دوماهنامه ادبی، هنری و فلسفی
مهر و آبان ۱۳۹۳
سال اول، شماره سوم

آنانکه در عشق ناتوانند می‌جنگند!
پسرهای افغان گریه نمی‌کنند!
سرگذشت داستان کوتاه در افغانستان
مرا قومندان صدا نکنید
ناقرارم مرا جای نگذاری
و پدرم بودا شده بود
معشوقه با کسره‌ی اضافه
فرانک سیبلی؛ درباره کیفیات زیبایی‌شناختی
پیشینی عاطفی نزد دوفرن
حضور مؤثر نقش‌های فرعی در تعزیه
مدل استخوانی ما!

ویژه‌نامه‌ی

افغانستان

عارف جعفری / صادق دهقان / محمد حبیبی / عارف حسینی
رضا اسدی / رسول سیمیا / حفیظ‌الله شریعتی / شکریه عرفانی
علی‌مدد رضوانی / مریم احمدی / تقی واحدی / حبیب‌الله صادقی
لیلا خالقی / زهرا نوری / حکیمه اخلاقی / نرگس زمانی / ریحانه بیانی
زهرا زمانی / زهرا نوری / مانی رشتی‌پور / آرمان شجاع / مهرنوش دقیقی
منادا ناطقی / مونا گلپایگانی / مهدیس شوندی / رضا هزاره / نادیا انجمن
امان میرزایی / سارا محمدی / زهرا بوستانی / محمد کریمی / سعید شمس

چرا برتری؟

هنوز هزار تومان خیلی می ارزه

درمان بیش از ۹۰۰۰ کودک مبتلا به سرطان تنها با وجود دارو و بهترین امکانات درمانی ممکن می شود. ۶۰ درصد از هزینه های درمان سرطان برای خرید دارو مصرف می شود. در تأمین هزینه های دارویی کودکان مبتلا به سرطان محک مشارکت کنید.

با ما تماس بگیرید: ۰۲۱ - ۲۳۵۴۰

با شماره گیری کد #۷*۷۳۳* و یا #۷۲۰* از طریق تلفن همراه، ما را یاری دهید.

محک

مؤسسه خیریه حمایت از کودکان مبتلا به سرطان

mahak-charity.org

زنجیره امید

به رویای کودکی‌اش بال پرواز دهیم

موسسه خیریه زنجیره امید

درمان کودکان محروم مبتلا به بیماری‌های قلبی، ارتوپدی و ترمیمی

تهران، خیابان ولیعصر، بالاتر از میدان ونک
خیابان شهید خدامی، پلاک ۴۷، طبقه اول
دفتر: ۶۰-۸۸۲۰۹۲۵۹ | واحد جذب حامیان: ۸۸۶۴۵۸۰۰
واحد قلک: ۸۸۶۴۵۸۰۱ | فکس: ۸۸۲۰۹۲۵۸
آدرس پست الکترونیک : info@zanjirehomid.ir
www.zanjirehomid.ir

کارگاه‌های هنر و خلاقیت

ویژه مادر و کودک

آدرس: میدان اقدسیه، بزرگراه ارتش، شهرک نفت
خیابان کنگان، کوچه کنگان ششم، پلاک ۲۷

تلفن ۲-۲۲۴۴۸۶۳۱

www.koodakeayande.com

دوماهنامه ادبی، هنری و فلسفی
مهر و آبان ۱۳۹۳
سال اول، شماره سوم

امیر خوش‌سرور	سردبیر
حامد فریاد	دبیر بخش ادبیات
مانی رشتی‌پور	دبیر بخش فلسفه
سعید شمس	دبیر بخش کاریکاتور و داستان مصور
مهرنوش دقیقی	دبیر بخش سینما – تئاتر
مهدیس شوندی	دبیر بخش دیوار
حسن اکبری	مدیر فنی
محبوبه رازی	صفحه‌آرا
امیر خوش‌سرور	گرافیست
خانه ادبیات افغانستان	با سپاس فراوان
حامد فیض‌آبادی، سمیرا حیدری و علی‌محمد محمدی	همکاران این شماره

www.nashr-kalagh.blogfa.com	آدرس وبلاگ
nashr.kalagh@gmail.com	آدرس ایمیل

• آثار (داستان، شعر، مقاله، هنرهای تجسمی و ...) مندرج در کلاغ بیانگر دیدگاه پدیدآورندگان آن‌ها بوده و لزوماً بیانگر دیدگاه گردانندگان دوماهنامه نیست.
• کلاغ در ویرایش و اصلاح مطالب آزاد است.
• مقالات ارسالی باز پس داده نمی‌شود.
• هرگونه استفاده از مطالب کلاغ با ذکر منبع امکان‌پذیر است.

درگذشت «مجید بهرامی» هنرمند برجسته‌ی سینما و تئاتر را به خانواده‌ی محترم‌شان، جامعه‌ی هنری کشور و دوستدارانشان تسلیت عرض می‌نماییم.

دوماهنامه‌ی ادبی، هنری و فلسفی کلاغ

درگذشت «مرتضی پاشایی» خواننده‌ی محبوب موسیقی پاپ را به خانواده‌ی محترم‌شان، جامعه‌ی هنری کشور و دوستدارانشان تسلیت عرض می‌نماییم.

دوماهنامه‌ی ادبی، هنری و فلسفی کلاغ

فهرست

سرمقاله	۱۰	امیر خوش‌سرور
کاریکاتور	۱۴	سعید شمس

داستان

مرا قومندان صدا نکنید	۱۶	تقی واحدی
و پدرم بودا شده بود	۱۹	حبیب‌الله صادقی
گورکی	۲۱	لیلا خالقی
بمان دیگر	۲۳	زهرا نوری
تاب	۲۵	حکیمه اخلاقی
گردو	۲۹	نرگس زمانی
انتقام	۳۲	زهرا زمانی
ناقرارم، مرا جایی نگذاری	۳۴	رسول سیمیا
سرگذشت داستان کوتاه در افغانستان	۳۷	ریحانه بیانی

شعر

گامهای سبز باران	۴۲	نادیا انجمن
نیست شوقی که زبان باز کنم	۴۳	نادیا انجمن
کودکان	۴۴	عارف جعفری
بازوی جهانگیر	۴۵	صادق دهقان
بانو	۴۷	محمد حبیبی
فاصله	۴۸	عارف حسینی
معشوق با کسره‌ی اضافه	۴۹	رضا اسدی
عکس سیب	۵۰	رسول سیمیا
شعرهای کوتاه	۵۱	حفیظ‌الله شریعتی
برای یافتنت	۵۲	شکریه عرفانی
لیلا	۵۴	علی‌مدد رضوانی
الهه‌ی خواب‌های تو	۵۵	مریم احمدی
چرخ خیاطی	۵۷	امان میرزایی

..... ۵۸ سارا محمدی

دروغ جهان ۵۹ محمد کریمی

وقتی نیستی ۶۰ زهرا بوستانی

فلسفه

فرانک سیبلی؛ درباره‌ی کیفیات زیبایی‌شناختی ۶۲ مانی رشتی‌پور

پیشینی عاطفی نزد دو فرن ۶۸ آرمان شجاع

سینما – تئاتر

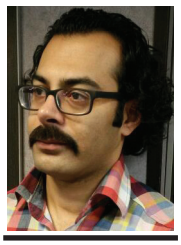
آنانکه در عشق ناتوانند می‌جنگند! (نگاهی به فیلم سنگ صبور) ۷۸ مهرنوش دقیقی

پسرهای افغان گریه نمی‌کنند! ۸۱ پیتر دیس. ترجمه‌ی منادا ناطقی

حضور مؤثر نقش‌های فرعی در تعزیه ۸۴ مونا گلپایگانی

دیوار

مدل استخوانی ما! ۹۰ مهدیس شوندی



چند نکته بی‌ربط و باربط

امیر خوش‌سرور

۱. جامعه هم‌چنان در شوک ناشی از اسیدپاشی به سر می‌برد. هر چند شوک اولیه مشمول مرور زمان شده است و «آلزایمر تاریخی ایرانیان» نیز دست در کار است تا همه چیز به خیر و خوشی به صندوقچه‌ی ذهن آدم‌ها هدایت شود ... امّا امان از این رسانه‌ها که خیال خالی کردن میدانِ «اطلاع‌رسانی» را ندارند و دائماً در حال سیاه‌نمایی هستند و به «تشویش افکار عمومی» می‌پردازند و «داغ» را هم‌چنان داغ نگه می‌دارند و ...

۲۵ نوامبر (مصادف با ۴ آذر) روز جهانی «محو خشونت علیه زنان» است. امّا آیا خشونت بر علیه زنان در اسیدپاشی خلاصه می‌شود؟ نه. «اسید» حدِ نهایت زن‌آزاری است. «اسید» ابزار دست کسانی است که در مواجهه با «زن» جزء استیصال دست‌آوردی نداشته‌اند.

جالب است؛ گویا در «مرز پرگهر» همه چیز باید زنجیره‌ای شود تا همگان نسبت به موضوع اطلاع حاصل کنند و ... احیاناً سری به تأسف تکان دهند. بر طبق آمار غیر رسمی از ابتدای سال ۱۳۹۳ بیش از ۳۰۰ مورد اسیدپاشی در اقصی نقاط کشور داشته‌ایم.

فرض بفرمایید اسیدپاش یا اسیدپاش‌های اصفهان دستگیر شد/ شدند. خُب. با ذهنیت «اسیدپاش» چه می‌کنیم؟ با ذهنیت یک مرد که به خودش حق می‌دهد به هر دلیل بر روی یک انسان اسید بپاشد چه می‌کنیم؟

یعنی باید بپذیریم که یک انسان (= مرد) صبح از خواب بیدار می‌شود، اسید می‌خرد و با یک برنامه‌ی حساب شده به یک انسان دیگر (= زن) حمله می‌کند؟ همین؟ به همین سادگی؟ یا نه. موضوع اندکی پیچیده‌تر است؛ یک انسان (= مرد) که «بیمار روانی» است صبح از خواب بیدار می‌شود، اسید می‌خرد و با یک برنامه‌ی حساب شده به یک انسان دیگر (= زن) که احتمالاً «بیمار روانی» نیست حمله می‌کند. با این فرضِ پیچیده! باید بپذیریم که جامعه ایران حداقل ۳۰۰ «بیمار روانی» دارد که به صورت بالفعل اقدام به جنایت کرده‌اند. وامصیبتا!!!

به باور راقم این سطور امّا موضوع این چیزها نیست. نه. منکر سادگیِ دلیل بعضی از اسیدپاشی‌ها نمی‌شوم. منکر اختلالات روانی بعضی از اسیدپاش‌ها هم نیستم. قصدم انکار سادگیِ بالفعل در آوردن یک امر بالقوه است. به زبان آدمی‌زاد یعنی این جامعه از هر نظر آمادگی این قبیل اتفاقات را دارد و نه فقط دارد بلکه روزانه بازتولید می‌کند. وقتی همکار من یکی از افتخاراتش این است که همسرش حتی برای رفتن به سوپر مارکت هم به او زنگ می‌زند و اجازه می‌گیرد، وقتی همسایه من، فرزندش به زمین می‌خورد و آسیب جزئی می‌بیند و او همسرش را مورد ضرب و جرح قرار می‌دهد که «چرا حواست نبود، پس داشتی چه غلطی می‌کردی؟». وقتی زن جوان مطلقه‌ای نمی‌تواند خانه‌ی مستقلی برای خودش بگیرد چرا که پدرش با این کار مخالف است. وقتی دختر جوانی که پدرش فوت کرده است ولی‌اش می‌شود پسربچه (برادرش) ۱۸– ۱۹ ساله‌ای که شلوارش را نمی‌تواند بالا بکشد امّا دماغش پر از باد غیرت است. وقتی پدری با دخترش لج می‌کند و معشوق او را به حضور نمی‌پذیرد تا دختر عشقش را گدایی کند. وقتی خیانت مرد به زن را باید تحمل کرد چرا که این‌ها هوس مردانه است و زودگذر است و ... امّا خیانت زن به مرد ... هیهات! وقتی خط نگاه مردان این جامعه همیشه، بله همیشه معطوف به پایین تنه زنان است. وقتی متلک‌گویی جزئی از هویت مرد ایرانی شده است و وقتی «انصار حزب‌الله» به خودش اجازه می‌دهد که فراتر از قانون و بالای سر نهادهای انتظامی برای خلق‌الله (بخوانید زنان) خط و نشان امری و نهی‌ای بکشد باید خالق متعال را شاکر باشیم که عده‌ای فقط به اسید اکتفا می‌کنند.

می‌توانیم چپ و راست به حکومت اعتراض کنیم. بله. باید هم اعتراض کنیم؛ به علت عدم دستگیری اسیدپاش یا اسیدپاش‌های اصفهان و مهم‌تر از آن به علت بی‌توجهی آشکار نسبت به خشونت علیه زنان. امّا وظیفه ما به عنوان یک شهروند (فارغ از مقوله طبقاتی) چیست؟

این پرسش محافظه‌کارانه نیست. از قضا از موضعِ چپِ همه کسانی است که بهبود همه چیز را به بعد از تعیین تکلیف با حکومت محول می‌کنند. وظیفه یک فعال اجتماعی و حتّی سیاسی صرفاً دست و پنجه نرم کردن با حکومت نیست. می‌گویم صرفاً و نه لزوماً. آماج تغییر

وضعیت موجود هم صرفاً در مواجهه با حکومت معنا نمی‌یابد. وضعیت موجود بسیط‌تر از حکومت است. جامعه را باید زیر ضرب قرار داد؛ نقد رادیکال جامعه و فرهنگ مسلط. جامعه‌ای که انحطاط اخلاقی‌اش به حدی رسیده است که «اسیدپاشی تفریحی» را ابداع می‌کند. می‌دانید «اسیدپاشی تفریحی» چیست؟

شوخی کردن با سیه‌روزی انسان‌ها، تفریح با ویرانی چفت و بست‌هایی که ما را در بر گرفته است. تصور کنید یک زن در خیابان راه می‌رود. یک موتورسوار به او نزدیک می‌شود و در یک لحظه ... نه. اشتباه نکنید این اسید نیست که بر صورت یک زن نگون‌بخت خوش‌رقصی می‌کند. این آب است که ریخته می‌شود تا صدای قهقهه‌های چند جوان، غم‌انگیزترین نمود انحطاط اخلاقی جامعه ایران را بروز دهد.

۲. «کوبانی» یک الگو در جهان مدرن است. الگوی سرافراز مقاومت مدنی. بله. مقاومت مدنی! لیبرال‌های وطنی می‌توانند به خود بلرزند و ترس‌شان را قِی کنند. در گوشه‌ای از این جهان عده‌ای زن و مرد و پیر و جوان در مواجهه با تهاجم سازمان‌یافته مهیب‌ترین ارتجاع سیاه دوران سلاح بر کف گرفته‌اند. موضوع فقط سلاح‌شان نیست. تیپ و قیافه‌شان هم نیست که پس از چه‌گوارا از فلان چریک خوش‌تیپ کرد سوری برند بسازیم. موضوع اصلی و صد البتّه آموزنده نهادسازی آن‌ها است و گرنه در کردستان عراق بیش از ۵۰ سال است که سلاح از نقل و نبات هم راحت‌تر پیدا می‌شود.

حدود دو سال پیش در ژوئیه ۲۰۱۲، مناطق کردنشین سوریه از کنترل حکومت مرکزی خارج شد. از همان زمان مردم کرد از خلاء قدرت سیاسی استفاده کرده و «خودگردانی دموکراتیک» را جایگزین مناسبات اجتماعی– سیاسی سابق کردند. در چنین شرایطی اولین قدم آن‌ها ایجاد انواع نهادها، کمیته‌ها و انجمن‌ها در خیابان‌ها، محله‌ها، روستاها، بخش‌ها و شهرهای کوچک و بزرگ بود. نقش این نهادها و تشکل‌ها سازماندهی و دخالت دادن مردم در تمام امور جامعه است. در این دوران نهادهای ویژه‌ای برای توجه به عرصه‌های مختلف جامعه از جمله مسایل زنان، اقتصادی، زیست‌محیطی، آموزش و پرورش، بهداشت و مراقبت، حمایت و همبستگی، تجارت و کسب و کار و ... حتّی نهادهایی به منظور آشتی دادن اختلافات میان افراد و اقشار مختلف جامعه و ... سازمان‌دهی شدند.

بدون اغراق اگر مارکس زنده بود مقاومت کوبانی او را آن‌چنان به ذوق می‌آورد که کمون پاریس را – گرچه اولین بود و به این سبب نیز نمادین– از یاد می‌برد. نهادهایی که در کوبانی رشد و نمو یافته‌اند و امروز به شکوفایی رسیده‌اند از بطن جامعه بیرون آمده‌اند. با مشکلات اقشار مختلف جامعه آشنا هستند و لذا کارآمدند.

در جهان کر و کور و لال که ارباب بی‌مروتش جزء با نفت و خون سیراب نمی‌شود "کوبانی" یک ارزش است.

۳. به عکس زیر نگاه کنید.

عده‌ای از نواده‌های کورش کبیر با عزمی اهورایی و غیرتی آریایی و مهم‌تر از آن با تأسی به "منشور حقوق بشر" مدیر یک دبستان را فرامی‌خوانند که "ما به هیچ عنوان راضی به ثبت‌نام اتباع خارجه (افغان) در این آموزشگاه نیستیم."

جالب آن‌جاست که نواده‌های محترم کورش کبیر منظورشان را از اتباع خارجه داخل پرانتز نوشته‌اند تا مبادا مدیر دبستان دچار اشتباه شود و از ثبت‌نام اتباع سوئیس، سوئد، دانمارک و ... ممانعت به عمل آوَرد!

واقعاً به این همه بلاهت (از ابلهان عالم پوزش می‌خواهم) چه باید گفت؟ آیا به راستی تبعیض آن هم در حق کودکان صرفاً بلاهت است و توحش نیست؟ با چه چیزی می‌توان این قبیل اقدامات را توجیه کرد؟ آیا این اقدامات نژادپرستانه نیست؟

وقتی در روز ۱۳ فروردین (سیزده بدر) پلیس اصفهان از ورود افغان‌ها به پارک کوهستانی صفه جلوگیری می‌کند. وقتی بخشدار مرکزی نوشهر حضور اتباع افغانستان را در بخش مرکزی شهر ممنوع اعلام می‌کند. وقتی مدیر کل مهاجران و اتباع خارجی استانداری مازندران با صراحت می‌گوید: "امروز دیگر حضور افغان‌ها برای مازندران یک تهدید به شمار می‌رود." وقتی استثمار کارگران افغان در پرداخت دست مزدهای پایین‌تر از کارگران محلی (بدون دریافت رایانه‌های نقدی) بی‌داد می‌کند و وقتی نوع و نحوه اخراج مهاجرین افغان از ایران را می‌شنویم آیا نباید انتظار داشته باشیم که عده‌ای از هم‌وطن‌های ما در یک اقدام خودجوش و صد البته سنجیده چنین پارچه‌نوشته‌ای را عَلم کنند؟

پاسخ کلاغ به آن‌ها و بسیاری دیگر امّا یک دهن‌کجی آشکار است (به جای واژگان بلاهت و دهن‌کجی می‌خواستم چیزهای دیگری متناسب با شأن و منزلت هم‌وطن‌های گرانقدر بنویسم امّا مهدیس شوندی پادرمیانی کرد. اگر می‌نوشتم احتمالاً حامد فریاد هم انتقاد می‌کرد که چرا اینقدر تند و گزنده می‌نویسی! فلان دوست‌مان هم می‌گفت غیر قابل تحمل است و بهمان دوست‌مان هم از این همه رادیکالیسم! زبان به اعتراض می‌گشود و برای چندمین بار تذکر می‌داد.)

دهن‌کجی آشکار کلاغ اختصاص یک شماره به "ویژه‌نامه افغانستان" است. با این کار خودمان را تضمین می‌کنیم. ریشه‌های تبعیض و نابرابری را در درون خودمان می‌خشکانیم و پای‌بندی اصولی‌مان را به منشور جهانی حقوق بشر نشان می‌دهیم.

۴. در بخش کاریکاتور این شماره، سعید شمس به اوضاع اتوبوس‌های BRT پرداخته است تا به این مسأله بیشتر بیندیشیم که مشکلات سخت افزاری (کمبود اتوبوس‌های شهری) و نرم افزاری (عدم مسئولیت‌پذیری) با دولتی‌سازی و خصوصی‌سازی رفع نمی‌شود.

۵. در بخش داستان این شماره، نویسندگان افغان سنگ تمام گذاشته‌اند. تقی واحدی با داستان "مرا قومندان صدا نکنید"، حبیب‌الله صادقی با داستان "و پدرم بودا شده بود"، لیلا خالقی با داستان "گورگی"، زهرا نوری با داستان "بمان دیگر"، حکیمه اخلاقی با داستان "تاب"، نرگس زمانی با داستان "گردو"، زهرا زمانی با داستان "انتقام" و رسول سیمیا با داستان "ناقرارم مرا جای نگذاری" خوانندگان کلاغ را با نوع داستان‌گویی و ادبیات گفتاری و نوشتاری افغان‌ها بیشتر آشنا می‌کنند. مکمل این بخش نیز مقاله مختصر و مفیدی درباره "سیر داستان‌نویسی در افغانستان" است که ریحانه بیانی به رشته تحریر در آورده است.

۶. در بخش شعر این شماره، شاعران افغان زیبایی طبع لطیف‌شان را با خوانندگان کلاغ به اشتراک گذاشته‌اند. عارف جعفری با شعر "کودکان"، صادق دهقان با شعر "بازوی جهانگیر"، محمد حبیبی با شعر "بانو"، عارف حسینی با شعر "فاصله"، رضا اسدی با شعر "معشوق با کسره‌ی اضافه"، رسول سیمیا با شعر "عکس سیب"، حفیظ الله شریعتی با "شعرهای کوتاه"، شکریه عرفانی با شعر "برای یافتنت"، علی‌مدد رضوانی با شعر "لیلا" و مریم احمدی با شعر "الهه خواب‌های تو"، امان میرزایی با شعر "چرخ خیاطی"، زهرا بوستانی با شعر "وقتی نیستی"، محمد کریمی با شعر "دروغ جهان" و سارا محمدی با یک شعر بدون عنوان زیبایی و خیال را در هم آمیخته‌اند.

۷. در بخش فلسفه این شماره، مانی رشتی‌پور با مقاله "فرانک سیبلی؛ درباره کیفیات زیبایی‌شناختی" و آرمان شجاع با مقاله "پیشینی عاطفی نزد دوفرن" مهمان خوانندگان کلاغ خواهند بود.

۸. در بخش سینما– تئاتر این شماره، مهرنوش دقیقی با مقاله "آنانکه در عشق ناتوانند می‌جنگند!" (تحلیل فیلم سنگ صبور) و منادا ناطقی با ترجمه مقاله "پسرهای افغان گریه نمی‌کنند!" (تحلیل فیلم اسامه) با نویسندگان افغان همراه شده‌اند. در خاتمه این بخش نیز مونا گلپایگانی نگاهی دارد به "حضورمؤثر نقش‌های فرعی در تعزیه" تا این نمایش آئینی علمی‌تر مورد توجه قرار گیرد.

۹. در بخش دیوار این شماره، مهدیس شوندی خاطراتش را شخم زد و به رضا هزاره رسید. هنرمند خلاق افغان که با سماجت غیر قابل وصفش طومار نکبت‌بار تبعیض را در هم پیچید و ... با هم به نظاره آثارش بنشینیم. باقی قضایا را مهدیس شوندی با شما در میان می‌گذارد.

۱۰. در این‌جا لازم است از "خانه ادبیات افغانستان" صمیمانه تشکر کنم. بدون همراهی مسئولان محترم این نهاد مدنی، "ویژه‌نامه افغانستان" صرفاً در حد یک رویا باقی می‌ماند.

بدون تردید این ویژه‌نامه کامل نیست و قطعاً نواقص بسیاری دارد. واقعیتش این است که آنچه از دست ما بر می‌آمد همین است که ملاحظه می‌فرمایید. امیدواریم مورد قبول خوانندگان محترم کلاغ قرار گیرد.

۱۱. و امّا نکته آخر؛

رفیقی برایم اس‌ام‌اس داد که:

Hey you, don't tell me there's no hope at all together we stand, divided we fall.

برایش نوشتم:

برقص ویرانی!

قلبم سنگین‌تر از در و دیوار

بر دار می‌رود

اما هنوز فکر می‌کنم آنجا

روزی کبوتری که مثل گردباد سفید است

بر گردنی که مثل گردباد سفید است

خواهد نشست.

ما به «امید» زنده‌ایم رفیق. به امید ...

شاد باشید

سعید شمس

داســـــتان

مرا قومندان صدا نکنید

تقی واحدی

فرزانه با انگشت نشانه‌ی دست راستش چیزهای نامعلومی روی گلیم رسم می‌کرد. نه نی می‌گفت و نه آ، نه اشک می‌ریخت و نه زاری می‌کرد. گویا تمام اشک‌هایش را دوبار قبلی ریخته بود و التماس‌هایش هم به آخر رسیده بود. من هم دلیل‌هایم را شکل به شکل گفته بودم برای او. امّا دو سه گپ را مانده بودم که آخرالامر برایش بگویم. دوبار قبلی وقتی هردو زن و فرزانه را شانده بودم پیش رویم و گپ‌های دیگر را خلاص کرده بودم، دودل بودم که بگویم یا نه. امّا حالا نتیجه گرفته بودم که اگر نگویم، صبا روز شاید ملامت شوم. باید بسیار پروا کنم و نگذارم که باز یک خطا، سودای عمرم شود. باید نگذارم که باز رگ‌های گردنم بخیزد و بیخود شوم. مثل آن روز که چنان رگ‌های تنم خیسته بود که خود را گرفته نتوانستم. بیل را در همان روی حویلی یلا دادم و رساندم خود را در پسخانه که زن کلان از پشتم دویده آمد؛ «بابه فرزانه؟»

چیزی نگفتم و قوتقل کردم قات بستره را که زن کلان دوباره صدا کرد: «چه گپ شده باز، بابه فرزانه؟»

بی‌حوصله گفتم: «تفنگ کجاسته؟»

که زن ریزه هم خود را رساند. جوره‌ی هردوی شان کیپ کرده بود دروازه را و مثل یک جوره قوقومیو لق زده بودند به من. قامت‌ام را راست کردم و جیغ زدم: «کجاسته؟»

چشمان هر دو زن پلک نمی‌زدند. بستره را گرفتم انداختم ما بین خانه و جیغ زدم: «پدر نالتا گنگه شدین!»

زن ریزه با چالاکی خود را پس کشید امّا شانه‌ی زن کلان در چنگم گیر کرد. زن کلان فغانش برآمد که؛ «دیوانه شدی.»

شانه‌های زن کلان را محکم تکان دادم و باز فریاد زدم: «کجاسته. چرا نمی‌گین؟»

جیغ زن کلان تقریباً فروخورده شد: «پشتِ بکس چرمی.»

شانه‌ی زن کلان را رها کردم و رفتم پشت صندوق چرمی که عقده‌اش را بیرون داد: «برو بگیر. بگیر که نمی‌فامم باز هوس کشتن کی به کله‌ات زده.»

اما زود لحن‌اش تغییر کرد وقتی که دید تفنگ را از پشت صندوق بیرون کردم و گیت آن را هم پس و پیش کردم

ـ بابه فرزانه... بابه فرزانه... بشین که اول ماندگی‌ات برابد، بشین یک گیلاس اَو بیارم برایت.»

تفنگ در دست به تندی از اتاق بیرون شدم. هر دو زن فقط توانستند زاری‌کنان تا پشت دروازه‌ی حویلی مرا تعقیب کنند. جرأت داشتند که در کوچه پای بمانند؟ رفتم که هنوز، قربانْ چریک کنار دیگران بیخ دیوار مسجد ایستاده است. بارها اعلان میدانی کرده بودم که اگر باز هم کسی مرا قوماندان صدا کند با زندگی خود بازی کرده است. منکر نیستم که یک دوره قوماندانی را تیر کردم. لکن از همان پنج سال پیش که رییس حزب مرا پیش عسکرهایم بی‌آب کرد، با قوماندانی غزل خداحافظی خواندم، آمدم طرف باغداری و دهقانی خود. بیگار گرفتن یک موتر کاماز آن قدر ارزش نداشت که رییس یک حزب بشیند یک قوماندان را پیش روی عسکرهایش بی‌آب کند. بدم آمد و از همان روز پس آمدم قشلاق. برای قشلاقیانم گفتم که هوش کنید که مرا قوماندان صدا نکنید از این پس. می‌خواهم همان صوفی منان صاف و ساده باشم. لکن یگان تا... می‌خارد که تا مردم آزاری نکند، قرار نمی‌گیرد. مثل همین قربانْ چریک خدازده. باربار حوصله کردم و لاحول گفتم امّا بدتر شیرک شد. از من سامان بازی جور کرده بود برای خود. آن روز هم خسته از کار روزانه چنان مغزم به جوش آمد از دیوانگی‌اش که دویده آمدم کلاشینکوف را سر فیر کرده پس رفتم به قصدش که بیخار ایستاده بیخ دیوار مسجد. وقتی کلاشینکوف را در دستم دید، بی‌تاب شد که؛ «چه خوردی که هضم نمی‌تانی قوماندان!»

پتوی سر شانه‌اش را دور انداخت و طوری دوید به طرفم که در آن واحد جای خشم را دلم بیم گرفت که مبادا حالا تفنگ را از دستم بگیرد چریک. همین‌طور خواستم فیری هوایی کنم که دستم لرزید و بعد دیدم که چریک روی زمین می‌تپد و جوی خون از سر دلش جاری شده روی زمین. پیش چشمانم سرخی و سیاهی آمد و دیگر نفهیمدم تا این که وقتی به خود آمدم، دیدم خوابیده‌ام روی توشکی در خانه و هردو زن و اولادا بالای سر و پایین پایم شیشته‌اند و رنگ از رخ شان پریده. دست از پایم جدا است گویا که تکان داده نمی‌توانم خود را. چند جایم هم زده و زخمی شده حتماً که با پارچه‌های سفید پیچ خورده است.

سرم را کمی بالا گرفتم و آب دهانم را قورت کردم. گفتم: «فرزانه دخترم اگر ترس تو از این است که دستت تنگ شود، همین جا پیش مادرت قسم می‌خورم که نیم زمین‌ها را در پای تو قواله می‌کنم.»

فرزانه سرش را همچنان خم گرفته بود. چیزی نگفت و فقط خودش را کمی به مادرش نزدیک کرد. گفتم: «دخترم از همین شصت جریب زمین، نیم‌اش از تو.»

زن ریزه گفت: «دیگه اولادا چه بخورند!»

ـ چی؟

زن ریزه چُپ شد. گرچه دلم در گرفت از بی‌پروایی‌اش، امّا صلاح ندیدم که در آن لحظه، وقت خود را در رجزخوانی تلف کنم. دوباره نگاه ملتمسم را به فرزانه دوختم؛ «فرزانه دخترم، صدایت را بلند کو.»

هر دو زن تقریباً چسپیده به هم نشسته بودند و این، لحظه‌یی در ذهنم زنده ساخت که؛ «آنها دست به یک کرده باشند که از زندگی‌ام دست بشویند؟» لکن کوشیدم که زود دور بسازم این تصور را از مغزم؛ «گلثوم تا حالا چیزی نگفته که دلم یخ شود از او. با آن که فرزانه دختر او هست، رقم ماتاب نیش زبان نزده.» چند بار شیطان در دلم خانه کرده بود که ایلا کنم این ماتاب را، ولی خاطر یک تا مچکش جلوم را گرفته بودم. تلاش کردم مظلومیت صدایم را برجسته‌تر کنم؛ «فرزانه، هر دو گاو شیری را هم جهیزیه‌ات می کنم دخترم.»

گویا نگاه فرزانه از فرش جداشدنی نبود که یکبار هم سرش را کمی بلند نمی‌کرد. گفتم: «اگر بادامباغ را هم به نامت کنم، قبول می کنی دخترم؟»

دختر بالاخره زبان باز کرد؛ «می‌گن که قمارباز است تبرشاه.»

ـ گپ می‌زنیم همراهش. اگر مشکل فقط همین باشد گپ می‌زنیم همراهش. بلکه تبرشاه از خر شیطان پایین شود دخترم.»

ـ با دادن من دشمنی گم می شود؟

ـ خدا مهربان است دخترم. دخترم تو را کلان کرده‌ام که یک روزی عصایم شوی. اگر گپم را قبول کنی جان مرا خریده‌ای دخترم.»

دوام سکوت آن قدر تلخی کرد که با خشم گفتم: «گنگه شده‌اید؟ بگویید یک چیزی دخترتان را. دیگه وقت‌ها پند و نصیحت‌تان کر می‌کند گوش آدم را.»

زن ریزه گفت: «دیگه اولادت حق...؟»

چشمانم را که ابلق کردم لحظه‌ای زبانش بند شد. لکن باز زمزم کرد که؛ «جای گپ زدن نماندی برای...»

ـ گم شو از پیش رویم.

گیلاس دم دستم را زدم طرف زن ریزه که سرش را خم کرد و گیلاس خورد به دیوار. گیلاس نشکست ولی زن ریزه بغضش ترقید و دشنام‌گویان گریست که پرخاش کردم: «پخپوت نکو که جانم به لب رسیده.»

زن کلان از وحشت چشمانش لق می‌زد. لکن چیزی نگفت. صدایم را با تمام قوت بیرون دادم: «لامذهب بگوی یک چیزی!»

کومه‌های دختر مثل لبلبو شده بود. دختر پشت در پشت آب دهانش را قورت کرد و به نفس‌نفس افتاد اما گپی نزد. از جایم خیستم و گفتم: «حالا که از تمام دارائیم تیر شدم به خاطر تو و می‌بینم که هیچ دلسوزی به جان آغایت نداری، خودم می‌دانم چی کار کنم.»

لحظه‌ای دهانم را بستم و چشم به راه ماندم که شاید صدایی از گلویش براید. لکن نه، لامذهب چنان لج کرده بود که فکرش را هم نمی‌کردم، چنان بی‌مروتی در حق پدر؟ پدری که یک عمر خودش را فدا کرده تا شما گشنه و تشنه نمانید. حالا زندگی‌اش این‌قدر بی‌ارزش است ها! «حالا که این طور است می‌روم به کلانتر می‌گویم که بگوید برای‌شان که بیایند. می‌گویم که گپ تمام است.»

