دوماهنامه ادبی، هنری و اندیشه
بهمن و اسفند ۱۳۹۳
سال اول، شماره پنجم

«شارلی» کجا و «دیودونه» کجا!
عطف به شلختگی «دموکراسی بورژوایی»
به بهانه‌ی درگذشت «یاشار کمال»
پرونده‌ی بزهکارانه‌ی «صادق هدایت»
جغرافیای یک موضوع: کیفیات زیباشناختی
یک کمی مودب باش (تحلیل و بررسی فیلم پرویز)
«جمشید و خورشید» یک داستان اورجینال است
«جمشید و خورشید» و چرخه‌ی معیوب سینمای ایران
فقط تو می‌توانی خلوت اتاقم را پر کنی
موسیقی فیلم موسیقیِ مکمل است
به زنت بگو منو دوست داری
هنر در عرفان «ابن عربی»
بیایید تصور کنیم
روایت و تاریخ
مجمع‌الجزایر زن

خسرو گلسرخی / بهروز دهقانی / محمد صنعتی / حسورا یاوری / محمد قراگوزلو
کریم مجتهدی / فرهاد غبرایی / حمیدرضا اکبری شروه / حمیدرضا شفیعی کدکنی
علیرضا محمودی ایرانمهر / سعید حبیب زاده / شهاب فرج‌اللهی / مانی رشتی‌پور
نازنین معتمدی / محمد شکوهی / مریم ذوالفقاری / احد واحدی / اکرم امینی آزاد
سمانه پاکدل / علی پاینده جهرمی / زهرا بوستانی / عارف جعفری / فرزاد جمالی
علی جمالی لیوانی / کامبیز آریان زاد / یاسمین پورعزیزی / آرزو نوری

دوماهنامه ادبی، هنری و اندیشه
بهمن و اسفندماه ۱۳۹۳
سال اول، شماره پنجم

سردبیر	امیر خوش‌سرور
دبیر بخش ادبیات	امیر خوش‌سرور
دبیر بخش اندیشه	مانی رشتی‌پور
دبیر بخش کاریکاتور و داستان مصور	سعید شمس
دبیر بخش سینما-تئاتر	سعید حبیب‌زاده
دبیر بخش دیوار	مهدیس شوندی
مدیر فنی	حسن اکبری
صفحه‌آرا	ترنم حامدی
با سپاس فراوان	انجمن علمی دانشجویان تاریخ دانشگاه تهران
همکاران این شماره	مجید سلیمانیان، هانی مظفرنیا و مهدی عسگری

آدرس وبلاگ: www.nashr-kalagh.blogfa.com
آدرس ایمیل: nashr-kalagh@gmail.com
آدرس فیس‌بوک: facebook.com/nashr.kalagh

- آثار (داستان، شعر، مقاله، هنرهای تجسمی و ...) 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.
- هر گونه استفاده از مطالب کلاغ با ذکر منبع امکان‌پذیر است.

فهرست

مجمع‌الجزایر زن ۵ امیر خوش‌سرور

کاریکاتور ۷ سعید شمس

نقد

«شارلی» کجا و «دیوونه» کجا ! ۸ نازنین معتمدی

عطف به شلخته‌گی«دموکراسی بورژوایی» ۱۵ امیر خوش‌سرور

بزرگداشت

به بهانه درگذشت « یاشار کمال» ۱۹ احد واحدی

داستان

گرانیت سیاه ۲۲ مریم ذوالفقار

فقط تو می‌توانی خلوت اتاقم را پر کنی ۲۶ اکرم امینی آزاد

قصه‌ی سالن ۳۰ علی پاینده جهرمی

به زنت بگو منو دوست داری! ۳۷ علیرضا محمودی ایرانمهر

آلپرازولام ۳۹ یاسین پورعزیزی

خواب ۴۱ کامبیز آریان‌زاد

می‌گی چرا ۴۴ لنگستون هیوز/ برگردان: بهروز دهقانی

آقای «چه» ۴۸ شهاب فرج‌اللهی

همینگ‌وی؛ جشن مشترک ۵۰ ماریو بارگاس یوسا/ برگردان: فرهاد غبرایی

شعر

تساوی ۵۴ خسرو گلسرخی

خدا می‌داند فقط زندگی می‌کنیم ۵۶ حمیدرضا اکبری شروه

حوا ۵۷ آرزو نوری

پدر ۵۸ عارف جعفری

ما عادت کردیم ۵۹ زهرا بوستانی

اندیشه

پرونده بزهکارانه «صادق هدایت»	۶۰	محمد صنعتی
روایت و تاریخ	۶۷	حورا یاوری
روانشناسی از نظر ژان پل سارتر	۷۲	کریم مجتهدی
جغرافیای یک موضوع: کیفیات زیبایی شناختی	۷۵	مانی رشتی‌پور
هنر در عرفان « ابن عربی»	۷۹	فرزاد جمالی

سینما تئاتر

پراکنده‌هایی از روح پر درد یک علاقه‌مند	۸۵	سعید حبیب‌زاده
یک کمی مودب باش	۸۶	سمانه پاکدل
تحلیل و بررسی فیلم «مردی که اسب شد»	۸۹	سمانه پاکدل
«جمشید و خورشید» و چرخه‌ی معیوب سینمای ایران	۹۳	محمد شکوهی
«جمشید و خورشید» یک داستان اورجینال است	۹۶	محمد شکوهی
موسیقی فیلم موسیقی مکمل است	۱۰۰	محمد شکوهی
بیایید تصور کنیم	۱۰۳	سعید حبیب‌زاده
روز شمار بهرام بیضایی	۱۰۶	علی جمالی لیوانی

مجمع‌الجزایر زن

امیر خوش‌سرور

۱. صدف می‌گفت: «خیلی دوستش داشتم». مدیر همان‌جایی بود که صدف کار می‌کرد. و آمده بود برای خواستگاری. صدف می‌گفت: «تا قبل از اون همه چیز خوب بود اما ...» و سرش را پایین می‌آوَرد و ساکت می‌شد. رضا برادر یکی از هنرپیشه‌های معروف سینما بود. سری توی سرها داشت و دستش به دهانش می‌رسید. و خیلی معقول و منطقی از صدف خواستگاری کرده بود. صدف می‌گفت: «نمی‌دونم چرا این جوری شد.» رضا با پدر و مادرش به خواستگاری صدف آمد. در همان جلسه‌ی اول سوال پدر صدف این بود که «پس چرا دختر خانومتون تشریف نیاوردند؟» و این سوال را طوری پرسید که یعنی «چون طرف هنرپیشه بوده ما رو آدم حساب نکرده که حداقل بیاد خواستگاری برادرش» ... این شد که رگِ گردن آقای پدر باد کرد و دو برادر صدف هم که خود به خود دماغ‌شان باد داشت به میدان نبردی وارد شدند که بازنده‌ی اصلی‌اش صدف بود و نه هیچ‌کس!

خواستگاری چند نوبت دیگر هم انجام شد و با این که خانم هنرپیشه هم قدم‌رنجه فرمودند اما وضع خراب‌تر شد که به‌تر نشد. آقای پدر مخالف بود و در یک کلام می‌گفت: «نه». و دلیل مخالفتش را هم با آسمان و ریسمان به هم می‌بافت و در نهایت هم هیچ‌کس نمی‌فهمید چرا نه.

رضا مستأصل شد و پیشنهاد مراجعه به دادگاه را مطرح کرد که صدف - به گفته‌ی خودش- با حیا بود و گریزان از انگشت‌نما شدن در ملاء عام که «در دروازه را می‌شود بست ولی در دهان مردم را نه». به مرور زمان آقای پدر و دو برادر باغیرت که پاشنه در خانه‌شان کنده شده بود به مصاف صدف رفتند. ابتدا نصیحت بود و این کلیشه‌ی نخ‌نما که «تو ازش سَرتری» و وقتی صدف بر انتخابش پافشاری کرد روی دیگر سکه‌ی تطمیع آشکار شد.

صدف باز هم سرش را پایین می‌آورد و ساکت می‌شود ... آه می‌کشد و وقتی سرش را بالا می‌آورد چشم‌هایش غم‌بار و اشک‌آلود است. «به من تهمت زدن» و بغضش می‌ترکد.

صدف می‌گفت: «به من گفتن معلوم نیست چرا این قدر اصرار می‌کنی لابد یه کاری دست خود دادی که ...» و صدف این را فرو خورد.

کار به همین زخم زبان‌ها ختم نمی‌شود، درگیری‌ها بالا می‌گیرد و جنگ و جدال به عادت یومیه خانواده بدل می‌شود ... و آقای پدر مردانه‌گی می‌کند و صدف را از خانه بیرون می‌اندازد. برادرها تا آن‌جا پیش می‌روند که رضا و صدف را تهدید می‌کنند که «به خدا می‌کشیمتون». مادر صدف اما کارش گریه است و گریه و این که «از خر شیطون بیا پایین دخترم» ...

روزها گذشت، هفته‌ها گذشت، ماه‌ها گذشت، یک سال گذشت و رضا با دل چرکین و این توجیه خانواده‌اش که «مگه دختر برای تو قحطه» از ایران رفت. و روزها و هفته‌ها و ماه‌ها و سال‌ها از این ماجرا می‌گذشت تا صدف ماجرایش را برای ما تعریف کرد.

صدف گفت: «خانواده‌ی ما سنتی نیست. ما حتی اون‌قدر مذهبی هم نیستیم.»

روایت صدف که تمام شد، نسرین با آه کش‌دار و بلندی توجه همه ما را به طرف خودش جلب کرد. «می‌دونین چیه بچه‌ها؟ منم خیلی دوسش داشتم اما بابام من رو به‌اش نداد.» و وقتی مرضیه با تعجب گفت: «تو که الان خیلی خوشبختی». نسرین پوزخندی تحویل‌مان داد و گفت: «آره. همه چی خوبه. شوهرمم واقعاً خوبه.» و به پسر کوچولوی خوشگلش که داشت با خمیرهای رنگی خانه می‌ساخت، اشاره کرد و ادامه داد: «این وروجک به همه‌ی دنیا می‌ارزه اما...» ساکت شد، سرش را بالا گرفت و انگشت‌های دست‌هایش را به هم گره زد. «همه چی خوبه اما من اون رو دوست دارم.»

و مهرزاد در خودش فرو رفته بود. می‌دانستیم که شوهرش به او خیانت کرده. مادرشوهرش که تا قبل از این ماجرا هر روز دور عروس

خوشگلش می‌گشت به یکباره آمد و گفت: «اینا همه‌اش هوسه. این زن می‌آد، اون زن می‌ره اما تو خانم این خونه‌ای.» و وقتی مهرزاد اعتراض کرده بود که «آخه این نامردیه»، همه به خودشان آمدند که «ببینید شوهره تو زندگیش چی کم داشته که با یکی دیگه رو هم ریخته؟» و مهرزاد سال‌هاست که از خودش می‌پرسد: «مگه من چی کمتر از اون زنه داشتم؟»

سعیده گفت: «این چیزایی که می‌گین مسخره‌ست. پس من رو چی می‌گین با اون بابای قُلچماقم؟» و مریم دستش را روی شانه‌ی سعیده گذاشت و سعیده دستش را روی دست مریم. «وقتی محمود کتکم زد رفتم خونه بابام و همه چی رو به‌اش گفتم. می‌دونین بابام چی کار کرد؟ زد تو گوشم و گفت: «گم شو برو خونه‌ات، آبروریزی هم نکن. این‌جا دیگه خونه تو نیست. خونه‌ی تو خونه‌ی شوهرته.» باورتون می‌شه بچه‌ها؟» و لبخند زد و خندید و آن‌قدر خندید تا به گریه افتاد و گفت: «من پشت ندارم وگرنه صد دفعه از این مردکه طلاق گرفته بودم.»

همه به هم نگاه کردند. من سیگار سوم را آتش زدم. کافی‌مَن آمده و گفت: «چیزی احتیاج ندارین؟» نداشتیم. سمیرا گفت: «طلاق؟ فکر می‌کنی با طلاق مشکلت حل می‌شه؟ نه. تازه اول بدبختی ما زن‌هاست. بیا من طلاق گرفتم. خُب چی شد؟ از دست اون راحت شد دوباره افتاد تو دست بابام. هر چی می‌گم پدر من، من دیگه یه زن کاملم تو گوشش نمی‌ره که. مثلاً می‌خواد سایه‌ی سرم باشه. بابا من سایه‌ی بالا سر نخوام باید کی رو ببینم؟ نمی‌ذاره برای خودم خونه مستقل بگیرم. وقت و بی‌وقت تو کارام سرک می‌کشه که چی؟ هیچی!»

ملیحه لیوان چایش را سر کشید و گفت: «به من گفته از قیافه‌ات بدم می‌آد. شانس آوردی که این بچه هست. صدقه سر این بچه نگه‌ات داشتم وگرنه تا حالا صد دفعه ولت کرده بودم.» و وقتی سارا پرسید: «چرا داری باهاش زندگی می‌کنی؟» ملیحه گفت: «به خاطر بچه‌ام.» و ادامه داد: «بی‌شرف، موبایلم رو هم ازم گرفته.»

و من دختر جوان زیبایی را می‌شناسم که کابوس شب و روزش بازگشت به شهرستان است. همیشه می‌گفت: «شهر ما یه خیابون داره که اگه دوبار بری و بیا، دفعه سوم همه یه جور دیگه‌ای بهت نگاه می‌کنن ... من دیگه برنمی‌گردم اون‌جا ... یعنی زنده‌ام دیگه برنمی‌گرده ...» و وقتی من با تعجب نگاهش می‌کردم ادامه می‌داد: «تو نمی‌فهمی. باید اون‌جا رو ببینی. باید برادرهای من رو ببینی، باید حرف و حدیث همسایه‌هامون رو بشنوی تا ...» و وقتی می‌خواستم حرف بزنم دستش را جلو می‌آورد و می‌گفت: «مردها همه‌شون با غیرت‌ان اما هیچ‌کدوم‌شون آدم نیستن.»

و من زن جوان زیبا و مهربانی را می‌شناسم که برای آن که زندگی خودش را خودش رقم بزند چه طعنه‌هایی که از دوست و دشمن تحمل نکرد و چه‌ها که نکشید ... و سایه سنگین گذشته آن‌چنان بر او آوار شده است که کابوس‌هایش همه از آن دیروز است.

... و روزنامه جدیدالتاسیس «همدلی» تیتر می‌زند: «زنان؛ غایبان عرصه‌های مدیریت» و یکی از کارگردان‌های سرشناس زن می‌نویسد: «ما نیمی از جمعیت کشور هستیم» و چند پسر جوان آن طرف پیاده‌رو به یک دختر هم‌سن و سال‌شان متلک می‌گویند و چند عاقله مرد آن طرف‌تر نیشخند می‌زنند و ...

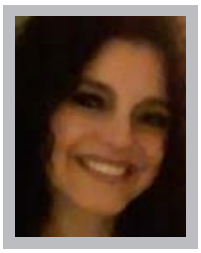
و شما زن‌هایی را می‌شناسید که ...

۲. عیدتان مبارک. کلاغ برای همه کسانی که زندگی را دوست دارند آرزوی سلامتی، موفقیت و شادکامی دارد. و امیدواریم سال خوبی را آغاز کنید و از تعطیلات‌تان لذت ببرید.

بر سر سفره‌ی هفت سین قـــــار قـــــار کلاغ به گوش‌تان می‌رسد!

شاد باشید

سعید شمس



«شارلی» کجا و «دیودونه» کجا!

نازنین معتمدی

پیش‌گفتار

روایتی دیگر از شارلی

جنایت در پاریس در متن تعرض مسلحانه به نشریه‌ی طنز چپ‌گرای شارلی از زوایای گوناگون و توسط گرایش‌ها و افراد مختلف ارزیابی شده است. مباحثی هم چون "حدود" آزادی بیان یک بار دیگر در متن کشتار شارلی به شیوه‌یی شتابزده مطرح شد و کسانی که گویا منتظرند به محض یورش داعش به کوبانی و حمله اسراییل به غزه و اسیدی شدن اصفهان و فاجعه‌ی پاریس ناگهان و برای عقب نماندن از قافله، کوبانی و غزه و شارلی و اصفهان شوند به میدان آمدند. کسانی نیز گفتند کجای کارید انگار نه انگار همزمان با جنایت پاریس بوکو حرام شهری را با خاک یکسان کرد و دویست نفر را کشت. مگر خون نویسنده‌گان شارلی از خون مردم نیجریه رنگین‌تر است؟ کسانی دیگر نیز که می‌خواهند انگشت‌نما شوند و به هر شکل ممکن حتا با انداختن خود در مخمصه دیده شوند ما را به یاد دونتسک انداختند و منت گذاشتند و محبت کردند که ما فراموش نکنیم نئونازیسم عروج کرده در اوکراین زیر پرچم اتحادیه‌ی اروپا چه جنایاتی که در دنباس نمی‌کند! اینان گفتند "شارلی رو بی‌خیال شو و دنباس را بچسب. اصلاً ما اشتباهی در ایران هستیم روح ما در معادن دنباس سرگردان است!" این شیرین عقلان رسالت تاریخی ساختن حزب دو نفره و "تدارک انقلاب کمونیستی" - با دو هرکولی که در آخرین انشعاب هر کدام یک نفره قرار است ما مردم ناآگاه ایران را از شر سرمایه‌داری نجات دهند- به فراموشی سپردند و با گوشمالی خود به ما گوشزد فرمودند که جنایت شارلی بخشی از سناریوی ساختگی سران امپریالیسم جهانی است و چه نشسته‌اید که چپ ایران بار دیگر خرده بورژوا شد! تحلیل بر خلاف آمد و به قول عزیزان "کلاغ" زنده باد اقلیت یک مقوله است اما "تحلیل" کلنگی و مجنونانه برای "اقلیت نمایی" مقوله‌یی دیگر. البته! در این میان برخی هم از سر سخاوت و "آزاده‌گی " ۱۸ عیار فرمودند که بله ما طرف‌دار آزادی بیان هستیم "اما" و "اگر".... در میانه‌ی این اما و اگرها و دیگر شرط گزاری‌ها البته مبانی زیبایی‌شناسی طنزی که شارلی دنبال می‌کند و تفاوت آن با هجو و هزل و توهین و فحش و هتک رسانه‌های راست دانسته نیامد. واضح است که منظور من از این تمایز تحدید هجو و هزل نیست. ژانری که استادان آن در ایران خودمان با سعدی و عبید و ایرج میرزا به اوج رسیده است. منظور من تفاوت مبانی زیبایی‌شناختی طنز چپ‌گرایانه شارلی و هوچی‌گری صرفاً راسیستی رسانه‌های راست است. از سوی دیگر کسانی هم برای این که نشان دهند تا کجا "عدالت خواه" هستند به ما هشدار دادند که باید هم "شارلی" بود و هم "کولی بالی" تا نه سیخ قربانیان نظام سلطه بسوزد و نه کباب منتقدان مذهب سرمایه زده. مذهبی که نقد آن و کنار زدن آن نه به شیوه ی نقدهای فلسفی و از طریق گسترش آته‌ایسم انتزاعی بل که تنها به شیوه‌ی نقد نظام اجتماعی تولید سرمایه‌داری و روبناهای ایده‌ئولوژیک آن ممکن است. باری در میان این هیاهو مقاله امیر عزیز تلاش می‌کرد که چهره‌یی متفاوت از خود به نمایش بگذارد. نثری روان و البته دلی پر که فهم خاستگاه نظری‌اش برای امثال من چندان دشوار نیست. می‌شد این سرمقاله را نادیده گرفت. مانند ده‌ها نوشته و مقاله‌یی که در این باره و در این بازه منتشر شد. می‌شد نوع نگاه و تحلیل امیر جان را به حساب تعلیل خاص و مشخص او از ماجرای شارلی گذاشت. خب این هم نظری‌ست برای خودش که امیر گفته و سفته. عالی است! یا نه نامربوط است و مزخرف! این دو نگاه اما - چنان که امیر جان هم می‌داند- نهایت بی‌مسوولیتی به تلاش گروهی از رفقای خوشفکری است که می‌خواهند در میان هیاهوی رسانه ی برتر سر بلند کنند. و اصلاً می‌خواهند از روی دست خود بنویسند. نگفته پیداست که مشکل نوشته‌ی امیر - سرمقاله ی شماره سوم کلاغ- فقط نوع نگاه و زاویه‌ی تحلیل و تعلیل او نیست. که اگر چنین بود همان موضوع مناقشه (آزادی بیان) حکم می‌کرد که با یا بی‌احترام و مستقل از این که تا کجا

با او موافقیم از کنارش بگذریم. خوانده یا نخوانده. من اما مقاله‌ی امیر جان را خواندم و به دوستان عزیزی هم پیش‌نهاد کردم که مقاله و نتیجه‌ی تلاش بچه‌های کلاغ را بخوانند و در صورت امکان حاشیه‌یی بنویسند. مقاله‌ی امیر متاسفانه حامل و حاوی یک سری اطلاعات ناقص و نادرست است که تحلیل او را نیز به بی‌راهه کشانده است. دوست بسیار عزیز من، نازنین معتمدی با دقت و وسواس ویژه‌ی خود مقاله‌ی امیر را خواند و با شناختی که از ماجرا دارد متن حاضر را نوشت. نازنین مدت‌هاست که نمی نویسد. به دلایلی. یا کم‌تر می نویسد. به دلایلی. و آفتابی نمی‌شود. به دلایلی. نازنین خواهش مخلص را پذیرفت و وقت گذاشت و با این که گرفتار و بیمار بود این متن انتقادی را نوشت. به درخواست من. چند گاه پیش نیز مقاله‌ی اکراین نازنین با نگاهی متفاوت نسبت به جنگ بسیار مهم دونتسک منتشر شد که در میان غوغای غوکان ناشنیده ماند. از نازنین جان به جان منت پذیرم و حق گزار. دستش را می‌فشرم و رویش را می‌بوسم.

محمد قراگوزلو

بهمن ۱۳۹۳

* * * * *

دوستان عزیز نشریه کلاغ،

پیش از هر چیز زحمات شما برای انتشار کلاغ - نشریه‌ای با نگاه معطوف به چالش‌گری - را ارج می‌نهم. باید قدر این خصلت را، که در ژورنالیسم ایستا و سر به فرمان زیر پا گذاشته شده است، دانست و به پویایی این نشریه باور داشت. با حرکت از این نکته و با آگاهی به این که اولویت دست‌اندرکاران نشریه کلاغ "فراخوان به اندیشیدن" است و با تکیه به این اولویت از نقد و بررسی نقادانه مطالب خود استقبال می‌کند، توجه شما را به نقد سرمقاله نشریه شماره چهارم، آذر و دی ماه ۱۳۹۳، نوشته امیر خوش سرور جلب می‌کنم.

ابتدا باید بگویم که با سرمقاله کلاغ در محکومیت ترور به شکل عمومی و ترور کارکنان نشریه چپ‌گرا و منتقد «شارلی ابدو» به شکل ویژه خود را شریک می‌دانم. علاوه بر این در محکومیتِ محکومیت‌های مزورانه و ریاکارانه‌ی روسای دولت‌های امپریالیستی، دولت‌های مرتجع و مستبد غیرامپریالیستی، ژورنالیسم مزدور، نیروهای رسمی و غیر رسمی راسیست و فاشیست در همه جای جهان نیز با شما همراه و همگام هستم. پس از چنین توافق عمومی، بر این نکته تاکید می‌کنم که برخورد امتناعی سرمقاله کلاغ با موضع‌گیری‌های دیگران در مورد قضیه "شارلی ابدو" و ابطال یک سره آنها این انتظار را از دست اندرکاران این مجله ایجاد می‌کند که مواضع خود را بر پایه تحلیل‌های عمیق‌تر متکی گردانند؛ اما سرمقاله کلاغ در ادامه محکومیت‌ها و بیان مواضع خود متأسفانه به این انتظار پاسخ نمی‌گوید و به جای آن نوعی سطحی‌نگری همراه با شناخت ناکافی از واقعیت ماجرا را به شکلی روشن به نمایش می‌گذارد.

محور بحث نشریه کلاغ بر سر "آزادی بیان" دفاع از حق برابری در نقد "سمبل‌های اعتقادی یک دین، مذهب یا قومیت" است. برای اثبات زیر پا گذاشته شدن این حق در ماجرای شارلی ابدو و توجیه مواضع خود، سرمقاله کلاغ به یک موازی‌پردازی و هم‌سان سازی سطحی و غیرواقعی میان دو مورد شارلی ابدو و "دیودونه مپالا مپالا" دست می‌زند و در پایان نتیجه می‌گیرد که "برای ما شارلی و دیودونه یکسان‌اند و ...". فشرده کلام کلاغ این است: کاریکاتورهای شارلی ابدو به اسلام و مسلمان‌ها بند می‌کند، و طنز دیودونه به یهودیان؛ پس این به آن در. هر کدام از این‌ها به سوی یکی نشانه گرفته‌اند و هر یک زاویه‌ای از "آزادی بیان" را می‌سازند. و به همین دلیل باید از آزادی بیان دیودونه هم پا با شارلی ابدو دفاع کرد.

بی‌شک من نیز با ممنوعیت سیستماتیک نمایش‌های دیودونه مپالا موافق نیستم اما نه به خاطر دلایلی که در سرمقاله نشریه کلاغ آمده است، و نه در سنگر دفاع از آزادی بیان. به این ترتیب هدف این نوشته باز کردن واقعیت قضیه "دیودونه مپالا مپالا" و نتیجه گیری‌های عام‌تر از است.

طنزهای دیودونه با کاریکاتورهای شارلی ابدو هم‌تراز نیست و بسیار فراتر از نشانه گرفتن "سمبل‌های اعتقادی یک دین، مذهب یا قومیت" است. این طنزها از پرووکاسیون نیز سرچشمه نمی‌گیرد بلکه متأسفانه آبشخور تاریک دیگری دارد و اهداف سیاسی شوم شناخته شده‌ای را می‌جوید.

دیودونه امروز دیودونه پانزده بیست سال پیش نیست که شهرتش از سال ۱۹۹۷ به مدت چند سال، علاوه بر استعداد خارق‌العاده خود در بازیگری، را مرهون مبارزاتش علیه جبهه ملی "لوپن" و حضورش در همه نبردهای ضد راسیستی بود.

دیودونه امروز آگاهانه مبلغ «آنتی سمیتیزم» در اشکال کلاسیک و آشنای دهه سی آن است. او امروز همکار و همراه مستمر محافل شناخته شده و سازمان‌یافته راست افراطی و فاشیست در فرانسه است. دیودونه مدت‌هاست که بر خلاف نمای "ضد صهیونیستی" خود به شکل بالفعل مکمل صهیونیسم شده است. و سرانجام او علیرغم پز ضدسیستمی خود یک روی دیگر سکه سیستم حاکم است.

در ادامه این نوشته ابتدا به فاکت‌هایی از گرایش راست افراطی دیودونه اشاره می‌کنم و سپس به ارزیابی و تحلیل عملکرد او می‌پردازم. داستان گذار دیودونه به راست افراطی را می‌توان چنین بازگفت. این روایت، فراتر و مهم‌تر از مورد شخص دیودونه، حامل حقایق عام و جهان شمولی است که اشراف به آن برای همه پویندگان راه برابری و آزادی یک ضرورت است.

دیودونه، آنتی سمیتیزم و راست افراطی

در صحنه نمایش سال‌هاست که طنز دیودونه از مرزهای خندیدن به سمبل‌های مذهبی و قومی ویژه و حتی پرووکاسیون عبور کرده است. او بارها در نمایشات و ابراز نظرات و ژست‌های خود کشتار یهودیان توسط نازی‌ها (هولوکاست) را انکار نموده است. دیودونه به شکل سیستماتیک از کلیشه‌های کلاسیک دهه سی مانند "یهودیان صاحبان جهان‌اند"، "یهودیان پول پرست‌اند" و .... استفاده می‌کند. از جمله او پاپنگاسیونانیست‌ها (مردود شمارندگان و افسانه تلقی‌کنان کشتار یهود توسط نازی‌ها) در فرانسه "ربر فوریسون Robert Faurisson" را به صحنه نمایش خود دعوت و او را در قالب طنز تحسین می‌کند. دیودونه حتی تا جایی پیش می‌رود که در یکی از نمایشات خود درباره یک گوینده رادیویی یهودی، به طنز از این که اتاق‌های گاز نازی‌ها کار خود را به اتمام نرساندند اظهار تاسف می‌کند ...

سیاست دیودونه هم در صحنه نمایش و هم در فعالیت سیاسی خود این است که یهودی و صهیونیست را عامدانه یکی بداند و در زمین این التقاط بتازد.

در عرصه سیاسی و اجتماعی آنتی سمیتیزم سیستماتیک دیودونه او را به سوی محافل و سازمان‌های راست افراطی می‌کشاند، و او به تدریج مناسبات خود را با این محافل و سازمان‌ها عیان می‌کند.

همزمان فریبکاری او در دفاع از مردم فلسطین آشکار می‌شود، و به گفته همراهان سابقش در عرصه همبستگی با مردم فلسطین، معلوم می‌شود که آرمان فلسطین برای او اهمیتی ندارد و حضور او در عرصه دفاع از فلسطین تنها از ضدیتش با یهودیان - که آنان را با صهیونیست ها یکی می‌نمایاند - نشات می‌گیرد.

دیودونه در سال ۲۰۰۴ در جریان کمپین‌های انتخاباتی برای پارلمان اروپا در لیست «اورو- فلسطین» شرکت می‌کند (اورو- فلسطین مجمعی از هوادار فلسطین با گرایش ضد صهیونیستی است که در کمپین بایکوت محصولات اسرائیلی و فشار بر شرکت‌های فرانسوی در عدم سرمایه گذاری در اسرائیل فعال بوده است) اما به خاطر ویراژهای مشکوک خود به سمت محافل و عناصر راست افراطی توسط فعالین اورو- فلسطین از این لیست کنار گذاشته می‌شود.

سال پیش یکی از این سازمان‌های همبستگی با فلسطین (فرانسه فلسطین همبستگی) اطلاعیه‌ای صادر می‌کند با عنوان "دیودونه این فریبکار راسیست دوست مردم فلسطین نیست". اطلاعیه بر این تاکید می‌کند که دیودونه یک طنز پرداز ساده نیست و پیش از هر چیز یک فعال سیاسی راست افراطی است.

این واقعیت که سازمان‌های مختلف همبستگی با مردم فلسطین دیودونه را محکوم می‌کنند عامل مهمی در زدودن اعتبار سیاسی او می‌شود. سیر دیودونه به سوی راست افراطی با شتاب ادامه می‌یابد تا جایی که حتی زندگی خصوصی خود را در این جهت به نمایش عموم می‌گذارد. او فرزندش را در یک صومعه بنیادگرا و انتگریست غسل تعمید می‌دهد و "ژان ماری لوپن" رهبر تاریخی "جبهه ملی" را به عنوان پدرخوانده فرزندش انتخاب می‌کند.

دیوونه در جهت عیان کردن مناسبات خود با "جبهه ملی" ژان ماری لوپن، در سال ۲۰۰۶ با سر و صدا در جشن سالانه این جریان حاضر می‌شود. در پایان سال ۲۰۰۷ اعضای مرکزیت "جبهه ملی " دسته جمعی در نمایش دیودونه در تئاتر او (دست طلایی) حاضر می‌شوند. متعاقب آن تئاتر دیودونه به مرکز فروش آخرین نشریه راست افراطی بدل می‌شود.

همراهی دیودونه با راست افراطی به خارج از مرزها هم کشیده می‌شود. او، به گفته دیپلمات‌های فرانسوی، در پایان سال ۲۰۰۶ همراه با چهره‌های شناخته شده راست افراطی و فاشیست به جنوب لبنان سفر می‌کند.

دیودونه از تمجید و تحسین بن لادن هم دریغ نمی‌کند و در رثای او حمد و ثنا می‌نویسد.

به تبع همین تفکر و برداشت سیاسی است که دیودونه احمدی نژاد را هم می‌ستاید و او را دوست نزدیک خود می‌داند. این دوستی از سال ۲۰۰۹ عیان می‌شود و آخرین نمود آن سفر اخیر و "بی سر و صدای" دیودونه در پایان بهمن سال جاری به تهران۳ و دیدار و گفتگو با احمدی نژاد، "به مناسبت بازگشت او به سیاست" است؛ گفتگویی که در سایت دیودونه گرم و بسیار دوستانه توصیف شده است. رسانه دیودونه اعلام می‌کند که در سفر اخیر او "یک نزدیکی و مشاورت واقعی" میان او و احمدی نژاد جا افتاده است. دیودونه در جریان این دیدار مجسمه "کنل طلایی" را به رسم ستایش به احمدی نژاد تقدیم می‌کند [۴] و احمدی نژاد هم متقابلاً "گلدان صلح" به او هدیه می‌دهد که به گفته دیودونه "در نمایش بعدی او عنصر مرکزی دکور صحنه‌اش خواهد بود".

دیودونه اولین سفرش به ایران را در سال ۲۰۰۹ انجام داد و طی آن احمدی نژاد و (...) را ملاقات نمود، و سال بعد نمایشی به نام «محمود» در مورد احمدی نژاد به صحنه آورد. دیودونه احمدی نژاد را رهبر و راهنمای خود می‌داند و چنین گفته می‌شود که هزینه فیلم او به نام "آنتی سمیت" در سال ۲۰۱۱ (که ممنوع از اکران است و تنها مشترکین او در اینترنت می‌توانند تماشا کنند) از سوی احمدی نژاد پرداخت شده است.

الهام بخش اصلی دیودونه، آلن سورال "Alain Soral" متفکر و رمان نویس معروف راست افراطی- متعلق به جنبشی که به راست نوین معروف شده - است. آلن سورال مسئول چرخش لوپن پدر به سوی ناسیونالیسم "جمهوری‌گرایانه" (در چارچوب سنت‌های جمهوری فرانسه) در جریان انتخابات ریاست جمهوری سال ۲۰۰۶ نیز بوده است، چرخشی که طی آن رهبر وقت جبهه ملی به اعقاب مهاجرین روی آورده و از آن‌ها می‌خواهد به نفع او رای دهند.

در لیست "ضد صهیونیستی" که دیودونه و دوستانتش در انتخابات نمایندگان پارلمان اروپا در سال ۲۰۰۹ معرفی می‌کنند، حضور چهره‌های راست افراطی، راسیست و فاشیست حکایت از برنامه‌های سیاسی گسترده او دارد.

در رابطه با این انتخابات، پرونده‌ای نیز در مورد کمک مالی ایران به تامین بودجه انتخاباتی او و آلن سورال در جریان است. تحقیقات در این مورد پس از پخش ویدئویی از آلن سورال، که در آن از کمک ایران به کمپین انتخاباتی سال ۲۰۰۹ به لیست خود - مبلغی معادل سه میلیون یورو- به میان می‌آورد، آغاز شد. [۵]

دیودونه و آلن سورال از زمان ریاست لوپن دختر (مارین)، که جبهه ملی به سوی اسرائیل ویراژ می‌دهد، از این جریان فاصله می‌گیرند و آلن سورال سازمان "برابری و آشتی" خود را با همکاری دیودونه ایجاد می‌کند.

او سال پیش سرژ ایوب"Serge Ayoub" - رهبر یک گروه فاشیست موسوم به "جوانان ناسیونالیست انقلابی " که بعد از قتل یک فعال جوان ضد فاشیست ("کلمان مریک "(Clément Meric درخیابان به دست اعضای آن منحل می‌شود - را نزد خود دعوت کرده و با او به مصاحبه می‌نشیند. این مصاحبه با فشردن دست و پیامی مشترک پایان می‌یابد "ما فرانسه پایینی‌ها را نمایندگی می‌کنیم ... ما دشمن مشترک داریم. این امری بدیهی است".

به این نیز باید اشاره کرد که دیودونه از سال ۲۰۰۲ - که برای نامزدی انتخابات ریاست جمهوری تلاش می‌کرد - نسبت به سیاست یک بام و دو هوای حاکمان در ادای دین و خسارت به وارثان هولوکاست از یک سو و تجارت بردگان سیاه از سوی دیگر، به افشاگری پرداخته است. شماری از نزدیکان آن دوران دیودونه ریشه‌های تغییرات بعدی او را در این برخورد دوگانه از یک سو نسبت به فرزندان تجارت برده‌دارانه سیاه پوستان و از سوی دیگر نسبت به هولوکاست می‌دانند. بعدها او بعد دیگری به اعتراض خود نسبت به این سیاست می‌افزاید و مدعی می‌شود که یهودیان در تجارت بردگان سیاه پوست به شکل وسیعی دست داشته‌اند.

در مورد دفاع دیودونه از جنبش سیاه پوستان باید بر این نکته تاکید کرد: جنبشی که دیودونه و دوستانش در دفاع از منافع سیاه پوستان پشت آن سنگر می‌بندند، هم با جنبش‌های مدنی سیاهان امریکا به سیاق مارتین لوتر کینگ متفاوت است و هم با جنبش سیاسی - اجتماعی پلنگان سیاه برای کسب برابری نژادی. جنبش نژادی که دیودونه و آلن سورال از ان دفاع می‌کنند، یک جنبش قوم‌خواهانه و نژادگرایانه است و بر پایه‌ی ایجاد تنش با اقوام و نژادهای دیگر بنا شده است.

آنتی سمیتیسیم دیودونه و دوستانش در خدمت به چه امری قرار دارد؟

یهودیان در اروپای پیش از جنگ دوم جهانی از سوی نیروهای حاکم بر جامعه اقلیتی منفور و حاشیه‌ای شمرده می‌شدند و یک توافق عمومی آنتی سمیت علیه یهودیان وجود داشت که آنان را مانعی در برابر تحقق "خلوصیت قومی یا نژادی" تلقی می‌نمود. پس از موفقیت طرح‌های صهیونیستی، صهیونیست‌ها توانستند "کشور یهودیان " را با یک پروژه استعماری در خدمت غرب معنا کنند. از آن پس یهودی اروپایی از سوی نهادهای حاکم دیگر منفور و حاشیه‌ای شمرده نشد و از حمایت آنها برخوردار نیز شد. در اروپای معاصر راست افراطی نیز عموماً پرواسرائیلی شده است. نمایندگان بخش قابل توجهی از آنان در اتریش و هلند و فنلاند و ... به دعوت همکار و هم‌تای واقعی اسرائیلی‌شان لیبرمن راهی اورشلیم شدند و در موزه قربانیان هولوکاست هم عکس یادگاری گرفتند. امروز دیگر آنتی سمیت‌های سنتی در اروپا هم از نظر بسیاری از صهیونیست‌ها و پرو صهیونیست‌ها قابل معاشرت شده‌اند.

اکنون عوامل دیگری جای آنتی سمیتیزم کلاسیکِ دخیل در حاکمیت را گرفته‌اند که فصل مشترک ایدئولوژیک و اجتماعی‌شان مبتنی بر همان تبعیض است. بدیهی است که آنتی سمیتیزم مفقود نشده و با این که دیگر به سبک و سیاق پیشین ابزار صاحبان قدرت برای تحکیم سلطه خود نیست اما در جوامع اروپائی - فراتر از محافل اسلام‌گرا- قویاً حضور دارد. آنتی سمیتیزم امروز بیشتر در خدمت اهداف و کنش‌هایی قرار گرفته که قرار است بر مدار همان منطق همیشگی، نارضایتی‌ها و اعتراضات اجتماعی نسبت به نابرابری‌ها و تبعیضات را به سوی تقابلات نژادی و قومی بچرخانند. آنتی سمیتیزم دیودونه و دوستان او در خدمت به این هدف عمل می‌کند.

آنتی سمیتیسیم دیودونه و صهیونیسم، نقاط مشترک

دیودونه علی‌رغم هیاهو و جنجال‌های پوچ با ظاهر آنتی صهیونیستی در صحنه عمل اجتماعی هم جهت با صهیونیسم می‌تازد. نقاط مشترکی که تکیه‌گاه تزهای راسیستی طرفداران اسرائیل و صهیونیست‌ها از یک سو و دیودونه و دوستانش از سوی دیگر است چنان برجسته و تعیین کننده است که به نظر برخی اگر دیودونه وجود نمی‌داشت صهیونیست‌ها او را به وجود می‌آوردند. دیودونه و دوستانش با هواخواهان بی‌قید و شرط اسرائیل در نکات اساسی و بنیانی شریک‌اند. از نظر هر دو دسته یهودی مساوی است با صهیونیست، و صهیونیست‌ها هم قیمومیت انحصاری قربانیان نسل‌کشی نازی را بر عهده دارند.

