمت بکشیم و بی نهایت محتاج به تعصب در درست شدن هستیم» (شعر، ۴۴-۲۴۳).

دیگر هنرهای نیما به جای خود محفوظ، آیا متقاعد نشده اید که لازم است به معنای نیمائی « متعصب » باشیم؟

واما، از قضیه شعر دزدها، بطور کلی، ۵ نوع شعر دزد داریم:

دسته اول : « دزدهای احتیاط کار و قابل رقت»، این دسته « فکر را با طرز تلفیق عبارت» می دزدندو برای دیگران به اسم خودشان می خوانند.

دسته دوم: « دزدهای بی احتیاط» که در ضمن « خجول» نیز هستند. این دسته می دزدندو « در پیش روی آدم می خوانند» ولی وقتی دزدی آنها را به رخ آنها می کشید، « خجول» می شوند.

دسته سوم: « دزدهای بی انصاف»، این دسته می دزدندو در پیش روی آدم می خوانند واگر به روی آنها بیاورید، « اعتراف» و خجالتی در کار نیست. وقت خود را برای نصیحت کردن آنها تلف نکنید». برای این دسته، شعر، « ابزار قوی معیشت مادی» شده است.

دسته چهارم، « دزدهای بی شرم»، این دسته « به محض شنیدن مضمونی از دهان شما» با کمال بی شرمی « لبخند آورده، سرتکان داده» و « چشم های دریده را بهم گذارده» می گویند، « مثل همان مضمون که من در فلان عزل یا قصیده بکار برده ام».

واما، جمع بندی آقای نیمایوشیج، « سعی کنید که خودتان باشید، دروغ نگوئید». آنچه را که داستان نیست و راجع به خودتان است، « خودتان باشید در شعرتان. ولو بدترین مردم». و اما، چون خودتان هستید، « شعر شما با شما زنده شده است».

دسته پنجم:« دزدهائی هستند که حتی این گونه حرفها را هم می دزدند» (شعر، ۴۶-۲۴۵)

[۱] این قطعه در این چاپ اندکی « دستکاری» شده است، ولی من از چاپ قبلی نامه، متن بالا را به دست داده ام. بنگرید به :علی اضغر خبره زاده (گردآورنده): *گزیده ای از ادب فارسی*، تهران، ۱۳۵۱، ص ۳۰۰

بهرام مرادی

دوزخِ خواندنِ «برزخ»

نگاهی به رُمانِ «برزخ» نوشته‌ی شهرنوش پارسی‌پور/ نشرِ باران/ ۲۰۲۱

گرته‌ی ساختاری رُمانِ «برزخ» وام‌گرفته از کتابِ «برزخِ» دانته است. برزخِ دانته بر کوهی بنا شده که دامنه‌اش دوزخ است و قله‌اش بهشت و جایی‌ست که گناه‌کاران تزکیه می‌شوند تا به بهشت بروند. «برزخِ» شهرنوش پارسی‌پور اما از یک‌سو دادگاهی‌ست برای محاکمه‌ی ستمکارانی چون مردِ شکارچی، از سوی دیگر مکانی برای بازگویی داستانِ زندگی آدم‌هایی که یکی‌یکی واردش می‌شوند و سرآخر تالاری که آدم‌های گوناگون از هر صنف و دسته‌یی در آن گِرد آمده‌اند تا نظرگاه‌های سیاسی/ اجتماعی/ فرهنگی/ فلسفی/ دینی خود را به بحث‌وجدل بگذارند.

تیپ‌سازی در «برزخ»

در «برزخ» چهارده مُرده حضور دارند. جز یک نفر از آنان ـ محمدعطا، تروریستی که با هواپیما به یکی از برج‌های نیویورک کوبید ـ باقی تخیلی هستند. همه‌ی آن‌ها نماینده یا تیپِ اجتماعی هستند. از زهراخانم که تیپِ زنِ ناآگاه و زحمت‌کش است تا شکارچی که ستمکاریست که تنها دغدغه‌اش خورونوش و خوابیدن با دخترهای باکره است تا اشرف که تیپِ زنِ جوانی‌ست که به دستجاتِ چریکی پیوسته تا بهروز که یک جامعه‌شناسِ روشن‌فکر است تا تیمسارِ که هم‌چنان فدایی اعلیحضرت است تا یعقوب که یک یهودی ایرانی‌تبارِ ساکنِ اسرائیل است و... گرچه داستانِ زندگی هر کدام با دیگری تفاوت دارد، اما هیچ‌کدام از آن‌ها را نمی‌توان «شخصیتِ» داستانی به‌حساب آورد؛ به این معنا که نماینده‌ی خودِ خودشان باشند با پیچیدگی‌های انسانی زنده. آن‌ها تنها نماینده‌ی اندیشه‌ها و دغدغه‌های نویسنده هستند که با انتخابِ زاویه‌دیدِ دانای‌کل دستش را بازگذاشته تا به ریزترین اندیشه‌ها و احساسِ تیپ‌های ساخته‌شده دسترسی داشته باشد.

جدل‌ها در «برزخ»

«برزخ» در مجموع جایی‌ست شبیه کلاب هاوسِ امروزی با تنها یک اتاق؛ اتاقی که همه چیز از تاریخِ قدیم و معاصر، انقلاب اسلامی، جنگِ ایران و عراق، نظرگاه‌های چریک‌ها و مجاهدین، مباحثِ اجتماعی/ سیاسی/ فرهنگی، جدال‌های دینی و مذهبی، مدرنیته و مدرنیزاسیون، مشکلاتِ محیط‌زیست، دعوای اسرائیل و فلسطین و حتا داروین و تنازع‌بقایش در آن به بحث گذاشته می‌شود. در این اتاق ـ یا تالار ـ تقریبن هیچ دو نفری نیستند که با هم اختلاف نداشته باشند. سطحِ آگاهی همه‌ی این تیپ‌ها از نظرگاه‌هایی که با عصبیت از آن‌ها دفاع می‌کنند و راه‌حل‌هایی که برای مشکلات ارایه می‌دهند کهنه و بسیار سطحی‌ست. شاید تنها کسی که اندکی، تنها اندکی، توانِ شک به خود و دیگران را دارد و نظرگاه‌هاش قدری به‌روزتر است، بهروزِ جامعه‌شناس است که در آمریکا زندگی می‌کرده. اما به‌نظر می‌آید این شکاکیت پوششی‌ست برای اظهارنظرهای طولانی او در هر موضوعی. در این اتاق همه‌ی مشکلات و بدبختی‌ها مطرح می‌شود تا دست‌کم، حالا که راه‌حلی در افق پیدا نیست، آدم‌ها خودشان را سبک کنند. تاریخِ نگارشِ اثر سالِ ۲۰۰۲ میلادیست. شاید، تنها شاید، در نوزده سال پیش این بحث‌ها می‌توانست برای گوینده‌ها و شنونده‌هایی که آگاهی چندانی نداشتند ره‌گشا باشد، اما امروزه با انفجارِ اطلاعات و وجودِ شبکه‌های متنوعِ اجتماعی چنین بحث‌هایی به‌شدت دستمالی‌شده و سطحی‌ست.

پرگویی در «برزخ»

کاری‌ترین ضربه به این اثر را پرگویی/ پرنویسی زده است. گویی به نویسنده اعلام کرده باشند می‌توانی تنها یک کتاب بنویسی. کتاب کشکولی‌ست از همه چیز، از مردسالاری تا نظرگاه‌های فمینیستی، از تاریخِ قدیم تا جدید، از تورات تا قرآن، از جدال‌های دینی تا سرمایه‌داری و امپریالیسم و استعمار و... پرگوترین تیپ در این اثر همان بهروزِ جامعه‌شناس است که می‌توان نماینده‌ی نویسنده در داستان به‌حسابش آورد. او پنجمین مُرده‌یی‌ست که به تالارِ برزخ وارد می‌شود. همه را به سؤال می‌گیرد، پاسخِ همه را می‌دهد، اظهارنظرهای طولانی در موردِ همه نوع موضوعی می‌کند و تلاش دارد تیپی ارایه دهد که اهلِ مداراست، به پاسخ‌های سنتی قانع نیست، شک دارد و در یک کلام روشن‌فکریست که با عصبیت داوری نمی‌کند. اما آن‌چه پس‌وپشتِ این تلاش خودنمایی می‌کند نمایندگی بخشی از «روشن‌فکری» ایرانی‌ست که همیشه جایی می‌ایستد که آب زیرش نرود؛ روشن‌فکری که عاشقِ به دریارفتن و خیس‌نشدن است. نظرگاه‌ها و اظهاراتش گاه چنان طولانی و شاخه‌به‌شاخه و دم‌دستی‌ست که توانِ خواننده‌ی حرفه‌یی را هم درهم می‌شکند، چه رسد به خواننده‌یی که دوست دارد یک داستان بخواند.

عنصرِ داستان در «برزخ»

با توجه به نکاتی که گفته شد طبیعی‌ست که نه‌تنها فرم و تکنیک‌های روایی، که خودِ داستانِ زندگی این چهارده نفر و چه‌گونگی مرگ و به برزخ‌رفتن‌شان قربانی بحث‌وجدل‌های موردِ علاقه‌ی نویسنده شود. داستان شروعِ جذاب و برانگیزاننده‌یی دارد و گذشته از لنگی‌های زبانی و تصویری، تا آمدنِ پنجمین نفر، بهروزِ جامعه‌شناس، در مجموع تحمل‌پذیر است؛ اما با واردشدنِ او به تالارِ برزخ، اثر رفته‌رفته به تسخیرِ اندیشه‌ها و برداشت‌ها و تفسیرهای او درمی‌آید و تبدیل به کتابی می‌شود در ژانرِ تعلیم‌تربیتی؛ با پژواکی سخت عتیق از نظرگاه‌های منورالفکرهای صدرِ مشروطه که چون مفاهیمِ فلسفی، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی فرنگ در آن‌ها ته‌نشین نشده بود، ظرفِ دیدگاه‌هاشان چون دیگی بود که هر چه به‌دست‌شان رسیده بود ریخته بودند در آن تا آشی بپزند برای تعلیم و تربیتِ رعیت.

زبان در «برزخ»

زبان در «برزخ» زبانی‌ست بسیار آسان‌گیر؛ زبانی بی‌توجه به ساختارِ جمله‌ها، ولنگار در انتخابِ واژه‌های به‌جا، با تعبیراتی نادقیق و نپخته؛ زبانی که محکم و یکدست نیست. رگه‌ی بسیار نازکی از طنز در برخی فرازها وجود دارد که به دلایلِ اشاره‌شده پرورانده نمی‌شود. شاید اگر نویسنده تیپ‌های ساخته‌شده‌اش را می‌گذاشت داستانِ زندگی خود و روبه‌روشدن‌شان با مرگ و رفتارشان در برزخ را روایت کنند، این رویارویی می‌توانست به طنز یا داستانی با ساختاری محکم بروید و حاصلش تابلویی شود از جامعه‌یی سرشار از ناسازگاری؛ شاید این‌گونه می‌شد خودِ امروزی‌مان را در آن تابلوها ببینیم، به‌جا بیاوریم و فردایمان را به چاره بنشینیم شاید...

پارسی‌پور در کتابِ «زنان بدونِ مردان» در پی شناختِ هویتِ گمشده‌ی زنانه با نگاهی عرفانی/ فمینیستی و بررسی بحرانِ این هویت در تاریخ و ساختارهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی هویتِ زنانه و مردانه است.

او در رُمانِ «عقلِ آبی» تلاش دارد جامعه و به‌ویژه مردان را با روحِ زنانه‌ی خود آشتی دهد و زنان را هم که سرشار از

باورهای غلط از زنانه‌گی‌شان هستند با روحِ مردانه‌ی خود آشنا سازد.

طوبا در رُمانِ «طوبا و معنای شب» در پی حقیقت است. سرانجام کشفش می‌کند، اما نمی‌تواند بیانش کند تا زمانی که لحظه‌ی مرگش فرامی‌رسد.

شهرنوش پارسی‌پور در «برزخ» نیز تلاش می‌کند فضایی بیافریند که این بنیادهای فکری را موردِ کندوکاو قرار دهد. با یک تفاوت بزرگ: زهرا، زنِ مرده‌شوری که نقشی اصلی را در تالارِ برزخ بازی می‌کند و در پایانِ رُمان در بسترِ مرگ است، آخرین جمله‌اش چنین است «من زیباترین باغِ جهان را واگذاشتم تا اندکی آزاد باشم، اما نمی‌دانم چرا این‌جا هستم.» در این جمله که اشاره‌یی به استوره‌ی آدم و حوا و هبوطِ آنان به زمین دارد، دیگر از آن سرخوشی همراه با رنج و درد در تلاش برای دستیابی به هویت و آشتی با روحِ زنانه/ مردانه و رسیدن به «حقیقت» در آن سه اثر خبری نیست؛ به‌جای آن افسوس و دریغ و پریشانی از بودنی‌ست که چراییش ناروشن است.

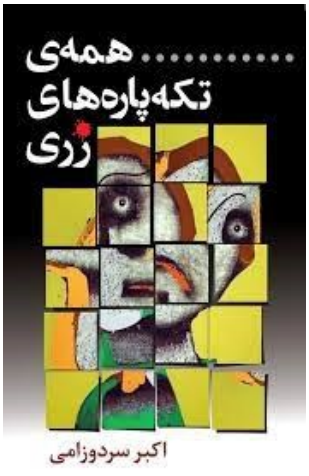
منیره برادران

«این نه مستنده نه داستانه»، هم مستنده هم داستانه

کتاب «**همه تکه پاره های زری**»، نوشته اکبر سردوزامی داستان زندان، دربدری، بی خانمانی، آوارگی، فرار، بی پناهی و مقاومت است.

سردوزامی در بازسازی روایت های دهه شصت ساختار ویژه خود را آفریده است: روایت اعظم در «مونولوگ پاره پاره شاعر شما»، «روایت شفق» و اشاراتی دردمند به سرکوب نویسندگان در جای جای دیگر آثارش. آثاری ماندگار از تاریخ تیره و تار. «همه تکه پاره های زری» به همان سیاق است، با این تفاوت که این بار هم راوی و هم نویسنده حضوری مستقیم دارند، در گفتگو با هم، به روش امروزی چت و پیامک. زری زندگی نامه‌اش را برای نویسنده نقل می کند برای ثبت. ولی چرا زری، خود اقدام به این کار نکرده است؟ او که کار و فعالیت‌اش مستندسازی است، جستجو و ثبت زندگی‌های به یغما رفته؟ تفاوت داستان و مستند در همین جاست در نوع بازسازی. اگر زری پیشتر هم خاطره‌هایی را جایی نوشته یا گفته باشد ولی در آنها به پاره تصویری ناقص از وی بسنده شده است. «تکه پاره هایش این ور و آن ور است و هر تکه اش به شکلی درآمده که صدای زری لا به لاش گم شده».

سرریزشدن خاطره نیاز به محرک دارد، به یک واسطه برای انتقال، به یک شنونده همراه و همدل، به کسی که به ذهن بازیگوش و گریزپا نهیب زند، کنجکاو و سمج باشد. و این در یک پروسه دوسویه ممکن می‌گردد، که در آن خاطره دیگر تنها ازآن زری نیست. نویسنده هم در آن شریک شده «تکه های پاره های توست وصل شده به تکه های خودم.» این هم‌هویتی را اکبر سردوزامی می‌شناسد، با دیگرانی هم که پیشتر روایتشان را در قالب داستانی با شگردهای ادبی به نگارش درآورده بود، تجربه کرده است، «شفق خودِ من است که جمهوری اسلامی چنان توی زندان و بیرون از زندان درب و داغونش کرده است که حتی نتوانسته است روایتش را خودش بنویسد.»



در این روایتها و به ویژه در «همه تکه پاره های زری» حافظه طوری بازنمایانده می شود که انگار ما داریم مستقیم کتاب ذهن زری را می خوانیم. می‌دانیم که فعالیت ذهن و حافظه جریانی است سیال و پرشتاب، از حد و مرزها رهاست، زمان در آن پرش دارد و بین حال و گذشته‌های دور و نزدیک در گردش است. این جریان حافظه وقتی به روایت درمی آید همانی نیست که در ذهن نقش بسته. بی زمان و بی شکل هستند. بازنمایی آن، حتی در شکل شفاهی، واژه و زبان خود را طلب می‌کند و قالبی برای شکل دادن. و این کاری است دشوار، بسیار دشوارتر از آنچه فکر می‌کنیم. باید با آن کلنجار رفت به ویژه زمانی که مقصود نه خلق یک حادثه یا یک داستان تخیلی بلکه بازسازی گذشته‌ای است که سپری شده و در خاطره زنده است. این یک نقل و انتقال ساده روایت نیست. حافظه گریزپا و سیال جوری بازسازی می‌شود که انگار اصلا سپری نشده و فضا و

زمان در آن همان است که بوده، که می دانیم دیگر نیست. سردوزامی این کار را می کند، بلد است. دخالتگری می‌کند اما می‌داند که نباید دیده شود حتی وقتی حضورش را اعلام می‌کند. این سیاق آمیزه ای از مستند و نوشتار ادبی است.
«این نه مستنده نه داستانه
بلاتکلیف...»

برای زری گذشته تمام نشده «تمام شدنی در کار نیست» و حالا در برلین کارش ثبت آن تاریخ است، زندگی مرده-هایمان. مثل یک پازل روایت ها را کنار هم می گذارد و زندگی های به غارت رفته را زنده می کند. برای نویسنده هم گذشته تمام نمی‌شود: «مثل این انسان که از دهه شصت تا امروز با من است، عین عین یک بختک مادر قحبه‌ی تکراری نجیب سمج!»
ولی سردوزامی تنها به بازسازی و تنظیم روایتـها بسنده نمی‌کند. خودش هم در داستان وارد می‌شود. حرف خود را می‌زند، گاه زری را مخاطب قرار می دهد ولی مونولوگ است و سرگذشت‌ها و حس‌های قهرمانان داستانش و حس-های خود را در گفتگو با خود وارد داستان می‌کند. از زبان اوست که تکه پاره های زری را که از حال و هوای امروز او نشان دارد، مویه وار سروده می‌شود:
«حالا زری دارد گریه می کند.
و باز زری که چهار نعل می رفت دارد گریه می کند.»
«امروز حال زری بد است، حال من بد است امروز
امروز همه مرده های زری ول معطل اند.»

سرگذشت دیگرکتاب، **«بچه دیگران، بچه زری»**، سرگذشت مینا است که در دوره‌هایی از زندگی زری ظاهر شده و فصلی از «همه تکه پاره های زری» را تشکیل می-دهد. سرگذشت مینا، گرچه جنبه نمادین در زندگی نسل زری ندارد ولی نمودی از آشفتگی و دربدری‌های خاص آن دوره است. شرایط باعث شده که مادر و پدر بیولوژک مینا او را رها کنند. ولی انسان‌هایی در همان شرایط او را رها نکرده و حافظ زندگی او می شوند. «یه جوری این بچه مال ما، همه شد. همه هم دوستش داشتند واقعا.»

ولی مینا غایب داستانِ خود است، او از زبان دیگران تعریف می شود. سوای اینکه آیا این حق را داریم که به دنیای بسیار خصوصی او وارد شویم، روایت با واسطه مانع می‌شود که ما با دغدغه‌ها و تجربه‌های حسی مینا آشنا شویم. گرچه نویسنده با سوال‌هایش که در این بخش بیشتر به چشم می‌آید، تلاش می‌کند که جزئیات زندگی مینا و اطرافیانش روشن‌ترشود، با این‌همه «بچه زری» از یک داستان پرماجرا فراتر نمی‌رود.

در بخش دیگری از کتاب به **امید علمدار میلانی** برمی-خوریم. او از بچه های المپیادی برنامه ریز در مرکز محاسبات دانشگاه شریف در دهه هشتاد بوده است. او هم، غایب است، نه چون مینا؛ امید سالها پیش خود به زندگی اش پایان داده است. ما از لابلای خاطره‌های دوستان و همکارانش در گفتگو با نویسنده با برشـهایی از زندگی او آشنا می‌شویم: «یک جوان رشید و زیبا» «امید نابغه بود واقعا. خیلی هم رک بود» «علاقه زیادی پیدا کرده بود به شاملو» «یک برنامه ریز درجه یک» «تمام جهانش تو اون کاری بود که انجام می‌داد» «خیلی با معلومات بود» «سینمای موج نو فرانسه رو خیلی دوست داشت» «وقتی می خندید صدای بلندی داشت. یعنی فضا رو پر می‌مرد با خنده‌اش»
سرگذشت امید علمدار بطور مستقیم با زندان و اعدام گره نخورده ولی جوری دیگر به نخبه کشی در جامعه اشاره دارد. سه نفر دیگر هم از جمع‌شان قبلا خودکشی کرده‌اند و این، یکی از وسوسه‌های امید هم بوده. «امید رفت اما ماجراهایی که باعث رفتن اش شد هنوز هست. هنوز دروغ که امید از آن نفرت داشت با تمام قوا در کار کشتن امیدهای دیگر است».
در مورد خودکشی او سکوت است، کسی نمی‌داند چطور رفت و چرا. «فقط خانواده‌اش می‌دانند که نباید بگویند خودکشی کرده. خب در آن خاک کسی حق ندارد خودکشی کند. کشتن فقط حق نکبت اسلامی است.»
ولی همین امر که چون رازی سر به مُهر می‌ماند، شاید خود انگیزه ای بوده برای سردوزامی که امید علمدار میلانی را به دهه شصت پیوند زند. به جستجوی رد زندگی او باشد، و

بنویسد از «زندگی امیدی که در هیچ ساحتی، ساختاری نمی گنجد»، و در پی آن چرائی باشد که معمولا پاسخی برایش نمی‌یابیم.

این بخش با شعر اخوان به پایان می‌رسد:

«سر کوه بلند آمد عقابی
نه هیچش ناله‌ای نه پیچ و تابی
نشست و سر به سنگی هشت و جان داد
غروبی بود و غمگین آفتابی»

منیره برادران، ۱۵ تیر ۱۴۰۰

رضا اغنمی

به بهانه سالگرد قتل‌های سازمان یافته‌ی نویسندگان ایران درجمهوری اسلامی

پس آذوقه ی این شهر همین بود!
گلوله
جیغ
جنازه
چشم زخمی به گردن این شهر ببندید!
م رسا پور(پگاه)

انگار مرثیه ی تاریخ است بر فراز شهر، با بغضی گره خورده درگلو

پیچیدگی روابط اجتماعی درمیان ملت های کهن که به روایتی از فرهنگ باستانی نیز برخوردارند ازهر زاویه ای که مورد توجه قرار گیرد به نهادینه بودن سنت های جان سخت منتهی می شود. فکرو اندیشه ی قدمت تاریخی و برخورداری ازیک گذشته ی دور و دراز برخی ازاین جوامع را به این اندیشه واداشته که فرهنگ جهانی را وامدار خود بدانند و بر حراست سنت های خود پافشاری کنند. غروربه این قبیل بالندگی ها درمیان کوته فکران ازآفت های بزرگ اجتماعی ست.
حرمت میراث های ملی ونگهداری آن البته که ازصفات نیک بشری ست و درخور تمجید. اما نکته ی قابل ذکر این است که استمرار تاریخی وفاداری و دفاع ازکلیت آن ودیعه های کهن، وقتی که با شرایط هستی امروزی، رو دررو قرار می گیرد، ناهمگونی ها درجلوه های گوناگون، ازپرده برون می افتد و به صورت اهرم های بازدارنده نه تنها هرگونه آرمان های نوخواهی را به حاشیه می راند، بلکه با توسل به خشونت با تحمیل باورهای دنیای پس ازمرگ، برگرفته ازفرهنگ بیگانه را فخر و مباهات ایمانی دانسته، پایگاه نهایی مردم امروزی را درچنین دنیای خیالی به بند می کشد. بیم وهراس دگرشدن در ذهنیت جامعه می نشیند. بی اعتمادی و باری به هرجهت تا زمینه های خردستیزی پیش می رود. قضا و قدرومشیت های مختلف مذهبی و روایی، جایگزین فکر واندیشه های سارنده می شود. رواج فکرنکردن دراذهان جامعه ی معتاد به بی فکری را درخاموشی وسکوت غرق می کند!

بیجا نیست که درسرزمین ما درآغاز هرجنبش اجتماعی یاهرگونه بحران فرهنگی وسیاسی، منادیان دین ومذهب با تجهیزعوام و شعارهای مذهبی وارد میدان شده، و در مخالفت با هرگونه تغییر هیاهو راه می اندازند تا مرحله خاموشی وحذف مدعیان دگرگونی!
تکرار این گونه پیشامدها زمینه ساز حوادثی شده با رنگ وبویی دیگرکه نتیجه ش همان بیهودگی های گذشته و سکوت به سوی عادت ها و مناسک گذشته و تسامح که رنگ وبوی عرفان وآخرت و، پناه بردن به باورهای عوام وفرو رفتن درچاه دیگری ازاوهام وادامه ی غفلت های دیرینه!