از اتاق بیرون شدم که صدا مثل سیخ در جگرم فرو رفت؛ «برو که دلت یخ شود.»

فهمیدم که صدا از زن ریزه بود با این حال خود را به نادانی زدم. صورتم را دور دادم و از همان بیرون دروازه جیغ زدم: «چی گفتین؟»

حس سرشار از خشم با نوعی احساس ضعف چنان عجین گشته بود که نمی‌توانستم لرزه‌ی آشکار صدایم را بگیرم. هر دو زن نه تنها از جای‌شان تکان نخوردند، بلکه حتّی در سکوتی مرگبار چشمان‌شان را از نقش گلیم زیر پای‌شان کنده نکردند. تازه پخپوت فرزانه بلند شده بود و شانه‌هایش می‌لرزید امّا وقتی باز هم چیزی نگفت، رویم را چرخاندم و رفتم به طرف دروازه‌ی حویلی. نیت کردم که جواب قطعی را به برادر قربانْ چریک برسانم. «حالا که شما انسان نمی‌شوید می‌گویم به کلانتر که برای‌شان بگوید که دختر با نیم رصد زمین، هر دو گاو شیری و بادامباغ از شما. تمامش از تبرشاه به شرطی که دشمنی از همین روز موقوف.» به منطقی که پشتوانه‌ی راه خود ساخته بودم فکر کردم؛ «اگر مرا قصاص کنند، سه دختر و دو بچه‌ام یتیم می‌شوند امّا اگر فرزانه و دارایی‌ام را بدهم، درست است که غریب می‌شویم لکن خدا مهربان است؛ شاید عروسی دختر، دشمنی ما را گم کند. بلکه تبرشاه از خر شیطان پایین شود و روی فرزانه، خون چریک را بشوید.»

و پدرم بودا شده بود

حبیب الله صادقی

این حرف‌ها درست نیست. پدر گفته بود همگی‌تان ایستاده شوید، همه صنف ایستاده بودیم روی پاهایمان که پدر درس آن روز را شروع کرده بود. این حرف‌ها واقعیت ندارد. این‌طور نبوده که بودا از اول پا نداشته. بودا در آن زمان‌های دور، بسیار دورتر از زمان ما و شما آن‌وقت‌ها که تازه ساخته شده، بسیار زیبا بوده، روی آن را با طلا پوشانده و جواهرات بسیاری بر او آویزان می‌کرده‌اند. بودا بسیار عزیز بوده و مورد احترام و پرستش مردم. در کتاب‌های قدیمی آمده که در چشم‌های بودا یاقوت‌های کلان و آتشین بوده. شب‌ها از نور آن شهر غلغه که شاه‌نشین بوده روشن می‌شده و همین‌طور بوده که بامیان به سرزمین نور و مهرتابان شهرت داشته است.

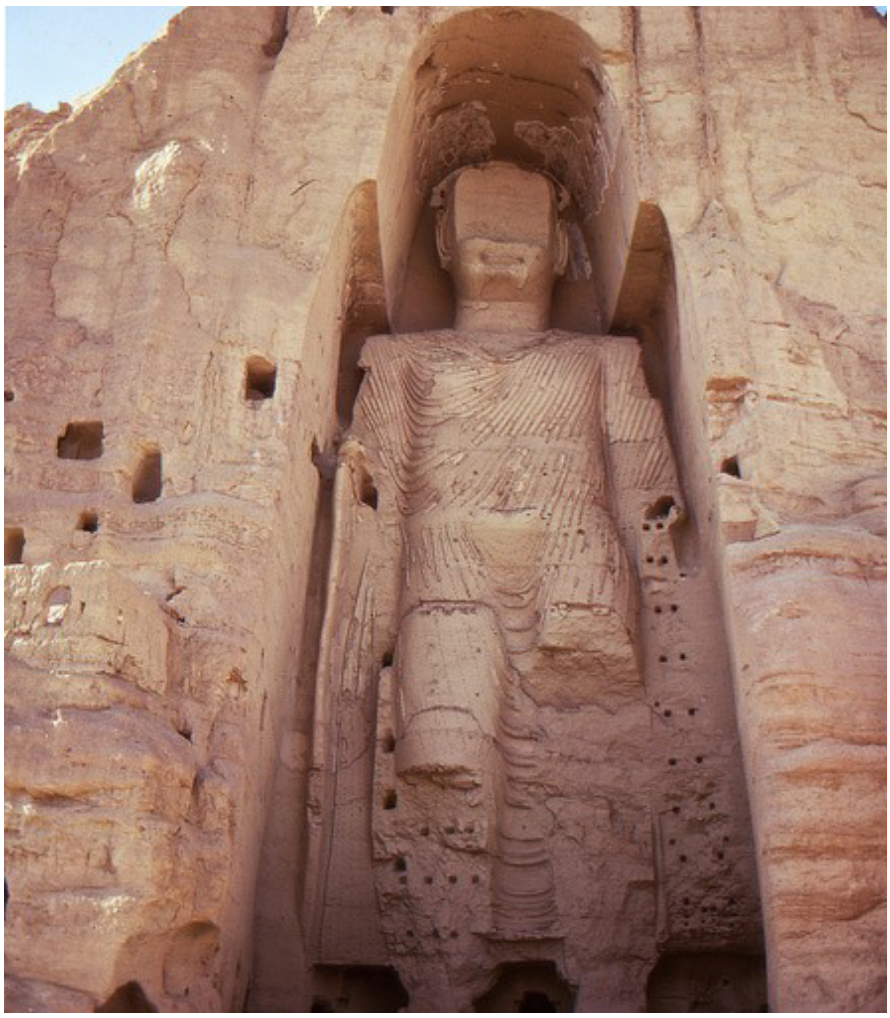
همان که ایستاده بود پهلوی کاکایم. سرش را پایین انداخته می‌گوید دیده است با دوربین/کمره قوماندان صاحب، به همراه آن دیگرهایش که از ماها دور شده به طرف قوماندان رفته‌اند. دیده‌اند وقتی از آنجا دورشده فرود کرده بوده‌اند درون سنگرهایشان. آنها دیده‌اند استاد را با دوربین قوماندان صاحب. بسیار نزدیک دیده‌اند استاد را که آنها دستگیرش می‌کنند. از سرآسیاب و پشت‌بام خانه مامایم به همراه دوربین دیده بودم. تا آن روز بودا را آن‌قدر از نزدیک ندیده بودم. آن‌قدر نزدیک که دستم را دراز کرده خواسته بودم بگیرمش که همانوقت دستم قاب دوربین را پر کرده و بودا از قاب دوربین گم شده و پدرم همراه مامایم خندیده بودند. قوماندان و آنها که عسکرهایش بوده‌اند همه دیده‌اند که طالب‌ها تفنگ بدست از سنگرهایشان که در بالای تپه قرار داشته پایین آمده‌اند آنجا که افتاده‌است پدرم روی زمین. همانجا که دیشب گم شده بود و در روشنی روز پیدایش کرده‌اند آنها که طالبان هستند و دو نفرشان شانه‌هایش را گرفته بلندش کرده‌اند. درون قاب دوربین قوماندان و آنها که عسکرهایش بوده‌اند همه‌شان دیده‌اند که استاد یک پایش نبوده و یکی از طالب‌ها پای افتاده استاد را با لگد زده درون چوقوری می‌اندازد و قوماندان می‌گوید همانجا ماین بوده که در عملیات انفجار کرده یک پای استاد را از او گرفته و عملیات را ناکام ساخته است.

برنامه عملیات را اول شب قوماندان‌ها ترتیب داده گروپ‌های عملیاتی را تقسیمات کردند. موقعیت گروپ ما زیرسنگر طالبان بود و ماها باید با حمایت دو پیکا از زیر سنگر دشمن بالا شده سنگر را می‌گرفتیم. ماها گروپ اول بودیم که با اعلان عملیات به طرف موقعیت حرکت کردیم. در تاریکی شب بالا شدن از دامنه کوه را شروع کرده بودیم که انفجار همه‌جا را روشن کرده بود بعدتر از آن گنک و منکس کورمال کورمال از رد صدایمان در تاریک روشن صبح یکدیگر را یافتیم، صدای قوماندان مابین عسکرهایش بالا و پایین می‌شده که می‌گفته عجله کنید پیش از آن‌که در روشنی صبح گرفتار شویم خود را پس بکشید.

آن شب بی‌نتیجه از عملیات باز گشتیم. شب بعد از آن، عملیات را زودتر و از دو طرف سنگر دشمن شروع کردیم. با فرود قوماندان درون سنگر دشمن، صدای تکبیر از تمام مخابره‌ها بلند شده بود. به دستور قوماندان شروع به پالیدن و پاکسازی اطراف و درون سنگر نمودیم، هیچ‌کس نبود مقدار زیادی پوچک مرمی بود و چند شاجور خالی که از بیرون سنگر فریاد زده بود یکی از ماها. همه‌مان از سنگر بیرون شده استاد را بیرون از سنگر یافتیم. با پشت افتاده بود و چشم‌هایش نبودند و جای بینی‌اش هیچ تشخیص نمی‌شد.

از خانه برآمده بودیم پیش از آن‌که یک بوجی خون‌آلود را پشت دروازه حویلی‌مان بگذارند. زمزمه شکست طالبان در قریه پیچیده است و مجاهدین با فیرهای شادیانه، شادی را در قریه پخش کرده‌اند. بسیار با احتیاط بوجی را از بالای موتر داتسن قوماندان پایین کردند آنها که عسکرهای قوماندان بودند. یکی‌شان پیش ماها آمده نزدیک کاکایم ایستاده شد و آن دیگرهایش از ماها دور شده به آن‌طرف که قوماندان مابین مردم در جای بلندی ایستاده بود رفتند.

پدر گفته بود کار، کار امیرعبدالرحمن‌خان بوده. بودا را چندین بار صدمه زده‌اند آن‌وقت که اعراب آمدند بعد از آن چنگیزخان آمد و در آخر هم امیرعبدالرحمن‌خان ضربه آخر را بر پیکر بودا وارد ساخته. آن قدیمی‌ها که به یاد دارند نقل می‌کنند که قبل از امیرعبدالرحمن‌خان بودا هم چشم داشته و هم بینی، امیر خونخوار وقتی چهره بودا را دیده از تشابه او با مردم بامیان به خشم آمده دستور می‌دهد که چشم‌های بودا را کشیده، بینی‌اش را ببرند. بعد از آن بوده که چشم‌های آتشین بودا خاموش شده به تاریخ پیوسته و باز گفته بود که روزی ما نیز چون پدرانمان در سرزمین مهرتابان به تاریخ خواهیم پیوست.



سه نفر می‌خواستند استاد را بلند کرده روی پتو بگذارند که انفجار شده بود. به خود که آمدیم از استاد خبری نبود و توته‌های گوشت دور و پیش‌مان افتاده بودند. سه نفر را از روی زمین بلند کردیم. یکی‌شان بد رقم زخم برداشته بود و آن دوتای دیگر گنگ و منکس بودند. آنها که بردند قوماندان دستور داد که توته‌های گوشت را جمع کنیم. توته‌ها را جمع کرده روی پتو کوت نمودیم که قوماندان بوجی آورده و یکی از ماها توته‌ها را درون بوجی انداخته بود.

را بوجی خون آلوده پشت دروازه حویلی‌مان بود و بسیاری از مردم قریه دور و پیش حویلی ما جمع شده‌اند. پدر گفته بود بودا را توته‌توته کرده‌اند بعد از آن‌که بامیان لرزیده بود و پدر شتابان پیش از آن‌که ما از خانه خارج شویم داخل حویلی شده بود. پدر آن روز نفس‌اش سوخته بود. اشک از چشم‌هایش می‌ریخت و صدای گریانش هیچ نمی‌برآمد. مادر آب آورده بود و مادر کلان آب به صورت پدر زده بود. پدر سرش را تکان داده نفس سوخته گفته بود. طالبان بودا را انفجار داده توته‌توته‌اش کردند. طالب‌های بسیاری آمده‌اند می‌خواهند توته‌های بودا را درون بوجی‌ها کرده با خود ببرند پاکستان. پدر آن روز بغلم کرده گفته بود ماها را توته‌توته می‌کنند. مادر سرم را روی سینه‌هایش می‌فشارد. اشک از چشم‌هایش می‌ریزد و صدایش هیچ نمی‌برآید.

گورگی

لیلا خالقی

امشب زیاد هوا سرد نیست. فقط باد می‌وزد و شاخه‌های درختان را تکان‌تکان می‌دهد. یخ هیرمند هم شکسته و تا چند روز دیگر کاملاً آب می‌شود. فقط امسال هیرمند یخ زد. سایه‌ی برگ درختان روی زمین خاکی حیاط موزون حرکت می‌کند. ستاره‌ها برق می‌زنند و تکه‌های کوچک ابر در آسمان این‌طرف و آن‌طرف می‌رود. تنها نور حیاط مهتاب است. صدای عوعوی سگ‌ها خواب را از سر آدم می‌پراند و سوز باد آدم را هشیار می‌کند. شاید همین است که باعث می‌شود افراد روی بام پاهایشان را محکم بکوبند. صدای ناله‌ی ضعیف مادر اندر من لای تلپ‌تلپ پاهایشان گم می‌شود. آبه گورگی و گورگی از صبح این جا هستند و تلاش می‌کنند بچه را به دنیا بیاورند. آبه گورگی هرجا می‌رود پسرش را همراه سگ‌ها می‌برد. می‌گویند: عوعوی سگ آل را دور می نند. گورگی سگ‌ها را می‌زند که صدا کنند و خمیازه...

آن سال برای اولین بار سیحون یخ زد. یخ بندان همراه برف و باران زیاد. پیرمندان ده می‌گویند ما هرگز ندیده و نشنیده بودیم که آب رودخانه سیحون یخ ببندد. هر چند ساعت یک‌بار هر نگهبانی که نمی‌توانست به نگهبانی ادامه بدهد وارد خانه می‌شد و کنار آتش خود را گرم می‌کرد و یکی دیگر جایش را می‌گرفت. در روستای ما قابله وجود نداشت آن موقع امّا حالا آبه گورگی را داریم. با این‌که قابله نداشتیم امّا زنان روستا بلد بودند بچه به دنیا بیاورند و می‌دانستند کهن در شب زمستان وقتی زائو در آغاز شب دچار درد زایمان شده هنگام بامداد وضع حمل خواهد کرد با این‌که مردان و جوانان با شمشیرهای برهنه اطراف خانه و روی پشت بام حرکت می‌کردند امّا باز هم تا زمان وضع حمل هیچ‌کس از اتاق بیرون نمی‌رفت تا مطمئن شود که زائو و بچه سالمند.

من را آبه گورگی به دنیا آورد و حالا یک‌بار دیگر برای به دنیا آوردن بچه‌ی دیگری آمده است. امیدوارم بچه پسر باشد که بشود برادرم، تکیه‌گاه گرمم برای رفتن به خانه‌ی شوهر و مایه‌ی افتخار و نگهدار نسل پدرم. تا آبه گورگی کارش را با فروکردن جوالدوز توی زبان مادر اندرم شروع کرد. اصرار کردم از اتاق بیایم بیرون. پدرم گفت: لیلوماه تا آخرش باید بمانی. می‌دانی که فقط یک اتاق داریم؟ پرسیدم: «مگر وقتی که من به دنیا می‌آمدم کسی از اتاق بیرون رفت که مادرم مرد؟ نترس! زنی که من می‌بینم هفت تا جان دارد و هفت تا جان را هم به خودش پیوند زده که یک‌وقت زودتر از من نمیرد و خدای نکرده کس دیگری مرا کفن کند.» من هم بیرون پریدم و نشستم توی حیاط. هر چند توی حیاط خانه گورگی هست و آدم را معذب می‌کند امّا بهتر از این است که توی اتاق باشم. کاش نبود که عوعوی سگ‌ها را در بیاورد و آل جرأت نزدیک شدن پیدا می‌کرد ... هر دفعه که یاد قیافه آبه گورگی وقتی می‌گفت لیلو ماه عروس خودم است می‌افتم دلم می‌خواهد موهایش را بکنم. با این پسر نکبتش.

باد خنک توی حیاط می‌پیچد و خمیازه‌ای می‌کشم. اگر شب‌های دیگر بود من الآن خواب بودم و داشتم هفت پادشاه را خواب می‌دیدم. پرده‌ی اشک جلوی چشمم را می‌گیرد. گورگی شلاقش را بالا می‌برد و یواش فرود می‌آورد روی پشت هفت تا سگش که به درخت وسط حیاط بسته چند لحظه عوعو می‌کنند و ساکت که شدند گورگی دوباره می‌زند.

– « پیس پیس !»

به بام نگاه می‌کنم و عاشور را می‌بینم که سرش را از پشت بام پایین آورده و می‌گوید: «خوابت نبره! بیا پشت بوم این‌جا پا بکوب و نگهبانی بده.» چشم‌هایش برق می‌زند و من می‌گویم: «نه عمراً من نگهبانی نمی‌دم. هر وقت یه زن چادر سفید دیدی بگو.» عاشورلبخندی می‌زند و پدرم دستمال سفیدی را که به خون آغشته است از پنجره بیرون می‌اندازد و بلند می‌گوید: «اعوذ بالله من الشیطان الرجیم.» تن من هم می‌لرزد. زیر لب می‌گویم: «اعوذ بالله من الشیطان الرجیم.» از وقتی پدربزرگم گفت که هر وقت تنت بلرزد عزرائیل از بغلت رد شده است، من هم مثل پدر بزرگم، پدرم و همه‌ی افراد روستا می‌گویم اعوذ بالله من الشیطان الرجیم و صلوات می‌فرستم. می‌دانم گورگی زیرچشمی نگاه می‌کند؛ بدم می‌آید از این دزدکی نگاه کردن‌هایش. دوباره خمیازه می‌کشم و خمیازه‌ام طولانی می‌شود. پلک می‌زنم و زیر نور مهتاب زن چادر سفیدی را م بینم که چهره‌اش را زیر چادر قایم کرده است. باد می‌وزد و چادر زن را بالا می‌برد. لباسش زری است. حتماً مادر من هم از این لباس‌های خوشگل داشته است. باد می‌آید و با خود بوی گندی می‌آورد. اگر پای آل خاتو به خانه‌مان باز شود آن هم فقط به خاطر یک بچه‌ی سرخ هیچ‌وقت آن بچه را نمی‌بخشم. تازه اگر دختر باشد که اصلاً ارزش این همه بی‌خوابی را ندارد. اگر پسر باشد آن وقت شاید بتوانم شوهر نکنم یا حتّی اگر شوهر کردم بچه‌دار شوم. زن چادر سفید هنوز زیر نور مهتاب ایستاده است و اکلیل‌های چادرش برق می‌زند. بدون اجازه وارد اتاق‌مان می‌شود. دیگر کم‌کم دارد صبح می‌شود.

بودند هله‌هله‌کنان به طرف اتاق پدر رفتند که مژده‌ی رسیدن یک پسر را بدهند. پدر برای اولین فرزند پسر خیلی خوشحال شد چون فقط یک دختر پنج ساله داشت. بعد از تولد پسر، اتاق زائو را از بقیه‌ی خانه جدا کردند و به هیچ زن خارجی اجازه‌ی ورود به آن اتاق را ندادند. چون می‌دانستند آل وقتی می‌خواهد به زائو حمله‌ور شود در قالب زن در می‌آید و با لباس زنانه وارد اتاقش می‌شود و جگرش را می‌خورد و همین که جگر زن خورده شد صورتش قرمز می‌شود و می‌میرد. ده شبانه روز نگهبانان از اتاق زائو محافظت کردند و توانستند از ورود آل جلوگیری کنند. زائو را با آب ولرم شستند و ولیمه‌ای بر پا شد. پدر بر پشتی تکیه زده و گفت: «نام پسرم را محمد می ذارم.» مادربزرگ مادری نوزاد گفت: « بچه بدون لقب نمی‌شود. چه لقبی برایش می‌گذاری؟» در میان حاضران شوری افتاد و بالاخره بر روی لقب ظهیرالدین توافق کردند. پدر دستور داد شاهنامه‌اش را بیاورند تا تفالی بزند. شاهنامه را باز کرد. اولین شعر آغاز صفحه را خواند:

نژاد از دو کس دارد این نیک پی

ز افراسیاب و ز کاووس کی

پدر نوزاد و کسانی که از شجره‌ی خانوادگی نوزاد اطلاع داشتند تحسین کردند و به روح فردوسی رحمت فرستادند و کودکی را که نژاد از دو نامدار جهان می‌برد. یکی چنگیز از طرف مادر و دیگری تیمور لنگ از طرف پدر یکی‌یکی بغل کردند و هر یک تحفه‌ای در قنداق او نهادند. نوزاد وقتی به بغل مادربزرگش رسید. مادربزرگ یک لعل بدخشان را که روی سینه‌ی او نصب بود از خود دورکرد و روی سینه‌ی کودک نهاد و به مادرش گفت: «از این پسر به خوبی محافظت کن چون به من الهام شده است که برخلاف پدرش جهانگیر خواهد شد.»

هفته‌ی بعد پدربزرگ مادری کودک برای دیدن نوه‌ی دختری خود آمد و به پدر نوزاد گفت: « اسم محمد ظهیرالدین را نمی‌توانم به زبان بیاورم. سخت و طولانی است. اسم او را ببر می‌گذارم.» کودک را در آغوش گرفت و گفت: «ببرخان ... ببرخان ...» اما گفتن ببر هم برایش سخت بود. کمی کودک را تکان داد و گفت: «بابرخان! بابرخان!» صدای داد و بیداد آبه گورگی باعث می‌شود چرتم پاره شود. شاید سر قیمت با پدرم توافق نکرده‌اند. بدون فکر می‌پرم توی اتاق و اصلاً به این‌که یک زن خارجی محسوب می‌شوم توجهی نمی‌کنم. اولین چیزی که توجهم را جلب می‌کند صورت قرمز مادر اندرم است. قرمز قرمز ... چشم‌هایش باز است و هنوز جوالدوز توی زبانش است. حرکتی نمی‌کند. آبه گورگی به چشم‌هایش دست می‌کشد. کسی مرا به بیرون از خانه هل می‌دهد. نگاه می‌کنم ببینم کیست. پدرم است. می‌پرسم: «اسمش را چی می‌گذاری؟» می‌گوید: « امیر» ناخودآگاه از دهانم می‌پرد: «لقب؟» کمی فکر می‌کند و می‌گوید: «علی»

بمان دیگر

زهرا نوری

یک، دو، سه ... ایستاد می‌شوم و به عقب سَیل (نگاه) می‌کنم. رد پاهایم در برف چه‌قدر عجیب معلوم می‌شوند.

راه می‌افتم. از خودم می‌ترسم، شرمم می‌شود. فکر حنیفه، دیوانه‌ام می‌کند. یک‌سال گذشته و من هنوز نتوانسته‌ام یک انگشتری برای او بخرم، جز شب نکاحمان (عقد). دست‌هایم را در جیبم می‌مانم (می‌گذارم). سه هزار افغانی را که به سختی پس‌انداز کرده‌ام، قبل از این‌که از خانه بیرون بیایم، در جیب واسکتم (جلیقه) ماندم. راه می‌روم و دور از چشم دیگران، با پَیسه (پول)ها بازی می‌کنم. باید خوب مراقبشان باشم.

راه می‌روم، امّا دیگر جای پاهایم را نمی‌بینم. به ساعتم نگاه می‌کنم. وقت زیادی ندارم، سرعتم را زیادتر می‌کنم. از دور، بوجی (گونی)ای را می‌بینم که به دیوار میخ شده است. هرچه نزدیک‌تر می‌شوم، تشویش، مرا بیشتر آزار می‌دهد. به حنیفه قول داده بودم همان انگشتر وگردن‌بندی را برایش بخرم که خوش کرده بود.

به آن طرف کوچه می‌گذرم و پَیسه‌ها را در جیبم فشار می‌دهم. جای پاهایم در برف، گویی با ترس گذاشته می‌شود وکمی کم‌رنگ‌تر. زمان را گم کرده‌ام، قدرت فکر کردن ندارم.

ـ به مادر جان گفتم محمدعلی، عید امسال برایم طَوق (گردن‌بند) طلا و خینه (حنا) می‌آورد... .

به حنیفه قول داده بودم. باید کاری کنم. برمی‌گردم. بوجی را کنار می‌زنم. مردی روبه‌رویم ایستاد می‌شود، چند کلمه به او می‌گویم و وارد می‌شوم.

اتاق، تاریک است. آب دهانم را به سختی قورت می‌دهم.کمی می‌ایستم تا به تاریکی عادت کنم. کلان شدن قرنیه‌ام را احساس می‌کنم.

حالا می‌توانم کُلَکی (همگی) را ببینم. همه‌شان به من خیره شده‌اند. شاید می‌خواهند بدانند جزو کدام یک هستم؛ حلقه‌ای که وسط اتاق درست شده یا فقط به عنوان یک سَیل‌بین (تماشاگر). تصمیمم را گرفته‌ام، نگاهم را پایین می‌اندازم و حلقه را کامل می‌کنم.

سرم سنگین شده. نمی‌توانم بالا را سَیل کنم. پَیسه‌های روی زمین را با نگاهم دور می‌زنم. بیشترینش مثل یک ساختمان چیده شده، جلوی مردی که درست کنارم نشسته است. جرئت به خرج می‌دهم و زیر چشمی به آن نگاه می‌کنم. او هم زیر چشمی، مراقب من است. عصبانیت و تشویشش را حس می‌کنم.

جوان‌ترینشان، من هستم. ناگهان فریادی می‌شنوم: «پَیسه‌ات را روی زمین بمان...».

قبل از این‌که بفهمم با من است، از فریادش می‌ترسم. دست‌هایم خشک شده‌اند. باید از این اتاق تاریک، برنده بیرون بروم، امّا چطور؟ مطمئنم اگر پَیسه را روی زمین بمانم، مردی که کنارم نشسته است، به من می‌خندد. این‌جا آمده‌ام برای پَیسه‌دارشدن تا برای حنیفه، طوق طلا بخرم، امّا بقیه برای چه آمده‌اند؟

مردی که کنج دیوار نشسته است، باز فریاد می‌زند: «بمان دیگر... می‌خواهند شروع کنند...».

بدون این‌که به کسی سَیل کنم، نفس عمیقی می‌کشم و پَیسه را روی زمین می‌مانم. از بس پَیسه‌ها را فشرده‌ام، در هم جمع شده‌اند راستشان می‌کنم. همگی راست و محکم نشسته‌اند، به اندازه پَیسه‌هایشان، امّا حس می‌کنم من هم مثل پَیسه‌هایم، در خودم جمع شده و خردم. دعا می‌کنم جوره (مِنچ) به من نرسد... امّا نه، من باید برنده شوم.

زیر چشمی می‌بینم که جوره دست به دست می شود و به من، نزدیک؛ یکی یک می‌آورد، یکی سه می‌آورد... تا به حال کسی شش نیاورده. مرد کناری‌ام پنج می‌آورد.

«قریب بود...!» با خودم گپ می‌زنم و جوره را می‌گیرم. ماهیچه دست‌هایم را سفت می‌کنم و انگشت‌هایم را آزاد و جوره را می‌اندازم. خیال مرد کناری‌ام راحت می‌شود. جوره را یکی دیگر می‌گیرد.

«من مرد این کار نیستم، من نمی‌توانم...». به جوره سَیل می‌کنم. باز همان پنج عدد تکرار می‌شود. سه، پنج، دو، یک، چهار... شش، نصیب که خواهد شد؟

برای بار سوم، جوره دست من می‌افتد و باز ناامید می‌شوم. پَیسه‌ها را جمع می‌کنم که بروم. ناگهان مرد کناری‌ام، دستم را می‌گیرد و می‌گوید: «اینجا قانون‌های خود را دارد!»

حتی از لباس سفید و واسکت سیاهش واهمه دارم. سر جایم می‌نشینم. مثل همه به جوره سیل می‌کنم. هر بار که جوره به وسط حلقه می‌رسد و می‌خواهد عدد شانس آدمی را نشان دهد که آن را انداخته است، نفسم بالا نمی‌آید. نباید ببازم. نباید قولی را که به حنیفه داده‌ام، زیر پای بمانم. باید با دست پر برگردم. در چرت مانده‌ام که اگر گفت یک‌باره این همه را از کجا آورده‌ای، چه بگویم؟

مرد کناری‌ام با آرنجش به پهلویم می‌زند و می‌گوید: «بیانداز...». با کمی درد برمی‌دارم و مثل دفعات قبل می‌اندازم. چشمم به جوره که دور خود می‌چرخد، خیره مانده است. این بار، عدد شانسم، شش است!

همه سیل می‌کنند، همه باور می‌کنند. پَیسه‌ها را یکی یکی به من می‌دهند؛ این، قانون بازی است. نگاه‌های مرد کناری‌ام رقم دیگری شده است. گویا نمی‌خواهد پَیسه‌اش را بدهد. می‌گویم: «من باید هرچه زودتر بروم، معطل نکن...».

– با سه هزار آمدی، می‌خواهی با ده لَک برگردی؛ خودت بگو انصاف است؟

کسی حرف نمی‌زند. چند نفری که پَیسه‌هایشان را داده و رفته‌اند، حرف‌های ما را نمی‌شنوند.

ـ برادر! به قول خودت، قانون است.

از جایش می‌خیزد. در برابرش مثل پیسه‌های خرد می‌مانم. فریاد می‌زند. من هم می‌ایستم و می‌گویم: «حقم را بده.»

چاقویی را از جیبش درآورد و طرفم می‌گیرد.

ـ زیاد گپ بزنی، حقت را کف دستت می‌مانم.

نباید از پیسه‌هایم بگذرم. تا می‌خواهم حرفی بزنم، سوزشی روی بازوهایم حس می‌کنم.کسی جرئت جلو آمدن و پادرمیانی ندارد. به طرفش حمله می‌کنم. هر بار که به دست و صورتش چنگ می‌اندازم، سوزشی در بدنم حس می‌کنم. نمی‌دانم چه رقمی، چاقو را از دستش می‌گیرم. سینه‌خیز به طرف در می‌روم. چیزی مثل نیش کژدُم (عقرب)، پاهایم را می‌سوزاند. می‌بینم چند عسکر (سرباز) وارد اتاق می‌شوند. هر چه زودتر باید پیش حنیفه بروم.

تاب

حکیمه اخلاقی

نشستم. باید این‌بار دیگر می‌بستمش. خوب شد دامنم را در آوردم. همین دفعه‌ی قبل با چه مکافاتی آمدم این‌جا. کم مانده بود بیفتم. دامنم گیر کرد. رضا خندیده بود. بلند...

از لجش هم که شده باید این‌بار ببندمش. طناب را گذاشتم لای پایم و محکم گرفتمش، موهایم این‌طرف و آن‌طرف آویزان شده بود. کش مویم را در آوردم. پنج انگشتم را از آن رد کردم. مثل دستبند شد، با رنگ قهوه‌ای‌اش. سرم را کمی بردم عقب، موهایم را تکانی دادم. با دستم همه‌شان را جمع کردم بالای سرم. کش را در آوردم و دور موهایم پیچاندم. برای این‌که اذیتم نکنند و مزاحم کارم نشوند دولا بستمش. بلند شدم. جای خوبی بود و بهتر این‌که مخفیگاه خوبی بود. البته تا آن زمان که رضا پیدایش نکرده بود. بیشتر وقت‌ها که امتحان داشتم کتابم را این‌جا می‌خواندم، یا آن موقع‌هایی که با مادر قهر می‌کردم، می‌آمدم همین‌جا.

خوراکی‌هایی را هم که می‌خواستم تنها و به دور از چشم رضا بخورم، هم این‌جا می‌خوردم. یکبار همین‌جا بود که بیسکوییتم را قایم کردم تا بعد بخورم، وقتی هم آمدم دیدم مورچه‌ها دارند نوش جان‌شان می‌کنن.

طناب را دور بازویم انداختم، خم شدم. پاچه‌های شلوارم را زدم بالا. خنده‌ام گرفت. شده بود شلوارک. خوب شد امروز رضا نیست. اگر مرا می‌دید آن هم با شلوارک تا یک ماه می‌شدم سوژه برای خندیدنش.

خوب می‌توانم تصورش کنم. با این‌که یک سال از من کوچکتر است طوری وانمود می‌کند انگار از من بزرگتر است. تابستان‌ها زیاد نمی‌بینمش. می‌رود کار. برخلاف من وقتی می‌خندد چشم‌های ریزش ریزتر می‌شود. صورت کشیده و باریکش به مادرم رفته و چهار شانه‌گی‌اش هم به عکسِ روی طاقچه. عکس روی طاقچه را زیاد نمی‌بینم. سالی سه چهار بار شاید هم کمتر. می‌آید سری می‌زند. به مادر پول می‌دهد و می‌رود. می‌گوید بچه‌هایش منتظرند. مادر دوستش ندارد. هر بار که می‌آید با هم دعوا می‌کنند. خیلی وقت پیش بود که یک بار بابا صدایش زدم مادر سیلی‌ام زد.

از آن به بعد دیگر بابا صدایش نکردم. حتی وقتی ۲سال پیش آمد. وقتی هم می‌خواستم حرفی درموردش با رضا بزنم می‌گفتم عکس روی طاقچه!!!

به آینه که نگاه می‌کردم جز اندام ظریفم که به مادر رفته بود، همه چیزهایم به عکس روی طاقچه رفته بود. حتی ابروهای پیوسته‌ی مشکی‌اش.

باید شروع کنم... تا مادر مشغول دوخت و دوز است باید تمامش کنم. می‌خواهد لحاف بدوزد. با پارچه‌های سفید و ساتن نقره‌ای.

می‌گوید برای من است ولی وقتی به اندازه‌اش نگاه می‌کنم خیلی بزرگ‌تر است. جز من، حتی مادر و رضا هم می‌توانند زیرش بخوابند.

آرام پای راستم را می‌گذارم جلو، بعد هم پای چپ. هنوز به وسطش هم نرسیده‌ام. باز هم یک قدم دیگر، درست همان‌جایی که می‌خواستم. با احتیاط نشستم. نفس عمیقی کشیدم. خنده‌ام گرفت، انگار سوار دوچرخه شدم. فقط کمی سفت یا به قول رضا شخ هست...

پاهایم را به دو طرف می‌چسبانم. طناب را از بازویم می‌آورم پایین و محکم دستم می‌گیرم. همه جا دیده می‌شود. حتی حویلی خانه همسایه‌مان. صدای دعوای گربه‌ها می‌آید ولی هیچ کدامشان را نمی‌بینم. گنجشک‌ها هم سر خرده نان آن طرف حوض دعوای‌شان شده. همه‌شان جمع می‌شوند بعد هم یک‌باره یکی‌شان که پر زد همه‌شان پر می‌زنن سمت آسمان.