همه ما دیده‌ایم که صهیونیست‌ها که خود تنها نقش ضعیفی در مقاومت یهودیان علیه نازیسم بازی کردند - ساخت و پاخت بعضی از رهبران صهیونیست با نازیسم نیز معرف خاطر همگان است - چگونه از نسل‌کشی یهودیان توسط نازی‌ها در جهت منافع خود ابزارسازی می‌کنند. در حالی که میلیون‌ها قربانی یهودکشی نازی، با نقشه‌های استعماری که سرزمین فلسطین را به تصاحب خود در آورده و روزگار را بر فلسطینیان چنین تیره کرده، بیگانه بوده‌اند. اما از آن‌جا که از منظر دیودونه، یهودی و صهیونیست یک معنا می‌دهد، او اشارات شنیع به نسل‌کشی یهود را به حساب آنتی صهیونیسم قلابی خود می‌ریزد، همانگونه که صهیونیست‌ها و طرفداران سیاست اسرائیل، قربانیان یهودکشی نازی را ملک طلق خود کرده و از آنان برای بستن دهان منتقدان استفاده می‌کنند تا هر ضدیتی با سیاست اسرائیل را به حساب آنتی سمیتیزم واریز کنند. همه ما می‌دانیم که تقابل اسرائیل و فلسطین نژادی، قومی و مذهبی نیست، بلکه از جهانشمول‌ترین مسائل و مصائب دوران سرچشمه گرفته است؛ در حالی که تقلای شبانه‌روزی صهیونیست‌ها از یک سو و دیودونه و دوستانش از سوی دیگر، بر پایه مشترکی بنا شده که این بحران هفتاد ساله را جداناپذیر از خصلت‌های قومی نشان دهند. از منظر صهیونیستی یهودیان سرگردان رسالتی جز بازگشت به "سرزمین تاریخی خود" ندارند که ساکنین فلسطینی آن مزاحمینی هستند که باید به هر قیمت از سر باز کرد. به تعبیر آنان چون یهودیان مورد آزار همگان قرار دارند باید صاحب کشوری باشند که بر همسایگان خود تسلط یابد؛ از سوی دیگر به تعبیر امثال دیودونه رفتار سبعانه صهیونیست‌ها با فلسطینی‌ها از "خصائل ناجور یهودی" سرچشمه می‌گیرد، و بنا به این تعبیر ستم بر فلسطینی‌ها از این رو است که یهودیان جهان را تحت سلطه خود دارند. این دو نگرش در واقع نه در تقابل با یکدیگر بلکه در تکمیل هم قرار می‌گیرند و به این ترتیب راهی جز انتخاب میان دو شکل از بربریت باقی نمی‌گذارند.

از سوی دیگر دیودونه ریشه‌های آنتی سمیتیسیم خود را در تز رقابت میان قربانیان می‌کارد. در این تز اعتراض عادلانه به سیستم هولناک و جنایت‌کارانه برده‌داری و تجارت سیاهان که در روایات رسمی به زحمت به زبان آورده می‌شود، در رقابت با هولوکاست و نسل‌کشی که مورد یادآوری دائمی است، قرار می‌گیرد. دیودونه می‌شود سخن‌گو و صاحب امر قربانیان سیاه پوست برده‌داری، همان‌گونه که صهیونیست‌ها

شده‌اند صاحب مطلق العنان قربانیان نسل‌کشی یهود توسط نازی‌ها؛ تا جایی که هر دوی آنان نسل‌کشی‌های دیگر را نفی می‌کنند. این دو نگرش در ایجاد رقابت میان قربانیان جنایات تاریخی نیز همپای یکدیگر حرکت می‌کنند. در یک کلام منطق مورد اتکای امثال دیودونه و صهیونیست‌ها، که هر دو دسته انسان را از منظر "اصلیت" و "هویت" او معنا می‌کنند، همتای یکدیگر است.

دیودونه و "آنتی سیستم‌ایسم"

باید اذعان کرد که دیودونه محبوب جمع قابل توجهی از مردم است. این محبوبیت، علاوه بر کیفیت هنری و حرفه‌ای، بیشتر از این نکته سرچشمه می‌گیرد که او نیز به سیاق "جبهه ملی" و نمایندگانش در قالب سمبلی از "گسست از سیستم حاکم" دیده می‌شود. امثال دیودونه که ادای ضد سیستم بودن در می‌آورند، در امتداد همه نیروهای راست‌های افراطی که خود را با "ضد سیستمیزم"شان از رقبا متمایز می‌کنند، مورد استقبال شماری از انسان‌هایی قرار می‌گیرند که نتایج بحران ساختاری موجود را عمیقاً لمس کرده‌اند و خواست واقعی‌شان گسست از چنین سیستمی است.

بخشی از این انسان‌ها به دار و دسته‌های راست افراطی روی می‌آورند و بخشی به انواع بنیادگرایی مذهبی و سازمان‌های جهادی و تروریستی، "پناهگاه‌هایی" که دو روی یک سیستم تبه‌کارانه‌اند.

تا آن‌جا که به دیودونه مربوط می‌شود اولین مورد مصرف او در کوتاه مدت جذب آرای محلات حاشیه‌ای به نفع یاران راست افراطی است، اما نتایج دراز مدت و پایدارتر آن سوق دادن خشم مردم کارگر و زحمتکش شاغل و بیکار علیه ویران‌گری‌های سرمایه‌داری، و مبارزه طبقاتی به سوی تقابلات نژادی و قومی و خرد کردن جنبش کارگری است. این همان عنصری است که همواره به فاشیسم قدرت بخشیده است.

دیودونه، چه به شکل واقعی و از نظر ایدئولوژیک به سوی راست افراطی خزیده باشد و چه از روی اپورتونیسم و منافع شخصی[۶]، قربانی این سیستم نیست، بلکه خود به یک اعتبار مکمل آن است. بدیهی است که این به معنای تبانی طرفین درگیر در یک نقشه توطئه‌آمیز نیست بلکه محصول تناقضات طبیعی و ناهنجاری‌های بنیادی سیستم حاکم است.

این نیز واضح است که "چپ" در حکومت، در تقابل با نقش تاریخی چپی که آرمان تغییر و تحول و گسست از هنجارهای حاکم سرمایه‌داری را نمایندگی کرده است، امروز خود مسئولیت نابخشودنی در تداوم وضعیت تبعیض‌آمیز موجود دارد.

به این ترتیب نه دیودونه یک قربانی در معبد "آزادی بیان" است، و نه ممنوع نمودن نمایشات دیودونه از سوی دولتی که خود مسئول تداوم وضعیت موجود است، گره‌ای از کار آن باز می‌کند.

به نظر می‌رسد که خود دولتمردان حاکم به این واقعیت پی برده‌اند که این ممنوعیت‌ها بیشتر به تحکیم موقعیت او در میان بخش‌هایی از مردم خدمت می‌کند، چنانچه رفع ممنوعیت از نمایشات دیودونه توسط شورای دولت که سال پیش در همین نهاد تصویب شده بود، بیانگر آن است.

پاسخ به تئوری‌ها و تحریکات نژادی و قومی نه در سانسور و سرکوب مدام بلکه در مبارزه با تبعیضات خواسته و ناخواسته‌ای است که بر بخش بزرگی از جامعه اعمال می‌شود. این تبعیضات اجتماعی و اقتصادی به حدی آشکار است که حتی نخست وزیر فعلی راست و سرکوب‌خواه فرانسه هم بعد از ماجرای شارلی ابدو ناچار به اعتراف آن شده است. بدیهی است که بخشی از این تبعیضات را می‌توان به مدد برنامه‌های رفاهی و فرهنگی و اجتماعی تخفیف داد، اما بخش عمده و اساسی آن که در بنیان سیستم بحران‌زای سرمایه‌داری نهفته است بر جای می‌ماند، و در هر برهه از تاریخ بنا به مقتضیات آن دوره به اشکالی متفاوت موجب بروز چنین تلاطماتی می‌گردد.

این است آن واقعیت اجتماعی که پدیده دیودونه را توضیح می‌دهد، نه تنها حجم و وزن آزادی بیان. قضیه «دیودونه» و «شارلی ابدو» دو ماهیت کاملاً مختلف دارند. اولی را تلاش کردم که در طول این نوشته توضیح دهم. در مورد دومی نیازی به توضیح نمی‌بینم.

پا نویس ها:

.۱

http://www.france-palestine.org/Dieudonne-l-imposteur-raciste-n.

۲. همراهان دیودونه در این سفر هم به محافل اسلام‌گرا و انتگریست و هم به راست افراطی و جبهه ملی تعلق دارند. در میان همراهان دیگر

دیودونه از این جنس شخصی به نام نوری خیاری با نام مستعار عبدالنور وجود دارد که در محافل اسلام‌گرای رادیکل معروفیت دارد. نوری خیاری سرمایه‌دار و تاجر از نزدیکان مشاور سابق منطقه‌ای جبهه ملی در استان مرکزی (فرید سماحی) است. نوری و فرید در ماجرای حضور لوپن و پدر در یک محله "عرب نشین" و گفتگوی او با ساکنین این محله نقش اصلی را داشتند. نوری خیاری در سال ۲۰۰۵ به جرم‌های سنگین مالی و نیز ارتباط با سازمان‌های تروریستی محکوم می‌شود. در این حلقه رئیس گروهی به نام "حومه‌ها حرف می‌زنند" (شخصی به نام احمد موئلک) نیز حضور دارد. احمد موئلک کسی است که در جریان انتخابات ۲۰۰۶ خطاب به جوانان رنگین پوست حومه نشین هر چه می‌تواند از لوپن پدر تعریف و تمجید می‌کند و به شکلی تلویحی آنان را به رای دادن به او فرا می‌خواند). در این سفر آلن سورال پیشوای ایدئولوژیک دیودونه همراه با بنیان‌گزار یک تینک تانک سیاسی راست (شبکه ولتر)، مسئول سابق یک گروه دانشجویی راست افراطی به نام گروه اتحاد دفاع (فردریک شاتیون) که مدت‌های طولانی با ژنرال مصطفی تلاس رئیس سابق سرویس های اطلاعاتی و امنتی سوریه در رابطه بوده است حضور دارند. این ژنرال از قرار مدت‌ها سبیل گروه‌های راست افراطی غربی را از نظر مالی چرب می‌کرده است.

در سال ۲۰۰۵ یک پرسوناژ جدید به نام مارک روبر در تئاتر او "دست طلایی" ظاهر می‌شود. این شخص نامزد سابق جبهه ملی در انتخابات شهرداری سال ۹۵ در یکی از شهرهای استان مرکزی است. در سال ۲۰۰۶ او مدیر کمپین دیودونه در انتخابات ریاست جمهوری می‌شود. البته دیودونه همانند سال ۲۰۰۲ از ادامه کمپین ریاست جمهوری کوتاه می‌آید و آن را رها می‌کند. جناب روبرت امروز دبیر اول سازمان آلن سورل با نام عوامفریبانه "برابری و آشتی" است. مارک روبر سازمان دهنده بازدید پر سر و صدای دیودونه از جشن "آبی سفید سرخ" جبهه ملی در سال ۲۰۰۶ است.

http://www.banifilm.ir/Modules/News/NewsDetail.aspx?Ser_Id=۶&News_Id=۵۴۹۰۷

۴. مجسمه "کنل" که رسانه فرارو، از آن به عنوان یک شبه اسکار نام برده است سمبل ژستی است که دیودونه باب کرده . "کنل" Quenelle دست راست است که به سمت پائین دراز شده با دست چپ که به روی شانه قرار گرفته. این ژست در فرانسه مدت ها سر و صدای رسانه‌ای دامنه داری ایجاد نمود مورد تعابیر مختلف قرار گرفت. برخی در آن سلام نازی وارونه دیده اند، اما خود او این را ژست نافرمانی و "ضد سیستم" بودن معرفی می‌کند. اکنون دیگر این ژست، که دیودونه آن را به عنوان سمبل "فرهنگ آلترناتیو" ابداع کرده بود، خارج از مجامع دوستداران او عمومیت یافته و از این معنا تا حدی تهی شده است.

۵.

les-etranges-liens-de--۲۰۱۴۰۱۰۸ARTFIG۰۰۴۰۹-۰۱۰۱۶/۰۸/۰۱/۲۰۱۴/http://www.lefigaro.fr/actualite-france
dieudonne-avec-l-iran.php

۶. وقتی عده‌ای از دوستداران دیودونه که در ابتدا از خبر نزدیکی او و ژان ماری لوپن شوکه شده بودند از او دلیل این انتحاب را می‌پرسند، دیودونه از لزوم تبلیغات برای شوهایش حرف می‌زند .... "می‌دانید مخارج یک اعلان تبلیغاتی در فلان شبکه تلویزیونی چقدر خرج دارد؟ من به رفیقم ژان ماری تلفن کردم و به او گفتم سه سال است که می‌خواهم وارد این رسانه‌ها شوم اما نمی‌شود. برای همین ایده‌ای به نظرم رسید. آیا می‌توانید پدرخوانده دختر من بشوید؟ این می‌تواند کار و بار مرا راه بیندازد..."

عطف به شلختگی «دموکراسی بورژوایی»

امیر خوش‌سرور

توضیح تحـــــریریه: نظر به این که کلاغ نشریه‌ای غیر سیاسی و غیر ایدئولوژیک است، نظر به این که گرد آمدن اعضای تحریریه صرفاً حول محور فعالیت‌های فرهنگی- هنری است و نظر به این که هر کدام از اعضای تحریریه می‌توانند نگرش‌های سیاسی خاص خود را - متفاوت با دیگر اعضا- داشته باشند، مقاله ذیل پاسخ ســردبیر کلاغ - فارغ از نظریات متکثر اعضای تحریریه در قبال موضوع مورد بحث- می‌باشد.

به احترام رفقا

قبل از هر چیز می‌باید از «نازنین معتمدی» عزیز صمیمانه سپاسگزاری کنم. برای این که به پیشنهاد دکتر «محمد قراگوزلو» قبول زحمت نمود و گزاره اول سرمقاله شماره پیشین کلاغ را به نقد نشست، برای این که این کار را در شرایطی انجام داد که «گرفتار و بیمار بود» و برای این که در مقاله‌اش داده‌های تاریخی قابل توجه‌ای را در رابطه با موضوع مورد بحث با راقم این سطور و خوانندگان کلاغ به اشتراک گذاشت. و این هر سه یعنی «نازنین عزیز» بالای سر من جای دارد. برایش آرزوی سلامتی و سربلندی دارم.

هم‌چنین به طریق اولی می‌باید از دکتر «محمد قراگوزلو» سپاسگزار باشم. چندی پیش از ایشان درخواست کردم که «نیاز کلاغ در همین ابتدا، بدون اغراق نگاه نقادانه است ... اگر در میان رفقایتان کسی را می‌شناسید که می‌تواند به کلاغ کمک کند دریغ نکنید ...» می‌دانستم که دکتر، شاگردنواز است اما نه تا این حد. آن هم در زمانه‌ای که «کذب خطرناک دیروز، حقیقت مطلق امروز و دروغ بزرگ فردا است». در قبال لطف و محبت دکتر، کلاه از سر برمی‌دارم و چون شاگردی سر به راه دست به سینه می‌ایستم.

نکته بعد اما «انتقاد از خود» است. بدون اغراق و بی‌رودربایستی باید اعتراف کنم که اطلاعات «نازنین عزیز» در مورد سیر قهقرایی «دیودونه میالا میالا» را نداشته‌ام؛ که اگر می‌داشتم چه بسا استدلال‌هایم در مقاله‌ی پیشین از قوت و قوام بیشتری برخوردار می‌بود و متهم به «سطحی‌نگری همراه با شناخت ناکافی از واقعیت ماجرا به شکلی روشن» نمی‌شدم.

معنای دقیق گزاره‌ی بالا این است که «نازنین عزیز» با تمام تلاش تحسین برانگیزش نتوانسته است راقم این سطور را مُجاب کند به پذیرش اشتباه تحلیلی، تا در نهایت به آن‌جا برسیم که «حرف مرد یکی نیست» و باید تصورات اشتباه را اصلاح نمود و از مخاطبان به موجب ارائه تحلیل نادرست پوزش خواست.

من نوشتم، آن چه را که باید می‌نوشتم*

ببینید؛ در ۷ ژانویه ۲۰۱۵ فاجعه قتل‌عام پاریس به وقوع می‌پیوندد. در کش و قوس تشویش افکار عمومی حول محور "شارلی ابدو" در همان مهد آزادی، یک کمدین فرانسوی - دیودونه میالا میالا - به خاطر لطیفه‌هایش درباره یهودی‌ها بازداشت می‌شود. و من نوشته بودم: «پرسش ساده است؛ چرا می‌توان از سمبل‌های اعتقادی یک دین، مذهب یا قومیت کاریکاتور ساخت و آن را آزادی بیان خواند و شارلی ابدو شد اما همین موضع در قبال یک دین، مذهب یا قومیت دیگر در قالب لطیفه جرم تلقی می‌شود؟! آیا این تناقض ماهوی همان ذات دموکراسی بورژوایی نیست؟! همان پارلمانتاریسم کذایی‌ای که بسیاری زیر علم‌اش سینه می‌زنند و هدف‌اش می‌خوانند؟! و به راستی چرا تمام کسانی که "شارلی" شده‌اند هیچ‌کدام‌شان "دیودونه" نشده‌اند؟!»

از این منظر تحلیل راقم این سطور معطوف به یک «اتفاق» در قالب یک «گفتمان» و از یک «موضع» بوده است. به بیان ساده‌تر؛ من اتفاق «شارلی ابدو + دیودونه» را در قالب گفتمان «دموکراسی بورژوایی» و از موضع «چپِ سوسالیست» تحلیل کردم. در واقع نقطه‌ی آغازین این

تحلیل نقد درون‌نگر سیستم موجود بوده است. «نازنین عزیز» اما به اتفاق می‌پردازد و نیم‌نگاهی هم به موضع می‌کند اما «گفتمان» را دور می‌زند. کل ماجرا همین دور زدن است و بس! و من در این‌جا اندکی روی همین دوربرگردان توقف و تمرکز می‌کنم.

در قالب گفتمان «دموکراسی بورژوایی» و نظام حقوقی برآمده از آن؛ «لیبرال دموکراسی»، همان‌طور که شارلی ابدو مجاز است که کاریکاتورهای پیامبر اسلام را ترسیم کند به همین اعتبار نیز دیودونه محق است که با محمود احمدی نژاد دیدار و گفت‌وگو نماید و از ژان ماری لوپن حمایت کند و یهودیان را به سخره بگیرد و با راست افراطی شرق و غرب عالم نیز لاسِ «آنتی سیستمیسم» بزند. در واقع این مهم (مجاز بودن آن یکی و محق بودن این یکی) جزئی از ادعای حقوقی بورژوازی از قضا در مواجهه با گفتمان چپِ بلشویک است.

بنابر ادعای بورژوازی اصلاً مهم نیست که پیشینه‌ی شارلی و دیودونه چیست و آنها چه سیری را طی کرده‌اند تا به امروزشان رسیده‌اند. مهم این است که آنها از لحاظ حقوقی برابرند! تصویر بالا اما نفی تصویر آرمانیِ بورژوازی از خود است. مشکل دقیقاً این‌جاست. آنها ادعایی دارند اما با عملکرشان در مواجهه با شارلی و دیودونه ادعای خود را زیر علامت سوال برده‌اند و این‌جاست که موضع چپ ما در نفی ادعاهای دروغین بورژوازی آشکارتر می‌شود. این «این‌جا»یی که راقم این سطور روی آن تاکید دارد همان نقد درون‌نگر سیستم مسلط است. و این که چرا این اتفاق را با رویکرد درون‌نگر مورد ارزیابی قرار دادیم و نه برون‌نگر (= ارایه بدیل نظم موجود) برمی‌گردد به تحلیل‌مان از شرایط جهانی چپ.

آسمان تیره است[**]

به باور ما چپ شکست خورده است؛ نه فقط در ایران که در خاورمیانه و اروپا و آمریکا و البته مورد آمریکای جنوبی به تدقین بیشتری نیازمند است و خارج از حوصله‌ی این مختصر. این مهم البته به معنای نادیده انگاشتن دست‌آوردهای سترگ جنبش چپ نیست و نمی‌تواند هم که باشد.

خُب، در شرایط شکست می‌توان با رویکرد برون‌نگر تماماً معطوف به بدیل نظم موجود بود. این هم یک نگاه است. اما مشکل‌اش آن‌جاست که دایره حضور اجتماعی‌تان فراتر از نخبه‌گان سوسالیست نخواهد بود. وقتی به ملاء پیرامون وارد می‌شوید و عَلم سوسیالیسم را به اهتزاز در می‌آورید با اولین واکنش عمومی مواجه می‌شوید: «شوروی که از بین رفته». گویا سوسیالیست‌ها جزئی از افسانه‌ی اصحاب کهف هستند. خُب، در چنین شرایطی کلیت فعالیت آگاهی‌بخشی شما چه می‌تواند باشد؟ توضیح دهید که شوروی، «سوسیال امپریالیست» بوده، این که «سرمایه‌داری دولتی» بوده، این که استالین فلان و بهمان بوده و ما هم چنین و چنان هستیم. این رویکرد نادرست نیست اما ناکافی است. و البته تقدم و تأخرش از اهمیت بسیاری برخوردار است. دقیقاً در این دامچه ایدئولوژیک است که عده‌ای از چپ‌های فرقه‌گرا در مواجهه با واقعیت سخت سَر پیرامون به این نتیجه‌ی از پیش آماده می‌رسند که «سوسیالیسم، مردم را رَم می‌دهد». به باور ما چپ مداخله‌گر با ملاء پیرامون‌اش بیشتر در ارتباط است تا نخبه‌گان سوسیالیست. و ضرورت‌های همین ارتباط است که فعالین چپ مداخله‌گر را فراتر از سطح انتزاعی بدیل‌های ارایه شده به «همین الان» و «همین جا» پیوند می‌زند. در «همین الان» و «همین جا» زمین بازی ما تناقضات ماهوی سرمایه‌داری است و نه ارائه آرمانی بدیل‌های مجازی. و دقیقاً در همین‌جاست که وقتی می‌خواهیم وارد زمین بازی بشویم شعارمان می‌شود: «زنده باد اقلیت!»

به همین دلیل در «این‌جا» اصلاً مهم نیست که شارلی آنتی سیستم است و دیودونه همزاد و برآمده‌ی سیستم. در «این‌جا» اصلاً مهم نیست که شارلی چپ است و دیودونه آبشخور فکری و مالی‌اش، راست افراطی. در «این‌جا» اصلاً مهم نیست که شارلی با تابوشکنی به پیشبرد مدنیت در قرن بیست و یکم یاری می‌رساند و دیودونه، دو پا دارد و دو پا هم از صیهونیست‌ها قرض می‌گیرد و چهار نعل به سمت ارتجاع اسلامی و غیر اسلامی خیز برمی‌دارد. در «این‌جا» مساله‌ی ما «گفتمان مسلط» است که با فرمالیسم ظهور می‌کند و با رفرمیسم سورچرانی می‌کند. اگر «برای ما شارلی و دیودونه یکسان‌اند» در قالب این گفتمان یکسان‌اند چرا که بورژازی مدعی این یکسان‌نگری است. اما وقتِ وقتش که برسد تَق لیبرال دموکراسی در می‌رود و قاعده بازی را بر هم می‌زند.

هدف ما برابر دانستن شارلی و دیودونه از منظر محتوایی و حتی جهت‌گیری‌های سیاسی نبوده و نیست و لذا مستحق این نیستیم که «نازنین عزیز» به ما یادآوری کند: «شارلی» کجا و «دیودونه» کجا!

تضاد فی مابین آنها بر هر شاگردِ کلاس اول سیاست هم مشخص است چه برسد به ما که دروس کلاس دوم سیاست را گذرانده‌ایم! موضوع مشترکی که شارلی چپ‌گرا را به دیودونه راست‌گرا پیوند می‌زند، تعرض آشکار «گفتمان مسلط» پُر ادعا به همان «مدنیت»ی است که

شارلی و امثالهم پیش‌قراولان‌اش بوده‌اند. و دقیقاً در همین‌جاست که «چپ» از لاهوت می‌گریزد و ناسوتی می‌شود و «علیه وضع موجود» قدم برمی‌دارد.

«نازنین عزیز» اما این همه را وامی‌گذارد و بازی کودکانه «این به آن در» را علم می‌کند. درست است که از دیدگاه او ما «سطحی‌نگر» هستیم اما دیگر نه تا این حد که «ابله» باشیم و پیچیدگی‌های دنیای سیاست را با خاله‌بازی‌های مرسوم محافل فرقه‌گرا مخلوط کنیم.

به باور ما از منظر ایجابی رسالت چپ مداخله‌گر، «چپ»ی که استراتژی مواجهه‌اش با سرمایه‌داری جهانی فراتر از گزینه‌ی سهل‌الوصول «کلیک، کلیک؛ بنگ، بنگ» است، پیش‌روی به سمت دموکراسی رادیکال است. ذات دموکراسی رادیکال فراروی از جنبه‌های حقوقی دموکراسی بورژایی است چرا که به تجربه می‌دانیم «لیبرال دموکراسی»، پایان تاریخ کذایی‌اش را با بند و ماده و تبصره جشن گرفته است. ما اما یک‌سره «دموکرات» هستیم و صد البته از شلختگی دموکراسی بورژوایی گریزان!

کل بحث مقاله‌ی «اگر بخت یار باشی ...» از منظر سلبی به یادآوری همین «قاعده بازی» اکتفا می‌کند و این مهم عطف به شلختگی دموکراسی بورژایی است و بس!

لذا این که دیودونه و دیودونه‌ها چه اهدافی را در سر می‌پرورانند و کدام چشم‌انداز تیره را نمایندگی می‌کنند یک چیز است و حق آزادی بیان‌شان چیز دیگری است. این حق خدشه‌ناپذیر است. این حق را من و شما به دیودونه نداده‌ایم که بتوانیم سلب‌اش کنیم.

سوء تفاهم نشود؛ دیودونه این‌ور جوی است و ما آن‌ور جوی. و عمق این جوی تا بی‌نهایت است . با این وجود اما دیودونه می‌تواند «کشتار یهودیان توسط نازی‌ها (هولوکاست) را انکار» کند، می‌تواند بگوید: «یهودیان صاحبان جهان‌اند، یهودیان پول پرست‌اند و ...». او حتی می‌تواند «تا جایی پیش برود که در یکی از نمایشات خود درباره یک گوینده رادیویی یهودی، به طنز از این که اتاق‌های گاز نازی‌ها کار خود را به اتمام نرساندند اظهار تاسف کند» و «از تمجید و تحسین بن لادن هم دریغ نکند». به همین اعتبار ما نیز می‌توانیم در خیابان‌های کشورهای متروپل فریاد بزنیم: «مرگ بر نژادپرست»، «مرگ بر فاشیست»، «مرگ بر دیودونه مپالا مپالا» و «زنده باد آزادی و برابری» و ...

آری! ما نیز با «نازنین عزیز» هم‌عقیده هستیم که «تا آن‌جا که به دیودونه مربوط می‌شود اولین مورد مصرف او در کوتاه مدت جذب آرای محلات حاشیه‌ای به نفع یاران راست افراطی است، اما نتایج دراز مدت و پایدارتر آن سوق دادن خشم مردم کارگر و زحمتکش شاغل و بیکار علیه ویران‌گری‌های سرمایه‌داری، و مبارزه طبقاتی به سوی تقابلات نژادی و قومی و خرد کردن جنبش کارگری است. این همان عنصری است که همواره به فاشیسم قدرت بخشیده است».

با وجود این خطرات احتمالی اما ما نمی‌توانیم کسی را از حق مسلم آزادی بیان‌اش محروم کنیم. چرا که ما نمی‌توانیم با شلختگی بورژوازی هم‌سو و هم‌دست باشیم. یعنی این اجازه را نداریم. یعنی این با اصول بنیادین اعتقادی‌مان در تعارض است و یعنی این نگاه «تُف سر بالاست». اهداف پلید و غیر انسانی دیودونه را اما با گام‌های استوار طبقه کارگر افشا می‌کنیم، به زیر می‌کشیم و طرد می‌کنیم. به واقع یکی از ضرورت‌های سازماندهی طبقه کارگر نیز همین است که هر بی‌سر و پایی نتواند به سادگی آبِ خوردن «آرای محلات حاشیه‌ای به نفع یاران راست افراطی» را به دست آورد و در «سوق دادن خشم مردم کارگر و زحمتکش شاغل و بیکار علیه ویران‌گری‌های سرمایه‌داری، و مبارزه طبقاتی به سوی تقابلات نژادی و قومی و خرد کردن جنبش کارگری» موفق شود. این مهم زمانی میسر است که ما (من و شمای چپ‌گرا) به «محلات حاشیه‌ای» برویم و در میان «مردم کارگر و زحمتکش شاغل و بیکار» حضور حداکثری داشته باشیم. و البته قبل از عزیمت به «محلات حاشیه‌ای» می‌باید «فوبیا»های‌مان را در مواجهه با نمود/ روبناهای سرمایه‌داری درمان کنیم.

وانفسای آرمان باخته‌گی

به تاکید عرض می‌کنیم؛ اگر بورژوازی می‌تواند یک راست‌گرای افراطی را آن هم در دوران تسلط بی‌چون و چرای نئولیبرالیسم، متناسب با تضادهای داخلی‌اش به زندان بیندازد تردید نکنید که آن‌ها همیشه آماده‌اند تا یک بار دیگر لنین‌ها را تبعید کنند، جوانی و شادابی را از گرامشی‌ها بربایند و لوکزامبورگ‌ها را شقه‌شقه کنند و ... در مواجهه با آمادگی همیشه‌ی بورژوازی در سرکوب مطالبات طبقه کارگر، دموکراسی رادیکال توپ را به زمین حریف می‌برد، دفاع نمی‌کند، مستمراً از همان‌جا حمله می‌کند. چرا که اگر در وانفسای آرمان باخته‌گی‌های مرسوم حمل بر «رمانتیسیم» نشود، از سنت پویای چپ آموخته‌ایم؛

اول سراغ کمونیست‌ها آمدند،

سکوت کردم چون کمونیست نبودم.

بعد سراغ سوسیالیست‌ها آمدند،

سکوت کردم زیرا سوسیالیست نبودم.

بعد سراغ یهودی‌ها آمدند،

سکوت کردم چون یهودی نبودم.

سراغ خودم که آمدند،

دیگر کسی نبود تا به اعتراض برآید.***

«نازنین عزیز» و نازنین‌های عزیز، «ما سوسیالیست هستیم». یک عمر است که در اقصی نقاط جهان سرکوب شده‌ایم و می‌شویم. به همین دلیل از حق آزادی بیان «بدون قید و شرط» دفاع می‌کنیم و «به همین دلیل باید از آزادی بیان دیودونه هم پا با شارلی ابدو دفاع کرد.» این تصویر، «واقعیت ماجرا به شکلی روشن» از منظر ما است تا باور شما چه باشد.

بعد از تحریر:

«نازنین عزیز» سرت سلامت، دلت شاد و لبت همیشه خندان. بیشتر بنویس، «بیشتر بنویس» که ما سال‌هاست به قاب خالی پنجره‌ی روبه رو خیره مانده‌ایم و در غم آن‌که «نازلی سخن نگفت» مویه می‌کنیم. و دست محمد گرامی را به گرمی و با خضوع می‌فشارم.

* جمله اقتباس شده از انجیل یوحنا

** از بیت اول شعری از پوشکین به نام «شب زمستان» (۱۸۲۵)

*** فریدریش گوستاف امیل مارتین نیمولر (زاده ۱۴ ژانویه ۱۸۹۲ – درگذشته ۶ مارس ۱۹۸۴) کشیش پروتستان ضد نازیسم است که به خاطر مقاومت در برابر هیتلر و گفتار کوتاه شعرگونه‌اش که به اشتباه به برتولت برشت نسبت می‌دهند و مدام دستکاری و کم و زیاد می‌شود، شهرت جهانی دارد.

به بهانه درگذشت «یاشار کمال»

احد واحدی

یاشار کمال یکی از مطرح‌ترین نویسندگان ترکیه در سال‌های اخیر در ۲۵ فوریه ۲۰۱۵ در بیمارستانی در استانبول چشم از جهان فرو بست. وی که از توانایی‌های ویژه‌ای در رمان‌نویسی و دیگر فعالیت‌های ادبی برخوردار بود، در عین حال مبارزی سرسخت، روشنفکری دموکرات و انسانی آزاده بود تا جائی‌که هرگز به سنت مبارزاتی خود پشت نکرد و همواره در جامعه ترکیه برای دموکراسی بیشتر و علیه سانسور مبارزه کرد.

جایزه ادبی سال ۲۰۰۸ ترکیه، که ارزشمندترین جایزه ادبی کشور ترکیه می‌باشد به یاشار کمال تعلق گرفته بود. آثار برجسته‌ای که وی به زبان ترکی آفریده بود، سبب تعلق جوایز و مدال‌های زیادی به وی شده است. با وجود این‌که خیلی‌ها شیفته داستان‌های جدی و جاندار وی بودند، اما آن‌چه بیش از هر چیز سیمایی محبوبی از یاشار کمال به وجود آورده بود، مواضع سیاسی و صراحت کلام وی در نکوهش سرکوب آزادی‌ها در کشور ترکیه بود. یاشار کمال به عنوان نویسنده و فعال اجتماعی همواره در برابر سیاست‌های آمرانه دولت ترکیه موضع فعالی داشته و به خاطر دفاع از آرمان‌های انسانی و افکار سوسیالیستی مورد آزار و بدرفتاری قرار گرفته و محبوس شده بود. ایستادگی وی بر مواضع انسانی و انقلابی، چهره‌ای مصمم و آشتی‌ناپذیر از وی به وجود آورده بود.

***

صادق کمال گویجه لی ـ یاشارکمال بعدی ـ در سال ۱۹۲۳ در آدانا در منطقه‌ای با زیبایی‌های طبیعی و فرهنگ دیرین به دنیا آمد. در پنج سالگی، پیش چشمان وی، پدرش به وسیله برادر خوانده‌اش کشته می‌شود، که این موضوع کارمایه اصلی رمان سه جلدی وی بنام «هیچکس» قرار گرفته که بعدها توسط وی نوشته می‌شود.

جایی که یاشار کمال در آنجا زندگی می‌کرد، محل پیدایش شاعران و نقالان بود. در ده سالگی شروع به حفظ نوحه‌ها، ترانه‌ها و اشعار غنایی کرده و کم کم به یک «عاشیق» تبدیل می شود، در ۱۶ سالگی با جیب‌های پر از کاغذ به سوی دهات، به سراغ زن‌ها برای جمع‌آوری نوحه‌ها و ترانه‌های غم‌انگیز می‌رود. سیمای عاطفی و شخصیت متعادل وی سبب شده بود که زن‌ها به راحتی نوحه‌ها و ترانه‌ها را پیش وی می‌خواندند؛ سپس به جمع‌آوری داستان‌ها و حماسه‌ها می‌پردازد. بعد از اتمام مدرسهء ابتدایی برای کار به آدانا می‌رود و در ۱۴ سالگی ضمن تحصیل در دبیرستان در یک کارخانه پنبه پاک کنی کار می‌کند. سپس به علت بیماری تحصیل و کار در کارخانه را رها کرده و بعد از مدتی در مزرعه‌ای به کار می‌پردازد.

با شروع جنگ جهانی دوم، یاشار کمال ضمن آشنایی با اسپارتاکیست‌ها پا به دنیای سیاست می‌نهد. مدت زمانی بعد به اتهام تبلیغات خرابکارانه دستگیر و یک هفته زندانی می‌شود. پس از آزادی از زندان به عنوان راننده تراکتور به کار مشغول و سپس قُرُقچی شالیزار می‌شود. پس ازمدتی از دکه‌ای سردر می‌آورد که در آن به عریضه‌نویسی مشغول می‌باشد. خلاصه هر کاری پیش می‌آید انجام می‌دهد، اما به علت شناخته شدنش از طرف پلیس، به هرکاری دست می‌زند بعد از مدتی بی‌کار می‌شود. با این‌حال دایره معلومات و آگاهی یاشار کمال جوان روزبه‌روز وسیع‌تر و شناخت او از جامعه بیشتر می‌شود.

در سال ۱۹۴۱ اولین داستان خود را بنام «ماجرای کثیف» در ۳۰ صفحه می‌نویسد که بعدها منتشر می‌شود. در سال ۱۹۴۳ کتابچه‌ی ۷۲ صفحه‌ای خود را به نام «نوحه‌ها» در آدانا به چاپ می‌رساند. در سال ۱۹۵۰ دوباره دستگیر و یکسال زندانی می‌شود. پس از آزادی به استانبول رفته و در روزنامه «حریت» به عنوان روزنامه نگار استخدام شده و گزارش‌هایی با شیوه‌ای جدید و لحنی تازه درباره‌ی زندگی روزمره‌ی مردم، فقر، بی‌کاری و نومیدی می‌نویسد. این کار به وی امکان می‌دهد از یک‌سو آناطولی را سراسر زیرپا بگذارد و دایره مشاهداتش را وسعت بخشد

و از دیگر سو با استفاده از تحقیقات و پژوهش‌های دیگران، انبان اطلاعات خود را گرانبارتر کند.

در سال ۱۹۶۱ گزارش مفصلی به نام «پنجاه روز در جنگل‌های سوزان» می‌نویسد. سپس پاورقی نویس روزنامه شده و نخستین بار داستان «اینجه ممد» را به شکل پاورقی منتشر می کند. در سال ۱۹۵۵ رمان «اینجه ممد» چاپ و جایزه اول رمان را از آن خود می‌کند. تنها تا سال ۱۹۸۰ تعداد ۶۰۰،۰۰۰ نسخه از آن در ترکیه به فروش می‌رود، که این تیراژ در تاریخ انتشارات ترکیه هنوز هم رقم بزرگی است. بعدها «اینجه ممد» به بیش از ۲۵ زبان زنده دنیا ترجمه می‌شود.

داستان «اینجه ممد» در بین مردم ترکیه به قدری مشهور می‌شود که عده‌ای از اهالی منطقه قسم می‌خورند که «ممد» را با چشمان خودشان دیده‌اند و شخصاً با وی صحبت کرده‌اند و نمی‌دانند که داستان مزبور تنها یک داستان مجازی است که با رئالیسم سوسیالیستی و جادویی نویسنده‌ی ملی‌شان «یاشار کمال» به رشته تحریر درآمده است.

یاشارکمال همواره نویسنده‌ای متعهد بوده، همیشه حرف خودش را زده و از گفتن حقیقت واهمه‌ای نداشت. او معتقد بود که «همه هنرمندان از التزام به تعهد نیرو گرفته‌اند». اوکه خود انسان سوسیالیستی بود تا سال ۱۹۷۱ (سال انحلال حزب) عضو کمیته حزب کارگر ترکیه بود. بعد از بسته شدن حزب دوباره به زندان افتاد و دوباره و ...

آزادی که برای او همیشه از مقدسات بود، کارمایه اصلی داستان‌هایش را تشکیل می‌دهد. او به طبیعت به خاطر اصالت آن اعتقاد عمیقی داشته و نقش اصلی را در رمان‌های او مثل «اینجه ممد»، «ارباب های آغچاساز»، «برنج آناطولی»، «قهر دریا»، «افسانه آغری» و ... طبیعت بر عهده دارد.

عصیان و مقاومت وجه دیگر کارهای یاشار کمال را به وجود می‌آورند؛ کوراوغلو، چاقرجایی و اینجه ممد نمایندگان این مقاومت هستند. مبارزه علیه بی‌عدالتی، ظلم، ستم و استثمار در آثار او نقش ویژه‌ای دارند. یاشار کمال نویسنده‌ی توانایی است، او با قدرت بی‌نظیری زبان حماسه‌ی موجود در ادبیات شفاهی را وارد ادبیات کتبی کرده است. از این‌رو پختگی و غنای زبان یکی از خصوصیات بارز نوشته‌های وی می‌باشد. تلفیق ماهرانه‌ی واقعیت و تخیل، شخصیت‌پردازی‌های زیبا، غلیان احساسات و درهم‌آمیزی عشق، نفرت، امید و یأس از ویژه‌گیهای دیگر داستان‌نویسی یاشارکمال است. طبیعت و انسان همواره در مرکز توجه و دقت وی قرار دارد.

یاشار کمال از نویسندگانی بود که همیشه تحت نظر هستند، بارها به زندان افتاده و دوباره آزاد شده است. بارها شکنجه شده است. سال‌های حبس، تأثیرات عمیقی روی او گذاشته و زندگی و فعالیت او را پربارتر کرده است. با این‌حال او موضع مستقل خودش را همیشه حفظ می‌کرد. یاشار کمال با نژادپرستی با حدت و شدت مخالف بود و در ضمن، مخالفت خودش را با استفاده از هر امکان کوچکی ابراز می‌داشت. مواضع و سخنان یاشار کمال را سال‌های سال دولت ترکیه برنمی‌تابید و ضمن تهدید وی، او را به تجزیه‌طلبی متهم می‌کرد. سخنان یاشار کمال چیز عجیب و غریبی نیست و می‌تواند به راحتی از دهان هر ترک و کرد واقع‌بینی در بیاید. او می‌گوید: «که ۲۴ ـ ۲۳ سال جنگ دولت با کردها ثمره‌ای جز ویرانی شهرها و روستا و کشته شدن ۴۰،۰۰۰ نفر از طرفین نداشته است. باید نه از طریق جنگ بلکه به وسیله مذاکره، مسایل و مشکلات موجود را حل کرد. طلب‌های خلق کرد از نقطه نظر منافع ملی خودش به حق است، آن‌ها هم همانند ترک‌ها در ساختن کشور فعالیت و جانفشانی کرده‌اند؛ باید به جنگِ برادرکشی پایان داد، باید ترک و کرد در یک جامعه دموکراتیک با همدیگر زندگی کنند.» این سخنان از طرف دولت ترکیه، سال‌های سال تجزیه‌طلبی نامیده می‌شد.