نمونه ی بارز این عادت شرم آور و ننگین درانقلاب ۱۳۵۷ عریان شد. دوران پهلوی ها از درخشان ترین دوران سازندگی و پیشرفت همه سویه کشوربود. دار و طناب هم بود. مسجد ومنبرهم دایربود. اما نه ولایت فقیه بود ونه عمامه داران درحکومت وسلطنت! و نه کودکانی که ازگرسنگی در زباله دان های شهرداری دنبال خوراکی بگردند! هزاران مرکز تولید با کارگرانی که طبق قانون درسود کارخانه ها شریک بودند. سرزمین ایران نه کولیبرداشت نه فاحشه خانه ها به این گستردگی درسطح کشور. پول ایران اعتبارجهانی داشت. دلارهفت تومان بود.

از نحوست عکس رهبر مرتجع و آدم کش وقتی که روی اسکناس ها نشست، دلار به سی هزارتومان رسید.
مقبره رضاشاه، سازنده ایران نوین را ویران کردند. برای خمینی بارگاهی ساختند با گنبد طلایی!
تا حس درک وشعور مردم تکان نخورد وبا درک پیشرفت های امروزی فکر واندیشه ها را با هستی دوران هماهنگ نکنند وازطلسمات وقفل وبند اوهام ریشه دار رها نشوند این گونه بحران های ویرانگر هرازگاهی تجدید وادامه خواهد داشت. خمینی ها با افکار پوسیده ی عصر برده داری عرب درهر دوران حضوردارند. ازآسمان نیامده اند. ازدرون خودمان سردرآورده اند. اثارفاجعه بار دستاوردهای مغولی اقای خمینی راهمگان دیدند. داوری تاریخ بهترین گواه درتمیز خدمت و خیانت به کشوراست .
بگذریم که درحال حاضرخشونت بنمایه ی فرهنگ سراسر دینی شده است. با نام پرطمطراق حکومت «ولایت فقیه»!

وتو حیران می مانی ازاین وفاداری به سنت! و سماجت با ان همه افت و خیزهایی که داشتی وداشتیم اما هرگز نتوانستیم فرق چاله وچاه را ازهم بشناسیم با پیشواز میلیونی از مردی مرتجع وعقب مانده، با افکارعرب جاهلیت که علنن گفت" اقتصاد مال خراست» به ناگهان عقب گردی به گذشته های دور ودراز بود درمنجلاب غلتیدی وغلت زدیم همگی توی گنداب خشونت غلتیدیم! بشریت با نوآوری ها ودستاوردهای حیرت آورش اثارفکری خود را در «مریخ» نشاند. و اخوند فاسد واحمق در بالای منبرگفت : «زلزله از زناست!».
علم و تکنیک کره ی خاکی جهان امروزی را به دهکده ی کوچکی بدل کرده. واین جا هنوزدرحال و احوال انوشیروانی ست: کشتارمغان و مزدکیان، با استفاده ازامکانات تمدن با ذهنیت بدوی روز مرگی ها سر می شود و برادرانم را سلاخی وشاعر آزاده و دردآلود زنده یاد احمد شاملو درآن خانه ی ماتم زده فریاد سر می دهد : «دهانت را می بویند که مبادا گفته باشی دوستت دارم».

این که در کشتار زنجیره ای نویسندگان، قاتلان وآدمکشان اجیر را «خودسر» خواندند، فریب و ریایی محض بیش نیست. اسناد و مدارک نشانگر آین واقعیت است که خودسران همان «قاتلان حرفه ای امنیتی» بودند و هستند که درحال حاضر درکشورباچپاول دارایی های جامعه به مال ومنال باد آورده و مکنت خانوادگی رسیدند و در نهایت رفاه زندگی می کنند بی کمترین شرم وحیای وجدانی!.
مگرآن نویسندگان قلمزن فاضل که بیشترها از طبقات پایین دست جامعه بودند وهستند چه جرمی را مرتکب شده بودند که به چنان سرنوشت شوم کشته شدند؟ جزپاسداری ازحرمت و انسانیت، بیداری و راهنمایی عوام به واقعیت های هستی امروزی، دریدن پرده های جهل واوهام ریشه دار ازهرنوع ش، گشودن درو دروازه ی دانایی، گفت و شنود ازواقعیت ها وحقایق هستی زمانه و روز و سرانجام: « زدودن هرنوع فرآیند نشدنی و نبودنی ازاندیشه ها و آشنایی با آزادی وحقوق شهروندی» و هرگز گمان نمی رفت کس وکسانی که عمری دراز باعبا وعمامه ازپیامبربزرگواروعدل اسلامی وبهشت و جهنم سخن می گفتند، با رسیدن به قدرت سیاسی وحکمرانی کشور، با سرکوب وخفقان وترورهای بی سابقه وگسترش فساد ودزدی، سرتاسرایران را تبدیل به جهنم، بقول رسانه ها زندان کنند!
من خواننده هروقت یاد سرنوشت پایانی شادروان «محمد جعفر پوینده» می افتم با آن قلم توانا وقدرت فاضلانه اش ، نمی توانم ازلعن و نفرین قاتلان وآمران وعاملان آن قتل های سازمان یافته خودداری کنم. مگر تیماری ومعالجه یک انسان علیل جرم است ؟!
بلی در مسلک آخوندی بیداری وهشیاری خوابرفتگان خلاف شرع است!
درکنارجنایت ها و کشتارهای دلخواه رهبر که خواسته: «دشنه های ادمکشان گلوی نویسندگان را لمس می کند». دیدید یارانی را که ازممنوعه ها گفته بودند گلو دریده درخاک خفتند.
بی خود وبی جا نبود ونیست که عده ای مزدورودستاربند به این جان باخته ها می تازند وحکومت را تشویق می کنند. می دانند که ملایان امانتدارند وبس. علم روانشناسی هنجارهای ناسنجیده را اثرات وابستگی و شیفتگی به باورهای نخستین می داند.

جامعه سنتی وعوام دردلبستگی به گذشته های باستان اسیرکج اندیشی هاست. وحشت ازترک سنت و نفس کشیدن درفضای تازه چون ابوالهولی ترسناک دربیابانی خلوت درمنظر خیالش نقش می بندد. دربرخورد با هرمشکلی دست وپای خود را گم می کند. پریشان حال دچار پریشانگویی به هر طناب پوسیده دخیل می بندد.

دوران قاجاریان بود که خبرورود دگرگونی های جهان متمدن به کشور رسید. حرف وحدیثش برسر زبان ها بود که پیروان منبر ومحراب را دچار وحشت کرد.
حاج ملاعلی کنی آخوند مقتدر زمان قاجار خطاب به ناصرالدین شاه می نویسد:
«این کلمه ی قبیحه آزادی را ممنوع کنید».
ازنظرشرعی البته که درست گفته. دین اسلام دین طاعت و بندگی ست و ابدی. و نه اعتراض. با زمان ومکان هم کاری ندارد حتا شرایط زمان باهمه ی تحولات نتوانسته این دستور کهنسال دینی «تکفیر»
را خدشه ای وارد آورد . سخن گفتن ازخرد انسانی درتعیین سرنوشت خود و رهایی از محدوده ی مفروضات دنیا وآخرت سزایش مرگ است.
قرن هاست که هزاران نقل و قول های دینی مکتوب ازمراجع وپیشوایان اسلام برچنین اصول تولید و تبلیغ می شود. نفوذ دینی دربین جامعه غیرقابل انکاراست و نباید آن را نادیده گرفت.
همانگونه که اشاره شد: با برقراری جمهوری اسلامی، امنیت خصوصی مردم ازنظر باورهای دینی مورد مخاطره وسختگیری قرارگرفت. با کشتارنویسندگان، وگسترش پنهانی نفرت مردم، مساجد رونق گذشته را ازدست داد. .داد وفریاد پیشنماران ازکمبود نمازخوانها سرزبان ها افتاد.
پاسداران مذهب درمحلات شهرکوچه پس کوچه ها وخانه ها را خوب می شناسند. چهار دیواری ها را هم می شناسند. بو می کشند. بوی متمردین را خوب تمیز می دهند. مبادا زندیقی پیدا شود وخلاف فقیه حاکم رفتار و کردار دگری پیش گرفته باشد!
وچنین است ازهرزاویه که هنجارهای اجتماعی، ولو با نظر مثبت ارزیابی شود حاصل نهایی یآس اور است و:

«خشونت عریان!»

هزاره ای پیش ابوعلی سینا را تکفیر کردند. گفتند حلاج گفته اناالحق وادعای ربانیت کرده دارش زدند. عین القضات همدانی را غل و زنجیر بستند و حلق آویزش کردند. سهروردی را دارش کشیدند و جنازه اش را بردروازه ی حلب برای عبرت خلق الله به تماشا گذاشتند. درشیرازحافظ قرآن را برنتافتند و به الحاد متهم ش کردند. ده ها نمونه فکرکشی ودانش وخرد ستیزی را می توان در این سرزمین نفرین شده و دراین فرهنگ گواه آورد.
درگذشته ی تاریخی درجوامع پیشرفته امروزی نیزخرد ستیزی وجود داشت. یک مورخ نوشته که تنها درانگلستان هفتاد هزار نفرتوسط کلیسا سوزانده شده است: (نشریه نقطه شماره ۹ ص ۵۶). مسیحیان این شانس را داشتند که رنسانس پرونده ی این قبیل نابخردی ها را برای همیشه بست و از دانشمندان جهان به خاطر آن جنایات پوزش خواست. اما دراین سرزمین گل و بلبل باستانی ما، خفقان قرون وسطایی مسیحیت و تفتیش عقاید کلیسا، ازکانال اسلامی، تازه دارد شکل می گیرد. هنوز مخالف کشی به روال مزدکی کشی مغان ادامه دارد. برای سلاخی فکر واندیشه به آدمکشان جایزه می دهند. آن هم در زمانه ای که کم و بیش، هزاروپانصدسال ازساسانیان و هزاره ای ازابوعلی سینا و حلاج سپری شده و چند ماهی ست که جهان وارد هزاره ی سوم شده است، ملت سرزمین باستانی ایران با رسوم پانزده قرن گذشته ی دوران جاهلیت بیگانه سر می کند!
آیا منع وجلوگیری ازبازنگری به قوانین لایتغیر سنتی و دینی با قدرت عریان، زمینه ساز انفعال ملی، فرار مغزها و دیگر فرایندهای ویرانگر اجتماعی وفرهنگی نبوده است؟
آیا درطول پانزده قرن درمقایسه با پیشرفت های مهم جهانی توجهی به هماهنگی با مناسک دینی اسلام با چنان تحولات رخ داده است؟
در بستر این سکوت چند قرنی و آمریت «تکفیر» ست که اندک انگشت شمار پاکدلانی رو به جهان خرد واندیشه، دلسوخته به حال وروزگار انبوه عوامان ومرعوبان: از درون این فرهنگ خشونت، تیری درآن ظلمت رها کردند. به

جدال نادانی وجهالت کهنسال رفتند تا ازحرمت قانون و عقل وخرد و شخصیت فرد و فضیلت انسانی در زمانه سخن گویند .

پیشگام شدن روشنفکران وتحصیل کردگان جامعه درفرآیند اوضاع جهانی: شکستن سکوت جامعه و آشنایی وتشویق مردم به درک و حس پیشرفت های جهان، نقش عمده ای برعهده دارند. آنها هستند که عقب ماندگی های جامعه ی خود را با انتشارروزنامه و نشریات وکتب خودی وترجمه های گوناگون ادبی و هنری خارجی درهای تمدن جهانی را به روی مردم به ویژه جوانان می گشایند.

برخورد حکومت های سرزمین ما با چنین رفتار روشنفکران همیشه درتضاد بوده ومشکل آفرین.انها همیشه و همه وقت، با دلی سرشاراز امید، زیر سرکوب واختناق حاکم ، تنها راه رهایی از خفقان را به درستی، در آماده سازی و تجهیز مردم وارد معرکه می کردند.

این یادآوری نیز ضروریست که روشنفکران کشور درهریورش دیکتاتورها با آشنایی ومقابله با آنها خواهان اجرای قانون اساسی مشروطیت شده اند که دولت ها را موظف به حفظ آزادی عموم اهالی کشور نموده است. تجهیز مردم در نبود احزاب سیاسی و رسانه های ملی، ودربند بودن انبوه روزنامه نگاران و روشنفکران ومنع تظاهرات تا جاییکه از جمع شدن ده دوازده نفرهم، به «اتهام برهم زدن نظم عمومی» احساس خطر کرده وبه شدت سرکوب می شدند، کار آسانی نبود. می پنداشتند که نادانی را می شود از بین برد. خردستیزی را می شود مهارکرد. وسرانجام مآیوس وپشیمان بازهم سرکوب و خفقان را دنبال می کردند، با اینکه می دانستند : « راه شان رو به طغیان توده هاست».

حکومت من دراوردی «ولایت مطلق فقاهتی» آقای خمینی با فرهنگ برده داری اجرای همان رسم و رسوم سنتی عرب جاهلیت بود با وعده ها و فرضیه های نشدنی و نبودنی دنیای پس ازمرگ! همان وعده های دینی اسلام. سراسر زندگی درسکوت، با «اطاعت، برده گی و بندگی» سرکردن. حال آنکه دنیای نو و مردم زمانه زیرباروعده ها وفرضیه های عوام پسند دنیای پس ازمرگ نمی رفت ونرفت.

آن ها به چشم باز وحس درک درست درهمین حکومت من درآوردی اقای خمینی دریافتند که ملایان با جنایت های و کشتارهای دستجمعی زندانیان که همگی مسلمان هم بودند و دینی، چگونه بدون دادرسی به قتل رسیدند. و یک کشورآباد را به سیاهی نشاندند.

ملت بیدار شد فریاد وجدان شان را شنیدند که دردرونشان فریاد می کشید:

«فریب نخورید در فکر چیزهای نشدنی ونبودنی نباشید. دنبال واقعیت ها باشید. ببینید چه کسانی از اطاعت برده وارشما سود برده و می برند وشما را فریب می دهند. این پیشوایان درد دین ندارند. اعتقادی به آخرت ندارند. اگر داشتند تنها فرزند کارگر نان آورمادر پیرش را وقت جاروکشی درمقبره امام به جرم «گوزناغافل» واتهام توهین به رهبر انقلاب اعدام نمی کردند! همان رهبر که باکشتار جمعی زندانیان، جنازه هایشان را هم توی گودال ها ریختند و ازچشم پدر ومادر وبازماندگان پنهان کردند.

شریف و مختاری وپوینده راپشت سرهم کشتند. دوهفته قبل ازآن داریوش فروهر و همسرش پروانه اسکندری را کشته بودند. قتل ها به طرزفجیعی، که یادآور کشتارهای قبایل بدوی ست و حفظ سنت صورت می گیرد.

مختاری پیشاپیش شعری سروده، می داند آدمکشان حکومت به کمین اند. باطنابی آویزان بالاسرش می گوید:

«دستی به دور گردن خود می لغزانم/سیب گلویم را چیزی انگار می خواست له کند/ له کرده است/ سنگینی پیاده رو ازرفتن بازم می دارد/ کنارساختمانی که ناتمام ویران مانده است/ وحلقه طنابی درست روی سرم ایستاده است/ آن نیمه ام کجاست؟ تا من چقدرگورستان باقی ست؟».

قبلا نیزسعیدی سیرجانی، احمد میرعلاِیی،غفارحسینی، دکترتفضلی و ابراهیم زال زاده و جلوترازآن سه کشیش مسیحی و چند تن ازپیشوایان مذهبی اهل تسنن با همین شیوه ها به قتل می رسند. نطفه ی دستوراین کشتارها درمراکز غیبی بسته می شود. پس از اجرای قتل هاست که

بازی ها شروع می شود. برای مرعوب کردن آنهایی که با فکر واندیشه سرو کاردارند و سخنی برای گفتن در بیداری مردم.

اسماعیل خویی ازاندک اندیشمندان فرزانه زمانه ی ماست که نکته را دریافته وهموست که می سراید:
«بامشکل ما خرد زبون می گردد/ سرگشته ی صحرای جنون می گردد/ ازچیست که آسیاب تاریخ وطن/ همواره همان به سیل خون می گردد».

حادثه ی نهم ابان ۱۳۹۸ که بیش ار ۱۵۰۰ نفر (درمصاحبه ی آقای پوریا زراعتی با آقای دکتر کاوه موسوی که اربرنامه ی «تلویزیونی من و تو» بخش شد. آقای دکتر موسوی مدارک مستندی را نشان داد با عنوان وزارت اطلاعات ایران که تعداد قتل های روزنهم آبان نود وهشت ۲۴۳۹ نفر بوده که ۶۳ نفرازخواهران و ۲۰۶ نفر ازنیروهای امنیتی بوده اند).

درآن تظاهرات ملی با آن همه کشتار وصدها نفر دستگیر و هنوز بدون دادرسی در زندان ها به بند اند و زیر شکنجه بلاتکلیف مانده اند. درکنار ان فاجعه اعتصاب های روزانه، درتهران و بیشتر شهرستان ها، و مشکلات معیشتی مردم . . . بی کفایتی ملایان آدمکش و فاسد را در تاریخ خونبار وطن ثبت و ضبط کرده است که جز کنار زدن این طبقه انگل چاره ای نمانده است. اما مگر این ریاکاران فاسد به آسانی مقام حکومتی ی آخوندی را رها کرده و به مسجد ومحراب برمی گردند!

نه تجدد خواهی، نه انقلاب مشروطیت ونه قیام و خیزش های محلی پس ازآن، هرگزنتوانست سایه این غول چند قرنی ی منادیان اوهام و خرد ستیزی را که بردل و جان مان چنگ انداخته تکانی بدهد. راستی چه باید کرد؟

پس آذوقه ی این شهر همین بود!
گلوله
جیغ
جنازه
چشم زخمی به گردن این شهر ببندید.
م رساپور(پگاه)

پایان ۱۳/۴/۲۰۰۰
بازنگری لندن: ۱۰/۲/۲۰۲۱

پژوهشگرخوشنام واندیشمند مبارز و نامی: «پرویز دستمالچی» پرونده ی کامل و تمام عیار ان جنایت هواناک آخوندی را با عنوان:«یک فقیه دروغگو» مستند کرده و تاریخی. جای بسی سپاس وقدردانی ست از دقت و احساس پاک و پاکیزه ی ایشان در تببین واقعیت ها.

کپی : از یادداشت های آقای پرویزدستمالچی ازعنوان : (صفحه نخست دست های خون آلود

یک فقیه دروغگو، پرویز دستمالچی (ویژه خبرنامه گویا)

می نویسند:
«حجت الاسلام قربانعلی دری نجف آبادی، پس از صدور دستور قتلهای زنجیره ای در ایران، در مقام وزیر اطلاعات و امنیت، اکنون در کنار همتای سابق خود علی فلاحیان که دارای دو حکم دستگیری بین المللی است(آمر چهار قتل در برلین و ۸۵ کشته و بیش از ۳۰۰ نفر معلول و مجروح در بوئینس آیرس، آرژانتین)، هر دو عضو شورای خبرگان رهبری اند و رهبر معظم "معصوم" را انتخاب یا انتصاب یا کشف می کنند. نجف آبادی همچنین منشی هیئت رئیسه خبرگان است. و این دو تنها جنایتکارانی نیستند که در"شورای خبرگان رهبری" یا دیگر نهادی رسمی و"عالی" نظام نشسته اند. ارتقاء مقام به خاطر جنایت؟ آنها که کار شر می کنند تا"خیر" پیروز شود، خود شر مطلق اند.

(ادامه دارد، بخش دوم: قتل محمد جعفر پوینده و محمد مختاری توسط همین باند و به دستور آیت الله قربانعلی دری نجف آبادی).

منابع و پانویسها: حجت الاسلام قربانعلی دری نجف آبادی، پس از صدور دستور قتلهای زنجیره ای در ایران، در مقام وزیر اطلاعات و امنیت، اکنون در کنار همتای سابق خود علی فلاحیان که دارای دو حکم دستگیری بین المللی است(آمر چهار قتل در برلین و ۸۵ کشته و بیش از ۳۰۰ نفر معلول و مجروح در بوئینس آیرس، آرژانتین)، هر دو عضو شورای خبرگان رهبری اند و رهبر معظم "معصوم" را انتخاب یا انتصاب یا کشف می کنند. نجف آبادی همچنین منشی هیئت رئیسه خبرگان است. و این دو تنها جنایتکارانی نیستند که در"شورای خبرگان رهبری" یا دیگر نهادی رسمی و"عالی" نظام نشسته اند. ارتقاء مقام به خاطر جنایت؟ آنها که کار شر می کنند تا"خیر" پیروز شود، خود شر مطلق اند.

(ادامه دارد، بخش دوم: قتل محمد جعفر پوینده و محمد مختاری توسط همین باند و به دستور آیت الله قربانعلی دری نجف آبادی).

حجت الاسلام قربانعلی دری نجف آبادی، پس از صدور دستور قتلهای زنجیره ای در ایران، در مقام وزیر اطلاعات و امنیت، اکنون در کنار همتای سابق خود علی فلاحیان که دارای دو حکم دستگیری بین المللی است(آمر چهار قتل در برلین و ۸۵ کشته و بیش از ۳۰۰ نفر معلول و مجروح در بوئینس آیرس، آرژانتین)، هر دو عضو شورای خبرگان رهبری اند و رهبر معظم "معصوم" را انتخاب یا انتصاب یا کشف می کنند. نجف آبادی همچنین منشی هیئت رئیسه خبرگان است. و این دو تنها جنایتکارانی نیستند که در"شورای خبرگان رهبری" یا دیگر نهادی رسمی و"عالی" نظام نشسته اند. ارتقاء مقام به خاطر جنایت؟ آنها که کار شر می کنند تا"خیر" پیروز شود، خود شر مطلق اند.

(ادامه دارد، بخش دوم: قتل محمد جعفر پوینده و محمد مختاری توسط همین باند و به دستور آیت الله قربانعلی دری نجف آبادی).

منابع و پانویسها:

۱- اعترافات مهرداد عالیخانی مورخ ۱۳۷۹/۱/۱۰ ، ۱۳۷۹/۱/۱۲، ۱۳۷۹/۲/۱۰، ۱۳۷۹/۳/۱۰و ۱۳۷۹/۴/۸. او پرسنل معاونت امنیت اداری چپ و مسئول اداره چپ نو وزارت اطلاعات و امنیت کشور با نام سازمانی- اداری صادق- صادق مهدوی است که در بازجویی اول خود را جمال رضایی معرفی کرده بود. نگاه شود به اظهارت مهرداد عالیخانی در رابطه با نقش خود در رابطه با "قتل های زنجیره ای" در پائیز ۱۳۷۷، برگزیده قتلهای حکومتی، بخش پنجم، از انتشارات مرز پرگهر.

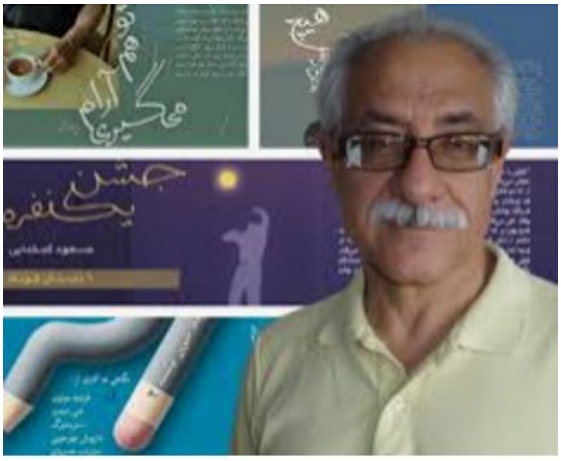
منابع و پانویسها:

1 -اعترافات مهرداد عالیخانی مورخ ۱۳۷۹/۱/۱۰ ، ۱۳۷۹/۱/۱۲، ۱۳۷۹/۲/۱۰، ۱۳۷۹/۳/۱۰و ۱۳۷۹/۴/۸. او پرسنل معاونت امنیت اداری چپ و مسئول اداره چپ نو وزارت اطلاعات و امنیت کشور با نام سازمانی- اداری صادق- صادق مهدوی است که در بازجویی اول خود را جمال رضایی معرفی کرده بود. نگاه شود به اظهارت مهرداد عالیخانی در رابطه با نقش خود در رابطه با "قتل های زنجیره ای" در پائیز ۱۳۷۷، برگزیده قتلهای حکومتی، بخش پنجم، از انتشارات مرز پرگهر».

چه کتاب خوبی در این روزها خوانده‌اید؟

این سؤال را با تنی چند از دوستان در میان گذاشتیم. پاسخ‌ها را در این بخش می‌خوانید

مسعود کدخدایی

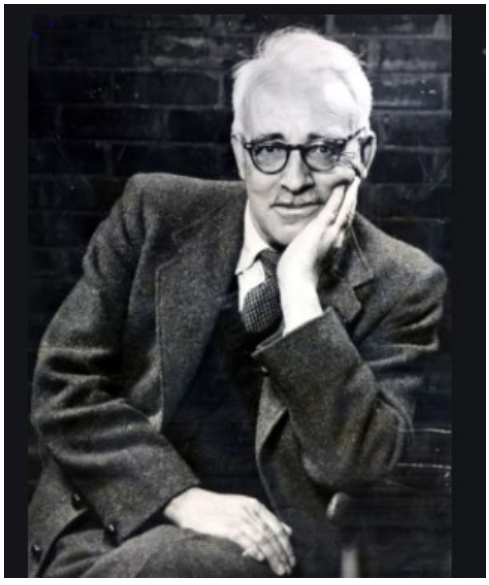


فرانک اُکانر و داستان کوتاه

صدای تنها: مطالعه و تحلیل ساختاری داستان کوتاه. ۱۳۸۱ترجمه‌ی شهلا فیلسوفی. تهران، نشر اشاره. ۲۶۱ صفحه.