خواستم شروع کنم دستم عرق کرده بود. طناب را این دست و آن دست کردم. با دهان فوت کردم تا خنک شود. فوت می‌کردم که صدای زنگ در آمد...

هول شدم. مادر صدایم می‌زد: ندا... ندا... بدو در رو باز کن.

نمی‌خواستم بفهمد باز آمده‌ام بالای درخت. هر بار که می‌فهمید دعوایم می‌کرد و با لحنی عصبانی می‌گفت: دختر جان به حال خودت رحم نمی‌کنی حداقل به ما رحم کن، که اگر این بیگم ببیندت می‌شوی نقل سفره صلوات‌های این و آن. بعدش هم بیا و جمعش کن، یا اگر خدای ناکرده از آن بالا پایت بلخشد و تا بیفتی من جواب خاله جان را چه بدم؟

باید این‌بار می‌بستمش. شاید رضا باشد. نیامدم پایین. مادر هم وقتی دید جوابش را نمی‌دهم، و زنگ در هم خودش را دارد شهید می‌کند با عجله آمد بیرون. از وسط باغچه رد شد. می‌دانست. بالا را نگاه کرد و انگشت اشاره‌اش را به نشانه تهدید بالا برد و گفت: مگر دستم بهت نرسد. اخم کرد و سریع رفت تا در را باز کند.

صدای دعوای گربه‌ها بیشتر شد و امّا از گنجشک‌ها خبری نبود. خوب که گوش کردم صدای خاله جان را شنیدم که با مادر احوال‌پرسی گرم می‌کرد. تا به خودم آمدم خاله جان و مادر دم در اتاق نشیمن رسیده بودند و کار از کار گذشته بود.

صدای خاله جان خوب می‌آمد که: ندا جان کجاست؟

و مادرم هم گفته بود رفته‌ام کلاس خیاطی و اینکه تا تابستانه دختر باید یاد بگیرد بعدش هم درس و مدرسه‌اش شروع می‌شود و از این حرف‌ها... فهمیدم نباید بیام پایین. باز هم خوب شد برگ‌های درخت زیاد بود و خاله جان نمی‌توانست مرا ببیند. باغچه‌مان مربع مانند بود در چهار گوشه‌ی آن پنج درخت انار پر شاخ و برگ، یک درخت انگور هم که انگار پیچانده شده دور درختان انار. و در آخر هم همین درخت که الان روش هستم و نمی‌دانم اسمش چیست. بزرگترین درخت است بین همه درختان توی باغچه.

خاله جان از وقتی فرید آمد، زیاد می آمد خانه‌مان.

مادر زیاد بازار می‌رفت برای خرید. هر بار که می‌رفت با کلی وسیله بر می‌گشت. از وسایل آشپزخانه گرفته تا پرده و پارچه و کلی چیزهای دیگر...

یک بار هم تلفنی با عکس روی طاقچه دعوایش شده بود و می‌گفت: پول می‌خواهد برای جهیزیه، و این‌که چه جور پدری هستی؟ گفت: پول گله را داده بابت رهن خانه و.... آخرش هم با گریه تمام شد. همین سه هفته قبل بود که عکس روی طاقچه آمد و پاکتی داد به مادر. از تاریخ جشن پرسید و مادر هم گفت خبرش را می‌دهد. این را با اخم و ناراحتی گفته بود. بعد هم عکس روی طاقچه رفت.

پاهایم درد گرفتند.

باید زودتر کار را تمام می‌کردم. طناب را دستم گرفتم و یک سرش را چند بار دور شاخه پیچاندم. گره محکمی زدم، برای اینکه زود باز نشود چند گره‌ی دیگر زدم رویش. سر دیگر طناب را هم بعد از کلی بالا و پایین کردن‌ها، مثل آن سر دیگر پیچاندم دور شاخه و بعد هم چند گره ...

هر بار خاله جان می‌آمد زیاد حرف می‌زد. خوب گوش دادم از صدای دعوای گربه‌ها خبری نبود و فقط صدای خاله جان می‌آمد

می‌گفت: دو هفته‌ی بعد باشد خوب است. هم نیمه شعبان است و هم ما آماده‌ایم.

مادر چیزی نگفت، فقط چای تعارف زد

خاله جان بفرما چای؟

کار تمام شد. همین که خواستم برگردم پایم سوخت، چشمانم را بستم. درد داشت ولی نه زیاد. خودم را رساندم به همان‌جا که شاخه‌های درخت تقسیم می‌شد این‌طرف و آن‌طرف. روی چند شاخه که اسمش را گذاشته بودم صندلی نشستم. خودم را جابجا کردم تا خوب جا بگیرم روی صندلی. پای راستم را گذاشتم روی پای چپم. تیغ نبود، نوک تیز پوسته‌ی درخت مثل تیغ رفته بود کف پایم. می‌سوخت.

صدای میو میو گربه‌ها می‌آمد. انگار داشتند به زبان خوشان تهدید می‌کردند همدیگر را. امّا از گنجشک‌ها خبری نبود. هنوز صدای خاله جان و مادر می‌آمد، حرف می‌زدند.(بیشتر خاله جان)

مادر می‌گفت زود است.

و خاله جان صدایش را بالا برد که: دو سال بیشتر شد، و فرید هم باید سر و سامان بگیرد.

مادرگفت: درسش، درسش تمام نشده!!

خاله جان خندید: خیر است، بعد از عروسی هم می‌شود درس خواند و...

مادر دیگر هیچ نگفت، ولی خاله جان هنوز هم داشت می فت. از خودش، از خاطراتش و...

صدای گربه آمد. انگار جیغ می‌زد. خوب نگاه که کردم، دیدم روی دیوار حویلی خانه همسایه‌مان است. سیاه بود. موهایش را تماماً سیخ کرده بود یا به قول رضا گارد تهاجمی به خودش گرفته بود.

پیشته... پیشته...

سرم را سریع عقب بردم. خودش بود. بیگم. داشت گربه را پیشته می‌کرد با صدای نازکش. موهای کوتاه رنگ کرده‌اش او را کوتاه‌تر نشان می‌داد. تک پوش تنگ قرمز رنگ تنش هم او را چاق‌تر، انگار که دو قلو حامله است. خوب که زیر چشمی نگاه کردم باز از همان شلوارهای خامک‌دوزی شده پوشیده، با دمپایی که دستش گرفته به عنوان سلاح. سرم را باز عقب‌تر می‌برم و سعی می‌کنم خودم را لای شاخ برگ گم کنم تا نبیندم.

خاله جان هنوز هم دارد تعریف می‌کند. گنجشک‌ها تک و توک پیدایشان شده. گربه‌ها هم با تهدید بیگم فرار کردند و خبری ازشان نیست.

یاد بیگم می‌افتم. زیاد می‌آمد خانه‌مان. و زیاد هم درد و دل می‌کرد برای مادرم. بیشتر با پسرش رسول بازی می‌کردم. چهار سال داشت و با قیافه‌ای با نمک. بعضی وقت‌ها هم که نمی‌آوردش می‌نشستم پای درد و دل‌هایش.

همین یک ماه پیش بود. گفتم چاق شدی. مادر اخم کرد ولی خودش خندیده بود. گفت: نی‌نی داره تو شکمش. این را با لحن کودکانه گفته بود به من و بعد هم رو کرد به مادرم که زود است برای ندا جان، بذار بزرگ بشه، بعد...

از خودش می‌گفت و از روزهای سختی که گذشته. می‌گفت حتی ماهانه هم نمی‌شده که داده بودنش به علی. مادر هم سرش را تکان می‌داد و می‌گفت: نمی‌دانم چکار کنم، ندا هم... به من نگاه کرده بود وحرفش را خورده بود سرش را تکان می‌داد، هر وقت غصه می‌خورد سرش را همین‌طور تکان می‌داد ...

خاله جان هم عجله دارد. نمی‌دانستم یعنی چه؟

از حرف‌هایشان چیزی نمی‌فهمیدم.

دل درد گرفتم. خدا خدا می‌کردم که خاله جان زودتر برود. مثانه‌ام داشت می‌ترکید و احساس می‌کردم زده به کلیه‌ام. از طرفی پایم دردش بیشتر شده بود... تقریباً بعد از نیم ساعت خاله جان رفت. از حرف‌هایشان معلوم بود تاریخ دو هفته‌ی دیگر شد. نیم ساعت قدر سه ساعت برایم گذشت. خاله جان تا رفت و مادر هم همراهی‌اش کرد تا دم در به هر زحمتی بود آمدم پایین. سمت دستشویی دویدم (لنگ لنگان) خاله مرا ندید. همه چیز بخیر گذشت.

صدای مادر را از دستشویی می‌شنیدم. فکر می‌کرد هنوز روی درختم و داشت دعوایم می‌کرد. که دختر تو جانم را به لبم رساندی، آخر کی می‌خواهی آدم بشی؟ فرید آمده و تو هنوز توی بچه بازیهایت ماندی. خدا به دادم برسد ...

فرید را زیاد ندیده بودم. فقط دو سال پیش آمد کنارم نشست. شدیم به نام هم و خاله جان هم چادر انداخت سرم و یک گوشواره هم گوشم کرد. و شدم به نام فرید... قرار شد دو سال بعد عروسی بگیرند. نه خوشحال بودم و نه ناراحت.

شلوارم را بالا کشیدم و رفتم بیرون کنار حوض نشستم تا دستم را بشویم. مادر هنوز داشت می‌گفت. هنوز هم دلم درد می‌کرد و گفتم مادر داری برای کدام بنده خدا روضه می‌خوانی؟

مادر تا مرا دید، اخم کرد و باز هم ادامه داد و همین‌طور که داشت می‌رفت سمت اتاق گفت: شد دو هفته‌ی دیگر ...

شیر آب را بستم. با خوشحالی سمت تاب رفتم. باز صدای دعوای گنجشک‌ها می‌آمد. سرم را بالا کردم، از شاخه‌ای گرفتم و بالا و پایینش کردم تا گنجشک‌ها فرار کنند. رفتند. همین‌که صورتم را برگرداندم رضا را دیدم، بسم الله...

انگار جن است، از خنده دلش را گرفت. چشمان ریزش ریزتر شده بود و قیافه‌اش با نمک‌تر، لباسش گچی بود. با دست تاب را نشانش دادم.

هنوز می‌خندید.

اخم کردم، «به چی می‌خندی؟ مگه خنده داره؟ خب دوست دارم تاب بازی کنم»

همان‌طور که می‌خندید و دلش را گرفته بود رفت سمت طناب. دستانش را بالا برد و به زحمت تاب را گرفت. گفت: ببین بعد هم مثل این‌که از چیزی آویزان شده باشد شروع کرد به تاب خوردن.

تکیه دادم به درخت، پای راستم را کمی بالا گرفتم. کوتاه بستمش، خیلی کوتاه.

این‌بار هم نشد.

گردو

نرگس زمانی

هوا سرد است. فکر کنم هنوز صبح زود باشد. پتو را تا شانه روی خودم می‌کشم و سعی می‌کنم دوباره بخوابم. نمی‌توانم. کف دستم می‌خارد. کف دستم را به بالش می‌مالم. قلنبه و داغ شده. آنقدر می‌خارانمش که بی‌خیال خواب می‌شوم. بلند می‌شوم و چرخی در اتاق می‌زنم. کف دستم هنوز می‌خارد. ننه همیشه می‌گوید اگر کف دستت بخارد پولدار می‌شوی. یعنی تا آخر امروز پولدار می‌شوم؟ شلوار ورزشی‌ام را بالا می‌کشم و با لبخندی وارد حیاط می‌شوم.

مادر چادرکرمی‌اش را دور کمرش بسته و به دور و برش نگاه می‌اندازد. مرا که می‌بیند می‌پرسد: «تخته و چکشو ندیدی علی؟» دمپایی می‌پوشم و می‌روم زیرزمین. تخته و چکش را از کنار دیگر وسایل برمی‌دارم و می‌گذارم کنار باغچه که سایه است. نگاهی به حیاط می‌اندازم. سمانه و لیلا نیستند. حتماً رفتند کوچه. مامان آن سر حیاط ایستاده و گونی سفید رنگی را کشان‌کشان می‌آورد. می‌دوم سمتش تا کمکش کنم. سر گونی را می‌گیرم و می‌گویم: «تو بَر ندار سنگینه.» چیزی نمی‌گوید. فکر کنم نمی‌داند که من می‌دانم. دیروز خیلی سعی کردم بپرسم نی‌نی جدیدمان دختر است یا پسر؟ امّا رویم نشد. خودش هم که چیزی نمی‌گوید شاید به خاطر این‌که پسر هستم. اگر لیلا اندازه‌ی من بود شاید آنقدر کم حرف نمی‌شد و روزها همان‌طور که گردو می‌شکست با لیلا حرف می‌زد و درد دل می‌کرد. گونی را همان‌جا کنار تخته چکش می‌گذارم. مامان روی صندلی پلاستیکی می‌نشیند و بدون هیچ حرفی شروع می‌کند به شکستن گردوها. دو سه ماه است کارش شده همین. یعنی از وقتی بابا رفته کارش شده همین. تا دیروز فکر می‌کردم بابا رفته استرالیا برای کار ولی دیروز که مامان با زهره خانم حرف می‌زد شنیدم که چیزهای دیگری می‌گفتند. درست نفهمیدم چی می‌گفتند امّا «فراری» را که مامان با ناباوری همراه با جیغ خفه‌ای گفت را کاملاً به یاد دارم.

می‌روم آشپزخانه برای مامان لقمه‌ی نان و پنیر می‌گیرم. پنیر را از یخچال برمی‌دارم. آخرهایش است. یک خرده بو می‌دهد. نان را سفت‌تر می پیچم تا بوی پنیرش در نیاید. دلم می‌خواهد چند تا گردو هم بردارم و بگذارم لای نان برایش. امّا حیف که مال خودمان نیست. می‌دانم این روزها گردو خیلی دوست دارد ولی از آن گردوها هیچ‌وقت بَر نمی‌دارد. دیشب که سمانه گردو کش رفته بود و پشت جالباسی دوتا دوتا گردو می‌انداخت توی دهانش، مامان دیده بودش. بعد یک چک بهش زده بود و در حالی که دندانهایش را روی هم فشار می‌داد گفته بود:«نخور، مال مردمه، حرومه.» می‌روم سمتش. کیسه‌ی کنار دستش تقریباً پر شده از گردوهای پوست شده. لقمه‌ی نان و پنیر را جلویش می‌گیرم.

– چیزی خوردی مامانی؟

دست از کار می‌کشد. اول به لقمه نگاه می‌کند و بعد کمی مشکوک‌تر به من. فکر کنم کم‌کم دارد می‌فهمد که من می‌دانم. می‌خواهد لقمه را از دستم بگیرد. نمی‌گذارم. می‌برم جلوی صورتش تا دهانش بگذارم. فکر کنم بوی پنیر به دماغش می‌زند و حالش بهم می‌خورد. بلند می‌شود و به سمت دستشویی گوشه‌ی حیاط می‌دود. با نگاهم دنبالش می‌کنم. تکه‌های پوست گردو که به چادر دورکمرش چسبیده در راه از چادرش جدا می‌شوند و روی حیاط می‌افتند. لقمه را با حرص توی دستم فشار می‌دهم. پنیرهایش از دو طرف نان می‌زند بیرون. بغضم می‌گیرد برای چندمین بار در این روزها. نمی‌دانم چرا تازگی‌ها هی بغض می‌کنم و بعدش هم تصویر همه چیز با صداهایی از ذهنم عبور می‌کند: مامان، سمانه، لیلا، فراری.... لقمه را با چند تا گاز پشت سر هم می‌بلعم. بغض را هم به همراهش می‌دهم پایین. نمی‌دانم کی قرار است دوباره بالا بیاید ولی هر وقتی بهتر از الآن است چون در می‌زنند. در را باز می‌کنم. لیلا و سمانه‌اند. می‌آیند داخل. پشتشان چیزی را قایم کرده‌اند. نگاهشان می‌کنم. چیزی نمی‌گویند. سمانه به لیلا می‌گوید: «بدو بریم. خفه می‌شنا...» و بعد بدوبدو می‌روند وسط حیاط. در را می‌بندم. مامان

دوباره سر جایش برگشته و در حال شکستن است. سمانه و لیلا قوطی کبریت‌هایشان را باز می‌کنند. می‌روم بالای سرشان می‌ایستم. سمانه دست می‌کند داخل قوطی کبریتش و دانه دانه مورچه‌هایی را از داخلش در می‌آورد. لیلا سرش داد می‌زند: «دیوونه می‌کشیشون. قوطی رو کج بذار خودشون بیرون می‌آن. این‌جوری...» و سمانه به دست لیلا خیره می‌شود. لیلا همان‌طور که قوطی را کج نگه داشته می‌گوید:»بعدازظهر دیگه مورچه جمع نمی‌کنیم. مورچه‌ها خودشون می‌آن. می‌ریم از پارک بغلی سنگ می‌آریم واسشون خونه درست می‌کنیم. باشه؟» سمانه هم مطیعانه سر تکان می‌دهد. سمانه یک دفعه می‌گوید: «آخ .... اسم واسشون نذاشتیم.» و بعد لیلا با خنده می‌گوید: «دیوونه....اینا که همشون شبیه همن.» و سمانه هم نخودی می‌خندد و بعد هر دو با هم می‌خندند. سمانه سرش را بالا می‌آورد و نگاهش می‌افتد به من. برایش اخم می‌کنم، همین‌جوری، می‌خواهم ببینم چکار می‌کند. بی‌توجه به من سرش را به سمت لیلا برمی‌گرداند و دوباره می‌خندد. به همین راحتی!

می‌روم خانه. در را می‌بندم. پرده را هم می‌کشم. صدای چکش هنوز هم می‌آید. دو تا تق آرام پشت سر هم و بعد ضربه نهایی. روی فرش دمر ولو می‌شوم و با آهنگ چکش ضرب می‌گیرم. دوباره همان تصویرها و همان صداها ... به دستهایم نگاه می‌کنم. شاید دست‌های من هم باید سیاه شوند ...

چشمم به کتاب‌های روی طاقچه می‌افتد. چند تایشان مال من است و چند تایی هم همیشه آنجا هستند. از همان گوشه دو سه تا کتاب برمی‌دارم و می‌آورم پایین. خاک گرفته‌اند. کتاب اولی را باز می‌کنم. قرآن است. بی‌هدف ورق می‌زنم. حاشیه‌اش قشنگ است خوشم می‌آید. همین‌طور ورق می‌زنم تا صفحاتش به آخر برسند. بین صفحات انتهایی یک کاغذ سبز رنگ جلب توجه می‌کند. این دفعه به سمت عقب ورق می‌زنم. یک اسکناس ده هزار تومانی لای قرآن است. آها ... برای عید نوروز امسال است. یادم می‌آید ننه یواشکی ده تومان به من داد و گفت هر چی دوست دارم بخرم و من هم ازدست سمانه و لیلا سریع قایمش کردم و گذاشتمش لای قرآن. کتاب‌ها را جمع می‌کنم. اسکناس صاف را با دو تا می‌گذارم توی جیب شلوارم. دمپایی‌هایم را می‌پوشم و از خانه می‌زنم بیرون. مامان می‌پرسد:»کجا؟» داد می‌زنم: «زود می‌آیم.» ظهر شده. آفتاب مستقیم روی سرم می‌تابد و سرم داغ شده. دو تا کوچه‌ی باقیمانده را هم بدو بدو طی می‌کنم. در باز است. می‌آیم داخل. سمانه و لیلا توی حیاط نیستند. مامان هم سر کارش نیست. گونی سفید خالی شده و کنارش یک کپه‌ی بزرگ پر از پوست گردو است. کیسه‌ی توی دستم را گره می‌زنم و توی جیبم می‌گذارم. می‌روم خانه. سمانه و لیلا جلوی تلویزیون خوابشان برده. مامان نیست. می‌روم آشپزخانه. می‌گویم:»سلام.» برمی‌گردد.

– سلام. اومدی؟ چرا آنقدر دیر؟

چیزی نمی‌گویم. می‌رود سراغ یخچال و قوطی پنیر را در می‌آورد. سفره را کوچک پهن می‌کند و می‌گوید: «چیزی که نخوردی بیا تو هم بخور.»

و بعد پنیر را با نان می‌گذارد روی سفره. می‌خواهد لقمه بردارد. مُشمای گردو را از جیبم در می‌آورم و می‌گذارم جلویش. سرش را بالا می آورد و به من نگاه می‌کند.

– خودم خریدم، از گردوهای حسینی نیست به خدا. واسه تو خریدم.

برای اولین بار توی این چند هفته می‌خندد. دیگر راجع به پولش چیزی نمی‌پرسد. می‌نشینم کنار سفره. گره کیسه را باز می‌کنم سُر می‌دهم طرفش. کم هستند. گردوها را می‌گویم. با این حال یک مشت کوچک برمی‌دارد و گوشه‌ی شالش گره می‌زند. حتم دارم برای سمانه و لیلاست.

یک دانه برمی‌دارد. اول بو می‌کشد و بعد با لذت در دهانش می‌گذارد. خوشحال است. از چشم‌هایش می‌شود فهمید. جرأت پیدا می‌کنم و می‌پرسم: «مامان نی‌نی جدیدمان دختر است یا پسر؟» کمی جا می‌خورد امّا بعد می‌گوید:»فکر کنم پسر باشد یک پسر مثل تو...» و بعد به من لبخند می‌زند. بحث را عوض می‌کند.

– چرا بی‌پوست خریدی؟ گران نبود؟

– با پوستش خوب نیست. آدم دستش سیاه می‌شه.

می‌خندد و با سرانگشتهای سیاهش سرم را نوازش می‌کند.

– مامان، حسینی که اومد گردوها رو ببره بگو فردا یه گونی اضافه‌تر بیاره.

و بعد یک گردو می‌گذارم دهانم.

انتقام

زهرا زمانی

بوی عطرش را حس می‌کنم. خواب نیستم امّا مطمئنم بیدارهم نیستم. گرسنه یا تشنه هم نیستم. خسته‌ام گلویم می‌سوزد. صداهایی می‌شنوم صدای خنده صدای قهقهه به گوشم آشناست به پهلوی چپ غلت می‌زنم با صورت می‌افتم روی تلی از کثافت. سرم را بلند می‌کنم. گرم است دهانم پر شده پاهای کسی را می‌بینم. گیجم می‌خواهم برشان گردانم عق می‌زنم همان کسی که ایستاده وادارم می‌کند قورتش بدهم صورتم خیس عرق است دستم را بالا می‌آورم با آستین صورتم را خشک می‌کنم توی ماشینم عق می‌زنم حالم به هم می‌خورد بالا نمی‌آید آن کثافت بالا نمی‌آید گیر کرده صدای بوق‌های ممتد...

در می‌زنم دستهایم فلج شده‌اند انگار با پا در می‌زنم می‌پرسم: کجاست؟! کسی جوابم را نمی‌دهد ...

می‌خواهند به من زهر بخورانند بوی ترشی می‌دهد احساس خفگی می‌کنم صورتم دوباره خیس می‌شود سرم را بلند می‌کنم سردم می‌شود لبه یک بلندی ایستادم به خود می‌لرزم می‌خواهم خودم را عقب بکشم پایم دور پای دیگرم می‌پیچد می‌افتم گوشهایم پر از آب می‌شوند.

صدای فریاد می‌شنوم محمود ... مثل قهرمان‌ها خودم را می‌کشم بالا. دو مرتبه داد می‌زنم: «کجاست؟» روی صندلی می‌نشینم. چشمهایم را می‌بندم به سوی روشنایی حرکت می‌کنم. صدای نفس نفس زدنش را می‌شنوم ظریف و آهسته به من نزدیک می‌شود. گرمی انگشتانش را روی گردنم حس می‌کنم. می‌خندد همه جا تاریک است خودم را روی تخت می‌اندازم داد می‌زنم: «اینجا بوده همین‌جا»

بوی عطرش را حس می‌کنم. صدای جیغ می‌شنوم آشنا نیست مچ دستم را با زنجیر بسته‌اند هر چه خودم را می‌کشم حلقه محکم‌تر می‌شود . پهلویم داغ می‌شود داغ داغ انگار می‌سوزد. دستم را مشت می‌کنم صدای افتادن جسمی سنگین را می‌شنوم صدای جیغ.

چشمهایم را می‌بندم در لایه‌ای فرو می‌روم گرم و لزج نفس می‌کشم عمیق و با شتاب سفت می‌شود کسی مثل مار به خودش می‌پیچد امّا نه شبیه مار موزون‌تر و زیباتر دهانم را باز می‌کنم مثل یک خون‌آشام نیشهایم را فرو می‌کنم بلند می‌شوم کیف را می‌شناسم برش می‌دارم از روشنایی بیرون می‌آیم می‌روم به سمت تاریکی، دالانی تاریک را می‌بینم حس اضطرار باید سریع‌تر خارج شوم بوی عطرش را حس می‌کنم شیشه‌اش را در می‌آورم سر می‌کشم تلخ است نقطه قرمزی می‌بینم که بزرگ می‌شود بزرگ و بزرگ‌تر پهلویم می‌سوزد هنوز صدای جرقه زدن سیم برق می‌آید شقیقه‌ام تیر می‌کشد کمرم کرخت می‌شود پاهایم فلج می‌شوند انگار ...

***

مات است تصویر مات روبرویم کسی انگار لباس سبز پوشیده

چشماشو باز کرد بالاخره.

خوبه بگین بیان چک کنن.

می‌روند، می‌آیند هنوز مات است

تصویر روبرویم را می‌گویم.

دستم را می‌کشم چیزی به دستم

وصل است امّا زنجیر نیست

نوری توی چشمم می‌اندازند

می‌خندم چشمهایم را می‌بندم

و می‌خندم.

کِی می‌شه مرخصش کرد؟

هنوز سطح هوشیاریش پایینه،

با ضرب چاقویی که به پهلوش

اصابت کرده مقدار خونریزیش و

جراحتی که برداشته چند روزی

رو بهتره تحت مراقبت باشه.

چرا هنوز منگه؟

درصد الکل توی خونش صد و بیست بوده ...

سفیدی روبروی نگاهم محو می‌شود دور می‌شود از من، سایه‌های سبز و سیاه روبرویم حرکت می‌کنند، می‌شنوم:

توی کیف زنش چیزی پیدا نکردن ؟

چرا قربان. عکس همون مردی که محمود به زنش تجاوز کرده ...

دو سایه سیاه وسبز از جلوی چشمانم محو می‌شوند صدای بسته شدن در می‌آید. بوی عطرش را حس می‌کنم.

ناقرارم، مرا جای نگذاری

رسول سیمیا

شیرین شلپ‌شلپ‌کنان از دست‌شویی بیرون آمد. دو یا سه قدمی برداشت و کنار شیر آب در گوشه‌ی دیگر حویلی نشست. دستانش را شست و چند دقیقه‌یی صبر کرد.

بعد دو انگشت دست راستش را داخل حلقش کرد. چند بار عق زد و بعد شروع کرد به استفراغ کردن. با دست شقیقه‌هایش را محکم فشار داد. باز هم استفراغ کرد.

سر شلنگ را روی لکه‌های استفراغش گرفت و آن‌ها را به سمت دهانه‌ی لوله‌ی چاه فاضلاب هدایت کرد. بعد دست و صورتش را شست. دستی به کمر گرفت و بلند شد و به سمت آسمان نیم‌نگاهی کرد. به گوشه‌ها و دیوارهای حویلی خیره شد و فکر کرد حویلی چه‌قدر کوچک است. تپه‌ها و دشت‌های سبز و فراخ روستای‌شان را در بهسود به خاطر آورد. سرش را پایین انداخت. به گل‌های روی دمپایی‌اش نگاه کرد. انگشت‌های پاهایش را در آن تکان‌تکان داد و این رعشه را تا میانه‌ی دامنش بالا آورد و لبخند زد.

آرام به سمت اتاق‌ها قدم برداشت. به اتاق خواب که رسید، بالشت را از میان بسته‌های کالا برداشت. بالشت را همان‌طور ایستاده روی فرش انداخت و آرام روی فرش دراز کشید. احساس سرما کرد؛ امّا حوصله نداشت که پتو را از میان بسته‌ی کالا بردارد. همان‌جا آرام با نوک پاهایش چادر سیاهش را کشید و روی خودش هموار کرد. چشمانش تازه گرم شده بود که صدای در را شنید. کسی انگار با سر کلید محکم به در می‌کوفت. حسی گنگ وجودش را گرفت. چشمانش را محکم چند بار فشار داد. بعد بلند شد و به سمت دروازه‌ی حویلی رفت.

«کی است؟ کی؟»

«باز کن، من استم صفیه. سلام چه‌طور استی؟... خُو شکر.»

صفیه باز گفت: «صبح ساعت‌های هشت بَجَه آمدم، نبودی. زیاد در زدم، کس در را باز نکرد. امروز بعد از ظهر نذر داریم. سفره‌ی صلوات. باز بیا... خُو کجا بودی؟... صبح وقت آمدم خبرت کنم نبودی.... کجا بودی؟»

«هیچ، هیچ، اردوگاه مهاجرین رفته بودم.»

«چی؟ چی گپ شده؟»

«هیچ، سخی را دیروز سربازها گرفتن... کارت شناسایی در پیشش نبوده. امروز صبح کارتش را بردم. بخیر بعد از ظهر ایلایش می‌کنند.»

«خو، بخیر، بخیر... کارت کارگری دارد؟ اگر کارت کارگری نداشته باشد ایلایش نمی‌کنند. دیشب آغای بچه‌ها قصه می‌کرد؛ می‌گفت که بگیر بگیر زیاد شده. می‌گفت افغانستان هم اوضاع خوب نیست. کوچی‌ها در بهسود باز آمده‌اند، چند نفر زن و مرد کشته شده‌اند. باز جنگ شروع شده.... باز اینجی خوب است، آدم آرام است. اووو همین‌طور نیست؟»

«نمی‌دانم، توکل بر خدا ان‌شاالله که ایلایش می‌کنند امروز. وقت ملاقات که کارتش را دادم، سخی کدام گپ دیگری نزد. از کارت کارگری هم چیزی نشنیدم.»

«توکل بر خدا. خُو یادت نرود. بخیر بعد از ظهر سفره‌ی نذر و صلوات داریم. بیا بخیر، ان‌شاالله خدا حاجت همه را می‌دهد. خُو من بروم دیگر. لیلا دخترم در خانه دست‌تنها است. خانه را جمع‌وجور می‌کند. بروم دیگر، از بی‌کار بودن، دختر زاییدن خوب است. من رفتم.»

چند قدم نرفته بود که برگشت: «اُ... راستی خوب شد یادم آمد؛ به گمانم شوخی موخی قدر کردی! باردار ماردار شدی یا نه؟ کو، از پشت در اوسوتر برو،.. تو باش تو. خو بخیر. اَرِه... آره اووو خوب کردی که اولاددار شدی... اولاد نمک زندگی است. خدا کند بچه باشد. اینه اینه من را سیل کن سه دختر دارم. دیگر بچه‌دار هم نمی‌شوم. سزارین، سزارین، سزارین.... شکمم چیرچیر شد. همه‌گی دختر... سیاسر... بچه خوب است در وقت پیری دست آدم را می‌گیرد. دختر که مال مردم است. خو ما بروم دیگر. لیلا در خانه تنها است. نه این‌که کارها را نتواند انجام بدهد؛ نه، نه، نه. من آن‌طور دختر تربیت نمی‌کنم که تا لنگ ظهر خواب باشد. من می‌روم که دو تا ریزه‌گک چی شد. لیلا دخترم ایطور خواستگار دارد؛ بیخی ما را مانده کرده. خرج مهمانی یک‌طرف، این ناز و نوزهایش یک طرف. بیچاره آغایش مانده می‌شود. روز کارگر مردم، شب کارگر از ما. راستی همان بچه که با شُویت صبایی سر کار می‌روند، قومی‌تان است؟ اف بیخی سرخور شدم ... خو شیرین خوش باشی. حرص نخور، بخیر شویت امروز می‌آید. بعد از ظهر یادت نرود، باز بیا. راستی بعد از ظهر در خانه یادم بینداز که برایت قصه کنم که چه‌طور سه شکم را به دنیا آوردم. خُو من رفتم.»

«به امان خدا.»

«خو شیرین جان برو دیگه لب در بد است. برو دیگر.»

«خداحافظ.»

شیرین در را بست. اُفی از ته دل بیرون داد. دستی به شقیقه‌هایش کشید و به در تکیه داد. چشمانش را باز و بسته کرد. بعد از کمی مکث، به اطراف نگاه کرد و سپس آرام به سمت اتاق رفت.

کنار بالشت نشست. می‌خواست دراز بکشد و آسوده بخوابد. بی‌آن‌که عصر به سفره‌ی نذر و صلوات برود، بخوابد و سردرد و خسته‌گی را که در وجودش احساس می‌کرد، فراموش کند.

پاهایش را دراز کرد. بالشت را از پشت سرش به صورت شیب‌دار میان دیوار و زمین گذاشت و در حالت نشسته و خمیده روی فرش پهن شد. دستش را آرام روی شکمش گذاشت. لبخندی زد و گفت کوچولوی من! و فکر کرد به کوچولوی دیگری که با او است. فکر کرد دیگر تنها نیست. و باز دستش را آرام روی شکمش کشید. مادرش را در بهسود به خاطر آورد که هر وقت تنها و اندوهگین می‌شد، بی‌اختیار چشمانش پُراشک می‌شد و او را روی سینه‌اش فشار می‌داد و انگشتانش را میان موهایش می‌کرد. چه‌قدر دوست داشت از تنها دخترش صاحب نواسه شود و ساعت‌تیری برای سال‌های پیری‌اش داشته باشد.

به صحبت‌های صبح شوهرش در اردوگاه مهاجرین فکر کرد. به گپ‌های صفیه.... شبیه باد هر لحظه خاطر و خیالش را جایی فرستاد. به کرایه‌ی خانه، خرج بیمارستان، دشت‌های سبز و فراخ بهسود، به پهن شدن استخوان‌های لگن و کمرش، و صورتی که هر روز پُر لک‌تر و پُف‌کرده‌تر می‌شود.