یاشار کمال در اکتبر ۱۹۹۷ به جهت دفاع از صلح و حقوق بشر، موفق به دریافت جایزه‌ی صلح ناشران آلمانی شد. در مراسم اهداء جایزه، گونتر گراس نویسنده‌ی بزرگ و مترقی آلمان و برنده‌ی جایزه‌ی نوبل، سخنرانی در باره‌ی یاشار کمال و معرفی آثار او را به عهده گرفت. گونتر گراس ضمن تجلیل از یاشار کمال در قسمتی از سخنان خود گفت: «کسی که آثار یاشار کمال را می‌خواند، درمی‌یابد که چقدر او ریشه‌ای به کندوکاو رنج‌ها و دردهای مردم عادی می‌پردازد و احساس می‌کند که چگونه او خود را در رویاها، امیدها و نیازهای مردم خود جاری کرده است». و ادامه داد: «ناظم حکمت، عزیز نسین و یاشارکمال ـ معرفین ادبیات ترکیه به جهانیان ـ اعتبار ترکیه هستند، آرزو و مبارزه این سه

تن چیزی نیست مگر آرزوی به وجود آوردن تساوی حقوق زندگی برای همهء خلقهای کشور».

در مراسم اهداء جایزه گونتر گراس چه زیبا گفت که، «با وجود دوری جغرافیایی سرزمین‌هایشان چه وجوه اشتراک عظیمی با یاشار کمال دارد: نوشته‌های هردو از سوی مردمان‌شان تایید می‌شوند نه حکومت‌ها؛ هر دو با ستمی که به اقلیت‌های اجتماعی روا می‌شود مخالفند؛ هردو با نژادپرستی در کشورهای خود و دیگر کشورها مخالفند؛ هر دو طرفدار آزادی در تمام وجوه‌اش هستند؛ هر دو مخالف خودخواهی‌ها و عدم تحمل دیگران، هر دو مخالف جنگ و جنگ افروزی و هر دو مدافع انسان و طبیعت هستند. در یک کلام: چشمه‌ای که هر دو از آن سیراب گشته‌اند، چشمه‌ی یگانه‌ای هست: چشمه‌ی زلال و جاری فرهنگ مردمی؛ و چه به جا آن‌ها با استفاده از میراث‌های فرهنگی مردم و ارائه آن با کیفیتی نوین، با مضمونی پویا و زندگی ساز در تلاش مشترک هستند و ادبیات پلی است بین آن‌ها برای شرکت در حوادث یکدیگر و برای همدردی متقابل».

حکم آشکار یاشار کمال در سال ۱۹۹۵ در باره سیاست‌های دولت ترکیه در مصاحبه وی با مجله اشپیگل (۹۵/۲)، او را به اتهام «تبلیغات تجزیه‌طلبی» در مقابل دادگاه امنیتی دولت ترکیه قرار داد. محاکمه با حکم برائت وی پایان یافت، اما با انتقاد مجدد وی از عملکرد دولت، یاشار کمال به اتهام «تحریک مردم»، به ۵ سال زندان تعلیقی محکوم گردید.

وی حکم زندان تعلیقی را نپذیرفت و گفت: «هر مجازاتی می‌خواهید نقداً بکنید، چرا که حکم تعلیقی، حکم خودسانسوری را برای من دارد و من نمی‌خواهم خود را دچار خودسانسوری بکنم، هنوز کارهای انجام نداده‌ی بسیاری دارم و باید آن‌ها را هرچه زودتر تمام کرده و به چاپ برسانم، اما زندگی در ترکیه، آن هم با این حکم تعلیقی، این امکان را از من سلب می‌کند». با این استدلال یاشار کمال بعد از گرفتن حکم زندان تعلیقی مدتی در سوئد زندگی کرد. او در این باره گفته بود: «تنها می‌خواهم کارهایی را که در دست انجام دارم تمام کرده و به چاپ برسانم، نمی‌خواهم در هیچ کشوری از جمله سوئد پناهندگی بگیرم. بعد از انجام کارهایم به وطنم ترکیه برمی‌گردم، دیگر آن وقت هرچه می‌خواهند با من بکنند». و همین کار را هم کرد.

یاشار کمال که از سال ۱۹۵۰ به کرات به خاطر دفاع از آزادی بیان و تساوی حقوق مردم دستگر و زندانی شده است، بار آخر به خاطر نوشته خود در باره مسئله کردها به نام «ابری سیاه بر آسمان ترکیه» محکوم به یک سال و هشت ماه زندان گردیده بود. اوج خشم یاشار کمال در سال ۱۹۹۷ بود که در اعتراض به زندانی کردن «اشبر یاغمور دره لی» نویسنده نابینای ترکیه گفته بود: «تا آخر عمرم دولت ترکیه را نخواهم بخشید!»

در اوایل ماه دسامبر جایزه ادبی سال ۲۰۰۸ که ارزشمندترین جایزه ادبی کشور ترکیه است، به یاشار کمال پیشنهاد شد؛ اما یاشار کمال با ایستادگی بر مواضع قبلی خود در قبال دولت از دریافت جایزه بزرگ ادبیات ترکیه امتناع کرد؛ ولی بعد از اصرارهای پروفسور "مصطفی ایسن" دبیرکل نهاد ریاست جمهوری ترکیه مبنی بر این که دریافت این جایزه از سوی وی به صلح اجتماعی در ترکیه کمک خواهد کرد آن را قبول کرد. عبدالله گل رئیس جمور ترکیه در حین اعطای جایزه طی سخنان احتیاط‌آمیزی به طور تلویحی از "یاشار کمال" به دلیل مواضع قبلی دولت ترکیه و به نام دولت عذرخواهی کرد.

"یاشار کمال" در جریان دریافت جایزه نطقی هم‌چون گذشته ایراد نمود و باز هم ایده‌های قبلی‌اش را که تلاش برای صلح، احترام به تنوع فرهنگی و ملی است، تکرار کرد. نویسنده رمان "اینجه ممد" در سخنان بی‌پروای خود که در حضور رییس جمهوری، نخست وزیر و جمع کثیری از وزرای کابینه ترکیه ایراد می‌کرد، به این نکته نیز اشاره کرد که، «یک جهان تک فرهنگی یک جهان تک زبانی را باید به قعر جهنم فرستاد، چنین جهانی تنها به درد حیوانات می‌خورد». وی تاکید کرد «ما دارای فرهنگ‌های مختلفی هستیم، منافع ما در ممنوعیت‌ها نیست بلکه در آزادی نهفته است»!

یاشار کمال زندگی ادبی پرباری داشت؛ او در طی شصت سال نویسندگی ۳۶ رمان نوشت. آخرین کتاب وی که "پرنده‌ای با یک بال" نام داشت، در سال ۲۰۱۳ به چاپ رسید. او این کتاب را چهل سال پیش نوشته و در کشوی میز خود نگه داشته بود.

آثار «یاشار کمال» به ۴۰ زبان زنده دنیا ترجمه شده‌اند که در این میان، عمده آثار وی به زبان فارسی نیز برگردانده شده است؛ ثمین باغچه‌بان و رضا سیدحسینی نخستین مترجمانی بودند که آثار یاشار کمال را به فارسی برگرداندند. رحیم رئیس‌نیا مترجم فعال تبریزی نیز آثار زیادی را از وی به فارسی ترجمه کرده است.

گرانیت سیـــاه

مریم ذوالفقار

ساک بزرگ سیاه و خاکی را تحویل امانتداری می‌دهد و وارد حرم می‌شود. از همان جلوی در شروع می‌کند به بوسیدن درهای چوبی و بزرگ صحن. با یک دست روی در را پاک می‌کند و پیشانیش را می‌چسباند به آن و با دست دیگر دست پسرک را می‌کشد. پسرک گیج است. آب از دهانش راه افتاده و نگاهش بین زائران می‌گردد و سرش تاب می‌خورد.

در را می‌بوسد، دیوار را می‌بوسد، زمین را می‌بوسد، اما حرفی نمی‌زند. اشک هم نمی‌ریزد. نه حالا که دست پسرک معلول را گرفته و پشت سرش می‌کشد، نه وقتی که او را در آغوش می‌گیرد و صورتش را به دیوارها و در نزدیک می‌کند تا کودک متبرک شود.

از حیاط که می‌گذرد، چادر سیاهش روی زمین کشیده می‌شود. کفش‌ها را در کیسه می‌اندازد و وارد می‌شود. چادر را جمع می‌کند و با گوشه‌اش شروع می‌کند به پاک کردن آینه‌های ریز ریز در و دیوار حرم و یکی یکی آنها را می‌بوسد. آینه‌ها یکی دو تا نیست. هزار هزار آینه نور آفتاب را که از شیشه‌های رنگی به داخل تابیده، منعکس می‌کنند. نور چراغ‌ها، نور هزار چراغ همه جا را مثل روز روشن کرده و هزار هزار آینه بر در و دیوار نور را منعکس می‌کنند و او با صبر و حوصله یکی یکی آینه‌های مثلثی کوچک را با چادر پاک می‌کند. انگار این همه راه را آمده فقط برای همین کار.

پسرک روی پا بند نمی‌شود. تاب نمی‌آورد. سرش تاب می‌خورد و خودش بی‌تاب است. گاهی می‌خندد و گاهی سعی می‌کند دستش را جدا کند. اما او ایستاده و آینه‌ها را برق می‌اندازد. صورتش آنقدر نزدیک به دیوار است که نمی‌شود دید اشک می‌ریزد یا فقط دارد آینه‌ها را با بخار نفس‌هاش پاک می‌کند.

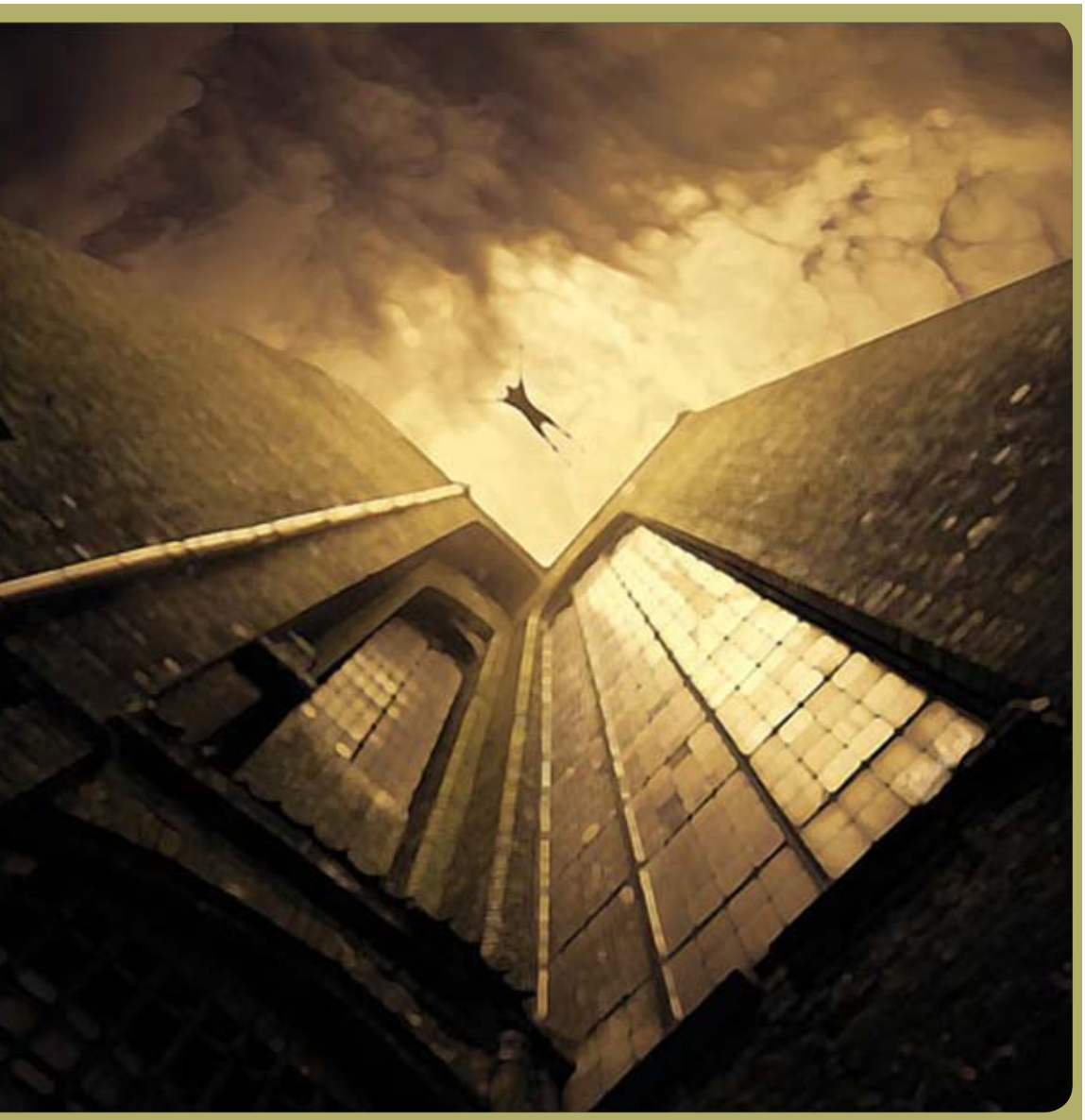
همهمه است. همه جا شلوغ است و صدا به صدا نمی‌رسد. کسی بلند گریه می‌کند و کسی جیغ می‌کشد، اما در چهره روستایی و ساده او هیچ چیز نمی‌گذرد. انگار اینجا نیست. شاید هم هست، اما آنقدر در نقش زائری‌اش فرو رفته که هیچ چیز نمی‌شنود. پسر دستش را می‌کشد. همیشه دستش را کشیده. همیشه آویزان مادر بوده. خصوصاً از وقتی که پدر نیست. از وقتی که مرد بین آسمان و زمین معلق شده. از وقتی که از ساختمان افتاده و با جمجمه شکافته زیر خروارها خاک جا گرفته.

بچه را نگاه می‌کند. سر بچه توی هوا تاب می‌خورد. می‌خندد. خنده‌هاش انگار خنده‌های عباس است. نگاهش می‌کند. اگر سالم بود، اگر آب دهان و بینی‌اش مدام راه نمی‌افتاد، اگر سرش بیهوده تاب نمی‌خورد، اگر این همه نمی‌خندید، اگر چشمهاش به چشمهای مادر خیره می‌شد، شاید کودک زیبایی بود، اما توی آن صورت بزرگ و کشدار و همیشه چرک کسی چیزی نمی‌بیند.

اشک توی چشمهاش می‌آید و می‌رود، اما سرریز نمی‌کند. فقط پر و خالی می‌شود. یکباره چشم‌هاش سرخ می‌شود و باز با دیدن ضریح آرام می‌گیرد. نیامده شفا بگیرد. نیامده دعا کند. حتی نیامده زیارت. فقط انگار آمده برای وداع.

کودک را بغل می‌کند. تا ضریح فاصله‌ای نیست. می‌شود دست بچه را بگیرد و تا ضریح جلو ببرد. اما بغلش می‌کند. بچه همچنان غرق تماشای چراغ‌ها و آینه‌ها، می‌خندد و صدای خنده‌اش توی هوا می‌پیچد. صورتش را به ضریح می‌چسباند. بچه انگار که مورمورش شده باشد، صورتش را عقب می‌کشد و ناله‌ای می‌کند. مادر صورت خودش را هم کنار صورت او به میله‌های سرد ضریح می‌چسباند. نگاه می‌کند. حلقه‌ای یا یک گل زرد کوچک و چهار پر توی انگشتش می‌درخشد. یاد دست‌های آفتاب‌سوخته عباس می‌افتد. یاد حلقه‌ای که با پول حمالی، با قرض، با هزار بدبختی برایش خرید تا نشانش کند. یاد صاحبخانه که چشم دوخته به همین حلقه باریک. که وقتی اثاثیه را پخش کوچه می‌کند فحش می‌دهد و می‌گوید: «جای این زنجموره‌ها، انگشترتو بفروش. حالا که دیگه شوهر نداری. شاید این شکلی یکی پیدا شه بیاد سر وقتت بلکه بتونی اجاره‌ات رو بدی. یا پولش رو بده یک ماه دیگه هم اینجا بمون» و بعد یاد فرش گلی و نخ‌نمایی می‌افتد که کنار خیابان لای لوازم کهنه

یک دستفروش پیدا کردند و آن را روی دوش عباس تا خانه آوردند و تمام راه از شادی دست همدیگر را گرفتند و تاب دادند. همان فرش قرمزی که به لعنت خدا نمی‌ارزید و همان جا توی خانه ماند. یاد دو تا بشقاب فلزی عباس که یادگار دوران مجردی‌اش بود و حالا توی آن ساک سیاه توی امانتداری حرم است. یاد استکان‌های کمر باریک که کارگرهای ساختمان به عباس کادو داده بودند و وقتی صاحبخانه اثاث‌اش را بیرون ریخت توی کوچه جرینگی شکستند. یاد آن پتوی کوچک و یک‌نفره سربازی عباس که همیشه می‌گفت گرمش است و به این بهانه آن را روی او می‌کشید و حالا آن هم توی همین ساک سیاه دور شهر می‌چرخد. لازم نیست زیاد فکر کند. کل لوازم خانه‌اش همین‌هاست. همه لوازم خانه بختش.



کاش یک پول سیاه داشت. کاش کمی پس‌انداز داشتند تا بعد از اینکه چای و قند خرید و برای فاتحه گذاشت جلوی دوست‌های عباس، کمی پول برایش می‌ماند تا رد مظالم کند. از لای خاطره‌ها و اشک‌ها، دوباره به حلقه طلایی و باریک خیره می‌شود و در دلش داد می‌زند: «آقا، عباسم را به تو سپردم. من و بچه‌ام را هم تو شفاعت کن». حلقه را در می‌آورد و توی ضریح می‌اندازد. حلقه روی زمین مثل سکه‌ای می چرخد و زود می‌ایستد.

چشمش به روبرو می‌افتد. انگار عباس است که آنجا ایستاده. انگار دیروز است که آمده بودند زیارت آقا که عقدشان متبرک شود. انگار هنوز عاشق است.

می‌گوید: «عباس.»

عباس توی گوشش می‌گوید: «من با تو خوشبختم.»

دلش می‌خواهد مردش خوشبخت باشد. دلش می‌خواهد همیشه برایش عطر بخرد و همیشه بوی تند عطر بدهد.

می‌گوید: «عباس.»

عباس توی گوشش می‌خواند: «نگران نباش، همه‌چیز درست می‌شود.»

دست می‌گذارد روی شکمش و می‌گوید: «دلت تنگ ماهی شب عید است.»

توی دلش نبض می‌زند.

می‌گویند: «عباس حالش خوش نیست. از داربست افتاده.»

می‌گوید: «عباس...»

جوابی نمی‌شنود.

گفته بود سرایدار همین خانه می‌شویم. شاید زد و یکی از اهالی هم دکتر بود.

می‌گوید: «شفایش را از آقا می‌گیرم.»

می‌گویند: «از داربست افتاده.»

می‌گوید: «شفای عباس را هم...»

دکتر می‌گوید: «شفاعتش شاید...»

دلش می‌ریزد. دلش از آن پشت‌بام بلند که یک روز با عباس رفته بودند و از آنجا شهر را نگاه کرده بودند و قرار بود سرایدارش شوند. دلش از داربست‌ها می‌ریزد.

بچه چنگ می‌اندازد لای موهاش، لای چادرش.

برمی‌گردد توی هیاهو. دیگر مثل قدیم عقب عقب نمی‌آید که احترام آقا را نگه دارد. بچه را می‌چسباند به دلش، به سینه‌اش، به صورتش و تند بیرون می‌آید. نمی‌خواهد چشمش دیگر به آینه‌ها بیافتد.

آینه‌ها و چلچراغ و انگشتر و نقل و کل کشیدن و بوی اسپند.

کیسه را برمی‌گرداند و کفش‌ها روی زمین می‌غلتند. بچه را محکم‌تر می‌گیرد و از حرم دور می‌شود. پیاده هم فاصله‌ای نیست تا عباس. تا خانه‌ای که قرار بود خانه‌شان بشود.

پاهاش توی کفش‌های خاکی و کهنه با پشتی خوابانده، یخ می‌زند. میخچه زیر انگشت شصتش بس که انگشت را جمع کرده که کفش را به پاش نگه دارد، باز درد می‌گیرد.

بچه نق می‌زند. غر می‌زند. کش می‌آید و دست و پا می‌زند. چشمهاش دو دو می‌زند و توی آفتاب هی جمع می‌شود. سر بزرگش روی شانه‌ها سنگینی می‌کند.

ساختمان نیمه‌کاره، ظهر جمعه، توی آفتاب سرد زمستان، هیچ مثل آن ساختمانی نیست که عباس نشانش داد. آن روز دیوارها آجری و سرخ و گرم بود، اما حالا یک لایه گرانیت سیاه مثل سنگ قبر روی دیوارها را تا نیمه پوشانده.

کسی پیدایش نیست. حتماً کارگرها توی حیاط خوابند.

توی پله‌ها، صورت بچه را از خودش فاصله می‌دهد و نگاهش می‌کند. چشمهاش انگار چشمهای عباس. چشم‌هاش را می‌بوسد. چشم‌های عباس سرد بود و بسته بود.

از پله‌ها بالا می‌رود. همه جا پر است از گچ و سیمان و خاک. باز هم بالا می‌رود. آن روز انگار راه خیلی کمتر بود.

عباس دستش را می‌گیرد و از پله‌ها می کشد بالا: «باید همه جا را ببینی.»

روی پشت‌بام آفتاب از توی شیشه‌های همه خانه‌های شهر می‌تابد بهشان.

- «مثل حرم آقا. انگار شهر را آینه‌کاری کرده‌اند.»

- «دادم برای تو شهر را چراغانی کنند.»

عباس می‌خندد. حتماً آن روز هم می‌خندیده، آن روز که بالای داربست چشمش به شهر افتاده و می‌رفته که آینه‌کاری شهر را برای «بهار» تمام کند.

نور آفتاب از توی تمام آینه‌های شهر بر سرش می‌ریزد. چشمهاش را می‌زند. بچه را نگاه می‌کند. می‌بویدش. می‌بوسدش. دستش را روی گونه‌اش می‌کشد. بچه می‌خندد و سرش به یک طرف می‌افتد.

آرام روی لبه بام می‌نشیند. کفش‌ها را رها می‌کند و پاهاش را یکی یکی از روی لبه بام رد می کند و برمی گردد رو به شهر. پاهاش توی هوا تاب می‌خورد. بچه را محکم‌تر با دو دست در آغوش می‌فشارد. لبهاش روی پیشانی بچه بوسه می‌زند. پاهاش را بالا می‌کشد و روی لبه

بام می‌ایستد. بچه تقلا می‌کند. عباس نگاهش می‌کند. می‌گوید: «مثل بهار است». زن می‌خندد. عباس تور را از روی صورتش کنار می‌زند و موهاش توی باد پخش هوا می‌شود.

موهای سیاه و لخت‌اش خود را از زیر روسری بیرون می‌کشند و روی صورتش شلاق می‌زنند. می‌لرزد. اشک توی چشمهاش پر می‌شود، بغض توی گلویش. باز بچه را نگاه می‌کند و به آغوشش می‌فشرد. بچه گریه می‌کند. جیغ می‌زند. بی‌تاب است.

خودش را جلو می‌کشد. از لبه بام جدا می‌شود. داد می‌زند: «عباس.»

عباس می‌خندد. روی زمین آغوش باز می‌کند.

بچه توی راه از دستش رها می‌شود. گره روسری باز می‌شود و توی دست کودک با باد می‌رود. بچه انگار جیغ می‌کشد.

جمجمه‌های له شده روی زمین پخش می‌شود. عباس پیشانی‌اش را می‌بوسد و او را محکم به خودش می‌چسباند. سرد و سنگین روبروی ساختمانی با گرانیت سیاه می‌خوابند.

فقط تو می‌توانی خلوت اتاقم را پر کُنی!

■ اکرم امینی آزاد

پنج سال و هفده روز تمام، همه چیز، آن‌طور که تو می‌خواستی پیش رفت! همه‌ی خواسته‌هایت را پذیرفتم! و تو درست، درعصر یک روز بهاری وقتی روی نیمکت پارکی نشسته بودیم در قالب کلماتی که د رفضا معلق ماند و هیچ وقت باور نکردم، همه چیز را نابود کردی! خودت، فضای پارک، نیمکتی که رویش نشسته بودیم و آهنگی که از گوشی موبایلم خودش را بر فضای میان‌مان تحمیل می‌کرد، هیچ کدام را باور نکردم فقط وقتی که بارها و بارها تکرار کردی، رهایت کردم. دیگرنخواستم تو رابببینم حتی وقتی پیام دادی پشیمانی! مثل کبکی که سرش را زیر برف کند، رفتم تو خودم، خزیدم توچهاردیواری اتاقم. از صبح تا شب یا خواب بودم یا با خواندن کتاب، خودم را دست به سر می‌کردم، همه چیز برایم بی‌معنا شده بود زمان، مکان، آدم‌ها، عشق، امید! اگر کسی پا تو اتاقم می‌گذاشت مثل کسی که بد خواب شده باشد، بد خلق می‌شدم! انگار، غربت آن چهاردیواری متروک، تنها مرهم زخم ناسورم شده بود.

یک شب از این شب‌ها که تصویر چشمان میشی رنگت خواب از سرم پرانده بود، به سمت گنجه‌ی اتاق رفتم، از بین خرت و پرت‌ها پاکت خاک رُس را بیرون کشیدم. پارچ آب را از روی میز برداشتم و در خاک محتوی ظرف ریختم، مثل کودکی که اولین بار لذت گِل بازی را بچشد، با گل وَر رفتم، اول از جمجمه شروع کردم، خوب که شکل گرفت، خط میان چهره، بعد گونه و یک جفت چشم و لب و دهان، پاهای کوتاه، دست‌های بلند، کمری گود و شکم کمی بر آمده! آن قدر غرق کار شدم، که دیگر، فرصت این که بتوانم به چیزی فکر کنم را نداشتم. فقط وقت می‌کردم استراحتی کوتاه بکنم یا دوشی بگیرم و غذایی بخورم. دایی یوسف خوب موقعی آزادم کرده بود، خودش هم آزاد بود، منظورم از تعلقات زندگی و این چرندیات است! سالی یک بار کار را تعطیل می‌کرد و می‌رفت آن‌ورآب! قبل از این که برود گفته بود: «اگه کار آخرت خوب از آب درآد، تو نمایشگاه اتریش شرکت می‌دم!»

ولی برای من دیگر این چیزها مهم نبود، نه می‌خواستم دیده شوم، نه کسی یا جایی را ببینم. برای من حالا، امن‌ترین جای دنیا، همین چهاردیواری اتاقم بود که شب تا صبح، طوری غرق کار بشوم که اگر مادر غذا نیاورد، ندانم کی صبح و ظهر و شب است؟! همه‌ی فکر و ذهنم شده بود پیکر! می‌خواستم فقط و فقط او خلوتم را پر کند. شب و روزم رابه پایش گذاشتم، بارها جزء به جزءش را چک کردم، حتی از یک خط یا نقطه‌ی کوچک، غافل نماندم. می‌خواستم کاملاً بی‌عیب ونقص باشد! اما هر کاری می‌کردم از سنگینی نگاهش کم نمی‌شد! گویی بخواهد من را از یک اتفاق یا واقعه‌ی گنگ، بترساند! یک جفت چشم میشی سرزنش‌گر، که هر چه فکر می‌کردم یادم نبود مشابهش را کجا دیدم؟! هر ترفندی زدم نشد، بالاخره تصمیم گرفتم پلک‌هایش را طوری پایین بیاروم، که اگر کسی دید فکر کند سال‌هاست به خواب رفته! ساعت‌ها وقت گذاشتم، چند شب و روز! وقتی خوابیدم که چشم‌های من هم مثل چشم‌های او بسته شد. همان‌جا، کنار پیکر، یعنی درست زیر پای او خوابم برد. مثل کاه‌برگ سبک و تو خالی در هوای آزاد می‌دویدم، با همان اندام بلند و سنگین روبه‌رویم ایستاد! از این که مقابلش تلوتلو می‌خوردم، خجالت کشیدم و احساس تنفرکردم، پشت به او کردم و دورشدم. دوباره، مقابلم سبز شد! جرات نکردم، قدم از قدم بردارم، راستش ترسیده بودم! همان‌طور که می‌لرزیدم دو چشم میشی رنگش را به من دوخت و گفت: «آن‌قدر جسور شدی که پلک‌های من را می‌بندی؟!» در حالی که سعی داشتم لرزش دست و پایم را نبیند، با لحن تندی گفتم: «زیادی گستاخ بود!» انگوری از ظرف میوه‌ی بین‌مان برداشت و به طرفم پرت کرد! خواستم تلافی کنم، صحنه‌ی خواب عوض شد. درست مثل صحنه‌ی تئاتر! چشمه‌ای جاری شد. هاج و واج مانده بودم؟! ترسی که چند لحظه پیش در وجودم ریشه دوانده بود، دوباره زنده شد، حالا دیگر نه تنها به آدم‌های دور و بر، بلکه به همه چیز شک داشتم، به چشمه، به آب، به وسوسه‌ای که پایم را دنبال خودش می‌کشید! با خود گفتم: «نکنه نزدیک شم، خشک بشه؟!» این بود که آهسته و آرام پیش رفتم، طوری که حوصله‌ام سر رفت و مجبورشدم کنار چشمه بنشینم! با کیفی غیر قابل وصف مشتی آب به

صورتم زدم! مشتی هم خوردم! خشم، نفرت، ترس، گستاخی و هر چه که به او ربط پیدا می‌کرد را فراموش کردم. نگاهم را که به آن طرف چشمه بردم، مجید خان گله‌دار محل را دیدم! گوسفندهای زبان بسته‌اش برای این که زودتر از بقیه آب بخورند یکدیگر را هول می‌دادند و با کله به هم می‌کوبیدند. غرق تماشای آن‌ها بودم که پرسید: «حال و روزت چطوره؟!» گفتم: «ای!» و بعد محو تماشای ماغ کشیدن دو گاو خشمگین شدم که هنوز نوبت آب خوردن‌شان نرسیده بود! دیگر مجید خان را ندیدم، درست حدس زده بودم میان اتاقم نشسته بود و زل زده بود به پیکر! تا من رادید گفت: «عجب چیزی ساختی پسر؟!» آدم بدی نیست ولی از او یک تصویر بیشتر نمی‌شود داشت! چاقو به دست به سمت گوسفندها می‌رود و آن را روی گردن زبان بسته‌ها می‌گذارد و در یک آن، سر از تن‌شان جدا می‌کند! تکیه کلامش این است که: «برا خودت گاوی،گوسفندی؟!» گفت: «پسر، برا در اَمون موندن از قضا و بلا و چشم و نظر، گاوی! گوسفندی؟!» نمی‌دانستم دارد طعنه می‌زند یا جدی می‌گوید؟! اما تنم مور مور شد و یاد روزی افتادم که پدر، دست دور گردن گوسفندی انداخته بود و به زحمت آن را می‌کشید، گوسفند با سماجتی تمام کف پایش را به کاشی حیاط چسبانده بود و تکان نمی‌خورد. تا آن روز به چشم‌های هیچ زبان بسته‌ای خیره نشده بودم وقتی نگاهم به نگاهش افتاد، معصومیتی را دیدم که عجیب بود! چشم تو چشم من دوخته بود و نعره می‌زد! دلم می‌خواست کمکش کنم اما زورم به پدر نمی‌رسید!؟ پدر هنوز او را می‌کشید و او سمج و یک دنده، تکان نمی‌خورد، عاقبت خم شد و بغلش کرد. حالا فریادش به گوش همه‌ی محل می‌رسید! کنار درخت بید وسط حیاط، از بغل پیاده‌اش کرد، با طناب به درخت بست و سوهان به چاقو کشید. مادر با یک کاسه آب بالا سرش ایستاده بود. یعنی مجبور بود. پدر اعتقاد داشت وقتی کار می کند من و مادر کمک دستش باشیم وگرنه مادر هم مثل من دل خوشی از این کار نداشت. حتی می‌گفت: «اول زندگیمون ازش خواسته بودم تو خونه کار نکنه!» ولی پدر، در جواب گفته بود: «با دختر سَلاخ ازدواج کردم کمک حالم باشه نه مانع کارم!» خودم هم تا همین چند وقت پیش وَر دستش بودم. حاضر بودم تا صبح کابوس ببینم اما داد و بیدادش را نشنوم. بند گوسفند را از درخت باز کرد کاسه آب را از مادر گرفت و به زور به خوردش داد! گوسفند با همان چشم‌های معصوم دوباره نگاهم کرد. دلم ریش ریش می‌شد و از این که نمی‌توانستم کاری بکنم احساس شرم می‌کردم. پدر دست و پای حیوان را خم کرد و با زور و لگد او را روی زمین خواباند. وقتی پایش را گذاشت رو دست و پایش، تنم خیس شد و دست و پایم لرزید. نزدیک‌تر رفتم، کارد به دست، مثل کمانی، به طرفش خم می‌شد! بالای سرش ایستادم! ناخودآگاه چشم‌هایم را بستم، شاید از ترس، شاید هم در نگاهش موجی چیزی بود که نتوانستم ادامه دهم. چاقو به دور گردنم کشیده شد و نبرید، پدر دوباره سوهان کشید، هنوز چشم‌هایم بسته بود، چاقو باز به دور گردنم کشیده شد! درد وحشتناکی سر تا پای وجودم را پر کرد. نعره‌ی گوسفند خاموش شد، حس می‌کردم، خون گرم از شکاف گردنم بیرون می‌زند با تمام قوا فریاد زدم نه! وقتی چشم‌هایم را باز کردم، مثل همیشه، خون سرخ، پای درخت بید را گلگون کرده بود. سر از تن حیوان جدا و لاشه‌ی لرزانش طرف دیگر افتاده بود. غبار مرگ چشم‌های میشی رنگش را بی‌حالت کرده بود، طوری که جرات نکردم نگاهش کنم.

..... پدر با چالاکی خاصی در حرکات و شوقی در نگاه، چاقوی خون آلود را توی آب حوض فرو کرد، نگاهم در آب یخ زد با خود گفتم: «لعنت به این زندگی! حالا که ضعیف‌تری قربونی می‌شی و آب از آب تکون نمی‌خوره!» نزدیک حوض شدم، هر چه خورده بودم را بالا آوردم، پدر می‌خندید و می‌گفت: «اسمش رو گذاشته مرد، خجالتم نمی‌کشه!» مادر با عجله و دلواپسی به آغوشم کشید و گفت: «از این جا بریم!» بعضی روزها به پنج شش تا هم می‌رسید، البته اگر تعداد سَلاخ‌خانه را حساب نکنم! می گفتم: «اینم شد شغل؟!» می‌گفت: «از این بهتر نمی‌شه!» یقین داشتم از این کار لذت می‌برد! بعضی وقت‌ها حس می‌کردم، خانه پر از روح زبان بسته‌هایی شده که شب‌ها تو جِلد کابوس

خوابم را زهر می‌کنند! همین چند شب پیش، خواب دیدم، درخت بید وسط حیاط به شکل گاوی درآمده که روی پاهای عقب ایستاده و شاخه‌های درختی که سر از تن گاو درآورده پُر از سر گوسفدهایی بود که وقتی دهانشان باز می‌شد شبیه گرگ می‌شدند. پدر زیر درخت بود و گویی پوست از تن لاشه‌ای می کند، هر چه بود سرش گرم بود و متوجه پوزه و دندان‌های خشمگین گوسفندها که مثل گرگ‌های گرسنه به او حمله می‌کردند نشد، لحظه‌ای بعد، لباس‌های تکه پاره‌اش را دیدم که زیر درخت بید افتاده بود. بعد هم با جیغ و فریاد از خواب پریدم! به قدری وحشت کرده بودم که تا لحظاتی طولانی در رختخواب ماندم، ولی بعد به خود جرات دادم و به طرف پنجر ه رفتم! پنجره‌ای که پرده‌اش را کیپ تا کیپ کشیده بودم و چند سالی می‌شد که باز نشده بود. فکرش را بکنید، دست کم روزی دو سه تا گوسفند سلاخی می‌شد، با آن خون وخونریزی و لاشه و پوست، مگر هوای سالم هم می‌ماند؟! از وقتی که خودم را تو اتاقم حبس کردم دیگر مجبور نبودم ناله‌ی زبان بسته‌ها را بشنوم یا لاشه و خون ببینم! آن روز هم زود از پشت پنجره برگشتم و سعی کردم خودم را مشغول کاری کنم که ناگهان یکی به در زد، در را که باز کردم دایی یوسف را دیدم. دایی قبل از این که من را به آغوش بکشد یا حالم را بپرسد به سراغ پیکری که درست روبه‌رویش بود رفت. با دقتی تمام سر تا پایش را ورانداز کرد، روی خط‌های ریز و درشت یا نقطه‌های کوچک تنش دقیق شد و تا دلیل چشم‌های بسته‌اش را پرسید حرف تو حرف آوردم! از حالت چهره و نگاهش خواندم که می‌گوید: «حقشه، تو نمایشگاه ...» و گفت. با این حرفش انگار نیمه‌ی تنم را جدا کنند! بی‌آنکه قصد و نیتی داشته باشم پریدم تو حرفش و گفتم: «نه!» و بعد مثل مادری که بخواهند نوزادش را بگیرند به پیکر چسبیدم.دایی رنگ‌به‌رنگ شد و انگار دلخور شده باشد از ما فاصله گرفت، به روی خودم نیاوردم. پرسیدم: «کی برگشتی؟! چرا بی‌خبر؟!» دایی با سرعت و جدیت همیشگی از جایش بلند شد و به طرف در راه افتاد! در این هنگام، مادر با شیرینی و چای وارد شد و با تعجب رو به دایی پرسید: «کجا؟! » و دایی با همان شتاب در حرکات و گفتار جواب داد: «اومدم به اسحاق بگم بیاد کمکم، باید ضرب‌الاجل خودم رو برا نمایشگاه آماده کنم!» بعد شیرینی برداشت و در حالی که مادر را به آغوش می‌کشید گفت: «یه وقت دیگه حتماً می‌آم!»