«داستان کوتاه صدای انسان های له شده است.»
امتیازدارِ این گفته فرانک اُکانر است.
کتاب صدای تنها (The Lonely Voice) که دیدگاه‌های فرانک اُکانر (Frank O'Connor) را در باره‌ی داستان کوتاه دربر می‌گیرد، بر اساس سخنرانی‌های او در ۱۹۶۱ [۱۳۴۰ خورشیدی] در دانشگاه استانفورد تهیه شده است. این نویسنده‌ی ایرلندی که در کودکی با فقر آشنا شد و به‌خاطر فعالیت در ارتش جمهوری‌خواه ایرلند پایش به زندان نیز گشوده شد، به عنوان نویسنده‌ی داستان کوتاه، نمایشنامه، رمان و نقدهای ادبی نامی شناخته‌شده است. او به خاطر داستان‌های کوتاهش در امریکا محبوبیت زیادی یافت و به عنوان استاد مهمان در دانشگاه‌های گوناگون به سخنرانی پرداخت.
در کتاب صدای تنها، او به نکته‌هایی اشاره می‌کند که هنگام نوشتن داستان کوتاه می‌تواند مورد استفادهی ما قرار گیرد. شاید با نظر او در خیلی جاها موافق باشیم یا مخالف، اما نکته‌هایی را که در سراسر کتاب مطرح می‌کند، تفکربرانگیزند. در زیر برخی از گفتاوردهای کتاب را می‌بینید:

«داستان کوتاه صدای انسان های له شده است. به همین جهت هم، خواننده نمی تواند با آن ها همذات پنداری کند.»
«در داستان کوتاه چیزی وجود دارد که در رمان پیدا نمی شود: آگاهی عمیق از تنهایی انسان.»
«در داستان کوتاه نوین دیگر صدای داستانگو طنین انداز نیست و تمایل به حادثه پردازی منکوب است.»



فرانک اوکانر (۱۹۰۳-۱۹۶۶)

«داستان کوتاه مثل رمان شکل هنری نوینی است، به این معنا که بهتر از شعر یا نمایش، طرز تفکر خودِ ما را نسبت به زندگی نشان می دهد و مثل رمان با "یکی بود، یکی نبود" شروع می شود. تکنیکی که هر دو کسب کرده اند، حاصل دورانی علمی- انتقادی است و قابلیت های هر دو از نظر باورپذیری درست به یک اندازه مورد توجه ما قرار می گیرد. منظورم از باورپذیری، "حقیقت‌مانندی" صرف نیست که از گزارش روزنامه هم به دست می‌آید، بلکه منظورم عملی

است ذهنی که برای حصول به حقیقت‌مانندی انجام می‌گیرد.»

«تفاوت رمان و داستان کوتاه بیشتر از آنکه در شکل آن ها باشد، در منطق آن هاست.»

«داستان کوتاه قالب مناسبی برای بیان کل زندگی نیست، زیرا داستان کوتاهِ ناب برشی است از زندگی.»

«برای داستان کوتاه نویس چیزی به عنوان شکل اصلی مطرح نیست. چون چارچوب کارش هیچ گاه کل زندگی انسان نیست. همیشه باید نقطه ای را انتخاب کند که بتواند به آن دست پیدا کند. در هر انتخاب، هم احتمال دستیابی به شکل جدیدی وجود دارد، هم احتمال شکستی کامل.»

«خیلی ساده می توان گفت شکل رمان توسط اندازهٔ آن تعیین می شود و اندازه ی داستان کوتاه توسط شکل آن. واضح است که هیچ ضابطهٔ خاصی در مورد طول داستان کوتاه وجود ندارد، غیر از آنچه خود "مواد و مصالح" مهیا می کنند.»

«در داستان، سه عنصر لازم است: شرح، گسترش و نمایش.»

«به کار بردن ترفند در داستان کوتاه فقط و فقط نتیجهٔ تمامی گام های اشتباهی است که نویسنده قبلاً برداشته است»

«... خواننده ی داستان کوتاه را نمی توان واداشت تا در انتظار چیزی بماند. داستان کوتاه با زمان جدال می کند. همان زمانی که رمان نویس در اختیار دار. داستان کوتاه کوششی است برای دستیابی به نظرگاهی که از آنجا، گذشته و آینده به یکسان قابل دیدن باشند. نقطهٔ عطف داستان کوتاه همان داستان کوتاه است نه مثل آنچه در رمان اتفاق می افتد، یعنی نتیجهٔ منطقی و غیرقابل اجتناب آنچه از قبل رخ داده است. می توان پیش تر رفت و گفت که در داستان کوتاه آنچه پیش از نقطهٔ عطف واقع می شود به پیامد نقطهٔ عطف تبدیل می شود. اگر پیامد نقطهٔ عطف حتماً اتفاق بیفتد، آنچه پیش از نقطهٔ عطف واقع می شود باید تقدم داشته باشد.»

اُکانر بر این باور است که: داستان کوتاه خاص جامعه ی بسته است و رمان خاص جامعه ی باز.

اما برای درک بهتر این گفته‌ی او، لازم است نوشته‌ی زیر را از صفحه‌ی ۱۸ تا ۲۱ کتاب هم بخوانیم:

«وقتی اولین بار با موضوع رمان و داستان کوتاه سرو کار پیدا کردم، صرفاً گستردگی خاص جغرافیایی آن توجهم را جلب کرد. ظاهراً هم روسیهٔ تزاری و هم امریکا، بنا به دلایلی، هم در زمینهٔ رمان و هم داستان کوتاه، توانایی خلق آثار بزرگی را داشته اند. در حالی که انگلستان که بی اغراق می تواند زادگاه رمان به حساب بیاید در زمینهٔ داستان کوتاه اثر جالبی از خود به جا نگذاشته است. از طرف دیگر کشور خود من [ایرلند] که نتوانسته است حتی یک رمان نویس تربیت کند، چهار یا پنج داستان کوتاه نویس تربیت کرده است... من با احتیاط زیاد و در عین حال، این طور که در حال حاضر فکر می کنم به طرزی شایسته، این تفاوت ها را پی گیری کردم تا به تفاوت در طرز تلقی ملی از جامعه رسیدم. در امریکا، همین طور در روسیهٔ تزاری تلقی روشنفکر از جامعه را می توان به صورت "شاید بشود" توصیف کرد. در انگلستان به شکل "باید بشود" و در ایرلند "نمی شود". جوان امریکاییِ زمان ما با جوان روسیهٔ زمان تورگه نف ممکن است با اندکی بدبینیِ فلسفی انتظار کمی موفقیت و محبوبیت را داشته باشد. در حالی که هیچ چیز جز بدشانسی نمی تواند مانع موفقیت جوان انگلیسی، حتی در این زمان شود. این در حالی است که جوان ایرلندی هنوز هم نمی تواند از جامعه انتظاری جز عدم درک، استهزاء و بی عدالتی داشته باشد. چیزی که دقیقاً نصیب نویسندهٔ «دوبلینی ها» [جیمز جویس] شد... من از فرانسه صحبتی نکردم، چون چیز زیادی در باره اش نمی دانم، و آلمان که به نظر نمی رسد در زمینهٔ ادبیات داستانی خودی نشان داده باشد... آنچه قویاً تاکید می کنم این است که در داستان کوتاه نگرشی است که جذب مرمان له شده می شود. فرق نمی کند که کجا و چه زمانی باشد. خانه بدوشان، هنرمندان، آرمان گراهای تنها، خیال بافها و کشیشان فاسد. رمان هنوز هم می تواند به

برداشت سنتی از جامعهٔ متمدن وفادار باشد و مثل جین آستن و ترولوپ انسان را حیوانی بداند که اجتماعی زندگی می کند. اما داستان کوتاه به خاطر طبیعت خاصش که رمانتیک، فردگرا و ناسازگار است، از اجتماع کناره می گیرد.»

اوکانر در مورد تصویرپردازی در داستان با توضیح چند تکه از تصویر هنرمند در جوانی از جیمز جویس می‌گوید:
«این شیوه که بی اندازه تصویری است، قصد دارد خواننده را از عمل داستانی جدا کند و در عوض مجموعه ای از تصاویر مربوط به وقایع توصیف شده را عرضه کند. خواننده می تواند آن تصاویر را قبول یا رد کند، اما نمی تواند برای سازگار کردن آن ها با روحیات و محیط پیرامون خود تغییری در آن ها صورت دهد. همدلی، نفرت یا شفقت که ما را درگیر عمل داستانی می کند و مجبورمان می کند که به داستان بر حسب شخصیت و تجربهٔ خودمان نگاه کنیم، در این شیوه جایی ندارد.»
و در ادامه:
«توصیف واقعه در آثار دیکنز و ترولوپ به این منظور صورت می گرفت که خواننده را در آن واقعه سهیم کند و او را مجبور کند آن طور که نویسنده یا شخصیت داستان می اندیشد، فکر کند. اما وقتی آرایش کلام جایگزین توصیف می شود منظور این است که خواننده در حس کردن آزاد باشد، تا جایی که تشخیص دهد واقعه تمام و کمال رخ داده است. نتیجه این که خواندن... [چنین داستانی] بیشتر شبیه تجربه ای است که از ورق زدن کتاب مصور زیبایی به دست می آید، تا تجربه ای که از خواندن حاصل می شود.
"در حالی که گاه با سرعت به صورت رهگذران و گاه با خستگی به آسمان نظر می انداخت، بی اعتنا زخمه ای هم به سیم های سازش می زد. چنگ او هم بی توجه به اینکه روکشِ کنارش افتاده است، ظاهراً هم از نگاه بیگانگان و هم از دست های صاحبش خسته شده بود. دستی روی سیم بم، آواز «آرام باش مویل» را می نواخت و در همان حال دست دیگر بعد از نواختن چند نوت به سرعت صدای زیر درمی آورد. نت های آهنگ پیچیده و پرطنین به گوش می رسید."
در این جا جویس نه تنها اصرار دارد که ما صحنه را دقیقاً همان طور ببینیم که او با به کار گرفتن شیوهٔ فلوبر یعنی استفاده از واژهٔ مناسب، دیده است، بلکه اصرار دارد که آن را همان طور حس کنیم که او با کنار هم گذاشتن حساب شده، گرچه دقیقاً پوشیدهٔ کلماتِ کلیدی نظیر "بی اعتنایی"، "دست"، خسته" و "نت ها"، احساس کرده است. این طرز نگارش افسونگرانه، به سود ادبیات باشد یا نباشد، در نثر انگلیسی کاملاً تازگی دارد... اما وقتی کار به توصیف حالات روحی می کشد... بی اندازه نامناسب است. چنگ که به زنی عریان و بیزار از تماس ناشیانهٔ انگشتان دستِ چنگ نواز تشبیه شده است، مرا به نوعی به یاد دنبه ای می اندازد که در اطراف گوشت لُخمی در حال ماسیدن است. در ادبیات بعضی چیزها باید با سردی توصیف شوند، ازجمله تمام توصیفات مادی. اما چیزهای دیگری که با حس و حالت سر و کار دارند باید در نهایت گرمی وصف شوند.»

آنچه او در باره‌ی «آموزش» نمایشنامه‌نویسی می‌گوید و آن را ساده‌تر از آموختن داستان کوتاه و رمان می‌داند، البته با «نوشتن» نمایشنامه فرق دارد. شاید بتوان آن را به آسانی آموخت، اما نوشتنش چیز دیگری است!
«من فکر می کنم آموزش داستان کوتاه از رمان آسان تر است. آموزش نمایشنامه از آن هم آسان تر. داستان کوتاه و نمایشنامه در یک چیز سهیمند، اینکه موضوعات خاصی هستند که لزوماً ناخوشایندند. بنابراین نویسنده بیشتر باید به موضوع و کمتر به پرداخت آن توجه کند. داستان کوتاه مثل نمایشنامه باید از عنصر ملموس بودن برخوردار باشد. ردنمایه باید در ذهن ته نشین شود. شخصیت و فضا برای ساختن نمایشنامه کافی نیستند. آن ها به تنهایی موجب کسالت مخاطب می شوند. عمل داستانی منسجمی هم باید وجود داشته باشد. باید وقتی نمایش تمام می شود

همه چیز تغییر کرده باشد. میله آهنین باید خم شده باشد و همه باید خم شدنش را دیده باشند.»

او در باره‌ی داستان کوتاه به نکته‌ی دردآور زیر اشاره می‌کند که ما را به یاد بعضی از نویسندگان خودمان می‌اندازد:
«غم انگیزترین چیز در مورد داستان کوتاه این است که نویسندگانش برای نوشتن آن ها همان قدر اشتیاق نشان می دهند که برای فرار از آن. داستان کوتاه هنر تنهایی است و نویسندگانش هم تنها هستند و همیشه به دنبال هم صحبت می گردند، و این در حالی است که تلاش می کنند از دست مردمان له شده ای که برای ما آفریده اند خود را نجات دهند. جویس خیلی راحت نوشتن داستان کوتاه را کنار گذاشت. لارنس به بیراهه زد و کوپارد، دیگر استادِ داستان نویسیِ انگلیسی، به بیراهه ی دیگری کشیده شد اما همه می کوشیدند فرار کنند.»

اُکانر برای نویسندگان جوانی که هنوز چندان تجربه‌ی زندگی ندارند نیز پیامی دارد. او از آنان می‌خواهد که از اهمیّت مواد و مصالح لازم برای داستانشان غافل نباشند:
«... هر اثر هنری واقع بینانه، پیوندی است میان اهمیت مواد و مصالح و اهمیت پرداخت هنری، اما لااقل نویسندگان جوان نباید اولی را نادیده بگیرند.»

کوشیار پارسی

آخرین کتابی که خوانده‌ام

پاپیروس: تاریخِ جهانِ کتاب (جاودانه‌گی مردی جوان: کشف کتاب در جهانِ باستان)

[El infinito en un junco: la invención de los libros en el mundo antiguo]

نوشته‌ی ایرنه وایه‌خو (Irene Vallejo)

نوشتن یک سوی کار است، اما کشفِ الفبا معجزه‌ای است جانانه. نخستین نوشته‌های بخشی از جهان، تشکیل شده از نمادها، طرح و تصویرنگاشت؛ مثل خط هیروگلیف. برای آموختن باید حافظه‌ای قوی می‌داشتی و تنها دانش‌آموخته‌گان قادر به نوشتن بودند. فنیقی‌ها در حدود ۱۲۵۰ پیش از میلاد برای نخستین بار ۲۲ حرف ساختند برای بیان آن‌چه می‌خواستند. **ایرنه وایه‌خو** – تاریخ‌شناس اسپانیایی - در کتابِ بس خواندنی‌ش نوشته که کتابت (نوشتن) برای نویسنده‌ی مصری آن دوران بی‌گمان کاری بس پرزحمت بوده است. اما برای فنیقی‌ها و اندکی بعد بازرگانان سرزمین‌های دیگر کاری بود کارستان: می‌شد نمایه‌ای از فرآورده‌ها ساخت و حتا قرارداد امضا کرد.

یونانیان هم خط داشتند، خط-طرحِ تمدن موکنای و مینوسی که پیچیده و مشکل بود. وایه‌خو به تصویر می‌کشد که در سده‌ی هشتم پیش از میلاد، جایی در بندرگاه یونان یا لبنان، مرد باهوش یونانی (زنان آزادی اندک داشتند) شاهد بوده که دریانوردان و بازرگانان فنیقی سریع‌تر می‌نوشتند. او این هنرشان آموخت، اما دریافت که کافی نیست. آن زمان تنها حروف بی‌صدا به کار می‌گرفتند. او اندک اندک حروف صدادار به آن افزود که کار آسان می‌کرد. این گامی بس بلند به پیش بود. اکنون تصور آن گام و پیشرفت خط آسان نیست.

و از این‌جاست که سرگذشت کتاب آغاز می‌شود. و همراه آن دانش، شناخت، انتقال اندیشه، تفکر، دیدگاه‌ها، یادها و روایت‌هایی که دیگر از یاد و خاطر پاک نخواهد شد.

گرچه بسیار هم از میان رفته است. چون کتاب‌خانه اسکندریه که نخستین کتاب‌خانه‌ی بزرگ جهان بود؛ کار مشترک یونان - مقدونیه: اسکندر کبیر و بطلمیوس سوم. هم‌او پس از مرگ اسکندر فرمانروای مصر شد، گرچه نه با سنت‌های این سرزمین بسیار پیشرفته‌ای آشنا بود و نه با زبان‌اش. به یکی از شهرهای معروف نرفت تا خود با آن سرزمین هماهنگ کند. اسکندریه را توسعه داد به شهری بزرگ که طراح‌اش خود اسکندر بود. و این شهر تازه شد مرکز سرزمین مصر که همه‌ی دانش جهان باید در آن گِرد می‌آمد. دانشِ جهان در نگاه بطلمیوس البته دانشِ یونان بود. معبدی بنا کرد برای موزها و کتاب‌خانه‌ای در کنارش. فرستادگانی به همه‌جا گسیل کرد تا زیباترین و مهم‌ترین نوشته‌ها خریداری کرده و بیاورند. نوشته‌ها و تومارهای بسیاری حتا به سرقت بردند و از روی آن رونوشت‌برداری کردند. کسی دقیقن نمی‌داند چه‌گونه. اما باید فکری می‌کردند به حالا نظم بخشیدن به مجموعه‌ای عظیم از تومارها. فکرش را بکنید که *ایلیاد* – مجموعه‌ای از تومارها در قفسه‌ای چیده شود و کنارش هم نمایش‌نامه‌های اوریپید با راهنمای اجرا و کنار آن دستورِ کارِ جنگ.

این همه را بدون عنوانِ کتاب و صحافی و غیره چگونه می‌شد از هم جدا کرد؟ کسی باید برای فهرست‌بندی از الفبا استفاده می‌کرد. اکنون به چگونگی این کار عظیم خردمندانه فکر هم نمی‌کنیم.

اسکندریه از همه نظر معجزه‌ی فرهنگی بود. معماری آن نو و نوگرایانه بود، دانش و فناوری‌ش در آن زمان همتا نداشت، شهری آکنده از شناخت و کشف که در آن مردان و گاه زنان دانش آموخته‌ی جهان گرد می‌آمدند.

این همه از میان رفت. کتاب‌خانه سوزانده شد، از آن شهر کهن هیچ نمانده است.

وایه‌خو ما را از میان سده‌هایی به پیش می‌برد که در آن روایت‌ها و ترانه‌های بسیاری نوشته و خوانده می‌شد، بر لوحه‌های سنگی و یا کنده‌کاری میخی بر خشت. حکومت‌های بسیاری آمده و رفته‌اند. از بابل چیز زیادی باقی نمانده، اما روایت‌ها از بین نرفته‌اند؛ زیرا الفبا به همه‌ی جهان رفت و با کتاب در شکل لوح خشتی و طرح‌ها بر پاپیروس تا نقش‌ها بر تنه‌ی غان، ماند تا رسید به کتاب در شکل نوین کنونی با برگ‌ها و صفحات.

حدود دو هزار سال پیش.

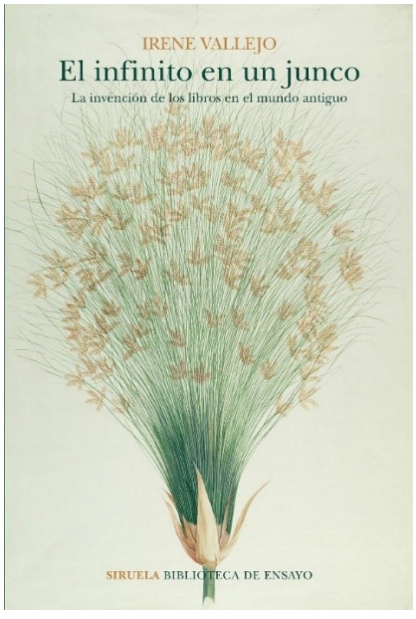
وایه‌خو شرحی می‌نویسد از ترسی که امروزه، در زمانه‌ی سلطه‌ی الکترونیک، وجود دارد به خاطر از میان رفتن کتاب در شکلِ آشنا. اما می‌گوید که آن‌چه دیرزمانی وجود داشته و دارد و مورد استفاده است، آینده‌ای درخشان‌تر از هر چیز نوی دیگر دارد. می‌نویسد که مارکوس والریوس مارتیالیس [مارشال] (Marcus Valerius Martialis) شاعر روم باستان به دیدارش خواهد آمد در بهت از این همه قفسه، عکس و این‌همه فناوری. هیچ نخواهد دانست که این دم و دستگاه و دکمه‌ها به چه دردی می‌خورد، اما کتاب‌ها را خواهد شناخت و می‌داند با آن چه بکند. چیزهای زیاد با سرگذشت بیش از هزارسال نمانده، اما آن‌چه مانده، به آسانی از میان بردنی و رفتنی نبوده. بی‌گمان انسن هیچ چیز بهتری نیافته که بتواند آن را کنار بزند.

در بخش نخست کتاب شرح جهان یونان آمده و همه‌ی پیش‌زمینه‌های کتابت و کتاب. به یاری روایت-جستارها، جنبه‌های گوناگون گذارِ اندیشه کنار هم چیده تا پرتو بیفکند بر روایتی یک‌دست. دانشِ وایه‌خو و شناخت از جهان باستان و نو همچون کشف الفبا شگفت‌آور است. لحنِ روایت‌اش پرشور است و توانسته شورِ دانستن، کنجکاوی و شگفتی با ارایه‌ی دانستنی‌های بسیار در هم آمیزد.

بخش دوم درباره‌ی جهان روم است، جهانی که نویسنده بودن، کاری بود پر ارج و بی اجر. با این‌همه خیلی زود تبدیل شد به جهانی پر از کتاب‌خانه و مدرسه. رومیان ثروت‌مند چون بطلمیوس افتخار می‌کردند به داشتن کتاب‌خانه، به ویژه با کتاب‌های یونانی. در هرکولانیوم (Herculanaeum) کتاب‌خانه‌ی عظیمی از زیر خاکستر بیرون کشیده شد، البته با تومارهای سوخته‌ی بسیار. با این‌همه تنها کتاب‌خانه‌ی سوخته‌ای که از همه‌ی جهان رومِ باستان باقی مانده است.

هر فصل این کتاب به تنهایی کتابی جداست، کتابی درباره‌ی بردگان یونانی در روم یا نخستین مدرسه‌ها در جزیره‌ی کوچک یونان که کودکان در آن الفبا می‌آموختند. یا اندک بخش‌های باقی‌مانده درباره‌ی حماسه‌ی تبای (Thebes) که از حماسه‌ی تروا کهن‌تر است و قهرمان آن یک حبشی است: 'اگر حدسیات از دوران باستان درست باشد، کهن‌ترین حماسه‌ی اروپایی بی‌گمان درباره‌ی جنگاوری‌های قهرمانی رنگین پوست است.' درست مثل نخستین کتابی که در جهان وجود دارد و امضای زن نویسنده‌ای پای آن می‌درخشد.

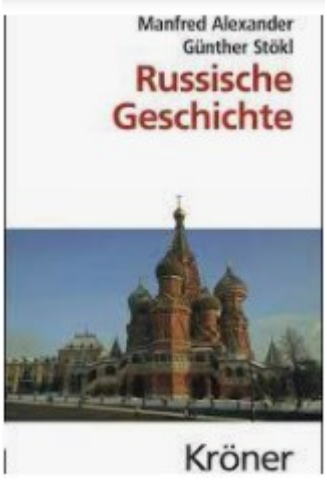
این کتاب به روشن‌ترین شکل نشان می‌دهد که جهانِ ما بر چه بنا شده است: بر **کتاب**. کتاب هرچه هم آسیب‌پذیر و سوزاندنی باشد، مقاوم‌ترین پدیده‌ای است که جهان به خود دیده است.



ابراهیم محجوبی

برگی از نهصد برگ!