در همین چرت و فکرها بود که صدای زنگ تلفن همراه سخی را شنید. سراسیمه به سمت تلفن همراه رفت. دستی به کیفش زد؛ امّا تشخیص داد که صدا از جیب مانتویش می‌آید. تند دست در جیب مانتو کرد و دکمه‌ی پاسخ را فشار داد.

«الو الو!»

«الو...»

«علیک سلام... سخی‌داد! نه، نه، دیروز... شب که از سر کار می‌آمده، در راه کارتش پیشش نبوده... حالی او در اردوگاه مهاجرین است؛ تا امروز بعد از ظهر ایلایش می‌کنند.... ببخشید شما؟.... شب باز، بخیر سخی‌داد که آمد، می‌گویم زنگ بزند.... برای کار فردا هماهنگ کند.... به امان خدا.»

شیرین گوشی را آرام روی رف گذاشت. به یاد آورد که سخی‌داد گفته بود که اگر کدام کسی زنگ زد، جواب ندهد. ناراحت شد. فکر کرد که سخی ممکن است کارت یا گوشی تلفنش را فراموش کند؛ امّا این‌طور گپ‌هایش را هرگز فراموش نمی‌کند. اما پیش خود گفت: خُو خیر است. این‌که بوله‌اش بود. هر دو در یک جای کار می‌کنند.

خواست آرام در جایش بنشیند که احساس کرد گرسنه‌اش شده است. یادش آمد از دیشب تا به حال چیزی نخورده است. به سمت یخچال رفت. دیگ کوچک را درآورد. درش را برداشت، کمی قورمه‌ی بادمجان بود. می‌خواست در یخچال را ببندد که بوی ترشی سیر به دماغش زد و سرمای سرد یخچال نیز پاهایش را سوزن‌سوزن کرد.

دیگ از دستانش به کف آشپزخانه افتاد. تند به سمت سینک ظرف‌شویی دوید و شروع کرد به عق زدن....

دست و صورتش را شست و با کهنه‌یی شروع به تمیز کردن کف آشپزخانه کرد. بعد بی‌آن‌که چیزی بخورد، از آشپزخانه بیرون آمد. می‌خواست بدون آن‌که به چیزی فکر کند، فقط بخوابد.

بالشت را گوشه‌یی گذاشت و پتو را از میان بستره بیرون کشید. احساس سرما می‌کرد و پلک‌هایش سنگین شده بود.

کف اتاق پهن شد. خود را میان پتو پنهان کرد. پلک‌هایش را روی هم گذاشت و آرام به خواب رفت.

سر و جانش زیر پتو گرم آمده بود. دیگر در کف پاهایش احساس سرما نمی‌کرد. قطره‌های کوچک عرق روی پیشانی‌اش نشسته بودند که صدای در را میان خواب و بیداری شنید.

کسی محکم به دروازه‌ی حویلی می‌زد. شیرین پیش خود فکرکرد حتمی صفیه است. بدون تفاوت پتو را روی صورتش کشید؛ اما ناگهان فکری دیگر به ذهنش آمد. نکند سخی‌داد باشد. کلیدش را باز گم کرده باشد. جستی زد، روسری‌اش را از کنار بالشت به روی سرش کشید و تندتند به سمت حویلی دوید. ناگهان چند قطره اشک گوشه‌ی بینی و کنار لب‌هایش را تر کرد. میان حویلی ایستاد، با پشت انگشتانش صورتش را پاک کرد و صدا زد: «کی است؟... کیه؟ کی استی؟»

صدای ضخیم و بلندی از کوچه شنیده شد: «مأمور کنتور آب، مأمور کنتور آب....»

سرگذشت داستان کوتاه در افغانستان

ریحانه بیانی

تعریف داستان کوتاه

به دشواری می‌توان تعریف دقیق و جامعی از داستان کوتاه ارائه کرد ولی می‌توان گفت داستان کوتاه گونه‌ی ادبی خلاقانه‌ای است که در آن نویسنده به یاری یک طرح (پیرنگ) منظم، یک شخصیت اصلی را در یک رویداد اصلی نشان می‌دهد و عناصری را به کار می‌گیرد که بر روی هم مفهوم واحدی را القا می‌کنند.

«رضا براهنی» نویسنده و شاعر ایرانی، داستان کوتاه را نوشته‌ای می‌داند که رشد و تکامل شخصیت را بیان می‌کند و چهار بعد زمان، مکان، علیت و زبان در آفرینش آن نقش‌های اصلی را ایفا می‌کنند.

«آنتوان چخوف»، نویسنده‌ی بزرگ روسی که هنوز هم استاد داستان کوتاه جهان به شمار می‌آید، شش اصل طلایی برای داستان کوتاه نویسی تعریف می کند:

یک: ایجاز و پرهیز از زیاده‌گویی

دو: توصیف کامل اشخاص و اشیا (که به اصل نگو، نشان بده معروف است.)

سه: پرهیز از شعارهای سیاسی، اجتماعی و اخلاقی

چهار: عدم محافظه‌کاری

پنج: نوآوری در انتخاب سوژه و پرداخت

شش: داشتن احساس

به بیانی دیگر، داستان زیبا، سمفونی منسجمی است که در آن ساختار، موقعیت، شخصیت و ایده، پیوندی ناگسستنی دارند. نویسنده به یاری عناصر که مانند سازهای یک ارکسترند و هماهنگ کردن آن ها با یکدیگر، این سمفونی را می‌نوازد. نگارش داستان کوتاه به گفته‌ی داستان‌نویس بزرگ آمریکایی «ویلیام فاکنر» دشوارتر از رمان است، ولی داستان کوتاه در طول تاریخ دویست ساله‌اش در جهان همواره مورد بی‌مهری قرار می‌گرفت. امروز امّا به نظر می‌رسد که این گونه‌ی ارزشمند به جایگاه واقعی‌اش دست پیدا کرده و آکادمی نوبل سرانجام در سال ۲۰۱۳ برای نخستین بار جایزه‌ی نوبل ادبیات را به یک نویسنده‌ی داستان کوتاه اهدا کرد. نویسنده‌ی موفق و پرآوازه‌ی کانادایی، خانم «آلیس مونرو» داستان‌های کوتاه درخشانی با مضمون زندگی زنان در دوره‌های مختلف زندگی می‌نویسد و رنج‌ها، شادی‌ها، شکست‌ها و کام‌یابی‌های آنان را به تصویر می‌کشد.

نخستین آفرینش

داستان کوتاه نخستین بار در اوایل قرن نوزدهم توسط «ادگار آلن پو» در آمریکا و «نیکلای گوگول» در روسیه نوشته شد. این دو پدران داستان کوتاه جهان شناخته می‌شوند. آلن پو داستان‌هایی با فضای هراس‌انگیز و درون‌مایه‌ی گوتیک می‌نوشت و گوگول داستان‌هایی با مضامین اجتماعی و انتقادی.

پیشینه ی داستان کوتاه در افغانستان

داستان‌نویسی در افغانستان ۹۴ سال پیشینه دارد و با نگارش داستان کوتاه شروع شده است. نخستین داستانی که در کشور ما به چاپ رسیده، داستان رزمی ـ میهنی «جهاد اکبر» اثر نویسنده‌ی شناخته شده‌ای به نام «مولوی محمد حسین پنجابی» است که چاپ آن به صورت دنباله‌دار از سال ۱۲۹۸ در نشریه‌ی «معرف معارف» آغاز شد و تا سال ۱۳۰۰ ادامه پیدا کرد. این داستان اثر نسبتاً بلندی بود، ولی نمی‌توان عنوان رمان را بر آن نهاد.

البتّه نخستین داستان‌نویس افغانستان، «سید جمال‌الدین افغانی» بود که بین سال های ۱۲۶۰ تا ۱۲۷۰ در مدت اقامتش در استانبول علاوه بر نوشتن مطالب گوناگون، چهار داستان کوتاه نیز نوشت و آن‌ها را در کتابی منتشر کرد. این کتاب دو بار منتشر شده که از چاپ اول آن در ترکیه اطلاعی نداریم، ولی برای بار دوم در سال ۱۳۵۳ توسط انتشارات «توس» در تهران منتشر شد. این مجموعه با عنوان «قصه‌های استاد»، شامل داستان‌های «شاه‌زاده‌ی عزیز»، «شاه‌زاده‌ی دل‌ربا»، «دلبر و اژدها» و «شوم و اقبال» بود. عنوان داستان‌ها نشان می‌دهد که سید جمال در داستان‌هایش هم دغدغه‌ی شناساندن فرهنگ غرب به شرقیان را داشته است.

در سال ۱۲۹۸ با به قدرت رسیدن «امان الله خان» دوره‌ی تازه ای برای فرهنگ افغانستان آغاز شد. از آنجا که او فردی روشن‌فکر، نواندیش و ترقی‌خواه بود، علاوه بر تلاش‌هایش در بخش‌های مختلف اقتصادی ـ اجتماعی، توجه ویژه‌ای به مسائل فرهنگی نشان داد. هم زمان با آغاز فعالیت او، مجلات و نشریات بسیاری مانند «معرف معارف»، «آیینه‌ی عرفان»، «انیس»، و «ارشاد النسوان» ظهور کردند. ارشاد النسوان اولین روزنامه‌ی زنان افغانستان بود که در آن زمان دست‌آورد ارزشمندی برای فرهنگ ما محسوب می‌شد. این نشریات داستان‌های قابل توجهی چاپ کردند.

«جهاد اکبر» نتیجه‌ی دل‌گرمی نویسندگان ما پس از رهایی از زندان‌های «حبیب الله خان» بود. آنها با تشخیص «امان الله خان» به عنوان فرمان‌روای روشن‌فکر و آزاد اندیش به او اعتماد کردند و از داستان برای تبلیغ و ترویج اندیشه‌های آزادی‌خواهانه و اصلاح‌طلبانه ی خود بهره بردند.

مضمون «جهاد اکبر» شرح رشادت‌ها و جان‌بازی‌های مردم افغانستان در مبارزه با اشغال‌گران انگلیسی است که ما با تاریخ سرزمین و وطن‌دوستی و آزادگی مردممان آشنا می‌کند و یاد قهرمانان مبارزه با استعمار را گرامی می‌دارد.

در «جهاد اکبر» معیارهای داستان‌نویسی معاصر که از اصول بنیادین خلق یک اثر هنری به شمار می‌روند را می‌توان دید. توصیف‌های دقیق، جزئی‌نگری‌های قابل توجه و نوآوری‌هایی در روایت می‌بینیم که پیش از این در قصه‌ها و حکایت‌های ما وجود نداشت، یا اگر بود، به اندازه‌ای

قدرت نداشت که بتواند خواننده را با شخصیت‌ها و مکان‌های ویژه‌ای آشنا کند. توصیف‌های پذیرفتنی از اشخاص، حالات و رفتارشان، همین‌طور فضاها و اشیاء در این داستان به ما جرأت می‌دهد که آن را در ردیف داستان‌های معاصر دری قرار دهیم. استفاده از گویش کابلی هم به زیبایی و تشخص این اثر کمک کرده است.

بعد از جهاد اکبر، داستان «تصویر عبرت» توسط «محمد عبدالقادر افندی» نویسنده و مترجم توانای کشورمان که به زبان‌های دری، پشتو، اردو، فرانسه و انگلیسی مسلط بوده، نوشته شد. افندی کتاب‌هایی به زبان انگلیسی نوشته و داستان‌هایی از اردو به انگلیسی ترجمه کرده است.

«تصویر عبرت» در سال ۱۳۰۰ در هند منتشر شد، ولی نویسنده دغدغه‌های اجتماعی وطنش را در آن بیان کرده است و به بیان ناهنجارهای فرهنگی مردم افغانستان می‌پردازد. افندی علیه زورمندان و فرمان روایان ستمگر شوریده و به دفاع از زن‌های جامعه که بیشترین ستم‌ها را تحمل می‌کنند، می‌پردازد. او که سرگذشت زنی به نام «بی‌بی خوری جان» را روایت می‌کند، توانسته هم پای معیارهای داستان‌پردازی معاصر حرکت کند. این داستان پیرنگ نیرومندی دارد و در کنار پرداختن به زندگی بی‌بی خوری جان از تضاد طبقاتی و رسم و رواج‌های نادرست آن زمان به ویژه تجمل در زندگی درباریان و وابستگان دربار انتقاد می‌کند.

در این داستان، نویسنده با زبان برخورد حرفه‌ای دارد. ویژگی زبانی قابل توجه «تصویر عبرت» توجه به لحن در نوشتن دیالوگ‌هایی است که هر کدام از شخصیت‌ها به زبان می‌آورند. به عنوان مثال لحن سخن گفتن زن طبقه‌ی اشراف با زن خدمت‌کار متفاوت است و به شخصیت‌پردازی آن‌ها کمک شایانی کرده. توجه نویسنده به تشخص لحن به عنوان یکی از شگردهای شخصیت‌پردازی در داستان مدرن، ستودنی است.

در سال ۱۳۰۶ داستان «جشن استقلال در بولیویا» نوشته‌ی «مرتضی احمدخان محمد زایی» منتشر شد که مضمونی تاریخی داشت و روایت‌گر برشی از زندگی افغان‌های مقیم «بولیوی» و برگزاری جشن استقلال افغانستان در سال ۱۲۹۸ در غربت بود. این داستان در ابتدا به شکل نمایش‌نامه و به زبان انگلیسی نوشته شده بود که اندکی بعد ترجمه‌ی آن در مجله‌ی «امان افغان» منتشر شد. در همین سال‌ها ترجمه‌ی برخی آثار داستانی خارجی در رشد و پیش‌رفت داستان‌نویسی افغانستان بی‌تأثیر نبوده است؛ ترجمه‌ی آثار «ژول ورن» و داستان‌هایی مانند «فاجعه‌های پاریس» اثر «کادیه دو مونته» و «شکوفه‌ی سیب» اثر «مادام میرفسکی» که «محمود طرزی» سردبیر «سراج الاخبار» در نشری اش منتشر کرد، خوانندگان مشتاق را با داستان جهان پیوند داد. «سراج الاخبار» در بخش زبان و ادبیات فارسی با مطرح کردن آثار خلاقه‌ی ادبی تازه ی جهان به رونق یافتن پدیده‌های نوین فرهنگی ـ هنری به ویژه داستان یاری رساند.

از سال ۱۳۱۷ نویسندگان ما آهسته آهسته به نوشتن داستان‌های قوی‌تری پرداختند، با قصه‌نویسی خداحافظی کردند و بر اساس معیارهای تازه‌ی داستان‌نویسی مدرن و تحت تأثیر آثار اروپایی، داستان‌های کوتاه‌تر اما بهتری نوشتند. دوره‌ی ادبی بعد از استقلال را می‌توان با دوره‌ی پس از مشروطه در ایران مقایسه کرد. داستان‌نویسان ایرانی پس از مشروطه به نوشتن رمان عاشقانه پرداخته بودند، ولی نویسنده‌های ما پس از استقلال با داستان‌های کوتاهی آغاز کردند که مضامین اجتماعی ـ تاریخی و انتقادی داشتند. مانند «جهاد اکبر» (محمد حسین پنجابی)، «۱۲۹۷» (عثمان صدقی)، «جشن استقلال در بولیویا» (مرتضی احمد خان محمد زایی) و «بیست و سوم میزان» (هاشم شایق).

در واقع روشن‌فکران ما هنر را ابزاری سودمند برای تربیت و پیش‌رفت انسان می‌دانستند و از آن به عنوان عاملی برای برانگیختن مردم در برابر عقب ماندگی و گشودن راه‌های رشد و شکوفایی فرهنگی کشور استفاده کردند و مانند داستان‌نویسان ایرانی پس از مشروطه رمان عاشقانه ننوشتند. اگر هم مسئله‌ی عشق مطرح می‌شد، برای اشاره به سخت‌گیری‌ها یا سهل‌انگاری‌هایی بود که در آداب و رسوم مربوط به ازدواج وجود داشت که البتّه در این مسیر گاهی به دام شعارزدگی هم می‌افتادند.

عدم تسلط به تکنیک‌های داستان‌نویسی مدرن و نداشتن زبان داستانی از ضعف‌های نویسنده‌های ما بود. گرچه از زبان متکلف گذشته تا حدودی فاصله گرفته بودند، ولی نتوانسته بودند به نثر داستانی ویژه‌ای نزدیک شوند؛ زبان داستان‌های بلند بیشتر نثر مقاله‌ای ـ گزارشی بود تا نثر توصیفی ـ تصویری. زبان داستان‌های کوتاه هم ادیبانه و شاعرانه بود، امّا پرداختن به مضامین سیاسی ـ اجتماعی و انتخاب سوژه‌هایی که بیان‌گر دغدغه‌های فرهنگی نویسندگان بود، تحسین برانگیز است.

تا سال ۱۳۲۰ داستان‌های کوتاه به لحاظ کمی و کیفی رشد قابل توجهی پیدا کردند و در کنار داستان‌هایی که در نشریاتی مثل «آریانا» و روزنامه‌های «اصلاح» و «انیس» به چاپ می‌رسید، نویسنده‌های آگاه و توانای تازه نفس‌تر مانند «نجیب الله توروایانا» و «احمد علی کهزاد»

پا به میدان گذاشتند و شمار کمی از نویسندگان این دو دهه مانند «عزیزالرحمن فتحی»، «رشید لطیفی»، «علی احمد نعیمی» و «عثمان صدقی» به نوشتن داستان‌های بهتری پرداختند. این نویسنده‌ها پیش سوتان داستان کوتاه افغانستان به شمار می‌روند و به خاطر تأثیر عمیق و سازنده‌ای که بر نویسندگان بعد از خود گذاشتند، سهم مهمی در رشد داستان کوتاه ما دارند. از بهترین داستان‌های این دوره می‌توان به این آثار اشاره کرد:

«مادر تیره روز» (محمد رسول وساه)، «فیروز» (گل محمد ژوندی)، «بیگم» (سلمان علی جاغوری)، «بیچاره جوان» (علی احمد نعیمی)، « جوان مکتبی» (عبدالطیف آریان)، «صحنه‌ی حیات یا رمان کوچک» (عزیزالرحمن فتحی)، «خوابگاه شهید» (عبدالرشید لطیفی)، «شام غریبان» (عبدالحلیم عاطفی) و «شکوفه‌ی ناک» (نویسنده‌ی ناشناس).

نکاتی درباره‌ی فرم و محتوای داستان‌ها

در داستان «شکوفه‌ی ناک» (۱۳۱۹)، که نام بسیار زیبا و مناسبی دارد، علاوه بر توصیف‌های خوب از فضا و بیان حالات و احساسات شخصیت‌ها، دیالوگ‌های قابل قبولی برای دو شخصیت داستان نوشته شده است. روایت خطی نیست و بازگشت به گذشته (یا به تعبیر سینمایی، فلاش بک) دارد. هرچند نویسنده‌ی ناشناس آن ادعای نگارش داستان ندارد و نوشته‌اش را خاطره می‌داند، وجود چنین تکنیک‌هایی «شکوفه‌ی ناک» را بدل به یک اثر خلاقانه کرده است.

در داستان «بیگم» (۱۳۱۸)، «سلمان علی جاغوری» برای اولین بار به معضل ازدواج اجباری دختران در سن پایین پرداخته که در آن زمان (۷۰ سال پیش) حرکت ارزش‌مندی بوده و نشان از حساسیت نویسنده به مسائل اجتماعی و دردمندی او دارد. هرچند این اثر زبان داستانی ندارد و گزارش‌گونه است.

«عبدالحلیم عاطفی» در داستان «شام غریبان» (۱۳۱۹) به تضاد طبقاتی می‌پردازد و از فقر موجود در جامعه انتقاد می‌کند. تکنیک قابل توجه این داستان استفاده از تک‌گویی درونی است که خواننده را با دنیای درون شخصیت‌ها و کشمکش‌های عقل و احساس آن‌ها هنگام تصمیم‌گیری‌های‌شان درگیر می‌کند.

«خوابگاه شهید» نوشته‌ی «عبدالرشید لطیفی» (۱۳۱۹) بر خلاف داستان‌های آن دوره که با توصیف فضا آغاز می‌شدند، با دیالوگ‌های درست و دقیق و پیش برنده آغاز می‌شود. زبان روایت نیز به زبان داستانی نزدیک شده است.

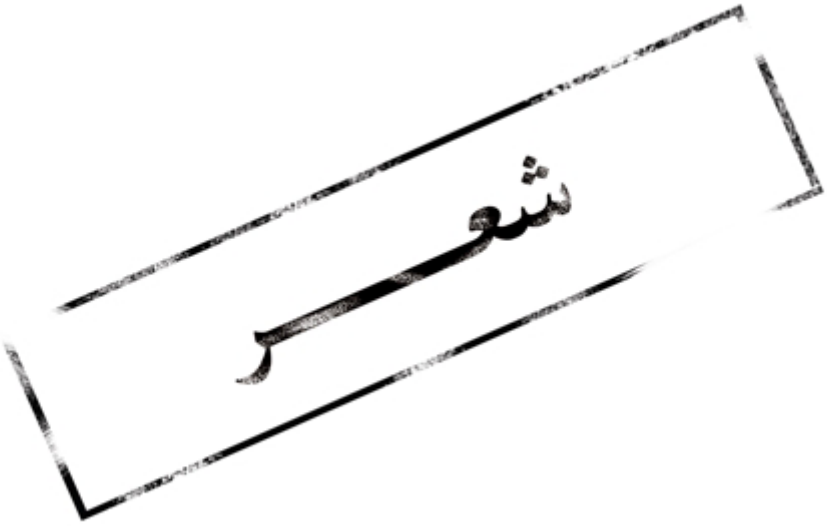
داستان‌نویسی افغانستان در مدت دو دهه به درخت بالنده‌ای تبدیل شد که نویسندگان بزرگی چون «اکرم عثمان»، «اسدالله حبیب»، «استاد محمد اعظم ره نورد زریاب» و «سپوژمی زریاب» که در سال‌های بعد ظهور کردند، میوه‌های این درخت‌اند.

منابع

هنر داستان نویسی (ابراهیم یونسی)

داستان (رابرت مک کی)

سپیده دم داستان نویسی در افغانستان (محمد ناصر ره یاب)


شعـــــر

گامهای سبز باران

نادیا انجمن

صدای گامهای سبز باران است

اینجا می‌رسند از راه، اینک

تشنه جانی چند دامن از کویر آورده، گرد آلود

نفسهاشان سراب آغشته، سوزان

کامها خشک و غبار اندود

اینجا می‌رسند از راه، اینک

دخترانی درد پرور، پیکر آزرده

نشاط از چهره‌ها شان رخت بسته

قلبها پیر و ترکخورده

نه در قاموس لبهاشان تبسم نقش می‌بندد

نه حتی قطره اشکی می‌زند از خشکرود چشمشان بیرون

خداوندا!

ندانم می‌رسد فریاد بی آوای شان تا ابر

تا گردون؟

صدای گامهای سبز باران است!

نیست شوقی که زبان باز کنم

نادیا انجمن

نیست شوقی که زبان باز کنم، از چه بخوانم؟
من که منفور زمانم، چه بخوانم چه نخوانم
چه بگویم سخن از شهد، که زهر است به کامم
وای از مشت ستمگر که بکوبیده دهانم
نیست غمخوار مرا در همه دنیا که بنازم
چه بگریم، چه بخندم، چه بمیرم، چه بمانم
من و این کنج اسارت، غم ناکامی و حسرت
که عبث زاده‌ام و مهر بباید به دهانم
دانم ای دل که بهاران بود و موسم عشرت
من پربسته چه سازم که پریدن نتوانم
گرچه دیری است خموشم، نرود نغمه ز یادم
زان که هر لحظه به نجوا سخن از دل برهانم
یاد آن روز گرامی که قفس را بشگافم
سر برون آرم از این عزلت و مستانه بخوانم
من نه آن بید ضعیفم که ز هر باد بلرزم
دخت افغانم و برجاست که دایم به فغانم

کودکان

عارف جعفری

تصویر کودکان همگی مانده در غبار
عبدالغفور و جمعه، فریدون و مازیار
تصویر کودکان همه در خواب راحتند
خوابی نه چند لحظه، که صد قرن آزگار
تصویر کودکان همگی محو می‌شوند
کم کم ز قاب‌های غم‌انگیز روزگار

*

کودک کمی به سمت عقب را نگاه کرد
یک مشت جاده‌های پریشان و دار و دار...
در چشم‌های روشنش انگار می‌شدند
تصویرهای مبهم و تاریک، آشکار
در بر گرفت عروسک رؤیای خویش را
دستی کشید و خنده‌ای و بعد، انفجار...

بازوی جهان‌گیر

به مناسبت گزینش «غزنی» به عنوان پایتخت فرهنگی جهان اسلام در سال ۲۰۱۳ میلادی

صادق دهقان

بِشکوه مانده است

نظاره‌گر آشوب زمین و زمان

چشم در چشم بودای «بامیان».

غزنه، سخت دل‌تنگ است

اسیر نگاه‌های وحشی دستاربندان پنجابی

غزنه، گَردآلود است

هم‌چون کارگران مهاجرش در قلب «سپاهان»

غزنه، سلطان فرخنده‌کیش خود را می‌جوید

تا سر بر آرد هر آن‌چه «سومِنات»[۱] است از قلب تاریخ

او هر آن‌چه را «محمود» باشد، می‌خواند

و هر چه «محمود»، غزنه را.

***

ما را بسوزان امیر!

ما که خاکستر «لیدا»[۲] و «شکیلا»[۳] را زیر پای بودا دفن کردیم

و شادنوش خون «شیما»ییم که در رگ‌های «ارگ» جاری است.[۴]

در تاریک‌خانه‌ی تَراخُم‌گرفته‌ی دیدگان‌مان خاک انداز؛

که بر نگاه مغموم «نادیا»[۵] چشم فرو بستیم

و سنگ‌سار ستاره‌ها را تماشاگریم.

شاهنشها!

چرا سر فرو برده در گریبانی؟

باز آی و تاکستان‌های دل‌مرده «پَروان»[۶] را جان بخش

تیغ برگیر و تخت‌گاه خدایگان کورباطن را بر هم زن

۱– بت‌خانه بزرگ سومنات در گجرات هندوستان که پرستش‌گاه «شیوا» بود و به دست سلطان محمود غزنوی ویران شد.

۲– لیدا امید سروری، بانوی شاعری که در قوس (آذر) ۱۳۷۴در هرات خودسوزی کرد.

۳– شکیلا، بانویی که در ۷ دلو (بهمن) ۱۳۹۰ در بامیان قربانی تجاوز شد.

۴– شیما رضایی، بانوی گوینده تلویزیون طلوع که در ۲۴ ثور (اردی‌بهشت) ۱۳۸۴ در کابل کشته شد.

۵– نادیا انجمن، بانوی شاعری که در ۱۴ عقرب (آبان) ۱۳۸۴در هرات با لت‌وکوب همسرش کشته شد.

۶–تاکستان‌های پروان مشهور است.

پا در رکاب کن تا فرو گیریم

زنگیان مستی را که باده‌نوش اسکندریانند.

شهریارا!

غزنه هنوز به نام تو خطبه می‌خواند

و ما هنوز به بازوی جهان‌گیر تو محتاجیم.

بانو

محمد حبیبی

کنارم خوابیدهای و من در آغوش می‌گیرمت

همان طور که هر شب

بالشم را

و به تقاص تمام نبودنهایت

دیوانه‌وار میبوسمت.

مچاله میشود

پیراهن و روسری‌ات زیر دستانم

مرتبشان میکنم

و صدایت که فقط پژواکی‌است در اعماق ذهنم.

بانو!

با من به کافه بیا

بنشین پشت همان میزی که بارها تصورت کرده‌ام.

بدون کفش هم میشود

و شاید کفش‌هایت را هم

برایت دزدیدم

همان طور که تو را

از روی بند رخت.

فاصله

عارف حسینی

فاصلهام، با اولین درخت
یک اتوبان
و با نزدیکترین ستاره
تمام آلودگی هوا.

باید گلهایم را
داخل مانیتور، آب بدهم
و ماهیهایم
... که هرگز بزرگ نمیشوند.

کم کم دارم فراموش میکنم، خاطرهام را
از تکه ابری
که نزدیک دستانم بود
و غریبه میشوم
با بوی شببویی
که در خوابم میپیچید.

معشوق با کسره‌ی اضافه

رضا اسدی

نه از زلال «هیرمند»ی

نه از «پامیر»

معشوق من!

تو تنها یک واژه‌ای که سه بخش می‌شود و چند هجا.

نه از برنگ گرمی

نه در چشمهایت، برف «بابا»ست.

تو تنها یک واژه‌ای

که پشت پرانتزهای جهان جا مانده‌ای.

نه در آغوش سَرَکهای خام خفته‌ای

نه سیراب شده‌ی «بند امیر».

معشوق من!

تو فقط

پشت پرانتزهای جهان، سه بخش شده‌ای و چند هجا.

عکس سیب

رسول سیمیا

عطر سبد میوه را دوست دارم
دیروز پیراهنت را دیدم
همان که عکس سیب داشت
آلبالو و گیلاس.
باد هم پیچیده بود
آهسته
در بوی مانده پیراهنت.
چند گنجشک هم آمدند
به خیال چیدن میوه‌ای
شاید هم برای ساختن لانه‌ای.
من همه را کیش کردم
پیراهنت را از روی بند آهسته برداشتم.
حالا هنوز
روی دستانم
یک سبد میوه دارم
اما
بدون تو لب نمی‌زنم
زود بیا
لبم بوسه می‌خواهد.

شعرهای کوتاه

حفیظ الله شریعتی

۱

چشمانت، قهوه‌خانه‌ای ساحلی است
مردان بی‌دلیل
به قهوه‌خانه‌ها نمی‌روند.

۲

چشمانت، رودخانه هیرمندند
مردان به آب‌تنی آمده‌اند.

۳

کوزه به سر می‌آیی
گل‌های مشوّش پیراهنت
شکوفه می‌زنند.

۴

ماه در آغوش کوه خوابیده است
آتشِ جنگ خاموش است.

۵

موهایت را به رودخانه می‌ریزی
ماهی‌ها طغیان می‌کنند.

برای یافتنت

شکریه عرفانی

بگو درکدام مرز
پشت کدام سیم خاردار
تیربارانت کرده‌اند؟
یا در کدام دریا
خونت
شهوت کوسهماهی‌هایش را
تا مغز استخوان
در جانت فرو برده است؟
بگو در کجا کشته‌اند تو را؟
برای یافتنت؛
تمام روزنامه‌های جهان را جستوجو کردم،
تمام گورهای بی‌نام و نشان را
آغوش روسپیان تمام می‌خانه‌های دور را.
برای یافتن تو که نگذاشتی
وطنت، بازوان برهنه‌ی من باشد
تا هر شام
در بیشه‌زارهای مرطوب من،
به خواب بروی
و هر صبح
با طلوع خورشید از میان سینه‌هایم
چشم‌هایت را باز کنی
بی‌آن‌که بیم هیچ جنگی، تو را از من بگیرد.
ایستاده بودم
تا شلاقم بزنند
تکهتکه‌ام کنند
و به جای تو
در گورهای بی‌نام و نشانه مدفونم کنند.
ایستاده بودم

تا تو

تنها تو

بخواهی

وطنت، بازوان برهنه من باشد.

نخواستی

و مشتی دروغ

همه آن چیزی بود که تحویلم دادند.

هرگز نیافتمت.

پس از آن

این تن؛

زندان تاریک دیوانه‌ای شده است

که روزی هزار بار

در آن، خود را به دار می‌آویزد

و نمی‌میرد.

لیلا

علی‌مدد رضوانی

لیلا، مهاجر است که حرفی نمی‌زند
آزرده‌خاطر است که حرفی نمی‌زند
لیلا، نماد غربت این حال و روز ماست
درد معاصر است که حرفی نمی‌زند
لیلا برای رنج کشیدن، تمام عمر
انگار حاضر است که حرفی نمی‌زند
گم گشته در هیاهوی رنگ و ریای شهر
انگار کافر است که حرفی نمی‌زند
لیلا دلش گرفته از این کوچه‌های تلخ
فردا مسافر است که حرفی نمی‌زند
این شعر را برای دل او سروده‌ام
این بیت آخر است که حرفی نمی‌زند

الهه‌ی خواب‌های تو

مریم احمدی

کاش الهه‌ی خوابهای تو بودم
و دستهایم، پلی بود تا خدا،
نه آن خدایی که گیر کرده میان دانه‌های تسبیح پدرم
و هر چه دستهایش را بلندتر می‌کند به آسمان، دورتر
نه خدایی که ناله‌های مادرم را نمی‌شنود
نه، ... خدایی که چشمهای بادامی تو را دوست داشت... .
گاهی فکر می‌کنم
خدا، با عروسک نیمه برهنه‌ام
که موهای طلایی‌اش نیمی ریخته، نیمی مانده
در جوی آب افتاد و رفت
و من در دنیای بی خدایِ بی‌دینِ لامذهب کلان شدم؛
دنیایی که
به جای عروسک
میان همبازیهایم، بمب تقسیم می‌کرد.

کاش الهه‌ی خوابهای تو بودم
و دستهایت، پلی بود تا دستهای سرمازده‌ام.

آه، محبوبم!
جهان چه تنگ می‌شود گاهی
وقتی «پل سرخی»[1] نیست
تا بشماری قدمهایت را
و عبور روزها را از یاد ببری
از یاد ببری کارتهای سرشماری[2] را؛
سبز
آبی

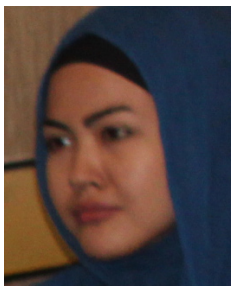
۱– منطقه‌ای در کابل.
۲– کارتهای شناسایی آوارگان افغانستانی در ایران که هر سال تعویض می‌شوند.

نه، بنفش بود این بار،
اما هیچ یاد رنگین‌کمانم نمی‌انداخت؛
«اردوگاه سلیمانخانی» را
به خاطرم می‌آورد
و مردی
که لنگان لنگان می‌دوید؛
مردی که زبان اردوگاه را نمی‌دانست
مردی که زنی خسته از دنبالش
می‌کشید جان بیرمقش را... .
«بنی آدم، اعضای یکدیگرند ...»
روی دیوار اردوگاه حک شده بود
آه، محبوبم!
کاش تنها در خوابهای تو
متولد می‌شدم
تنها
در چشمهای بادامی تو... .