از همان شب به کارگاه رفتم! هر دو سخت مشغول کار شدیم، قرار بود دایی در این نمایشگاه نمایی از کار و نقش زن روستایی یا ایرانی سده‌ی پیش ارائه بدهد. زنانی در حال رختشویی، پخت نان، قالی بافی و ... . چند کار بود که نزدیک شش سال و اندی وقت دایی را گرفته بود و حالا چند تا از آن‌ها احتیاج به ترمیم و روغن‌کاری داشت. به قدری سرمان شلوغ بود که سرپایی غذا می‌خوردیم اصلاً متوجه نبودیم کی می‌خوابیم و کی بیدار می‌شویم! از آن‌جایی که این هنر را مدیون دایی بودم غمی نداشتم که شب و روزم را به خاطرش صرف کنم ولی تنها نگرانی من، پیکر بود! گرچه او را توی گنجه‌ی اتاق لای چند ملافه و چادر شب پیچیده بودم و هیچ کس کلید اتاق را نداشت! ولی بدجو ردلتنگش بودم. بعد از یک ماه، دوری از خانه و پیکر، درست عصر روزی که به اتفاق بقیه، دایی را بدرقه کردیم به خانه برگشتم. اول متوجه چیزی نشدم ولی وقتی نگاه عمیق و معنادار پدر برای چند لحظه به چشمانم دوخته شد، نگاهی به مادر و بعد به دور و برم انداختم، درست نمی‌دانستم چه حسی دارم؟! نوعی گیجی که بعد از دیدن یک خواب به سراغ آدم می‌آید یا نوعی منگی که وقتی برای اولین بار به جایی ناآشنا می‌روی؟! نه اثری از درخت بید و نه حوض وسط حیاط بود. خوشه‌های گندم، در جای‌جای باغچه به بذر نشسته بود. پدر از جایی که قبلاً حوض و حالا جایش را نهالی پر کرده بود نگاهی سراپا مهر به من انداخت و درست مثل پسر بچه‌ای که منتظر تایید و تشویق باشد و والدینش به روی خود نیاورند نگاهم را از او گرفتم و به سمت انباری گوشه‌ی حیاط رفتم. با دقت، دیوارهای انباری را ازنظر گذراندم. اثری از آن‌ها نبود، منظورم چاقوهای ریز و درشت و چند تبری بود که از کوچک و بزرگ با میخ روی دیوار انباری چیده می‌شد و حالا جایش را قیچی باغبانی و داس وخیش و این‌طور چیزها گرفته بود. فریادی از سر شوق زدم و به وسط باغچه رفتم، مشتی گندم چیدم و ناخودآگاه به طرف اتاقم دویدم و با شتاب در گنجه را باز کردم. پیکر را بیرون آوردم و شروع به شکافتن ملافه‌های دورش کردم. مثل همیشه استوار و با شکوه مقابلم ایستاد! گفتم: «ببین چی خلق کردم؟!» با همان پلک‌های بسته و لحنی حق به جانب گفت: «گیسوانم؟!» گفتم: «کچلی گرفته بودی! خودت رو تو آینه ندیدی؟!» گفت: «حتماً افتادگی پلکم داشتم؟!» سکوت کردم! داد زد: «حرف بزن!» با مِن‌مِن گفتم: « طاقت نگات رو نداشتم.» خواستم بگویم: «من رو یاد نگاه اون زبون بسته می‌اندخت، ترسیدم!» طوری نگاهم می‌کرد که انگار مرتکب جرمی شده باشم! درست مثل آن نگاه معصوم میشی رنگ! ولی نگاه پیکر معصوم نبود! به هیچ وجه! گفتم: «شاید هم خواستم انتقام بگیرم!» انگور نیم‌خورده‌ی دستش را پرت کرد، اما نه به طرف من، به گوشه‌ای نا معلوم! نشستم روی زمین، جایی که بالا سرم ایستاده بود. خوشه‌های گندم را میان دستم مرتب کردم، خواهش کردم بنشیند! خوشه‌ها را با ظرافت روی سرش چیدم، گیسوان مواج طلایی رنگ دور شانه‌هایش را پر کرد، رنگ و رویش

سرخ شد، مثل گل سرخی که از میان مزرعه‌ی گندم سر درآورد. هیجان زده مرا به آغوش کشید، بوسه‌ای بالای پلک‌هایش زدم و چشمانش گشاد شد، به قدری که خنده از حدقه‌ی آن‌ها بیرون بریزد. غرق بوسه و نوازشم کرد! شوکه شدم و نجواکنان در گوشش گفتم: « فقط تو می توانی خلوت اتاقم را پُر کنی!»

قصه‌ی سالن

علی پاینده جهرمی

سالنی را در نظر بگیرید؛ مدور. کُلی صندلی به مانند استادیوم از پایین آن چیده شده تا به بالا. صندلی‌ها روی مرکز سالن مسلطند. یک چلچراغ خیلی خیلی بزرگ، اِ... این که صفت است، وسیع... این هم صفت است، آه... بیست متر در بیست متر را هم می‌گذاریم بالایش توی سقف. کمی آن طرف‌تر همین‌طور که داستان ما در حال گسترش است، مردی روی پله‌هایی که به سالن منتهی می‌شود در حال دویدن است. از قضا او همین دیشب تعداد زیادی قرص خورده و خودکشی کرده که حتمن به این جلسه برسد. اینکه چطور او از این جلسه که روی صفحه‌ی کاغذ ما (که اتفاقن[۱۳] جهانی دیگر است) اتفاق می‌افتد مطلع شده ربطی به پلات ندارد. ما هم میل نداریم تمام زوایای داستان را برای خواننده‌مان هویدا کنیم چرا که این‌طور کارمان خیلی سخت می‌شود. مهم آن مرد است که همین‌طور می‌دود و می‌دود و پله‌ها را دو تا یکی کرده تا سرانجام در آخرین لحظه پیش از آنکه آخرین صندلی هم پر بشود خود را می‌رساند و می‌نشیند روی آن. کیفش را باز می‌کند و کلی کاغذ سفید و چند قلم می‌گذارد روی میز جلوی رویش. میز از کجا آمده، خُب ما تصمیم گرفته‌ایم برای اینکه کارش از بقیه‌ی حضار آسان‌تر باشد پیش از آنکه او به صندلی برسد در متن دخالت کرده و با قلم‌مو برویم توی صفحه‌ی کاغذ و یک میز چوبی بکشیم زیر دستش. آخر می‌دانید، او از دیگر حضار مهم‌تر است. تا همین چند وقت پیش، اِ... پیش از آنکه برای رسیدن به داستان ما خودکشی کند، این مرد خبرنگار بوده. آن هم نه یک خبرنگار عادی، خبرنگاری که هر جا جنگی، انقلابی، حادثه‌ای اتفاق می‌افتاده زود دوربین و قلم و کاغذش را بر می‌داشته و می‌رفته آنجا. حالا هم او قرار است دنیای داستان ما را روی صفحه‌های کاغذ خودش ضبط کند. نوعی نسخه‌برداری. در پایین صفحه‌ی داستان، آه، درست کمی آن طرف‌تر از سکویی که نور چلچراغ کاملن روی آن محاط است، چند منشی هم نشسته‌اند اما زیرا چون[۱۱] آن‌ها ممکن است به عللی از عوامل مثلن وابستگی به جاهایی درست موضوع جلسه را ضبط نکنند و مثلن آن را جورِ دیگری نشان ندهند، ما به عنوان خدای مطلق داستان تصمیم گرفته‌ایم که خبرنگاری خودکشی کند و بیاید اینجا تا یک ناظر بی‌طرف هم حضور داشته باشد.

خُب از پلات که کامل خارج شدیم به خاطر حضور خبرنگار، برمی‌گردیم به جلسه‌مان. دری که معلوم نیست از کجا پیدایش شده باز می‌شود و فردی عظیم‌الجثه وارد می‌شود. (در لفافه نویسنده از منتقدین عزیز عذر می‌خواهد که این بار کلمه‌ای بهتر از عظیم‌الجثه نیافته. همچنین یک عذرخواهی دیگر هم همین ابتدای کار می‌کند زیرا چون او قصد دارد از این به بعد منتقدین را به هیچ انگاشته و تا می‌تواند برخلاف قواعد داستان‌نویسی کلی قید و صفت بریزد توی کارش و اگر قرار باشد مدام عذرخواهی کند خواننده داستان را ول می‌کند و می‌رود سر کار دیگری.) خُب باز که به خاطر منتقدین لعنتی از پلات خارج شدیم، برمی‌گردیم سر فرد عظیم‌الجثه. اینکه می‌گوییم او فرد است برای اینکه واقعن حتا نویسنده هم جنسیتش را نمی‌داند. قیافه‌اش شبیه قورباغه‌ای‌ست انسان‌نما که زوایای صورتش کِش آمده. درست به مانند موجودات فضایی فیلم‌های هالیوودی. رنگش هم سبز مایل به بنفش قهوه‌ای[۱۰] مانند است باز به مانند مریخی‌های فیلم‌های هالیوودی. تلوتلوخوران با وزن عظیمش در حالی که صدای قدم‌هایش توی کل سالن می‌پیچد آرام آرام می‌رود و می‌نشیند پشتِ صندلیِ جلویِ میزِ سنگیِ عظیمی[۲] که بالای همان سکوی زیر چلچراغ قرار دارد و پرونده‌های زیر بغلش را پهن می‌کند آنجا. صدای همهمه‌ای که تا حالا حضورش در داستان حس نمی‌شده به خاطر ورود او ساکت می‌شود و حضار همه برمی‌خیزند. چکشی که حتا نویسنده هم نمی‌داند از کجا پیدایش شده را برمی‌دارد و می‌کوبد روی میز سنگی. جرقه‌های آتش از زیر چکش بلند می‌شود و صدای آن می‌پیچد توی کلِ سالن و چند بار انعکاس می‌یابد. حضار همه می‌نشینند. قاضی، آه از کجا معلوم شد که او قاضی این جلسه است، خُب... از کجا؟ از کجا؟ ... نویسنده که همیشه چیزی را بیشتر از دیگران می‌داند در متن دخالت کرده و می‌گوید که او قاضی این جلسه است. منتقدین و خوانندگان محترم با دخالت او متوجه دادگاه بودن این جلسه می‌شوند. قاضی با صدایی دو رگه که باز انعکاس می‌یابد توی کل سالن می‌گوید: «بسیار خُب، اولین گروه را بیاورید.» همین‌طور

که او این سخن را می‌گوید خبرنگار ما هم در آن بالا عینکش را از جیب کت چرمش در می‌آورد و می‌زند به چشمش. بلند هم می‌شود تا بهتر مرکز سالن را ببیند. در واقع مجبور است که این کار را بکند چون همه‌ی حظار[۱۲] بلند شده‌اند و اگر او این کار را نکند مرکز سالن را درست نمی‌بیند. صدای همهمه هم از وَرایِ کاغذهای متن ما دوباره شنیده می‌شود. حضار بعضی که قد کوتاه‌ترند سرک می‌کشند، بعضی حتا روی نوک پا می‌ایستند، بعضی با انگشت اشاره مرکز سالن را نشان می‌دهند، بعضی... بعضی... خلاصه اینکه نظم سالن کم‌کم در حال به هم ریختن است که قاضی باز آن چکش آتشینش را برمی‌دارد و چند بار می کوبد روی میز سنگی. صدای او در کل سالن می‌پیچد: «نظم را رعایت کنید. هر کس مُخِل نظم باشد اخراج می‌شود.» حضار همه از او می‌ترسند و می‌نشینند. (چنانچه منتقدی در این لحظه بگوید که نویسنده باید به جای آوردن کلمه‌ی ترس آن را نشان بدهد نویسنده به او می‌گوید تُف به قواعد.) دری که با آن درهای دیگری که در داستان به آن‌ها اشاره شده فرق دارد باز می‌شود و گروهی وارد می‌شوند. پیشاپیش‌شان فرد کوتوله‌ای قرار دارد. نوک زنجیری که گروه را به هم متصل کرده در دستان اوست. این فرد به مانند موشی‌ست انسان‌نما با چشم‌های درشت و گوش‌های خفاش مانند. از قضا دو شاخ هم روی سرش دارد. پیراهن سفید و جلیقه‌ی قرمز به همراه شلوار سیاه دیگر جزئیات نمایان در ظاهر او هستند. شکمش جوری جلو آمد انگار که می‌خواهد بترکد و سگک کمربندش را پاره کند. هر از چند گاهی می‌ایستد و زنجیر را محکم می‌کشد و با این حرکت او دیگر اعضای گروه تکان شدیدی می‌خورند. حتا ممکن است یک یا چندتایشان به زمین بخورند که این باعث می‌شود پاهایشان درد بگیرد. اگر نویسنده بخواهد علت و معلول آن را توضیح دهد باید بگوید که علاوه بر زنجیر اولی که کل گروه را به هم زنجیر کرده زنجیر دیگری هم وجود دارد که پاهای هر کدام از این شخصیت‌ها را به هم متصل می‌کند. موش انسان‌نما آن‌ها را می‌کشد و می‌آورد درست روبه‌روی قاضی. بعد هم تعظیم قرایی[۱] می‌کند و پوزخندزنان دور می‌شود. شخصیت‌های داستان ما که با زنجیر به هم گره خورده‌اند، همگی به نفس‌نفس افتاده‌اند. بعضی همان‌طور ایستاده و بعضی دو دست روی زانو نفس‌نفس می‌زنند. قاضی یک بار دیگر با چکشش روی میز می‌زند. شخصیت ها همه صاف و صوف می‌ایستند. نه پلک می زنند و نه آب دهان قورت می‌دهند. هم زمان با این وقایع خبرنگار ما هم که کم‌کم داشتیم او را فراموش می‌کردیم در آن بالا قلم و کاغذش را برمی‌دارد و شروع می‌کند به شرح حال قضایا. کاغذی دیگر که با این کاغذ داستان ما فرق دارد قضایا را به شکلی دیگر در آن بالا ضبط می‌کند. در

این کاغذ صفحه‌ی داستان ما قاضی می‌گوید... اِ... پیش از آنکه قاضی به سخن درآید اول باید اولین نفر صف زنجیر شده‌ها از چپ (البته اگر از سمت قاضی به آن‌ها نگاه شود.) برای خواننده توصیف شود. همان شخصی که قاضی به او نگاه می‌کند و او را مورد خطاب قرار می‌دهد. او پیرمردی‌ست کشیده قامت با اندامی که نیرومند به نظر می‌رسند. پیشانیش پهن، ریشش باریک و بلند و چشمانش ارزق و ثابت بسان چشمان گربه است. چنانچه نویسنده بخواهد بیش از این چهره‌ی او را جزئی‌نگری کند اندازه‌ی داستان از کوتاه خارج شده و از رمان رد می‌شود. خوانندگان محترم در صورت لزوم می‌توانند به گنجینه‌ی تاریخ بشری مراجعه کرده و صدها کتاب راجع به او که اتفاقن در اکثرشان هم به جزئیات ظاهری اشاره شده مطالعه کنند. نویسنده بار دیگر در متن دخالت مستقیم کرده و نام او را فاش می‌سازد. بیشتر افراد سلاله‌ی بشری این شخصیت را به نام چنگیزخان می‌شناسند. البته اسامی بسیار دیگری هم دارد که نویسنده لزومی بر تکرار آن‌ها نمی‌بیند. حال باز می‌گردیم به سخن قاضی که می‌گوید: «های تو. تو به چه دلیل این همه انسان را کشتی؟ صدها شهر در شمال چین و ماورالنهر و ایران زمین به چه سبب به دستور تو ویران شدند؟ زن‌ها و کودکان چرا زیر سُم اسبان لشکریان تو تلف شدند؟ این همه آتش به مال و اموال مردمان دیگر برای چه زدی؟ چنانچه بخواهیم جنایات تو را بگوییم جلسه‌ی دادگاه قرن‌ها طول می‌کشد. تو حتا دستور دادی فرزند ارشدت را بکشند! واقعن چه دفاعی از خود داری؟!» چنگیزخان سرش را پایین می‌اندازد و به تفکر فرو می‌رود. تمام حضار داستان به او چشم می‌دوزند. حتا شاید توِ خواننده هم چنین باشی. آیا احساس نمی‌کنی در این لحظه که او تفکر می‌کند آب دهانت میان گلوگاه گیر افتاده و عقربه‌ی ثانیه شمار ساعتت از حرکت باز ایستاده است؟! در هر حال چنگیزخان سر از تفکر برمی‌دارد و می‌گوید: «می‌خواستم ملتم قدرتمندترین ملت جهان باشد. آن‌ها همیشه در سایه‌ی همسایگان قدرتمند خود بودند. در صحراهایی زندگی می‌کردند که نه شکار به اندازه‌ی کافی بود و نه آب برای زراعت. رمه‌هاشان کفاف همه را نمی‌داد و آن‌ها از خون هم‌وطنان خود تغذیه می‌کردند. برای همین بود که همه را متحد کردم.» چنگیز سر پایین افتاده‌ی خود را بالا می‌آورد و مستقیم در چشمان قاضی می‌نگرد. قاضی از هیبت او یک لحظه جا می‌خورد. چنگیز ادامه می‌دهد: «بِهشان گفتم که دیگر خون یکدیگر را نریزید. رمه‌های هم را ندزدید. مردان هم‌وطن خود را نکشید و از زنانشان بارور نشوید. بهشان گفتم که از این به بعد نامتان مغول است. جنگجویان برگزیده‌ی آسمان. دیگر از قبایل مختلف نیستید و همه یک قبیله‌اید. آن‌ها را به سوی شهرهای مردمی بردم که هیچ‌گاه آن‌ها را نمی‌دیدند. مردمی که بیشتر از مردم من غذا برای خوردن داشتند. مردمی که فرزندان‌شان از فرزندان ما بهتر لباس می‌پوشدند و زنان‌شان شب در رختخواب‌های نرم‌تری می‌خوابیدند. آن‌ها هیچ‌گاه به ما کمک نکردند. در عوض همیشه بین قبایل مختلف ما اختلاف انداختند. حق‌شان همین بود.» در این لحظه که چنگیز ساکت می‌شود قاضی آب دهانش را قورت می‌دهد. توِ خواننده هم می‌توانی آب دهانت را قورت بدهی. قاضی با دو انگشت دست چپ زیر چانه‌اش را می‌گیرد و چشم‌هایش را می‌بندد. می‌گوید: «بسیار خُب... بسیار خُب...» قاضی ناگاه چشم‌هایش را باز می‌کند و ادامه می‌دهد: «تو تبرئه می‌شوی.» قاضی همان‌طور که با چکش خود روی سکو می‌زند سخن خود را تکمیل می‌کند: «و به جهنم نمی‌روی. برمی‌گردی.» همه‌ی حضار متعجب با چشم‌های از حدقه درآمده به قاضی می‌نگرند امّا قاضی وقت چندانی ندارد و اصلن قرار نیست که به کسی پاسخگو باشد بنابراین سریع روی خود را به نفر بعد از چنگیزخان، البته از زاویه دید خودش می‌کند و می‌گوید: اِ... باز هم باید این شخصیت کمی جزئی‌نگری شود جهت ایجاد تصویر در ذهن خواننده. اِ... اعضای بدنش قوی و متناسب، قامتش پست و خودش عصبی تر از آنچه نشان می دهد. پوستی سفید به جز گونه‌ها و سینه که به سرخی می‌زند. دماغی مانند دماغ عقاب و چشمانی به رنگ‌های مختلف. چشم چپ سبز فام و چشم راست سیاه. خُب، فکر می‌کنم تا همین جا هم برخلاف قواعد داستان‌نویسی بیش از حد حرکت داستان را متوقف و به جزئیات پرداخته باشیم. نامش را هم می‌گوییم که کار کامل شده باشد. نام این مرد اسکندر است. اسکندر کبیر. Alexander the Great یا شاید هم great Alexander . قاضی به او می‌گوید: «های تو. تو به چه سبب به آسیا حمله کردی؟ سال‌ها بود که جنگ جدی‌ای در آن ناحیه رخ نداده بود و به همین سبب مردم در رفاه و آرامش به سر می‌بردند. کشور همسایه‌ات یونان را چرا؟ در آنجا چرا این همه آدم را کشتی؟ مگر نه اینکه حتا استادت از مردمان آن سرزمین بود! چرا هر چه سردارانت به تو پیشنهاد کردند که صلح کن قبول نکردی و باز به تجاوزهایت ادامه دادی؟! تخت جمشید[۳]، پایتخت پارسی‌ها را برای چه آتش زدی؟ این همه استادکار از ملل مختلف سال‌ها زحمت کشیدند، آن وقت تو در یک شب همه را به خاطر حرف یک زن فاحشه آتش زدی و ویران کردی! هر جا که پا گذاشتی جز ویرانی از تو ندیدیم. جنایات تو هم بیش از حد تصور است. واقعن چه دفاعی داری؟!» در این لحظه از داستان اسکندر هم مثل چنگیز سر به پایین انداخته و به تفکر فرو می‌رود. شاید هم تمام وقایع قبلی تکرار بشوند. شاید همه در روی

سکوها با چشم‌هایشان زوم کنند روی او. حتا تو خواننده هم چشم‌هایت ثابت شده باشد و مستقیم از ورای صفحه‌ی کاغذ بتوانی چهره‌اش را ببینی. همان لحظه‌ای که چشم‌هایش را باز می‌کند و نوک تیز نگاهش فرو می‌رود در چشمان قاضی. او می‌گوید: «آرزویی داشتم. آرزویی بزرگ. آرزوی آنکه بزرگ‌ترین فاتح جهان باشم. آرزوی آنکه به آخرین دریا برسم و سربازانم پاهایشان را در آب آن دریا بشویند. آرزوی آنکه با سربازانم به جایی بروم که هیچ سرداری به آنجا نرسیده. آرزوی آنکه بزرگ‌ترین جنگاور تاریخ بشریت باشم. آیا این آرزو ارزش تمام این کارها را نداشت؟!» در این لحظه در حالی که همه‌ی حضار از تعجب در حال درآوردن شاخ واقعی هستند این بار قاضی سر به پایین می‌اندازد و با چشمان بسته به تفکر فرو می‌رود. حتا وقتی من نویسنده دستم را روی سرم می‌گذارم احساس می‌کنم که تیزیِ نوک دو شاخ را که در حال روئیدنند حس می‌کنم. بهتر است توِ خواننده هم دستی روی سرت بکشی و پیش از آنکه مردم کوچه و خیابان بهت بخندند فکری به حال خودت بکنی. در هر حال در این لحظه قاضی همان‌طور که مبهوت سخنان سردار بزرگ شده و تمام جنایات او را فراموش کرده سخنی می‌گوید که باعث می‌شود سرعت رویش شاخ‌های نویسنده چند برابر بشود. (نویسنده به قدری متعجب شده و سرعت رویش شاخ‌هایش زیاد که نگاهی به حضار داستانش نمی‌کند و نمی‌داند که آیا آن‌ها و همین‌طور خواننده هم مثل اویند یا نه.) قاضی می‌گوید: «بسیار خُب. تو هم تبرئه می‌شوی و به جهنم نمی‌روی.» پیش از آنکه قاضی چکشش را بردارد و بخواهد دوباره آن را روی سکوی سنگی بکوبد، اِ... همان‌طور که دستش به سمت چکش می‌رود اسکندر دوباره به سخن در می‌آید و باعث می‌شود دست قاضی معلق در فضا باقی بماند. اسکندر می‌گوید: «در ضمن جناب قاضی، این که شما می‌گویید من هر جا که پا گذاشتم فقط ویران کردم صحیح نیست. شاید هم اطلاعات غلط بِهِتان داده باشند. من شهرهای زیادی هم به نام خودم ساختم. معروف‌ترین‌شان اسکندریه‌ی مصر است که قرن‌ها پایتخت آن کشور بود.» قاضی با صدایی کمی دلخور[۴] به اسکندر پاسخ می‌دهد: «حال که تبرئه شده‌ای، دیگر نمی‌خواهد خودت را برای ما بگیری و ما را زیر سؤال ببری.»

و قاضی عملش را کامل می کند. یعنی بار دیگر با چکش آتشینش چند بار روی سکو می‌زند. (و در دل به خود می‌گوید این کارت هم برای این بوده که نامت را سر زبان‌ها بیندازی وگرنه ذاتت همان ویرانی بوده نه آبادانی.)

خُب، نفس نویسنده تا این‌جای داستان گرفته و پیش از آنکه دوباره دو پا با قلم بپرد وسط متن باید جرعه‌ی آبی بنوشد. توِ خواننده هم می‌توانی چنین کنی. شاید هم دلت بخواهد که داستان را همین‌جا نیمه کاره رها کنی و بروی سر کار دیگری امّا... صبر کن. قاضی روی خود را به نفر بعدی کرده. می‌گوید:... اِ... باز هم باید شخصیت جزئی‌نگری شود. او مردی‌ست بلند بالا با قامتی کشیده. سرش بزرگ، پیشانیش بلند، و رنگ چهره‌اش سپید مایل به سرخی. اندامش استوار، شانه‌هایش فراخ، انگشتانش درشت، ریشش صاف و آویخته، دست و پای راستش شل و لنگ... آخ... فکر می‌کنم نامش لو رفت. او تیمور لنگ است. قاضی به او می‌گوید: «به من نگو که ملت تو هم بدبخت بود و تو می‌خواستی پیغامبرشان باشی. و نگو که می‌خواستی بزرگ‌ترین فاتح جهان شوی. تو... تو... تو به چه حق سر مردم را می‌کندی و از آن‌ها کله منار می‌ساختی! برج می‌ساختی از سر هم‌نوعان خودت! تنها یک کشور در آسیا از شرت در امان ماند و آن هم به سبب آن بود که حضرت عزرائیل مجالت نداد وگرنه چین را هم مثل دیگر کشورها ویران می‌کردی.»

قاضی پرونده‌ی قطوری را از پرونده‌های زیر دستش جدا می‌کند و ادامه می‌دهد: «ببین... این یک پرونده تنها مربوط به جنایات یکی از لشکرکشی‌های توست. تازه منشی ما کلی خلاصه‌نویسی کرده و بقیه را جا داده در یک انبار اختصاصی. واقعن رویت می‌شود از خودت دفاع کنی؟! بِنال ببینیم تو چطور می‌خواهی از مجازات بِرَهی.»

چشم من از وَرای صفحه‌ی کاغذ به تیمور دوخته شده. خیلی دلم می‌خواهد بدانم او چه پاسخی می‌دهد. حضار داستانم هم همه چنینند. حتا پشه‌ای پر نمی‌زند و پلکی زده نمی‌شود. سکوت مطلق چنان سنگین که دیواره‌های داستان در حال فرو ریختن باشد. همه زل زده‌اند به تیمور امّا... او نه تفکر می‌کند و نه سر به پایین می‌اندازد. هیچ‌گونه آثار ندامتی در چهره‌اش نیست. لبخند روی چهره‌اش نشسته و زُل زده به قاضی. یک لحظه همان‌طور که سعی می‌کنم صدایی از گردنم بلند نشود آرام آن را می‌چرخانم سمت قاضی. سر به پایین انداخته و پرونده را می‌خواند. نجوا کنان می‌گوید: «هیچ پاسخی نشنیدیم.» و بلند همان‌طور که سرش را بلند می‌کند ادامه می‌دهد: «چرا جواب نمی‌دهی!» تیمور با لحنی که هیچ نشانی از استرس در آن نیست می‌گوید: «خُب...» ساکت می‌شود. قاضی می‌گوید: «خُب چه!... دِ جواب بده دیگر.» تیمور می‌گوید: «آیا شما کتاب مرا خوانده‌اید؟ منم تیمور جهان‌گشا.» قاضی چند بار با انگشت شست و اشاره‌ی دست چپ زیر چانه‌اش را می‌مالد. می‌گوید: «خُب...» تیمور می‌گوید: «خُب...» قاضی سرش را پایین می‌اندازد و چشمانش را می‌بندد. تیمور ابروی چپش را بالا می‌برد.

قاضی ناگاه چشمانش را باز می‌کند، چکش را برمی‌دارد و می‌کوبد روی سکو. بلند می‌گوید: «تو هم تبرئه می‌شوی و به جهنم نمی‌روی.» همان‌طور که قاضی ادامه می‌دهد: «برمی گردی.» تیمور دستپاچه دست و پایش را تکان می‌دهد و مِن‌مِن‌کنان می‌گوید: «جناب... قاضی... جناب قاضی... صبر کن...» صدایش ساکت می‌شود. دستی روی دهانش قرار گرفته و جلوی حرف زدنش را گرفته. مرد سمت چپش (البته از سمت قاضی) دهان او را محکم گرفته و خشمگین به چشمانش می‌نگرد. تیمور از ابهت او در دل می لرزد[۵] و ساکت می شود. او مردی‌ست با سبیل هیتلری. از قضا نامش هم هیتلر است. همین که تیمور ساکت می‌شود، او رو به قاضی می‌کند و صاف و صوف می‌ایستد. قاضی به او می‌گوید: «های تو... آدولف. آدولف هیتلر. خیلی دلم می‌خواهد بدانم تو چه جوابی داری! مردک. یهودی‌ها را به بهانه‌ی حمام به صف می‌کردی و می‌فرستادی زیر دوش گاز سمی! می‌خواستی نسل اسلاوها را تنها به خاطر اینکه بیچاره‌ها از نژاد دیگری بودند براندازی! حتا به اندیشمندان کشور خودت رحم نکردی. تو به چه سبب تمام جهان را در خون و آتش فرو بردی و آغازگر یک جنگ جهانی بودی؟! تو بِنال ببینیم چه دفاعی از خود داری؟! نکند حالا هم می‌خواهی به ما بگویی که به خاطر نژاد برتر بوده ها...؟» هیتلر وسط حرف قاضی می‌پرد و می‌گوید: «اتفاقن جناب قاضی می‌خواستم همین را بگویم. همه‌ی این‌ها برای این بود که اعتقاد داشتم. اعتقادی راسخ به برتری نژاد ژرمن‌ها. اعتقاد به اینکه ما آفریده شده‌ایم تا جهان را اصلاح کنیم. آفریده شده‌ایم تا این کره را از دیگر نژادهای پست پاک نماییم. نژادهایی که ویروس مانند این کره را نابود می‌کردند و ما وظیفه داشتیم چون یک آنتی ویروس در مقابل‌شان بایستیم. اعتقاد به اینکه نژاد ما تنها راه رستگاری بشر است. راستش را بخواهید...»

هیتلر محکم سخن خود را کامل می کند: «هنوز هم همین را اعتقاد دارم.»

قاضی این بار بدون آنکه مثل دفعات قبل چشم‌هایش را ببندد سر به پایین انداخته و همان‌طور که با دو انگشت چانه‌اش را می‌مالد زل زده به کاغذهای زیر دستش ناگاه چکش را برمی‌دارد و عمل قرینه‌ی خود را تکرار می‌کند: «بسیارخُب. تو هم تبرئه می‌شوی و به جهنم نمی‌روی.» همان‌طور که بار دیگر صدای چکش آتشین در سالن داستان طنین می‌افکند، شاخ‌های من در حال تبدیل به یک درخت تنومند است. توِ خواننده را نمی‌دانم. به حضار داستانم هم که نمی‌توانم اجازه بدهم زیرا چون در صورت رسیدن اندازه‌ی شاخ‌ها به حدی که در این لحظه باید باشد، سقف سالن داستان فرو می‌ریزد و کل قصه خراب می‌شود و ما به عنوان خدای مطلق این جهان نمی‌توانیم چنین اجازه‌ای بدهیم زیرا چون هنوز یک نفر از صف زنجیر شده‌ها باقی مانده. آخرین نفر یا شاید هم اولین نفر از راست.[۷](البته اگر باز از سمت قاضی به آن نگاه شود.) این بار بی‌توجه به جزئیات و تصویرسازی می‌رویم سر نامش. نام این مرد ناپلئون است. ناپلئون بناپارت. خوانندگان محترم در صورت نیاز به داشتن تصویر ذهنی می‌توانند به اینترنت مراجعه کرده، سایت گوگل را باز و آن را روی قسمت imeges[۶] قرار دهند. آن‌گاه با سِرچ نام این شخصیت هزاران تصویر ذهنی خواهند داشت و این خیلی از تصویرسازی به روش داستانی بهتر است.[۸] قاضی رو به ناپلئون می‌گوید: «آخ...» با دست راست روی صورتش می‌کشد و ادامه می‌دهد: «تو...» قاضی خسته ادامه می‌دهد: «تو... تو چرا کارهایت را کردی؟! خودت بگو.)) ناپلئون می‌گوید: «جناب قاضی...» ناپلئون ساکت می‌شود. قاضی می‌گوید: «جناب قاضی چه؟!» ناپلئون یک گام جلو می‌رود. زنجیر کشیده می‌شود و او را متوقف می‌کند و اجازه‌ی پیشروی بیشتر نمی‌دهد. ناپلئون با صدایی پایین که به سختی شنیده می‌شود می‌گوید: «جناب قاضی، لااقل جنایات من به اندازه‌ی چنگیز و تیمور که نیست. حتا در حد هیتلر هم نیست. تازه... »

ناپلئون زیر چشمی نگاهی اشاره‌گونه به سقف بالای داستان (همان‌جایی که ممکن است کاغذ تمام بشود) می‌کند و ادامه می‌دهد: «من حالا که این داستان در حال نگارش است کلی محبوب شده‌ام. دیگر کسی راجع به جنایاتم صحبت نمی‌کند. تصور خیلی‌ها از من یک قهرمان است. حالا... نمی‌دانم... هر طور میل شما باشد.» قاضی در کسری از ثانیه فکری می‌کند و... خُب معلوم است. دوباره با چکشش روی سکو می‌زند و بلند می‌گوید: «تو هم تبرئه می‌شوی و به جهنم نمی‌روی.»

در این لحظه از داستان ناگاه صدایی فریادگونه[۹] از بالاترین نقطه‌ی کاغذ اِ... ببخشید سالن به گوش می‌رسد. همه‌ی سرها به آن سو چرخیده می‌شود. او خبرنگار ماست که قرار است به منتقدین نشان دهد که حضورش در داستان بی‌فایده نبوده. همه ساکت می‌شوند و به او چشم می‌دوزند. خبرنگار یک لحظه در زیر آن همه نگاه در خود فرو می‌رود اما سریع خود را جمع و جور می‌کند و ادامه می‌دهد: «پس مجازات چه می‌شود! مکافات عمل!»

قاضی با پشت دست محکم روی پیشانیش می‌زند. سرهای نیمی از حضار داستان به سمت مرکز سالن برمی‌گردد. نیمی دیگر (البته حدوداً[۱۰])

هنوز به خبرنگار نگاه می‌کنند. چنگیز با صدای بلند رو به او می‌گوید: «مگر مجازاتی بدتر از این هم وجود دارد!» هیتلر چند بار سرش را بالا و پایین می‌برد. تیمور می‌گوید: «سرنوشتی بدتر از این وجود ندارد. بازگردیم به همان خاکروبه. به نظر من که جهنم جای خیلی بهتری‌ست.» ناپلئون در حالی که نگاهی غضب‌گونه به قاضی می‌اندازد می‌گوید: «راستش من که ترجیح می‌دادم در پایین‌ترین طبقه‌ی جهنم جزغاله شوم تا برگردم به آنجا.» قاضی که انگار خیلی هم عجله دارد بی‌توجه به او بلند می‌گوید: «گروه بعدی را بیاورید.» موش انسان‌نما که معلوم نیست تا حالا کجا بوده به سمت گروه شخصیت‌ها می‌دود. همان‌طور که او نوک زنجیر را می‌گیرد، نویسنده تصمیم می‌گیرد در همین‌جا نقطه‌ای بر پایان داستان بگذارد زیرا چون اگر قرار باشد بقیه‌ی جلسه را ادامه دهد داستان از کوتاه رد شده و حتا عمر نویسنده هم کفاف پایان آن را نمی‌دهد. این هم نقطه. تاق تاق تاق...

پانوشت:

۱-در پانوشت نویسنده از اینکه متن چند غلط املائی داشته مثلن غرا با قاف نوشته شده از منتقدین عزیز عذر می‌خواهد. البته او هنوز بر سر نظر قبلی خود است و اعتقاد دارد که تف به تمام قواعد حتا آن‌ها که مربوط به نگارشند. (راستی می‌دانستید بوف کور هم غلط املائی دارد!)

۲- به این می‌گویند تتابع اضافات که از نظر قواعد داستان‌نویسی بسیار بد می‌باشد.

۳-نام این شهر در زمان خودش تخت جمشید نبوده. بعدها چون مردم محلی فکر می‌کردند که این ویرانه‌ها بقایای پادشاهی جمشید، شاه افسانه‌ای است به این نام معروف شد.

۴-در قواعد داستان‌نویسی آمده که نویسنده نباید برای شخصیت‌هایش با کلمات لحن بسازد بلکه لحن باید در گفتگوها و صدای شخصیت‌ها مستتر باشد اما نویسنده‌ی این داستان که بر عکس در بسیاری از کارهای خارق‌العاده‌ی جهان چنین چیزی را دیده اعتقاد دارد که قواعد منتقدین تنها باعث نابودیِ داستان می‌شوند و اصلن هیچ داستانی تا این لحظه از تاریخ بشریت که این یکی زاده می‌شود بر اساس قواعد منتقدین نگاشته نشده. پس تُف بر قواعد منتقدین که تنها برای کوبیدن داستان و نابودی آن خوبند. (و صد البته همان‌طور که جمال میرصادقی در کتاب "راهنمای رمان‌نویسی" اعتقاد دارد نقد منتقد یکی از علل اصلی عقیمی نویسنده است.)

۵-به این می‌گویند عدول از زاویه دید دوربین در دانای کل. وای چه کار بدی؛ چه کار زشتی؛ رویم سیاه. (البته بماند که آیا زاویده دید این داستان دانای کل نمایشی بود؟)

۶-باز هم یک غلط املائی دیگر. صحیحش images است. وای خدای من چه قدر غلط املائی و دستوری در این متن قرار دارد. نویسنده باید با دو دست صورتش را بگیرد و خودش را پشت صفحه‌های کاغذ داستان پنهان کند.

۷- عجب جمله‌ی بی‌شاخ و دمی. روی نویسنده سیاه.

۸-شاید در آینده‌ای نه چندان دور علم جوری پیشرفت کند که نویسنده به جای تصویرسازی آدرس اینترنتی‌ای را روی صفحه‌ی کاغذ قرار دهد و خواننده با لمس آن آدرس تصویر را ببیند. (بعدها یادتان نرود که این ایده از نویسنده‌ی این متن بود!! من... من... منِ مبتکر.)

۹-وای یک قید بی جا. قیدی که می توانست اصلن نباشد و بود و نبودش یکی بود. وای... وای... با دو دست بزنم توی سر خودم چه کار زشتی. منتقدها بتازند و داستان را بکوبند.

۱۰- اصلن چنین رنگی وجود ندارد. عجب سوتی‌ای.

۱۱-اما زیرا چون. اما زیرا چون! وای خدای من هر سه پشت سر هم. این یکی دیگر واقعن زیر سوال بردن کل قواعد است. روی نویسنده این بار خیلی خیلی سیاه.

۱۲-نویسنده از منتقدین محترم بسیار عذر می‌خواهد که از دستش در رفته و حضار یک جا با ض و جای دیگر با ظ نوشته شده است.

۱۳-نویسنده‌ی این متن اعتقاد دارد که چقدر خوب است به جای تنوین زشت از نویسه‌ی زیبای "نون" استفاده شود و واقعن هم لزومی

نیست که بنویسیم حتی و بخوانیم حتا و خودمان و فرزندمان را در مدرسه گیج کنیم. (و البته موارد بسیار مسخره‌ی دیگر. مثلن بنویسم خوا و بخوانیم خا.)

۱۴-نویسنده باز از همه‌ی دنیا عذر می‌خواهد که از دستش در رفته و خود قاعده‌ی نون و تنوین خود را رعایت نکرده. (بیچاره مملکتی که نویسنده‌اش باید به همه استنطاق پس بدهد. تا حالا دقت کرده‌اید که در مملکت ما اگر کسی قتل انجام بدهد یک یا دو بازجو در اتاقی می‌نشینند و او را مورد استنطاق قرار می‌دهند امّا وقتی کسی کار ادبی می‌کند چهل پنجاه نفر می‌نشینند توی اتاقی و به جای دستت درد نکند جوری رُسَش را می‌کشند که گویی بدترین عمل عالم همین نوشتن داستان است.)

در پایان، دقت کرده‌اید که این داستان چقدر می‌توانست کوتاه‌تر باشد؟! تازگی‌ها قاعده‌ای که معلوم نیست از کجا پیدایش شده در مملکت ما باب شده که داستان را باید تا می‌توانیم به سمت مینی‌مالیسم پیش ببریم. تنها چیزی هم که منتقدین عزیز ما از داستان مینی‌مال درک کرده‌اند این است که تعداد کلمات کمتری را باید در کار به کار برد. حال اگر این موضوع به قیمت از دست رفتن تصویرسازی و تعلیق و توصیف و کنش و غیره و غیره و بسیاری دیگر از ملزومات یک داستان خوب باشد هم اشکالی ندارد فقط کلمه‌ی کمتر و کمتر. نویسنده به این دوستان منتقد توصیه می‌کند که حتمن اسکندرنامه را بخوانند. نظامی در جایی از کار می‌گوید که کل این متن را می‌توانسته در یک صفحه بگوید امّا... لطف کار در انجام آن به این شکل بوده. بسیاری از آثار جاودان ادبیات جهان چه در عرصه‌ی شعر و چه داستان با این تفکر نابود می‌شوند. واقعیت این است که زیرا چون در مملکت ما (برخلاف همه‌ی جهان) همه کس حتا منتقدین که مثلن باید کتابخوان باشند حوصله‌ی خواندن ندارند سعی می‌شود این امر رونق یابد که داستان هر چه می‌تواند کوتاه‌تر باشد. آنقدر کوتاه که تنها نقطه‌ی پایانی آن باقی بماند. (پس بیاییم از فردا دیگر اصلن چیزی ننویسیم. کاغذ سفید خود بیانگر همه چیز هست.)

استادم، ابوتراب خسروی، همیشه می‌گفت که مینی‌مال مال آدم‌های تنبل است. (این یکی خارج از متن بود و مال نویسنده‌ی اصلی نه نویسنده‌ی راوی.)

به زنت بگو منو دوست داری!

علیرضا محمودی ایرانمهر

نیازی نبود مادر بگوید او را بیشتر دوست دارد. مهسا متفاوت بودن خود را می‌فهمید. از خواهرهای کوچکش که خود را برای پدر لوس می‌کردند بدش می‌آمد. دوست نداشت ادای آن‌ها را در آورد و مثل توله سگ برای جلب توجه پدر دم تکان دهد. مثل بقیه‌ی دخترها عاشق پدر نبود. اوائل دلیل آن را نمی‌دانست اما بعدها فهمید به خاطر آن بوده است که پدر به مادرشان خیانت می‌کرده است. هیچ وقت دلیل محکمی برای آن پیدا نکرد و چیزی هم به مادر نگفت، اما مطمئن بود پدرش مدت‌ها این کار را می‌کرده است. دلش برای مادر می‌سوخت و حوصله‌ی خواهرهای احمقش را نداشت.