در معرفی یک کتاب ارزنده دو پژوهنده تاریخ از شهر کلن به نام‌های گونتر اشتوکل (Günther Stökl) و مانفرد آلکساندر (Manfred Alexander) کتابی نوشته اند با عنوان " تاریخ روسیه ". اثری پر و پیمان، از تشکیل نخستین هسته های اجتماعی - سیاسی در روسیه تا دوران زمامداری پوتین. هفت بار بازچاپ شده و هر بار با بازنگری های لازم. مهم ترین شناسه کتاب، تسویه حساب با تاریخ نویسی شوروی است. همان تاریخ سازی مصلحتی که هفتاد سال آزگار، در تلاش برای سازگار کردن روندها و رخدادهای تاریخی با منافع حزب واحد حاکم، تصویری مغشوش از تاریخ بزرگ ترین کشور جهان ارائه داده بود .از جمله نکات جالب کتاب، پاره ای حقایق مربوط به روابط میان روسیه و ایران است. مانند این موضوع که نخستین تلاش روسیه برای تصرف بخش هایی از ایران نزدیک یک صد سال پیش از جنگ های ایران و روس(که به دو قرارداد گلستان و ترکمانچای منجر شد) یعنی در زمان فرمانروایی پتر کبیر صورت گرفته بود. ارتش پتر در یک اقدام ناگهانی ولی برنامه ریزی شده بخش هایی را در گیلان و مازندران به مدت یک سال و نیم اشغال کرده بود با این استدلال رایج میان استعمارگران که اگر ما این کشور ضعیف را نبلعیم، دیگران این کار را خواهند کرد !نوعی بررسی استراتژیک زنده و در صحنه! اما پتر به سبب جبهه ای که سوئد علیه تزار گشوده بود، ناگزیر گشته بود طرح تصرف ایران را متوقف کند . علاوه بر انچه گفته شد، کتاب، سرشار از تحلیل های کوتاه و جامع است و به ویژه، نگاهی به ادبیات و فرهنگ در هر دوره ای، بخشی ثابت و جالب را تشکیل می دهد .در این راستا، به عنوان مشتی نمونه خروار، برگردان یک برگ از ۹۰۰ برگ این کتاب مفید را که به موضوع همواره مورد بحث و اختلاف در عالم روشنفکری، یعنی " ادبیات و تعهد اجتماعی " (در اینجا در سال های پیش از انقلاب اکتبر) پرداخته است می آورم " : در دو دهه مشرف به انقلاب اکتبر، در کنار >جنبش آزادی بخش <سیاسی و اجتماعی، یک نهضت معنوی - فرهنگی نیز جریان داشت. گرچه این دو جنبش، در نوعی تضاد ژرف با یکدیگر قرار داشتند اما هنگامی که تلاش برای رهائی سیاسی به شکست انجامید، خلاقیت هنری رهاننده نیز در بحران فرورفت.



یوغی که هنر و در درجه نخست ادبیات می بایست از گرده خویش به دور افکند، بیش از آنکه از نیروی برونی اعمال شده از سانسور دولتی ناشی شده باشد، حاصل پاره ای موازین درونی بود که " بلینسکی "* و نیهیلیست ها پدید آورده بودند و روشنفکران رادیکال خود را نسبت به آنها متعهد و ملتزم می دانستند. به این معنی که واقع گرائی، یعنی نشان دادن واقعیت به صورتی افشاگرانه، بیرحمانه و بیدار کننده وجدان ها، به شعار اصلی منتقدان بدل گشته بود. بر این اساس، هر اثر ادبی، در وهله نخست و پیش از هر چیز دیگر می بایست در بردارنده فایده ای اجتماعی باشد؛ و در نتیجه به کیفیت ادبی کار و نقش فردی نویسنده چندان بهائی داده نمی شد. در این راستا، ادبیات بزرگ

منثور، گرچه به این توصیه " پیسارف "** چندان وفادار نمانده بود اما در مجموع انتظارات پیروانِ زیر و زبر کردن جهان را - البته تا جایی که همچون داستایوسکی، زیاد در عرصه مسائل روحی مذهبی غوطه ور نمی شد - بر آورده می کرد. به این معنی :هم لئو تولستوی (که در آستانه جنگ اول جهانی در گذشت) و هم ماکسیم گورکی (که عامیانه سازی " رئالیسم سوسیالیستی " را تجربه کرده بود) هر دو آنها بیان واقعیت را به گونه ای جدائی ناپذیر با ایدئولوژی اجتماعی پیوند داده بودند. در مورد گورکی، این ایدئولوژی همانا مارکسیسم بود.اما جالب است که در پایان کار، تولستوی نجیب زاده و زمیندار و گورکی پرولتر را یک چیز به هم پیوند داده بود و آن، سکوت کردن شان بود. با این همه، در حالی که برای اوّلی، لحظات پایانی زندگی با حضور پرشور انبوه فرهیختگان روسیه در " یاسنایا پولیانا *"همراه بود، برای آن دیگری، از سوی دوست اش لنین، مراسم بزرگ تدفین دولتی بر پا گشته بود * ".ویساریون. گ. بلینسکی (۱۸۴۸ - ۱۸۱۱)، فیلسوف، پوبلیسیست و ناقد ادبی روس **دیمیتری. ا. پیسارِف (۱۸۶۸ - ۱۸۴۰)، منتقد ادبی و اجتماعی روس *عمارت و ملک شخصی تولستوی

جلال رستمی

ناتالی امیری: بین دو جهان

از قدرت تا ناتوانی در ایران

ناتالی امیری در یک خانواده ایرانی -آلمانی- در سال ۱۹۷۸ درست یک سال پیش از انقلاب ایران متولد شد. شرق‌شناسی را با رشته تخصصی ایرانشناسی در دانشگاه «اتو-فریدریش- » شهر «بامبرگ» آلمان و در دانشگاه تهران و یک ترم هم در دمشق سپری کرد و سرانجام در رشته شرق‌شناسی فارغ التحصیل شد.

ناتالی امیری پس از اتمام تحصیلات در سفارت آلمان در تهران مشغول به کار شد. او از سال ۲۰۰۷ به عنوان خبرنگار ARD در استودیوی تهران، برای این رسانه گزارش تهیه می‌کرد.

ناتالی امیری همچنین از سال ۲۰۱۵ تا ۲۰۲۰ مدیریت دفتر ARD را نیز در ایران بعهده داشت.

در اول ماه مه سال ۲۰۲۰ ، ناتالی امیری به دلیل هشدارهای وزارت امور خارجه از مدیریت استودیوی آ.ار.د شبکه اول خبری تلویزیون آلمان در تهران استعفا داد و به آلمان بازگشت. این خطر وجود داشت که رژیم ایران ناتالی امیری را که پدرش ایرانی است، نه به عنوان یک روزنامه‌نگار خارجی، بلکه به احتمال زیاد به عنوان یک شهروند ایرانی که برای غرب جاسوسی می‌کند، به گروگان بگیرد. گروگان‌گیری افراد خارجی در ایران با اشغال سفارت آمریکا در ایران شروع شد و تا به امروز به عنوان یک عامل فشار برای معاملات سیاسی و اقتصادی ادامه دارد. اما امیری با وجود همه مشکلات، آزار و هشدارها ، تا سال ۲۰۲۰ بارها و بارها به ایران سفر کرد. «من کار دیگری نمی‌توانم انجام دهم علیرغم هشدارها من باید دوباره برگردم.» ۵ سال تمام، «از سال ۲۰۱۵ تا ۲۰۲۰ به عنوان مدیر و سرپرست استودیوی آ.ار.د. در تهران برای این رسانه گزارش و خبر تهیه کردم.»

وی گزارش‌های مختلفی تهیه کرد که برای جمهوری اسلامی ایران تابو هستند: اعدام مخالفین رژیم ، اعدام قاچاقچیان مواد مخدر ، آزار و اذیت و دستگیری زنان ؛ درباره افغانی‌هایی که در ایران زندگی می‌کنند و نحوه اعزام آنها توسط سپاه پاسداران برای جنگ در سوریه. در باره جامعه‌ی ایران و زندگی دوگانه در آن: زندگی رسمی و علنی و زندگی غیرعلنی و ممنوعه همچنین گزارشاتی درباره "مبارزه بی‌باک جامعه مدنی" در مقابل حاکمیت وحشی و سرکوبگر ایران. در جاهایی ازکتاب شرح گزارش‌هایی را می‌خوانیم که او با احساس تپش‌های قلب و دلهره در مورد آنها تحقیق کرده است، "این بار آنها مرا دستگیر خواهند کرد ، این بار شانس نخواهم آورد" هشدارهای تهدیدگونه‌ای که بارها از وزارت ارشاد نیز شنیده بود «اگر سپاه تو را بگیرد و زیر دست آن‌ها بیفتی ما دیگر کاری برای تو نمی‌توانیم انجام دهیم.»

صدای مردم بودن و کار تهیه گزارش در ایران و ارسال آنها برای چاپ و پخش در رسانه‌های آلمان با مضمون "گوش فرا دهید، با دقت نگاه کنید"، با بیشترین خطر همراه است. «وظیفه من به عنوان یک خبرنگار این است که درمورد مسائل روز خبر تهیه و منتشر کنم. زمانی که ما خبرنگاران یک گزارش خوب تهیه و منتشر می‌کنیم خوشحال می‌شویم که بازتاب گسترده‌ای داشته باشد اما در ایران من خودم را در یک مخمصه می‌دیدم چون زمانی که عوامل رژیم متوجه شوند که من چه نوع گزارش‌هایی تهیه می‌کنم با سانسور شدیدی روبرو می‌شوم. گزارش‌هایم در مورد نقض حقوق بشر، رشوه‌خواری و فامیل‌سالاری در ایران تا کنون باز تاب خوبی داشته‌اند. درست مانند گزارش‌هایی که از چهره‌های باشهامت جامعه‌ی مدنی ایران تهیه کرده‌ام این‌ها همان گزارش‌هایی هستند که دست‌اندرکاران حاکمیت ایران انتشار آن‌ها را تاب نمی‌آورند.

بخشی از کتاب بین دو جهان ازقدرت تاناتوانی در ایران درباره چهره‌های سیاسی و فعالین جامعه معدنی و مخالفت‌هایشان با سیاست‌های رژیم جمهوری اسلامی می‌باشد. برای اغلب گزارش‌هایی که تهیه می‌کرد و یا قصد تهیه‌ی آن‌ها را داشت رژیم بارها کارت خبرنگاری او را توقیف کرد و او را مورد بازجویی قرار داد. کتاب بین دو جهان از قدرت تاناتوانی در ایران، سیر روند تحولات چهل ساله جمهوری اسلامی ر اهم دربر می‌گیرد، با روایتی روان و سبکی جذاب و ساده و گزارش‌گونه از رژیم فاسد و جنایتکار رژیم جمهوری اسلامی. وقایعی دراین کتاب به تصویر کشیده می‌شوند که نمونه آنها را فقط در رمان‌های پلیسی- جنایی می‌توان پیدا کرد. کتاب همچنین یک سند ارزشمند تاریخی از وقایع سیاسی- اجتماعی تاریخ معاصر ایران است. امیری تنها شاهد وقایع نیست او نه تنها با فرهنگ مردم ایران آشناست بلکه با اقشار مختلف مردم نیز روابط نزدیکی دارد به شکلی که می‌توان گفت این کتاب در برگیرنده خاطرات و تجربیات شخصی او نیز هست.

راوی در کتاب امیری تنها یک شخصیت خبرنگار و نویسنده‌ای گزارشگر نیست، بلکه او جلوه‌هایی از فرهنگ ایرانی و آلمانی که خود نیز با آن‌ها بزرگ شده است را به نمایش می‌گذارد. «نوروز سال نو ایرانی است که دو هفته تمام ایرانی‌ها آنرا جشن می‌گیرند. من سه سال تمام نتوانستم آن حال و هوایی که جشن کریسمس برای من داشت را جایگزین آن کنم. آخر من طرفدار افراطی جشن کریسمس هستم. درضمن می‌خواهم یادآوری کنم که در جشن کریسمس ما سالاد سیب‌زمینی همراه با سوسیس نداشتیم بلکه برنج غذای اصلی ما بود. البته این تنها مربوط به جشن کریسمس نبود بلکه اغلب اوقات غذای ما برنج بود و این شاید بدان دلیل بود که مادر من از زمان ازدواج اش با پدرم فقط غذای ایرانی پخته بود، غذاهایی که هم برای ما و هم برای میهمان‌هایم خیلی بامزه‌تر بودند. بالاخره هرکسی می‌تواند مرغابی سرخ شده را درست کند اما زرشگ‌پلو با مرغ همراه با ته‌دیگ برشته را هرکسی بلد نیست.

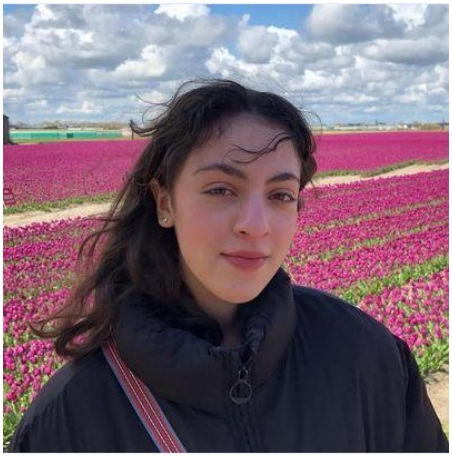
زمانی که بچه بودم البته در سنی که می‌توانستم از مغاره فرش‌فروشی پدرم که در مرکز شهر مونیخ بود به طرف بازار ویک توآلین بروم اغلب بدون اینکه توجه کسی را جلب کنم رهگذرانی را تعقیب می‌کردم که به زبان فارسی با یکدیگر گفتگو می‌کردند برای من آن زمان زبان فارسی زبانی غریبه بود اما در عوض هر باری که این زبان آهنگین را می‌شنیدم به گونه‌ای به من آرامش می‌داد. زبانی لطیف و دوست‌داشتنی که برای من خارج از سیاست مخرب حاکم بر ایران بازتاب‌دهنده قسمتی از فرهنگ مردم آن است. »

علاوه بر این، ریشه‌های عمیق فرهنگی و پیوندهای فامیلی که امیری از آن برخورددار است و آنرا در لابلای سطورکتاب آشکار و نهان می‌توان یافت، به ما نشان می‌دهد که او تا چه اندازه به فرهنگ سرزمین پدری خود وابسته است، ما این را درخاتمه کتاب درتشکر ازپدر و مادرش این گونه می‌خوانیم: ؛من از پدر و مادرم الن و روح‌الله امیری سپاسگزارم که آن‌ها این دو جهان فرهنگی را به من هدیه داده‌اند

امیری تا به حال چند جایزه معتبر در حوزه کار خبرنگاری دریافت کرده است.

کوشیار پارسی

لیلی دانشور شاعر



دو شعر از لیلی دانشور

لیلی دانشور، شاعر جوانی است که به جست و جوی صدا و سبک، از سکوی تازه‌ی 'آنلاین' – اینستاگرام - استفاده می‌کند. به زمانه‌ای که گاه‌نامه‌ی چاپی کیمیا شده، نسل جوان این سکو به کار می‌گیرد. این سکو، رسانه‌ای اجتماعی است که با پیمایش (اسکرول) سریع از آن می‌گذری و نوشته باید واژه یا تصویر نویی داشته باشد تا خواننده/بیننده را به درنگ وادارد. در زبان‌های غربی، این نسل را اگر شعر بنویسد 'شاعر اینستا' می‌نامند که نام‌گذاری رسایی نیست، انگار که 'شاعر اینستا' در جهانِ ادبیات 'شاعر واقعی' نیست و نمی‌تواند باشد. خوش‌بختانه دیدگاه دیگری نیز وجود دارد که شعر-اینستا را چون گونه‌ای از 'شعر' – شعرِ تصویری، شعر-مرثیه، شعر فی‌البداهه و ...- می‌بیند و آن را 'شعرِ بیرون از کتاب' می‌داند. کتابِ چاپی اکنون تنها وسیله‌ی 'ادبیات خوب' و 'هدف نهایی' نویسنده نیست. شکل‌های دیگر انتشار، از جمله شعر اینستاگرامی را می‌توان چون شعر اجرایی دید که بخشی از جهان ادبیات 'واقعی' زمانه‌ی ما است.

لیلی دانشور، به انگلیسی می‌نویسد و این دو شعر برگردان فارسی دو شعر از اوست.

هر چیز بی‌جانی زنده است

احساس می‌کنم دریا در راه است
سوی ماه دست نایافتنی
احساس درد می‌کنم ،
زندگی بی‌جان از پسِ این همه.
تپشِ قلب در پوست فلزی.
حرکتِ انگشتان سیال
زمانی که می‌چکد بر زمین.
باد می‌خواند،
در شتاب از پسِ گوش،
هو هو،
پویایی حرکت،
پاها را هل می‌دهد
درونِ اتاق.
کف چوبی از درد ترک می‌خورد.
درها آه می‌کشند به زمانی که بی‌هوده بسته شوند.
احساس می‌کنم زمین در حرکت است.
احساس می‌کنم آسمان
آبی‌ها را به زرد
زردها را به سبز دیگرگون می‌کند.
و اگر بتوان گفت شهر قلب دارد،
ما هسته‌ی تپشِ نظم هستیم.
در راه اندازی ماشین‌ها.
بخشیدنِ هستی به زندگیِ بی‌جان.

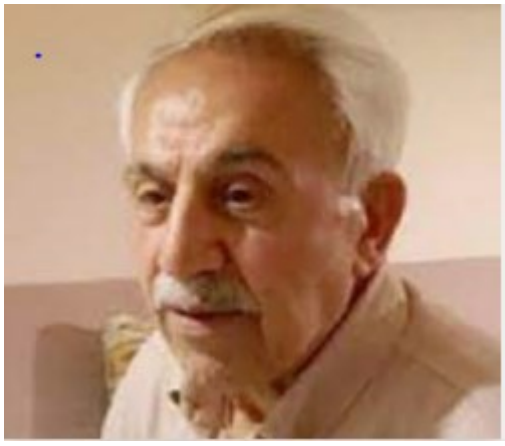
به یاد می‌آرم

دخترکی خُرد که بودم،
دزد به خانه‌مان زد.
ضربه‌ای از توفندِ شومِ بزه.
زرِ ناب
ربوده به دست کثیفِ افزون‌خواهِ غریبه‌ای.
گریه‌ی بی اشک همه‌ی اتاق‌ها...
جز اتاق خودم.
و ایستاده بودم آن‌جا در اتاقِ پُر،
شگفت زده
کدام دزد این‌همه مهربان بود
در چشم پوشیدن از اتاقی
پر از اسباب‌بازی‌های زیبا.
خود آیا زمانی کودک بوده است؟
دختری داشت آیا؟
کودک که بود
دزد به خانه‌اش زده بود؟
پشیمان بود آیا
از سرقتِ مال و منالِ دیگری
به زیر نگاهِ اتاقِ دخترکی خُرد؟
و آن‌جا ایستاده بودم در اتاقِ پُرِ خودم،
انگار همه‌ی دنیا به سرقت رفته
جز اتاق خودم.

در بزرگداشت باقر مومنی

به تاریخ ۲۳ اردیبهشت ۱۴۰۰ در ۹۵-مین سالگرد تولد باقر مومنی برنامه‌ای در بزرگداشت او از سوی «سلسله گفتارهای برکلی» برگزار شد. صحبت‌های این جلسه را که به لطف دوستمان ناصر مهاجر در اختیار ما قرار گرفت، در این بخش از نشریه می‌خوانید. خانم فرشته قریشی جلسه را افتتاح نمودند و آقای ناصر رحمانی‌نژاد ریاست جلسه را بر عهده داشتند. با سپاس از تمامی این دوستان.

ناصر رحمانی‌نژاد



از زبان یک دوست

دوستی باقر مؤمنی و من، بیش از پنجاه سال عمر دارد. باقر مؤمنی به عنوان یک اندیشمندِ مارکسیست، یک مبارز پیگیر، یک انسان پای‌بند به اخلاق، به ویژه در بحث و نقد و جدل‌های سیاسی، برای من نمونه و سرمشقی بوده و هست که نمی‌توانم به آن اشاره نکنم. اشاره به این موضوع را به ویژه از آن جهت لازم می‌بینم که در جنبش چپ ایران، ما اغلب شاهد نوعی برخوردها و مراوده‌های سیاسی نامناسب بین افراد و سازمان‌ها بوده‌ایم. در این میان عموماً اصول اخلاقی زیر پا گذاشته می‌شوند و هر یک از طرفین برای اثبات حقانیت خود به روش‌های غیراخلاقی و نامناسب متوسل می‌گردد؛ از قبیل اتهام زدن، دروغ‌پردازی، توهین و حتا دشنام. باقر مؤمنی از این نظر نمونه‌ای استثنائی‌ست و برای ما و نسل آینده آموزنده. من در طول سال‌های دوستی و روابط مشترک کاری ـ در امور انتشاراتی ـ با باقر مؤمنی، هیچ گاه این نوع روش‌ها و رفتارها را از او ندیده‌ام. باقر مؤمنی در بحث با دیگران ممکن است گاهی صدایش بالا برود؛ ممکن است گاهی برافروخته شود؛ ممکن است گاهی حتا پرخاش کند؛ اما هیچ‌گاه طرف بحث خود را تحقیر نمیکند؛ هیچ‌گاه به طرفِ بحث خود توهین روا نداشته، و به طریق اولی هیچ گاه دشنام به کسی نداده است.

من در طول سال‌های دوستی‌ام با باقر مؤمنی، صفاتِ برجسته‌ای در او شناخته‌ام که او را از سایر روشنفکران مبارز و مارکسیست ما کاملاً متمایز می‌کند. این صفات را برمی‌شمارم.

۱) باقر مؤمنی، از میان نسل گذشته‌ی روشنفکران مبارز ما، باید بگویم، نمونه‌ی منحصر به فردی است که توانسته با نسل جوان مبارز ارتباط برقرار کند؛ ارتباطی سازنده، ارتباطی که به گسترش و تحکیم رابطه‌ی بین دو نسل منجر شده، و مهم‌تر از آن انتقال تجربیات طرفین را به همراه داشته است.

۲) نکته‌ی دومی که باقر مؤمنی را در رده‌ی نمونه‌های نادر نسل گذشته مبارزان قرار میدهد، این است که او خودش را در چارچوبهای نظری و اشکال مبارزاتی گذشته محبوس نکرده. او توانسته تحولات جنبش چپ جهانی و ایران را دنبال کند و هر کجا که نظریات و اشکال مبارزاتی جدید را درست دانسته و ضروری تشخیص داده، قدم پیش گذاشته و خود را با این تحولات تطبیق داده است؛ روشی که یک انقلابی راستین باید در برخورد با تغییر و تحولات اجتماعی و تاریخی داشته باشد: محبوس نشدن در دگم‌های تشکیلاتی و حزبی.

۳) باقر مؤمنی در برابر دیکتاتوری، ارتجاع، استبداد، عقب‌ماندگی، ابتذال و بی‌عدالتی سازش‌ناپذیر است. سرشت این سازش‌ناپذیری، البته، با تعصب و دگماتیسم کاملاً متفاوت است. متعصب و دگماتیک حاضر به پذیرش نظرات مخالف نیست. این امر را اغلب و به اشتباه، انقلابی تلقی می‌کنند. باقر مؤمنی در عین حال که به نظریات مخالف کاملاً گوش می‌سپارد و با مخالف خود وارد گفتگو می‌شود، اما حاضر به سازش نیست اگر نظراتِ مخالف را نادرست بداند. سرشت سازش‌ناپذیری مؤمنی، به نظر من، سرشتی انقلابی است.

این‌ها چند ویژگی در باقر مؤمنی است که او را از اکثریت روشنفکران مارکسیست ما متمایز می‌سازد و به همین جهت من با یقین کامل می‌توانم بگویم که او نمونه و سرمشق یک انقلابی راستین است و من خوشبختی این را داشته‌ام که با او دوستی داشته باشم و از او بسیار بیاموزم. برای باقر مؤمنی، دوست بسیار عزیزم، سال‌های تندرستی و نشاط آرزو می‌کنم.

ناصر مهاجر

باقر مؤمنی: روشنفکر چپگرای سیاسی مبارز

خدمتِ همه‌ی دوستانی که برای بزرگداشتِ باقر مؤمنی در این اتاق هستند، سلام عرض می‌کنم.

از دوستانِ سلسله «گفتارهای برکلی» به سهم خود سپاسگزارم که زحمت برگزاری این برنامه را بر دوش خود هموار ساختند.

خوشحالم از اینکه دوست دیرینم ناصر رحمانی‌نژاد، ریاست افتخاری این نشست را در دست دارد.

به باقر مؤمنی هم عرض ادب و سلام دارم. می‌دانم خرسندند از حضور در این محفل دوستان و دوستداران‌شان.

اجازه دهید گفتار امشب‌ام را با این پرسش آغاز کنم: باقر مؤمنی کیست؟

پاسخ من به این پرسش چنین است: باقر مؤمنی یک روشنفکر چپگرایِ سیاسی مبارز است!

درکم را از یک یک این واژه‌ها خدمت‌تان عرض می‌کنم.