چرخ خیاطی

امان میرزایی

صدای خاموش چرخ خیاطی
آوازهای غمگین مادرم بود
که در بساط پدر، شلوار کُردی‌هایش می‌تواند مرا به مدرسه بفرستد
جواب صاحبخانه را بدهد و دارو بخرد
مرضیه، خواهرم که مریضی‌اش را هیچ کس نمی‌فهمد
و حتی در حرم شفایش نمی‌دهند،
مثل سوزن چرخ خیاطی، یکریز سرفه می‌کند
نرمی استخوان‌های کوچکش شهوت خاک را بیشتر کرده است.
مادر، نخ سوزنی است که با سرفه‌های مرضیه هر دم بند دلش پاره می‌شود
در باران، بساطش را جمع نمی‌کند
و من در جایی که کسی نباشد، با خودم حرف می‌زنم.
روشنفکران در روزنامه‌ها مقاله‌های مرا می‌نویسند
در حالی که هموطنانم «جشن گل سرخ» را فراموش کرده‌اند
مادر، شبانه‌ها، پایه‌های چرخ خیاطی است، می‌لرزد
پدر، چارچوب در است، در خود بسته
یک قوری چای تلخ.
مرضیه در آلبوم عکس آرام می‌خندد
من به همه چیز فکر می‌کنم.



سارا محمدی

هر روز که برمی‌گردم
کوچه در انتظار من است.
و آن کودکی تنهاست،
دستهای مرا می‌گیرد.
و توی چشمهاش غم است و شب‌بوها
و دودکش‌هایی
که ارواح از آن
بیرون می‌آیند،
و بابا به شب‌بوهای آن حوالی پیوسته است.
ان سوی خیابان، کارخانه‌ای هست
که آدمهاش زیر آوار زغال شب‌ها،
می‌میرند.

دروغ جهان

محمد کریمی

گالیله دروغ می‌گفت، خورشید به دور تو می‌چرخد.

نیوتن هم دروغ می‌گفت، آن روز تو زیر درخت نشسته بودی.

چوپان راست می‌گفت؛ گرگ سفید، گوسفندها را خورده بود

تو را دیده و گله را رها کرده بود.

گالیله

نیوتن

چوپان

و من،

نه

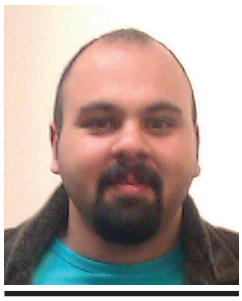
تو، دروغ جهانی.

وقتی نیستی

زهرا بوستانی

چه فرقی می‌کند
تقسیم باشد یا منها
مهم این است
که به نبودنت عادت کردم.
اصلاً وقتی نیستی،
مسئله را خوب حل می‌کنم.

فلسفه



فرانک سیبلی؛ درباره کیفیات زیبایی‌شناختی

مانی رشتی پور

جاذبه‌های طبیعت، نماهای شهری، اشیاء به دقت طراحی شده، و بالاتر از همه آثار هنری تنها به مثابه اعیانی منفعل پیرامون ما را دور نگرفته‌اند؛ ما با این اعیان تعامل داریم، احساسات و ادراکات‌مان را با آنها مراوده می‌کنیم، درباره آنها سخن می‌گوییم، آن‌ها را توصیف می‌کنیم و درباره برخی جنبه‌های آن‌ها داوری می‌کنیم. یکی از این جنبه‌ها زیبایی‌شناسی است: چشم‌اندازی به فهم و انطباعات حاصل از مواجهه ما با اعیان با نظر به ارزش، لذت و فرح حاصل از تمییز مفاهیمی خاص –مفاهیم زیبایی‌شناختی– در آن‌ها. امّا پرسش این‌جاست که چه چیز واسطه میان دریافت ما و این مفاهیم خاص است؛ چه چیز به توصیفات و داوری‌های ما اعتبار می‌بخشد. در این مقاله، البتّه، از آن رو که قلمرو خاص زیبایی‌شناسی، هنر است و غالب داوری‌ها و توصیفات زیبایی‌شناختی از آثار هنری به دست می‌آیند، ما توجه خود را صرفاً به همین حوزه معطوف خواهیم کرد.

تابلو «غذافروشی خودکار[۱]» اثر ادوارد هاپر را در نظر آورید، در باره این تابلو می‌توان گفت که تکه تماماً سیاهی که به عنوان پنجره بیشتر پس زمینه را پوشانده فضای سنگین و غم‌افزاییی را بر کل اثر حاکم کرده است و این فضا به واسطه ژرفایی که لکه‌های زرد و کم نوری که بازنمایاننده چراغ‌های خیابان بیرون هستند، در آن سیاهی ایجاد می‌کنند تشدید نیز می‌شود. از این توصیف بر می‌آید که اثر دارای کیفیتی ویژه است که ما آن را دریافت می‌کنیم، یعنی ما می‌بینیم که تابلو غم‌انگیز و سرد است؛ هم‌چنین برای وجود این کیفیت دلایلی نیز آورده شده است، به عبارتی ادعا شده که تکه بزرگ رنگ سیاه و ژرفای حاصل از لکه‌های زرد در آن چنین کیفیتی را به اثر بخشیده‌اند. کیفیتی که در تابلو می‌بینیم – سرد و غم انگیز– کیفیتی است زیبایی‌شناختی و دلایلی که برای آن آورده شده کیفیاتی هستند حسی و پدیداری. امّا رابطه کیفیات زیبایی‌شناختی با دریافت ما چیست؟ آیا کیفیات زیبایی‌شناختی همان کیفیات پدیداری هستند که در توضیح آن‌ها آورده می‌شوند یا چیز دیگری هستند؟ این‌ها پرسش‌هایی هستند که فرانک سیبلی[۲] در دو مقاله درخشان خود – مفاهیم زیبایی‌شناختی (۱۹۶۳)، امر زیبایی‌شناختی و امر غیر زیبایی‌شناختی (۱۹۶۵)– می‌کوشد به آن‌ها پاسخ دهد.

می‌توان گفت سیبلی نخستین کسی است که در نیمه دوم سده بیستم با استفاده از رویکرد تحلیلی به مسئله زیبایی‌شناسی می‌پردازد و آبرویی را که این رشته به واسطه باورهای افراطی تحصل‌گرایی منطقی و گرایش به تحلیل زبانی از دست داده بود به آن باز می‌گرداند. هم‌چنین سیبلی نخستین کسی است که به مفاهیم زیبایی‌شناختی به مثابه خانواده‌ای مستقل پرداخته و دوگانه[۳] زیبایی‌شناختی/ غیر زیبایی‌شناختی را مطرح می‌کند، چنان‌که بسیاری نظریات و مباحثات پس از او درباره تجربه زیبایی‌شناختی به نحوی شامل نقد یا بسط نظرات او می‌شوند. در ادامه کوشیده شده است تا شرحی مختصر از آراء او درباره کیفیات زیبایی شناسی – منهای مسئله ارزش‌شناختی[۴]– آورده شود و به برخی پیآمدهای آن‌ها نیز اشاره گردد.

سیبلی معتقد است که مفاهیم و اصطلاحات زیبایی‌شناختی همه به نحوی با استعاره سر و کار دارند، یعنی ما از آن‌ها به نحوی استفاده می‌کنیم که از کارکرد و معنای نخستین آن‌ها فاصله می‌گیریم[۵]، یعنی به عنوان مثال مختصات غم‌انگیز بودن به مثابه کیفیت زیبایی‌شناختی

۱– Automat (1927)

۲– Frank Sibley

۳– dichotomy

۴– Axiology

۵– دکلرک شدیداً با این موضوع مخالفت می‌کند و می‌گوید که مفاهیم زیبایی‌شناختی هرگز تن به چرخش و کارکرد استعاری نمی‌دهند زیرا این مفاهیم کاربست پذیری کلی (universal applicability) دارند و از این رو نمی‌توانند محتوای توصیفی ذاتی داشته باشند و از این‌رو فاقد هسته معنایی‌ای هستند که آن‌ها را قادر به چرخش

با چرخشی استعاری از یک حال عاطفی به حالتی زیبایی‌شناختی تحویل می‌شود. سیبلی هم‌چنین مدعی است «بسیاری از واژگان به میانجی تحویلی استعاری بدل به اصطلاحات زیبایی‌شناختی شده‌اند» (Sibley ۱۹۶۳, ۱۲۸). امّا مسئله اصلی برای سیبلی خاستگاه زبانی مفاهیم زیبایی‌شناختی نیست؛ از نظر وی امر زیبایی‌شناختی امری است ادراکی، امری که به کیفیاتی ادراک‌پذیر ارجاع دارد، و برای این‌که بتوانیم مفاهیم زیبایی‌شناختی را درست اعمال کنیم می‌بایست به واسطه قوای ادراکی این منشاءهای ادراکی را دریابیم. «درست همین توانایی برای دریافتن یا دیدن یا تمییز دادن کیفیاتی خاص در چیزها است» که سیبلی توجه خود را مشغول آن می‌دارد (Sibley ۱۹۶۳, ۱۲۸).

این توانایی خاص به باور او ذوق یا حساسیت است. این توانایی برای سیبلی دو جنبه مهم دارد، نخست این‌که حساسیت یا ذوق به کلی امری است جدا از ادراک معمولی و کسی که فاقد این حساسیت باشد هر چند به واسطه آموزش و ممارست و مشاهده دقیق به مفاهیم زیبایی‌شناختی تسلط پیدا کند نمی‌تواند طبیعت آن‌ها را دریابد، لذا هر چند ممکن است به کمک «گمان‌زنی‌های هوشمندانه و رویه‌های قیاسی دفعتاً چیزهای درستی بگوید» امّا چنین اظهاراتی تهی هستند و نمی‌توانند با «قطعیت و اطمینان زیادی» همراه شوند (Sibley ۱۹۶۳, ۱۳۲). تاکیدی که سیبلی بر ذوق می‌کند و آن را به مثابه قوایی مستقل، از ادراک معمولی تمییز می‌دهد سبب شده است که منتقدان به حق بر او خرده بگیرند که تا حدی به زیبایی‌شناسی سده هجدهم پس نشسته است (Kivy ۱۹۶۸, ۸۶). هاچسون نیز معتقد بود لذتی که ما از نقاشی، معماری و موسیقی دریافت می‌کنیم نه برخاسته از حواس خارجی، یعنی حاصل ادراک صرف رنگ و صدا و از این دست، بلکه از نظم، وحدت و هماهنگی – کیفیات زیبایی شناختی– است، از این‌رو وی حس معمولی را از حس اعلاتری که دریافت کننده زیبایی موجود در نظم و هماهنگی و ... است متمایز می‌سازد و آن را «حس درونی» می‌خواند (Hutcheson ۱۷۲۵, ۴۰۲–۴۰۳). به هاچسون بسیار انتقاد شد که بی‌جهت بر شمار قوای ادراکی ما افزوده است بی‌آنکه توجیحی برای آن بیاورد، این اعتقاد به همان قوت در مورد سیبلی هم صدق می‌کند. جنبه دیگر حساسیت ادراکی که سیبلی بر اهمیت آن تاکید دارد حضور است؛ به نظر سیبلی مواجهه غیر مستقیم و به واسطه شهادت و بدون کاربست منجر به تجربه زیبایی‌شناختی نمی‌شود: «صرف آموختن این‌که آن موسیقی آرامش بخش است، آن نمایش تکان‌دهنده است، یا آن نقاشی نامتعادل است، از دیگرانی که معتبر نیز هستند، ارزش زیبایی‌شناختی بسیار اندکی دارد» (Sibley ۱۹۶۵, ۱۳۷). بدین‌ترتیب تجربه این کیفیات از نظر وی عین محور[۶] است و این تا حدی او را به رویکرد معرفتی[۷] به تجربه زیبایی‌شناختی نزدیک می‌کند. اکنون معلوم شد که ذوق لازمه دریافت کیفیات زیبایی‌شناختی است، امّا هم‌چنان این پرسش باقی می‌ماند که خود این کیفیات چیستند.

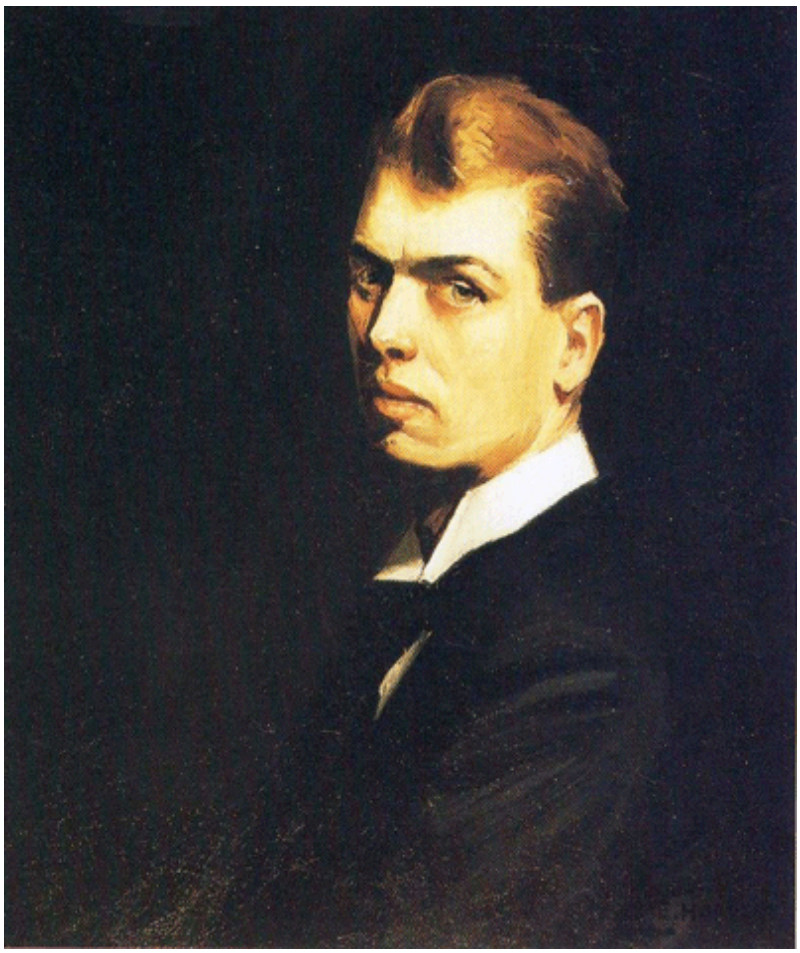
از نظر سیبلی کیفیات زیبایی‌شناختی مشخصاً متفاوت از کیفیات حسی هستند امّا می‌پذیرد که کیفیات زیبایی‌شناختی با کیفیات حسی و پدیداری رابطه دارند و از همین روست که برای توجیه آن‌ها به کیفیات حسی ارجاع می‌دهیم (برای مثال همان تکه بزرگ رنگ سیاه در مورد تابلو هاپر). در واقع به بیان سیبلی کیفیات زیبایی‌شناختی از کیفیات حسی «پدیدار می‌شوند»[۸] اما در عین حال هیچ مجموعه‌ای از کیفیات حسی وجود ندارد که حضور آن‌ها شرط کافی برای ظهور کیفیت زیبایی‌شناختی‌ای خاص باشد. هر چند ممکن است کیفیاتی حسی وجود داشته باشند که مکرراً با کیفیتی زیبایی‌شناختی مرتبط شوند امّا هرگز نمی‌توانند توصیفی جامع و مانع از آن کیفیت به دست دهند – یعنی هیچ مجموعه‌ای از کیفیات حسی منطقاً برای پدیدار شدن کیفیت زیبایی‌شناختی لازم و کافی نیست؛ سیبلی در این باره چنین می‌گوید که "اگرچه به مفهومی می‌توان گفت نازکی، سبکی، فقدان شدت در رنگ‌ها را تنها می‌توان درتایید، و نه بر علیه، «ظرافت» به شمار آورد، باید بگویم این ویژگی‌ها در بهترین حالت تنها به صورت «نوعی» یا «تمییزی» موید «ظرافت» هستند [...] و هیچ گروهی از آن‌ها از لحاظ منطقی [برای تعیین آن] کافی نیستند (Sibley ۱۹۶۳, ۱۳۰). به عبارتی مفاهیم زیبایی‌شناختی اشباع‌ناپذیر هستند و برای هر توصیفی همواره می‌توان موردی پیدا کرد که آن را بسط داده یا نقض کند. تکه بزرگ سیاهی که تابلو هاپر را غم‌انگیز می‌کند تابلوهای نیومان را قدرتمند و با وقار می‌کند؛ از این رو رابطه کیفیات زیبایی‌شناختی و کیفیات حسی –کیفیات غیر زیبایی‌شناختی– رابطه‌ای کلی است.

استعاری یا کاربست خطای مقولی سازد. (De clercq 2005, 28–27)

۶– Object–directed

۷– این رویکرد را نوئل کارول نام گذاری کرده و آن را مورد نقد قرار م دهد. در این رویکرد آن‌چه کیفیات یک تجربه را تعیین می‌کند شیوه‌ای است که فرد می‌بایست از آن طریق عین مورد تجربه را بشناسد یا با آن از لحاظ شناختی درگیر شود. کارول معتقد است که چنین حضوری برای دریافت اثر هنری لزومی ندارد (Carroll 2010, 90–85)

۸– emerge



سیبلی رابطه میان کیفیات زیبایی‌شناختی و غیر زیبایی‌شناختی را در چهار مولفه تعیین می‌کند: نخست می‌گوید کیفیات زیبایی‌شناختی به کیفیات غیر زیبایی‌شناختی وابسته هستند؛ دوم این‌که کیفیات غیر زیبایی‌شناختی یک چیز کیفیات زیبایی‌شناختی آن را تعیین می‌کنند[۹]؛ سوم این‌که یک ویژگی زیبایی‌شناختی از مجموع کلی کیفیات غیر زیبایی‌شناختی حاصل می‌شود، این رابطه را سیبلی «وابستگی خاصی کلی[۱۰]» می‌نامد؛ و چهارم این‌که در یک اثر ویژگی‌های غیر زیبایی‌شناختی برجسته‌ای وجود دارند که به طور خاص مسئول ظهور اوصاف زیبایی‌شناختی آن هستند، و این رابطه «وابستگی خاصی برجسته[۱۱]» نامیده می‌شود (Sibley ۱۹۶۵, ۱۳۷–۱۳۹). این رابطه آخر موضوع کار منتقد و مهم‌ترین این روابط است. از آن رو موضوع کار منتقد است که مهم‌ترین وظیفه منتقد از نظر سیبلی «توضیح» کیفیات زیبایی‌شناختی به مخاطب است، و توضیح از منظر او یعنی جدا کردن و شفاف کردن عواملی که به طور برجسته صفتی زیبایی‌شناختی را برمی‌آورند؛ البتّه لازم به ذکر است که عمل توضیح به هیچ وجه صرفاً عقلانی یا بر مبنای ادراک معمولی – حتی دقیق– نیست، سیبلی صراحتاً اشاره می‌کند که مسئله «توضیح» کاربست حساسیت است: «توضیح این‌که چرا یک اثر ویژگی زیبایی‌شناختی خاصی را دارد، حتّی زمانی که دلایل آن صرفاً شامل خاصه‌های غیر زیبایی‌شناختی باشند، نیازمند «تمیز زیبایی‌شناختی» است» (Sibley ۱۹۶۵, ۱۴۱). هم‌چنین رابطه خاصی برجسته از آن رو مهم‌ترین این روابط است که ماده برهانی است که سیبلی «برهان ادراکی» می‌نامد، برهانی که ضامن عینیت کیفیات زیبایی‌شناختی است.

سیبلی اشاره می‌کند که برای جلب توجه مخاطب به کیفیات زیبایی‌شناختی یک اثر اگر چه دلایل و براهین عقلانی کاربرد نهایی ندارند و می‌بایست مخاطب را به ادراک آن‌ها واداشت، با این حال حتی گاهی کافی نیست که تنها وی را به دیدن، شنیدن یا احساس کردن آن دعوت کنیم بلکه باید توجه وی را به جنبه‌های خاصی از آن اثر جلب کنیم که مسئول پدیدار شدن آن کیفیت زیبایی‌شناختی هستند، وی این کار را «برهان ادراکی» می‌نامد (Sibley ۱۹۶۳, ۱۳۶–۱۳۷). برهان ادراکی از مقدماتی ادراکی گذاره‌هایی می‌سازد درباره کیفیات غیر زیبایی‌شناختی و این گذاره‌ها دلیلی فراهم می‌آورند برای پدیدار شدن کیفیات زیبایی‌شناختی، امّا نه دلیلی که لزوم منطقی داشته باشد، یعنی ما به واسطه کنش عقلانی یا صرفاً به واسطه وجود این مقدمات – با توجه به گذاره‌های موجود– پی به غم‌انگیز بودن تابلو هاپر نمی‌بریم، که اگر چنین بود داوری زیبایی‌شناختی امری بود «عملاً بی‌فایده و از نظر زیبایی‌شناختی بی‌ارزش» (Sibley ۱۹۶۵, ۱۴۵). امّا منشاء اعتبار برهان ادراکی در چیست؟ از نظر سیبلی دو چیز چنین نقشی را بازی می‌کنند: نخست اجماع و سپس زمان.

بسیاری سیبلی را متفکری نخبه‌گرا می‌دانند، و در این ادعا حق نیز به جانب آن‌ها است. سیبلی نه تنها ادراک تمام و کمال کیفیات زیبایی‌شناختی را موکول به داشتن قوه‌ای خاص و در نتیجه محدود به جمعی کوچک که دارای این قوه هستند و در ضمن آن را پرورده‌اند

۹– این رابطه مقدمه رابطه‌ای است که در واقع‌گرایی میانه‌رو به آن رابطه ترتب (supervenience) می‌گویند.

۱۰– Total specific dependence

۱۱– Notable specific dependence

– سیبلی این جمع را هسته می‌خواند– می‌داند بلکه معتقد است که مبداء ارجاع نهایی براهین ادراکی نیز این اجماع میان این جمع است. سیبلی می‌گوید که کیفیات زیبایی‌شناختی با آن‌که وابسته هستند امّا چون کیفیات مسئول غیر زیبایی‌شناختی آن‌ها را لازم نمی‌آورند، نمی‌توانند به واسطه حضور کیفیات دیگر یا به میانجی قواعد معنا تخصیص یابند، لذا یک برهان هیچ ارجاع میانج ای به کیفیات دیگر نخواهد داشت، و مستقیماً به اجماع روی خواهد آورد (Sibley ,۱۹۶۸ ۷۵). ما بر سر مجموعه‌هایی که به صورت نوعی یا تمیزی به نفع یا بر علیه کیفیات زیبایی‌شناختی هستند اجماع می‌کنیم، همانند اجماع بر سر این‌که فلان طیفی که تحت نور متعارف به چشم ما می‌رسد رنگ آبی است.

امّا اجماعات ما نهایی و قطعی نیستند، ممکن است تحت تأثیر زمانه یا حالات روز یا مد رایج باشند و پس از این‌که این اوضاع گذشتند تغییر کنند. حتّی ممکن است برداشت خام نخستین ما به اجماعی منتهی شود که پس از مدتی با عمق گرفتن شناخت ما به زیربخش‌های دیگری تقسیم شود – مانند رنگ آبی که مثلاً به زیربخش‌هایی چون سیان و سلست و ... تقسیم می‌شود. در نتیجه سیبلی اشاره می‌کند که اجماع نهایی تنها در گذر زمان به دست می‌آید و آن هم نه زمانی کوتاه هم‌چون یک نسل یا دو نسل بلکه گاهی یک اجماع ممکن است برای نهایی شدن به سده‌ها احتیاج داشته باشد؛ چنین اجماعی است که امکان متصف کردن ارزش صدق و کذب و درستی و نادرستی را به برخی داوری‌های زیبایی‌شناختی می‌دهد (Sibley ,۱۹۶۸ ۸۵). بدین‌ترتیب این اجماع نه تنها نشان از ذهنی بودن ندارد بلکه به عکس شاهدی است بر عینی بودن کیفیات زیبایی‌شناختی.

سیبلی معتقد است که ریشه اصلی تردید شکاکان درباره عینیت کیفیات زیبایی‌شناختی این تصور ایده‌آل است که درباره امر عینی توافق و اجماع حقیقی حداکثری وجود دارد؛ یعنی برای تعیین صدق و کذب عینی آزمون‌هایی وجود دارند که اولاً درباره این آزمون‌ها اجماع وجود دارد و ثانیاً زمانی که از این آزمون‌ها استفاده می‌شود درجه بالایی از اجماع درباره کاربست آن‌ها در حوزه‌ای وسیع وجود دارد. سیبلی معتقد است دستیابی به چنین آرمانی دست کم درباره بسیاری از چیزها که عینی پنداشته می‌شوند ناممکن است؛ وی شاخص‌ترین نمونه این امر را مسئله رنگ‌ها می‌داند.

سه برهان عمده علیه عینیت کیفیات زیبایی‌شناختی اقامه می‌شوند

(Sibley ۱۹۶۸, ۸۲): نخست گفته می‌شود که در جایی که آگاهی از خواص وابسته به نوعی موجود زنده است نمی‌توان از خواص سخن گفت؛ سیبلی به درستی معتقد است که این ایراد نامربوط است چرا که رنگ‌ها نیز چنین حالی دارند، یعنی واکنش محور هستند امّا با این وجود شکی نیست که عینی هستند. دوم این‌که سخن گفتن از خواص نامعقول می‌نماید اگر که آگاهی از آنها نه تنها وابسته به شرایط فیزیکی خاص بلکه وابسته به شرایط روانی خاصی – و به عبارتی پیامد تجربه– نیز باشد؛ این نیز درست مانند مورد قبلی نامعقول می‌نماید چه تصور این شرط که عینیت یک چیز وابسته به این باشد که مدرک آن را بدون دانش و تجربه مربوط دریابد تصوری غریب است. اما سومین و جدی‌ترین ایراد این است که از آن‌جا که افراد با یکدیگر تفاوت دارند و هم‌چنین تغییر می‌کنند، انتخاب گروهی که می‌توانند این امر عینی را تمیز دهند می‌بایست دلبخواهی باشد؛ این امر بدین معنا است که هر گروه دلخواه مفروض – یا اکثریت گروه‌های مفروض– می‌بایست بتوانند آن امر را تمیز دهند و نه تنها گروهی نخبه و خاص. سیبلی مدعی است که چنین شرطی برای رنگ‌ها نیز برقرار نیست و بر علیه این شرط از مفهومی استفاده می‌کند به نام «است» اسناد[۱۲].

«است» اسناد را گروهی تعیین می‌کنند – و به نظر سیبلی لزومی ندارد که این گروه اکثریت باشند– که قادر به برآوردن «اجماعی بالقاعده درباره حداکثر میزان تمیز» (Sibley ۱۹۶۸, ۸۲) باشد. در واقع سیبلی معتقد است که تعیین مقام و تعین وضع امور نه به واسطه رای اکثریت – یعنی کمیت تمیز– بلکه به میانجی حداکثر امور ممیز – یعنی کیفیت تمیز– به دست می‌آید. در مورد کیفیات زیبایی‌شناختی گروه هسته هستند که «است» اسناد را تعیین می‌کنند چراکه ایشان بالاترین قدرت تمیز میان این کیفیات را دارند. البتّه این بدان معنا نیست که «است» اسناد منحصراً در اختیار گروه هسته است، بلکه بر عکس «است» اسناد هم به گروه هسته و هم به حاشیه مرتبط است» امّا از آن‌جا که گروه هسته کوچک‌تر است و لذا تشتت کمتری دارد این مهم با اینان «به طور خاص‌تری مرتبط است» (Sibley ۱۹۶۸, ۸۳). شاهدی قوی بر این‌که این «است» با حاشیه نیز مرتبط است مسئله زمان است: همان‌طور که پیشتر نیز گفتیم با گذشت زمان و پالوده شدن رأی بر تمایزها اختلافات کم‌رنگ‌تر می‌شوند و بر کثرت افرادی که قادر به تمیز کیفیتی خاص هستند افزوده می‌شود و بدین‌ترتیب کمیت نیز به دست می‌آید، چنان‌که در مورد رنگ‌های بسیط اصلی و کیفیاتی چون زیبایی آهوها یا برازندگی اسب‌ها (این مثال‌ها از خود سیبلی هستند) چنین شده است؛ در این موارد می‌توان گفت کیفیات مذکور به قوت عینی هستند. امّا این پرسش مطرح می‌شود که اگر «است» اسناد را گروه هسته تعیین می‌کنند چرا در میان خود ایشان – آن‌جا که طرفین دارای توانایی‌ها و تحت شرایط یکسان هستند– نیز اختلاف وجود دارد؟ سیبلی اشاره می‌کند که در تمییز نهادن میان چیزها اغلب عواملی چون تجربه، دانش، توجه، مهارت و... دخیل هستند و از این‌رو نمی‌توان انتظار داشت که گروه هسته گروهی همگن باشند. او می‌گوید: «اگر خواصی وجود داشته باشند که تنها به واسطه افرادی در شرایط ذهنی خاص بتوان آن‌ها را تمییز داد، و اگر در توانایی ذهنی، تجربه و دانش این افراد گوناگونی راه داشته باشد، نامعقول می‌نماید اگر انتظار میزان قابل توجهی عدم توافق در امر تمیز را نداشته باشیم» (Sibley ۱۹۶۸, ۷۷). امّا سیبلی معتقد است که اولاً در همه امور پدیداری مواردی وجود دارند که نمی‌توان آن‌ها را با قطعیت تثبیت کرد و ثانیاً اختلافات در حوزه کیفیات زیبایی‌شناسی نه در موارد اصلی بلکه در شاخه‌ها و انشعابات آن‌ها رخ می‌دهند و این امری است قابل پیش‌بینی؛ مثلاً خرگوش– اردک ویتگنشتاین را در نظر بگیرید، این صورت بی‌شک عینی است امّا بسته به این‌که بر کدام ویژگی‌های آن متمرکز شویم جنبه متفاوتی از آن برجسته می‌شود. البتّه سیبلی هیچ جا از ادراک جنبه ای سخن نمی‌گوید[۱۳]، امّا همان‌طور که پیشتر درباره رنگ آبی و تقسیمات جزئی آن گفتیم می‌توان چنین مقایسه‌ای را درباره کیفیات زیبایی‌شناختی نیز برقرار کرد، هر چند به اعتقاد من مثال ادراک جنبه‌ای گویاتر است. بنابراین می‌توان گفت اختلاف بر سر کیفیات زیبایی‌شناختی نه اختلاف بر سر وجود بلکه بحث بر سر رجحان و شایستگی در جزئیات است. هر چند می‌توان چنین نتیجه‌ای را از گفته‌های

۱۲– is "of attribution"

۱۳– البته ویرجیل آلدریچ (Virgil Aldrich) چنین تفسیری از سیبلی ارائه می‌دهد.

سیبلی گرفت امّا خود وی در نهایت نتیجه می‌گیرد که جدای از کیفیاتی که زمان اطلاق ارزش صدق و کذب را به آن‌ها ممکن می‌سازد، درباره مفاهیم هسته‌ای – مفاهیم زیبایی‌شناختی که مورد تایید و مداقه گروه هسته هستند– باید گفت که «قلمرو آن‌ها ممکن است اکیداً عینی نباشد» (Sibley ۱۹۶۸, ۸۵)، و البتّه او پیشنهاد می‌کند که برای حفظ عینیت به طور کل در قلمرو زیبایی‌شناختی اشتباه است که راه افراط‌گرانه را پیش بگیریم، چرا که لزومی ندارد سرسختانه و با جزمی‌نگری تصور کنیم از طرفین اختلاف حتماً باید یکی از آن‌ها می‌بایست ضرورتاً بر خطا باشد، چرا که ممکن است آن‌جا که می‌اندیشیم مسئله ای برای تصمیم‌گیری وجود دارد در واقع با مسئله‌ای تهی مواجه هستیم و «چیزی وجود دارد که مانع می‌شود گروه دیگر ویژگی حقیقی را ببینند» (Ibid, ۸۶).

سیبلی به بسیاری از بحث‌های جدید درباره تجربه زیبایی‌شناسی راه گشود. وی کیفیات زیبایی‌شناختی را از کیفیات غیر زیبایی‌شناختی متمایز کرد، میان آن‌ها رابطه برقرار کرد و به ویژگی‌های آن‌ها پرداخت. نظرات وی درباره واکنش– محور بودن کیفیات زیبایی‌شناختی و ترتب آن‌ها بر کیفیات غیر زیبایی‌شناختی هنوز مورد بحث هستند و براهینی له و علیه آن‌ها آورده می‌شود. وی بسیاری از برهان‌ها علیه عینیت کیفیات زیبایی‌شناختی را رد کرد و بدین‌ترتیب راه را برای واقع‌گرایی میانه‌رو باز کرد. هر چند انتقادات بسیاری بر آراء او وارد است امّا بی‌شک فرانک سیبلی از مهم‌ترین چهره‌های زیبایی‌شناسی سده بیستم است و هر مطالعه‌ای به ویژه در زمینه کیفیات زیبایی‌شناختی می‌بایست نظری به آراء او داشته باشد.

منابع

Carroll, N. (2010). Art in three dimensions. Oxford University Press.

De Clercq, R. (2005). Aesthetic terms, metaphor, and the nature of aesthetic properties. The Journal of aesthetics and art criticism, 63(1), 27–32.

Hutcheson, F. (1725). “Preface” to An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue, in Harrison, C., Wood, P. J., & Gaiger, J. (2000). Art in Theory 1648–1815: An Anthology of
Changing Ideas. Blackwell.

Kivy, P. (1968). Aesthetic aspects and aesthetic qualities. The journal of philosophy, 65(4), 85–93.

Sibley, F. (1963). Aesthetic Concepts, in Lamarque, P., & Olsen, S. H. (Eds.). (2004). Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition: an anthology. Blackwell.

Sibley, F. (1965). Aesthetic and nonaesthetic. The philosophical review, 74(2), 135–159.

Sibley, F. (1968). Objectivity and Aesthetics, in Sibley, F. (2001). Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics. Oxford University Press.

پیشینی عاطفی نزد دوفرن

آرمان شجاع

۱- کیفیات عاطفی

احساس را نمی‌توان به میل تقلیل داد؛ احساس شیوه خاصی از معرفت به کیفیتی عاطفی به مثابه ساختار یک ابژه است. احساس کردن تجربه کردن یک احساس همچون خاصه‌ای از یک ابژه است و نه تجربه حالتی از وجود شخص. بنابراین چیزی در ابژه وجود دارد که تنها به میانجی همدلی با ابژه (همدلی‌ای که به واسطه آن سوژه خود را به روی ابژه می‌گشاید)، دانسته می‌آید. این چیز امر پیشینی عاطفی است. پیش از آنکه به خود امر پیشینی عاطفی بپردازیم باید دید امر پیشینی به طور کل چه کارکردی دارد.