نوزده ساله بود که کیوان عاشقش شد. اولین مردی بود که واقعاً باور داشت او مثل بقیه نیست. کیوان مردی متفاوت بود، همه چیزش با پدر متفاوت بود. آن قدر خوب بود که تصمیم گرفت جلوی همه، حتا مادرش بیاستد و بگوید می‌خواهد با کیوان ازدواج کند... با هم مسافرت رفتند، اسب سواری یاد گرفتند و به همه نشان دادند چه قدر عاشق هم هستند. اما یک ماه قبل از ازدواجشان شماره‌ی مشکوکی را روی گوشی کیوان دید و بعد متوجه شد او هنوز پنهانی با دوست دختر سابقش رابطه دارد. همه چیز برایش تمام شد. همه چیز خراب شد.

دو سال بعد از آن در تنهایی مطلق گذشت. از مردها متنفر بود و از زن‌ها می‌ترسید. می‌دانست مردها درست در همان لحظه‌ای که به آن‌ها اعتماد می‌کنی رهایت می‌کنند و هر زنی می‌تواند در حالی که ادای دوست و خواهری مهربان را در می‌آورد خطرناک‌ترین رقیب تو باشد. کسی که توانست او را از این چرخه‌ی تنهایی در آورد بهرام بود. مردی با دست‌های قدرتمند و چشم‌هایی مهربان که می‌توانست مثل ببری بزرگ به فرمان زنی که او را رام کند از میان حلقه‌ی آتش بپرد. بهرام را دوست نداشت، اما کنار او احساس آرامش می‌کرد. تنها مشکل این بود که زن داشت. وقتی تصور می‌کرد مردی که صبح عاشقانه او را می‌بوسیده، شب را با خانواده‌اش می‌گذراند و بعد روی تختی بزرگ با زنش می‌خوابد رنج می‌کشید. هر شب قبل از خواب مطمئن بود فردا همه چیز را با بهرام تمام خواهد کرد اما روز بعد همه چیز مثل روزهای قبل ادامه می‌یافت.

شش ماه طول کشید تا به این وضع عادت کند و کم‌کم فهمید حتا از این که معشوقه‌ای پنهانی باشد لذت می‌برد. هیچ وقت نمی‌توانست مردی زن‌دار را آن قدر دوست داشته باشد که نگران از دست دادنش باشد. از این که مردی او را بیشتر از زنش دوست داشته باشد و برای او خود را به خطر اندازد لذت می‌برد. کمی بعد با سعید دوست شد، بعد با محمد رضا، بعد با سیاوش و بعد با پیمان. جذابیت‌های هر کدام‌شان متفاوت بود اما همه‌شان زن داشتند. عمدی برای این که با مردهای زن‌دار دوست شود نداشت اما فقط کنار آن‌ها بود که احساس می‌کرد ملکه‌ای قدرتمند و زیبا و منحصر به فرد است. فقط چنین مردانی می‌توانستند او را از یک زن معمولی بیشتر دوست بدارند. این سرزمینی بود که می‌توانست بر آن حکمرانی کند.

در آستانه‌ی سی سالگی بود که احساس عمیق تنهایی دوباره به سراغش آمد. ملکه‌ای نامرئی که کسی بر قدرت او آگاه نیست. انگار بود و نبودش هیچ تفاوتی ندارد. آرزو داشت قدرت خود را آشکار کند و برای اولین بار به مرد تازه‌ای که عاشقش شده بود گفت:

به زنت بگو منو دوست داری!

آلپـــرازولام

یاسین پورعزیزی

۱۲۰ قرمز رنگ شروع کرد به کم شدن و مردی که آن طرف خیابان میان جمعیت ایستاده بود داشت روبه‌رو را نگاه می‌کرد جایی که من بودم.کجا دیده بودمش؟ دستکش نخی دست چپم را بیرون کشیدم، دستم می‌لرزید. پیشانی‌ام خیس شده بود.

دو دکمه‌ی بالا را باز کردم و زیپ کاپشن را کمی پایین دادم، می‌شناختمش! می‌شناختمش؟

خواستم برگردم، نه باید بروم. روزنامه نوشته بود: کبد، چشم‌ها، کلیه، نای و قلبش را به پنج نفر اهدا کرده‌اند. دو ماه شده بود.

به من خیره شده؟ خودش نیست؟ روزنامه نوشته بود مرده. شبیه‌اش است؟ نه، نه.

خدایا چرا آمدم بیرون، باید برگردم. چشمانش را تنگ کرده، حتماً مرا شناخته، شاید آن‌روز آنجا بود.

...

کسی در خیابان نبود! شاید روی ساختمان‌های مجاور، باید تاکسی بگیرم و همین الان برگردم. چراغ سبز شد همین کار را می‌کنم، قرص باشد برای بعد. آخ، سرم درد می‌کند، اصلاً ...کجا رفت؟ نیست، اصلاً به من نگاه نمی‌کرد، از بی‌خوابی است، دو ماه گذشته، خواب و بیداری‌ام یکی شده، باید قرص بخرم.

- قاتل

لرزم گرفت، سردم شد، با من بود؟

یکی پریده بود وسط خیابان، راننده آرام کرد و کنار گرفت و گفت: قاطر، یابو، احمق مگه نمی‌بینی چراغ قرمزه؟

عابر توجهی نکرد و نیمه دوم خیابان را همان‌طور طی کرد و رفت داخل جمعیت روبه‌رو، آنجاست، نرفته، پشت آن آقای موسفیدِ عصا به دست، نرفته، به خدا هنوز دارد به من نگاه می‌کند.

پشت سرم، نه، پلیس، اگر فریاد بزند چه؟

خسته‌ام، دارم می‌افتم، ولی خوابم نمی‌آید، مرد هنوز دارد به من نگاه می‌کند، بهتر است سرم را پایین بیاندازم. آن روز سرم پایین بود، بالا که آوردم دیر شده بود، زدمش. صورتش یادم هست، نگاهش. یادم هست که حتی دهانش را باز نکرد که فریاد بزند، دستهایش، دستهایش را بالا نیاورد.

آن‌طرف خیابان همان‌طور میان جمعیت ایستاده که او آن روز تنها.

سرش اول به کاپوت خورد، روی هوا بلند شد بعد افتاد پشت ماشین، فقط ۵ روز، فقط ۵ روز نفس کشید.

پیاده شدم، نگاهش کردم، سوار شدم و رفتم، دیگر نخوابیدم. صورتش یادم هست. چشم‌هایم را که می‌بندم دهانش را باز نمی‌کند که فریاد بزند، فقط آرام، خیلی کم لبخند می‌زند. بعد می‌افتد روی زمین، یکی از دست‌هایش می‌ماند زیر سرش، می‌خوابد. زمین آن‌جایی که دستش زیر سرش بوده سرخ می‌شود، سرخی اول روی دستش می‌ریزد، بعد روی زمین. چند ثانیه که می‌گذرد دستم را می‌گیرد و از روی زمین بلند می‌کند و من را در حالی که دستم زیر سرم است و انگار خوابیده‌ام سوار ماشین می‌کند و می‌برد. حین رانندگی، آرام، خیلی کم لبخند می‌زند. چشمهایم را باز می‌کنم چون لبخند دوست ندارم، دو ماه است چشم‌هایم را نبسته‌ام، باید قرص بخرم.

چراغ سبز شد، جمعیت جایشان را با یکدیگر عوض کردند. جلو که می‌رفتم به صورتش زل زدم، نگاهم نکرد، خودش نبود، شبیه‌اش نبود، گذشت، تمام شد، نفسم را بیرون دادم، خسته بودم، دوست داشتم همان‌جا لبِ خیابان بخوابم، خوابم نمی‌آمد، باید قرص می‌خریدم، زیاد.

چند قدم از خط عابر دور نشده بودم که دستی روی شانه‌ام زد.

- آقا عذر می‌خوام.

خودش بود.

- ما قبلاً جایی همدیگه رو ندیدیم.

بزاق گلویم را خراش داد.

- راستش پشت چراغ داشتم نگاهتون می‌کردم، فکر کردم شما رو قبلاً جایی دیدم.

دستم می‌لرزید، نگاهش ...

- از دست این چشما، می‌دونید چند وقت پیش عمل پیوند قرنیه داشتم، از اون موقع اذیت می‌کنن، اصلاً ... چرا دارم اینا رو به شما می‌گم، ببخشید وقتتون رو گرفتم.

آرام و خیلی کم لبخند زد و بعد گفت: حالتون خوبه، رنگتون پریده؟

خوابم می‌آمد!

خـــواب

■ کامبیز آریان زاد

پنج سال پیش که مادر خوابید، پدر خانه بود. بعد از ظهر بود. بچه آخر خانواده، خواهر کوچکم تازه ازدواج کرده بود. رفته بودم خانه‌شان تا لامپ‌های سوخته را عوض کنم. مادر گفته بود زشت می‌شود بچه‌ها بیایند و خانه تاریک باشد. من روی چهار پایه بودم. پدر توی هال روزنامه‌ای پهن کرده بود جلو پاش و داشت با دقت ناخن می‌گرفت. در آن بعد ظهر مادر کلی کار داشت برای انجام دادن. باید ظرف‌های ظهر را می‌شست. اتاق را جارو می‌زد. تدارک شام می‌دید. و خیلی کارهای دیگر. ولی او فقط توی آشپزخانه، پشت دیوار پیشخوان، دراز کشید و یک قابلمه‌ی کوچک رویی را گذاشت زیر سرش و خوابید.

قبلاً هم با خوابیدنش، اگر دقیق‌تر بگویم؛ با زمان خوابیدنش مشکل داشتیم. خورشید که غروب می‌کرد می‌خوابید. هوا که تاریک می‌شد. برق که می‌رفت. حتی سر فیلم و سریال‌های عاشقانه خواب بود. در عوض سپیده که می‌زد آسمان، صدای کتری، قوری و ترق و توروقِ صبحگاهی‌اش خواب را بهمان حرام می‌کرد.

آمده‌ایم خانه‌اش. هر چهارتایمان. به همراه عروس، دامادها و نوه‌ها.

اگر بیدار بود چه ذوقی می‌کرد امشب. مهمانی را خیلی دوست دارد. جشن را، دور هم جمع شدن‌ها، تماشای بازی نوه‌ها. شب اولی که خوابید مثل امشب یلدا بود. فکر می‌کردیم یک واکنش معمولی روانی ست. خسته و ناراحت است و اگر تا صبح بخوابد، سر حال می‌شود. ولی نشد. شب‌ها و روزهای بعد را هم خوابید. حتی برای غذا خوردن و قضای حاجت هم بیدار نشد. لقمه‌ها را مثل بچه‌ی خواب‌آلودی که نصف شب به‌اش غذا بدهی بی‌میل و آرام می‌جود. مثل مریض بعد از عملی که سر گیجه داشته باشد با کمک ما تلوتلو خوران می‌رود دستشویی. حتی توی حمام زیر دوش هم خواب است.

نشاندیم‌اش روی یک کاناپه‌ی سفید. خواهر کوچک و زن برادرم رفته‌اند بالای کاناپه و صورت رو به بالای مادر را با دقت، آرایش و پیرایش می‌کنند. بند می‌اندازند. ابرو بر می‌دارند. کرم می‌مالند. خط چشم، سایه و رژ و رژ گونه می‌زنند و در آخر به پیراهنِ نیلیِ براقش عطر می‌پاشند. خیلی وقت است سرمه نمی‌کشد به چشمهایش. سرمه دان و چادر مشکی‌اش را با هم گذاشت کنار. همان روزهایی که پدر از مسافرت خارج‌اش آمده بود. رفته بود جنس بیاورد برای فروش. پیش خودش حساب کرده بود ره صد ساله را یک شبه می‌رود که نرفت. وقتی آمد چمدانش خالی بود. خالیِ خالی که نه، آتش هم آورده بود با خودش. آتشی که از توی چند تا عکس که در کنار چند زن به قول مادر عنتر گرفته بود، زبانه کشید و فقط مادر شعله‌هایش را دید و فقط او را سوزاند. کار خاصی نتوانسته بود، بکند. چند صباحی رفت قهر خانه مادر بزرگ. بعد فهمیده بود مشکلات آنجا بیشتر از خانه‌ی خودمان است و پیغام داده بود؛ به خاطر بچه‌هام برمی‌گردم.

پشت گردن‌اش بالشی می‌گذارم تا صورت‌اش روبه جلو بایستد.

روبه‌رویش، روی یک میز بزرگ کوتاه قد، سفره‌ی قلم‌کاری شده‌ای پهن می‌کنیم. خوراکی و ظرف‌ها را از خواهر بزرگم که توی آشپزخانه است، می‌گیریم. دست به دست می‌کنیم و می‌چینیم روی میز. انارهای دانه شده، هندوانه‌ی تزیین شده، باسلوق، آجیل. همه را.

مادر این‌طوری دوست داشت. تزیین شده، رنگارنگ. به رنگ و لعاب و ظاهر خیلی اهمیت می‌داد. توی هر حالتی عکس نمی‌گرفت. می‌گفت باید سر و وضع‌ام را حسابی مرتب کنم، به خودم برسم بعد. حالا عکس‌هایش همه یک جورند. همه‌شان با چهره‌ای بی‌روح. همه‌شان با عینک دودی. توی همه‌شان او نشسته و ما خودمان را چسبانده‌ایم بِهش.

همه می‌آیند دور میز می‌نشینند. خواهر بزرگم چای می‌آورد. هنوز به اولین نفر تعارف نکرده، یک استکان برمی‌دارم. می‌روم کنار پنجره. پرده را پس می‌زنم. روز اولی که مادر خوابید، توی یک خانه‌ی حیاط‌دار مستأجر بودند و حالا پدر یک آپارتمان اجاره کرده. حالا پنج سال

گذشته است. هر روز اوضاع مالی پدر بدتر می‌شود. چند سال است که کسی هوای دخل و خرجش را ندارد. هوای جیبش، هوای سلامتی‌اش، روحاش، جسمش. عشق مادر به پدر همه جانبه بود. گاهی علاقه‌اش به پدر طوری می‌شد که فکر می‌کردی، مادر ما مادر پدر هم هست. خیلی وقت‌ها پدر مثل یک پسر بچه‌ی شیطان دست گل به آب می‌داد و مادر خرابکاریش را ماله می‌کشید. یکی از این حمایت‌ها را خوب یادم هست. یک سال اواخر زمستان که برف و بوران مجال داده بود برای خانه تکانی و آفتاب کم جانی می‌تابید، مادر رختخواب‌ها را ریخت جلو حلاج. حلاج سر تشک‌ها را که شکافت و مادر پر بالش‌ها را که ریخت توی چند سینی بزرگ، زنگ خانه را زدند. طلبکارها بودند. حکم جلب به دست. مامور آورده بودند. قبلاً هم آمده بودند. با حکم، بی‌حکم. با مامور، بی‌مامور. ولی این دفعه اوضاع کمی فرق می‌کرد. توپشان پر بود. سر و صدا می‌کردند. عربده می‌کشیدند. خانه را گشتند. حسابی گشتند و پدر را توی خر پشته پیدا نکردند. باز آمدند توی حیاط. پیش پیرمرد حلاج ایستادند. صدایشان را انداختند توی گلویشان. خط و نشان کشیدند که اگر پدر خودش را نشان ندهد اِل می‌کنیم بِل می‌کنیم. مادر با رفتنش به کلانتری شر را خواباند. نگذاشت هیچ کدام‌مان همراهش برویم. رفته بود آنجا دست گذاشته بود روی قرآن.قرآنِ روی میز یک مامور. قسم خورده بود که پدر مال مردم‌خور نیست. گفته بود دست و بالش خالی‌ست و چند ماهی مهلت خواسته بود. گفته بود دفعه آخری است که این‌طور می‌شود. مثل مواقعی که به معلم‌مان می‌گفت دفعه‌ی آخرش است و من پسر خوب و درس خوانی خواهم شد یا وقتی برادرم شیشه می‌شکست و باز به مردم همین را می‌گفت و خیلی جاهای دیگر. طلبکارها با مهلت دادن و تعهد مادر، موافقت کرده بودند. بعد تمام جریان صورت جلسه شده بود و مادر امضا کرده بود.

مادر نشست روی پله، توی حیاط و اتفاق‌های کلانتری را تعریف کرد. همه دورش بودیم. مادر می‌لرزید. خواهر بزرگم آب آورد برایش. پدر گوشه‌ای نشست، سرش را تکیه داد به دیوار و سیگار کشید.

هوا ابری شد. نسیم ملایم و سوزداری که می‌وزید تبدیل شد به بادی تند. پرهای سفید داخل سینی‌ها آرام آرام تکان خوردند، پخش شدند روی بالکن و بعد با حرکتی سنگین و با وقار به طرف آسمان به راه افتادند.

آسمان را نگاه می‌کنم. برف می‌بارد. پرده را بیشتر کنار می‌زنم تا بهتر ببینم. عرق شیشه را با آستین بلوزم می‌گیرم. زیر نور تیرهای چراغ برق کنار خیابان ریزش دانه‌های برف واضح‌تر است. دانه‌ها درشت‌اند و آرام آرام پایین می‌آیند. کنار یکی از تیرها پدر را می‌بینم. با چند جوان حلقه زده‌اند دور آتش. برخورد کسی را به پام احساس می‌کنم. نوه‌ها دنبال هم می‌کنند. دو پسر و یک دختر. تقریباً پنج، شش ساله‌اند. از کنار من با سرعت رد می‌شوند و دور کاناپه می‌چرخند. می‌خواهم برگردم که صدایی مانع می‌شود. صدای فرو ریختن. یک آن همه نیم خیز می‌شویم به سمت مادر. کمی به راست خم شده است. بالش از پشت سرش افتاده و گردن‌اش خم شده روی شانه. بچه‌ها از ترس‌شان به طرف یکی از اتاق‌ها فرار می‌کنند. مادر را روی مبل می‌خوابانیم. چند بار دهانش را می‌جنباند. مثل اینکه لقمه‌ی ریزی توی دهانش باشد و بعد با دهان باز نفس عمیقی می‌کشد. آرام و بی‌صدا. خیال‌مان که از مادر راحت می‌شود می‌رویم سراغ میز چپ شده. یکی‌مان میز را برمی‌گرداند.

یکی جارو می‌زند. هر کسی یک گوشه‌ی کار را می‌گیرد. یک آن متوجه خواهر بزرگم می‌شوم.سر تا پایش را نگاه می‌کنم. دوزانو نشسته است و سعی می‌کند تکه‌ای از یک پیش دستیِ گل سرخی را که شکسته، بِهش بچسباند. هی لبه‌های جدا شده را بالا و پایین و عقب و جلو می‌کند تا چفت شود. به صورت لجآوری توی کارش دقت می‌کند. به چشم‌های سرخش نگاه می‌کنم و ظرف را از دستش می‌کشم. بهش می‌گویم درستش می‌کنم. الان بهش چسب می‌زنم. بلند می‌شوم و می‌روم به طرف یکی از اتاق‌ها. می‌روم تو و در را می بندم. چراغ را خاموش می‌کنم و گوشه‌ای روی پنجه می‌نشینم. شاید ساعت‌ها توی همین حالت بمانم. ممکن است طول و عرض اتاق را قدم بزنم، و یا حتی کمی بخوابم.

می‌گی چرا؟

لنگستون هیوز

برگردان: بهروز دهقانی

آقایی که شما باشین، تا اون روز من هیچ کار خلاقی نکرده بودم و از اون وقت تا حالا نکرده‌ام. یعنی اصلاً فکرشم نیستم. اما اون شب روراست گشنه‌م بود. اونم چه جورا!

دوره‌ی کسادی بود و هنوز کارخونه‌های اسلحه‌سازی وا نشده بود تا دوباره پول‌ها به جریان بیفته. هنوز جنگ دوم درگیر نشده بود.

داشتم میون برف، از خیابان صد و سی و سوم رد می‌شدم که، یه هو، یه سیاه دیگه که انگاری اونم مث من گشنه‌ش بود جلومو گرفت و گفت:

- می گم‌ها... داداش!... نمی‌خوای پول و پله‌ای گیرت بیاد؟

گفتم: چرا که نخوام؟ به! حرفا می زنی! اما آخه چه جوری؟

گفت: یکی رو لخت می‌کنیم. اولین سفیدپوستی رو که از تو یکی از این کاباره ها دربیاد و پولدارم باشه، بیخ خرشو می چسبیم و لختش می کنیم.

گفت: آره لختش می‌کنیم، پس چی؟...آخه، مرد حسابی! مگه تو گشنت نیس؟ مگه همین امروز خودت نبودی که پای صندوق اعانه واستاده بودی و تازه آخرشم دست از پا درازتر برگشتی؟ عین خودم. چیزی بت ماسید؟ ها؟ - لعنتی! ... خلاصه، باس تو هم هر چه دلت می خواد داشته باشی. تموم شد و رفت ... دستتو دراز کن و برش دار، اگرم داری از گشنگی می‌میری، اقل کم مثل احمق‌ها نمیرا! ببینم: نکنه عاشق چشم و ابروی سفیدپوستایی، آره؟ خب، اگه نیستی، بزدلی پس.- پس چی؟ خیال کردی اونا اصلاً محل سگ بت می‌ذارن؟

گفتم: نه که نمی ذارن.

گفت: آره که نمی‌ذارن. این پولدارا، میان هارلم و تو کاباره‌ها و میخونه‌های شبونه چهل پنجاه دلار خرج می‌کنن! اما به من و تو که تو خیابونا ویلونیم محل سگ هم نمی‌ذارن. مگه نه، ها؟... خلاصه امشب یکی از اونا باید اول یه خورده از پولاشو بسلفه، بعد بره خونش.

گفتم: آجانا چی پس؟

گفت: ولشون کن، جهنم شن!...نیگا؛ من خونه‌ام همین جاس، تو این زیرزمین پشت کوره، رو کپه‌ی خاکسترا می‌خوابم. شبا هیشکی اینجا پا نمی‌ذاره. می‌ذارن اینجا بخوابم که کوره رو بپام تا صبح بسوزه ... آره. اون بالام یه نجیب¬خونه‌س. می‌فهمی که؟ نیگا؛ اون یارو رو که پیدا کردیم، تو می‌گیری هولش میدی تو زیرزمین. اون وقت منم می‌کشمش تو و دوتایی می‌بریمش پشت کوره دخلشو میاریم. از پول و ساعت و لباس و این جور چیزا، هر چی داشته باشه ازش میستونیم، بعدم می‌فرستیمش تو حیاط عقبی. اگه هوار کشید (که حتمن هم وقتی هوای سرد به تنش بخوره هوارش درمیاد.)، مردم خیال می‌کنن یه سفیدپوس مست کرده و اون بالا با یه نشمه ی سیاه دعواش شده. اگر ببینینش هم می‌گن لابد مجبور شده لباساشو بذاره و فلنگو ببنده. خب تا اون وقتم دیگه من و تو زده‌یم به چاک جعده. چه طوره داشم؟

جونم واسه تون بگه، آقام که شما باشین، اون شب من اونقده خسته و گشنه بودم و سرما پیرمو درآورده بود که هیچ نمی‌دونستم به یارو چی جواب بدم. همین قد گفتم: باشه! و قرارشو گذوشتیم.

اون وقت شب، انگاری خیابون صد و سی سوم حسابی داشت دست و پا می‌زد:

مردم می‌اومدن و می‌رفتن. تاکسی‌ها و ماشینا این‌ور و اون‌ور می‌روندن. زنا هول می‌زدن و سفیدپوسای بالای شهر، دنبال کاباره‌ها می‌گشتن. درست نصب شب بود.

زیرزمین این یارو سیاهه، درش درست بغل در "باردیکسی" بود. همون جایی که یه زنیکه توش از اون "بلوز"ها می‌خونه که سفیدای لعنتی

براشون جون میدن.

آقام که شما باشین. عینهو همونی شد که دلمون می‌خواس.

همون دیقه یه دسته سفیدپوس، با خز و پز از سر پیچ خیابان پیداشون شد.

انگار ماشینشونو تو لنکاس پارک کرده بودن؛ چون اگه با تاکسی اومده بودن، دیگه تو برفا راه نمی‌رفتن. وقتی رسیدن جلو ما، یکی از زنای سفید گفت: ای وای، ادوارد! جونی، من کیف و قوطی پودرمو تو ماشین جا گذوشتم. بی‌زحمت باس بری ورداری بیاریشون.

همشون چپیدن تو باردیکسی؛ جز اون پسره که دوباره برگشت به لناکس. آقام که شما باشین، ادوارد اون شب دیگه به باردیکسی برنگشت.

نه جونم، اوهم، واسه اینکه نذاشتیمش بره! آره ...

جونم واستون بگه وقتی با اون قر و فر و لباس شبش، با اون پالتو سیاه معرکش- که ای کاش مال من بود- برگشت، من از قصد سر خوردم و برای اینکه رو برفا زمین نخورم چارچنگولی یارو رو چسبیدم و تا اومد بفهمه چه بلایی داره سرش میاد، از پله‌ها کشیدمش پایین. یارو هم که در زیرزمین وایستاده بود و می‌پایید، تر و چسب کشیدش تو ... خلاصه موقعی فهمید که اوضاع از چه قراره، که دیگه خیلی دیر شده بود و ما تونسته بودیم ببریمش پایین و بکشیمش پشت کوره و بندازیمش تو زغالدونی.

وقتی داشتیم با هم سر می‌خوردیم طرف پاییم، بش گفتم: جیکت درنیاد ها!

اون پشت چندونی روشن نبود. یه شعله‌ی کوچولوی گاز، با نور آبی رنگی از میون گرد زغال سنگی که تو هوا بود کور کوری می‌کرد.

تا چند دیقه‌ای نمی‌تونستم ببینم پسره قیافه¬اش چه جوریه.

یارو سیاهه بش گفت: ادوارد! اینجا، تو زغالدونی، هوار موار نکشی ها!

اما طفلکی ادوارد هوار موار نمی‌کشید. همین‌جور نشسته بود رو کپه‌ی زغالا و جیکش هم در نمیومد؛ گمونم ار ترس ضعف کرده بود.

سیاهه بش گفت: آره، زغال مغال هم نپرونی ها!

اما طفلکی ادوارد اهل زغال مغال پروندن هم نبود.

یه خورده که گذشت، با صدای قشنگ سفیدپوستیش پرسید: چه کار می‌خواین بکنین؟موضوع آدم دزدیه؟

آقام که شما باشین، ما دیگه فکر آدم دزدیشو نکرده بودیم. گمونم واسه همین بود که از این حرف هر دومون یکه خوردیم. می ¬دیدم یارو سیاهه به فکر افتاده بود که ببینه راس راستی می‌شه حریفو گرو نگه داشت یا نه. بعدم انگار خوب که فکراشو کرد، دید نه، کار عاقلونه¬ای نیست؛ چون برگشت به پسر سفیده گفت: نه داداش، ماها آدم دزد نیستیم. یعنی، راستش، وقتشو نداریم و فقط گشنمونه و ... خوب، رفیق رو کن ببینم. ناشت چی داری؟ پسر سفیده دست کرد جیبش.

شریکم از میون همه‌ی چیزهای دیگه، کیف زنونه‌ی زنجیردار خوشگلی رو که ادوارد واسه همون برگشته بود قاپید و تو هوا جلو صورتش گرفت.

گفت: وای، وای، وای؛ ناکس لعنتی! نشمه‌ام واسه‌ی همچی چیزی جونش در می‌ره. از این جور چیزای قشنگ خیلی خوشش میاد ... خوب؛ رو

کن بینم؛ دیگه چیا داری؟ پسر سفیده پا شد وایستاد و یارو سیاهه جیباشو گشت. یه کیف پول و یه ساعت طلا و یه فندک درآورد، بعدشم یه حلقه کلید به خرت و پرت‌های دیگه‌ای که به درد یه کاکا سیاه نمی¬خوره. وقتی جیبای پسره رو خوب گشت، گفت: عشق است! گمونم فردا بتونم یه چیز دندون گیر و حسابی بریزیم تو خندق بلا خوب عجالتن می¬تونیم یه سیگاری با هم دود کنیم.

اینو گفت و قوطی سیگار یارو رو وا کرد. گفت: یکی بردار! از اون سیگارای معرکه بود! ... به من و بعدم به پسر سفیده تعارف کرد.

پرسید: چه جور سیگاریه این؟

پسر سفیده با ترس و لرز گفت: Bensons Hedgs

ترسش از یارو شریک من بود که، وقتی سیگارشو پک زد قیافش یه جور بد و ترسناکی تو هم رفت.

اخماشو هم کشید و گفت: خوشم نیومد پسر. چرا سیگار حسابی نمی‌کشی؟ بعد، از پسره که رو زغالا وایستاده بود پرسید: از کجاها پا می‌شی با این جور سیگارا راه میفتی میای هارلم؟ ... مگه نمی‌دونی هیچ سیاهی از این‌جور سیگارا نمی‌کشه! ... واسه چی این زنای قشنگ پولداری رو که نیم تنه‌ی خز سفید تنشونه وَر می‌داری میاری این جا تو هارلم؟ ما سیاها حتی نیم تنه‌ی خز سیاه از سرمون زیاده، چه برسه به سفیدش. اینو می‌دونی یا نه؟ خب؛ حالا ازت یه چیزی می‌خوام بپرسم.

پسره بیچاره کم مونده بود بزنه زیر گریه.

سیاهه همین‌جور دنبال حرفشو گرفته بود و می ¬گفت: سه چهار ماهه که همین‌جور تو خیابون لنکاس بالا و پایین می‌رم کاری پیدا کنم. گوش خوابونده‌ام یه پولی دسم بیاد که کفشامو بتونم نیم تخت بندازم ... آخه تو رو خدا یه نیگایی بنداز؟

پاشو بلند کرد که پسره‌ی سفید تخت کفششو ببینه. راس راسی هم که چه سوراخایی ته کفشش بود!

به پسر سفیده گفت: دیدی؟ خب؛ اون وخ تو لعنتی روت می‌شه یا جیگرشو داری، که با لباس رسمی و این پیرهن شق و رق که جلوش یه ردیف الماس برق برق می‌زنه و این شال گردن ابریشمی و این پالتو گرون قیمت، پاشی بیای اینجا، جلو روی من قاد قاد راه بری قر بدی و چسی بیای؟ یا الله! پالتو رو ردش کن بیاد!

پسره¬ی سفید پوسته رو چسبید و پالتوشو از تنش درآورد.

- ما که نمی‌تونیم از این لباسای وکیلای مجلس تنمون کنیم. (اسموکینگ یارو رو می‌گفت.) اما کاش بتونم از اون دگمه‌های پیرهنت واسه نشمه‌مون بدیم گوشواره‌ای چیزی درست کنن. یا الله، درشون بیار!

من همش اونجا وایستاده بودم و نیگا می‌کردم. هیچ کار دیگه‌ای نمی‌کردم. حالا دیگه همه چیز یارو رو ازش گرفته بود و دستاش پرپر بود.

گفت: تو، این‌جا، تو هارلم، الماس به سینه‌ت بزنی و من از گشنگی بمیرم، نکبت؟

سفیده گفت: متأسفم!

سیاهه گفت: موتس سفی؟ هوم‌مم، آررره! موتس سفی!... اسمت چیه عفریت؟

سفیده گفت: ادوارد پیدی مک گیل سوم.

سیاهه گفت: دکیسه! سوم چیه دیگه؟ اون دوتایی دیگه کدوم گورن؟

سفیده گفت: پدر و بابابزرگم ... من هم سومی هستم.

سیاهه گفت: منم پدر و بابابزرگ داشتم، اما "سومی" نیستم: اولی‌ام! لنگه‌م تو دنیا پیدا نمی¬شه. از اون مدل‌های تازه تازشم. می‌دونی؟ نوبرش!

و قاه قاه از شوخی خودش خندید.

وقتی خندید، پسر سفیده درست و حسابی وحشتش ور داشته بود. دیگه هیچی نمونده بود که هوار بکشه.

دوباره رو کپه‌ی زغالا نشست. جلو پیرهنش، اون‌جایی که الماس‌ها رو کنده بود، سیاه شده بود.

بالای زغالدونی، از یه شیشه‌ی شکسته سوز ناکاری می‌زد تو و سفیدپوسته که سر دو سم چمبک نشسته بود، دیگ دیگ می‌لرزید. هیجده بیست سالو شیرین داشت. یکی از اون بچه ننه‌های درست و حسابی بود که دور و بر میخونه¬های شبونه می‌پلکن.

یارو سیاهه همون‌جور می خندید. وقتی ترس پسر سفیده رو دید، گفت: نترس. نمی‌خوایم بکشیمت. وقتشو نداریم. اما، آقا سفیده، اگه زیادی

رو اون زغالا بشینی مث من کاکا سیاه می‌شی ها! ... خب. کفشا رم رد کن بیاد. گاس بتونم صنار سه شی بفروشمشون.

سفیده کفشاشم درآورد. اما وقتی داشت اونا رو می‌داد دست سیاهه، خودشم دیگه تاب نیارد و هری زد زیر خنده و آخه خیلی مسخره‌س که آدم کفشاشو بده به یکی دیگه و خودش با جوراب راه بره، مگه نه؟

هر سه تامون زدیم زیر خنده و دِ بخند.

یارو سیاهه گفت: خب دیگه. شما دو تا می‌تونید همین‌جا بمونین و هر قدر دلتون می‌خواد بخندین، اما من دیگه می‌رم ... زت زیاد! می‌دونین چه کار کرد؟

ناکس از زیرزمین رفت بیرون و همه چی رم با خودش برد!

من، درست مث اولی که اون‌جا اومده بودم، دست خالی موندم. آره جونم، اون ناکس من و پسر سفیده رو که رو کیسه‌ی زغال وایستاده بود قال گذاشت رفت و پولا و الماسا و همه چی حتی کفشا رو با خودش برد!

تو دالون تاریک دنبالش دویدم و هوار زدم: نیگا کن یاروئه! نمی‌خوای یه چیزی هم به من بدی؟ آخه سهم من چی می‌شه پس؟

اُنقدر تاریک بود که اصلاً نمی‌دیدمش. فقط صداشو می‌تونستم بشنفم.

سرم داد کشید که: برگرد همون‌جا هالو، مواظب سفید پوسته باش تا من بزنم به چاک... برگرد؛ اگه نه هر چی دیدی از چش خودت دیدی.

برگشتم!

من موندم و پسر سفیده که تو زغالدونی واستاده بود... اون، عینهو یه احمق تمام عیار! آقا، هر دوتامون از زور پیسی زدیم زیر خنده و حالا نخند کی بخند!

پسر سفید پوسته گفت: ببینم رفتش؟

گفتم: لابد، این‌جا که نیست.

یخه¬ی اسموکینگشو زد بالا زد و گفت: اما خیلی با مزه بود، کیف کردم! خیلی خیلی مهیج بود!

گفتم: چی؟ مهیج بود؟

گفت: می‌دونی؟ این تنها چیز مهیجی بود که تا حالا برام اتفاق افتاده، تو همه‌ی عمرم این اولین دفعه‌س که تو هارلم واقعاً کیف کردم. همه‌ی چیزای دیگه تقلبیه و ساختگی. فقط همین یکی یه چیز واقعی بود.

گفتم: داداش؛ اگه من به اندازه‌ی تو پول داشتم، مدام کیفم کوک بود.

گفت: نه کاکا، این‌جورام نیس.

گفتم: چرا، چرا هست.

اما پسر سفیده دوباره سرشو تکون داد که نه.

بعد پرسید: خب حالا دیگه می‌تونم برم رد کارم؟

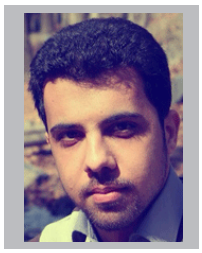
گفتم: آره، چرا نه.

به دالون تاریک که رسیدم، بش گفتم: یه دقه صب کن.

رفتم بیرون و این‌ور و اون‌ور و نیگا کردم؛ از آجان پست خبری نبود، آدم زیادی هم تو خیابون دیده نمی‌شد.

به پسر سفیده گفتم: زت زیاد! خوشحالم که دست کم، تو یه کیفی کردی! بعدشم رامو کشیدم و رفتم و ولش کردم به امان خدا که با جوراب لب پیاده‌رو وایسه و منتظر تاکسی بشه.

دس از پا درازتر و گشنه تر از حالا، تو خیابون راه افتادم. تو راه همه‌اش فکر پسره سفیده بودم با اون همه پولش. با خودم گفتم: فکر می‌کنی این سفیدا چه مرگشونه؟ تو می‌گی اینا واسه چی خوشبخت نیستن؟



آقای «چه»

■ شهاب فرج‌اللهی

مینای عزیزم

سلام.

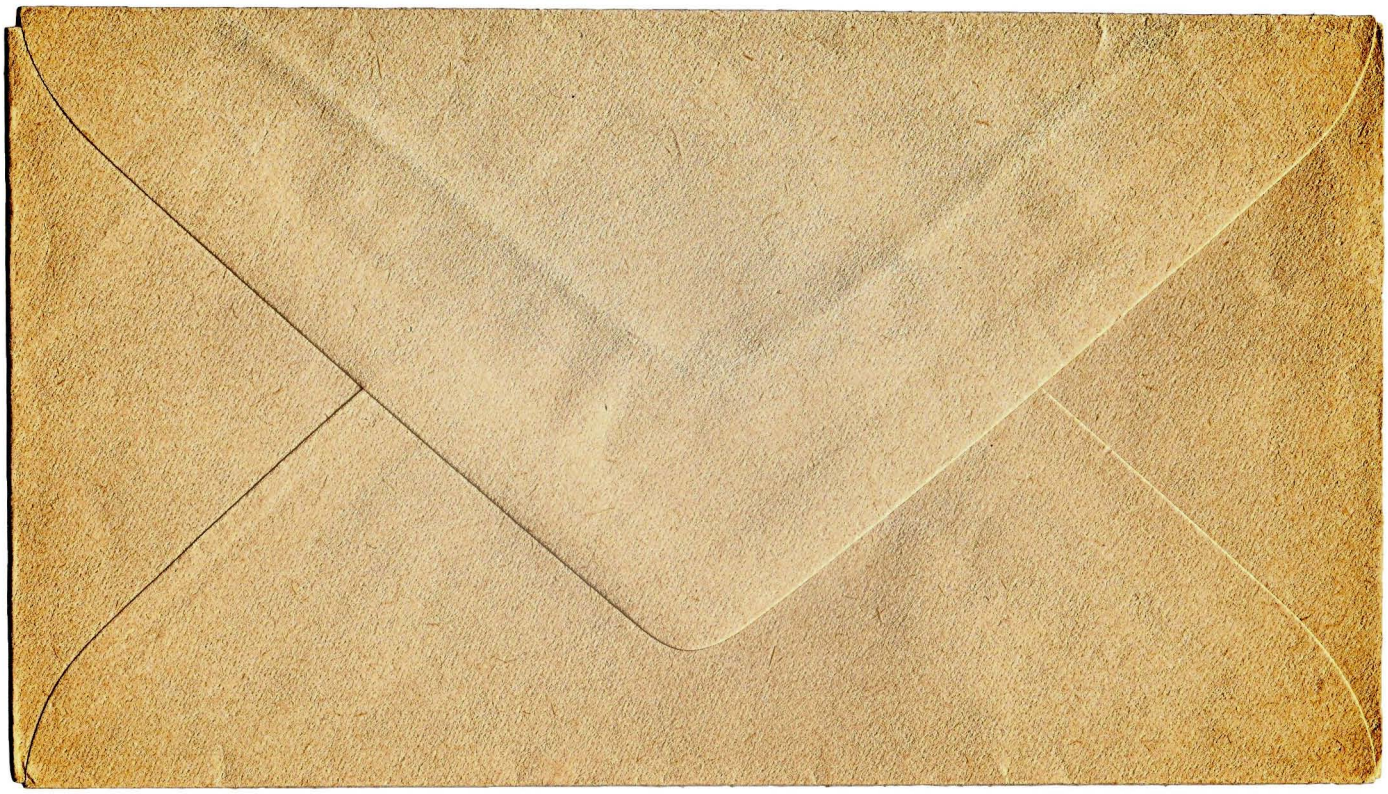
دیروز نامه‌ات به دستم رسید. آن‌قدر ذوق زده شده بودم که هزار تومان هم انعام به پستچی دادم. البته چند دقیقه بعد هم از این کارم پشیمان شدم. آخرین باری که با هم حرف زده بودیم، اصلاً نگفته بودی که برایم نامه فرستادی. هیچ وقت از کارهایت سردرنمی‌آورم. به جای ایمیل برایم نامه می‌فرستی و اصرار هم داری جوابش را هم برایت پست کنم یا این‌که بهم گفته بودی که ۴ ماهه برمی‌گردی ولی الآن ..... باید اعتراف کنم که الان بیشتر از هر زمان دیگری در زندگی مشترک‌مان به وجودت نیاز دارم. هر روز صبح که از خواب بلند می‌شوم به خودم می‌گویم وقتی یک چیزی بخواهد تمام شود حتماً تمام می‌شود. گاهی اوقات هم تاریخ را گم می‌کنم. مثلاً این ماه، ۱۰ روز جلوتر اجاره کافه را به حساب ریختم. البته وقتی متوجه قضیه شدم کلی از این کار پشیمان شدم. عزیزم یادت باشد که بهم قول داده بودی که حتماً برمی‌گردی! دیروز کابینت بالای اجاق گاز را تمیز کردم. آدم وقتی منتظر و تنهاست کارهایی می‌کند که باعث شود کمتر فکر کند اما اغلب فایده‌ای ندارد و بعدش هم کلی پشیمان می‌شود. پشت شیشه‌های ادویه یک انار نصفه‌ی پکیده پیدا کردم. نمی‌دانم برای چی آن‌جا گذاشته بودمش ولی می‌دانم برای آن شب یلدایی بود که پرواز داشتی. یک پاکت بادام هندی هم پیدا کردم. کنار گذاشته بودمش تا موقع رفتن توی کیفت بذارم اما یادم رفت. انار را دور انداختم اما پاکت بادام هندی را کنار گذاشتم تا بلکه بتوانم بخورمش.