از «روشنفکر» (که در فرهنگ ما Intellectual خوانده شده است) برداشت‌های گوناگونی وجود دارد؛ چه در میان فرنگی‌ها و چه در میان ایرانی‌ها. در میان ده‌ها برداشتی که از این مقوله‌ی اجتماعی در دست داریم، بیشتر به برداشتِ زنده‌یاد ادوارد سعید گرایش دارم. (جای خالی او را بیشتر از همیشه در این دو هفته‌ی گذشته احساس کرده‌ام). و لابد می‌دانید که او بر پایه‌ی گفتمان (دیسکورس) آنتونیو گرامشی، به بازتعریف مقوله و نیز قشر روشنفکر پرداخت: در نگاه گرامشی، «روشنفکر» در معنای مدرن و عام کلمه، کسی‌ست که در کار تولید و توزیع دانش است. در معنای خاص، اما:

> «روشنفکر فردی‌ست که نقش اجتماعی مشخصی در جامعه ایفاء می‌کند... روشنفکر فردی‌ست برخوردار از موهبت بازنمودن، شکل دادن و بیان کردن یک پیام، یک چشم‌انداز، یک نگرش، یک فلسفه و یا یک عقیده؛ به همگان و نیز برای همگان».[1]

نوبت به مهناز متین که رسد خواهیم دید ـ و بی‌هیچ تردیدی ـ که باقر مؤمنی یک روشنفکر است؛ هم در معنای عام و پیشامدرن کلمه و هم در معنای خاص و مدرن کلمه. اگر این واقعیت را نیز به دیده بگیریم که باقر مؤمنی در کار تولید کتاب هم دست داشت و از دست‌اندرکاران نشر ***صدای معاصر*** (۱۳۵۳- ۱۳۴۹) بود، سویه‌ی وابستگی باقر مؤمنی به قشر روشنفکر در معنای مدرن کلمه بیش از پیش نمایان می‌شود. و همین جا بگویم که ***صدای معاصر*** نقش چشمگیری داشت در بازتاباندن کارهای نویسندگان جوان

[1] Edward W, Said, Representations of the Intellectuals, Vintage Books, New York, 1994, p 29

و آرمانخواه سال‌های پایانی دهه‌ی چهل خورشیدی و بازشناساندن اندیشه‌های انتقادی که دیگر ناشران به سختی زیر بار انتشارشان می‌رفتند. ***صدای معاصر*** کتاب‌های این تازه‌کاران را به قیمت بسیار ارزان عرضه می‌کرد تا بیشتر به میان مردم رود.

برگردیم به دومین صفتی که برای باقر مؤمنی برشمردم: چپ‌گرایی! بیست یکی دو ساله بود که کمونیست شد. تا امروز هم کمونیست است. کمونیست به این معنا که نظام طبقاتی را برنمی‌تابید/ برنمی‌تابد؛ و خواستار برچیدن آن بوده است. در همه‌ی این سال‌ها بر این باور پای فشرده که با کمونیسم است که نابرابری اجتماعی از میان برداشته می‌شود و جامعه‌ای جایگزین جامعه‌ی کهن می‌گردد که به قول کارل مارکس: «تکامل آزاد هر فرد، شرط تکامل آزادنه همگان» است[۱]. با این جهان‌نگری و اندیشه‌ی انتقادی بوده است که سه ربع قرن به کار فکری و کنشگری اجتماعی پرداخته. و بجاست بدانیم که در این سال‌های بلند و بالنده‌ی زندگی‌اش، هرگز نکوشید به قدرت حاکم و فرداستان جامعه نزدیک شود؛ برعکس همواره در برابر قدرت ـ شاید بشود گفت هرگونه قدرت ـ بوده و به گونه‌ای معترض نسبت به سیاست‌های حاکمان در برابر فرودستان و ستم‌دیدگان.

پس از «چپ گرایی»، صفتِ دیگری که برای باقر مؤمنی به کار گرفتم: «سیاسی»ست. می‌پرسید: «سیاسی» به چه معنا و تا به کجا؟ می‌گویم: تنها توانسته‌ام ـ البته تا امروز ـ سه گونه سیاست را از هم بازشناسم. نام‌هایی را که بر این گونه‌های سیاست گذاشته‌ام، چه بسا دقیق نباشد و ناچار شوم در آینده، واژه‌های دقیق‌تری به کار برم. به هر رو، سه گونه سیاستی را که بازشناخته‌ام، این‌هاست: ۱) سیاست اعتراضی، ۲) سیاست اوپوزیسیونل(جایگزین)، ۳) سیاست حکومتی. سیاست حکومتی که با سیاست‌گزاری توأمان است، به توضیح چندانی نیازی ندارد؛ البته در این نوشتار کوتاه و برای شما. اما درنگ بر تفاوت سیاستِ اعتراضی و سیاست اوپوزیسونل برای بحث امروز ما مهم است. پیداست، کنشگری که با وضع موجود در ستیز است و به آنچه می‌گذرد اعتراض دارد رویدادهای و روندهای سیاسی ـ اقتصادی ـ اجتماعی را تا آنجا دنبال می کند که دریابد دولتمردان و دولت‌زنان در سر چه دارند و چه طرح‌ها و برنامه‌هایی را پیش می‌برند. وظیفه‌ی او ـ کنشگر سیاسی ـ به ندرت از روشنگری و سازماندهی مقاومت نسبت به سیاست‌های ستم‌گرایانه، ناعادلانه و ضد مردمی حکومت‌ها فراتر می‌رود. اما کنشگری که خود را در جایگاه اوپوزیسیون می‌بیند، بر خود واجب می‌داند در برابر هر طرح و برنامه‌ی دولت موجود، طرح‌ها و برنامه‌های آلترناتیو (جایگزین) خود را داشته باشد. به دیگر سخن، سیاست اوپوزیسینل، با سیاست‌پردازی توأمان است. نمونه‌ی انگلیس، شناخته شده‌ترین مصداق این‌گونه سیاست است؛ جایی که همزمان با برنشستن دولت در دستگاه حکومت، دولت در سایه شکل می‌گیرد؛ با وظیفه‌ی برنمودن طرح‌ها و لایه‌های انتقادی و عملی. گفتنی‌ست که دیوار چین این سه گونه سیاست را از هم جدا نمی‌کند و گاه ضرورت‌های مبارزه زمینه‌ساز فراروییدن یکی به دیگری می‌شود. این بحثِ دور و دراز را در همین جا به پایان می‌رسانم و به این بسنده می‌کنم که سیاست نزد باقر مؤمنی، بیشتر در چهارچوب سیاستِ اعتراضی مطرح بوده است. البته در نادر وقت‌ها و در زمینه‌هایی نیز به سیاست‌پردازی دست زده است؛ به ویژه در سال‌های ۱۳۳۲ـ ۱۳۳۰ و سال‌های ۱۳۶۰ـ ۱۳۵۷. اما این دوره‌ها بسی کوتاه‌تر از آن بوده‌اند که بتوانند نمایان‌گر «سیاستِ» باقر مؤمنی باشند. شاید به سبب باور ژرف به همین سیاست اعتراضی بوده است که هرگز در باقر مؤمنی شیفتگی (Passion) به سیاست ندیده‌ام. رویدادهای سیاسی را خوب دنبال می‌کند. هنوز و همچنان سایت‌های خبری را می‌خواند و نسبت به آنچه در ایران و جهان می‌گذرد، تحلیل دارد. اما از آنجا که در جوهر به رال پالتیک باور نداشته است، هرگز از محدوده‌ی معینی در سیاست پا فراتر نگذشته.

[۱] کارل مارکس- فردریک انگلس، مانیفست حزب کمونیست، مسکو، ۱۹۵۱، ص ۹۶

بر پایه‌ی آنچه رفت، اینک می‌توانم به چهارمین صفتی بپردازیم که درباره‌ی باقر مؤمنی به کار گرفتم: مبارزه‌جویی یا ستیزندگی یا کنشگری: این واژگان را برابر با Militant گرفته‌ام. می‌توانستم از واژه‌ی متعهد استفاده کنم که (engaged/ committed) که روزی ورد زبان‌ها بود و چون فراگیر نبود، دیری نپایید که از سکه افتاد. امروز واژه‌ی Public Intellectual بر سر زبان‌هاست که این هم به باور من کم و کاستی‌ها دارد.

باقر مؤمنی‌ای که من می‌شناسم اگر شوریدگی (Passion) داشته باشد، همانا نسبت به میلتانتیسم است: به کنشگری سیاسی ـ اجتماعی. به زندگی پیش از زندانش نمی‌پردازم و کنشگری‌اش در حزب *توده ایران* تا سال ۱۳۳۵؛ یعنی سه سال پس از کودتا. به پس از آزاد شدنش از زندان می‌پردازم. ببینید سال ۱۳۳۷ از زندان آزاد می‌شود. سال ۱۳۳۸، سال شل شدن زنجیرهای استبداد است و به قول بیژن جزنی «تنفس کوتاه سیاسی» که تا سال ۱۳۴۲ می‌پاید. مؤمنی در آن سال‌ها که فضای سیاسی بیش و کم باز شده، چه می‌کند؟ با شماری از همرزمان پیشین و همبندیان دیروزین، به کنشگری سیاسی روی می‌آورد. «گروه‌های اول ماه مه» را به وجود می‌آورد و درگیر کار سیاسی می‌شود. (از قضا یکی از جالب‌ترین کتاب‌هایی که به تازگی خوانده‌ام، *آنچه بر من گذشته است*، نام دارد؛ از علی پاینده یکی از اعضای جوان آن جریان چپ‌گرای سیاسی بریده از حزب *توده*. پس از به اصطلاح انقلاب شاه و مردم است و بازگشت استبداد که مؤمنی به کار روشنفکری تمام وقت رو می‌آورد. نخستین کتابش را ***سیاحتنامه‌ی ابراهیم بیک*** در سال ۱۳۴۴ به انتشار می‌رساند و پس از آن، *ایران در آستانه‌ی انقلاب مشروطیت* را به چاپ می‌دهد؛ به سال ۱۳۴۵. سپس *کتاب احمد* طالبوف تبریزی و سپس‌تر دیگر نوشته‌های روشن‌نگران پیش از مشروطیت را. یک بار از او پرسیدم: سبب اینکه یک سره به سراغ ادبیات روشن‌نگران پیش از مشروطه رفتید و به نشر نوشته‌های آنان برآمدید، چه بود؟ پاسخ باقر مؤمنی را برای‌تان می‌خوانم:

«علتش این بود که در این زمان سانسور به شکل وحشتناکی بر انتشار کتاب حاکم بود و به هیچ وجه نمی‌شد به انتشار مطلبی که شامل انتقاد اجتماعی زمان باشد و یا به آگاهی و دانش نسل جوان کمک کند، اقدام کرد. این کتاب‌ها... در واقع به این خواست اجتماعی پاسخ می‌داد؛ زیرا خواننده را بیشتر متوجه اوضاع استبدادی و بسته‌ی زمان ما می‌کرد. در عین حال بعضی از این نویسندگان صریحاً از ضرورت تغییر و تحول انقلابی جامعه سخن می‌گفتند که در اینجا دو نمونه از جملات آخوندزاده و طالبوف را نقل می کنم. طالبوف در پیش‌گفتار *کتاب احمد* می‌نویسد...

> «آنان که آزادی‌شان از دست رفت، اگر منتظر بشوند که غاصبان با طیب خاطر به ایشان برگردانند، عمر آن‌ها کفایت نیل به مقصود را نمی‌کند. پس برای حفظ باید مرد و زحمت انتظار را نکشید.»[1]

آخوندزاده در مقدمه کتاب *مکتوبات* توضیح می‌دهد که:

> «رولسیون عبارت از آنچنان حالتی است که مردم از رفتار بی‌قانون شاه دسپوت و ظالم به ستوه آمده و به شورش اتفاق کرده و او را دفع نموده، به جهت آسایش و سعادتِ خود قانون وضع کنند؛ و یا اینکه پوچ بودن عقاید مذهبیه را فهمیده، برمخالفتِ علما برخاسته و برای خود و برحسب تجویز فیاسوفان[همانا روشنگران]، موافق عقل آیین تازه برگزینند.»[2]

ره آورد بی‌واسطه‌ی چاپ این دست از کتاب‌ها و نیز سایر کتاب‌هایی که باقر مؤمنی از سال ۱۳۴۴ تا ۱۳۵۳به چاپ رساند (یعنی پیش از سال سفرش به فرانسه برای آموزش عالی و گرفتن دکتری در تاریخ)، کشش شماری از بهترین

[1] طالبف تبریزی، کتاب احمد، نشر مدرسه، تهران، ۱۳۹۵، ص بی شماره

[2] میرزا فتحعلی‌آخوندزاده، مکتوبات، انتشارات مرد امروز، بی جا، خرداد ۱۳۶۴ خورشیدی، صص ۱۰ و ۱۱

و با استعدادترین هنرمندان، نویسندگان، شاعران و پژوهشگران جوان آرمانخواه مخالفِ حزب توده به سوی او بود؛ از محمود دولت‌آبادی، علی‌اشرف درویشیان، قدسی قاضی‌نور گرفته تا زنده‌یادان سعید سلطانپور و عطا نوریان، تا ناصر رحمانی‌نژاد و مهدی فتحی و محسن یلفانی تا ابراهیم رهبر و بزرگ پورجعفر و محمد جواهرکلام و ...

این‌ها وقتی باقر مؤمنی را می‌دیدند، بیشتر به او مهر ورزیدند و دیر یا زود به جرگه‌ی دوستانش می‌پیوستند. دانش‌وری و دانش‌پروری، بی‌ادعایی، فروتنی، دست پاکی، راستی و درستی، بی‌پرده سخن‌گویی، وفاداری در دوستی، سازش‌ناپذیری با رژیم محمد رضا شاهی، استقلال رأی و مخالفت با دنباله‌روی از اتحاد شووری، وطن‌دوستی و شور انقلابی... سبب این مهرورزی بود و رفاقت. این واقعیتی‌ست که بسیار از روشنفکران گمنام آن دوره و هنرمندان نامدار این دوره، کارهای‌شان را برای بازبینی و نقد به او می‌داند و همین نیز باقر مؤمنی را یکی از اثرگذارترین روشنفکران واپسین سال‌های دهه‌ی چهل و دهه‌ی پنجاه خورشیدی ایران کرد.

راه و روشی که مؤمنی پس از پایان دوره‌ی دکتری و بازگشت به ایران پیش گرفت (سال ۱۳۵۵) پیش گرفت، نیز جای درنگ دارد. او بیشتر وقت خود را در راه شکل دادن به جریانی دمکراتیک و فراگیر گذراند. جریانی که بتواند بر وزن نیروی چپ در جنبش ضد دیکتاتوری شاه بیافزاید. پس از انقلاب نیز کار پژوهش را بیش و کم تعطیل کرد تا هفته‌نامه‌ی ***صدای معاصر*** را به انتشار رساند؛ همزمان با انتشار فصل‌نامه‌ی ***تئوریک اندیشه*** که پنج شماره از آن در گستره‌ی کشور پخش شد. با افزایش بگیر و ببندها و دشوار شدن کار سیاسی علنی، بسی زودتر از دیگر جرگه‌های سیاسی به کار مخفی روی آورد و گروه ***آزادی کار*** را پدید آورد که ثمره‌ی کارش در حد فاصل سیاست اعتراضی‌ست و سیاست‌ورزی اوپوزیسیونل! نگاهی به عنوان دفترچه‌هایی که بیشترشان ۵۰ برگه هستند، به اندازه کافی، گویاست:

۱) کارنامه‌ی یک ساله‌ی جمهوری اسلامی ایران: مسئله‌ی دهقانان

۲) کارنامه‌ی یک ساله‌ی جمهوری اسلامی ایران: مسئله‌ی مسکن و بانکداری

۳) کارنامه‌ی یک ساله‌ی جمهوری اسلامی ایران: مسئله‌ی ارتش و کمیته‌های امام

۴) کارنامه‌ی یک ساله‌ی جمهوری اسلامی ایران: مسئله‌ی جهاد سازندگی و نفت

۵) کارنامه‌ی یک ساله‌ی جمهوری اسلامی ایران: مسئله‌ی آموزش و پرورش و بهداشت و درمان

گروه ***آزادی کار*** پس از سرکوب فراگیر خرداد ۱۳۶۰ و در حالی که سرگرم مذاکره با یک محفل مارکسیستی برای وحدت بود، فروپاشید. باقر مؤمنی نیز همچون بسیاری از کنشگران سیاسی راه تبعید پیش گرفت و در پاریس سکونت گزید. در اینجا نیز یکی دو سال اول را به کار سیاسی گذراند و گفتگو با گروه‌های «خط دو» برای شکل دادن به ائتلاقی اثرگذار. پس از شکست این پروژه بود که به کار پژوهشی بازگشت و دنیای روشنفکری. پژوهش‌ها و کند و کاوهایش همچنان سرچشمه‌ای سیاسی داشتند: از ***دین و دولت در ایران*** گرفته تا ***اسلام موجود و اسلام موعود***، تا ***حکومت اسلامی و اسلام حکومتی*** تا ***الله، محمد و ابلیس***.

نمی‌توانم این گفتار را به پایان برم، بدون اشاره به این واقعیت که کمتر کسی را در پاریس می‌شناسیم که چون باقر مؤمنی خود را موظف دانسته باشد در هر حرکت اعتراضی، در هر راهپیمایی، تظاهرات، گردهمایی، بسط نشینی و و و علیه جمهوری اسلامی شرکت کرده باشد. بیهوده نیست وقتی از مؤمنی می‌پرسید: خود را چگونه تعریف می‌کنید، می‌شنوید: سیاسی؛ من هرچه کرده‌ام به عنوان یک فرد سیاسی کرده‌ام.

امیدوارم توانسته باشم برداشتم را نسبت به دوست بزرگوارم باز شکافته باشم و نشان داده باشم که این روشنفکر چپ‌گرای سیاسی کنشگر، چرا بیش از هر چیز یک یک کنشگر سیاسی ـ اجتماعی‌ست.

۲۳ اردیبهشت ۱۴۰۰

مهناز متین

کتاب‌شناسی باقر مؤمنی

وظیفه‌ای که دوستان سلسله *گفتارهای برکلی* بر عهده‌ی من گذاشته‌اند، خیلی آسان نیست! مهم‌ترین دلیلش این است که باقر مؤمنی انسانی‌ست چند بعدی و یا "چند ساحتی": روشنفکر، مبارز سیاسی و حزبی، روزنامه‌نگار، شاعر، مترجم.... و البته مورخ. این ساحت‌های گوناگون طبیعتاً در کارهای نوشتاری او نیز آشکار است؛ هم به لحاظ تنوع موضوعی و هم پرشماری آثار. و به این اعتبار، معرفی آن‌ها ـ حتا اگر تنها به برشماری عناوین بسنده کنیم ـ نیازمند وقت است و وقتِ ما هم کم!

منبع کار من برای این کتاب‌شناسی، کتاب *رهروی در راه بی‌پایان* است که در پایان آن، کتاب‌شناسی کارهای باقر مؤمنی ارائه شده است.[1] این کتاب‌شناسی تقسیم‌بندی‌ای از کارها به داست داده که هم موضوعی‌ست و هم تا حد ممکن کرونولوژیک. من هم کوشش خواهم کرد به همین شیوه کتاب‌شناسی آقای مؤمنی را ارائه دهم؛ اگرچه همه‌ی کتاب‌ها را نمی‌توانم در این فرصت کوتاه معرفی کنم.

۱) بخش نخستِ این کتاب‌شناسی به لحاظ کرونولوژیک، دربرگیرنده‌ی آن بخش از کتاب‌های آقای مؤمنی‌ست که در تقسیم‌بندی *روهروی در راه بی‌پایان* زیر عنوان **"بازیابی، بازنگری همراه با پیش‌گفتارنویسی"** آمده است. بخش مهم این آثار، ثمره‌ی کوشش‌های باقر مؤمنی‌ست برای بازیابی نوشته‌های روشنفکران «عصر مشروطه» که بیشترشان پیش از انقلاب مشروطه نوشته شده‌اند. بیشتر این متنون در تبعید نوشته شده، مخفیانه به داخل ایران رسیده و به شکل زیرزمینی در میان روشنفکران و مشروطه‌خواهان، دست به دست گشته است. بنابراین، می‌توان حدس زد که نسخه‌های بسیار کمی از آن‌ها در دسترس بود. آقای مؤمنی با پیگیری و پشتکاری که دارند، مهم‌ترینِ این آثار را پیدا کردند تا با انتشارشان، آن‌ها را در اختیار علاقمندان تاریخ دوره‌ی پیش از مشروطه قرار دهند که دوره‌ای‌ست بسیار مهم در تاریخ معاصر ایران. کار ارزشمندی که پیش از چاپ این آثار کردند، نوشتن مقدمه بر آن‌ها بود تا فهم و درک نوشته را برای خواننده آسان‌تر کنند.

یادآوری کنم: این کتاب‌ها اساساً نقدی‌ست بر وضعیت اجتماعی و سیاسی آن روز ایران و ضرورت تغییر تحول در وضعیت جامعه برای پا نهادن به «دوران مدرن».

در این بخش می‌توان به کتاب‌های زیر اشاره کرد:

ـ *سیاحتنامه‌ی ابراهیم بیگ*، که در سال ۱۳۴۴ چاپ شد و آن را باید نخستین اثر منتشر شده‌ی باقر مؤمنی دانست.

ـ در این مجموعه، کتاب‌هایی از **طالبوف تبریزی** نیز وجود دارد:

ـ *کتاب احمد*، ۱۳۴۶

ـ *مسالک‌المحسنین*، ۱۳۵۶

ـ از **میرزا فتحعلی آخوندزاده**، یکی از مهم‌ترین متفکرین عصر مشروطه، به کتاب‌های زیر برمی‌خوریم:

[1] رهروی در راه بی پایان، ویراستار: ناصر مهاجر، *نشر نقطه*، ۱۳۹۸، جلد دوم، صص ۵۲۸-۵۲۳

ـ *تمثیلات* (ترجمه‌ی میرزا جعفر قرچه‌داغی)، ۱۳۴۹

ـ *مقالات* (ترجمه‌ی میرزا جعفر قرچه‌داغی)، ۱۳۵۱

ـ *مکتوبات* (ترجمه‌ی میرزا جعفر قرچه‌داغی)، چاپ زیرزمینی

ـ **یک کلمه**، میرزا یوسف مستشارالدوله را که در همین چند سال اخیر در لندن منتشر شده (۱۳۹۷ خورشیدی/ ۲۰۱۸ مسیحی) را نیز باید در همین بخش قرار داد. ده لندن، ۲۰۱۸/۱۳۹۷.

ـ استثنا در بخشی که زیر عنوان «آثار عصر مشروطه» طبقه‌بندی کرده‌ام، کتاب *نامه‌های سرگرد وکیلی‌ست* (آلمان، ۲۰۰۷/۱۳۸۶). زنده‌یاد جعفر وکیلی از مبارزان سیاسی شناخته‌شده‌ی دوره‌ی ما، عضو سازمان افسری *حزب توده ایران*، آرمان‌خواه، اما منتقد رهبری حزب بود. او پس از کودتای مرداد ۱۳۳۲، در سال ۱۳۳۳ اعدام شد.

۲) پژوهش‌های روستایی: گرچه کتاب‌های این بخش پُرشمار نیستند، اما با استناد به آرای کارشناسان و پژوهشگران روستاهای ایران، زمینه‌های بسیار مهمی را دربرمی‌گیرند:

ـ *سیمای روستای ایران*، ۱۳۵۸ (نخستین بار با نام مستعار بیژن پارسا منتشر شد) و سپس با نام باقر مؤمنی. همین جا یادآوری کنم که به دلیل استبداد و اختناق سیاسی حاکم بر ایران، باقر مؤمنی به مانند بسیاری از روشنفکران و مخالفان نظام حاکم، برای انتشار نوشته‌هایش، ناگریز به استفاده از نام مستعار بوده است.

ـ *مسئله‌ی ارضی و جنگ طبقاتی در ایران*، ۱۳۵۹. درباره‌ی این کتاب مهم، دوست عزیز، سیاوش رنجبر دائمی صحبت خواهد کرد.

۳) بررسی‌های سیاسی: آثاری که در این بخش قرار گرفته‌اند، باز هم به دلیل اختناق سیاسی حاکم بر ایران اسلامی، در حول و حوش انقلاب ۱۳۵۷ یا کمی پس از آن در ایران یا خارج از کشور به چاپ رسیده‌اند؛ از میان آن‌ها:

ـ *درباره‌ی مسائل جنبش و حزب توده*، تهران ۱۳۵۸/ ۱۹۸۰

ـ *مسائل اوپوزیسیون ایران*، پاریس، ۱۳۶۳/ ۱۹۸۴

ـ *گفتارهای سیاسی و دمکراسی*، بلژیک، ۱۳۷۴/ ۱۹۹۵

تأکید کنم که این بخش از کتاب‌شناسی، در *رهروی در راه بی‌پایان* کامل نیست. باقر مؤمنی کارهای بسیاری در تبعید انجام داده و مقاله‌های بسیاری در نشریه‌های تبعید به انتشار رسانده است که شمار شایان توجهی از آن‌ها هنوزگردآوری و بازچاپ نشده‌اند.

۴) در بخش «**زندگی‌نامه‌نویسی**» که بخش چهارم کتاب‌شناسی‌ست، می‌توانیم از آثار زیر یاد کنیم:

ـ *راهیان خطر*، پاریس، ۲۰۰۶/۱۳۸۵. این مجموعه، ۷ مبارز و انقلابی: تقی ارانی، رضا رادمنش، علی عُلُوی، بزرگ علوی، عبدالحسین نوشین، سروژ استپانیان و سعید سلطانپور.

ـ به فهرست این گونه زندگی‌نامه‌ها، می‌بایست شماری دیگر را نیز افزود که قلم آقای مؤمنی در نشریه‌ها و همچنین کتاب *رهروی در راه بی پایان* نوشته‌اند. برای نمونه: زندگی‌نامه‌ی زنده‌یاد صارم‌الدین صادق وزیری.