امر پیشینی نزد کانت دو کارکرد دارد:

الف) رابطه با ابژه را تعیین می‌کند و عینیت را می‌سازد. بدین‌ترتیب امر پیشینی حرکت از حکم سوبژکتیو ادراک به حکم ابژکتیو تجربه را تضمین می‌کند.

ب) امر پیشینی ذات ابژه را به مثابه ابژه تجربه‌ای ممکن، در تطابق با دستور قیاس استعلایی، تعیین می‌کند.

دو نکته از این‌جا معلوم می‌شود: امر پیشینی مقوم است و مقوم آن است که ابژه را ابژه می‌کند؛ امر پیشینی ساختار کوگیتو است نه ابژه و سوژه آن را بر خود دارد. و این نشان از تبادل دوسویه ابژه و سوژه دارد، یعنی فلسفه تقویم فلسفه وجود نیز هست چون وجود خود را تنها به سوژه‌ای که توانایی به چنگ آوردن آن را دارد آشکار می‌کند. در نهایت سه نکته درباره امر پیشینی معلوم می‌شود: ۱) امر پیشینی مقوم است ۲) امر پیشینی توانایی سوژه است برای گشودن خویشتن به ابژه و از پیش تعیین کردن دریافت آن (وجه اگزیستانسیال امر پیشینی، چون مقوم سوژه به مثابه سوژه است) ۳) امر پیشینی می‌تواند ابژه معرفت باشد که خود نیز پیشینی است.

امر پیشینی را می‌توان به اعتبار صورت‌های روابط سوژه با ابژه، یعنی در سطوح حضور، بازنمایی (تصور) و احساس، تعیین کرد.

سوژه در سه سطح می‌تواند مقوم باشد:

الف) در سطح حضور: به میانجی پیشینی جسمانی که ساختار جهانی را که بدن زیسته تجربه کرده است مشخص می‌کند. در این سطح سوژه به مثابه بدن زیسته (مرلوپونتی) حضور دارد.

ب) در سطح بازنمایی (تصور): به میانجی پیشنی‌ای که امکان معرفت عینی از جهان عینی را تعیین می‌کند. در این سطح سوژه به مثابه سوژه غیرشخصی (کانت) حضور دارد.

ج) در سطح احساس: به میانجی پیشینی عاطفی که جهانی را می‌گشاید که ژرف‌خود (deep self) از منظر اول شخص آن را می‌زید و احساس می‌کند. در این سطح سوژه به مثابه ژرف‌خود (برگسون) حضور دارد.

بیان، که بی‌واسطه احساس شده است، جهان ابژه زیبایی‌شناختی را جان می‌بخشد و کیفیت عاطفی روح این این جهان به بیان درآمده است، جهانی که خود در سرمنشاء جهان بازنموده قرار گرفته است. کیفیت عاطفی، که کارهنری آن را بیان می‌کند، چون مقوم جهان ابژه زیبایی‌شناختی است و مستقل از جهان بازنموده احساس می‌شود، پیشینی است.

کیفیت عاطفی کیفیت عرضی ابژه نیست، و اگر چنین بود آن‌گاه ابژه هویتی نداشت، یعنی شیئی خشک خالی (Sache) بود و نه یک چیز (Ding). ابژه به واسطه کیفیت عاطفی تقویم می‌شود و وحدت می‌یابد، و به عبارتی تماماً در آن نفوذ می‌کند تا آنجا که می‌توان گفت ابژه دیگر چیز خشک و خالی نیست بلکه نام کیفیت عاطفی را بر خود دارد (مثلاً این عصا عصا نیست بلکه زیباست). کیفیت عاطفی بر

ابژه تقدم دارد و از حضور آن خبر می‌دهد؛ می‌توان گفت که کیفیت عاطفی همچون صورتی است که محتوای خود را می‌سازد. پس کیفیت عاطفی جهان ابژه زیبایی‌شناختی را می‌سازد و به مثابه امر پیشینی آن عمل می‌کند.

امر پیشینی باید منفرد باشد، اما تکینکی پیشینی عاطفی از کجاست؟ یک مبنا برای تکینگی پیشینی عاطفی این است که این پیشینی خصیصه سوژه انضمامی (و لذا منفرد) نیز هست. ما در این‌جا، بر خلاف امر پیشینی نزد کانت که سر و کار آن با سوژه غیرشخصی و ابژه‌های معرفت عقلی است، با فرد انضمامی که دیگر نه با جهان غیرشخصی تجربه عینی بلکه با جهان خویشتن در ارتباط است روبه‌رو هستیم. امر پیشینی در این‌جا بیانگر موقعیت مطلق سوژه‌ای است که با چیزها رویارو گشته، و شیوه‌ای را که این سوژه به آن چیزها روی می‌آورد (قصد/التفات می‌کند)، آنها را تجربه می‌کند و دگرگون می‌سازد، بیان می‌دارد. بنابراین امر پیشینی آن عامل بنیادین فروکاست‌ناپذیری است که سوژه انضمامی به واسطه آن تقویم می‌شود. این جنبه اگزیستانسیال امر پیشینی است.

سوژه‌ای که بدین‌ترتیب به میانجی کیفیت عاطفی بخصوصش تعریف می‌شود همواره با جهانی در ارتباط است، درست همانطور که سوژه تعریف شده به میانجی وحدت ترکیبی ادراک نفسانی (کانت) با ابژه یک تجربه ممکن در ارتباط است. این جهان البته نه ابژه یک تجربه موجه کلی بلکه بیان یک سوژه است. این جهان جهانی نیست که سوژه به آن معرفت دارد بلکه جهانی است که سوژه در آن خود را بازمی‌شناسد و به اعتبار آن است که خویشتن است. بدین‌ترتیب تجربه‌ای که این پیشینی ممکن می‌سازد تجربه‌ای است اگزیستانسیال و ابژه‌های آن جهانی را می‌سازند که تنها و تنها در دسترس احساس قرار دارند.

این رابطه با جهان که از آن سخن رفت صرفاً رابطه سازنده و ساخته شده نیست، چرا که ساختن در این‌جا به تنها نشانی است از قرابت روحانی و این قرابت میان بیننده و کار هم‌چون میان هنرمند و کار وجود دارد. این جهان با وجود سوژه تناسب دارد؛ انسجام و واقعیت آن با ژرفا گرفتن سوژه بیشتر می‌شود و حتّی می‌توان گفت عینیت آن به اعتبار حدود ذهنیت (subjectivity) سوژه سنجیده می‌شود.

پیشینی عاطفی هم مقوم سوژه است و هم مقوم ابژه زیبایی‌شناختی، هم جنبه اگزیستانسیال دارد و هم جنبه کیهان‌شناختی (کوسمولوژیکال): پیشینی عاطفی در عمیق‌ترین لایه سوژه قرار گرفته و از طرفی ژرف‌ترین جنبه ابژه زیبایی‌شناختی را نیز می‌سازد. این که صفتی را به اثری نسبت دهیم یعنی جهانی منفرد را نشان کنیم و از دیگر جهان‌ها متمایز سازیم، جهانی که به طور خاص دریافت ما را با سازمان دادن معنای آنچه می‌بینیم و می‌شنویم جهت می‌بخشد. این جهان جهانی است که با سازنده‌اش رابطه (اگزیستانسیال) این‌همانی دارد.

مسئله دیگر مسئله اندیشه و ایده در کار هنری است. کار هنری در خدمت ایده‌ها نیست، و ایده‌ها آن‌گاه که در کار می‌آیند تحت دو دگردیسی قرار می‌گیرند: نخست این‌که ایده در هنر لحظه‌ای از اندیشه که به خاطر خودش وجود دارد نیست بلکه در سطح وجودی خلق زیبایی‌شناختی زیسته می‌شود. به عبارتی زیبا معیاری است که صادق را تعیین می‌کند. دوم این‌که اندیشه تنها زمانی بر خلق کار اثر می‌گذارد که حقیقتاً برای هنرمند درونی بوده و به عبارتی با خود او این‌همان باشد، و بدین‌ترتیب ایده با سکنی گزیدن در کیفیت عاطفی است که کار هنری را جان می‌بخشد. از این رو اندیشه تنها زمانی برای هنرمند زنده است که بدل به احساس شده باشد. اندیشه از آن‌جا که خود را به میانجی کیفیت عاطفی متجسد کرده و بیان نموده است قادر است جهانی را بسازد، و اندیشه به خودی خود نمی‌تواند خود را به یک جهان تبدیل کند.

بدین‌ترتیب می‌توان گفت اگزیستانسیال و کوسمولوژیکال صرفاً دو جنبه یک امر پیشینی هستند، چراکه کیفیت عاطفی که این جنبه به آن تعلق دارند درونی ابژه و سوژه هر دو است و هر دو را تقویم می‌کند. این امر را چنین می‌توان اثبات کرد که همان‌طور که سوژه نیازمند جهان است زیرا سوژه تنها در رابطه با جهان است که سوژه است، جهان نیز نیازمند سوژه است زیرا جهان تنها آن‌گاه جهان است که آشکار شود. پس هنرمند و مخاطب برای جهانی وجود دارند که می‌خواهد در درون اثر به واسطه عاملیّت آنها متجسد شود و هیچ یک از این دو جنبه بر دیگری ارجحیت ندارد. امّا برای این‌که جهان هنرمند (مثلً جهان راسینی) و هنرمند (مثلاً راسین) به طور برابر وجود داشته باشند باید هر دو تابع کیفیت عاطفی (که در مورد مثال آورده شده می‌توان آن را پیشاراسینی نامید) باشند.

بیان کیفیت عاطفی را هم‌چون یک کل و نامتمایز آشکار می‌کند، چرا که بیان پیش از تمایز میان بدن و روح، بیرون و درون، وجود دارد. ابژه زیبایی‌شناختی پیش از آن‌که به مثابه ابژه‌ای مادی یا هم‌چون ابژه‌ای دلالت‌گر ظاهر شود دارای معنا است، و این معنا دقیقاً همان کیفیت عاطفی است که از مجرای نشانه بی‌واسطه داده شده است. به همین دلیل که حالت نخستین بیانی وجود دارد که در آن فرقی میان کار هنری و هنرمند نیست، هنرمند درون‌ماندگار در کار هنری آشکار می‌شود. ابژه‌ای که بدین‌ترتیب همبسته با سوژه است ابژه زیبایی‌شناختی و به کامل‌ترین معنایش خود امر واقعی است. بدین‌ترتیب تجربه زیبایی‌شناختی بدل می‌شود به مبنایی برای تامل در هم‌آهنگی میان انسان و امر واقعی.

۲- مقولات عاطفی

کیفیات عاطفی دارای جنبه دیگری هستند که باید در این نقطه به آن‌ها اشاره کرد. آن‌ها نه تنها امر پیشینی را که ما هستیم بلکه امر پیشینی‌ای را که ما می‌دانیم را نیز تشکیل داده‌اند. زیرا که ما همیشه می‌دانیم امر پیشینی جسمانی، عقلانی و عاطفی چیست و با این علم که بر هر تحقیق علمی خاصی مقدم است زندگی می‌کنیم. ما این پیشینی را پیش از همه تجربه‌ها می‌دانیم و گرچه چنین معرفتی می‌تواند حتی زمانی که در کار است تلویحی و ضمنی بماند. ممکن است این معرفت در قالب گزاره‌ای که پذیرش ما را می‌طلبد روشن شود. در واقع این امور پیشینی حتّی زمانی که غیرقابل تعریفند شناخته شده‌اند؛ آن‌چنان‌که در مورد کیفیات عاطفی، و معرفت ما به آن ها هرگز اشتباه نمی‌کند. به همان شیوه، امر پیشینیِ حضور، (presence) بدواً به چنگ نرسیدنی به نظر می‌آید. به نظر غیر ممکن می‌آید که بتوان تعیین کرد چگونه یک ارگانیسم خاص، همراه با ساختار ویژه‌اش، به محیطش مرتبط است، چگونه در مکانی خاص استقرار می‌یابد، خود را با اطرافش تنظیم می‌کند و همان‌جا زندگی می‌کند و می‌میرد. و با این حال ما موجودی زنده را بلادرنگ تشخیص می‌دهیم و می‌فهمیم که چگونه عمل می‌کند. علاوه بر این، بر پایه یک معرفت پیشینی است، که یک زیست شناسی و روانشناسیِ جامع، مانند طرح کلی گلدشتاین Goldsteinمی‌تواند علم رفتار را بنیان نهد. آن‌ها (زیست‌شناسی و روانشناسی) می‌توانند با نشان دادن این‌که چگونه یک ارگانیسم زنده، بدنش را بر طبق شیوه‌ای که جهان را مورد استفاده قرار می‌دهد، و نیز به وسیله اظهار امورِ پیشینیِ جسمانی، همانند خوردن، حمله کردن و خوابیدن که طرحی از چنین استفاده‌ای را برمی‌سازند، یک علم رفتار را بنیان نهند. به همین نحو، امور پیشینِ بازنمایی هم‌چنان در مرحله ریشه‌های وجودی‌اش قابل شناخت نیست. ما نمی‌توانیم به شهودی ناب و برین دست یابیم چرا که این تنها امکان شهود است، که این شیوه‌ای است که سوژه خودش را در موجودی خاص آشکار می‌کند. از این رو مکان و زمان دارای چنین خصیصه‌هایی اند: هم‌چون مقدم بر هر داده‌ای بودن، به طبیعت افزوده نبودن، و به عنوان چیزی در میدان دید ما قابل درک نبودن. حتّی امر پیشینی فهم (understanding) که بنیاد امکانمند بودن داوری است، صرفاً عینیت ابژه را تعیین می‌کند. این ابژه چیزی بیش از عینیتش نیست. یعنی نوعی از پیش- ابژه که تنها ویژگی‌اش وحدتی مقدم بر تنوع‌هاست. کنشی اساسی و بنیادی که امرِ پیشینیِ فهم با آن در تناظر است و سوژه به واسطه‌ی آن قادر به فراچنگ آمدن در خودش است. (کنشی که «افق وحدت» مورد نیاز برای کل معرفت را تشکیل می‌دهد). و در عین حال، دست کم در وجه سازنده‌شان ، این امور پیشینی بنیانیی برای دانشی ناب که ساخته شده از قضایای یقینی است فراهم کند. این هم‌چنین در امور پیشین عاطفی مختلف نیز صادق است. آن‌ها از چنگ ما فرار می‌کنند و و خود را زیر قلمرو قدرت احساسات می‌اندازند. با وجود این همان‌طور که ما مکان را، قبل از آنکه در هندسه مفصل‌بندی شود، می‌شناسیم، باید با امور پیشینیِ عاطفی، پیش از آن‌که به وسیله احساسات بر ما آشکار شوند، آشنایی داشته باشیم. ما

قادریم که امر تراژیک را در راسین، امر حزن‌انگیز را در بتهوون و امر متین و آرام را در باخ احساس کنیم. تنها به این خاطر که ما دارای ایده‌ای مقدم بر احساس ناب امر تراژیک یا امر حزن‌انگیز یا امر متین هستیم. بدین‌معناست که ما باید ایده‌هایی از چیزی که از این پس مقولات عاطفی نامیده می‌شوند داشته باشیم، و به طورکلی به کیفیات عاطفی مرتبطند چونان که امر عمومی به امر فردی مرتبط است چونان که معرفت بر امر پیشینی به خود امر پیشینی مرتبط است.

مسلماً چنین مقولاتی احتمالاً نمی‌توانند موضوع توجه زیبایی‌شناسی نابی که دارای قوانین سختی همانند هندسه یا فیزیک محض است، بشوند. و این همین‌طور درباره‌ی زیست‌شناسی محض صادق است. ما هم‌چنین از به دست آوردن بینشی کاملاً روشن در چنان امور پیشین جسمانی هم‌چون تعدّی، اسکان یا تغذیه ناتوانیم، همان‌طور که ما در مورد امر پیشینی عاطفی همانند امر مضحک، خوشی یا امر مبتذل چنین هستیم. امّا این خطرناک نیست: حتّی اگر ما چیزی در باب هندسه ندانیم و آن را نفهمیم، فقدان فهم من وضع پیشینی هندسه را مضمحل نمی‌سازد. این مساله حتّی زمانی که ما کاملاً در مورد هندسه نادان باشیم هم صدق می‌کند. برای کسانی که بدون هندسه زندگی کرده‌اند، با وجود دانش مختصرشان از مکان و زمان – که هندسه طبیعی که نقطه‌ای بینابین میان تجربه زیسته و اندیشیده را شکل می‌دهد– ضروری و کلی بود. ضرورت و کلیّت لزوماً خصیصه‌های دانشی نیستند که به وجود آمده و تکمیل شده باشد. آن‌ها هم‌چنین می‌توانند متعلق به دانشی ضمنی باشند که به محض این‌که ما از بداهت بی‌واسطگی تجربه زیسته رها می‌شویم و فرار می‌کنیم و بدان طریقی که اندیشه بر کلمات‌مان متکی است شروع به صحبت می‌کنیم بر ما عرضه می‌شوند. علاوه بر این، امروزه ما از خود کانت بیشتر کانتی هستیم، چرا که می‌دانیم که این دانش محض هیچ‌گاه کامل نمی‌شود و معرفت اولیه ما هیچ گاه پایان نمی‌یابد. به همین دلیل هم هست که ما در این تفکر ذی‌حقیم که هر زمانی که یک کیفیت عاطفی توسط هنر بر ما آشکار می‌شود زیبایی‌شناسی محضی وجود دارد که ما به طور ضمنی به آن ارجاع می‌دهیم – حتّی اگر چنین زیبایی‌شناسی محضی که درون ما حضور دارد هیچ‌گاه به طور قطع واقعی نشود و به فعلیت نرسد.

با این وجود، یک زیبایی‌شناسی محض برای زیبایی‌شناسان اغلب یک غایت است. در حقیقت، ولو این‌که جدول مقولات عاطفی‌اش به شیوه‌ای که این‌جا سعی کردیم هیچ‌گاه تفسیر شدنی نیست، این مقولات، در ذیل اسامی دیگری تعیین و فهرست می‌شوند. اجازه دهید برخی تلاش‌ها در این زمینه را به یاد آوریم. آن‌ها به چیزهایی که ما با اسامی مقولات، ماهیت یا ارزش‌های زیبایی‌شناختی، می‌نامیم و اصطلاحاتی چون امر زیبا، امر والا، امر مطبوع و غیره را استفاده می‌کنند مرتبط می‌شوند. (این «غیره» ی همیشه حاضر، به طور بسنده به حدود تامل اشاره می‌کند، که معمولاً به جای ارائه‌ی یک فهرست دقیق، شامل مقایسه ارزش‌های زیبایی‌شناختی است.) این اصطلاحات منظور ما را از «مقولات عاطفی» نشان می‌دهد، عبارتی که برای توصیف آن‌ها دقیق‌ترین به نظر می‌رسد. به راستی چرا ما باید از «ارزش ها»، به طریقی که آن ارزش‌شناسی‌ها که تلاش دارند زیبایی‌شناسی را بی‌پروا ببلعند صحبت کنیم ؟ امر زیبا به تنهایی می‌تواند یک ارزش نامیده شود – و تنها در شرایطی که جدا از مقولات عاطفی لحاظ شود و تمایزی را که ابژه‌های زیبایی‌شناختی خاص موفق بودن دارا هستند، مشخص کند– یعنی از اظهار و بیان کامل یک مقوله‌ی عاطفی داده شده از آشکارگی انکارناپذیر حقیقت جهان. امر زیبا به طور زیبایی‌شناختی حقیقی است. به همین دلیل است که زیبایی یک ارزش است. با وجود این مقولاتی که حقیقت‌شان را امر زیبا بیان می‌کند ، خودشان ارزش نیستند. یک مقوله‌ی عاطفی به سادگی یک گواه است– گواه و پایه جهان آشکارشده به وسیله اثر. شاید ارزشی در این گواه بودن نهفته باشد، از آن‌جایی که این جهان، جهان سوژه است و برای سوژه حائز ارزش است، برای او بهترین جهان ممکن بودن یا هم‌چنین تنها جهان حقیقی بودن. و

این حقیقتاً این بدین معنا است که ارزش، تا آن حدی که وجود به طور دو طرفه و متقابل به ارزش قائل شدن سوژه مرتبط است، پایه وجود است. در هر موردی، ما نمی‌توانیم به وسیله ارزش، وجود را تعریف کنیم. و ما نمی‌توانیم مقولات را که ذیل جهانی که به وسیله هنر به عنوان ارزش بیان می‌شود را تعریف کنیم. گروتسک، امر زیبا و امر گرانبها واقعیت‌هایی هستند – گرایش‌هایی در جزئی از سوژه، و مشخصه‌هایی از یک جهان. آن‌ها ارزش نیستند.

ما ممکن است هم‌چنین اصطلاح « جوهر تأملی» را که به وسیله **Souriau** فهمیده شده را رد کنیم. وی می‌نویسد: این جوهرهای تاملیِ إتوس(ethos) از فضیلت پیشرفت اصلاح‌گرانه پیروی می‌کنند، نه این‌که آن‌ها را هدایت کنند. آن‌ها به واسطه عشق وجود دارند و در نتیجه‌ی بازگشتی تفکری و تأملی به اثر واقع می‌شوند.

آن‌ها تجربه‌هایی هستند، هم‌چون کنترل‌هایی پسین، و از قواعد و قوانین کنش پیروی نمی‌کنند. ما با ادعای وی مخالفیم، چرا که این ذات‌ها به نظر نمی‌رسد که صرفاً کنترلی پسین باشند یا، تنها تا آن‌جا چنین باشند که پیچیدگی و بسطی تأملی از آزمودن اثر احتیاج داشته باشند. با وجود این آن‌ها مشخصه تأملی خود را از دست می‌دهند. اگر ما به مثابه‌ی حمل کننده‌ی وجهی مضاعف در نظرشان گیریم که به طور همزمان کیهانی و بشری است – مانند کیفیت عاطفی‌ای ایده‌ای پیشینی است– این جوهرها ویژگی پسین خود را نیز به همان اندازه از دست می‌دهند. آن‌ها تبیین می‌کنند که چه چیزی در اثر درون‌ماندگار است و با آفرینش‌اش معاصر است. یعنی، آن امر پیشینیِ وجودی که به هنرمند الهام شده است دقیقاً به خاطر این‌که او یک هنرمند بوده است. همان طور که Souriau اشاره کرد، این مسلماً نامربوط است که به این معتقد باشیم که هنرمند درخیال خود مقوله‌ای را می‌بیند که بعد آن او تلاش می‌کند که آن را در اثرش تحقق بخشد. هنرمند کاملاً متفاوت فکر می‌کند، توجه خود را بر ابژه‌ای که باید خلق شود متمرکز می‌کند و تنها به وسیله ذائقه‌ی خود قضاوت می‌کند. او هنجارهای فکری را مانند مقوله‌ای عاطفی تصور نمی‌کند. امّا این درست به این حقیقت مرتبط است که هنرمند به هیچ چیز مانند مقول‌ه‌ای عاطفی (و قطعاً نه به خودش به عنوان حامل این امر پیشین) که خود را در آن درست چنان که هست بیان می‌کند، فکر نمی‌کند او چیزها را بیان می‌کند هر جور که انجام دهد. او خود، آن چیزی است که قصد شده است، «معنای» مقوله. هنرمند علاوه بر این توانا به اجرای نوعی متفاوت از اثر هست. زمانی که اثر موثق و قابل اعتماد باشد، گواهی برای هنرمنداست. امّا اثری معتبر است که ارتباط بین آن و خالقش ذاتی و اساسی باشد نه ساختگی. مانند رابطه بین صنعتگر و محصولش. به طور خلاصه ، مقولات عاطفی مانند کیفیات عاطفی، تنها مشخصه‌ها و خصیصه‌های یک جهان نیستند بلکه خصیصه‌های یک جهان و یک سوژه توأمان هستند. از این رو، هر زمان که هنرمند خود را به وسیله بیان جهانش، بیان می‌کند، مقوله عاطفی به راستی «قاعده و قانونی صریح برای کنش» می‌شود.

به دلیل این که مقوله عاطفی قانون عمل است، قانونِ اثر نیز هست. علاوه بر این، بر اساس بررسی اثر که Raymond Bayer (کسی که همراه با Souriau ضدیت داشتند با تئوری های victor Basch) مشخص کرده است به وسیله آن چه که «مقولات زیبایی‌شناختی» می‌نامد که با آن ابژه زیبایی‌شناختی حداکثر عینیت و خودمختاری را حاصل می‌کند. این آموزه بسیار مهم است چرا که ما را مجبور به رویارویی با مشکلات وخیم ناشی از تحلیل‌های خود به واسطه‌ی تمرکز بر قلب آبژه می‌کند. در این شیوه، ما باید درون ابژه را تشخیص دهیم برای خود قانونی دارد، انواعی از معادلات که مقولات را ممکن می‌سازند. این نباید ما را شگفت زده کند،که تأمل زیبایی‌شناختی در این مورد باید جنبه وجودی مقولات را به نفع جنبه کیهان‌شناختی آن‌ها رها کند و بیشتر از سوژه‌ای که خودش را در این جهان بیان می‌کند روی به سوی جهان اثر برگرداند. درست مانند زمانی که ما باید تلاش کنیم که فردی را بیش از قصدهایش به وسیله حرکات و سکناتش بشناسیم، بنابراین توجه خود را بیش از امر پیشینی به جهان – که به واسطه ی آن تقویم یافته– معطوف می‌کنیم. نوئما دست یافتنی‌تر از نوئسیس است. آیا مسأله این نیست که زبان ما جهان را راحت‌تر از مقولات انسانی که تنها به عنوان کارکردی از جهان نام می‌پذیرند، نام می‌دهد (می‌نامد)؟ ما کلمه‌ای برای امر تراژیک به عنوان یک مشخصه از جهان داریم. امّا کلمه‌ای برای معنای امر تراژیک به عنوان خصیصه از سوژه در اختیار نداریم. درواقع آنچه که Bayer توضیح می‌دهد، با وجود این، جهان اثر نیست امّا ساختار ابژکتیو آن است. چنین به عهده گرفتن و انجامی ضروری است، زیرا که، همان‌طور که نشان دادیم، جهان اثر ریشه‌هایی بی‌تردید در ساختار ابژکتیو اثر دارد. با وجود این ما باید، تمایزی قطعی بین آن ساختار که به وسیله تأملات نقدی، روشن و واضح می‌شود و تجربه بلاواسطه که همراه با احساسات برای شناخت اثر می‌آیند قایل شویم. تجربه بی‌واسطه مستلزم مقوله‌ای عاطفی است. به همین دلیل است که نیاز داریم مقولات عاطفی را از مقولات ساختاری تمایز دهیم.

این تمایز از قاطعیتی مهم برخوردار است، از آن‌جایی که به دلیل گوناگونی مقولات توجه به ساختار به تنهایی ممکن است معتبر نباشد. (به همین دلیل، Bayer در حیطه طبقه‌بندی‌هایی سنتی باقی می‌ماند، با وجود این‌که همان‌طور که در تحلیل وی از امر مطبوع می‌بینیم به نکات و جزییات مهمی اشاره می‌کند.)

با وجود این، امر پیشینی که این‌جا مورد علاقمند ماست، امر پیشینی نیست که برای هنرمند و مقومات جهان اثر او درون‌ماندگار باشد. بلکه، نوعی از امر پیشینی است که به عنوان ابژه‌ای از هنر معرفت خدمت می کند. یعنی مقوله‌ی عاطفی تحت آنچه که یک کیفیت عاطفی را رده‌بندی می‌کند و شامل می‌شود. بنابراین این باید اول در ناظر ابژه زیبایی‌شناختی آشکار شود. در حقیقت، رسیدن ما به شناخت کیفیت عاطفی ارائه شده توسط احساسات همیشه نوعی از شناخت است. پیش از آن که جهان، به واسطه‌ی احساسات آشکار شود، من مانند یک غریبه‌ای در سرزمینی ناشناخته که هیچ چیز در راهنمایی به سمتی کمکش نمی‌کند هستم. به نظر می‌رسد که من پیشاپیش آن‌چه را در بیان می‌خوانم، می‌دانم. یک نشانه بلاواسطه معنادار می‌شود، چرا که دلالت آن قبل از این که یاد گرفته شود شناخته می‌شود. هر فرایند جهت‌یابی که من ممکن است متحملش شوم حقیقتاً تاکیدی است از معرفتی مقدماتی. این حقیقت که ما می‌توانیم احساس را واضح کنیم و اسامی‌ای بیابیم برای احساس کیفیات عاطفی که به حضور چنین معرفت از پیش موجودی گواهی دهند. با این وجود، این ادعا مغایر با پدیدارشناسی احساساتی که ما بالا مطرح کردیم در تناقض نیست. ما مطرح کردیم که احساسات ما باید دارای عمقی باشند به منظور آشکار کردن عمق اثر و بنابراین، ما خودمان باید دارای ژرفا باشیم. حالا ما برآشکار کردن جنبه متعالی عمق یکسانی که بعد انتولوژیکی‌اش را نشان دادیم متمرکز می‌شویم. تنها مجهز شدن به تجارب خویش برای قادر ساختن ما به حساسیت و پاسخ به اثر هنری کافی نیست. ما باید هم‌چنین مجهز به نوعی معرفت باشیم که به ما اجازه دهد چیزی را که احساس می‌کنیم قبل از آن که بتوانیم بفهمیم چه چیزی را احساس کرده‌ایم تشخیص دهیم. من چگونه می‌توانم یک کیفیت عاطفی خاص را بدون متوسل شدن به یک مقوله عاطفی که نسبت به آن معرفتی اولیه دارم بیان کنم؟ چگونه می‌توانم به بیان ابژه زیبایی‌شناختی که در پیش من حاضر است حساس باشم مگر اینکه من قبلاً اندک خویشاوندی پنهانی با آن داشته باشم و مگر اینکه من به گونه‌ای واجد شرایط درک آن باشم. اگر پیشاپیش در ارتباط با بیان نباشم چگونه احساس می‌تواند عقلانی باشد؟ همان‌طور که کانت می‌گوید، چگونه می‌توانم بدانم که هر ابژه‌ای فضایی زمانی است مگر این‌که فضا و زمان داده‌هایی پیشینی باشند؟ به همین طریق، چگونه می‌توانم بیانی را بخوانم و مطمئن شوم که بیان ممکن است مگر این‌که معرفتی مقدماتی راجع به چیزی که بیان شده که نتیجه تأملات نیست و بنابراین امری پیشینی است؟

ما به راحتی می‌توانیم دو چیز را که به آن به عنوان وضعیتی پیشینی گرایش دارد را ذکر کنیم. اول این‌که، چنین معرفتی به طور بی‌واسطه در احساسات درون‌ماندگار است. دوم، این حاصل و نتیجه یک کلیت بخشی و تعمیم تجربی نیست. این واقعیت که چنین معرفت پیشینی‌ای باید روح احساساتی باشند که هیچ چیز را از قدرت احساسات ابراز (الهام و آشکار سازی) نمی‌گیرند. احساسات به تنهایی می‌توانند ما را به روی ابژه زیبایی‌شناختی به عنوان نوع یگانه‌ای از وجود، گشوده کنند. و تنها احساسات هستند که می‌توانند بدین طریق ما را درون ارتباطی با ابژه قرار دهند که از تمام مسائلی که به وسیله تأملات و چیزی که تجربه ارتباط را تغییر می‌دهد یا دست کم به تأخیر می‌اندازد دوری و اجتناب کند. امّا، این هنوز مساله‌ای است که احساسات نمی‌توانند کاملاً عقلانی باشند، یا ابژه زیبایی‌شناختی کاملاً تشخیص داده شده باشد. مگر در نور چنین معرفت پیشینی‌ای. معرفت احساسات را نمی‌پوشاند یا آن چیزی را که در ابژه زیبایی‌شناختی یگانه است را کند و خسته کننده نمی‌کند – این فرق جزیی منحصر به فرد، با وجودی که هرگز کاملاً صریح و روشن نیست، زمانی که من درک می‌کنم که شور جگرسوز ال گرکو مانند شور متین رافائل نیست، تجربه‌اش می‌کنم. و آن خلوص سوزننده کوارتت‌های faure از خلوص خشن و باشکوه کوینتتf مینور franck متفاوت است. امّا قبل از این‌که من بتوانم منحصر به فردی این تفاوت را تجربه کنم، من باید شور و خلوص مقولات عاطفی را بشناسم. از این رو معرفت از احساسات پیروی نمی‌کند. این نوع معرفت از تأمل بر احساسات به گونه‌ای که احساسات بتواند از وضعیت کور به وضعیت درک و هوش برسند، نتیجه و مشتق نمی‌شود. یعنی وضعیت مشارکت به قوه ادراک و دریافت. احساسات فوراً هوشمندند. در کیفیات تراژیک phèdre ما فوراً امر تراژیک را تشخیص می‌دهیم و می‌فهمیم که کلمه یا ایده «تراژیک» شروع نمی‌شود که جوّ بی‌همتای اثر را پایان دهد و به تحلیل ببرد. مشابها، از دیدگاه کانت، احساسات ابتدا داده نمی‌شوند و سپس به وسیله اضافه کردن فرم‌های حسی معنی‌دار شوند. بلکه، ما ابژه را به عنوان امری فضایی–زمانی فوراً (بی‌واسطه) درک می‌کنیم وآن‌ها را به عنوان ابژه‌ای از یک طبیعت قابل فهم درک

می‌کنیم. امر پیشین معاصر است و هم‌زمان است با امر پسین، و مقولات عاطفی بر احساس عرضه می‌شود. معرفت به وسیله این مقولات که خودش را عمق می‌دهند و قادر به احساس است تقویم می‌یابد. احساسات این معرفت را حیات می‌بخشند، که [این معرفت نیز] به نوبه خود احساسات را عقلانی می‌سازد. آنچه که من تجربه می‌کنم همان‌طور که بیان شد به وسیله ابژه زیبایی‌شناختی دارای معنی است و به سبب این که صدای آن و انعکاس آن درون من بیدار می‌شود می‌تواند تشخیص داده شود – چیزی که ما باید به عنوان انعکاس و پژواک امری پیشین تشخیص دهیم، چرا که این کار یک کنش تأملی نیست. چرا که معرفت در پرسش، خود را به عنوان نتیجه تأملاتی بر احساسات از بیرون ظاهر نمی‌کند. به جای تأملی بودن یا منبع تأملات بودن، این معرفت خودش نیازمند تأمل است. این به عنوان یک واقعیت پایه‌ای در درون ما وجود دارد، خصیصه آشنایی دارد و عملی نیست – واقعیتی که مواجه ما با ابژه زیبایی‌شناختی و احساسات بنابراین بیدار می‌کند که خدمت کند که واقعیت بخشد.