پدرت این روزها فکر می‌کند که بیمار است. چند روز پیش رفته بودم ببینمش. ظاهراً هیچ مشکلی نداشت اما زیاد فکر و خیال می‌کرد. تا قبل از این‌که ببینمش فکر می‌کردم فقط منم که درباره تو فکر و خیال می‌کنم. چیزهایی بهم گفت که باور کردنش برایم مشکل بود. می‌گفت که دخترش را بیشتر از من می‌شناسد. اما من هم بهش گفتم که مینا زیر قولش نمی‌زند. می‌دانم به خاطر نیامدنش به مهمانی خداحافظی یا این‌که مخالف رفتنت بود، ازش دلخوری اما فکر می‌کنم بهتره که لجبازی را کنار بذاری و بهش زنگ بزنی. راستی از طرح مطالعاتی‌ات چه خبر؟ برایم ننوشته بودی که تا کجا پیشرفت کرده است.

مینا جان

توی نامه‌ات نوشته بودی که از کافه برایت بنویسم. توی این چند ماهه که نیستی بر خلاف قبل که لنگ ظهر سر و کله‌ام توی کافه پیدا می‌شد، از ۸ صبح کافه را باز می‌کنم و تا ساعت ۱۱ شب همین‌جا هستم. به هیچ چیز کافه دست نزدم. حتی آن صندلی لهستانی‌ای که گفته بودی پایه‌اش شل است و از ترس این‌که مبادا کار دست مشتری بدهد، آوردیش پشت دخل. هنوز هم با پایه‌ی شل پشت دخل جاخوش کرده است. البته الآن هم که نگاهش می‌کنم پشیمان شدم که چرا تا حالا تعمیرش نکرده‌ام!

مشتری‌ها هم می‌آیند و می‌روند. مثل همان موقع‌هاست. فقط چون صبحانه را به منوی کافه اضافه کرده‌ام مشتری‌های اول وقت بیشتر شده‌اند. اکثر مشتری‌های ثابت هم سراغت را می‌گیرند. از همه بیشتر آقای «چه». هر وقت می‌بینمش یاد آن شبی می‌افتم که سر میز شام این اسم را رویش گذاشتی. یادت هست که آن قدر خندیدیم که یهو دستم خورد به شمعدانی عمه لیلا. وقتی شکست تو چند دقیقه‌ای به خرده شیشه‌های شمعدانی نگاه کردی و گفتی: «همون بهتر که شکست». آقای «چه» هنوز هم همان لباسی را می‌پوشد که رویش عکس «چه گوارا»ست. فقط وقتی هوا سرد باشد یک کاپشن هم رویش می‌پوشد. هنوز هم هر دفعه با یک دختر می‌آید. معلوم هم نیست که از کجا پیدای‌شان می‌کند. بار آخری که به کافه آمده بود برایم پوستر «چه گوارا» را آورده بود. همان پوستری که معروف‌ترین عکس «چه گوارا»ست. بهم گفت: «گمونم اینو بذاری اون‌جا بهتره» منظورش از اون‌جا جای پوستر موتسارت بود. من هم بهش گفتم: «بذار مینا بیاد بعد».



این‌جا هوا بارانی است. یعنی ۳ روز است که باران می‌بارد. شومینه را روشن کرده‌ام و آن قدر سرم خلوت است که دارم برایت نامه می‌نویسم. تازگیا یک سوژه‌ی دیگری هم پیدا کرده ام. چند هفته‌ای هست که پسری حدوداً ۲۰ ساله با موهایی کوتاه و صورتی ۳ تیغه می‌آید کافه و هر دفعه هم کافه گلاسه سفارش می‌دهد. یک ساعتی روی میز کنار پنجره می‌نشیند و از اینترنت این‌جا استفاده می‌کند. نصف بیشتر حجم اینترنت را همین پسره مصرف می‌کند. هر وقت می‌بینمش یاد هولدن کالفید می‌افتم. بس که قیافش افسرده است.

راستی وارطان عروسی کرد. دیروز با قهوه‌های سفارشی کارت عروسی‌اش را فرستاد. پشت پاکت نوشته بود برای بهترین دوستانم مینا و داریوش. هنوز بهش نگفتم که رفتی و .....

مینا جان

هیچ وقت فکر نمی‌کردم که توی زندگی مشترک‌مان اتفاقی بیفتد که مجبور باشم از این‌ور دنیا برایت نامه بنویسم. راستش خیلی چیزها را نمی‌شود تلفنی گفت. خودت خوب می‌دانی که من از معلق بودن حالم به هم می‌خورد. این را هم قطعاً می‌دانی که اگر فکر می‌کنی با ماندنت، من یکی راضی می‌شوم که بیایم آن‌جا باید بگویم که سخت در اشتباهی. پس بهتره که بیشتر از این منتظرم نذاری!

پ.ن: این نامه را فردا برایت پست می‌کنم.

قربانت

داریوش

همینگ‌وی؛ جشن مشترک
یادداشتی بر «پاریس جشن بی‌کران»

ماریوبارگاس یوسا

برگردان: فرهاد غبرایی

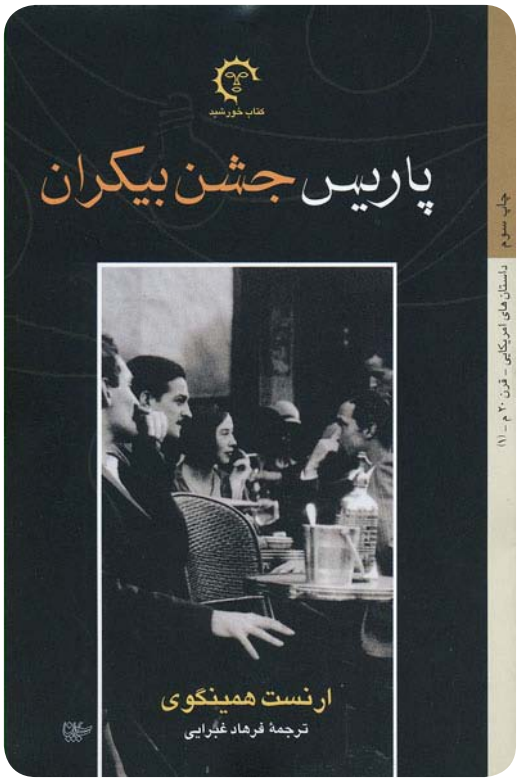
«جشن بیکران» را نخستین بار در نیمه سال ۱۹۶۴، که چاپ انگلیسی آن تازه منتشر شده بود، خواندم. بی‌درنگ با قهرمان این یادهای لطیف احساس یگانگی کردم. در آن زمان من هم، مثل همینگ‌وی کتاب، جوانی بودم که دوره کارآموزی ادبی خود را در پاریس طی می‌کردم. این نقد را در همان زمان بر کتاب نوشت.

روزنامه‌ها عادت‌مان داده‌اند که او را با یکی از شخصیت‌هایش بیامیزیم. زندگی‌نامه او چیست؟ زندگی‌نامه یک مرد میدان: سفرها، خشونت‌ها، ماجراها و گهگاه، بین دوره‌های باده‌گساری و شکار و سیاست، ادبیات. همان‌قدر شیفته ادبیات بود که گاه و بی‌گاه شکوهمندانه به مشت‌زنی و شکار می‌پرداخت. داستان‌های کوتاه و رمان‌های او، تقریباً چون فرآورده جانبی زندگی پرماجرایش، واقع‌گرایی و موثق بودن خود را مدیون زندگی او هستند. اگر موضوع از قرار دیگری بود، هیچ یک از این حرف‌ها درست نمی‌بود، و همینگ‌وی خودآشفتگی را برطرف می‌کند و در آخرین کتابی‌که نوشته، یعنی جشن بیکران، همه چیز را صاف و پوست کنده شرح می‌دهد. کی باورش می‌شد که این جهانگرد خوش مشرب و خوشخو در اواخر عمر گذشته‌اش را از میان هزاران ماجرا - جنگ‌ها، زن‌ها، استثمار- که از سرگذرانده بود گردآورد و با اندوهی حسرت‌بار تصویر مرد جوانی را برگزیند که سودای شورانگیز نوشتن در سر دارد. هر چیز دیگر، ورزش، لذت‌های دیگر، حتی کم‌ترین شادی‌ها و سرخوردگی‌های روزمره، و البته عشق و دوستی، گرد این آتش درونی می‌چرخد، آن را می‌انبارد و در آنجا یا محکوم می‌شود و یا تأیید. کتاب زیبایی است که در آن به سادگی و خودمانی نشان می‌دهد که چگونه دغدغه‌ای هم ممتاز است و هم اسیرکننده.

شور نوشتن لازم است، اما فقط نقطه آغاز است. بدون آن «انضباط خوب و خشک» که همینگ‌وی در جوانی در پاریس بین ۱۹۲۱ و ۱۹۲۶ در آن استاد شد، سال‌هایی که در این کتاب آورده و به قول خودش؛ «تهیدست و بسیار خوشبخت» بود شور نوشتن بی‌فایده است. پیداست که این سال‌ها سال‌های دربه‌دری و زندگی کولی وارش بود؛ روزها را در کافه‌ها می‌گذراند، به مسابقات اسب دوانی می‌رفت و کارش شُرب مدام بود. در واقع، نظم پنهانی بر این «جشن بیکران» حکم‌روا بود و بی‌نظمی‌حقیقتاً شکلی از آزادی و آغوش گشودگی ِپیوسته بود. همه کردارش به یک کانون متوجه می‌شد: کارش. البته زندگی کولی‌وار می‌تواند تجربه مفیدی باشد (اما نه بیشتر و نه کمتر از دیگر تجارب) تا آنجا که کسی سوارکار ماهری می‌شود که اسب بر زمینش نزند. همینگ‌وی نشان می‌دهد که در داستان‌ها، دیدارها و گفت‌وگوها قوانین خشکی را بر خود تحمیل کرده است تا در آب‌های متلاطمی‌که در آن بادبان کشیده است از کشتی شکستگی دوری کند. «تربیتم چنان بود که پس از غذا، پیش از نوشتن و هنگام نوشتن هرگز مشروب ننوشم. داستانی درباره آنچه می‌شناختم می‌نوشتم.» با این حال، در آخرِ یک روز خوب، با جامی‌کِرش از خودش پذیرایی می‌کند. نمی‌تواند پیوسته با شور و شوق یکسانی کار کند؛ گاه در برابر کاغذ سفید احساس خلأ و دل افسردگی می‌کند. بعد با خود زمزمه می‌کند: «نگران نشو. پیش‌تر همیشه نوشته‌ای، حالا هم می‌توانی بنویسی. تنها کاری که باید بکنی این است که جمله خوبی بنویسی. حقیقی‌ترین جمله‌ای را که می‌دانی بنویس.» برای برانگیختن خود، هدف‌های افسانه‌ای پیش روی خود می‌گذارد: «داستانی درباره هر چیزی که می‌دانم می‌نویسم.» و وقتی داستانی را به پایان می‌برد، پیوسته احساس خلأ، اندوه و در عین حال شادی می‌کند، انگار که تازه از عشق‌بازی فارغ شده است.

درست است که به کافه‌ها می‌رفت، اما از آن‌جا چون دفتر کارش استفاده می‌کرد. پشت آن میزهای مرمرِ بدل در تراس‌هایی که مشرف به باغ لوکزامبورگ بود، برخلاف آبراه‌های امریکای لاتین در خیابان کوخاس، نه در عالم هپروت سیر می‌کرد و نه برای فضل فروشی می‌نشست.

نخستین مجموعه‌های داستان‌های کوتاهش را آنجا نوشت و فصل‌های «خورشید همچنان می‌دمد» را همان‌جا اصلاح کرد. و اگر کسی مزاحمش می‌شد، با رگبار ناسزا او را می‌راند. صفحه‌هایی که در آن نقل می‌کند چطور در باغچه لی لا با مزاحم برخورد کرد گنجواره‌ای از ناسزاست. (سال‌ها بعد، لیساندرو اونرو شبی همینگ‌وی را در نوشتگاهی در هاوانای کهنه دید. با کم‌رویی و احترام به سوی نویسنده‌ای که می‌ستود رفت و تا با او خوش و بش کند، و همینگ‌وی که ایستاده پشت پیشخان چیز می‌نوشت با مشتی او را از سر واکرد.) می‌گوید پس از نوشتن نیاز به خواندن داشت، تا آنچه می‌خواهد بگوید وسوسه‌اش نکند. این اوقات دشواری است، چون برای خریدن کتاب پول ندارد، اما سیلویابیچ، مدیره کتابفروشی شکسپیر و شرکا به او کتاب قرض می‌دهد؛ همین‌طور دوستانی مثل گرترود استاین، که گذشته از آن در خانه‌اش نقاشی‌های زیبا، محیطی دوستانه و کیک‌های خوشمزه می‌یابد.



اشتیاقش به آموختن برای نوشتن در پس همه کردارش نهفته است و همین سلایق و روابطش را تعیین می‌کند. و هر چه مانع این هدف باشد، مانند آن مزاحم، بدون لحظه‌ای درنگ طرد می‌شود. دغدغه‌اش چون گردبادی است. بیایید مسابقه اسب دوانی را مثال بزنیم. با سوارکاران و مربیان طرح دوستی ریخت تا از آن‌ها برای مسابقه خبر محرمانه بگیرد. روز بخت به او رو آورد و اسب‌ها سبب شدند در رستوران میش غذا بخورد، و آنجا جویس را دید که با زن و فرزندانش به زبان ایتالیایی حرف می‌زند. به علاوه دنیای مسابقات اسب دوانی برای کارش دستمایه فراهم می‌آورد (و خودش مهم ترین دلیل دیدن این مسابقات را همین می‌داند.) اما غروب دمی پی می‌برد که این هوس وقتش را تلف می‌کند و خودش هدف شده. پس بی‌درنگ این هوس را سرکوب می‌کند. عین همین موضوع در مورد روزنامه نگاری که از راه آن زندگی می‌کرد، پیش می‌آید؛ به رغم اینکه مجلات امریکای شمالی هنوز از پذیرفتن داستان‌هایش خودداری می‌کردند، روزنامه نگاری را کنار می‌گذارد. گرچه ادبیات دغدغه بی‌امان و حیاتی همینگ‌وی جوان است، کمتر در «جشن بیکران» از آن نام می‌برد. اما پیوسته در پس هزار شکل نهان است و خواننده آن را نامرئی، بی‌خواب، و سیری‌ناپذیر احساس می‌کند. وقتی همینگ‌وی به بارانداز می‌رود و مثل حشره شناسی آداب و فن ماهی‌گیران سِن را مطالعه می‌کند، در گفت‌وگوهایش با فورد مَدوکس فورد، یا وقتی که به ازراپاوند مشت زنی می‌آموزد، وقتی سر می‌کند، حرف می‌زند، و می‌خورد و حتی می‌خوابد، جاسوسی در درون اوست که با چشم‌های سرد و واقع بین تجارب را بر می‌گزیند یا رد می‌کند و دسته بندی می‌کند. هر شب که به آپارتمانشان در کاردینال لوموئن برمی‌گردد، همسر همینگ‌وی از او می‌پرسید: «امروز چیزی یاد گرفتی؟ تاتی؟»

در یکی از فصل‌های پایانی «جشن بیکران»، همینگ‌وی به یاد همکاری از نسل خود، یعنی اسکات فیتزجرالد می‌افتد. فیتزجرالد که با نخستین کتابش که در اوان جوانی نوشته بود مشهور و میلیونر شده بود در پاریس نویسنده‌ای است ناتوان از مهار زدن بر خود. مَرکب بی‌بندوباری او و زلدا را به اعماق الکل، دیگرآزاری و روان نژندی می‌کشاند. این صفحات شبیه آخرین صحنه «وداع با اسلحه» است که در آن در زیر سطح روشن نثر جریان یخ آلودی روان است. همینگ‌وی انگار زلدا را مسئول زوال زودرس فیتزجرالد می‌داند؛ همو بود که با حسادت به ادبیات شوهرش را به سوی زیاده‌روی و سبک زندگی مجنون‌وار سوق داد. اما دیگران خودِ فیتزجرالد را به جنون و کشاندن زلدا به آسایشگاه و مرگ متهم می‌کنند. دلیلش هر چه باشد، یک چیز روشن است: زندگی کولی‌وار تنها در صورتی می‌تواند به ادبیات یاری رساند که بهانه‌ای برای نوشتن باشد: اگر جریان وارونه شود (چنانکه مکرراً می‌شود) زندگی کولی‌وار و بی‌بندوبار نویسنده را می‌کشد.

زیرا ادبیات سودا است و سودا انحصارطلب است. رقیب برنمی‌تابد، نیازمند هر گونه ایثار است و خود نَم پس نمی‌دهد. همینگ‌وی در کافه‌ای نشسته است و زن جوانی کنار اوست. با خود می‌گوید: «تو از آنِ منی و سراسر پاریس مال من است، اما من از آنِ این دفتر و قلمم.» معنای بردگی دقیقاً همین است. وضع نویسنده غریب و تناقض‌آمیز است. امتیازش آزادی، حق دیدن، شنیدن و تحقیق در همه چیز است. مجاز است در ژرفناها غوص بزند، به قله‌ها صعود کند. همه واقعیت از آن اوست. مقصود از این امتیاز چیست؟ خوراک دادن به دیو درون که در دستش اسیر است، همه اعمال و کردارش را معین می‌دارد، سنگدلانه عذابش می‌دهد و تنها با عمل آفرینش - موقتاً- تسکین می‌یابد، آنگاه

که واژگان سرریز می‌کند. اگر کسی این هیولا را برگزیند و در اندرونش جا دهد، دیگر گریزگاهی برایش متصور نیست. باید هر آنچه دارد و ندارد به او بدهد. هنگامی‌که همینگ‌وی به دیدن گاوبازی می‌رفت، از سنگرهای جمهوری خواهان در اسپانیا دیدار می‌کرد، فیل می‌کشت یا مست و خراب می‌افتاد، در ماجرا یا لذت غرقه نمی‌شد، بلکه مردی بود که هوس‌های این جانورِ یکتا و سیری‌ناپذیر را ارضا می‌کرد. زیرا برای او، هم‌چون هر نویسنده دیگر، مهم‌ترین چیز نه زندگی، که نوشتن باشد.

امروز خواندن این کتاب، با هر آنچه اکنون از همینگ‌وی می‌دانیم که آن را نوشته و روابطش با شخصیت‌هایی که در صفحات کتاب کشف کرده، به «جشن بیکران» معنای متفاوتی می‌دهد. در حقیقت سلامت و خوشبینی‌ای که می‌نمایاند، ساختارهایی ادبی‌اند که ربطی به واقعیت دراماتیکِ زوال تن و جان نویسنده‌اش ندارد. او درست در پایان راه ادبی خویش است و بدان به دیده شک می‌نگرد. هم‌چنین می‌داند که دیگر از نقصان سریع استعدادهای جسمی‌که در آن زمان بدان مبتلا بود بهبود نخواهد یافت. اما خواننده امروز از زندگی‌نامه‌های همینگ‌وی در سال‌های اخیر خبردار است و از این دانش سرنخ‌هایی به دست می‌آورد که به وسیله آن، با خواندن بین سطورِ این گواهی، از ریشه‌های ادبی نویسنده‌ای بزرگ، که در ابتدا این همه شفاف و سرراست می‌نماید، ضایعه اندهباری را که در پس آن نهفته است کشف کند.

کتاب، بیش از آن که خاطره حسرت‌بار جوانی باشد، طلسمی‌جادویی است، کوششی ناآگاهانه به بازگشت از راه خاطرات واژه‌ها به درون زندگیش، دَمی‌از اوج جنب‌وجوش و نیروی آفرینندگی، تا جوش‌وخروش و شفافیتی را که اکنون به سرعت رو به کاستی است بازیابد. هم‌چنین کتاب انتقامی پس ار مرگ است، تسویه حسابی با همراهان پیشین ادبی و جان کولی وار. کتابی رقت‌بار، واپسین نغمه قو - زیرا آخرین کتابی‌بود که نوشت - که در زیر جلوه خاطرات فریبنده جوانی اعتراف به شکست را پنهان می‌دارد. مردی که سرشار از استعداد و شادمانی و مالامال از آفرینندگی و سرزندگی در پاریس جنون زده دهه ۱۹۲۰ چنین به کار آغاز کرد، چنان که ظرف چند ماه توانست شاهکاری را - خورشید همچنان می‌دمد- بیافریند، در عین حال که همه شهدهای گوارای حیات را می‌نوشید - صید قزل آلا، تماشای گاوبازی در اسپانیا، اسکی بازی در اتریش، شرط بندی در اتریش، شرط بندی روی اسب‌ها در سن - کلو، شرب مدام در باغچه لی لا - اینک مرده است، شبحی است که می‌کوشد از راه آن حیله تردستانه پیرسالی که بشر اختراع کرده است تا پیروزی توهم‌آمیز بر مرگ را به دست آورد، یعنی ادبیات، چنگ اندازد.

اکنون می‌دانیم که کتاب سرشار از تنگ چشمی و عناد نسبت به دوستان دیرین و پیشین است و مثلاً برخی از داستان‌ها، شاید بهترینشان - درباره گرترود استاین و اسکات فیتزجرالد- دروغین است. اما این تنگ چشمی‌ها از ارزش آنچه در متن هست نمی‌کاهد: این نکته که همینگ‌وی توانست نقایص را به فضایل بدل کند و از خسران و محدودیت‌هایی که از آن زمان به بعد او را از ایجاد داستان یا رُمانی به یادماندنی باز داشته بود اثر ادبی زیبایی بیافریند.

به گفته ماری، بیوه‌اش، همینگ‌وی «جشن بیکران» را بین پاییز ۱۹۵۷ و پاییز ۱۹۶۰ با فاصله‌های بسیاری در میانه آن نوشته است. این دوره بحران‌های مدام و افسردگی روانی و تلخ‌کامی ژرف برای او بود که کمتر در مجامع عمومی نشان می‌داد. برعکس، ظاهر شاد و ماجراجوی غولی را که پیوسته بود، لبریز از اشتها و روشنایی، به خود می‌گرفت. (در تابستان ۱۹۵۹ در پلاسا دِ توروس* در مادرید، تنها باری که از دور او را بازو به بازوی اسطوره زنده دیگر آن روزگار، آواگاردنر، دیدم به نظر من هم چنین رسید.)

در واقع غولی بود زخم خورده و کم توان، ناتوان از تمرکز فکری برای به عهده گرفتن اثر مهم، هراسانِ از دست دادنِ حافظه، نقصی که برای آن کس که نقش خدا را بازی می‌کند - رُمان نویس، آن کس که واقعیت را باز می‌آفریند-سراسر مرگبار است. باری، اگرحافظه آفریننده رفته رفته رنگ ببازد و طلسم قصه هر دم به ناهم‌خوانی و اشتباه در هم بشکند، چگونه می‌توان جهان داستانی همبسته‌ای ابداع کرد که در آن کل و جزء سخت به هم مربوط شوند تا جهانی واقعی، کل زندگی را برانگیزد؟ پاسخ همینگ‌وی به پرسش بالا همین کتاب بود: نوشتن داستانی در زیر هیئت مبدل خاطره، که راوی یا به یادآورنده و نویسنده اثر سرشتِ گسسته و پاره پاره‌اش را با وحدتی که بر آن تحمیل می‌کند پنهان می‌دارد.

خاطره در «جشن بیکران» وسیله‌ای ادبی‌است برای اصلاح هوس‌بازیِ حافظه‌اش که دیگر نمی‌تواند بر چیز مشخصی متمرکز شود یا از پس ساختار دقیق یک داستان بلند برآید، بلکه آشفته و رها از تصویری به تصویر دیگر می‌پرد، بی‌آنکه هیچ‌گونه هماهنگی یا تداومی داشته باشد. در رُمان، این تقسیم بندی جزییات کار را مغشوش می‌کند، اما در کتاب خاطرات به جای آن از میان چهره‌ها و اماکنِ شناور در رود زمان، در

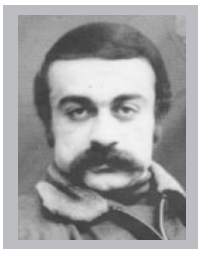
جهت خلافِ مردمان بسیاری که به باد فراموشی سپرده شده‌اند، آمیزه تأثیرگذاری به دست می‌دهد. هر فصل داستان کوتاهی است در هیئت مبدل؛ عکسی فوری که آراسته به حُسن‌های بهترین داستان‌های اوست: نثر موجز، گفت‌وگوهای محکم که پیوسته بیش از آنچه می‌گوید (و گاه خلاف آن را) القا می‌کند، و توصیف‌هایی که عینیت سرسختانه‌شان گویی از ما تمنا می‌کند کمال‌شان را به آنها ببخشیم.

با این همه، دوشادوش این تاریخچه حقیقی، در هر یک از این عکس‌های فوری ظریف تحریف بیش از مدارک موثق است. اما چه اهمیتی دارد؟ این موضوع از قانع‌کنندگی و هیجان‌آمیزی آن در نظر دوستدار ادبیات نمی‌کاهد، یعنی کسی که از رُمان نویس توقع دارد کتاب‌هایی بنویسد که بتواند نه لزوماً حقیقت به معنای عام را به او بگوید، بلکه حقیقت خاص خود را بیان دارد؛ به شرطی که چنان قانع‌کننده و هوشیارانه باشد که چاره ای جز پذیرفتن آن نباشد. و همینگ‌وی در این قصه واپسین که زندگی‌نامه خود اوست، باشکوه و جلال بدان دست یافته است.

به علاوه، هر چند با تصویری که در این کتاب از جوانی خود به دست می‌دهد همسان نیست، برخی از ویژگی‌های اصلیش در آن پدیدار شده است. مثلاً ضدیتش با روشنفکرگرایی. پیوسته این موضع را داشت و در سال‌های آخر عمرش در این زمینه راه افراط پیمود. در این کتاب نیز به طور موثق - نه کتابی- ادبیات هم‌چون مهارتی جسمی ارائه شده است. نویسنده مثل ورزشکارِ تمام عیار از طریق انضباط و استقامت زندگی سالم و تن سالم را به کمال می‌رساند و در اختیار می‌گیرد. این عقیده که هنر و ادبیات می‌بایست به انحای گونه‌گون به قلمرو ناب ذهنی پس بنشیند، زندگی روزمره را ترک گوید، در منابع بی‌پایان ناشناخته غوطه زند، یا نظم عقلانی هستی را به چالش بطلبد از سوی او بی‌دریغ طرد و تمسخر شده است. به همین دلیل، طرحی که کتاب از ازرا پاوند به دست می‌دهد، هر چند زنده و گشاده دستانه است، حتی با سطح سرشت تناقض‌آمیز پاوند نیز تماس نمی‌گیرد. با این حال، روشن است که همینگ‌وی از تصور ورطه‌های بین این آداب زندگی مجاز یکسره ناتوان نبود، و همین از آن زندگی دیگر - زندگی ژرفناها، زندگی ممنوع و فسق و فجور- بی‌نیازش می‌کرد. این دنیایی بود که از آن می‌ترسید و همیشه از اکتشاف آن رو می‌گردانید، البته به استثنای سطحی‌ترین بروزهای آن (هم‌چون مراسم بی‌رحمانه و جذاب گاوبازی). اما می‌دانست که این‌ها وجود دارد و می‌توانست ارواح لعنت شده‌ای را که در آن جا گرفته اند تشخیص دهد، مانند ویندم لوییس، که در این کتاب با او بدرفتاری شده است. او بهترین و دلشوره‌آمیزترین جمله کتاب را الهام بخشیده است: «برخی پلیدی را چنان به نمایش می‌گذارند که میدان مسابقه‌ای بهترین اسبهایش را. آن‌ها وقار سفلیسی مزمن را دارند.»

یکی دیگر از تعصباتش نیز که در کتاب موج می‌زند ماچیسمو* یی است که همراه با شهوت کشتن جانوران و طلسم ورزش‌های خشن بر او مسلط است. این تعصب اخلاقیات و قواعدی از زندگی را می‌سازد که با خلاقیات که به فمینیسم و حقایق مربوط به آن، حفاظت محیط زیست و مبارزه برای آزادی اقلیت‌های جنسی دلبسته است تفاوت دارد. گفت‌وگو با گرترود استاین که در آن می‌کوشد همدردی او را به سوی زنان همجنس‌باز جلب کند، با بحث‌هایی که امروز هر دختر مدرسه‌ای را به لبخند وامی‌دارد، و کم‌گویی و پاسخ‌های او از این لحاظ آموزنده است. این‌ها نشان می‌دهد که آداب و رسوم تا کجا تحول یافته است، و ارزش‌هایی که همینگ‌وی آنها را در رُمانهایش می‌ستاید چقدر کهنه و از مد افتاده است.

اما این کتاب کوچک به رغم منسوخ شدگی بسیار لذت بخش است. جادوی سبک او، سادگی نهانی و دقت فلوبری، شورمندی نسبت به عناصر و توانایی جسمی، بازآفرینی پرطراوت پاریسِ جلای وطن‌کردگان امریکایی بین دو جنگ جهانی، و تثبیت نویسنده که کتاب نماد آن است - اثبات قاطع حرفه در زمانی که هنوز خود نویسنده محسوب نمی‌شد- به هم درآمیخته است تا جایگاه بی‌همتایی از آنچه قرار بود گواهی ادبی‌اش بشود به دست دهد. گرچه در مقام رُمان در قیاس با زندگی حشو و زواید و تفاوت‌های بسیاری دارد، سند شرح احوال مهمی باقی می‌ماند و با همه رهایی از قید حقایق عینی تصویر قیاس‌ناپذیری از زمانه و لاابالی‌گری شادمانه‌ای که فرانسه با آن هنر و زیاده‌روی را برانگیخت به دست می‌دهد؛ حال آنکه در درون و بیرون مرزهایش ویرانی پی آیند آن فراهم می‌آمد. اما بالاتر از همه، صفحه به صفحه این اثر، که چون جویباران در کوهسار زلال و زمزمه‌گر است، از راه بی‌واسطگی رُمانی موفق توانایمان می‌سازد تا به رازهای هنری نزدیک شویم، همان رازهایی که همینگ‌وی را مجاز داشت تا زندگی واقعی خود را با آن زندگی که رؤیایش را در سر داشت به این جشن مشترک که ادبیات است بدل کند.



تســـاوی

به بهانه‌ی ۲۹ بهمن
«یک اگر با یک برابر بود ...»

خسرو گلسرخی

معلم پای تخته داد می‌زد
صورتش از خشم گلگون بود
و دستانش به زیر پوششی از گرد پنهان بود
ولی آخر کلاسی‌ها
لواشک بین خود تقسیم می‌کردند
وان یکی در گوشه‌ای دیگر «جوانان» را ورق می‌زد
برای آن‌که بی‌خود های‌و هو می‌کرد و با آن شور بی‌پایان
تساوی‌های جبری را نشان می‌داد
با خطی خوانا به روی تخته‌ای کز ظلمتی تاریک
غمگین بود
تساوی را چنین بنوشت:
«یک با یک برابر هست ...»
از میان جمع شاگردان یکی برخاست،
همیشه یک نفر باید بپا خیزد.
به آرامی سخن سر داد:
تساوی اشتباهی فاحش و محض است ...
معلم
مات بر جا ماند.
و او پرسید:
اگر یک فرد انسان واحد یک بود آیا باز
یک با یک برابر بود؟
سکوت مدهشی بود و سوالی سخت
معلم خشمگین فریاد زد:
آری برابر بود
و او با پوزخندی گفت:
اگر یک فر انسان واحد یک بود
آ»که زور و زر به دامن داشت بالا بود
وان‌که
قلبی پاک و دستی فاقد زر داشت

پایین بود ...

اگر یک فرد انسان واحد یک بود

آن‌که صورت نقره‌گون،

چون قرص مه می‌داشت

بالا بود

وان‌سیه‌چرده که می‌نالید

پایین بود

اگر یک فرد انسان واحد یک بود

این تساوی زیر و رو می‌شد

حال می‌پرسم یک اگر با یک برابر بود

نان و مال مفت‌خواران

از کجا آماده می‌گردید؟

یا چه کس دیار چین‌ها را بنا می‌کرد؟

یک اگر با یک برابر بود

پس که پشتش زیر بار فقر خم می‌شد؟

یا که زیر ضربت شلاق له می‌گشت؟

یک اگر با یک برابر بود

پس چه کس آزادگان را در قفس می‌کرد؟

معلم ناله‌آسا گفت:

- بچه‌ها در جزوه‌های خویش بنویسید:

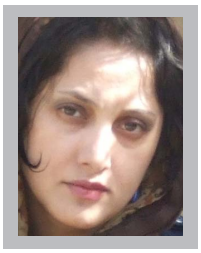
یک با یک برابر نیست ...

خدا می‌داند فقط زندگی می‌کنیم

حمیدرضا اکبری شروه

ماهی تنت لیز دستانم می‌شود
زیر این سقف نداشته خانه‌ام !
ملحفه‌ها بوی بهار نارنج شیرازت می‌دهند
خدا می‌داند فقط زندگی می‌کنیم
طول خیابان را
جایی پیش می‌آید
دستت را ول که می‌کنم
محکومم عشق را نفهمیدم
گناه را در آغوش کشیده‌ام
همین سیبی می‌شوم کرمو
هیچ دهانی گازش نمی‌گیرد...
دورم می‌دهی حالا
روی خواب همین تخت
تا من خودم را عوض نمی‌کنم.

۱۳۹۳/ اهواز



حوا

آرزو نوری

آرزو نوری

وارونه افتاده بودم

و ابتدای جهان گم شده بود

دست و پا می‌زدم برای رسیدن

بی‌آن که بدانم

بیهوده

بیهوده

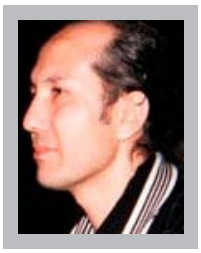
بیهوده می‌کوشم

بستری بود جهان

نه به وسعت دست‌هایمان

و خوابگاهی

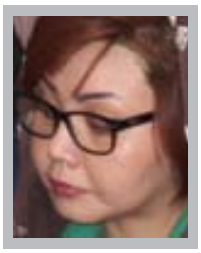
نه به وسعت خوابهایمان



پـــدر

عارف جعفری

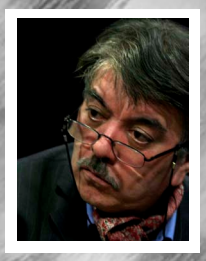
پدرم، شکارچی‌ای بود
که تو را نمی‌شناخت
آن‌چنان که پایتخت‌های جهان را.
پدرم طعم عسل را می‌فهمید
و تو را ندیده بود.
پدرم خاکستر درختان را دیده بود
و به متن‌های قدیمی اعتقاد داشت.
هوا هنوز تاریک نشده بود که
پدرم از جلو همه ویترین‌ها گذشت،
از چند چوبه‌ی دار هم گذشت،
ولی به آخر نرسید.
پدرم از سیم خاردار هم گذشت
و تو را
و گل‌های شکسته‌ی یخ را دریافت
ولی به ایستگاه نرسید
به ساعت‌های کهنه‌ی گرینویچ نرسید
پدرم حتی به حافظه‌ی شاعران امروز هم نرسید.



ما عادت کردیم

زهرا بوستانی

خود را به کجای شهر وصل کنم
وقتی خیابان جاسوسی مرا می‌کند؟
گناه من نیست معشوقم!
باد، عقربه‌ها را تکان می‌دهد
نورها، پیشانی مادر را چین می‌اندازند
و زندگی‌مان، «گودی‌پرانی» است
که باد به هر جهت می‌برد
و به هیچ قانونی رحم نمی‌کند.
کاش می‌توانستم
جهان را مچاله کنم
و تو بی هیچ بیمی قدم می‌زدی
به هیچ کس نگو
دنیا را به بازی گرفته‌ام.
سطرهای شعرم به تشویش می‌افتد
انگشتانم از درد تیر می‌کشند
برای کودکان بی‌گهواره.
بگیر، شلیک کن!
تنها از «بِهسود»، دود مانده.
هیچ اتفاقی نمی‌افتد
ما عادت داریم
که تمام مرزها را
جست‌وجو کنیم.
«دِهمَزَنگ» تنها معشوقت بود
که به جای نامه عاشقانه‌اش
دوست داشتنش را در سنگر پنهان می¬کنم.
پرانتز را باز کن
تا تمام بغض‌هایم را منفجر کنم.



پرونده بزهکارانه «صادق هدایت»

متن سخنرانی «دکتر محمد صنعتی» به مناسبت یکصدمین زادروز «صادق هدایت»

در این‌که مرگ‌اندیشی و خودکشی همواره جزء اتهامات اصلی در پرونده بزهکارانه صادق هدایت بوده، تردیدی نیست. در این هم نمی‌باید تردید کرد که مصلحان اخلاقی ما - چه در خانواده و چه در جامعه گسترده ایران- طی بیش از نیم قرن با تبلیغات بسیار و پیگیر به هر جوان آشنا با کتاب و کتابخوانی، هشدار داده‌اند تا مبادا به نوشتار هدایت به خاطر مرگ‌اندیشی و خودکشی نزدیک شود و در دنیای تیره، یأس‌آور، لاابالی و زندگی‌ستیز او از پای درآید! ولی این هشدارها با همه گستردگی و استمراری که داشته - اغلب عبث مانده، یا حتی با اثری وارونه - اشتیاق را برای خواندن این ممنوعه‌ها افزون‌تر کرده است. ما نیز اغلب آن اندرزها را شنیده‌ایم و به رغم آنها بسیاری از ما شاید، کتابخوانی جدی خود را با همین قصه‌های هدایت شروع کرده‌ایم و گرچه ممکن بود برخی از آنها مانند بوف کور و سه قطره خون را پر از ابهام و ایهام بیابیم و درست نفهمیم، ولی چیزی در این قصه‌های پیچیده و مالیخولیایی ما را به سوی خود می‌کشید. از این رو بسیاری از ما نوشته‌های هدایت و به ویژه تاریک‌ترین و مالیخولیایی‌ترین آنها را که بوف کور است، بارها خوانده‌ایم و حتی در دو دهه بعد از انقلاب نیز که نوشته‌های هدایت اجازه انتشار نداشت، آمار «خانه کتاب» نشان می‌داد که دانشجویان پسر بیش از هر نویسنده دیگری صادق هدایت می‌خوانند!

شاید هم اغلب به مانند من که بی‌تأمل و پرسشی سال‌ها نوشتار هدایت را با این پیش‌داوری می‌خواندم که انگار مرگ‌اندیشی او در فرهنگ ما یک ضد ارزش و حرکتی خلاف جریان آب بوده است و پنهانی فاصله خود را با مرگ‌اندیشی او حفظ می‌کردم تا مبادا خودکشی‌اش سرایت کند! و این پس مانده تأثیر همان هشدارها و تبلیغات ضد هدایت بود که تنها او را مرگ‌اندیش و مرگ‌طلب جلوه می‌داد. گویی صدای مرگ مرگ تنها به گوش هدایت، راوی بوف کور، زنده به گور و سامپنیگه می‌رسیده و نه به گوش ما که از بچگی در «فرهنگ مرگ» پرورش یافته بودیم و از همان کودکی بارها شنیده بودیم که مرگ در دو قدمی ماست، یا بالای سر ما پرپر می‌زند .