۵) آثاری را که باقر مؤمنی ویرایش کرده است؛ بیشتر پس از انقلاب. از میان آن‌ها:

ـ *قیام افسران خراسان* (نویسنده: ابوالحسن تفرشی)، ۱۳۵۹

ـ *روایت* [آخرین رمان بزرگ علوی]، ۱۹۹۸/۱۳۷۷

ـ در *خلوت دوست*، نامه‌های بزرگ علوی به باقر مؤمنی، ۲۰۰۰/۱۳۷۹

۶) ترجمه‌ها: باقر مؤمنی چند اثر مهم به فارسی برگردانده است. برخی از این ترجمه‌ها را نسل ما خوب می‌شناسد:

ـ *تاریخ قرون وسطی*، با همکاری دوست دیرینه‌اش صادق انصاری، تهران، ۱۳۴۳. با این کتاب بود که باقر مؤمنی به عنوان یک مترجم به خواننده‌ی ایرانی شناسانده شد.

ـ *تاریخ جهان باستان*، باز با همکاری صادق انصاری، تهران، ۱۳۴۵

ـ ترجمه‌هایی هم هستند که کسان دیگری انجام داده‌اند و باقر مؤمنی بر آن‌ها مقدمه نوشته است؛ از جمله: *غارت جهان سوم* (مترجم: روح‌الله عباسی) و *جامعه‌ی اسرائیل* (مترجم: علی کشتگر)؛ که هر دو در سال ۱۳۵۱ در تهران به چاپ رسیدند.

۷) پژوهش‌های تاریخی: باقر مؤمنی بیشتر به عنوان یک مورخ شناخته شده است. مورخین حال و آینده‌ی ایران، بخشی از شناخت‌شان را از تاریخ ایران، بی‌تردید وامدار باقر مؤمنی هستند و خواهند بود. در این زمینه از کتاب‌های زیر باید نام برد:

ـ *ایران در آستانه‌ی انقلاب مشروطیت*، تهران، ۱۳۴۵ (به لحاظ کرونولوژیک، این دومین اثر منتشر شده‌ی باقر مؤمنی‌ست)

ـ *ادبیات مشروطه*، تهران، ۱۳۵۴: این کتاب که تز دکترای باقر مؤمنی‌ست دیرتر با این عنوان به زبان فرانسه منتشر شد:

La littérature de la Révolution Constitutionnelle de l'Iran, L'Harmattan, 2006.

ـ *صوراسرافیل* (بررسی روزنامه‌ی *صوراسرافیل* ۱۲۸۸ـ۱۲۸۶)، تهران، ۱۳۵۷

ـ *پرونده‌ی پنجاه و سه نفر* (با نام مستعارحسین فرزانه)، تهران، ۱۳۶۵/ ۱۹۸۶

ـ *دین و دولت در عصر مشروطیت*، سوئد، ۱۳۷۲/ ۱۹۹۳

ـ *از موج تا طوفان* (که مجموعه مقالاتی‌ست درباره‌ی انقلاب ایران)، آلمان، ۱۳۷۷/ ۱۹۹۸

ـ *دنیای ارانی*، تهران، ۲۰۰۵/۱۳۸۴. این کتاب، بررسی مجله‌ی دنیاست؛ اما تنها یک بررسی نیست. شرحی را هم دربرمی‌گیرد از بازداشت و حبس و مرگ دکتر ارانی در زندان. و نیز دو نوشته‌ی دیگر درباره‌ی بزرگ علوی و ایرج اسکندری.

ـ *نواندیشی و روشنفکری در ایران*، آلمان، ۱۳۸۶/ ۲۰۰۷

ـ *تاریخ و سیاست*، که پژوهشی‌ست در مقوله تاریخ و سیاست در عصر مشروطیت، عصر پهلوی، دوران نهضت ملی و محمد مصدق؛ آلمان، ۱۳۸۷/ ۲۰۰۸.

ـ *همراه با انقلاب، از درخت سخن بگو*، ۱۳۸۹/ ۲۰۰۹. مجموعه مقالات در زمینه‌ی مسائل و رویدادهای سیاسی و اجتماعی ایران از اردیبهشت ۱۳۵۵ تا آخر اسفند ۱۳۵۸.

۸) اسلام‌شناسی. بخش دیگری از نوشته‌های آقای مؤمنی که در این کتاب‌شناسی باید به آن اشاره شود، پژوهش‌هایی‌ست که در سالهای پس از انقلاب در زمینه‌ی اسلام‌شناسی کرده‌اند. در دوران تبعید و با توجه به آنچه بر انقلاب ایران رفته است، باقر مؤمنی شناختِ عمیق‌تر از

اسلام و قرآن را در دستور کار خود گذاشت که حاصل آن از جمله آثار زیر است:

ـ *اسلام ایرانی و حاکمیت سیاسی* (بی‌تاریخ)

ـ *حکومت اسلامی و اسلام حکومتی*، ۱۳۸۲/ ۲۰۰۴. در این کتاب به مقولات و مفاهیمی پرداخته شده، چون: حاکمیت در قرآن، حقوق بشر و اسلام، "جامعه‌ی مدنی اسلامی"، تضاد دموکراسی و نظام دینی و...

ـ *سرزمین عرب در آستانه‌ی حاکمیت اسلامی*، لس‌آنجلس، ۲۰۱۲/۱۳۹۱

ـ *الله، محمد، ابلیس*، از انتشارات *آرش*، ۲۰۱۵/۱۳۹۴. این کتاب مجموعه‌ای ست از تأملات و مقالات در زمینه‌ی قرآن و اسلام که بر اساس متن قرآن نوشته شده است.

۹) سروده‌ها. باقر مؤمنی در کنار بررسی‌های سیاسی و پژوهش تاریخی و اجتماعی و... گه گاه شعر هم سروده است که کم هم نیستند. بسیاری از این شعرها از دهه‌های پیش در نشریه‌ها منتشر شده‌اند؛ برای نمونه:

ـ دو شعر *آذربایجان* و *پیغام دل* گرفته که هردو در سال ۱۳۲۳ در روزنامه‌ی *بیستون* چاپ شدند؛

ـ شعرهای *ستایش* و *نوبت* که در آبان ۱۳۳۶ در زندان قزل‌قلعه سروده شده‌اند؛

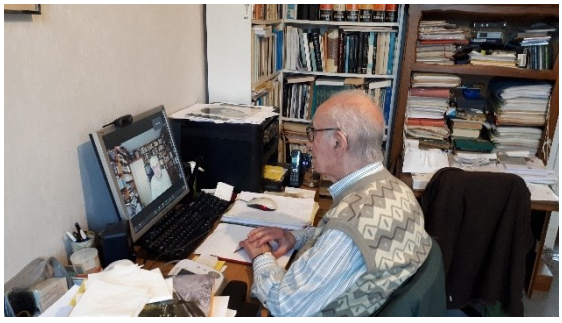
ـ دو شعر *انفجار سبز*، و *از گورستان آغاز شد* که به ترتیب در ۱۳۷۰ و ۱۳۷۱ در پاریس سروده شدند.

ـ باید از برگردان سروده‌هایی به زبان فارسی از شاعران فرانسوی و روسی گرفته تا آرژانتینی هم یاد کنیم. تا جایی که من متوجه شده‌ام، این کار هم در زندان قزل‌قلعه، در سال ۱۳۳۶ انجام شد.

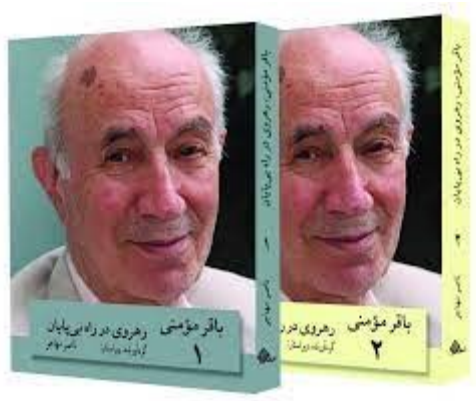
در پایان، شاید بی‌مورد نباشد که به نامه‌های باقر مؤمنی هم اشاره‌ای کنیم. او نامه‌نویسی ماهر است. نامه‌نگاری‌های بسیاری دارد که گاه به مقاله‌ی سیاسی، رساله‌ی تاریخی و تجزیه و تحلیل وضعیت اجتماعی، بی‌شباهت نیست. برخی از این نامه‌ها منتشر شده‌اند.

این کتاب‌شناسی خیلی خلاصه ارائه شد. وقت کافی برای اتجام کاری همه‌جانبه در اختیار نداشتم. علاقمندان را دعوت می‌کنم که به کتاب *رهروی در راه بی‌پایان* رجوع کنند. در این کتاب، فهرست کامل‌تری از کتاب‌شناسی باقر مؤمنی درج شده است.

مهناز متین، ۲۳ مه ۲۰۲۱



علی حجت[1]



مکثی بر کتاب رهروی در راه بی‌پایان

با سلام و درود به همه حاضرین و به ویژه رفیق گرامی و استاد عزیز جناب آقای مؤمنی و تبریک فراوان به مناسبت تقارن این جلسه با ایام فرخنده نود و پنجمین سالگرد تولد ایشان.

وظیفه‌ی معرفی کتاب دو جلدی درباره‌ی زندگیِ جریان‌دارِ ایشان و این دوران ۹۵ سال به من واگذار شده است: وظیفه‌ای مطبوع و بسیار مشکل. هرچند آدمِ خیلی پرُچانه‌ای نیستم، ولی چگونه می‌شود از کتاب ۱۰۲۸ صفحه‌ای درباره این زندگی پُر بار در مدتی بسیار کوتاه (۱۵ دقیقه) صحبت کرد؟ و اما برویم ابتدا بر سر معرفی مشخصاتِ کتاب از دید ناشر:

نام کتاب: باقر مؤمنی، رهروی در راه بی‌پایان (در دو دفتر)
گردآورنده و ویراستار: ناصر مهاجر
عکس روی جلد: انوشه مؤمنی
روی جلد و برگ‌آرایی: بنفشه مسعودی
چاپ اول: بهار ۱۳۹۸/۲۰۱۹، **۱۰۲۸** صفحه
بها: ۵۰.۰۰$ با پُست عادی

***

در پیش‌گفتار «رهروی در راه بی‌پایان» آمده است:

«*رهروی در راه بی‌پایان*، رشته‌های انگار گسیخته اما به هم پیوسته‌ی زندگی باقر مؤمنی‌ست؛ پژوهشگر تاریخِ ایرانِ «روزگارانی دیگر»، نویسنده و کُنشگر سیاسی سال‌های پس از شهریور ۱۳۲۰.

در دفتر نخست، داستانِ زندگی او را از چشمِ خویشان، دوستان و یارانش بازگفته‌ایم؛ از کودکی تا سال‌خوردگی. با گزیده‌ی یادداشت‌های برادر بزرگ‌تر و خواهر کوچک‌ترش آغاز کرده‌ایم. پیوستنش را به حزب توده ایران برنموده‌ایم و کار و کردارش را در آن تشکل سیاسیِ تأثیرگذار در سال‌های۱۳۲۲ - ۱۳۳۵؛ از نگاه رفیقان. چگونگی دستگیری و چندوچون زندگی در زندان سال‌های ۱۳۳۶ تا ۱۳۳۸ را شرح داده‌ایم؛ به روایتِ هم‌بندان. کُنشگری سیاسی‌اش را در «تنفس کوتاه» سال‌های ۱۳۳۹ تا ۱۳۴۲

---

[1] علی حجت فعالیت سیاسی خود را از ۱۳۳۹ در سال سوم دبیرستان دارالفنون و با سازمان دانش‌آموزان *جبهه ملی ایران* آغاز کرد. سپس با شرکت در یک محفل دانش‌آموزی ـ دانشجوی کار سیاسی خود را به مدت شش سال ادامه داد. پس از ورود به دانشگاه ملی به محفل دیگری نیز پیوست که دانشجویان چپگرا را دربرمی‌گرفت. پس از اخذ لیسانس در رشته ی اقتصاد به آمریکا سفر کرد. پس از مدت کوتاهی عضو *کنفدراسیون* و نیز *سازمان انقلابی حزب توده ایران* در خارج کشور شد. چند ماه پیش از انقلاب ۱۳۵۷ به طور علنی به ایران بازگشت. اما توسط دستگاه سرکوب رژیم گذشته بازداشت شد و به زندان افتاد. بعد از آزادی، تا شهریور ۱۳۵۹ فعالیت علنی داشت و بعد از آن تاریخ تا اردیبهشت ۱۳۶۳ مخفیانه در ایران فعالیت سیاسی را ادامه داد. در همان سال ۱۳۶۳برای بار آخر به کردستان بازگشت. در ژانویه ۱۹۸۵ رهسپار پاریس گشت و در ماه مارس همان سال کار تشکیلاتی را کنار گذاشت و از حزب رنجبران استعفا داد. در سال‌های ۲۰۰۴ تا ۲۰۰۷ با *جنبش جمهوری‌خواهان دموکرات و لائیک* همکاری تنگاتنگ داشت.از زمان *تأسیس سلسله گفتارهای برکلی*، عضو مستمع این تشکل بوه است.

به دیده گرفته‌ایم؛ از زبان همرزمان. سال‌های شکوفایی پژوهش‌های تاریخی- ادبی و اثرگذاری‌اش را بر نسل جوانِ جوینده‌ی سال‌های پایانی دهه‌ی ۴۰ و آغاز دهه‌ی ۵۰ خورشیدی بررسیده‌ایم...

دفتر دوم دربرگیرنده‌ی گلچینی از نوشته‌های بازبینی شده و گاه ویراست‌شده‌ی باقر مؤمنی‌ست؛ از نخستین نوشته‌اش در سن شانزده سالگی، یادداشت‌های روزانه، تا سروده‌ها، جستارهای سیاسی، برگردان فارسی یک داستان روسی، کاوش تاریخی، نقد ادبی، اسلام‌پژوهی و زندگی‌نامه‌ی دوستان و یارانش که برای *رهروی در راه بی‌پایان* به قلم کشیده است؛ در ۹۲ سالگی. نیز به بازبینی موشکافانه‌ی سه نشریه‌ای نشسته‌ایم که وی در آن‌ها دستی قوی داشت: روزنامه‌ی *بیستون* در کرمانشاه، هفته‌نامه‌ی *صدای معاصر* و فصلنامه‌ی *اندیشه*. نگاه سنجشگرایانه‌ی کارشناسان را آورده‌ایم درباره‌ی شماری از مهم‌ترین پژوهش‌های تاریخی ـ اقتصادی ـ اجتماعی و نیز نقدهای ادبی باقر مؤمنی...»

***

خود من اول بار که در دوران معالجه‌ی بدتر از مرض سرطان شروع به تورق و خواندن از اینجا و آنجای آن کردم، این چند سطر را برای ناصر مهاجر نوشتم:

«فکر نمی‌کنم زندگی هیچ‌کس به این زیبایی و کاملی و با استناد و با تعریف و با انتقاد، گاهی هم تا حدی بی‌رحمانه، از خلال بزرگترین وقایع کشورمان و تا حدی دنیا در طول نزدیک به یک قرن ارائه شده باشد. خواننده نه تنها مؤمنی را می‌شناسد و نه تنها این تاریخ طولانی سرنوشت‌ساز را مرور می‌کند، بلکه با یک دایرةالمعارف جذاب و گیرا از ده‌ها فرد مهم و کلیدی این دوران روبه‌روست که خواندنش درست مثل خواندن بقیه‌ی کتاب به خواننده می‌چسبد و لذت‌بخش است.»

و اکنون که کتاب را خوانده‌ام، و بعضی مطالب آن را دو بار، بر همانم که برای او نوشتم!

هرکس برداشت خودش را از کتاب خواهد داشت. اما برداشت من و تأثیر کتاب بر من عمدتاً این‌هاهستند:

۱- تجربه‌ی غنی مؤمنی در کار تشکیلاتی و نحوه‌ی برخورد دموکراتیک و واقعاً دوستانه او با رفقای حزبی‌اش در حزب توده، زندگی در میان آن‌ها و برداشت آن‌ها از او، به اخلاقی بودن و پاک چشمی.

۲- مبارزه تا به آخر و پایداری او بعد از کودتای ۲۸ مرداد و شکست جنبش، و کوشش در فعال کردن تشکیلات حزب توده به عنوان عضوی از آخرین کمیته‌ی بازمانده در رأس تشکیلات داخل کشور.

۳- ایستادگی و مقاومت در دوران زندان و رد کردن توبه‌نامه نویسی؛ امری که رهبری حزب توده به زندانیان حزبی دستور داده بود.

۴- روحیهی پژوهشگر و به دنبال یادگیری دائمی بودن او

۵- قلم پُر توانش

۶- عشق عمیق او به همسرش اکرم فرمهینی

۷- آرمان‌خواهیِ دلسردی ناپذیر و تمام عمری او

من قصد داشتم که تکه‌هایی از بررسی‌های جمشید فاروقی، ناصر رحیم‌خانی و سرور علیمحمدی را در اینجا بازگو کنم. اما با توجه به تذکر مسئولین جلسه در بارهی کمبود وقت، از این کار صرف‌نظر می‌کنم و به آوردن بخشی از نوشته حسن مکارمی اکتفا می‌کنم

که علاوه بر هنرهای دیگرش روانکاو نیز هست:

سخنی در تلاش سترگ ناصر مهاجر: "روشی مدرن، ابتکاری و کم نظیر در نگارش خاطرات"

«اگر ناصر مهاجر در تهیه‌ی کتاب تنها به انتقال پرسش و پاسخ با باقر مؤمنی رضایت

می‌داد، کتابی سنتی از خاطرات و اندیشه‌های امروز او تهیه می‌کرد. اما با صرف چندین سال، ناصر مهاجر، توانست خاطرات باقر مؤمنی را در فضایی چند بعدی به نمایش بکشاند. ورای آنچه باقر مؤمنی می‌توانست و یا می‌خواست بگوید، در این کتاب بده بستانی دائمی میان خاطره در گذشته، و اندیشه‌ی امروز باقر مؤمنی در مورد آن خاطره در جریان است. نامه‌ای از دوستی در میانه زندگی، دلیلی می‌شود که ناصر مهاجر از باقر مؤمنی بخواهد که شرح‌حال آن دوست را بنویسد، امروز. در این شرح حال دوست، نام حادثه‌ای می‌رود. مهاجر می‌خواهد که باقر از آن حادثه بگوید. این گذشته در حال، در ابعاد گوناگون زندگی باقر حضور می‌یابد. مسیر تفکر باقر در نامه‌هایش و سخن از آن‌ها، سخن دیگران در رابطه با کار دسته‌جمعی آن‌ها، اثر این کار دسته‌جمعی در مصاحبهی دوستی دیگر، ما را از دوره ای از زندگی باقر به دوره دیگر می‌برد، از رابطه‌ای خانوادگی به انتشار یک کتاب، از انتشار کتاب به وقایع زندان... در سیر این چرخش‌ها، شبکه‌های ابعاد زندگی باقر به هم گره می‌خورند، و به چشم ما می‌آیند.

درست به همان گونه که یک روانکاوی صورت می‌گیرد، گذشته در گذشته به خواب آمده، در فانتازم مانده و دوباره در آرزو نقش باخته، رنگ و بو و تمامی ابعاد باقر مؤمنی را بیرون می‌کشد؛ همچون یک "شرح‌حال روانکاوی". تازگی، صداقت، نوآوری و مدرنیته این روش باید به نام ناصر مهاجر ثبت شود. باید از این پس هر شرح حال به عمق و وسعت درون درون فرد دست یابد و آن را در اختیار تاریخ قرار دهد.[1]

[1] سخنی در تلاش سترگ ناصر مهاجر:«روشی مدرن، ابتکاری و کم نظیر در نگارش خاطرات»، تارنمای ایران امروز
https://www.iran-emrooz.net/index.php/farhang/more/81489

سیاوش رنجبر دائمی

دو کتاب

همان‌طور که خانم مهناز متین اشاره کردند، کتابشناسی باقر مؤمنی شامل تعداد زیادی کتاب بی نظیر است. اما در فرصت کوتاهی که در اختیار دارم تنها به دو کتاب می‌پردازم که تأثیر عمیقی در مرحله‌ی فعلی پژوهش‌هایم داشته‌اند.

از آغاز همه‌گیری کرونا، بنا به دلایل متفاوتی، مشغول بررسی عملکرد و کنش حزب توده ایران در قبال مسئله ارضی شدم؛ از ۱۳۲۰ تا دوران انقلاب سفید محمد رضا پهلوی در دهه‌ی ۴۰ خورشیدی. برای انجام چنین پژوهشی رفتم سراغ نوشته‌هایی که تاکنون درباره‌ی مسئله ارضی به زبان‌های فارسی و انگلیسی تدوین شده است. کتابی که در سال ۱۳۵۹ توسط انتشارات پیوند در تهران با عنوان مسئله ارضی و جنگ طبقاتی در ایران منتشر شد، بی‌تردید از مفصل‌ترین و جامع‌ترین این پژوهش‌هاست. دلایل متفاوتی برای ابراز چنین عقیده‌ای دارم. نخست اینکه اصلاحات ارضی در ایران از دهه ی ۶۰ میلادی تا کنون موضوع انبوهی نوشته‌ها، رساله‌ها و کتاب‌ها بوده است. مهم‌ترین این کتاب‌ها به زبان انگلیسی توسط آن لمبتون تدوین شده است. یکی از این کتاب‌ها اختصاص دارد به اصلاحات ارضی در دهه ۴۰ ، و دیگری به رابطه‌ی تاریخی میان مالک و زارع در ایران پرداخته است. هر دو این کتاب‌ها به نظر من، بُرد محدودی دارند. خانم لمبتون به سبک یک دیپلمات پیشین، البته با تسلط بر زبان، فرهنگ و تاریخ ایران کار خود را انجام داده است. نوشته‌های او سطحی نیستند، اما برخلاف آقای مؤمنی، لمبتون نتوانست به ابعاد و جنبه‌های گوناگون مسئله‌ی ارضی در ایران بپردازد.

تصادفی نیست که باقر مؤمنی چنین پژوهشی را انجام داد. بخش عمده‌ی فعالیت‌های او در درون صفوف حزب توده ایران در دهه‌ی ۲۰ و ۳۰ خورشیدی، تا کودتای ۲۸ مرداد در شاخه‌های دهقانی حزب بود. او نخست در *اتحادیه‌های دهقانی* وابسته به حزب توده فعالیت می‌کرد و پس از غیرقانونی شدن حزب در *انجمن کمک به دهقانان ایران* کار در میان دهقانان را ادامه داد. این تجربه را می‌شود در تک تک صفحات کتاب لمس کرد. آقای مؤمنی با شناختی عمیق، و به نظر من، کاملاً منحصر به فرد وارد موضوع می‌شود.

باقر مؤمنی از بیان سختی‌ها و چالش‌های پژوهش درباره‌ی مسئله ارضی پرهیز نمی‌کند. به عنوان مثال او روی عدم دقت و اعتبار آمار در ایران (امری که تا امروز هم ادامه دارد) تاکید می‌کند. برخی از مشکلاتی که آقای مؤمنی با آن‌ها مواجه است، یافتن میزان دقیق هکتارهای زیر کشت، یا در صد دقیق کل جمعیت روستایی ایران آن زمان بود. تا پایان دهه‌ی چهل خورشیدی، اکثریت جامعه‌ی ایران روستانشین بودند. به تخمین آقای مؤمنی بین ۶۵ تا ۷۵٪ جامعه آن روز ایران روستانشین بود. ایرادی در اینجا اگر هست در تلاش‌های آقای مؤمنی برای یافتن آمار و ارقام دقیق نیست. او از منابع فارسی، انگلیسی و فرانسوی زبان، به خصوص از کتاب‌های آماری رسمی که توسط نهادهای حکومتی در ایران منتشر می‌شد به شکل بسیار دقیقی استفاده کرده است. اما خود آمارها فاقد دقت هستند و این یکی از همان مشکلات کلانی‌ست که آقای مؤمنی به آن اشاره دارد.

چالش دیگری که آقای مؤمنی با آن مواجه می‌شود، فضای دوران تدوین کتاب است. استبداد و خفقان سیاسی در ایران حاکم است و درباره‌ی برخی موضوعات نمی‌شود به راحتی نوشت یا منبع موثقی یافت. آن بخش از کتاب که مربوط به *انجمن کمک به دهقانان* است تنها سه صفحه از کل کتاب را به خود اختصاص داده است (صص ۱۰۵-۱۰۸).

یادمانده‌های آقای مؤمنی درباره‌ی سال‌های ۱۳۳۲-۱۳۲۹ می‌توانست این بخش را غنی‌تر کند. البته نباید فراموش کنیم که یاران و همرزمان آقای مؤمنی در آن انجمن، مانند صادق انصاری و یوسف قریب، خاطرات خود را نوشته‌اند؛ گاهی با همکاری و هم‌اندیشی با خود او. از طریق این شیوه‌ی غیر مستقیم، آقای مؤمنی تا حدی بحث تاریخچه‌ی *انجمن کمک به دهقانان* را تکمیل کرده است.

برخلاف نوشته‌های دیگر پژوهشگران، آقای مؤمنی در کتاب خود به دیدگاه‌های طیف‌های گوناگون سیاسی نسبت به مسئله ارضی از دوران مشروطه به بعد نیز می‌پردازد. او این کار را با استناد به روایت‌های دقیق از دیدگاه طبقه‌ی بورژوازی و احزاب مختلف چپ (از سوسیال دموکرات و کمونیست گرفته تا حزب توده و جامعه سوسیالیست‌های دهه‌ی چهل خورشیدی) انجام داده است.