چنین معرفتی همچنین می‌تواند به عنوان نوعی «شعور» که کسی دارد درک شود، مانند زمانی که ما می‌گوییم آن افراد شعور ریاضیاتی یا نقاشی دارند. امّا با یک تفاوت مهم، – شعور فردی از یک امر پیشینی عاطفی چیزی متفاوت با مسأله استعداد و ذوق است. این هم‌چنین یک نوع از درک و دریافت پیشینی است که پاسخگو به این حقیقت است که احساسات نوعی از دانستن به وسیله آشنایی است. امّا چنین درک پیشینی هم‌چنین به تأملاتی به منظور روشن شدن نیاز دارند. حتّی ممکن است آن‌ها هیچ‌گاه کاملاً و قطعاً روشن نشوند. این درک ماده خام تأمل است و خودش تأملی نیست. علاوه بر این، معرفتِ متشکل از مقولات عاطفی نمی‌تواند با تأمل بر احساسات ابطال شوند. از طرفی این معرفت در احساسات درون‌ماندگار است و از این جهت چیزی به احساسات اضافه نمی‌کند. از طرف دیگر، چنینی معرفتی کلی است و به طور کامل برای احساسات بسنده نیست، که بیانی منفرد را از ابژه‌ای منفرد در می‌یابد. مقوله‌ی امر تراژیک هیچ‌گاه کاملاً قرین بر ظرافت منحصر به فرد تراژیکی که در phèdre آشکار می‌شود نیست، یا Ecce homo رامبراند یاmasunic funeral موتزارت. مقوله عاطفی، احساساتی را که من تجربه می‌کنم در پیش اثر آشکار می‌کند و آن احساس رابه طور عقلانی(قابل فهم و درک) ارائه می‌کند. امّا در احساسات بیشتر وجود دارد تا آنچه که مقوله شامل می‌شود.

دلیلش، این است که مقوله عاطفی امری کلی است و می‌تواند بر تعداد زیادی از کیفیات عاطفی منفرد اعمال شود با توجه به ملاحظه‌ی بنیادین شباهت‌هایشان بدون توانایی برای در بر گرفتن ظرافت‌های خاص‌شان. امّا این حقیقت که مقوله عاطفی محدود به امر کلی است قطعاً اشاره دیگری‌ست به ویژگی پیشینی بودن آن، و مقوله یک نتیجه‌ی تعمیم یافته‌ی مقایسه کیفیات عاطفی گوناگون که آثار هنری مختلف را تمیز می‌دهد نیست. بلکه، مقوله عاطفی بر آشکارسازی این کیفیات از طریق احساسات مقدم است. با استناد کردن به امر تراژیک در مورد فدر، در پی یک مقسم مشترک بین فدر و آثار بسیار زیادی که می‌توان گفت بیان امر تراژیک‌اند نیستیم. بلکه رویه ما، فهم جهان فدر به وسیله مفهوم خاصی است که پیشاپیش حاضر است، گونه‌ای از روشنی برای روشن‌سازی گوناگونی آثار. کیفیات عاطفی هم‌چنین جهان انسانی که می‌تواند فهمیده شود و وارد گفتگو با جهان‌های دیگر شود را تعریف می‌کنند. با وجود این جهان انسانی نمی‌تواند بر حسب جنس و تفاوت‌های خاص رده‌بندی شود، آن‌چنان که یک گیاه در دسته‌ی گیاهان خاصی دسته‌بندی می‌شود یا هم‌چون تلاش جامعه‌شناسان متقدم که هر چه بیشتر تلاش می‌کردند جوامع مختلف را طبقه‌بندی کنند، چرا که چنین رده‌بندی‌هایی به سادگی منحصر به فردی‌های این جهان را تقلیل می‌دهند. ارتباط بین سُرور در اثری از موتزارت و سُرور که به همین لحاظ رابطه‌ای بین نوع و جنس نیست بیش از ارتباط بین شهامت دُن کیشوت و شهامت و دلیری به طور عام و کلی، یا بین تواضع و فروتنی راهبان فرانسیسکَن و تواضع به طور عام، ارتباط نوع و جنس نیست. بنابراین، چنان که خواهیم دید، ارتباط بین انسان و بشریت، به عنوان نماینده‌ای از بشریت درون خود فرد نهاده شده است. هر کسی که تلاش کند این ارتباط را بفهمد در می‌یابد که این درگرو کشف بشریت در فرد است. بنابراین، کلیتی که در مفهوم بشریت است، هم‌چون کلیتی نیست که در اشیاء است. این کلیت آخری هم‌چون تقلیدی از شیوه‌ای که ما بر چیزها عمل می‌کنیم منشاء می‌گیرد، و مادام که در تأثیر است ما را وادار می‌کنند که بر طبق آن عمل کنیم. کلیت امر انسانی همیشه درگیر ایده تمامیت بشر و احساس خویشاوندی بین آن‌ها و خود من است. اگر این کلیت پیشین است این ورای همه موارد است، یعنی اگر ایده انسان نزد هرگونه ساختار شماتیک به عنوان ضمانتی از انسانیت من درون من حضور دارد.

با وجود این قبل از انداختن نگاهی نزدیک‌تر به ارتباط بین امر منفرد و امرکلی، ما باید تاکید کنیم که کلیت مقوله عاطفی چیزی انتزاعی و تجریدی نیست. به این معنی که این [کلیت] شاکله‌ای بی‌بهره از انسانی بودن جایگزین جنبه‌های وجودی کیفیات عاطفی نمی‌کند. سوژه‌ی انضمامی که به وسیله کیفیّات عاطفی تعیین می‌شود، بر طبق مقوله یک سوژه غیرشخصی می‌شود. امّا او انضمامی و توانا به داشتن عمق باقی می‌ماند. امر کلی چیزی که برای امر فردی ضروری و لازم است را ویران نمی‌کند. این در حقیقت، همان‌طور که برای مقولات عاطفی صحیح است همان‌طور نیز برای کیفیات عاطفی که به سوژه و جهان آن مرتبطند و بین آن دو نهاده شده‌اند صادق است، فراتر و گذشته از این ارتباط ساده‌ی تبعیت، یک همبستگی غیر قابل انکار [میان‌شان هست]. مقولات عاطفی همیشه به عنوان یک مرجع دو لایه به جهان و سوژه انگاشته می‌شوند، یعنی، جهانی انضمامی و سوژه‌ای انضمامی. مقولات عاطفی از کیفیات عاطفی متفاوتند، تنها از این نظر که در مورد مقولات، امر انضمامی هنوز تجسم نیافته و عینیتی بالقوه باقی مانده است. ایده امر مخوف و مهیبی که به وسیله نقاشی «بوش» بر ما الهام می‌شود، یک سرستون رمانسک، یا شعری از بودلرهم مشخصه‌ای از جهانند – (با وجود این‌که تعریف این ویژگی مشکل است: « این یک شب تاریک و طوفانی است») و تجربه‌ای که باید زیسته شود از طریق هم‌تراز شدن با مخوف بودن خود ، تسلیم و مطیع شدن‌اش، یا به مبارزه طلبیدن آن. جسدی که به وسیله بودلر توصیف می‌شود چیزی مهیب برای مگس‌ها یا کرم‌ها نیست، امّا برای انسان‌ها این‌چنین است، برای آن‌که به زنده بودنش آگاهی دارد و از مرگ می‌ترسد. این هم‌چنین وحشت‌انگیز است که انسان باید در این امر مهیب زندگی کند. برای مثال، نقاشی‌هایی از جهنم که به وسیله فلاندری‌های اولیه ترسیم شده، شامل صحنه‌هایی از انسان است که به دیوها تحویل داده می‌شوند. این انسان‌ها صرفاً عناصر و یا قربانی‌های امر مهیب یا مهابت‌های فی نفسه نیستند. آن‌ها شاهدان این امر مهیب نیز هستند. امر مهیب در آن‌ها درک می‌شود، همان‌طور که در ادیپوس زمانی که او چشمهایش را پاره می‌کرد به این منظور که بینایی‌اش را معیوب کند. تراژدی یونانی، علاوه بر این، همیشه شامل مولفه‌ی خاصی است، به نام گروه کُر(همسرایان)، که حامل مقوله‌ی عاطفی‌اند که در جهان اثر هم‌خویشی خود را می‌یابد. به همین شیوه، اعطا کننده‌ها در نقاشی‌های قرون وسطی طوری تصویر می‌شدند که دارای وقاری بودند که گواه وقار بشارتی است که آن‌ها مأمورش بودند. از این رو، مقولات عاطفی در وهله اول، جنبه‌هایی از جهان‌اند – جهانی از چیزها و انسان‌ها، مادام که انسان‌ها می‌توانند مانند اشیاء عجیب غریب، بی‌گناه، یا تراژیک باشند، و می‌توانند در به تحقق بخشیدن جهان به همان اندازه خدمت کنند. جهانی که به واسطه‌ی مقولات معین گشته، هنوز مَسکون نیست. جهانی است که پیش از اشیاء و انسان‌ها وجود دارد، پیش از تمایز بین معنای عینی و تحت‌الفظی (مجازی و واقعی). – همان طور که جهان Romeau جهان ظرافت و فریبندگی است که می‌تواند پیش‌تر به وسیله باغ های فرانسوی، مینوت‌های رقص روسپیان، یا حلقه‌های رقص چوپان‌های beribbon تبیین شده باشد. بنابراین ما می‌توانیم گرانبهایی و نفیس بودن را به ذهن آوریم، خواه به ارکیده‌ی ظریف و مجلل فکر کنیم خواه به گفت‌وگوهای هتل رامبوییه. مشابها، ما می‌توانیم به سادگی بی‌گناهی صورت بچه‌ای که هنوز بار توجه به زندگی را تحمل نکرده است را در خیال آوریم، یا آهوی کوهی‌ای را که در رسیتال بهشت زمینی که Charles peguy توصیف کرده. در چنین مواردی انسان عنصری از جهانی است که توسط مقولات بیان شده و نه آگاهی این جهان. درست هم‌چون شخصیت‌های یک رمان و همه جهان که در آن جا نمایش داده می‌شود، عناصر جهان بیان شده داستان هستند. تا زمانی که انسان در این حدود جهانی که به وسیله یک مقوله بیان می‌شود باقی بماند، می‌توانم او را با احساسات متنوعی ملاحظه کرد. من می‌توانم برای مثال، با کسی که در جهانی تراژیک با کسی که در جهان ظالم از پای در آمده است همدردی می‌کند را تحسین کنم. امّا آن وقت من هنوز با آگاهی‌ای که قادر به ابداع یا بودن این جهان است آشنا نیستم، به معنایی که موتزارت خود سُرور جهان موتزارتی است.

امّا در وهله دوم، مقولات عاطفی بُعدی از آگاهی را قوام می‌دهند که به شدت با بعدی از جهان همبسته است. به طور کلی یک مقوله عاطفی نیز وجودی است. همان‌طور که جهان اثر بر خالقش دلالت دارد، بنابراین جهان به وسیله مقوله‌ای که مستلزم آگاهی که همبسته است توصیف و تعیین می‌شود. این آگاهی مانند خالقی غیرشخصی است، از یک شخص خاصی بودن که خلق می‌کند، خودش را به یک ناظر مطلق که درون خودش معنای منظره را فرض می‌کند و تحمل می‌کند، تغییر می‌دهد. از آن‌جایی که ایده جهان به عنوان مورد تراژیک، آگاهی‌ای که امر تراژیک را همچون صحنه‌ای به شیوه‌ی همسرایان تراژیک احساس می‌کند پیش فرض می‌گیرد – و نه آگاهی‌ای که امر تراژیک را به عنوان سرنوشت‌اش زندگی کند، به معنای قهرمانی، که امر تراژیک او را به یک موقعیت انضمامی سوق می‌دهد. یک مقوله عاطفی راهی مشخص را از گشودن شخص به سوی جهان بیان می‌کند، یعنی، «معنای» خاصی از جهان. ما شعوری از امر تراژیک یا گروتسک داریم، همان‌طوری که ما

فهمی از بو یا لمس داریم. به علاوه این فهم، برسازنده است. جهانِ امرِ تراژیک در لحظه‌ای که دیگر به طریقی خاص و مشخص داده نمی‌شود، ناپدید می‌شود، همان‌طوری که جهان معصومیت، زیر درخشندگی ریچارد لاولنس غایب می‌شود، هم‌چنانکه جهان تجمل در نزدیکی به رعیت دانوب. بر عکس چنین جهان‌هایی وقتی آگاهی‌ای در موافقت با آن‌ها وجود داشته باشد با حقیقتی غیرقابل انکار ظاهر می‌شوند. بنابراین جهان هنرمند، دارای حقیقت است اگر خود هنرمند دارای حقیقت باشد. اما آگاهی در مورد چیزی که به آن مربوط است و ما این‌جا به آن اهمیت می‌دهیم، غیرشخصی و غیرفاعلی است. به بیان دیگر، این آگاهیِ هنرمندی ممکن است که در تصویر یک هنرمند واقعی درک می‌شود. ما هم‌چنین می‌توانیم این آگاهی را به عنوان یک ساختار ممکن از سوژه‌ای تصور کنیم که می‌تواند به طور ضمنی بیرون از هرگونه ارجاعی به سوژه واقعی شناخته شود. چنین آگاهی هم‌چون جهت نگاهی ناب، یا هم‌چنین کنش نابی که مسئول ظهور جهانی خاص می‌باشد است. این مانند یک امکان بشری در میان دیگر امکان‌هاست. و اگر به گفته سارتر، روانشناسی «مجبور به استفاده شود، از جوهر پیشینی وجود بشر» شاید به این دلیل است که این جوهر به طور طبیعی خودش را در چندین امکان جوهری که می‌تواند به امر پیشینی تخصیص داده شود تقسیم می‌کند. در مقابل، احساس (هیجان) به عنوان یک امر پیشین نمی‌تواند شناخته شود. چرا که هیجان یک واکنش انضمامی از جزئی از یک سوژه انضمامی است و مهم‌تر این‌که به خاطر این‌که هیجان گرایشی ثانوی است که از پیش‌داوری اساسی و پایه‌ای خاصی که به عنوان بخشی از شخص، کسی که در واقع حساس به کیفیت عاطفی خاصی است نتیجه گرفته می‌شود. در صورتی که احساسات و هیجانات می‌توانند صرفاً به مثابه امور عرضی اتفاق بیفتند. اما احساساتی که به وسیله مقولات عاطفی بیان شوند، بر عکس، می‌توانند به طور قانونی مقولات انسانی نامیده شوند. تا جایی که این مقولات خودشان به عنوان امر پیشین شناخته شده‌اند، به صورت وجودی پیشینی هستند. آن‌ها به نگرش‌ها و گرایش‌های اصولی یک شخص در ارتباط با جهانی که به آن حساس است تخصیص داده می‌شوند.

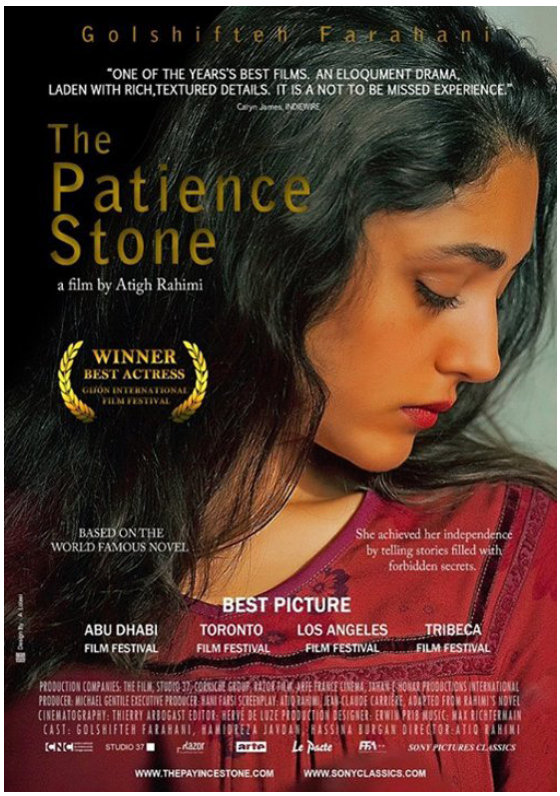
بنابراین، همان‌طور که امر پیشین عاطفی از ابژه زیبایی‌شناختی هم‌زمان به نوبه خود وجودی هم هست ، بنابراین مقولات عاطفی مقولات بشری نیز هستند. معرفت پیشینی از سیماهای متفاوتی که جهان ممکن است بگیرد، هم‌چنین معرفتی پیشینی از گرایش‌های متقاوتی است که می‌تواند به وسیله انسان اختیار شود. ما انسان و جهانش را به طریقی مشابه می‌شناسیم، و هر دو شان را اثر و خالق آن –هم‌زمان– می‌شماریم، چنان که به طور جدایی‌ناپذیری هم‌مرزند.

سینما ـ تئاتر

آنانکه در عشق ناتوانند می‌جنگند!

نگاهی به فیلم سنگ صبور

مهرنوش دقیقی



کارگردان: عتیق رحیمی

نویسنده: ژان کلود کاریر/ عتیق رحیمی براساس رمان عتیق رحیمی

بازیگران: گلشیفته فراهانی،حمید جاودان، مسیح مروت، حسینا بورقان

موسیقی: مکس ریشتر

محصول افغانستان و فرانسه ۲۰۱۲/ ۹۸دقیقه

فیلم سنگ صبور حکایت زنی افغان است که خانه‌اش در یکی از محله‌های جنگ‌زده کابل قرار گرفته و همراه دو دختر و همسر نیمه‌جانش در آنجا زندگی می‌کند تا زمانیکه به خانه‌ی همسایه‌شان حمله می‌کنند و زن تصمیم می‌گیرد تا شوهرش را که در کما فرو رفته در خانه گذاشته و خود به همراه دخترانش خانه را ترک کنند و پیش عمه‌اش که در فاحشه‌خانه‌ای کار می‌کند بروند. او هر روز به دیدن همسرش می‌آید و با اطمینان از اینکه همسرش در کما قرار دارد شروع به تعریف کردن تمام رازهای زندگی‌اش می‌کند، از رفتار پدرش تا حسرت‌هایی که از شوهر به دل دارد تا زمانی که اعتراف می‌کند دو فرزندش را نیز از مردان دیگری دارد. دراین زمان مرد با شنیدن این حرف گویی جان تازه می‌گیرد و با اندک رمقی که در جانش مانده سعی در خفه کردن زن می‌کند امّا زن با خنجری که از آن مرداست او را می‌کشد.

داستان سنگ صبور ازافسانه‌ای قدیمی و کهن گرفته شده است که با کمی تفاوت در نقل‌های مختلف، درباره‌ی دختری است که هر روز که از خانه بیرون می‌رفت صداهایی می‌شنید که او را سیاه بخت می‌خواندند. تا اینکه دختر تصمیم می‌گیرد از بخت سیاه خود فرار کند. او به بیابان می‌رود. در بیابان قلعه‌ای را می‌بیند و وارد قلعه می‌شود امّا بعد از ورود به قلعه متوجه می‌شودکه در قلعه محو شده پس دختر در قلعه زندانی می‌شود و پس از گشتن در آن قلعه مرد جوانی را در اتاقی می‌یابد که چهل سوزن بر شکمش فرو کرده‌اند. در کنار او برگه‌ای می‌بینندکه بر آن نوشته است که هرکس چهل روز در کنار او بنشیند و دعایی را بخواند و غذای روزانه‌اش کمی آب و گردو باشد و هر روز سوزنی از تن او در بیاورد پس از چهل روز با در آوردن آخرین سوزن جوان عطسه‌ای می‌کند و از خواب بیدار می شود. دختر این کار را انجام می‌دهد تا زمانی که صدای دسته‌ای از کولیان را از پشت دیوار قلعه می‌شنود و از آنها می‌خواهد تا دختری را پیش او بفرستند تا تنها نماند و آنها نیز قبول می‌کنند. وقتی کولی به داخل قلعه می‌آید متوجه می‌شودکه دختر هر روز به اتاقی می‌رود و مدتی در آنجا می‌ماند. در روز چهلم که دختر خواب می‌ماند کولی به اتاق رفته دعا را می‌خواند و سپس سوزن را از تن جوان در می‌آورد وقتی جوان از خواب بیدار می‌شود از کولی می‌پرسد که اینجا چه می‌کند کولی نیز سرنوشت دختر را به نام خود برای جوان تعریف و دختر را کنیز خود معرفی می‌کند جوان که شاهزاده‌ای طلسم شده بوده با شکستن طلسم شهر را از خواب بیدار و با کولی ازدواج می‌کند و دختر به عنوان کنیز در آشپزخانه به کار گمارده می‌شود. تاروزی که شاهزاده قصد سفر کردن می‌نماید و از دختر می‌پرسد چه چیز می خواهی تا برایت بیاورم. دختر تقاضای سنگ صبور می‌کند. شاهزاده برای دختر سنگ صبور می‌آورد ولی از آنجائی که شنیده بود هر کس سنگ صبور بخواهد رازی در سینه دارد در گوشه‌ای پنهان شده حرف‌های دختر را می‌شنود و به راز دختر پی‌می برد سپس شاهزاده کولی را از خانه بیرون انداخته و با دختر ازدواج می‌کند.

سنگ صبور درباره‌ی سکوت است. درباره‌ی فرهنگی مردسالار که زنان را دعوت به سکوت می‌کند و از آنها می‌خواهد تا تنها در چارچوب خانه‌ای که درآنند اسباب راحتی مردان را فراهم کنند و در مقابل تنها پاداشی که به آنها می‌دهد ازدواج است تا بتوانند از طریق ازدواج رستگار شوند. در فیلم ما زنی را می‌بینیم که تمام عمر را سکوت کرده است و حال غنیمتی از جامعه‌ی مردسالار به او رسیده و آن بدن نیمه‌جان

همسرش است. زن از این موقعیت استفاده می‌کند و تمام رازهای مگوی زندگی‌اش را با او در میان می‌گذارد. گویی با این کار به جنگ با جامعه‌ی مردسالار برمی خیزد. در سنگ صبور با فرهنگ مردسالاری روبرو هستیم که به زن اجازه‌ی عشق ورزیدن، لذت بردن و زندگی کردن را آن گونه که حق انسانی هر فردی است نمی‌دهد. زمانی که زن این فرصت را پیدا می‌کند تا با مرور خاطراتش و بازگو کردن امیال سرکوب شده‌اش با وضعیت موجودش برخورد کند با خود روبرو می شود و به دنبال کشف زنانگی خود می‌رود. این میل به تغییر و شروع زندگی نو با نمادهایی در فیلم نشان داده شده همچون تصویر حرکت دوربین در ابتدای فیلم روی پرده‌هایی که نقشی از پرنده بر روی آنهاست . در ابتدای فیلم زن برای ما به عنوان مادر، پرستار و حمایت کننده تعریف می‌شود نقشی که به او تحمیل شده است و در طول فیلم او کم‌کم از این نقش خارج می‌شود و نقش یک معشوقه را می‌پذیرد این تغییر حالت در زن با نوع پوشش، رنگ لباس‌ها و آرایش زن در فیلم نشان داده می‌شود. تغییری که فقط در او صورت می‌گیرد امّا محیط تغییری نمی‌کند و در این محیط تغییر نیافته تنها امکانی که برای او وجود دارد تجربه‌ی عشق است. با این حال باز هم امکان بروز شخصیتش را به عنوان زن در جامعه نمی‌یابد.

درفیلم ما با مفهوم دوگانگی مواجه هستیم. نبرد میان خیر و شر، مرد و زن،کفر و ایمان، نفرت و عشق، این دوگانگی در جای‌جای فیلم دیده می‌شود امّا نمادی که به صورت مستقیم این نکته را یادآور می‌شود پر طاووس است که در باور فارسی‌زبانان نماد ثنویت و طبیعت دوگانه است و همچنین نشانه‌ی تخت پادشاهی، در نمادهای هندی وقتی «کامه» ایزد عشق‌ورزی سوار بر طاووس می‌شود نماد هوس بی‌پایان است که هر دو تعبیر را می‌توان داشت این دوگانگی در فضاسازی نیز لحاظ شده فضای جنگی، ویران شده پر از صدای توپ و تانک و سرد شهر در مقابل فضای آرام و گرم همراه با صدای موسیقی فاحشه خانه، در شهری که توسط جنگجویان ویران شده امن‌ترین جای آن برای زنان فاحشه‌خانه است جایی که دیگر قدرت‌نمایی مردانه ارزشی ندارد و زن بدون هیچ‌گونه مقاومتی بدنش را در اختیار مردان قرار می دهد و این همان ترفندی است که زن در فیلم برای اینکه به او تجاوز نکنند استفاده می‌کند و به قول عمه‌اش مردها به زن فاحشه تجاوز نمی‌کنند امّا به یک دختر باکره تجاوز کردن افتخار است و مردانگی‌شان را نشان می‌دهد.

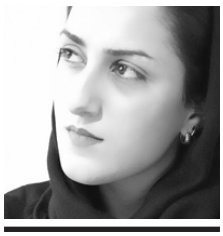
همچنان که در بیرون شاهد جنگ هستیم زن نیز در درون خود در حال جنگیدن است. جنگ و روبرویی با خود تا به قول خودش به مرحله‌ی پیامبری برسد. در واقع برای رهایی و عروج از زمین به آسمان آماده شود. جنگی میان باورهای سنتی و مدرن. جنگی میان زندگی برای دیگری یا خود، جنگ میان ایمان یا شک.

زن در ابتدای فیلم به توصیه‌ی ملا که گفته بود چهارده روز نود بار بالای سر شوهرت اسامی خداوند را بگو در حال گفتن ذکر القهار است، مانند داستان سنگ صبور امّا در این جا از تاریخی که ملا وعده داده بود دو روز گذشته و اتفاقی نیافتاده است اولین شکی که زن می‌کند در باره‌ی قهار بودن خداوند که فقط در شکل جنگ خود را نشان داده است. زنی که با ایمانش خالصانه برای شوهرش دعا می‌خواند و از سویی مردمی که قرآن زیر بغل‌هایشان زده‌اند و به نام اسلام خانه‌های مسلمانان را ویران می‌کنند.

شخصیت پردازی‌های فیلم را می توان با داستان عامیانه‌اش مقایسه کرد، زن فیلم در ابتدا همانند دختر در داستان عمل می‌کند او هم در حال دعا کردن و ذکر گفتن برای همسرش است و به شکل زنی ایده آل و آرمانی در داستان‌های فارسی تعریف می‌شود که البتّه در نهایت این‌گونه رفتار نمی‌کند و آن را پس می‌زند، عمه که همانند کولی است زنی آزاد و بی‌قید و شرط که در نقش یک عارف و سخنران نیز ظاهر می‌شود. عمه پاسخ تمام سوالات زن را دارد و تنها امید زن است. در فیلم عمه نه به شکل زن افسانه‌ای مقدس در داستان‌ها ی عامیانه بلکه به شکل یاغی نشان داده می‌شود، زنی که به روابط سنتی موجود تن نمی‌دهد تا روح و عقایدش را برای خود نگه دارد، کاری که از عهده‌ی زن اصلی فیلم خارج است. زن که تمام زندگیش را سکوت کرده و در ظاهر تن به ازدواج داده تا بدنش را پاک نگه دارد (که در آن هم موفق نیست) زبانش بسته می‌شود و دیگر توان فکر کردن ندارد، زن در تمام روابط اجتماعی‌اش بیشتر شنونده است تا سخنگو و تنها زمانی در فیلم که زن راحت سخن می‌گوید زمانی است که در خانه‌اش با مرد سربازی که دارای لکنت زبان است گفتگو می‌کند.

زن در این سیر خودشناسی کم‌کم از عقاید سنتی که جامعه به او تحمیل کرده است دست می‌کشد و با وجدان خود بدون حائل روبرو می‌شود تا جائی که از ترس این روبرویی به قرآن پناه می‌آورد ولی آن را نمی‌یابد در این صحنه از فیلم زن در حالی که سجده می‌کند می‌گوید: «خدایا کمکم کن، دیوانه شده ام» پس از آن با کمی تأمل می گوید:«به هیچ‌کس احتیاج ندارم، دیوانه نشده‌ام» این همان جایی است که به شک خود غلبه می‌کند. این سیر ادامه پیدا می‌کند تا در پایان فیلم زن با کشتن همسرش که در واقع نمادی از حائلی است که بین او و حقیقت وجود دارد خود را پیامبر خطاب می‌کند، در این جا سکوت به عنوان ریاضتی که برای به دست آوردن چیزی در فرهنگ افسانه‌ای ما جاری است نیز نمایان می‌شود با جمله‌ای که زن در انتها می‌گوید: "معجزه کردم". صحنه‌ی آخر فیلم نیز به نوعی یادآور آخرین روز زندگی میترا بر زمین است. لباس زن به رنگ قرمز است که رنگ قرمز را متعلق به میترا می‌دانند.

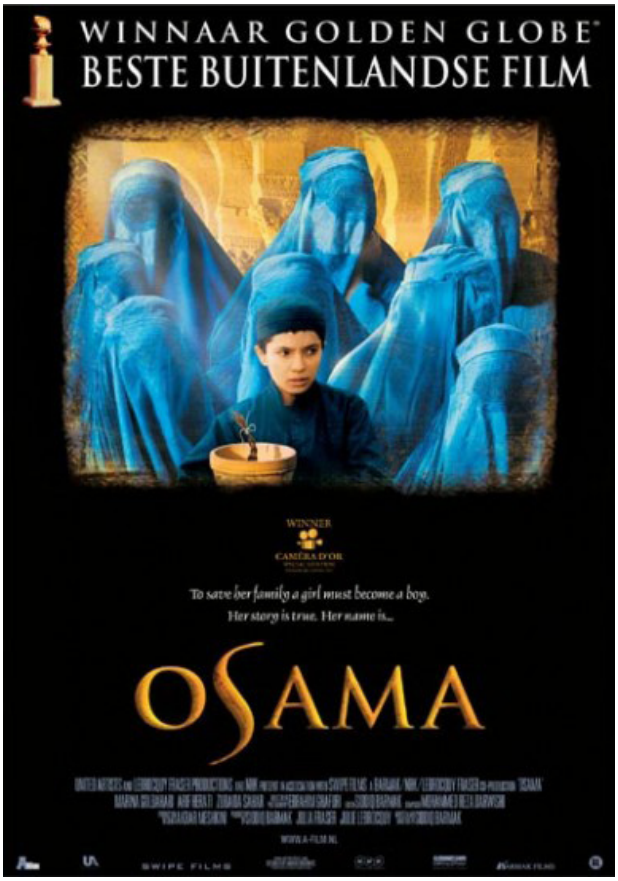
ریاضتی که در داستان می‌بینیم و روزه‌ای که دختر می‌گیرد در فیلم نیز دیده می‌شود. پسر برایش انار هدیه می‌آورد. انار که نماد آرزو و خواهش است. درفرهنگ فارسی انار را میوه‌ی آناهیتا می‌دانند و از آناهیتا به عنوان فرشته‌ی زندگی‌بخش، مادر همه‌ی خردها و آب‌ها، فرشته‌ی موکل آب، باروری و زناشویی یاد می‌کنند و آناهیتا شکل آرمانی زن ایران زمین است. تصویری که در داستان‌های عامیانه تغییر شکل داده و زیر سلطه‌ی فرهنگ مرد سالار تبدیل به جنس دوم شده است.



پسرهای افغان گریه نمی‌کنند!

پیتر دیس

مترجم: منادا ناطقی



اسامه اولین فیلم ساخته شده در افغانستان پس از طالبان، داستان جذاب کوتاهی است با پیام‌های بزرگ در باره‌ی وقایع یک خانواده‌ی درمانده که مرتکب جرمی غیر قابل تصور می‌شود: یعنی دختر خود را با لباس پسرانه به دنبال کسب و کار می‌فرستند.

در این‌گونه از فیلم‌سازی، برتری یک فیلم به اعتراف به واقعیتی به نام ستم بستگی دارد. با این حال، فیلم باید بیش از این‌ها حرف برای گفتن داشته باشد، در غیر این صورت به خبرنگاری صرف تبدیل می‌شود. در اولین فیلم ساخته شده در افغانستان پس از طالبان، صدیق برمک (نویسنده، کارگردان و تدوین‌گر)، ماهرانه و بدون هیچ اشتباهی موفق شده است که درامی جذاب در باره‌ی زندگی تحت سلطه‌ی طالبان بسازد. این فیلم مثل شمشیری از روایت و تصویر، از صفحه‌ی تلویزیون بیرون می‌آید و احساسات بیننده را می‌درد و قلب او را به درد می‌آورد. دیدن رنج‌هایی که قهرمان دوازده ساله‌ی داستان (مارینا گلبهاری) می‌کشد تا راه خود را در آن دنیای غیرممکن‌ها بیابد، در دل بیننده خون جاری می‌کند.

فیلم در فضای پس از ظهور طالبان اتفاق می‌افتد و با صحنه‌ی تظاهرات آغاز می‌شود. در صحنه‌ی آغازین این فیلم، زنانی که برقع‌های آبی بر سر دارند از تپه‌ای خاکی به پایین سرازیراند و خواستار حق کار کردن و تأمین خانواده‌های خود هستند. این زنان، بیوه‌هایی هستند که شوهران خود را در سال‌های جنگ و هرج و مرج از دست داده‌اند. علی‌رغم شعاری که این زنان می‌دهند و می‌گویند "ما سیاسی نیستیم"، طالبان از آموزه‌های فمینیسم غربی که معتقد است هر چیز شخصی سیاسی محسوب می‌شود، آگاه‌اند. بنابراین، طالبان با استفاده از اسلحه و ماشین‌های آب‌پاش ضد شورش معترضین را پراکنده می‌کنند.