و ما نمی‌باید یک لحظه هم از فکر مرگ غافل باشیم و آن دو وجب خاکی را که قرار است روزی در آن دفن شویم از پیش چشم خود دور کنیم! و به تاکید هزار باره بدانیم که در هر دم و بازدم اجل در کمین ماست و فراتر از این، بدانیم که درست به دلیل حضور فراگیر همین مرگ و فانی بودن انسان، زندگی گیتیانه به پشیزی نمی‌ارزد و همه چیزهای فانی این جهان پوچ است!! و انسان گناهکار در این تبعیدگاه زمین و در این زندان تن اسیر است و باید رستگاری را در مرگ و رهایی از این زندان و تبعیدگاه بجوید و بس! پس لاجرم پشت به زندگی و

لذت‌های گیتیانه، رو به مرگ باید نشست و به انتظار زمانی که هنگام عزیمت است و انگار این همه را از قرن‌ها پیش هدایت آموزش داده است وگرنه جامعه و فرهنگ ما، از آغاز تا نوشتار این بز گر، همه تاکیدش بر زندگی بوده و هر کودکی را از آن‌گاه که در خشت می‌افتاده تا آن‌گاه که سر به خشت لحد می‌گذارده، برای زندگی و با شور و شوق زندگی و درک ارزش‌های این جهانی و امید به آینده و حرکت برای پیشرفت پرورش می‌داده‌اند و این تنها هدایت و استثناهای نابهنجاری مانند او بوده‌اند که هنجار زندگی‌خواهی را در این سرزمین مخدوش کرده‌اند!! انگار وجه غالب ادبیات و عرفان و ارزش‌های اخلاقی و معنوی و در کل فرهنگ یعنی شیوه زندگی مردمان ما در گستره تاریخ ایران زمین بر مرگ به مثابه آزادی و رستگاری و رسیدن به زندگی مینوی و نور و رستن از ظلمات اهریمنی زمین متمرکز نبوده است؟! انگار که اسطوره زنده همه دوران‌های ما - جمشید جم - آن نخستین شهریار که نخستین بار اهورامزدا با او هم‌سخنی کرد و او -جم نیک رمه - گرچه دین اهورا و نامیرایی را نپذیرفت ولی پذیرفت که شهریار زمین شود و زمین مزدا را فراخ کند و بگستراند، با این شرط که اهورا به هنگام شهریاری او، فقر و خشم و گرسنگی و بیماری و مرگ را از زمین دور دارد. اهورا به این درخواست نابخردانه او پاسخ مثبت می‌دهد تا شاید او به تجربه بفهمد که بدون مرگ، کار جهان ناممکن است و زمین بار این همه جاندار وزین را تاب نمی‌آورد. پس آن‌گاه زمستان‌های دشوار می‌آید تا بار زمین سبک شود و جم با برگزیدگانش به زیرزمین - به کرت جم می‌رود تا نسل انسان و حیوان و گیاه در امان بماند. آن گاه این دور دارند مرگ - به روایت ریگ ودا - نخستین انسانی است که دره مرگ را می‌پیماید تا راه مرگ برای آیندگان گشوده شود و اوست که «سرور و شاه مردگان» می‌شود!! این عنوان را دوباره بخوانید و با تأملی که چرا باید «نخستین شهریار» (اسطوره‌ای) ما «سرور و شاه مردگان» باشد؟ چون مردمانش که مردمان ایران زمین بودند، مردگان بودند؟!! پس عجب نیست اگر با «فرهنگ مرگ» زندگی کنند.

اوستا به ما می‌گوید که زرتشت بارها جم را نفرین می‌کند و اهورا مزدا فره ایزدی را از او می‌گیرد. پس چرا مردمان این سرزمین اسطوره او را با مهر پنهان نگه داشتند؟ شاید چون بنیان‌گذار نوروز و دارنده جام جهان‌نما بود. یعنی مشرف به عالم غیب که میراثش به حافظ لسان‌الغیب می‌رسد که بارها در غزل‌های جانانه‌اش به او باز گردد و زبان جام غیب‌نمایش شود .

... و این آغاز تاریخ (اسطوره‌ای) ماست! پس چه عجب اگر در فرهنگی چنین ستاینده مرگ، آن که در ظلمات زمین در پی آب حیات می‌رود، اسکندری باشد که از مقدونیه غرب آمده است؟ حتی اگر تحلیلگران باستان مدار انیران‌ستیز هم بگویند و بیندازند که اسکندر ذوالقرنین، نه اسکندر مقدونی بلکه کورش کبیر بوده است! آن‌گاه مسئله پیچیده‌تر می‌شود که چگونه بر کورش ایرانی نامی بیگانه متعلق به فرهنگ هلنی گذارده‌اند که فرهنگ یونان بود؟! شاید آنها که اسطوره اسکندر و آب حیات را ساختند نیز آگاه بودند که یونان باستان پیشرو در شور و شوق زندگی بود و پیشرو در شناخت واقعیت‌های زمینی و پیشرو در اسطوره‌زدایی. و ما اعتلای آن را در علم و فلسفه، هنر و ادبیات یونان باستان دیده‌ایم و غرب مدرن هم ناگزیر برای نوزایی و بازسازی خود، باید بخشی از تاریخ خود را قیچی می‌کرد تا بتواند آن دوران شکوهمند آگاهی و دانش را از پشت سر قرون وسطی آزاد سازد و تمدن را از همان‌جا که باز ایستاده بود به جنبش درآورد و بار دیگر فرهنگ شور و شوق زندگی را در مدرنیته جاری سازد .

همان کاری که پیش از آنها مأمون کرده بود، با فرمان خردمندانه‌اش به ترجمه آثار یونانی به عربی تا علم و فلسفه را در فرهنگ اسلامی شکوفا کند که کرد و ما می‌دانیم که بسیاری از ارزشمندترین مغزهای تمدن‌ساز آن دوران نیز ایرانی بودند. ولی چرا این مردمان هوشمند ایران زمین، زمانی که فرهنگ هلنی همراه با اسکندر به ایران آمد، سردار پیروزمند بیگانه را پذیرفتند و از او پیامبری اسطوره‌ای و مقدس آفریدند، ولی علم و فلسفه و هنر یونانی را که نتیجه کار مردان والای اندیشه بود، پس زدند؟! کاری که مصریان نکرده بودند. شاید گمان کنیم بیگانه‌ستیزی و استقلال‌طلبی ایرانی سبب آن بود! آن‌گاه باید فرمانروای جنگ سالار خودکامه و جانشینانش را نمی‌پذیرفتند که پذیرفته بودند! پس چه اندیشه و انگیزه‌ای در پس این مقاومت بود؟ شاید فرهنگ علم و فلسفه‌ای که با فرهنگ اسطوره و مرگ ناسازگار بود؟ یکی در طلب و بسط زندگی و شناخت واقعیت‌های زمینی بود و دیگری در راستای انکار این طلب و گریز از واقعیت‌های رنج بار زندگی زمینی حرکت می‌کرد .

دوستی به انتقاد گفت که دوران حمله اسکندر، زمانه زرتشت بود و زرتشت رو به زندگی و شادی و نور داشت و نه بر فرهنگ مرگ که از واقعیت‌های زمینی روی گردان باشد و فرهنگ ایران به طور غالب بر دین او استوار بود.

گزاره او در بخشی می‌تواند راست باشد. جز آنکه نخست می‌خواهم تبارشناسی فرهنگ مرگ را در تاریخ فرهنگی خود بازشناسیم که قرن‌هاست بر زندگی مردمان ما غلبه دارد و باید ردپای آن را در زندگی گذشته این مردم و شرایطی را که زمینه‌ساز استیلای آن شد تا بالاخره

به فرهنگی ایستا و خمود برسد، جست و جو کنیم. فرهنگی که قرن‌ها است در زندگی ما حضوری غالب دارد.

و شاید بر چشم کنجکاو و دقیق پوشیده نباشد که فرهنگ و هنر ما همواره - حتی در زمانه زرتشت – واقعیت‌گریز بوده، که ناگزیر پرسش برانگیز می‌شود.

سوم آنکه آیینِ شاید رو به زندگی زرتشت هم دیری نمی‌پاید تا با خرافات جادویی بیامیزد، که گناه تاریخی‌اش به گردن مغان افتاده است.

و بالاخره آیین راستین زرتشت خود با دوگانه مداری‌اش، چنان جهان را به دو پاره سفید و سیاه تقسیم می‌کرد که در آن جایی برای واقعیت زمینی نبود و از آنجا که همواره به جهان مینویی نظر داشت، جای زیادی برای ارزش‌های گیتیانه نمی‌گذاشت. از آن گذشته، بر فراز جهانش، زروان [زمان بیکران] -پدر اهورا و اهریمن - جای داشت که به گونه‌ای پدر تقدیرمداری مرگبار ایرانی شد. مفهومی چون دهر که جایی برای اراده انسانی نداشت (این همان است که بارها با عبارت «قضا قدری» بر زبان هدایت با همان نیشخند خاص جاری می‌شود). باوری که همواره مردمان را در حالت منفعل در برابر مشکلات زندگی قرار می‌داد. پس آن‌گاه که هزاره‌های سیطره اهریمن بود و دهر از آسمان و زمین بلا به سر مردمان می‌ریخت - برای پیروزی نور اهورایی بر ظلمت اهریمنی - انسان منفعل کاری نمی‌توانست کرد، مگر به انتظار بماند تا بهرام ورجاوند، هوشیدرماه و سوشیانت جهان را به نور اهورایی روشن سازند که بارها به گفته هدایت زمانش گذشت و نساختند و جهان تباه و ظلمت گسترده و اهریمن بر اریکه فرمانروایی بود و کار آیین زرتشت رو به انحطاط می‌گذاشت. نه اسکندر و جانشینانش از آن پاسداری می‌کردند و نه اشک اول تا آخرین. از دست مردمان زبون و منفعل - درگیر رابطه «خدایگان و بنده» - هم کاری ساخته نبود، جز انتظار ابرمردی که ناجی آنها شود: ترجیع‌بند تاریخی ملتی گرفتار فرهنگ مرگ!

بالاخره انتظار ناکام نماند و ابرمردی از پشت موبدان و شاهان ظاهر شد. اردشیر بابکان که دین و دولت را در وجود شخص فرمانروا پیوند داد تا شکوه و عظمت امپراتوری گذشته را بازآفریند. جنگ و خودکامگی آغاز شد و امپراتوری به چنگ آمد، ولی هم کار دین زرتشت به تزلزل و تباهی رسید و هم تاب مردمان زیر بار جنگ و فقر و خودکامگی به سر آمد و زندگی در ایران زمین چنان رنج‌بار شد که شاید مردمان مرگ را راهی برای رهایی از رنج و تنش می‌یافتند - پس زمینه برای آیین‌های دیگر آماده شد. پیشگام بزرگ اشراق و پیامبر باغ‌های روشنایی - آن هنرمند نقاش که عرفانش به اروپا و آفریقا و چین هم رفت؛ مانی را می‌گویم - که رکن بزرگ گنوسیس بوده و هست- از حاشیه دجله ظهور کرد، تا همه شور و شوق زندگی را یکسره انکار کند! رهبانیت و ریاضت‌کشی را که از رهبانیت مسیحی الگوبرداری کرده بود، ولی دست کمی از ریاضت‌کشی شیواپرستان هندو نداشت، اصل پارسایی در آیین خود دانست و به جز خوردن تقریباً همه چیز دیگر را منع کرد. از لذت جنسی و زناشویی گرفته تا کار و دادوستد، چون ممکن بود، توهینی به تقدس و زهد باشد.

حتی شست‌وشوی بدن و تعمید را منع کرده بود، مبادا آب‌ها آلوده شوند! شخم نمی‌زد مبادا زمین زخم و خونین گردد! همان‌گونه که درو کردن و میوه چینی را آسیب به گیاه می‌دانست و خوردن گوشت، خشونت به حیوان بود و آیین مانی بر اصل عدم خشونت، خود را توجیه می‌کرد. پس با این شیوه زندگی که هر نوع فعالیتی، از کار و دادوستد گرفته تا کشاورزی و ابزارسازی حتی ازدواج و فرزندزایی منع شده بود و تمام وقت و توان باید برای ریاضت‌کشی و معرفت‌یابی صرف می‌شد، چون هر آنچه مربوط به زندگی گیتیانه و لذت‌های آن بود، پوچ و بی‌ارزش قلمداد می‌شد. بنابراین پیشرفت جامعه که حرف مسخره‌ای بود، ولی مردمان از سر همه چیز زندگی هم که می‌گذشتند، بالاخره باید شکمشان سیر می‌شد. ولی چگونه؟ قانون این پدر اعظم برای رفع این مشکل، گرفتن صدقه بود!! یعنی بر درویشی و گسترش جامعه مصرف و انفعال مردمان در نهایت خود تاکید می‌کرد.

پس امید و حرکت در این زندگی پشیزی ارزش نداشت. همه چیز این جهان فانی و ظلمانی و پوچ بود، پس باید دست از هر آنچه زمینی است شست و برای رسیدن به باغ‌های روشنایی به انتظار مرگ بود.

چه طرفه آیینی برای منفعل نگه داشتن مردمان مستعمرات و سرزمین‌های فتح شده به دست شاهپور اول که هوشمندانه شوری آش معابد مذهب رسمی کشور را دریافته بود و می‌دانست که سرکوبگری و تعصب و خودکامگی موبدان زرتشتی برای اعتلای دین واحد و انقیاد مردم به جایی نرسیده است و برای اتحاد سرزمین‌های فتح شده باید به فکر دین دیگری باشد.۱ بنابراین به آیین مانی نظر دوخت و او را به دربار فراخواند و مانی مدت ده سال در دربار شاپور بماند. به هر حال کار پیوند «دولت - دین» ساسانی به جایی از ناکارآیی و انحطاط رسید که متولیانش، خود دربه‌در به جست‌وجوی دین دیگری کمر بستند!! شاپور به آیین مانی روی آورد و قباد به آیین مزدک!! یکی آن جهانی و

یکی این جهانی، یکی آیین انفعال و مرگ بود و دیگری آیینی رو به زندگی داشت. ولی آن یکی که بر فرهنگ ما اثری عمیق‌تر داشت و به سرزمین‌های دیگر هم رسید و رکن مهم گنوسیس شد و نه فقط شاه جهانگیر ساسانی، بلکه آگوستین قدیس هم چندی پیرو او شد، مانی بود! که برای پرورش و پالایش و گسترش دین خود، با پای لنگ از کنار دجله به دره سند رفت و از آنجا به خراسان، تا رهبانیت مسیحی و زروان ایرانی و تحمیل ریاضت فرهنگ مرگ دره سند را به هم آمیزد.

دره سند و معابد شیواپرست (لینگام) آن الهام‌بخش هدایت برای کار قصه‌نویسی و اسطوره‌زدایی نیز بوده است، در بوف کور و سامپنیگه، این همان دره گلمرگی است که خدایانش سامپنیگه را به خود فرا می‌خوانند. و او خود را در آغوش آنان به دره پرتاب می‌کند. به دره‌ای که موطن اهریمنان و مارهای ناگی است که قوم «داس» نام داشتند و بوگام داسی - مادر راوی بوف کور - روسپی مقدس معابد شیوایی آنجا بود، که هنوز هم برقرارند و پیروانش، فالوس تقدس یافته‌اش را پرستش می‌کنند. این همان نرگی‌پرستی است که بار دیگر هدایت در توپ مرواری به آن باز می‌گردد. اما هم در بوف کور و هم در توپ مرواری چنان به آن می‌پردازد که آن را براندازد. برخوردش با معبد لینگام و عرفان هندی و ریاضت‌کشی منفی است. او خوب خوانده بود و خوب می‌دانست که شیوا، خدای ویرانگری و مرگ است و همسرش کالی بر اجساد مردگان می‌رقصد.

اسطوره‌ای بر آن است که او به دست خویش نرگی خود را قطع کرد تا بر ضد آفرینش برهمایی، کاری کند. او ریاضت‌کش بزرگی بود. ولی هدایت، برخلاف آنچه درباره‌اش می‌گفتند نه به عرفان هندی باور دارد و نه آن را می‌ستاید. هدایت مفهوم نرگی و معبد شیوا را وارونه می‌کند و نرگی‌پرستی را به رجاله‌ها و لکاته‌ها و زیر شکم‌پرستان توپ مرواری نسبت می‌دهد و با چه طنز نیشداری! این مانند آن نعل وارونه‌ای است که به فرهنگ مرگ ما می‌زند، برخلاف هدایت، سهراب سپهری است که آشکارا در «اطاق آبی» به نویسنده بوف کور و استعاره «نیلوفر کبود» می‌تازد و او را «نویسنده سطحی ایرانی» می‌خواند. ولی این سپهری است که سطحی نگاه می‌کند و نمی‌داند که هدایت نه عنایتی به «آبی دریا» دارد و نه به آبی گل فراموشم مکن، و نه به عرفان هندی عشق می‌ورزد و نه به عصر طلایی ایران باستان، هدایت پژوهشگری است هنرمند، که برای یافتن و شناخت ریشه‌ها تا هند و دره سند می‌رود، ولی برای خود هویتی گیاهی نمی‌شناسد که به ریشه‌های خود بچسبد. او انسانی با ذهنیتی مدرن است و اندیشه‌ای نقاد و هویتی پویا که در نوشتارش همواره نقد می‌کند و نعل وارونه می‌زند، پارادوکس می‌آفریند و فرهنگ اسطوره و مرگ را برملا می‌سازد. در حالی که سپهری، اسطوره‌اندیشی معتقد به عرفان هندی است.

و مانند بسیاری از شعرا و نویسندگان دهه ۴۰ و ۵۰ که برخلاف هدایت و نیما، بازگشت به اسطوره و ماندن در اسطوره را می‌خواستند؛ او نیز با طرح وارستگی و ساده‌زیستی، عشق و دوستی و بازگشت به طبیعت و روستا که از منظر عرفان هندی و بودایی ارائه می‌شد، مانند شایگان و آل احمد هویت ما را به هند مادر می‌بست و فلسفه بازگشت به خود را با بازگشت به عرفان و اسطوره در برابر مدرنیته و زندگی این جهانی می‌گذاشت. او نمی‌دانست - یا شاید هم می‌دانست - که بازگشتش به گذشته، بازگشت به عرفانی است که از ذهن مانی برآمد و زیر سم اسبان تازیان و مغولان و ترکمانان، نهادینه شد. و او مانند راوی بوف کور، نقش تکراری تاریخ را بر جلد قلمدان نقش می‌کند. این همان نقش روی گلدان راغه است که مرد خنزرپنزری آن را زیر بغل می‌زند و از خم کوچه می‌گذرد، تا بار دیگر در سفره اسطوره‌های وازده خود بگذارد و به مردمان ما بفروشد. مردمانی که در گذر تاریخ چنان با درد شلاق‌های خودکامگی فرمانروایان خودی و سرداران بیگانه، جنگ و قتل عام، گرسنگی و فقر و هر بلای آسمانی و زمینی از زلزله و سیل گرفته تا قحطی و بیماری و مرگ، خو گرفته‌اند که ترک زندگی و هر فرهنگ مرگی را به راحتی می‌پذیرند.

آنها که از بیداد موبدان بزرگی چون کرتیر و تنسیر به تنگ آمده، و از جنگ‌های شاپور و دیگر شاهان ساسانی خسته و درمانده بودند، در جست‌وجوی آیین دیگری بودند و ابرمردی که آنها را از این همه رنج زندگی رها سازد، اسلام را پذیرفتند. ولی شمشیر تازیان و تحقیر موالی بودن را نمی‌خواستند و آن دو قرن سکوتی که زرین‌کوب روایت می‌کند تا از سرکوب این دو قرن خلاص شوند، فاجعه هولناک مغول رخ می‌دهد و تا به خود بجنبند شمشیر چنگیز و سربازان بیابانگردش بر گلوی آنهاست و قتل عام شهر از پس شهر - صدها هزار فقط در نیشابور - و ویران کردن خانه‌ها و آتش زدن کشتزارها و تجاوز به زنان و کشتن کودکان، مثله کردن مردان و پوست کندن و خون قربانیان را در جام‌های خود نوشیدن و یاسای چنگیزی که فرمان روز است و استیصال و درماندگی - نه فقط برای ۵-۴ سال که طول جنگ اول و

دوم جهانی بوده - کشتار و شکنجه و ارعابی برای ده‌ها سال که باید یا بار دیگر به زیرزمین می‌رفتند و مخفی می‌شدند یا برای امرار معاش پشت کوه‌ها و گردنه‌ها می‌کشتند و می‌دزدیدند، و یا در ویرانه‌های شهر و ده در حالت استیصال و درماندگی و بهت‌زدگی مردمانی مصیبت دیده و بهت زده چون بازماندگان بهت زده زلزله بم، در فضا خیره شوند، بی‌هیچ امیدی به آینده یا به این زندگی، بلکه شاید حتی تنفر از چنین زندگی ناایمن و نکبت باری که سراسر رنج و شکنجه است و هر آدمی باید خود را تسلیم تقدیر و سرنوشت هولناکی کند که مرگ آن را رقم می‌زند، چه با گرسنگی، چه با زلزله، چه با شمشیر مغولی وحشی که فقط خون می‌طلبد! و مرگ عزیزان، پس گریه، گریه، ضجه، فریادی خفه در گلو، نوحه، نوحه و سوگ. سوگ سیاوشان و همه چیز سیاه و سوگوار و نه حتی یک فریادرس که همه یا مرده‌اند یا عزادار.

پس در این غوغای فاجعه و مصیبت است که عرفان فرصت طلایی می‌یابد تا به مثابه یک راه گریز، با بی‌ارزش خواندن زندگی و هر چه در آن هست، درست به دلیل فانی بودنش، تسلایی شود برای دل‌های دردمندی که به بن‌بست زندگی خود رسیده بودند. آیینی که مانند گنوسیس مانی، همه لذات زندگی را بی‌ارزش و پوچ می‌خواند، تا کسی حسرت نداشتن یا غم از دست دادنش را به دل راه ندهد. بنابراین مرهمی می‌شود بر زخم‌های مغول زده و به سرعت بر تمامی فرهنگ و شیوه زندگی ما سیطره می‌یابد تا جایی که عرفای بزرگی چون عطار «موت ارادی» را ستایش می‌کند و «جنون» را که همواره در کنار «مدهوشی» در فرهنگ عرفانی ما ارزشی ستایش شده است. زیرا عقل و واقع‌بینی و استدلال ما را به این زندگی باز می‌گرداند که همواره تصویری از مغول و تازی و ترکمانی شمشیر به دست یا سیل و زلزله و گرسنگی و فقر بر آن نقش بسته است.

بنابراین عرفان، «ترک زندگی» و ترک عقل را آموزش می‌دهد تا بی‌نیازی تجربه شود. چله‌نشینی و خاکسترنشینی (که به گونه‌ای در هشت قصه هدایت با نیشخند به آن پرداخته می‌شود) ریاضتی است برای نفی لذات زندگی و تزکیه نفس و نیز تجربه اختیاری مرگ است و هول و هراس مردن برای زمانی که ناگهان بانگی برآید و فاجعه تکرار شود که بلافاصله بعد از مغولان، با شمشیر و ترکتازی تیموریان و درست به همان شیوه و با الگوبرداری از همان یاسای چنگیزی تکرار شد و باز به ده‌ها سال دیگر مردمان این سرزمین را سوگوار کرد و در ترور و وحشت از مرگی برد که بی‌خبر می‌آمد و به فجیع‌ترین صورتش و مردمان چون خواب‌زدگان بهت‌زده و بی‌اراده به دستور سرباز مغول و ترکمان و بعد از آن افغان، با اطاعت محض گردن بر سنگ به انتظار دژخیم خود می‌ماندند تا او شمشیری بیابد و سر آنها را از بدن جدا کند، وگرنه باید به انتظار فاجعه‌ای دیگر و پایان زندگی هولناک، در ظلمات بی‌خبری و سرنوشت و تقدیر از پیش نوشته، دست بر روی دست حیران و بی‌امان می‌نشستند با کفن و گوری که پیشاپیش برای خود فراهم کرده بودند (و هنوز هم می‌کنند)، وگرنه باید به انتظار بلای آسمانی دیگری، توفانی، سرما و سیلی، یا زلزله‌ای بنیان‌کن به انتظار مرگ باشند.

آن‌گونه که در بم رخ داد و آوار از خانه‌ها، گورهای خانوادگی ساخت. یا شاید هم باید به انتظار فرمانروایی قدر قدرت با حاکمیت مطلق و فره ایزدی بودند تا مانند ظل‌اللهی ظهور کند و چون نادر دوران از چشم مردمان مناره بسازد و یا چون آغا محمدخان، از سرهای بریده، برج برپا کند!

و از هر خانه و کوی و برزن، صدای ناله، ضجه، شیون و مرگ و آن‌گاه صدای نوحه و مرثیه و سوگ سیاوش‌ها و سهراب‌ها و بازتاب و پژواک این صداها در نوای موسیقی سنتی ما که با امان امان، هوار هوار، بیداد و داد و فریاد آغاز می‌شود که به ما بگوید که این نغمه شادی و شور زندگی نیست، صدای مرگ است - صدایی که هدایت و شاملو آن را می‌شنیدند و از آن می‌گریختند و ما که در فرهنگ مرگ غرقه‌ایم - آن قدر به آن خو کرده‌ایم که از آن لذت هم می‌بریم و هدایت پیش از همه، فهمیده بود که حتی عیش و عشرت ما، نوعی عشرت خیامی است، واکنش دفاعی در برابر مرگ و فناپذیری انسان است - بنابراین عیشی دردناک است که باید با می به مدهوشی و خرابی رسد. از این در ترانه‌های خیام نوشت که روی ترانه‌های خیام بوی غلیظ شراب سنگینی می‌کند و مرگ از لای دندان‌های کلید شده‌اش می‌گوید: «خوش باشیم.» پس این‌گونه عیش هم از فرهنگ مرگ جدا نیست!

و ما در نهایت رندی حافظ‌گونه و عیش خیامی همواره رو به مرگ و پشت به زندگی زیسته‌ایم. پس شوپنهاور به درستی در کتاب «جهان چون ایده و باز نمود» نوشت که مهد شکوفایی «انکار خواست زندگی» شرق است که او آن را در رهبانیت مسیحی و بودایی و ریاضت‌کشی هندی و عرفان می‌یافت و ستایش می‌کرد و نیچه با همه ارادتی که به مفهوم «خواست زندگی» شوپنهاور داشت- از «انکار خواست زندگی» رویگردان بود. زیرا او به عنوان فرزند مدرنیته با همه انتقادی که به آن داشت، ولی فرزند زندگی بود و در همه عمر با شور و شوق زندگی

زیست، همان‌گونه که غرب با روی آوردن به خواست زندگی، تمدن بزرگ مدرنیته را برپا داشت. ولی ما با عرفان و فرهنگی مرگ‌محور، جای مرگ را از پایان به آغاز آوردیم تا از لحظه زاده شدن با آن جهان را ببینیم.کدام شاعر بزرگی در این جامعه است که پیش از عصر هدایت و نیما - پشت به زندگی و رو به مرگ شعر نسروده باشد؟ دوستی در پاسخ به من که می‌گفتم آبشخور عرفان و شعر و موسیقی ما همواره «فرهنگ مرگ» بود، گفت: «درست است که فرهنگ ما مرگ‌اندیش است، اما حافظ استثنا بوده است. حافظ امید می‌دهد.» پرسیدم: «به این زندگی؟» یا به زندگی انسان پیش از هبوط؟ مگر رندی چون حافظ می‌توانست دل به این دنیای فانی خوش کند؟ آن هم در زمانه‌ای که مردم ایران خونبارترین فاجعه تاریخ خود را تجربه می‌کردند و هنوز صدای مرگ - صدای بیداد و چپاول و شکنجه شنیده می‌شد. ولی حافظ حتی نیم‌نگاهی هم به این واقعیت نینداخت - زیرا او پشت به تمامی زندگی نشسته بود و همه ما که از حافظ تفأل می‌زنیم نیز، و از این روست که بورخس نمی‌فهمد چرا ایرانی‌ها حافظ را به گونه‌ای می‌خوانند که انگار در زمان حافظ زندگی می‌کنند، و نمی‌داند که ما واقعاً در زمان حافظ زندگی می‌کنیم و از آن زمان تاکنون ذهنیت و اندیشه ما تکان نخورده است و ما هم پشت به زندگی و رو به مرگ به انتظار نشسته‌ایم و با امیدی نه به آینده‌ای در این زندگی یا برای حرکتی در این جهان! و مگر این درست همان جهان‌بینی و همان فرهنگ مرگی نیست که صادق هدایت در نوشتارش و البته با مرگ خودخواسته‌اش، آن را افشا می‌کند و مهم‌ترین نعل وارونه را به این فرهنگ می‌زند. او - صادق هدایت- فرهنگ مرگ را زندگی می‌کند تا آن را فاش سازد، همان‌طور که در مقدمه نیرنگستان توصیه می‌کند که برای تقدس‌زدایی از خرافات و موهومات (یعنی فولکلور و اسطوره زنگ‌زده و واپس‌مانده) باید آن را به نوشتار درآورد.

و درست به همین دلیل است که من در ۲۸ بهمن ۱۳۸۲ در صد و یکمین زادروز این اندیشمند مدرنیته در این ناکجاآباد می‌خواهم این نعل وارونه هدایت به فرهنگ کهن مرگ را که بخش ارگانیک زندگی ما شده به شما معرفی کنم - همان پارادوکسی که زیرکانه و هنرمندانه در بوف کور خلق می‌شود- وگرنه برای مرگ‌اندیشی و مرگ خود خواسته هدایت این همه جنجال نمی‌کردند، مگر لااقل در ظاهر با فرهنگ همان مصلحین تفاوتی داشت. مگر همه عرفا و فضلا و سردمداران فرهنگی این ملک از صبح تا شام در مورد پوچی و بی‌ارزشی این جهان فانی حرف نمی‌زنند و همه را به عدم دلبستگی به این جهان فانی نمی‌خوانند؟ پس سرزنش هدایت برای چه بوده؟

ولی ما می‌دانیم و آنها نیز که هدایت فرهنگ مرگ را به گونه‌ای دیگر نوشت و از زاویه‌ای پرتاب کرد که اثرگذارترین گفتمان نقادانه و سلطه براندازترین اعتراض به «فرهنگ مرگ» باشد و به نظر من اگر این پارادوکس را نداشت شاید این همه مخالف و موافق به آن جذب نمی‌شدند و این همه تأمل برانگیز نمی‌بود. آن همه مرگ‌اندیش و مرگ‌ستا پیش از او و آن همه خودکشی کننده بعد از او بودند- و آدم‌های نام‌آور- ولی هیچ کدام این همه سوال برانگیز نشد به خصوص اگر با جهان‌بینی و فرهنگ آنها هماهنگ بود. مانند خودکشی کاواباتا- آن نویسنده سامورایی ژاپن که بعد از دریافت جایزه نوبل و پذیرش و ستایش جهانی هم خودکشی کرد- ولی در همان راستای ذهنیت و انکار خواست زندگی سامورایی بود.

یا مثلاً با نوعی آسیب شناسی روانی مثلاً خودکشی ویرجینیا وولف یا سیلویا پلات که سابقه افسردگی بارز وجود داشت ولی برای هدایت که برخلاف اظهارنظرهای بی‌پایه نه اسکیزوفرنیک بود نه بیماری خلقی داشت و نه اعتیاد به معنی واقعی اعتیاد. و از نظر شخصیتی باید گفت از نوادری در این مرز و بوم بود که شخصیتی منسجم، اجتماعی، پر از شور و شوق و زندگی خلاق داشت که اگر بگویند یک بار در ۲۴ سالگی هم به قصد خودکشی در رودخانه افتاده دلیل محکمی برای خودکشی‌اش در ۵۰ سالگی به علت یک بیماری افسردگی دیرپا نمی‌شود، آن هم با کارنامه پر بار ۲۵ ساله‌ای که در دست داریم.

نه تنگدستی اقتصادی برای او می‌توانست بن‌بستی چنین خردکننده باشد و نه ادعای برخی از مفسرین ادبی- سیاسی اختناق رضا شاهی- آن هم با ده سال تأخیر می‌توانست او را به سن بکشاند و نه در ذهنش بن‌بستی بین مدرنیته و سنت بود- او تکلیفش را خیلی زود در مورد این دو روشن کرد و تمام گرایشش به جمع آوری فولکلور و ترجمه‌اش از متون پهلوی- به عنوان یک پژوهشگر بود. و در مقدمه نیرنگستان به عنوان یک انسان مدرن اهدافش را روشن می‌کند. بن‌بستی را که خوانندگان ۸۲ نامه به شهید نورائی حس می‌کنند به نظر من بن‌بستی نبود که هدایت در خودش می‌دید، او بن‌بست را در جامعه و فرهنگی می‌دید که در آن می‌زیست- فرهنگی بسته که در مقابل هر تغییری مقاوم بود و دور خودش می‌چرخد و از هر گوشه‌اش صدای مرگ و بوی مردگی و پوسیدگی می‌آمد و سنگینی این مرده را- همان گونه که در بوف کور- بر خود حس می‌کرد. صدای مرگی که همه ما از بچگی شنیده‌ایم- وقتی به قول شاملو- کوچه به کوچه مرده می‌بردند- و به ما

می‌آموختند که مرگ را هر لحظه- جلوی چشم خود ببینیم- مرگی که بالای سرمان پرپر می‌زند و در دو قدمی هر کسی است.
در تحلیل اخوان ثالث نوشتم که کدام ملتی را می‌شناسید که برای پیک نیک به گورستان بروند! میان قبرها بنشینند و بساط چای و سفره ناهار پهن کنند و بچه‌ها در خاک مرده‌ها از سروکول هم بالا روند؟ دوست نقاشی به یاد آورد بچگی‌اش را که در گورستان‌های وسط شهر قزوین بازی می‌کرده. دوست شاعری به یاد آورد که در آغاز جوانی- با شعرای کلاسیک اصفهان- به تکیه میر می‌رفتند و در ایوان می‌نشستند- طاس کباب می‌خوردند و شعر می‌خواندند و این جلسه انجمن شعرا در گورستان اصفهان بود و غلامحسین ساعدی گفته بود در جوانی در گورستانی پشت خانه‌شان می‌رفته- هر روز عصر قدم می‌زده و فکر می‌کرده- با این خاطره بهتر می‌توان «عزاداران بیل» او را درک کرد- و شاید بتوان فهمید که چرا یدالله رویایی شعرهای ۷۲ سنگ قبر را می‌سراید. آن هم زمانی که در فرانسه است. و چرا فروغ این همه از مرگ و آغاز فصل سرد می‌گوید! و از مادرانی که فرزند مرده به دنیا می‌آورند. انگار که همه نوزادان این سرزمین در ظلمات گور چشم به جهان می‌گشایند و نخستین صدایی که به گوششان می‌خورد، صدای مرگ است. از این روست که زندگی در این جا بر مدار صفر دور می‌زند و امید و حرکت حرف احمقانه‌ای است.

پی نوشت :

۱- مانی و سنت مانوی - فرانسوا دکره. انتشارات گفت و گوی تمدن‌ها.

روایت و تاریخ
متن کامل سخنرانی «دکتر حورا یاوری»

عصر سه شنبه نهم دی ماه ۱۳۹۳، مجله بخارا با همکاری انتشارات سخن، نشر فرهنگ معاصر و انجمن علمی دانشجویان تاریخ دانشگاه تهران نشستی را با دکتر حورا یاوری برگزار کرد و در این نشست حورا یاوری درباره روایت و تاریخ سخن گفت.

در ابتدای این نشست هانی مظفرنیا ، دبیر انجمن علمی دانشجویان تاریخ دانشگاه تهران خیر مقدم گفت:

سلام و خیر مقدم عرض می کنم خدمت حضار، اساتید و دانشجویان محترم. بسیار خوشحالیم که یکی از نشست‌های دیگر انجمن علمی دانشجویان تاریخ دانشگاه تهران اختصاص دارد به استاد ارجمند سرکار خانم دکتر حورا یاوری که با مشغله بسیار زیاد و فرصت اندک محفل ما را رونق بخشیدند. انجمن علمی تاریخ امیدوار است تا با برگزاری چنین نشست‌هایی بتواند بیش از پیش به غنای فرهنگ و تاریخ محافل آکادمیک بیفزاید.

سپس علی دهباشی در معرفی دکتر حورا یاوری شرحی مختصر داد:

دکتر حورا یاوری دانش‌آموخته دانشگاه تهران است. لیساس زبان و ادبیات انگلیسی و سپس فوق لیسانس روانشناسی خود را از همین دانشگاه گرفت. سپس تحصیلاتش را در آمریکا ادامه داد و در آنجا به آموختن ادبیات و نقد ادبی با گرایش به ادبیات داستانی معاصر ایران مشغول شد و در این رشته نیز به مدرک دکترا دست یافت.

مقالات و کتاب‌های دکتر حورا یاوری عمدتاً بر محور ادبیات و روانکاوری می‌گردد. کتاب روانکاوی و ادبیات/ دو متن، دو انسان، دو جهان (از بهرام گور تا راوی بوف کور) که نشر سخن آن را منتشر کرده، زندگی در آینه، چاپ انتشارات نیلوفر و داستان فارسی و سرگذشت مدرنیته در ایران، چاپ نشر سخن از جمله آثار ایشان است.

سپس دکتر حورا یاوری به بررسی روایت و تاریخ پرداخت. آنچه در ذیل می‌آید متن کامل سخنرانی ایشان است.

* * *

خیلی متشکرم. من فکر می‌کنم حضورم در این جلسه یک توفیق بزرگ برای من است که امکان آشنایی و گفت‌و گو با کسانی را پیدا می‌کنم که شاید نه در سرآغاز ولی در هر حالت ادامه دهنده این تحقیقات و پژوهش‌هایی هستند که در زمینه‌های تاریخی و ادبی در ایران صورت گرفته و با فرضیه‌ها و نظریات - حالا اگر کلمه مدرن را بتوانیم با احتیاط کامل به کار ببریم- مدرن در مورد بازنگری متون ادبی و متون تاریخی آشنا هستند و به همین جهت از آقای دهباشی و مجله بخارا، انتشارات سخن، نشر فرهنگ معاصر و انجمن علمی دانشجویان تاریخ دانشگاه تهران واقعاً سپاسگزارم که این فرصت را در اختیار من گذاشتند.

با توجه به اینکه این برنامه در تالار باستانی پاریزی برگزار می‌شود، تصمیم گرفتم بحث خودم را به رابطه میان روایت و تاریخ اختصاص دهم و به این موضوع بپردازم که آیا ما باید متن تاریخی را به عنوان رونوشت برابر با اصل با رویداد و واقعه تاریخی در نظر بگیریم یا به عنوان یک

روایتی از آن رویداد که از صافی و ذهن و همه تعلقات فکری کسی که این تاریخ را نوشته گذشته است؟ که در حالت دوم می‌توان نتیجه گرفت مورخ بیش از آنکه حرف آخر و مطلق را درباره یک رویداد زده باشد، یک روایتی از آن به دست داده است و امکانی برای ما فراهم می‌کند تا این روایت‌های هم روزگار و مرتبط به هم را در کنار یکدیگر قرار دهیم تا از طریق سنجیدن و قیاس آنها با یکدیگر به یک دریافت قابل تامل‌تر و سنجیده‌تری از رویدادهای تاریخی برسیم.

مطمئناً کسانی که با تاریخ و تاریخ نگاری سر و کار دارند به این نکته واقف هستند که در دهه‌های اخیر خیلی از متون کلاسیک تاریخی جهان از منظر فرضیه‌های جدید نقد ادبی (در معنای عام آن) بازنگری و بازبینی شده‌اند. وقتی به متون مهم تاریخی ایران نگاه کنیم، در درجه اول باید به تاریخ طبری اشاره کنیم. تاریخ طبری بیش از متون کهن تاریخی دیگر توجه محققان پژوهندگانی را که با فرضیه‌های مدرن به بازخوانی متون پیشامدرن تاریخی همت گماشته‌اند، جلب کرده است. ترجمه این کتاب به زبان انگلیسی از سوی مرکز مطالعات ایران‌شناسی دانشگاه کلمبیا سال‌ها پیش صورت گرفته و در دسترس محققان قرار گرفته است.