آقای مؤمنی در پایان کتاب به رشد طبقه‌ی بورژوازی بوروکراتیک و تحکیم موقعیت دهقانان مرفه به عنوان پیامدهای اصلی اصلاحات ارضی می‌پردازد و همچنین به طور مفصل به پدیده‌ی مهاجرت گسترده‌ی دهقانان عادی به شهرها.

به گمان من، تا امروز هیچ پژوهشگر دیگری نتوانسته در حد آقای مؤمنی، اثر جامعی درباره‌ی مسئله ارضی در ایران پس از مشروطه تا دهه‌ی چهل خورشیدی، ارائه دهد. بدون بررسی دقیق کتاب *مسئله ارضی و جنگ طبقاتی در ایران* نمی‌شود وارد تحقیقات موردی درباره‌ی اصلاحات ارضی در ایران شد.

درباره‌ی کتاب *مسئله ارضی و جنگ طبقاتی* می‌شود صفحات زیادی نوشت، اما من در اینجا قصد دارم به یکی دیگر از آثار باقر مؤمنی نیز نگاهی کوتاه بیاندازم: کتاب *راهیان خطر*. این کتاب دربرگیرنده‌ی یادمانده‌های شخصی باقر مؤمنی از هفت شخصیت مهم جنبش چپ ایران است. این شخصیت‌ها سرنوشت‌های بسیار متفاوتی نسبت به هم داشتند. جز یکی از آن‌ها، بزرگ علوی، دیگران اقدام یا فرصت تدوین خاطرات خود را نداشتند. برخی، چون زنده‌یاد سعید سلطانپورکه اعدام شد، هرگز چنین فرصتی به دست نیاوردند. دیگرانی، مانند رادمنش و استپانیان، علی‌رغم کوشش‌های فراوان باقر مؤمنی، دعوت او را به گفتگو نپذیرفتند. همین سبب شد که در اکثر موارد، آنچه باقر مؤمنی به رشته‌ی تحریر کشیده، بهترین زندگی‌نامه‌ی موجود شخصیت‌های مورد نظر باشد. مثال بارز، فصلی است که به زندگی رضا رادمنش، دبیر اول پیشین حزب توده ایران، اختصاص دارد. متاسفانه اسناد خصوصی او پس از درگذشتش در آلمان دموکراتیک در سال ۱۳۶۲ از بین رفت. اما همان‌طور که در فصل "مرد تنها" کتاب *راهیان خطر* آمده است، باقر مؤمنی با او دوستی دیرینه و رابطه‌ای خاص و عاطفی داشت. آن‌ها از روزهای که در فعالیت‌های علنی حزب توده در دهه ۱۳۲۰ تا سال های بعد از انقلاب ۵۷، و واپسین سال‌های عمر رادمنش دوستی خود را پاس داشتند. تصویری که آقای مؤمنی از رادمنش و فراز و نشیب‌های زندگی سیاسی وی ارائه می‌دهد، از جمله ماجرای عباس شهریاری و برکناری‌اش از دبیر اولی حزب توده ایران، تصویر خاصی است. در لابه‌لای فصول مربوط به رادمنش یا بزرگ علوی و یا سروژ استپانیان، سلطانپور و از همه مهم‌تر، مهندس عُلُوی، ما زندگینامه‌ای از خود باقر مؤمنی هم به دست می‌آوریم. به عنوان مثال، در فصل مربوط به بزرگ علوی، متوجه می‌شویم که روز ۱۵ دی ۱۳۶۱، آغاز دوران مهاجرت و تبعید خود مؤمنی‌ست. در بخش‌های مرتبط با مهندس عُلُوی و استپانیان، با تجربه‌ی تلخ دوران زندان پس از کودتا ۲۸ مرداد آقای مؤمنی آشنا می‌شویم؛ در حالی که سرنوشت این دو یار او، دو چیز یکسره متفاوت هستند: عُلُوی در زندان تیرباران می‌شود، و استپانیان پس از کنار آمدن با دستگاه امنیتی، از زندان آزاد و سرمایه‌دار موفقی می‌شود.

با خواندن مجموعه‌ی *راهیان خطر* متوجه می‌شویم که آقای مؤمنی از توانایی کم نظیری در برقراری روابط عمیق عاطفی برخوردار بوده است؛ حتی با کسانی که به دلیل نسلی و سلیقه‌ی سیاسی با او فاصله زیادی داشته‌اند. در فصل یاد شده "مرد تنها"، ما از ترفندها و خلاقیت‌های او در ادامه‌ی ارتباطاتش با رادمنش در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ خورشیدی آگاه می‌شویم و از تلاش به ظاهر موفق هر دو در سازماندهی سفر مؤمنی به لایپزیگ، مقر کمیته مرکزی حزب توده. و جالب اینجاست که این سفر بدون اطلاع رفقای سابق

مؤمنی از حضور او در این شهر آلمان شرقی صورت می‌گیرد. این فصل روح آن دوران فاقد وسایل ارتباط الکترونیکی و دشواری‌های فکری و نظری آقای مؤمنی را در سال‌های پس از آزادی، به خوبی نشان می‌دهد.

به نظر من، راهیان خطر منبع اصلی و بسیار ضروری برای درک بهتر گوشه‌ای از تاریخ جنبش چپ ایران است؛ به خصوص هفت شخصیت مهمی که در آن حضور دارند. من این کتاب را به هر پژوهشگری که علاقه‌ای در این زمینه دارد، صمیمانه توصیه می‌کنم.

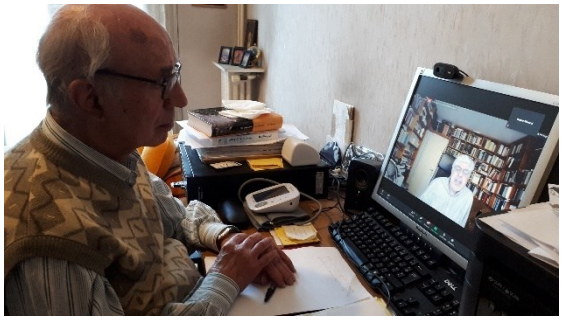
ناصر رحیم‌خانی

پیوند دو سویه

از پس سال‌های سرکوب و سکوت کودتای ۲۸ مرداد، دهه‌ی ۴۰ خورشیدی، دوران شکوفایی ادبیات، شعر، داستان‌نویسی، نمایشنامه‌نویسی، ترجمه‌ی آثار ادبی جهان آمد و نیز کوشش‌های تازه در زمینه‌ی شناخت تاریخ ایران، تاریخ معاصر، عصر مشروطه. شمار بزرگی از جوانان نسل دهه‌ی چهل خورشیدی، در تمایزی با دهه‌ی پنجاه، نخست با فرهنگ و ادبیات ایران و جهان آشنا شدند؛ از منظر ادبیات به جهان نگریستند و سپس‌تر بود که از راه فرهنگ و ادبیات گذر کردند به میدان سیاست و مبارزه‌ی سیاسی پا گذاشتند. بسیارانی از آن نسل پژوهش‌های تاریخی و ترجمه‌های باقر مؤمنی را خوانده‌اند، اثر پذیرفته‌اند، و شاید از آن میان کم نبوده‌اند کسانی که سپس‌تر به این یا به آن شیوه‌ی مبارزه‌ی سیاسی روی آورده باشند. بسیاری از زندانیان سیاسی دهه‌ی پنجاه خورشیدی، پژوهش‌های تاریخی و ترجمه‌های باقر مؤمنی را همچون متن‌های تئوریک و تحلیلی راهنما در شناخت سیر دگرگونی اجتماعی ـ تاریخی، نگریسته‌اند.

از اینجاست آن پیوند دو سویه‌ی عاطفی، معنوی و اندیشه‌گی میان نسل تازه به میدان درآمده با شمار بزرگ نویسندگان، شاعران، مترجمان به ویژه با روشنفکران و پژوهشگران دگرگونی‌های اجتماعی و تاریخی ایران معاصر با دیدگاه‌های گوناگون.

استقلال فکری و نوجویی، حلقه‌های بنیادین و مشترک آن پیوند دوسویه بود.



گلی قبادی

سپاس[1]

سلام به همه‌ی دوستان گرامی و سلامی گرم خدمت آقای باقر مؤمنی و با تبریک به مناسب تولد ۹۵ سالگی و آرزوی سلامتی برای ایشان.
خوشحالم که امشب در خدمت ایشان هستم. من اسم آقای مؤمنی را از دوره‌ی جوانی که در کرمانشاه درس می‌خواندم شنیده بودم و تا اندازه‌ای ایشان را می‌شناختم. اما بیشتر شناخت من به همین کتاب‌های آقای ناصر مهاجر برمی‌گردد که زحمت کشیدند و این کار بزرگ را انجام دادند و سبب شد هر بیشتر من این انسان والا را بشناسم. این کتاب‌ها برای من پُر از درس‌ها و آموزه‌های گران بهاست و من در اینجا می‌خواهم به طور مختصر به دو نکته‌ی بسیار برجسته‌ی شخصیت ایشان که در کتاب آمده است، اشاره کنم:

۱) پیگیری چشم‌گیر آقای مؤمنی در یادگیری زبان، آن هم تا حد نوشتن و ترجمه و ۲) پُرکاری و خستگی‌ناپذیری ایشان در به ثمر رساندن این حجم از کار و آثار پربار که واقعاً جای تقدیر و قدردانی دارد.

من مفتخرم که در این جلسه در خدمات ایشان هستم و می‌خواهم به این وسیله تشکر و قدردانی بی‌پایان خودم را نسبت به آقای مؤمنی به دلیل زحماتی که برای کتاب *گلزار شقایق‌ها* متحمل شدند ابراز دارم. همچنین به من لطف کردند و نظرات جامع و ارزنده‌ای درباره‌ی کتاب ابراز داشتند و این گونه به ارزش کتاب افزودند، و سبب شناخت هرچه بیشتر آن به خوانندگان شدند.

جای بسی افتخار است برای من که توانستم شاگرد مکتب ایشان باشم.
با تشکر مجدد
گلی قبادی.

[1] این نوشته در بخش پرسش و پاسخ به نشست فرستاده شد, اما به سبب مشکل فنی که پیش آمد به دست رئیس جلسه نرسید و خوانده نشد.

باقر مؤمنی

من و شعر

عرض کنم به همه‌ی کسانی که به این برنامه نگاه می‌کنند و گوش می‌دهند سلام می‌کنم و آرزو می‌کنم به هر حال این توصیف‌هایی که از بنده کردند که خودم هنوز نفهمیدم این شخصیتی که به اسم باقر مؤمنی معررفی شد اینجا، اصلاً به من ارتباطی دارد یا نه!

در هر صورت، آقای ناصر مهاجر بنده را مأمور کردند که در پایان این برنامه مطلبی را به که یادم می‌آید و یا علاقمند هستم، بگویم تا این برنامه با این مطلب تمام شود. من البته خیلی دقیق روی چیزی فکر نکرده بودم که بنویسم؛ ولی تصادفی مسئله‌ای به نظرم آمد که درباره‌ی آن خیلی کوتاه نوشته‌ام و این یادداشت کوتاه را به پاس محبتی که دوستان ***سلسله گفتارهای برکلی*** به من کردند، به آن‌ها تقدیم می‌کنم.

یادداشتی که نوشتم عنوانش هست «من و شعر»...

آقا بزرگ (علوی) برایم روایت می‌کرد که یک روز یکی از آشنایان در گفتگو با من از شخصی به عنوان شاعر یاد کرد و من که آن شخص را می‌شناختم، گفتم: تا آنجا که من او را می‌شناسم نمی‌توان از او به عنوان شاعر یاد کرد. گفت: اما او شعر هم گفته. گفتم: کدام ایرانی هست که در زندگی‌اش شعر نگفته باشد؟ گفت: حتماً هست. مثلاً خود شما. گفتم: از کجا می‌دانی که من شعر نگفته‌ام؟

این نکته را از آن جهت مطرح کردم که بگویم با اینکه هیچ‌کس از من به عنوان شاعر یاد نمی‌کند، ولی من هم مثل همه‌ی ایرانی‌ها در زندگی‌ام مرتکب این خطا، یعنی گفتن شعر شده‌ام، و از قرار معلوم این کار را از شانزده هفده سالگی شروع کرده‌ام. در آن زمان گاه اتفاق می‌افتاد که وقتی دیوان شاعری را می‌خواندم, تحت تأثیر آن شعری می‌سرودم. مثلاً تا آنجا که یادم هست دو شعر گفتم، یکی را به پیروی پروین اعتصامی و تحت تأثیر اشعار او، و یکی دیگر را به تبع فرخی یزدی. دو بیت اول آن‌ها را در اینجا می‌آورم. شعری را که تحت تأثیر پروین گفته‌ام این طور شروع می‌شود:

نیمه شب از چشم یتیمی چکید
قطره‌ی آبی که کبابش نمود
آتش دل بـــــــود که دور زمان
در اثر درد و غم آبش نمود[1]

و شعری هم که تحت تأثیر فرخی یزدی سروده‌ام، با این دو بیت آغاز می‌شود:

ای خوش آن روز که گیریم به کف ساغر سرخ
وز سر فخر گذرایم به سر افسر سرخ
باغ پُر شد ز شقایق همه صف اندر صف
گویی آماده‌ی پیکار بود لشکر ســـرخ

ملاحظه می‌کنید که این دو شعر از لحاظ فضا و مضمون هیچ ارتباطی با هم ندارند و نشان می‌دهند که شاعر در شعر اول به تقلید از پروین از وضع غم‌انگیز یک کودک یتیم سخن می‌گوید. فضای شعر دوم او هم کاملاً شبیه فضای گفتارهای انقلابی فرخی یزدی است. اما بعد در فروردین سال ۱۳۲۷، درست یک سال پس از انتشار شعر «پادشاه فتح» نیما یوشیج در مجله‌ی *مردم ماهانه*، ارگان تئوریک حزب توده‌ی ایران، به تبع

[1] روزنامه‌ی بیستون هفتگی، ۱۳۲۳/۳/۱۳ و روزنامه‌ی مردم ۲۰ شهریور ۱۳۲۶

او به سرودن شعر نو پرداختم. یکی از آن‌ها شعری است با عنوان «نطفهٔ صبح» که در شماره‌ی اول سال ۱۳۲۷ همان مجله چاپ شده است و آن را اینجا برای شنوندگان گرامی خواهم خواند.

در ارتباط با شعر نیما بد نیست دو نکته را یادآوری کنم: یکی اینکه از همان بیت‌های اول آن دچار مشکل شدم. به این ترتیب که اصلاً معنای بیت‌ها را نفهمیدم. آن‌ها که با این شعر آشنا هستند می‌دانند که «پادشاه فتح» با این بیت شروع می‌شود:

«در تمام طول شب،
کاین سیاه سالخورد انبوه دندان‌هاش می‌ریزد»

چند روز پس از خواندن آن، به خیال اینکه آقا بزرگ علوی مشکل مرا حل خواهد کرد، مطلب را با او در میان گذاشتم. اما برخلاف انتظار من، آقا بزرگ به شکل قاطعی گفت: «ولش کن، نیما مزخرف زیاد می‌گوید.» با اینهمه پس از چند روز با خواندن مکرر شعر و تأمل درباره‌ی آن به نظرم آمد که منظور نیما از «این سیاه سالخورد» همان شب و «دندان‌ها»ی او، ستاره‌ها هستند و نیما که در انتظار سقوط شب و طلوع بامداد است، بیدار مانده و در فروریختن تک تک ستاره‌ها تأمل می‌کند.

اما به رغم روایت آقا بزرگ، شاعران جوان به شکلی اشتیاق‌آمیز به سرودن شعر نو به شیوه‌ی نیما روی آوردند و من در این فاصله‌ی زمانی به سه چهار شعر نیمایی از منوچهر شیبانی، شاعر و نقاش شناخته شده‌ی آن روزها که در مطبوعات حزب توده چاپ شد، برخورد کردم.

به هر حال این هم شعر «نطفهٔ صبح» که پیشتر از آن یاد کردم. برای‌تان می‌خوانم.

باقر مؤمنی

۲۰۲۱/۴/۲۲

نطفهٔ صبح

همه جا پهن شده پردهٔ راز،
پرده‌ای سرد و سیاه.
زنگی پیر شب اکنون همه جا،
همه جا حکمروا است.
بیرق وحشت و خاموشی باز
اینک اینجا برپاست
بی‌سبب نیست که خاموشی و وحشت همه جا،
همه جا حکمروا است.
شوخ چشمان شبانگرد از ترس
همه پنهان شده‌اند.
ماه هم از سر مکر
کرده با طایفهٔ شب پیوند.
تیرگی با تنهٔ سنگینش
می‌خزد بام به بام
و سیاهی و تباهی همه را خفه می‌سازد آرام‌آرام.

زوزه‌هایی بس شوم
از گلوی یک بوم
می‌دود گوش به گوش:
«این منم حاکم زیبندهٔ شب،
همه ساکت، خاموش!»
همه جا بهت و سکوت؛
بهت هر مرده، سکوت هر گور.
نیست گوینده‌ای آنجا که جوابی بدهد.
لحظه‌ای بعد، صدایی از دور:
«این منم حاکم زیبندهٔ شب،
همه ساکت، خاموش!»
می‌شکافد شب را، می‌دود گوش به گوش.
در دل تاریکی سایه‌ای می‌لغزد
مگر این نطفهٔ صبح است که از وحشت شب می‌لرزد
لیک اندر دل تاریکی‌ها
سایه‌ای می‌لغزد:

ـ کیست کو پوینده است؟
زندگی جوینده است؟
ـ این همان نطفهٔشع صبح است که از وحشت شب می‌لرزد.
سال‌ها هست که در بطن شب قیرآلود راه می‌پیماید.
باری از رنج به دوش
سر و دستی مضروب
دست و رویی خونین
لیک او
خستگی را سه طلاق
گفته با عزم متین
فارغ از سوزش تب،
فارغ از سختی راه
فارغ از درد درون
فارغ از وحشت شب
راه می‌پیماید.
گرم با کوشش خود
سرخوش از جنبش خویش،
به ندای ابدی دارد گوش:
«روهرو پولادین! رو به دنیای حیات!
نطفهٔ صبح به پیش!
نطفهٔ صبح به پیش!»[1]

پیامی دارم تا تشکر کنم به‌خصوص از ناصر مهاجر و از خود تو (ناصر رحمانی‌نژاد) و دوستانی که [برای این برنامه] زحمت کشیدند و زحمت می‌کشند و به هر حال بنده را شرمنده کردند. فقط خواستم تشکر کنم. برای همه آرزوی موفقیت دارم.

[1] - نقل از مجله «مردم ماهانه» شمارهٔ فروردین ۱۳۲۷

یاد یاران

جواد طالعی

سعید میرهادی؛ نویسنده‌ای که میهنش را در زبان آلمانی یافت

دو روز پس از درگذشت سعید میرهادی شاعر و نویسنده ایرانی تبار سرشناس آلمان، رسانه های آلمان و اتریش نقش او را در ادبیات تبعیدیان آلمان و پشتیبانی از نویسندگان زیر سرکوب جهان ستودند. سعید میرهادی که در آلمان به سعید شهرت داشت، روز شنبه ۱۵ مه/۲۵ اردیبهشت به علت سکته قلبی در شهر مونیخ درگذشت.

پایگاه اینرنتی شبکه رادیو تلویزیون بایرن BR در یادنامه ای مفصل از سعید به عنوان نویسنده ای یاد کرد که «واژه پناهگاه او بو».

در این یادنامه آمده است: "سعید آلمانی نبود، اما یک شاعر آلمانی زبان بود. یک ایرانی که در زبان آلمانی پناه یافت و از سال ۱۹۷۵ فرم بیان ادبی ویژه خود را یافت. او که از ۱۷ سالگی در مونیخ زندگی می کرد نویسنده ای سیاسی بود که به همکاران تحت تعقیب خود کمک می کرد."

تارنمای رادیو تلویزیون بایرن در اینجا به تلاش های قابل توجه سعید میرهادی در جایگاه معاون و رئیس انجمن قلم آلمان اشاره دارد.

سعید در سالهای ۱۹۹۵ و ۹۶ به عنوان معاون و در سالهای ۲-۲۰۰۰ به عنوان رئیس انجمن قلم آلمان برگزیده شد. او در این دوران ماموریت ایجاد "کمیته نویسندگان زندانی" را به عهده گرفت که با هدف پشتیبانی از نویسندگان زیر سرکوب خارجی آغاز به فعالیت کرد.

سنت شکنی در زبان آلمانی

سعید میرهادی به عنوان یک شاعر و نویسنده خارجی در آلمان تا آنجا پیش رفت که جسارت سنت شکنی در زبان آلمانی را یافت. در نوشتار آلمانی حروف اول نام ها، همچنین حرف نخست هر جمله جدید باید الزاما بزرگ نوشته شود و حرف نخست افعال، قیدها و صفت ها کوچک نوشته می شوند، اما سعید تنها نام خود را با حروف بزرگ می نوشت و بقیه واژه ها را اعم از نام یا فعل و صفت و قید با حروف کوچک. این کار، به ویژه با توجه به این که پیش تر نیز از سوی برخی ادبا و متفکران آلمانی انجام شده بود، در آغاز مقاومت هائی را برانگیخت، اما بعد به شاخصه مهمی از کار ادبی سعید تبدیل شد.

صدای تاثیرگذار ادبیات مهاجرت

روزنامه آلمانی زوددویچه تسایتونگ زیر عنوان "تبعید دوگانه" از سعید به عنوان "صدای اثرگذار ادبیات مهاجرت" نام برده و نوشته است: "او از ایران انتقاد می کرد، اما ستایشگر غرب هم نبود، سعید اکنون از میان ما رفته است. سعید در شمار نخستین نسل نویسندگانی بود که آلمانی زبان مادری آنها نبود، با این همه توانستند با نوشته های خود در جامعه ادبی آلمان نیز گوش شنوا بیابند. او به عنوان فرزند یک افسر ایرانی هنگامی که تنها هفده سال داشت، در سال ۱۹۶۵ برای تحصیل دانشگاهی به آلمان اعزام شد. او خود نوشته است: "زندگی در اینجا مرا به عنوان یک کودک هفده ساله که در خواب جا به جا شده است، بلعید."

زوددویچه از سعید به عنوان "یک شاعر بزرگ" نام برده است.

سعید میرهادی که در وین رشته علوم سیاسی خوانده بود، از زمان دانشجوئی به کنفدراسیون محصلان و دانشجویان ایرانی پیوست. وی در سال ۱۹۷۹ همزمان با انقلاب بهمن با امید بسیار به ایران بازگشت، اما مدت چندانی نپائید که مجبور شد این کشور را ترک کند و به مونیخ بازگردد. از آن به بعد، او بیشتر وقت خود را صرف نوشتن و سرودن به زبان آلمانی کرد، اما از اندیشه ایران هرگز غافل نماند.

آثار آلمانی شاعر ایرانی تبار

از سعید میرهادی ۱۷ مجموعه شعر و قصه، ۴ گزارش و تحلیل سیاسی، ۵ داستان مصور برای کودکان و ۶ کتاب

شنیداری به یادگار مانده است. شناخته ترین مجموعه شعرهای او عبارتند از:

اشعار شاعرانه، تا سکوت فریاد می زنم، عکس خودساخته مادر دور، سرزمین بیگانه من جائی است که در آن بمیرم، شب من باش، این حیوانی که وجود ندارد، منظره یک مادر دور، پوست بیرونی، رویاهای درونی، سرخ می خندد، آبی سکوت می‌کند (داستان)، فرشته و پرنده، خانه ای که در ما سکونت دارد، باز بخوان پرنده و...

شهره ترین آثار منثور میرهادی عبارتند از من و شاه، دست دراز ملاها، زندگی در آلمان، من و اسلام.

مادر، تبعید و عشق

نگاهی به فهرست بلند آثار سعید میرهادی نشان می دهد که تبعید، مادر و عشق در آفرینش های ادبی او جایگاهی ویژه داشته اند. او، هرچند که بخش عمده زندگی ۷۳ ساله خود را در غربت گذراند، اما هرگز از اندیشه ایران رها نبود. سعید که در بازگشت از ایران در سالهای نخست پس از حاکمیت روحانیون امید بسیاری به تغییر در زادگاه خود داشت، چند سال بعد در مصاحبه ای با یک روزنامه آلمانی گفته بود که ملاها برای مدتی طولانی بر ایران حکومت خواهند کرد و او فکر نمی کند که در دوران زندگی خود بتواند به کشورش بازگردد.

عاقبت نیز چنین شد و شاعری که در نوجوانی از مادر و سرزمین مادری دور افتاده بود، سرانجام در سرزمینی درگذشت که تنها زبان فاخرش را به عنوان میهن دوم خود برگزیده بود.

دو روز پس از درگذشت سعید میرهادی روزنامه استاندارد اتریش درباره این شاعر ایرانی تبار آلمانی زبان نوشت: "نویسنده تبعیدگاه خود را در مونیخ یافت، میهنش را در زبان آلمانی."