برمک در فیلم خود خشونت را به صورت غیرمستقیم به تصویر می‌کشد. در صحنه‌ی تظاهرات، عوامل طالبان بیرون از کادر هستند و کشتار بیشتر به صورت نمادین انجام می‌گیرد. به طور مثال، در حالی که تظاهرکنندگان فریاد می‌زنند و به سرعت فرار می‌کنند، باد برقعی پاره و خونین را در امتداد خیابان به حرکت در می‌آورد. رویکرد غیرمستقیم برمک یادآور طبیعت سرکوبگر طالبان است. در این فیلم برمک برای نشان دادن سرکوب و کنترل طالبان نیازی به خشونت بیش از حد یا قتل‌عام ندارد. خشونت موجود در این فیلم فقط در حدی است که بذر ترس و وحشت را در دل بیننده می‌پاشد. در سرتاسر فیلم، ماموران طالبان همه جا حضور دارند تا کوچک‌ترین انحراف از مسایل جنسیتی را حتّی در خصوصی‌ترین فضاها کنترل و سرکوب نمایند. شرارت آن‌ها حتی بدون استفاده از خشونت نیز به شدت احساس می‌شود.

قهرمان جوان و بدون اسم این فیلم، خود را در میانه‌ی تظاهرات می‌یابد و وحشت‌زده می‌شود. در نگاه کودکانه‌ی او، افراد همیشه حاضر طالبان تصویری از شرارت و نمادی آشکار از تهدید هستند. امّا از آن جا که خانواده‌ی این قهرمان چاره‌ی دیگری ندارند، مادرش (خواجه نادر) او را وادار می‌کند که خود را به شکل یک پسر درآورد و در میان مردان شرور طالبان به دنبال کسب درآمد برود. این درخواست، غیر

معقول به نظر می‌رسد، ولی مادر از منطق پنهان‌کاری استفاده می‌نماید. در سرتاسر فیلم نیز زنان مرتب باید پنهان‌کاری کنند، در حالی که جشن می‌گیرند تظاهر به عزاداری کنند و در حالی که با مردان غریبه هستند تظاهر کنند که با مردی از اعضای خانواده هستند. در چنین جامعه‌ای تظاهر کردن به یک هنجار تبدیل شده است.

با این حال زمانی که قهرمان فیلم به همراه گروهی از پسران روستا به زور به حوزه‌ی علمیه‌ی طالبان برده می‌شود، این پنهان‌کاری به مراحل بحرانی و مشکل‌ساز وارد می‌شود. ناتوانی او در انجام اعمال پسرانه (مثلاً در بستن عمامه) ظن سایرین را برمی‌انگیزد. تنها دوست قهرمان فیلم که یک پسر بچه‌ی گدا (عارف هراتی) است و از راز او باخبر است در تلاشی ناامیدانه او را اسامه می‌نامد تا سوظن اطرافیان را کاهش دهد. آری، به او نام اسامه بن لادن را که نماد مردانگی و سلحشوری است، می دهند. با این حال یکی از روحانیون حوزه‌ی علمیه‌ی طالبان (یا بهتر است بگوییم دلقکی در لباس روحانی) به زنانگی اسامه پی می‌برد و او را به یک فرشته تشبیه می‌کند.

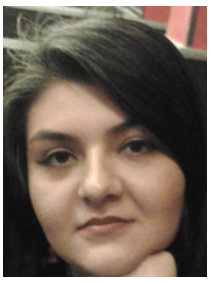
ادامه‌ی فیلم بدون آشکار کردن بیش از حد حقایق، وفادارانه و خلاقانه از باورهای کارگردان پیروی می‌کند. داستان با مجوعه‌ای از تصاویر تأثیرگذار و نمادین به اوج خود می‌رسد که عبارت‌اند از چاهی تیره و تار، دادگاهی ویران شده و زنجیره‌ای از قفل‌ها. کارگردان با استفاده از این تصاویر دنیایی شکننده را به تصویر می‌کشد که در آن زنانگی یک گناه غم‌انگیز محسوب می‌شود ولی با این حال زنان همچنان برای مردانِ در قدرت، حکم ابزار و وسیله را دارند. گره‌ی داستان زمانی باز می‌شود که مشخص می‌شود تبعیض جنسیتی از هر جهان‌بینی و ایدئولوژی که نشأت گرفته باشد، در نهایت باز هم باعث می‌شود که زنان در موضع ضعف قرار گیرند و توسط مردان کنترل شوند.

یکی از مزایای این فیلم سادگی تولید آن است (اسامه، اولین فیلم ساخته شده پس از طالبان با استفاده از تنها دوربین ۳۵ میلیمتری موجود در کشور است). مینیمالیسم سینمایی باعث می‌شود که احساس نهفته در فیلم یعنی عدم وجود آزادی به خوبی به تصویر کشیده شود. بازی دختر جوان فیلم که یک نابازیگر است طبیعی و بیانگر تمامی سردرگمی‌ها و ترس‌های موقعیت فیلم است. از همه مهم‌تر، داستان تکان‌دهنده و مستحکم فیلم است. برمک (که می‌گوید از آندره تارکوفسکی روسی و عباس کیارستمی ایرانی تأثیر پذیرفته است) از نمادهایی ظریف و تصاویری به یاد ماندنی استفاده می‌کند که فرم روایی فیلم را تقویت می‌کند. در نتیجه فیلمی به وجود می‌آید که تصویری از قدرت و درماندگی را در کنار هم ارایه می‌دهد.

البتّه تاثیری که این فیلم بر بینندگان آمریکایی می‌گذارد اندکی دوگانه است و ممکن است از نگاه بیننده‌ی ناآگاه از فضای منطقه، تأثیر مخربی بر تصویر اسلام در دنیای غرب داشته باشد. این فیلم ممکن است سوالاتی از این دست به وجود آورد که آیا این فیلم اسلام‌هراسی را اشاعه می دهد و حمله‌ی نظامی به افغانستان را توجیه می‌کند؟ آیا این فیلم این عقیده را ترویج می‌کند که طالبان نماد اسلام‌گرایی و نقض حقوق زنان زیر سلطه‌ی مردان می‌باشند؟

چنین سوالاتی قطعاً به وجود می‌آیند امّا می‌توان گفت که برمک از تمامی این اتهامات مبرا است. فیلم او یک فیلم داخلی است که به روش‌های کنترل و ارعاب مورد استفاده‌ی طالبان می‌پردازد. برمک هیچ ادعای کلی راجع به اسلام مطرح نمی‌نماید امّا جامعه‌ای که در آن زنان باید تمامی تمایلات خود را از ترس جان خود رها کنند، محکوم می‌نماید. این فیلم شایسته‌ی توجه است و می‌تواند مخاطب را جذب نماید چرا که تصویری از زندگی در چنین حاکمیت سیاسی اجتماعی مسمومی را ارایه می‌دهد.

منبع: http://www. offoffoff.com



حضور مؤثر نقش‌های فرعی در تعزیه

مونا گلپایگانی

ایرانی‌های شیعه در ساختن تعزیه و به نمایش در آوردن واقعه‌های کربلا و حدیث مصائب سیدالشهداء به سنت نمایش‌های آیئنی ایرانیان قدیم و شیوه اجرای مناسک و آیین‌های آنان و پاره‌ای از عناصر اسطوره‌ای و حماسی سازنده نمایش‌های آیینی نظر داشته‌اند. یکی از نویسندگان مصری معتقد است که ایرانیان با پیش‌زمینه هنر تئاتر که در جامعه‌شان داشته‌اند، از شهادت امام حسین (ع) و اصحابش درام‌های مذهبی آفریدند، در صورتی که عرب‌ها هیچ‌گاه به اندیشه نیفتاده‌اند که از این وقایع بهره گیرند ، زیرا در میان‌شان هنر نمایش سنت نبود. تعزیه به دور از نظر روحانیان، در میان توده مردم دیندار و متعصب کوچه و بازار تکوین و شکل گرفت.

بی‌تردید تعزیه‌خوانی در پی مراسم دسته گردانی‌های مذهبی در دهه اول محرم و دهه آخر صفر پدید آمد و با این مراسم آمیخت و همراه شد. تعزیه‌خوانان که گروهی از مردم عامه بودند، داستان مصائب و آلام شخصیت‌های مذهبی و حماسه‌های قهرمانی شهیدان کربلا را که پیش از آن در مقتل نامه‌ها و سوگنامه‌ها روایت شده بود و از زبان مرثیه‌گویان و روضه‌خوانان نقل می‌شد همچون نقالان با استفاده از بیان و تقلید به نمایش در آوردند.

تعزیه‌خوان‌ها همچون بازیگر تئاتر آفریننده شخصیت‌ها و نقش‌های شخصیت‌ها نیستند، بلکه پردازنده نقش‌های مثالی شخصیت‌های مذهبی تاریخ برای مردم‌اند.

تعزیه در لغت به معنای سوگواری و برپاداشتن مراسم عزاداری به یادبود در گذشتگان است، به نوعی نمایش آیینی و مذهبی براساس واقعه کربلا و شهادت امامان و وقایع دیگر مذهبی و قصه‌ها و داستان‌های تاریخی و اساطیری و عامیانه اطلاق می‌شود.

طفل‌خوان

کودکان و نوجوانانی را که در تعزیه‌ها شبیه اطفال می‌شدند، چه دختر و چه پسر و چه از اولیا یا اشقیا ، بچه‌خوان می‌نامیدند.

برای سن بچه‌خوانی حد نصاب معینی وجود نداشت. از سن ۵ ،۶ سالگی تا ۱۵ ،۱۶ سالگی در صورت داشتن هوش و استعداد می‌توانستند بچه‌خوان شوند. بچه‌خوانان از هر سنی بودند و هر نقشی داشتند اشعار را با آهنگ و آواز می‌خواندند و گاه قرینه‌خوانی‌ها را رعایت می‌کردند.

مثلاً ، دختر یزید در تعزیه‌ی "بازار شام" و یا یکی از پسران عمربن سعد در تعزیه "حر" که مشوق رفتن پدر به جنگ امام است و گفت و گوهای‌شان با آواز است و مانند اشقیا با فریاد خشم گفت‌وگو نمی‌کنند. بچه‌خوانان آهنگ‌ها و مایه‌های آواز را بیشتر به شیوه ضربی و نیمه ضربی می‌خواندند تا حالت نوجوانی و کودکانه خود را بهتر بنمایانند.

بچه‌خوانانی که بسیار خردسال بودند، گه‌گاه شعر را بدون آهنگ می‌خواندند تا بتوانند حالت خردسالی خود را بهتر نشان دهند. مثلاً ، در تعزیه‌ی "شهادت عباس (ع)" و "شهادت امام(ع)"

گفت‌وگوی رقیه با امام و عباس با بیانی ساده و بی‌آواز است. این طرز بیان و گفت‌وگو به ویژه زمانی که با شیرین‌زبانی و هنرنمایی بچه‌خوان همراه می‌شد، در برانگیختن عواطف و احساسات تماشاگران تأثیر شگرفی داشت. هنگامی که بچه‌خوانان می‌خواندند، در احساسات تماشاگران تأثیر شگرفی داشت. هنگامی که بچه‌خوانان می‌خواستند احساسات مشترک خود را بیان کنند، اشعار و آوازهایی را که حکم و مضمون واحدی داشت با هم و یک صدا می‌خواندند. بچه‌خوانان ، به هنگام تشویش و اضطراب مخصوصاً مواقع جنگ و حمله دشمن، کاه بر سر خود می‌ریختند و این کار در میان آنان و زن‌خوانان بیش از نقش‌های دیگر معمول بود. بیشتر بچه‌خوانان به خصوص در تکیه‌ی دولت ، اصلاً شعری نمی‌خواندند و در واقع شبیه صامت بودند و حضور آنان بیشتر جنبه‌ی نمایشی و تأثیرگذاری داشت.

حوریان

کسانی که در تعزیه‌ها نقش حوریان بهشتی را بر عهده داشتند اغلب از پسران جوان و نوجوان بودند، این شبیه‌ها گرد توری آبی رنگ یا گل بهی یا صورتی به چهره می‌بستند تا زیبایی و لطافت و نیز پوشیدگی و روحانیت خود را نشان دهند .

بیشتر حوریان در شمار تعزیه‌خوانان صامت بودند و نمی‌خواندند، مگر سر دسته آنان که در مواقع لزوم یک یا چند بیت شعر می‌خواند، یا با اشخاص دیگر تعزیه گفت‌وگو می کرد. مثلاً در تعزیه‌ی وفات حضرت زهرا (س) که گروهی حوری از بهشت طعام برای آن حضرت می‌آورند، فقط سردسته آنان به نام "لعیای حوریه" با حضرت زهرا (س) گفت‌وگو می‌کرد و در برخی از تعزیه‌ها همچون "شهادت قاسم (ع)" هنگامی که قاسم به میدان جنگ می‌رفت دو، سه تن حوری در بالای پشت بام تکیه یا یکی از تالارهای طبقه دوم آن – که نشانه‌ی آسمان و راه دور است – می‌ایستادند و قاسم (ع) را به شهادت و آمدن به بهشت فرامی‌خواندند.

البتّه ، طبق معمول فقط سردسته آنان شعر می‌خواند. تعداد حوریان در مجالس تعزیه متفاوت بود ، در برخی تعزیه‌ها ، مانند تعزیه‌ی "سیر کردن آدم و حوا در بهشت" یا "صحرای محشر" از حوریان بیشتری استفاده می‌کردند و در بعضی دیگر مانند تعزیه‌ی "وفات حضرت زهرا (س)" تعداد آنها از سه ، چهار تن بیشتر نبود.

فرشتگان و ملائک

کسانی که شبیه فرشتگان یا ملائکه را در می‌آوردند، از لحاظ نقش و مقام و موقعیت به دو دسته تقسیم می‌شدند: اول فرشتگان مقرب و مشهور مانند جبرئیل، میکائیل، عزرائیل و اسرافیل، دوم فرشتگان دیگر. فرشتگان معروف و مقرب ، معمولاً از مردان میانسال انتخاب می‌شدند. گرد توری بر چهره می‌آویختند و برای این که از ملائکه یا فرشتگان دسته دوم تا اندازه‌ای متمایز باشند، اغلب قبای آبی رنگ که نشانه و نماد آسمانی بودن است می‌پوشیدند. گاهی شبیه جبرئیل یا میکائیل عبایی هم بر دوش می‌افکندند که نشان‌دهنده وقار و متانت و تشخص آنان باشد.

نقش فرشتگان دسته دوم را معمولاً جوانان بر عهده داشتند و مانند حوریان گرد توری بر چهره می‌افکندند. در برخی از تکیه‌ها به خصوص تکیه‌ی دولت ، فرشتگان گرد پولک‌دار به صورت می‌زدند تا از حوریان متمایز باشند. این دسته از شبیه فرشتگان، مانند اغلب حوریان ، معمولاً آواز نمی‌خواندند و فقط با سر دسته‌ی فرشتگان "ملائکه" همراه بودند. خواندن اشعار با آواز و گفت‌وشنود کار دسته‌ی فرشتگان، سروش یا هاتف؛ یعنی ملائکه مشهور و مقرب بود .

جبرئیل

در تعزیه‌ها معروف‌ترین و شناخته‌ترین فرشته جبرئیل بود، و در بیشتر تعزیه‌های گوشه و فرعی، نقش حساس و مهمی داشت. امّا بعدها چون به شأن و مرتبه ایشان خدشه وارد می‌شد این شخصیت را فقط در مواقع خاص استفاده می‌کردند

معمولاً کسانی به این نقش گذارده می‌شدند که صدایی زیر، رسا و زنگ‌دار داشتند و در گوشه‌ها و مایه‌های معین می‌خواندند. آخر جمله و کلمات پایان ابیات شعر را می‌کشیدند تا زنگ آهنگ صدایشان حالت ندا و یا وحی داشته باشد.

عزرائیل

به خاطر شخصیت ویژه و نقش خاصش، شبیه او عبائی پشمین سیاه یا سرخ بر دوش می‌انداخت و نقابی سیاه بر چهره می‌بست و به صحنه می‌آمد. رفتاری سنگین و متین داشت و آرام در صحنه حرکت می‌کرد.

وقت قربانی‌ست بسم الله الرحمن الرحیم

مجلس ذبح اسماعیل (ع)

در این مجلس داستان به دور حضرت ابراهیم (ع) و خواب او برای ذبح فرزند او اسماعیل می‌گردد و در تمام جملات از محبت خداوند و احترام به میهمان و فرمان خدا و ایثار و اطعام سخن می‌رانند و در این بین قربانی شدن، فرمان خدا به ابراهیم (ع) صادر گشته و ایشان به فرمان عمل می‌نماید و در این بین نیرنگ‌های شیطان و سنگ زدن هر یک از پیامبران و همسرش اشاره دارد و همچنین به داستان کربلا و امام حسین (ع) اشاره می‌گردد. زیبایی کلمات فرزند به خداوند و پیامبرش و مادرش به چشم بیننده اشکی می‌نشاند.

که اسماعیل با خداوند این‌گونه راز و نیاز می‌کند:

چگونه حمد تو گویم من ای خدای جهان که ذات پاک تو باشد بری زهر نقصان

به امر حضرت ای خالق زمین و زمان هزار رنگ دمیده است گل به هر بستان

و در میان مجلس اشاره به فرمان‌برداری اسماعیل که گوید:

چیست فرمان، مادر نیکو سرشت، می روم من در پی امرت به سر.

برم ای مادر مهر آفرینم طعام از بهر باب نازنینم .

السلام ای مقتدای خاص و عام .

همین‌طور فرمان‌برداری از پدر :

به چشم می‌روم این لحظه جانب خانه، تو باش همدم و همراز یار جانانه.

و حتّی:

فدای جان تو جان، ای پدر بیان فرما برای چیست که احضار کرده‌ای تو مرا .

و حتّی اشاره به حلالیت‌طلبی از معلم و رفقایش و اشاره به نوع خطابه‌ها و وصیت اسماعیل در زمان حضور در قربانگاه به پدر و تسکین دادن و راهنمایی او در حال فراق و پرواز به سوی صاحب عالمیان.

در این میان دفاع از پدر از طرف اسماعیل در مقابل وسوسه شیطان:

خواب نفسانی نمی‌بیند رسول، تو چه می‌گویی؟ برو ای ابوالفضول. عاشقان را جان به جان واصل است، از کجا می‌دانی که خوبش باطل است؟

و حتّی به شیطان فخر می‌فروشد:

خوشا به حال من ای بی‌حیا و بی‌ایمان که از برای رضای خدا شوم قربان برس به کار خود ای روسیاه بد اختر تو را چه به کار خدا و پیغمبر.

مجلس تعزیه به چاه انداختن یوسف (ع)

در این‌جا در این مجلس اشاره به ظلم که بر کودک یعقوب (ع) از طرف دیگر فرزندانش به یوسف گردیده اشاره دارد و جملاتی که بین فرزند و پدر و خواهر و برادران و حتّی لطف خداوند در حق یوسف و پیام‌آور خدا، جبرئیل به یوسف را می‌خوانیم که دلنواز است و حتّی اشاره‌ای که به داستان کربلا و ظلمی که بر حسین (ع) و یارانش گردیده را دارد.

در راز و نیاز یوسف (ع) با خدا:

ای خداوند کریم چاره ساز، یوسف از لطف تو شد سر افراز، اول هر کار بود نام تو ، اهل جهانند همه رام تو ، از تو بود بر همه امید و بیم، جرم ببخشای به من ای کریم.

و اشاره به شکرگذاری او در کلامش که:

شکر بی‌حد ای خداوند کرین، بهر مخلوقت عطایت شد عمیم، شکر بر انعام هستی زای تو ، شکر گویم بهر نعمت‌های تو.

او خود را غمخوار پدر می‌داند و با خدا از مهر پدر و از دوری او سخن می‌گوید و ظلمی که برادران به او کرده‌اند بیان می‌دارد و در این‌جا هم به فرمان خداوند گوش سپردن پیامبر دیگری را اشاره دارد و هم‌چنین در میان کلامش به آگاهی او و خواهرش و دلسپردن به فرمان خدا و همچنان بر حسادت برادران بر او و زخم و سیلی که از ظلم بر او می‌تازند و رحمی که یوسف (ع) طلب می‌کند و در جوابش بر نبودن رحم درآیین آن‌ها می‌گویند و بر چاه انداختن او و حضور جبرئیل بر دلداری دادن او و اشاره در میان سخنانش به بی رحمی بر حسین (ع) و خاندانش، علی‌اکبر (ع) و اسیر کربلا و غریبی او و طفلانش و خبر جبرئیل بر او که خدا او را می‌رهاند و ضمناً وسوسه‌ی شیطان بر برادران او و سپردن او به غلامی به مالکی و سپس زنجیر بر دستان او نهادن که در این بین به یاد ستم‌هایی که بر خاندان انبیا روا شده می‌باراند و .....

مجلس تعزیه صالح یهودی

در این مجلس سخن بر محبت و بخشش انبیاء و امامان ما هست و این‌که امام از دوران کودکی هم از بزرگواری خاصی برخوردار بوده و نشان بر بینش او از همان دوران کودکی داشته. در این‌جا صحبت پیامبر را با اولیا خود و دو نور دیده‌اش حسن(ع) و حسین (ع) داریم که درباره‌ی مصائب آنها و شفاعت‌شان از امت در روز قیامت بیان می‌دارند.

امام حسن(ع) می‌فرمایند:

شوم فدای تو ای جد جدار حسن — بدار خاطر خود جمع ای رسول زمن

ز مکر و عذر معاویه سگ پر فن — چون لخته‌های جگر ریزم از دهن به لگن

به پیشگاه خداوند در صف محشر — کنم شفاعت امت به لخته‌های جگر

امام حسین (ع) می‌فرمایند:

سر خود می‌دهم به راه خدا — که شفاعت امت کنم به روز جزا

به بارگاه خدا می‌برم به دیده تر — گلوی خسته و قنداقه علی‌اصغر

و تمام ظلم‌هایی که به آنها روا می‌کنند را وسیله‌ای برای شفاعت گناهان ما قرار می‌دهند وگذشت و احترام آن‌ها نسبت به هم را بیان می‌کند.

هم‌چنان آن ستم را که صالح یهودی بر امام حسین (ع) روا داشت و گذشتی از خود نشان نداد و به او ظلم و ستم روا داشت و به حقانیت آن‌ها هم روا نمی‌دانست، امّا در آخر همان حسین شفیع او شد و او را نجات داد و حتی کودک در میان ظلم هم سن‌ها و در میان ظلم رفته به او شکر خدا می‌کند و نماز به جا می‌آورد.

فرشتگانی که به کمک او می‌آیند و مراقب او هستند و خبر بری جبرئیل برای پیامبر .

تعزیه حبیب بن مظاهر در کودکی

در این مجلس عشق که بر سر و سیما می‌زند.

از سخنان عشق کودکی به حسین (ع) در کودکی‌اش می‌گوید، او زمام زندگان را با عشق به حسین (ع) بیان می‌دارد و از مکتب و معلم آموزش عشق او را می‌طلبد و جالب سخنانی است که در این بین کودک با پدر و مادر و خدا و هم‌چنین معلم خود در عشق به حسین(ع) بیان می‌دارد.

حبیب می‌گوید:

تا به کی ای کردگار عالمین　　نالم از هجران رخسار حسین (ع)

عشق رخسار دل‌آرای حسین (ع)　　در جهانم کرد شیدای حسین (ع)

می‌سپارد جان ز عشق تو حبیب　　آن جهان یابد ز دیدارت نصیب

و از دیدار ناگهانی حسین که از کوچه‌ای می‌گذشت سخن می‌راند و هر کلام که بر زبان می‌آورد آمیخته از عشق حسین است.

در جواب معلم نیز حبیب می‌گوید:

ای معلم ز درس و علم و بیان مدعا معرفت بود　　به جهان معرفت باشد از ولای حسین

جان من گشته مبتلای حسین　　آن کسی را که من شدم عاشق

او بود بلبلی به حق ناطق دین و دنیا　　فهم ما فیها از حسین علی شود پیدا

حسین جان من به قربان تو گردم　　فدای لطف و احسان تو گردم

"الف" من الف قامت رعنای حسین　　من به قربان حسین

"ب"بیانی که نشسته است به لب‌های حسین　　جان به قربان حسین

"جیم" من جیم جمالش که چنان ماه بود　　کار من آه بود

"دال" من دولت وصل رخ زیبای حسین　　من به قربان حسین

"ه" هلاک من بیچاره بود در ره عشق　　تا شدم آگه عشق

"ز" بود زلف سمن　　بوی و سمن سای حسین

"ح" پیامی ست ز حق آمده بر کام حسن　　اول نام حسین

"ط"که طوبی لهم آمد به خدا جان حسین　　پی نشانی بود از یارب شبهای حسین

و چنین ادامه دارد تا به میهمانی که از طرف پدر حبیب پیامبر و علی (ع) و حسنین (ع) به اذن خداوند لبیک و حضور یافتند، امّا حبیب قبل از ورود به اشتیاق حسین از بام به پایین افتاده و می‌میرد و در آخر جبرئیل بر پیامبر نازل و راز آنها را بر او بیان می‌دارد و به فرمان خدا به شفاعت و در خواست امام حسین از پروردگار او به زندگی باز می‌گردد.

سخن جبرئیل در این میان:

یاد آرید در این زمان از کربلا　　از حبیب و از حسین و زان بلا

منابع و ماخذ

۱– مجالس تعزیه. گردآوری حسن صالحی‌راد. انتشارات سروش.

۲– سیر تحول و مضامین در شبیه‌خوانی. نوشته‌ی جمشید ملک‌پور.

۳– پژوهش در تعزیه و تعزیه‌خوانی. نوشته‌ی عنایت‌الله شهیدی.

۴ – شبیه‌خوانی، گنجینه نمایش‌های آیینی. مجموعه مقالات. گردآوری دکتر جابر عناصری .

دیـــوار

مدل استخوانی ما!

مهدیس شوندی

وقتی صحبت از «ویژه‌نامه‌ی افغانستان» برای این شماره‌ی کلاغ به میان آمد توقع این‌که دیوار هم بتواند مانند سایر بخش‌ها میزبان آثار دوستان افغانمان باشد و یا این‌که حداقل با محوریت این عزیزان به نمایش آثار بپردازد بسیار توقع بعیدی می‌نمود.

چرا که جایگاه هنرهای تجسمی در اقلیم افغان‌ها به مراتب بسیار کم‌رنگ‌تر از حضور پرشورشان در عرصه‌ی ادبیاتِ این روزهاست. با این حال تلاش‌هایم برای گردآوری آثار آغاز شد ... و در همان شروع، متوقف شد! و همان‌طور که انتظار می‌رفت دست‌هایم خالی ماند. دیگر قانع شده بودم که قرار نیست دیوار این شماره با سایر بخش‌ها هم‌آهنگی کند ... و حتی پیشنهاد دادم که دیوار در این شماره حضور نداشته باشد تا بتوانیم صفحات بیشتری را به هنرنمایی دوستان افغانمان در عرصه‌ی شعر و داستان اختصاص دهیم ... امّا ... درست در دقیقه نود، نه ببخشید در وقت اضافه! ذهن خاطره باز من از پس سال‌های نه چندان دور، هنرمندی جوان و گرانقدر را مهمان دیوار کرد.

... صبح یک روز سرد پاییزی‌ست و من به همراه سیما توی اون خونه قدیمی سرد، ته اون کوچه بن‌بست، ایستاده پشت سه پایه با دست‌های یخ‌زده مشغول طراحی از پسری استخوانی هستیم که با رکابی و شلوار کوتاه، لرزش شانه‌ها و زانوهایش کاملاً مشهود است. از واهیک شنیده‌ایم که اسمش رضا است ... و بسیار سخت‌کوش و مصمم در طراحی و صد البته با قوتی مثال‌زدنی در دستانش ... و این‌که یک افغان است ... و این‌که بسیار دوست دارد مثل سایر بچه‌های کلاس اون هم می‌توانست به دانشگاه برود ...

این‌جا بود که از این میزان بی‌مهری مام میهن به فرزندانی که روزگاری آن‌ها هم فرزند همین مادر بودند، دچار یأس شدم ...

سال‌ها از آن روزها گذشت تا این‌که بهانه‌ی «ویژه‌نامه‌ی افغانستان»، نام «رضا هزاره» را از پس خاطرات آن روزهایم بیرون کشید. با یک جست‌وجوی مختصر در فضای مجازی برق شادی و اشک شوق توأمان مهمان چشم‌هایم شد ...

عکسِ خودش است ... رنگ و بوی کارها نیز برایم آشناست و ... گالری معروف «لوی ویتون» در پاریس سال پیش میزبان آثار مدل استخوانی ما بوده است.

«رضا هزاره» در سال ۱۳۶۶ در یک خانواده‌ی مهاجر افغانستانی در زاهدان ایران به دنیا آمد. پدرش از شهر غزنی است و مادرش از تاجیکستان. رضا تحصیلات ابتدایی را در تهران می‌گذراند و برای تحصیلات دانشگاهی عازم باکو می‌شود و لیسانس خود را از آکادمی هنر آذربایجان می‌گیرد ...[1]

دیوار این شماره با سربلندی و شوری وصف‌ناپذیر از نمایش آثار یک دوست– هنرمند افغان، تقدیم می‌شود به همه انسان‌های مهاجر در سراسر کشورِ دنیا، باشد که دیگر ردپایی از هجرت از اقلیمی به اقلیم دیگر هرگز بر جای نماند ...

مرزها برای تاجر بازست

برای مهاجر بسته

آقای پنگوئن!

لطفاً درب را ببندید

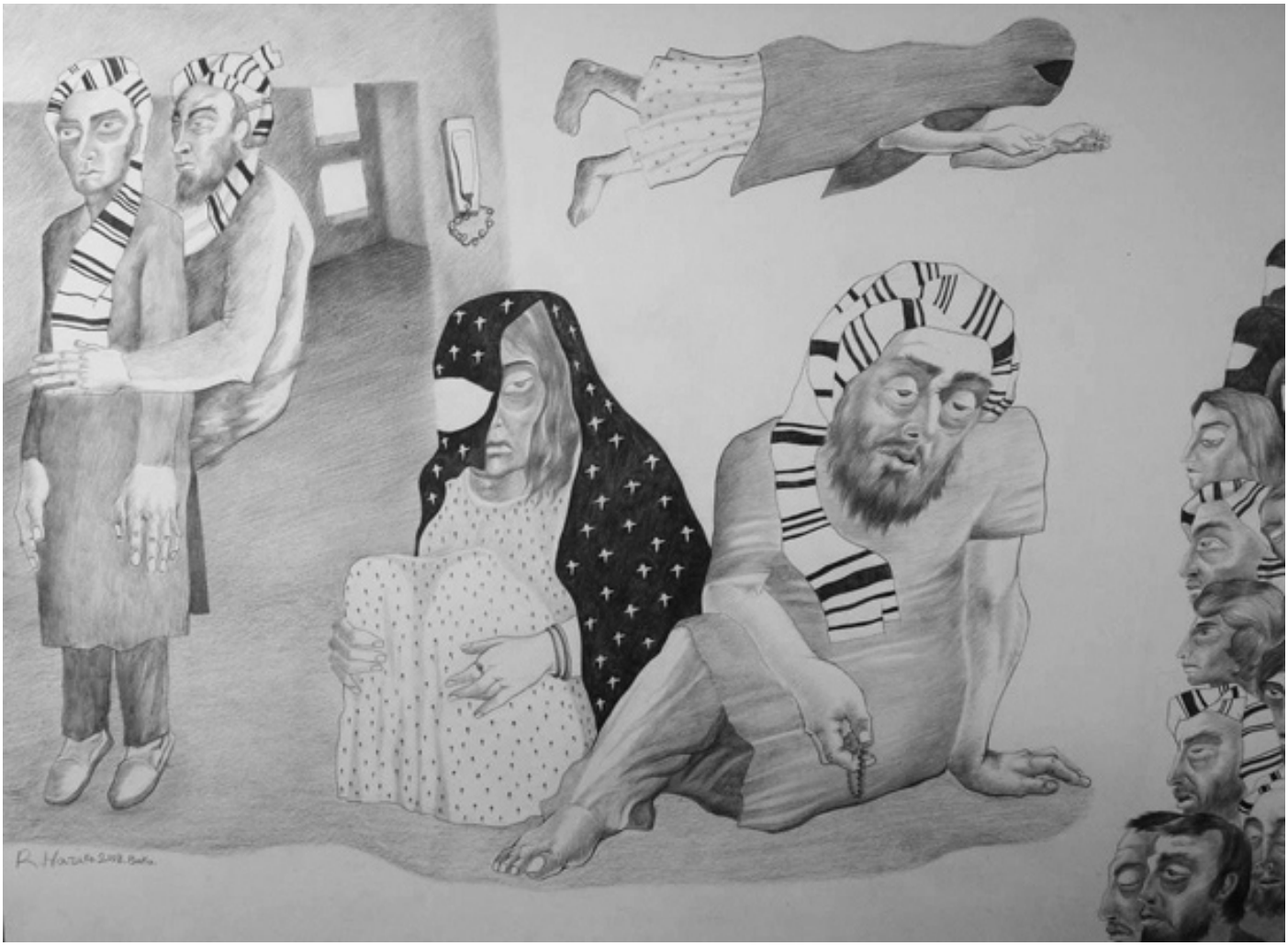
کولر روشن است![2]

۱– برای آشنایی بیشتر با این هنرمند جوان می‌توانید به پایگاه اینترنتی شورای جهانی هزاره به آدرس ذیل مراجعه کنید:

www .worldhazaracouncil.org

۲– شعر «ویزا». اکبر اکسیر

R. Hozale. 2008. Baku.



فراخوان ارسال مقاله

تحریریه کلاغ از نویسندگان، شعرا، مترجمان، محققان و هنرمندان دعوت می‌کند آثار خود ر در زمینه‌های ذیل به آدرس ایمیل nashr.kalagh@gmail.com ارسال فرمایند:

داستان، شعر، فلسفه، سینما، تئاتر، کاریکاتور، نقاشی، عکاسی، گرافیک و مجسمه‌سازی

شرایط پذیرش آثار

۱. کلاغ از درج مطالب سیاسی روز و اروتیک معذور است.

۲. ترجیح کلاغ این است که آثار را برای اولین بار منتشر نماید.

۳. مطالب را در فایل word ارسال فرمایید.

۴. مطالب ترجمه شده را همراه با نسخه‌ای از اصل مطلب ارسال فرمایید.

۵. نام، نام‌خانوادگی، آدرس ایمیل و شماره تلفن خود را در انتهای مطلب ذکر فرمایید.

کلاغ آگهی می‌پذیرد

۱. یک صفحه A۴: ۱۰۰۰۰۰۰ ریال

۲. نیم صفحه A۴: ۵۰۰۰۰۰ ریال

۳. درج آگهی مؤسسات خیریه رایگان است.

۴. آگهی مؤسسات و کالاهای فرهنگی – هنری با ۰/۵۰ تخفیف است.

STOP
VIOLENCE
AGAINST
WOMEN