زیبا کرباسی

فراز رفتن از جاودانگی

اسماعیل خویی با زیستن شکل های مختلف مرگ و در آخر با دادن چهره ی خدایی ی عشق و زندگی به آن، توانسته است مرزهای فکری را با غلظت حس و عاطفه در هم بریزد و معنایی یگانه به هستی ی آن ببخشد. تنها نیروی عشق است که از درون، این یگانگی را مهیا می کند. این آغاز آزادی ست شاید. به این دلیل است شاعر بزرگ عمیقا نمی تواند از دو واژه ی آبادی و آزادی دل بکند... .

شکست خواهد خورد
این را آئین مرگ می داند
غزلواره
اسماعیل خویی

آنه کارسون شاعر کانادایی ی معاصر در آغاز یکی از دفترهای شعرش به نام زیبایی ی همسر می گوید:

زخم ها نور خود را دارند
این را یک جراح می گفت
اگر همه ی چراغ ها را خاموش کنید
لباس زخم ها خواهد درخشید
خواننده های منصف
من کمتر درمان موشکافی تجویز می کنم
و بعد*
با درایت و تنگی ی تام
بعد از یک فاصله ی بلند
لغت تاخیر را پیش رو می کشد

من اما این تاخیر شخصی ی خود را در بیان بزرگ داشتن اسماعیل در بیست سال گذشته به این زخم تشبیه می کنم که نور خودش را داشته است. پس می خواهم سخن این عصر دلپذیر را با مصرعی از دیوان شمس تبریزی آغاز کنم از مثنوی ی خوش حال و برکت مولانی که سده ها پیش سروده است

آفتاب آمد دلیل آفتاب

یا تکرار تقریبی ی آن از زبان لویی آراگون شاعر فرانسوی ی معاصر

این که آفتاب آفتاب است

و ربطش دهم به شاعر برجسته ی سرزمین مان اسماعیل خویی و شعر او

از سویی به زندگی ی جسمانی حضورش
سوی دیگر زندگی ی معنوی ی شعر پرفروزش.

که با فهم کوچک من در شعر بلند غزلقصیده ی آغوش عشق و چهره ی زیبای مرگ با افزون های تازه ای که به درک من می‌بخشد به تعالی می رسد.

همگی می دانیم که حتی برای برشمردن نام آثار او در این فرصت محدود را امکانی نیست.

همچنین همه ی داشته های من از دفترهای شعر او برمی گردد به بیست سال گذشته. یعنی شعرهایی از دفتر های تازه ی او را من تنها توانسته ام، جسته و گریخته در سایت ها و جنگ های ادبی دنبال کنم.

پس، تصمیم گرفتم این شعر بلند را گواه بگیرم و سیمای سخنم را برای شما در این دقایق ممکن، روشن کنم.

اگر ما در این شعر به سه مقوله ی مهم عشق مرگ زندگی به شکل یک تریلوژی نگاه کنیم
یعنی سه ضلع درشت مثلثی که از هم ناگزیرند
به راحتی این سه آرایه جایگزین هم می شوند
حالا اگر مرگ را مرد
زندگی را زن
و
عشق را محرک یا انرژی معرفی کنیم،
با حرکت کفه های سه گانه ی این میزان، این سه از هم

مدام پر و خالی می شوند.
عشق با موج های عاطفی اش به راحتی از پس این حرکت ها برمی آید.
آن گاه دانستم که تا خورشید باشد
ذات ها از سایه ی خود ناگزیرند
یعنی پس ای مرگ
من تا که باشم
هر جا که باشم من
تو هم هستی در آن جا و
هر جا که می روم
آن جا می آیی
شعر با معناهای مرگ آغاز می شود
با داستان و جستجویی که دستی بر خاطرات و پایی در کودکی ی شاعر دارد
با اتفاق هایی که مرگ را با فرم های متوالی تجربه کرده است
در برق چشم گربه ای که کبوترهایش را شکار کرده است، و گاهی هم از دست خودش پاره سنگی بر شقیه ی سگی را نشانه رفته و بر آن اصابت کرده است.
و بعد*
آهسته ما را با خوی و رنگ و بوی خانگی ی خویش آشنا می کند
با چگونگی ی مرگ پدرش در بستر بیماری، وقتی مادرش بین دعا و نفرین از خدا می خواهد تا همسرش کمتر درد بکشد و شاعر با همه ی کودکی می تواند به مرگ پدرش رضایت دهد.
با پیوند زدن جان پدر به کبوترهای پاپَرِّ سپیدش و این درک تازه را از مرگ پیش پای ما بگذارد
و بعد*
او مرگ را به بازی می گیرد
با فرو بردن انگشت در کندوی زنبورها
تا این که آهسته برسد به مرگ دوستان فدایی ی خویش
چونان سعید سلطان پور
اما تو با من بودی ای مرگ
هر جا که می رفتم تو بامن بودی ای برگ نهایی
از دفتری که برگ هایش را
اکنون دگر خود می نوشتم
در فرصت کوتاه بین سرنوشتم تا سرشتم
اساس عمق دادن به فکر، این جا از سطح کاغذ آغاز می شود
اشاره ها و نشانه های شعر، آهسته، فرمان مرگ را بدست شاعر می دهند
و او موفق می شود آغاز فرجام ها را از دفتر زندگی به دفترهای ویژه ی شعرش منتقل کند
تا برسد به مرگ نزدیک ترین زن زندگی اش؛ مادربزرگ، آن ماده ببرآهو طاووس گرگش، دوشیزه ی گیسو سپیدش.
آیینه گردانی ی شاعر این جا آغاز می شود
آن برگشت، آن تبدیل یا ترنسفورمیشن
آگاهی به ماهیت و سرشت شعر، به مونث ی که مکان دار امن ریشه است
آفریننده ست
و بعد*
می رسد به شکنجه شدنش در ساواک.
زمانی که تصمیم به خودکشی می گیرد مهربانی ی پاسبان که سیگاری به او تعارف می کند او را به زندگی برمی گرداند و به این آگاهی که در راه رسیدن به آرمان تا جاودان راه پرتکرار مرگ به روی او باز است.
و بعد*
هنگامی که انقلاب پر از امید، از دست مردم ربوده می شود، به مرگی دیگر روی می آورد، که نام صامت و سمجش تبعید است
و بعد*
برای این که بتواند این همه را تاب بیاورد، به یاد تک تک رفقایش می افتد که در راه آزادی جان سپردند و دوباره به کفه ی زندگی پناه می برد
تا در صفحه های پایانی ی این دفتر به آن حقیقت بزرگ می رسد.
به خویشتن خویش. به شعر. به زیبایی ی مطلق آن. به آمیزش عشق و زیبایی در هم
به شعر که همه چیز او را در بر می گیرد
هست و بود بیرون و نهان؛ دار و ندار او می شود

این جا مشی ی او با مشیانه یا به زبانی دیگر آنیما و آنیموسش با هم روبرو می شوند
با توان عشق، در ادغامی عاشقانه در جان هم جاری می شوند.
مرگ و زندگی به کالبد کلمه جان می دهد و به ماهیت تازه ای می رسد.
توان شاعر در پروراندن و به مقصود رساندن فکری عمیق که از آن ها بی مرگی روییده است، به شعر امکان زندگی می دهد.
در هم ریختن سه موضوع مهم عشق و مرگ و زندگی فصل تازه ای را برای فکر مهیا می کند.
اسماعیل خویی با زیستن شکل های مختلف مرگ و در آخر با دادن چهره ی خدایی ی عشق و زندگی به آن، توانسته است مرزهای فکری را با غلظت حس و عاطفه در هم بریزد و معنایی یگانه به هستی ی آن ببخشد. تنها نیروی عشق است که از درون، این یگانگی را مهیا می کند. این آغاز آزادی ست شاید. به این دلیل است شاعر بزرگ عمیقا نمی تواند از دو واژه ی آبادی و آزادی دل بکند. او توانسته است در این شعر به هر دوی این واژه ها دست بیازد و سرزمین آباد و آزاد خود را در راس جهان آفرینش بیافریند.
بعد از این شعر چه بسیار مدعیانی بودند که ادای به ژرفا رفتن، در ژرفای واژگانی ی مرگ و عشق را سعی در تکرار کردند که پیروز نبودند.
شاید باید بگویم به عبث رفتند.
چرا که هر آنچه باید و شاید را اسماعیل خویی به مثلث میزان کشیده است.
ما در هر قسمت داستانی ی شعر با میزانی روبرو هستیم با کفه های مرگ/ زندگی و سنجه های عشق در وزن های متوالی.
شگرد شعر اما از خویش به خویش رسیدن است.
در حرکتی معکوس.
این بار شاعر اما، از مرگ آغاز می کند و به زندگی می رساند.
هم مرگ را و هم مکرر مرگ را.
اگر این، دستاوردِ فراز رفتنِ معنای واژگانی ی جاودانگی نیست
پس چیست؟
*
تکرار و بعد عمدی ست. اشاره به تکرارهای بی مانندِ شعر "بازگشت به برجوورتسی" ی اسماعیل خویی دارد.

*این متن سخنان زیبا کرباسی است در مراسم بزرگداشت اسماعیل خویی در آوریل ۲۰۱۸

محمد حسین‌زاده

به یاد اسماعیل فصیح

دوران، دوران آپولو یازده بود و مسابقات بوکس محمد علی کلی روی صفحه سیاه و سفید تلویزیون مبله بلر. فصل راز و نیاز از راه دور با سوفیالورن و حسرت خوردن به مارچلو ماسترویانی و آلن دلون. سالهای پیکان جوانان قسطی و پک زدن به سیگار وینستون پشت دو لیوان آبجوی تگری مجیدیه. روزگاری که هنوز اعلیحضرت دست توی جیب های جلیقه اش نکرده بود و «راه قدس از کربلا» نمیگذشت و بوق نفتکشهای اقیانوس پیما خواب را از جزیره خارگ گرفته بود. سالهای هنرستان شرکت نفت و رویاهای دور و دراز نوجوانی و ... توی همین سالها بود که با اسماعیل فصیح آشنا شدم. مردی که بعدها رمان نویس معروفی در عرصه ادبیات ایران شد.

صبح ها که منتظر زنگ و رفتن به کلاس بودیم او را می دیدیم که عینک دودی درشتی به چشم داشت و شق و رق و اتو کشیده از کنار درختهای بلند اکالیپتوس محوطه هنرستان می گذشت. چهارشانه بود و کم حرف، جنتلمن بود و جدی. شاید هم قدری دیر آشنا و تودار. فصیح معلم زبان انگلیسی مان در هنرستان شرکت نفت اهواز بود.

بنظرم داشت رمان «شراب خام» را می نوشت که روزی از من پرسید آیا میتوانم بخش هایی از کتاب را در ساعات بعد از درس برایش تایپ کنم. من با خوشحالی قبول کردم و این شد پیش درآمد دوستی ما و چیزی فراتر از رابطه معلم و دانشجو.

نوشته هایش را که میخواندم از آنهمه ریزه کاری در به تصویر کشیدن فضای داستان ها شگفت زده میشدم. انگار که به دیدن فیلمی سینمایی رفته باشی و یا اینکه تو خود در ماجرا حضور داری. گمانم از همینجا بود که شوق نوشتن در من بیدار شد و بعدها شروع کردم به نوشتن داستانهای کوتاه در مجله فردوسی.

چند سال بعد که شرکت نفت در اهواز کار میکردم کتابهای او یکی بعد از دیگری از چاپ در میآمد. کتابهایی که بیشتر جاها کاراکتر اصلی در واقع خود او بود با نام مستعار «جلال آریان». گوشه هایی از زندگی بچه زیر بازارچه درخونگاه تهران. صحنه پردازی هایش در فاصله دیالوگ های کوتاه و گاه با چاشنی جمله ای به انگلیسی معرکه بود. نوشته هایی به دور از کلمات قلمبه سلمبه ملال آور. فصیح نه چون آل احمد می نوشت و نه حتی مثل احمد محمود یا گلشیری و دولت آبادی. هرچند بقول خودش از احمد محمود و جمالزاده تاثیر پذیرفته بود اما بهرحال سبک ابداعی خودش را داشت. یک جور وقایع نگاری ادبی شبیه ارنست همینگوی شاید.

از میان رمانهای فراوانش اول «ثریا در اغماء» سخت به دلم نشست و پس از آن «زمستان ۶۲» که جنوب جنگ زده را به تصویر کشیده. از فرار مردم آبادان زیر باران خمسه خمسه عراقی ها تا کاکل سوخته نخل های خرمشهر. از رفت و آمدهایش به پانسیون سعدی در نیو سایت*۱ تا زندگی مجردی در هتل آستوریای اهواز و جستجوی ادریس آل مطرود پسر بسیجی مستخدمش که در خلال جنگ مفقود شده بود.

اسماعیل فصیح چند سال بعد هم در دانشکده نفت آبادان تدریس میکرد و هم در اداره آموزش شرکت نفت اهواز. اما من تماسم را با او حفظ کرده بودم و هر از گاهی پیاده از

مین آفیس*۲ میآمدم به محل کارش در خرمکوشک*۳ و به او سر میزدم. حالا اگر شده برای سلام و علیکی کوتاه که هیچوقت هم کوتاه نبود چرا که کنجکاوی و پرسش های من در باره نوشته هایش به درازا می کشید.

اوضاع مملکت که کن فیکون شده و هرکی پر زد و رفت زیر یک ستاره دور، من هم از اسکاندیناوی سر درآوردم اما خاطرات سالهای هنرستان با فصیح و کتابهایش که تقریبا همه را خوانده بودم برایم باقی ماند.
سال پیش تصادفا در اینترنت به مطلبی برخوردم که خبرنگاری در تهران به دیدارش رفته و مصاحبه ای انجام داده بود. معطل نکردم و به خبرنگار (گمانم سعید کمالی بود) ایمیل زدم و تلفن فصیح را خواستم. در جواب نوشت که استاد سخت بیمار است و حافظه درستی ندارد و دوستانه سفارش کرد که مزاحمش نشوم. برایش نوشتم سه سال تمام در هنرستان شرکت نفت اهواز تقریبا هر روز با فصیح دیدار داشتم و خاطره ها بسیار است. عکسی هم از آن دروان برایش ایمیل کردم که یکمرتبه در ایمیل بعدی نوشت بهتر است تماسی بگیری حتما خوشحال میشود. اما اینرا هم گفت که استاد دچار فراموشی ست و خانمش به او کمک می کند تا چیزها را بیاد بیاورد و تنها بین ساعت فلان تا فلان تماس بگیر و آنوقت شماره تلفنی را داده بود.

هفته بعد بارها گوشی را برداشتم که تماس بگیرم منتها هرچه سعی کردم نتوانستم خودم را قانع کنم تا صدای او را در آن شرایطی که داشت بشنوم. اسماعیل فصیح شیک و اتو کشیده که شق و رق راه میرفت و انگلیسی حرف زدنش معرکه بود کجا و پیرمردی خسته و فراموشکار روی تختی در بیمارستان شرکت نفت در خیابان حافظ تهران کجا؟ این بود که با همه اشتیاقم هرگز جرات نکردم تماس بگیرم و نگرفتم.
در مرداد ۱۳۸۸، در گرمای ۴۰ درجه بالای صفر ماه جولای در آستین تگزاس در مرخصی بودم و گرمای خوزستان را به یاد میآوردم، که روی وبسایت بی بی سی فارسی میخوانم: اسماعیل فصیح ۲۵ تیرماه در تهران در گذشت.

مرداد ۱۳۸۸/جولای۲۰۰۹

Texas Austin

)- منطقه خانه های مسکونی کارمندان شرکت نفت در اهواز/New site ۱نیوسایت (

)- دفتر مرکزی شرکت نفت در اهواز/ Main Office(۲مین آفیس
۳خرمکوشک- محله ای در اهواز

و مطالبی دیگر...

معرفی کتاب

انتشار سه مجموعه شعر از علی صبوری در نشر مهری

از کتاب " **هفتاد غزل عاشقانه**"
که درهفتاد سالگی شاعر کتاب این نام را بر پیشانی دارد

باتو از باران فروردین شب مستان چه گفت ؟
جرعه ، جرعه نم نمک در گوش تاکستان چه گفت ؟

شب چه گفت ازعشق ،ماه وخوشه ی پروین چه گفت؟
سر به روی شانه خم ، آن یار درباران چه گفت؟

روز پنهان بود افق ، با جان عاشق پر کشید
لحظه ی دیدار، یارم ، با تو درباران چه گفت ؟

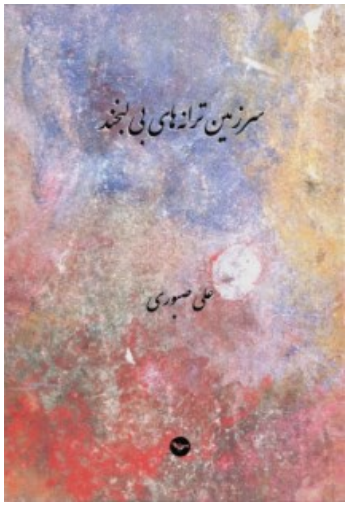
قفل ، پشتِ قفل آوخ .... پچ، پچِ دلدادگان
لحظه های عاشقی ، دلدار من پنهان چه گفت؟

کس نمی آید نمی پرسد چه برما رفته است؟
بوی پیراهان یوسف ، قاصد کنعان چه گفت؟

چشم بردر، گوش بردر، قفل بردر ،دل به در
جان به لب آمد به گو ای یار من جانان چه گفت؟

۱۷/۱۲/۹۷

از کتاب سرزمین ترانه های بی لبخند

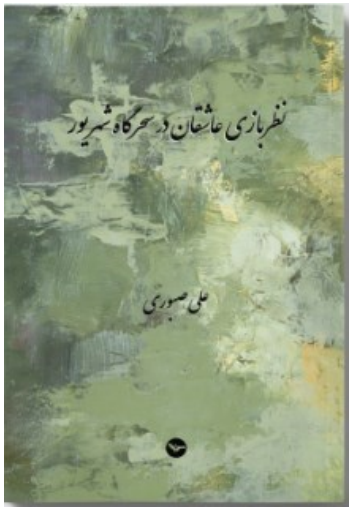


"تاوان"

پرندگان ،
پریدن را می آموزند
کودکان
ایستادن را
وتو ایستاده به خاک افتادی،
نه به خاطر پر باز کردن
نه به خاطر پرواز
به تاوان ایستادن

پاییز /۹۶

از کتاب **نظربازی عاشقان در سحرگاه شهریور**



دختران خاوران

برای دخترم : روژین

دخترم
اینجا خانه ی من است
کوه ها و دریا ها فرزندان من
و زمین و ماه ستایشگرم
برف های بسیاری
شانه هایم را سفید پوش کرده اند
توفان های زیادی را
از سر گذرانده ام
توفان های که از رویا های من
سخن می گویند
از سرپناهی کوچک برای عشقی بزرگ،
از آرامش نسیم در همسایگی توفان،
از مهربانی سنگ با آیینه
و از من که شوریده وار دوستت می دارم

آبشار ها
و رودهای فراوانی سرازیر می شوند
وخون مرا پهن می کنند ،
درکف خیابان ها
اینجا سرو های بسیاری قد می کشند
ودختران کارون،
دختران خزر،
دختران خاوران،
دختران کبوتران
ودختران پروانه و سنجاقک و باران
در آغوش آنان آواز می خوانند
توبرمی گردی و دلتنگی پایان می یابد
وشعرهای من
درکنار تو زیباتر می گردند

خرداد / ۹۹

نشر آفتاب از **مجید نفیسی** منتشر کرده است؛

عشق آمریکایی من

فصل چیدن تمشک

بار دیگر به آبشار می‌رویم
تا تو تمشک بچینی
و دانه‌دانه به دهان من بگذاری.
من تمشکهای سرخ و سیاه را
به یک اندازه دوست دارم
چونان بوسه‌های تو:
رسیده و نارسیده.

راهی که به آبشار می‌رسد
از بیشه‌ها و جویبارهای بسیار میگذرد.
ما دست یکدیگر را گرفته‌ایم
و با اندوه
به شاخه‌ای زخمی گوش می‌دهیم
که در باد ناله می‌کند.

شتاب کن
شتاب کن دلدار من
که فصل چیدن تمشکها
تند در گذر است.

سه سپتامبر دوهزاروسیزده

رمانی از مسعود کدخدایی

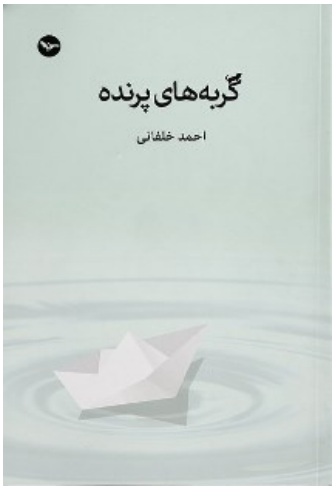
بهرام و کتایون با دو دخترشان در اروپا موقعیّت اجتماعی و شغلی خوبی دارند. سارا در نیویورک کار تازه ی پیدا کرده که به خاطر آن جشن می گیرند. اما اتفاقی می افتد و زندگی خانواده دگرگون و بهرام دچار افسردگی می شود. او به یاری روانشناس و دختر دیگرش کم کم به زندگی عادی برمی گردد و با زیر و رو کردن خاطراتش از کودکی تا جوانی، در پی باز سازی شرایط و موقعیت های کشور از آغاز دهه ی سی تا پایان دهه ی پنجاه برمی آید.

چرا جوان سر به راهی چون او، همراه میلیون ها تنِ دیگر به خیابان ها ریختند و پادشاهی کهن سال ایران را برانداختند و موجب قدرت یابی حکومتی دیگر شدند؟ شرایط و سنّت هایی که از پیش بر جامعه حاکمند، چه تأثیری بر ما دارند؟ «موقعیّت ها» در تصمیم گیرهای ما چه تأثیری دارند؟ ما تا چه اندازه می توانیم بر شرایط و موقعیّت ها تأثیر بگذاریم؟

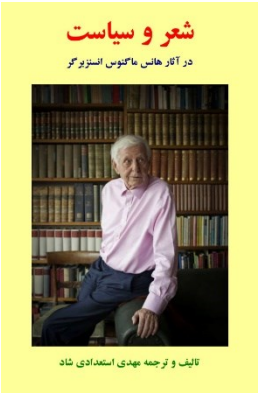
بهرام با زیر و رو کردن خاطراتش، تلاش می کند تا پاسخی برای این پرسش ها بیابد.

این رمان بخش پایانی سه گانه ای است که با رمان «تو هم آرام می گیری» آغاز و با رمان «مرز» ادامه می یابد. هر کدام از این رمان ها را می توان مستقل از دوتای دیگر نیز خواند.

رمانی از احمد خلفانی



رمان "گربه‌های پرنده" نوشته احمد خلفانی را انتشارات مهری لندن منتشر کرده است. داستان در یک عمارت شش طبقه در یکی از شهرهای آلمان اتفاق می‌افتد. زندگی شخصیت‌های داستان با وجود ارتباطات کاملا اتفاقی عمیقا به هم گره خورده است. آقای بادن و خانم هابل هم‌زمان هم دوست و هم دشمن یک‌دیگرند. عکس گربه‌ای گم‌شده در مرکز این رمان است، گربه‌ای که هم حضور دارد و هم غایب است، هم پیوند می‌دهد و هم باعث جدایی است. از آن‌جا که بادن شاعری شکست‌خورده و ناامید است، ادبیات نیز به یکی از محورهای اصلی رمان تبدیل می‌شود. راوی که ظاهرا فقط گزارشگر وقایع است و نسبت به همه چیز بی‌تفاوت، داستانش را بی‌واسطه از گفتگوها و بگومگوها و دوستی‌ها و دشمنی‌های پنهان و آشکار ساکنان خانه می‌نویسد. او، در عین حال که خود نیز درگیر زنی مرموز به نام "لانا"ست، در آخر رمان که همه چیز تمام‌شده به‌نظر می‌رسد، به راز گربه پی می‌برد و زاویه‌های تاریک زندگی شخصیت‌ها را به خواننده می‌نمایاند.



شعر و سیاست در آثار هانس ماگنوس انسنزبرگر
تألیف و ترجمه؛ مهدی استعدادی شاد

مولف میل داشت این کتاب در داخل ایران منتشر شود. پس از یافتن ناشر، شش ماه در انتظار دریافت مجوز برای انتشار کتابی ۱۲۳ صفحه‌ای گذشت. تا اینکه سرانجام هفته پیش ناشر در تماسی با مولف گفت که ارشاد در ابلاغیه‌ای سه مورد ایراد در کار دیده است. نخست کلمه‌های فاحشه و زنباره در شعری باید حذف شود . دوم، عبارت"آخرالزمان امری موقتی است" باید حذف گردد و سوم، از صفحه ۹۸ تا ۱۲۰ باید کنار گذاشته شود . آن هم به دلیل مختصر شده زیر که اسلامیسم را به کل اسلام تعمیم داده است.

مولف که ابلاغیه ارشاد در مورد حذف و سانسور ترجمه خود را قابل پذیرش نمی‌داند، متن کامل را برای انتشار رایگان در اختیار **باشگاه ادبیات** گذاشته است.
https://www.bashgaheadabiyat.com/product/maghnos/

Avaetabid No. 20