اگر به طور نمونه به تحقیقات سه تن از پژوهشگرانی که به تاریخ طبری پرداخته‌اند، یعنی مارشل هاچسن (Marshal G. S. Hodgson) یا طیب الحبری لبنانی (Tayeb el-Hibri) یا خانم جولی اسکات میثمی (Julie Scott Meisami) که همسرش ایرانی است، بپردازیم، درمی‌یابیم که در تاریخ طبری چنان که مخصوصا طیب الحبری اشاره می‌کند، شاهدیم که طبری دو روش برای گزینش راویانی که باید رویدادهایی را که دیده‌اند و می‌خواهند آن را روایت کنند، برمی‌گزیند. وقتی که به خلفای راشدین که مورد احترام و ارادتش هستند، می‌پردازند. راویان همه معتبر هستند و سلسله روایت کاملاً به هم پیوسته است، اما وقتی به دوران خلافت عباسیان به خصوص دوران هارون‌الرشید می‌رسیم، می‌بینیم که سلسله روایت از هم می‌پاشد و مهم‌تر از همه آنکه وابستگان و نزدیکان دربار هارون الرشید گزارش‌دهندگان رویدادهایی می‌شوند که خودشان در آن دخالت داشته‌اند. یعنی به نظر می‌رسد طبری با ذهنیت خواننده‌ای که کتاب تاریخ او را می‌خواند، در تماس است و به آگاهی او اطمینان دارد و بر اساس این آگاهی شگردی را به کار می‌برد که خواننده متوجه می‌شود که اگر کسی در دربار هارون‌الرشید شغل شناخته‌شده‌ای داشته باشد، وقتی روایتی از رویدادهای آن زمان به دست می‌دهد، آیا این روایت به همان اندازه معتبر است که راوی بدون این وابستگی‌های شغلی روایت می‌کند! این نمونه کوچک از آن حیث حایز اهمیت است که بحث ارتباط روایت و تاریخ را روشن‌تر می‌کند و این پرسش را مطرح می‌کند که نحوه این روایت‌ها در مقایسه با بخش اصلی تاریخ و رویدادهایی که رخ داده‌اند، چه جایگاهی دارند و کدامیک از اینها اهمیت بیشتری دارند. خانم میثمی نیز روایت‌های سه مورخ بزرگ که همه در قرون اولیه اسلامی با فاصله‌های زمانی ۳۰- ۴۰ ساله زندگی می‌کردند، یعنی طبری، مسعودی و بلعمی را در کنار یکدیگر قرار می‌دهد و از طریق برجسته کردن تفاوت‌هایی که میان این روایت‌ها وجود دارد، یک نتیجه‌گیری می‌کند که این نتیجه‌گیری از نظر بحث کمرنگ شدن مرز میان گزارش مو به موی رویدادهای تاریخی و روایتی که در متن است، اهمیت دارد. او این مرز را مبهم و کمرنگ می‌داند و امکانی به دست می‌دهد که از طریق روایت‌هایی که در داخل متن می‌آید، گزارش دقیق‌تری از این دوران‌های مختلفی که مورد بحث و گفت‌وگو است داشته باشیم. او معتقد است که تاریخ‌نگاری اسلامی به تدریج و رفته‌رفته با فلسفه

تاریخ آشناتر می‌شود و معنای رویدادهای تاریخی بیشتر از روزشمار آن رویدادها توجه مورخان را جلب می‌کند. به این ترتیب بیشتر مورخانی که در آن دوره می‌نویسند، درست مثل نویسنده‌ای که از پیش می‌داند داستانی که می‌نویسد باید بر چه مسیری پیش برود، تصوری روشن از مجموعه تاریخی که در دست تدوین دارند، داشته‌اند و با توجه به آن فلسفه‌یی که در این تاریخ خیال گنجاندنش را دارند، رویدادها را پس و پیش کرده‌اند و بر آنها رنگ‌های تند و کمرنگ پاشیده‌اند و از طریق این آرایشی که به رویدادها داده‌اند، معنای آن رویدادها را برای ما آشکارتر کرده‌اند.

تاریخ بیهقی نمونه‌یی است که از این حیث اهمیت بسیار زیادی دارد. محققان بسیاری در مورد تاریخ بیهقی کار کرده‌اند و به هر حالت جزو نمونه‌هایی از متون تاریخی است که به دقت در روایت رویدادها و در کنار آن به زبان شسته و رفته و زلال و پالوده در بیان رویدادها توجه شده است. برخی محققان به این نکته اشاره کرده‌اند که ساختار تاریخ بیهقی بیش از آنکه گزارش‌گونه باشد، به قصه و داستان نزدیک است یعنی بیش از آنکه برابر با منطق رویداد بیرونی باشد، آفریده ذهن تاریخ‌نگاری به نام ابوالفضل بیهقی است. در اینجا فرصت پرداختن به زندگی

بیهقی نیست اما همگان می‌دانیم شمار مجلدات تاریخ او بسیار بیش از آن چیزی است که امروز به دست ما رسیده است. آن مجلداتی که الان در دسترس است، بیشتر به دوران سلطنت مسعود غزنوی می‌پردازد. سعید نفیسی از جمله محققانی است که کوشیده از طریق بازخوانی مکرر این مجلدات موجود آن قسمت‌های از دست رفته را میان متون دیگر شناسایی کند. مطلبی که شاید نگاه کردن به تاریخ بیهقی را از نظر روایت‌ها و داستان‌هایی که بیهقی در متن تاریخ می‌گنجاند آشکارتر می‌کند، نوشته خود بیهقی است که باز بسیاری از محققان به آن اشاره کرده‌اند. او می‌گوید: "من که ابوالفضلم کتاب بسیار فرونگریسته‌ام، خاصه اخبار و از آن التقاط‌ها کرده و در میانه این تاریخ سخن‌ها آورده‌ام تا خفتگان و به دنیا فریفته‌شدگان بیدار شوند". یعنی خود بیهقی به ما می‌گوید در تاریخی که می‌نویسد از روایت و داستان بسیار استفاده می‌کند، زیرا به ما منحصراً رویداد تاریخی را نگوید بلکه معنای نهفته در پس آن رویداد را در تاریخش بگنجاند. به همین جهت هر گاه شعری به تاریخش اضافه می‌کند (این از مشخصه‌های تاریخ‌هایی است که در این دوره نوشته می‌شود) گویندگان شعرها مشخص هستند،

اما هرگاه روایتی را به ساختار داستانش اضافه می‌کند، منشا روایت مشخص نیست و نویسنده روایت مبهم باقی می‌ماند. همین به بیهقی این امکان را می‌دهد در روایت‌هایی که شنیده تغییراتی را که لازم می‌داند، اعمال کند و آنها را متناسب با هدف کلی که بیهقی از نوشتن این تاریخ در سر دارد، تغییر و تحول دهد.

به دلایلی که این شکل نگریستن به تاریخ بیهقی را کم و بیش تایید می‌کند، می‌توان فهرست وار اشاره کرد. مثلاً بیهقی همه رویدادهای زندگی سلطان مسعود غزنوی را یکجا نمی‌آورد بلکه بخشی را زمانی که به سلطنت محمود می‌پردازد ذکر و بخشی را انتخاب می‌کند و در روایت سلطنت مسعود می‌گنجاند. همچنین در خطبه‌هایی که در آغاز مجلدات کتابش می‌آورد، اکثراً از پادشاهانی که با انگاره آرمانی بیهقی سازگار هستند، روایت می‌شوند، یعنی بیهقی ایشان را به صفاتی آراسته می‌کند که مطابق الگوی آرمانی فرمانروا- پادشاه در ذهنش است. بیهقی نام این شاهان آرمانی را مرتباً ذکر می‌کند و تصویری که خواننده از طریق نوشتن بیهقی درباره این پادشاهان در ذهنش ایجاد می‌شود، دقیقاً در تضاد با تصویری قرار می‌گیرد که او از سلطان مسعود غزنوی ترسیم می‌کند و خواننده متن بیهقی از طریق برابرنهادن این تصویرهای متضاد و از طریق ناهماهنگ بودن جزییات این تصویرها بیشتر به معنای تاریخی که می‌خواهد از درون این رویدادهای تاریخی بیرون بکشد، پی می‌برد. برای مثال یکی از دوره‌های تاریخی که بیهقی بسیار به او رجوع می‌کند، دوره تاریخی خلافت هارون‌الرشید و دو پسرش امین و مامون است. می‌دانیم که در دربار هارون‌الرشید وزیری هست که تبار ایرانی دارد و ما با نام یحیی برمکی و فرزندانش و خاندان برمکی و نقش ایشان در حفظ و تثبیت فرهنگ و سنن ایرانی در دربار شاهان عباسی داشته‌اند، آشنا هستیم. در زمان مسعود غزنوی فردی به نام ابوالفضل سوری هست که این فرد حاکم خراسان است. وقتی بیهقی تاریخ ابوالفضل سوری را روایت می‌کند، درست در همین زمان یک روایت دیگر از دوران حکومت عیسی بن ماهان بر خراسان در زمان هارون‌الرشید را بیان می‌کند، یعنی یک برش در ساختار روایت حکومت ابوالفضل سوری بر خراسان ایجاد و روایتی دیگر از حکومت عیسی بن ماهان بیان می‌کند. او می‌نویسد که از نظر خودش (بیهقی) این هر دو نفر از نظر اینکه به رعایا توجه کنند و نیازهای ایشان را برآورده کنند، نمره قابل قبولی نداشته‌اند. آنگاه گویی نمایشی در برابر چشم خوانندگان به ترسیم بکشاند، می‌گوید که هر دوی اینها مقدار زیادی زر و سیم و پارچه‌های ابریشمی و... سوار بر پشت اسبان و پیلان و شتران کردند و یکی (ابوالفضل سوری) به دربار مسعود و دیگری (عیسی بن ماهان) به دربار هارون الرشید روانه کردند. این دو رویداد تاریخ ناهمزمان هستند اما به طریقی که بیهقی آنها را روایت می‌کند، همسان می‌شوند. در کنار هارون‌الرشید وزیری همچون یحیی برمکی ایستاده است که از نظر بیهقی در انگاره آرمانی وزیر خردمند می‌گنجد. توجه کنید که همه اینها روایت تاریخی است و ربطی به این ندارد که در واقعیت هم این اتفاقات افتاده است یا خیر. هارون وقتی این هدایا را می‌بیند، رو به یحیی برمکی می‌کند و می‌پرسد این چیزها در زمان پسرت فضل کجا بودند زیرا پسر یحیی برمکی یعنی فضل مدتی حکمرانی خراسان را به عهده داشته است. یحیی برمکی می‌گوید: "که عمر خداوندگار دراز باد، این چیزها در زمان حکمرانی پسرم در خداوندان این چیزها بودند". و با این جمله تکلیف هارون‌الرشید را معلوم می‌کند و به او می‌گوید که پسر من فضل زر و سیم را از دیگران به زور نگرفته است که بر پشت پیلان و اسبان و شتران به خدمت شما بفرستد. اما وقتی بیهقی صحنه رسیدن این هدایا را به دربار مسعود تصویر می‌کند، از چهره وزیر خردمندی که کنار مسعود بایستد نشانی نمی‌بینید، زیرا حسنک پیش از آن بر دار کشیده شده بود. در نتیجه وقتی که مسعود باز به روایت بیهقی (در آن زمان که ضبط صوت یا وسیله‌ای نبوده است که گفتارها را ضبط کند) از منصور مستوفی راجع به این هدایا می‌پرسد، منصور مستوفی پروای اینکه بخواهد مثل یحیی برمکی هر چه به نظرش درست می‌آید بیان کند را ندارد. یعنی ما از طریق روایت بیهقی می‌دانیم که چه کسی و در چه تاریخی در زمان حکومت سلطان مسعود امارت خراسان را به عهده داشته است، اما از طریق روایتی که بیهقی به تاریخ آن دوران اضافه می‌کند، به برداشت دیگری از معنای آن رویداد می‌رسیم و شاهدیم که بیهقی تمام حرف‌هایی را که گفتنش در آن زمان برایش آسان نبوده را از طریق این روایت‌هایی که به متن اضافه می‌کند، در اختیار خواننده قرار می‌دهد. تاریخ بیهقی یک نمونه درخشان از نقش و اهمیت و تاثیر این روایت‌های افزوده در متن تاریخی است و نقش بسیار مهم این روایت‌ها در دادن معنا به آن رویدادهای تاریخی دارند را نشان می‌دهد. نمونه‌اش داستان حسنک وزیر است.

ما با داستان حسنک وزیر آشنا هستیم. حسنک وزیر شخصیت آرمانی بیهقی است. ما تنها از زاویه چشم بیهقی ماجرا را می‌بینیم و بیهقی یک راوی آن دوران است و افراد دیگری نیز راجع به آن دوران نوشته‌اند. اما آن طور که بیهقی نگاه می‌کند، بر دار شدن حسنک فاجعه است. حتی دکتر محمدعلی اسلامی‌ندوشن به نکته مهمی اشاره می‌کند. او می‌گوید که اگر حسنک می‌دانست که در بین خیل کسانی که بر دار

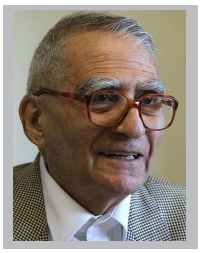
شدن او را نظاره می‌کنند، جوانکی ایستاده که ماجرای بر دار شدن او را به این زیبایی و سلاست و فخامت می‌نوشت و برای دیگران به یادگار می‌گذاشت، حتماً آسان‌تر آن لحظات آخر را پشت سر می‌گذاشت. دقیقاً مثل اینکه یک متر خیلی دقیق دست بیهقی است. او تاکید می‌کند که عمداً این گونه داستان‌ها را بیان کرده است تا ما بدانیم که حسنک در جهان تنها نبود و مثل حسنک در جهان بسیار بودند، به همین مناسبت داستان بر دار شدن جعفر برمکی را بیان یا داستان کشته شدن عبدالله بن زبیر را مطرح می‌کند و در کنارش نقش مادر عبدالله بن زبیر را که درست مثل مادر حسنک یک زن جگرآور استواری بوده را برجسته می‌کند. وقتی عبدالله بن زبیر به جنگ می‌رود و مادرش آن لباس جنگ را به تنش می‌کند، می‌گوید که من از کشته شدن پروایی ندارم بلکه از مثله شدن می‌ترسم و حرف مادر را بیهقی درست مثل کسی که گویی با ضبط صوتی دقیق صحنه را ضبط می‌کرده چنین روایت می‌کند که وقتی کشته می‌شوی دیگر این رنج‌ها بر تو آشکار نمی‌شود و فرزندش را به میدان نبرد می‌فرستد. همین طور است مادر حسنک وقتی پیکر بی‌جان فرزندش را بر دار آویخته می‌بیند، می‌گوید: "بزرگا مردا که پسرم بود که سلطانی چون محمود این جهان به او داد و سلطانی چون مسعود آن جهان"!

این روایت‌ها شش بار در بخش حسنک تکرار می‌شود و ما که خواننده تاریخ بیهقی هستیم، از طریق آرایشی که بیهقی به این گزارش می‌دهد به معنایی که بیهقی در ذهنش از این رویداد تاریخی دارد پی می‌بریم و درست به همین دلیل است که ما تاریخ بیهقی را خیلی بیشتر از بسیاری از متون تاریخی می‌خوانیم و برایش اعتبار قایلیم.

کار دیگر بیهقی آن است که یک سیستم یک بام و دو هوای داوری به کار می‌برد. مثلاً فرض کنید که او در درون سنت اسلامی ایران بزرگ شده و یک مسلمان کاملاً معتقد است. به همین خاطر روایتی که از انوشیروان به دست می‌دهد با چهره‌ای که ما در متون حماسی و تاریخی دیگر از انوشیروان می‌بینیم، سازگار نیست بلکه انوشیروان از نظر بیهقی کسی است که جان بزرگمهر را می‌گیرد. همین کار را سلطان مسعود با حسنک می‌کند. اما وقتی که بیهقی قضاوت می‌کند، در مورد انوشیروان می‌نویسد که این‌چنین شد که کسری به دوزخ رفت و بزرگمهر به بهشت. اما وقتی به سلطان مسعود می‌رسد می‌گوید که البته تقصیر از سلطان نبود و اینها تقدیر الهی است. اما ما که این دو تصویر را از طریق روایت‌هایی که بیهقی به تاریخش افزوده می‌خوانیم، قرائت دیگری از این متن می‌کنیم.

تاریخ بیهقی واقعاً نمونه اعلای استفاده از روایت در تاریخ‌نگاری است و نشانگر خواندن متن از طریق روایت‌های افزوده است. نمایش تاریخی که بیهقی از طریق توجه به کنش رفتاری جمله‌ها و کنش رفتاری روایت‌ها ایجاد می‌کند، بسیار مهم است یعنی روایت‌های ناهمزمان از نظر تاریخی را به طور همزمان در برابر چشم ما قرار می‌دهد و خودش مثل یک تاریخ‌نگار متاملِ دوره دیده در میدان این دو نمایش می‌ایستد و همه معناهایی را که مورد نظرش است، از طریق این نمایش‌ها در اختیار ما می‌گذارد و متنی عرضه می‌کند که یکی از بهترین متون تاریخی ما است.

من بیشتر از این صحبت نمی‌کنم. در اختیار شما هستم، اگر پرسشی باشد با کمال میل پاسخ می‌دهم.



روانشناسی از نظر ژان پل سارتر

کریم مجتهدی

علم روانشناسی به علت اینکه امروزه عملاً در زمینه‌های مختلف تعلیم و تربیت، پرورش کودک، معالجه‌ی امراض روحی و حتی معالجه‌ی بعضی از بیماری‌های جسمانی که تا به امروز به عامل روانی آنها توجه نشده بوده و غیره... مورد استفاده قرار گرفته است بین علومی که انسانی نامیده می‌شوند بدون شک حائز اهمیت بسیاری است. رواشناسان معاصر به طور کلی برآنند که این علم از مرحله‌ی ابتدایی خود که مربوط به بحث راجع به اصول اولیه‌ی آن است به سبب جنبه‌ی تجربی و علمی‌ای که پیدا کرده است پا فراتر نهاده و باید بدان همان ارزش و اهمیت داده شود که به علوم تجربی دیگر داده شده است - با قبول این مطلب و با در نظر گرفتن اینکه در هر صورت روانشناسی علم نوینی‌ست و بحث‌های روانشناسی و احتمالاً فلسفی می‌توانند پا به پای تجربیات علمی در جهت‌یابی و تکامل هر علمی مفید واقع شوند، در این مجمل سعی خواهد شد عقاید ژان پل سارتر فیلسوف معاصر فرانسوی و انتقادهایی که او بر روانشناسی وارد می‌داند شرح داده شود.

در وحله‌ی اول باید یادآور شد که نظریه‌ی ژان پل سارتر درباره‌ی روانشناسی نه فقط بخش جداگانه‌ای را در فلسفه‌ی او تشکیل نمی‌دهد بلکه برعکس اگر او نحله‌ها و گرایش‌های مختلف این علم را مورد بحث و انتقاد قرار می‌دهد بیشتر برای اثبات عقاید فلسفی خود است. نظر سارتر حفظ مفهوم "انسان" است، به طوری که کوچکترین لطمه‌ای بدان وارد نیاید چه اگر انسان در دوره‌ی زندگانی خود باید معنایی برای هستی و وجود خود پیدا کند و عمل خود را نتیجه‌ی انتخاب تعمدی خود سازد و مسئولیت این عمل را برگردن گیرد، باید به کلیت او لطمه‌ای وارد نیاید. امور انسانی فقط موقعی می‌توانند به نظر سارتر متعلق علمی قرار گیرند که کلیت انسان همچون اصلی قبول شده باشد - به نظر او مشاهده و آزمایش به صورتی که در روانشناسی معاصر رایج است عملاً این حقیقت را کنار می‌گذارد.

برای اینکه موضوع را بهتر بفهمیم بد نیست بدانیم عقاید ژان پل سارتر در این‌باره جزو کدام دسته از نحله‌های رایج معروف روانشناسی باید طبقه‌بندی شود. نظریه‌های روانشناسی که در نیمه‌ی اول قرن حاضر غالباً بر اساس انتقاد از روانشناسی قرن نوزدهم به وجود آمده‌اند به طور کلی بنا بر تقسیم‌بندی پروفسور لاگاش دو دسته‌اند:

۱- دسته‌ی اول نظریه‌هایی که برای شعور و وجدان اهمیتی قایل نیستند، خواه آن را نفی کنند و خواه آن را غیرقابل مطالعه بدانند. از جمله نظریه‌ی پاولف که مطالعه‌ی بازتاب‌ها را اساس روانشناسی قرار می‌دهد و بدین وسیله این علم را به علم زیست‌شناسی نزدیک می‌کند و نحله‌ی "اصالت رفتار" واتسن آمریکایی که روانشناسی را محدود و مقید به مطالعه‌ی رفتار و حرکت انسانی می‌کند. (نحله‌ی اصالت رفتار با مطالعات بعدی کنتر شاگرد واتسن تحول پیدا کرده است که فعلاً خارج از بحث ماست.)

۲- دسته‌ی دوم نظریه‌هایی که وجدان و شعور را به یک نحوی قبول دارند و مهمترین آنها روانکاوی و نظریه‌های "پدیدارشناسی" معاصر می‌باشند. عقاید پیروان اگزیستانسیالیسم(مذهب قیام ظهوری) و از جمله سارتر را نیز جزو این دسته دانسته‌اند. ژان پل سارتر از یک طرف نحله‌های دسته‌ی اول را مورد انتقاد قرار می‌دهد و از طرف دیگر با اینکه با جنبه‌ای از روانکاوی موافق است، مفهوم "وجدان ناآگاه" را رو می‌کند. او در مقدمه‌ی "طرح نظریه‌ای راجع به هیجانات" چنین می‌نویسد: "روانشناس می‌خواهد منحصراً از دو نوع تجربه‌ی کاملاً معین استفاده کند: اول، تجربه‌ای که در زمان و مکان از احساس و ادراک اجسام مرکب به دست می‌آید. دوم، شناسایی شهودی که از خود داریم و آن را تجربه‌ی ذهنی نامیده‌اند. بحثی که از لحاظ روش‌شناسی بین روانشناسان درمی‌گیرد منحصراً راجع به مسئله‌ی زیر است: این نوع معلومات تجربی مکمل یکدیگرند یا باید یکی را وابسته و تابع دیگری دانست؟

آیا لازم است که یکی از آن دو حتماً برکنار گذاشته شود؟

ولی در هر صورت همه‌ی این روانشناسان بر سر موضوع اصلی با یکدیگر موافق‌اند و آن اینست که باید مطالعه را از امور شروع کرد."

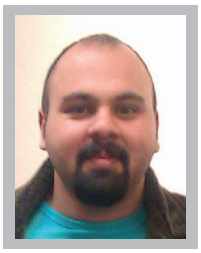
انتقادی که سارتر از روانشناسان می‌کند به این علت نیست که دسته‌ای از آنها به مطالعه‌ی داخلی و برخی دیگر به مشاهده‌ی خارجی حالات نفسانی پرداخته‌اند، بلکه انتقاد او متوجه هر دوی این دسته‌ها می‌شود. چه برای او مهم نیست که ما روش مشاهده‌ی خارجی را بر روش درون‌نگری ترجیح بدهیم یا بالعکس، بلکه مهم این است که ما انسان را به امور منفصل و مجزایی تقسیم نکنیم و بر واقعیت و حقیقت او صدمه‌ای وارد نیاوریم. انسان فقط مجموعه‌ای از امور جسمانی و روانی نیست که از مطالعه‌ی تک تک آنها بتوان مفهوم آن را مشخص کرد. انسان خود پدیداری‌ست که "کلیت" دارد - او یک کل است.

سارتر می‌نویسد: "اگر قبول داشته باشیم که انسان کلیتی است، نمی‌توانیم دیگر این موضوع را با مفهوم مجموعه یا با گردآوردن تمایلات مختلفی که به طور تجربی در انسان پیدا کرده‌ایم بیان کنیم، بلکه بالعکس، در هر کشش و تمایلی خود انسان به تمامه پا در میان می‌نهد گرچه از زاویه‌ی متفاوتی باشد - تقریباً مثل مفهوم "ذات" که در فلسفه‌ی اسپینوزا در هر یک از صفات خود جلوه‌گر می‌شود."

تنها روشی که می‌تواند انسان را به عنوان یک پدیدار کل مورد بحث قرار دهد، به نظر سارتر پدیدارشناسی است و هر نحله‌ی روانشناسی که ادعای انسانی بودن داشته باشد باید روش پدیدارشناسی را در تحقیقات خود به کار برد. سارتر عقیده دارد که روانکاوی فروید یکی از اولین نحله‌های روانشناسی است که سعی داشته روش خود را انسانی سازد. راجع به این موضوع او می‌نویسد: "اصل روانکاوی این است که انسان کلیتی‌ست نه مجموعه‌ای، یعنی انسان در بی‌معنی‌ترین و سطحی‌ترین رفتار خود به تمامه خود را بیان می‌کند، یا به عبارت دیگر هیچ ذوق و سلیقه و هیچ حرکت غیر ارادی و بالاخره هیچ حرکت انسانی‌ای نیست که مبین چیزی نباشد."

به نظر سارتر روانکاوان کاملاً حق داشتند که به هر فکر و گفتار و رفتار انسانی معنای خاصی بخشند، لیکن این نظریه به جای اینکه منشا این معانی را وجدان آگاه بداند آنها را به عهده‌ی وجدان ناآگاه گذاشته است و همین به عقیده‌ی سارتر بزرگ‌ترین اشتباه روانکاوان می‌باشد. او می‌نویسد : "اگر به راستی عقده ناآگاهست یعنی اگر دال از مدلول به وسیله‌ی سدی جدا شده است پس چگونه فاعل شناسایی قادر به بازشناسی آن می‌شود؟" به نظر ژان پل سارتر شعور و وجدان قهراً یک شناسایی نیست یعنی مثلاً به دنیای خارج وجدان داشتن مستلزم شناختن آن نیست یا مثلاً به وجود "دیگری" می‌توان وجدان داشت بدون اینکه از شناسایی به دست آورد (وجدان داشتن از چیزی با شناختن آن چیز فرق دارد) وجدان انسانی دارای هیچ گونه وجود مادی نیست و شاید تنها صفتی که می‌تواند باز آن را مشخص کند عدم وجود آن است. با این حال وجدان مرکز نیات یا "حسن نیت" یا "سوءنیت" است. وجدان چیزی نیست که در خود بسته باشد بلکه همیشه متوجه منِ غیرخود است یعنی وجدان به طور مطلق التفاتی است. وجدان به طرف دنیای خارج از خود گرایش دارد و معنایی که رفتار انسانی پیدا می‌کند به علت آن است که او در هر صورت دارای نیتی است - سارتر نه فقط مفهوم "وجدان ناآگاه" را قبول ندارد بلکه در بعضی از آثار ادبی خود از قهرمان‌هایی صحبت می‌کند که مفهوم "وجدان ناآگاه" در دست آنها آلت و دست‌آویزی‌ست که به وسیله‌ی آن، آنها سعی دارند

سوءنیت خود را پرده‌پوشی کنند. از لحاظی پایه‌ی نظریه‌ی اخلاقی این نحله‌ی فلسفی را نیز باید در همین‌جا جستجو کرد زیرا سارتر عقیده دارد که اعتقاد به وجدان ناآگاه از انسان سلب مسئولیت می‌کند در صورتی که به نظر او مسئولیت انسانی جنبه‌ی مطلقی دارد و نحله‌هایی که این اصل را مراعات نمی‌کنند نه فقط رفتار انسان را خارج از اراده‌ی او می‌دانند بلکه از اراده‌ی او آنچه را که در واقع ماهیت انسان است جدا می‌سازند یعنی: آزادی.



جغرافیای یک موضوع :کیفیات زیبایی شناختی

مانی رشتی پور

زیبایی‌شناسی در طول روند رشد خود به مقولات گوناگونی بخش شده است که هر یک از آنها در هر دوره مورد توجه و نقد و بررسی قرار گرفته‌اند؛ مقولاتی همچون تجربه زیبایی‌شناختی، گرایش زیبایی‌شناختی، ارزش زیبایی‌شناختی، داوری زیبایی‌شناختی و غیره. اما در میان مقولات زیبایی‌شناختی یک مورد بیش از همه اهمیت دارد چراکه باقی این مقولات به آن وابسته‌اند: تجربه زیبایی‌شناختی تجربه از چیزی است، گرایش آن گرایش به چیزی است، ارزش آن ارزشی است برخاسته از چیزی، و داوری آن داوری درباره چیزی است؛ این چیز را ما کیفیات یا ویژگی‌های زیبایی‌شناختی می‌نامیم. در واقع این اعتقاد وجود دارد که ما در هر یک از این مقولات با چیزی، مثلاً زیبایی، مواجه هستیم که باید آن را تجربه کنیم، به داوری بگذاریم و ارزش آن را تعیین کنیم. اهمیت این مورد نیز از همین‌جا ناشی می‌شود که دریافت این مقولات موقوف به فهم چیستی این کیفیات است یا دست کم به نظر می‌رسد این کیفیات نقشی در متااستتیک بازی می‌کنند. از سال‌های پس از نیمه دوم سده بیستم تا به امروز متفکران بسیاری- دست کم در سنت تحلیلی- به اهمیت این ویژگی‌ها پی بردند و توجه بسیاری به آنها مبذول داشتند. در جریان بررسی و مباحثه درباره این ویژگی‌ها پرسش‌های متعددی درباره آنها مطرح شدند که برخی از مهمترین آنها بدین شرح‌اند:

یکی از مهم‌ترین این پرسش‌ها درباره جایگاه ویژگی‌های زیبایی‌شناختی در متااستتیک مطرح می‌شود، به عبارتی پرسیده می‌شود که این ویژگی‌ها چه نقشی در فهم مقولات دیگر زیبایی‌شناختی بازی می‌کنند. مثلاً ملکولم باد مدعی است که با تعریف هر یک از مقولات زیبایی‌شناختی می‌توان مقولات دیگر را بر مبنای آن توصیف کرد، و از نظر وی جامع‌ترین - و ساده‌ترین- این مقولات لذت زیبایی‌شناختی است و ساده‌ترین تبیین را بر این مبنا می‌توان قرار داد لذا وی مقولات را بر حسب لذت تعریف می‌کند و نقشی برای ویژگی‌های زیبایی‌شناختی در متااستتیک قایل نیست؛ فرانک سیبلی با طرح مسئله ذوق و دسته بندی گزاره‌های زیبایی‌شناختی به سه نوع توصیفی، ارزشی و توصیفی- ارزشی به نوعی مدعی می‌شود که داوری زیبایی‌شناختی در نهایت وابسته به ذوق و توصیف و ارزشگذاری ذوقی است، و هر چند این باعث نمی‌شود که ویژگی‌های زیبایی‌شناختی را ذهنی بیانگاریم اما دست کم می‌توان این نتیجه را گرفت که مقولات زیبایی‌شناختی صرفاً موقوف به کیفیات زیبایی‌شناختی نیستند بلکه ذوق و هنجارها -که خود به واسطه ذوق متمایز گروه نخبگان ایجاد شده اند- نقش بسیار مهمی در این میان بازی می‌کنند؛ از سوی دیگر در دوران متأخرتر نوئل کارول با معرفی چهار گروه رویکردهای به زیبایی‌شناسی - محتوا محور، تأثر محور، معرفت شناختی، ارزش شناختی- و نقد سه تای آنها ادعا می‌کند که آن سه رویکرد نارسا هستند و تنها رویکرد محتوا محور است که می‌تواند تبیین درستی از تجربه زیبایی‌شناختی به دست دهد: این رویکرد بر آن است که تبیین صحیح تجربه زیبایی‌شناختی موقوف است به تبیین محتوای آن و این جز به میانجی بررسی کیفیات و ویژگی‌های زیبایی‌شناختی ممکن نیست و از اینجا - و با نقد نارسایی‌های مقولات گرایش زیبایی‌شناختی و ارزش زیبایی‌شناختی- نتیجه می‌شود که محتوا و ویژگی‌ها نقش محوری در متااستتیک بازی می‌کنند.

مسئله دیگر پرسش معرفتی‌ای است که درباره ویژگی‌های زیبایی‌شناختی مطرح می‌شود. پرسیده می‌شود که آیا می‌توان این ویژگی‌ها را به استناد به اقوال معتبر - به عبارتی با تشبث به شهادت- دریافت یا لزوماً و ضرورتاً می‌بایست آنها را مستقیماً ادراک کرد. در این‌باره افراد بسیاری از جمله رابرت هاپکینز، رافائل دکلرک، نوئل کارول و ... سخن گفته‌اند. شاید ساده‌ترین آنها نقد کارول به رویکردی باشد که رویکرد معرفتی می‌نامد و مدعی می‌شود که دعوی این رویکرد مبنی بر اینکه تجربه زیبایی‌شناختی از یک اثر هنری صرفاً از طریق ادراک بی‌واسطه حاصل می‌شود اشتباه است و دست کم شمار بسیاری از آثار هنری متعلق به جنبش‌های مدرن را نمی‌توان در آن جای داد، و لذا معرفت

زیبایی‌شناختی به واسطه شهادت امری است ممکن. قدیم‌ترین مخالف این ادعا در سنت جدید سیبلی است که باور دارد تجربه زیبایی‌شناختی تنها از طریق دیدن و شنیدن و به عبارتی ادراک مستقیم حاصل می‌شود. به طور کلی هر چقدر به مفهومی بودن ویژگی‌های زیبایی‌شناختی بیشتر متمایل باشیم پذیرفتن معرفت به میانجی شهادت ممکن‌تر خواهد بود.

دو پرسشی که تاکنون مطرح شد مهم‌ترین پرسش‌های معرفت‌شناختی درباره ویژگی‌های زیبایی‌شناختی بودند، اما پرسش‌های مهم‌تری نیز از منظر متافیزیک و هستی شناختی درباره این کیفیات مطرح هستند. یک پرسش بسیار مهم از این دست پرسش از واقع‌گرایی درباره ویژگی‌های زیبایی‌شناختی است. در اینجا پرسیده می‌شود که آیا ما در تجربه ویژگی‌های زیبایی‌شناختی با تجربه اموری سر و کار داریم که مستقل از ما وجود دارند، و به عبارتی آیا ما در این تجربه‌ها اوضاع جهان را چنان که هست بازنمایی می‌کنیم و محتوای تجربه ما کیفیات زیبایی‌شناختی حقیقی هستند یا خیر. این مبحث موضوعی پر جنجال است که امروز نیز جریان دارد و بیشتر نظریات درخشان جدید زیبایی‌شناسی در بستر مباحثات آن شکل گرفته‌اند. متفکران برجسته جدید در این حوزه در دو اردوی واقع‌گرایان - مانند جرولد لوینسون، نیک زنگویل، فیلیپ پتیت، ادی زیماک- و ناواقع‌گرایان یا واقع‌ستیزان - مانند راجر اسکروتن، جان بندر، آلن گلدمن- تقسیم می‌شوند.

به طور کلی استدلال‌های واقع‌گرایان بر دو مبنا قرار دارند: یکی اینکه در توصیف آثار هنری یا اعیان زیبایی‌شناختی برای حمل و اسناد مفاهیم، مقوله‌ای مشخص و متمایز وجود دارد؛ و دیگر اینکه ابتنای این اسناد و حمل بر ویژگی‌های معین و عینی است که آنها را ویژگی‌های زیبایی‌شناختی می‌نامند. به طور خلاصه به بیان نیک زنگویل جهان در تجربیات ما چنان بازنمایی می‌شود که گویی از ویژگی‌های زیبایی‌شناختی خالص و اصیلی برخوردار است. نقطه قوت واقع‌گرایی در این است که برای تجربه‌های زیبایی‌شناختی ما چارچوبی هنجاری فراهم می‌آورد و مانع این قول می‌شود که در داوری زیبایی‌شناختی ارجحیت وجود ندارد. اینان معتقدند که داوری‌های زیبایی‌شناختی از آن حیث که تجربه‌اند ذهنی و ادراکی‌اند و از آن حیث که هنجارمندند می‌توانند ارزش صدق یا ارجحیت داشته باشند. بدین‌ترتیب واقع‌گرایی تمایزی را میان ویژگی‌های زیبایی‌شناختی و غیر زیبایی‌شناختی به وجود می‌آورد و معتقد است این دو مستقلاً دریافته می‌شوند. از این ادعا مسائل گوناگونی برمی‌خیزد و پاسخ به آنها تفسیرهای متفاوتی از واقع‌گرایی به دست می‌دهد. یک دسته معتقدند که این ویژگی‌ها مستقیماً در اعیان وجود دارد، این دیدگاه عینیت‌گرای قوی است؛ البته این دیدگاه تحت فشار ناواقع گرایان امروزه به کلی کنار گذاشته شده است. دیدگاه دیگر که با آراء سیبلی شروع می‌شود این است که کیفیات زیبایی‌شناختی بر پایه کیفیات غیر زیبایی‌شناختی ظهور (emerge) می‌کنند؛ این دیدگاه دو صورت دارد: یکی نظر پتیت است مبنی بر اینکه این کیفیات دو خصیصه مهم دارند یکی اینکه ادراکی هستند و دیگری اینکه فریب دهنده هستند یعنی هیچ مقدار تجربه از آنها نمی‌تواند صدق آنها را تضمین کند. اما وی عامل مهم دیگری درباره این ویژگی‌ها معرفی می‌کند و معتقد است این عامل واقع‌گرایی درباره آنها را تضمین می‌کند، آن عامل جای‌گیری مناسب (proper positioning) است. او معتقد است این عامل درباره کیفیات ثانوی -که عینی هستند- نیز صادق است با این تفاوت که در مورد عین زیبایی‌شناختی علاوه بر حافظه و اطلاعات معمولی نیازمند تخیل نیز هست، به عبارتی آنجا که برای دریافت رنگ‌ها به شرایط مرجع نیاز داریم درباره ویژگی‌های زیبایی‌شناختی به دسته مرجع نیاز داریم. کندال والتن با معرفی مقولات زیبایی‌شناختی - بر مبنای دسته مرجع- نشان می‌دهد که هر چند این امر صادق است اما عملاً سودی برای واقع‌گرایی ندارد، و صرفاً بر این قول صحه می‌گذارد که این کیفیات در هر مورد معین وابسته به یک نحوه مشخص جای‌گیری و بالتبع یک حالت ذهنی هستند. دیدگاه دیگر متعلق به لوینسون است؛ وی مدعی است این کیفیات ذاتاً پدیداری هستند و مطلقاً از توصیف‌های ارزشگذارانه جدا هستند. او معتقد است کیفیاتی وجود دارند که نه به کیفیات فیزیکی و نه به ارزش‌ها تحویل‌پذیر نیستند، بلکه بر کیفیات فیزیکی مترتب (supervene)اند و ارزش‌ها از آنها برمی‌خیزند. مفهوم ترتب خود یکی از مسائل بسیار مهم در زیبایی‌شناسی مدرن است و مخالفان و مدافعان بسیاری دارد، و هنوز به قوت باقی است. استدلال دیگر درباره واقع‌گرایی توسل به

سَرالگوها (paradigm) است؛ ادی زیماک چنین می‌گوید که دست کم برخی مفاهیم زیبایی‌شناختی می‌بایست ارجاعی حقیقی داشته باشند وگرنه این مفاهیم بی‌معنا می‌شدند. از آن‌رو که می‌توان با نمایش دادن آموخت که یک عین فلان ویژگی زیبایی‌شناختی را دارد و دست کم سَرالگوهایی هستند که بر سر ویژگی‌های آنها اجماع وجود دارد - مثال ساده آن وقار اسب یا زیبایی آسمان شب است که سیبلی از آنها یاد می‌کند- بنابراین حداقل برخی از این ویژگی‌ها قابل مشاهده‌اند. استدلال دیگر زیماک تشبث به نظریه محتوای مفهومی در فلسفه علم است که توماس کون مطرح می‌کند، بدین‌ترتیب که از آنجا که تجربه الف به مثابه ب نیازمند آن است که مدرک پیش‌تر با ب آشنایی داشته باشد لذا کسانی که به واقع‌گرایی درباره ویژگی‌های نظری بهترین علوم اعتقاد دارند باید لاجرم به واقع‌گرایی زیبایی‌شناختی نیز معتقد باشند (البته استدلال او را اینجا نمی‌آوریم). اینها بخشی از نظریاتی است که درباره واقع‌گرایی آورده شده‌اند.

اما ناواقع‌گرایان معتقدند که واقع‌گرایی استدلال‌های قانع کننده‌ای ارائه نمی‌کند. نخستین ایراد آنها این است که با وجود تمام ادعاهای مبنی بر هنجارمندی و وجود شرایط صدق درباره کیفیات زیبایی‌شناختی در نهایت حتی بهترین منتقدان و زیبایی‌شناسان درباره انتساب یک ویژگی زیبایی‌شناختی به یک اثر منفرد با یکدیگر اختلاف نظر دارند. این گروه معتقدند که این ویژگی‌ها ذهن‌محور هستند. نظرات مختلفی بر مبنای ذهن‌محوری ارائه شده‌اند: راجر اسکروتن معتقد است مسئله ویژگی‌های زیبایی‌شناختی را می‌توان با جنبه‌گرایی (aspectualism) حل کرد، وی مدعی است ویژگی‌های زیبایی‌شناختی جنبه هستند - به معنایی که ویتگنشتاین درباره مثال تصویر خرگوش- اردک مد نظر دارد- و هر مدرک بسته به نوع گرایشش (disposition) می‌تواند جنبه‌های مختلفی را در یک عین به خصوص ببیند، و در نهایت نتیجه می‌گیرد که شرایط تصدیق‌پذیری درباره حمل ویژگی‌های زیبایی‌شناختی به حالت‌های عاطفی مربوط می‌شود- پیتر کیوی البته استدلال می‌کند که جنبه‌گرایی از آنجا که نمی‌تواند نشانه‌های ممیز مسئول، آن چنان که مثلاً گوش- منقار در تصویر ویتگنشتاین وجود دارد، را در اعیان زیبایی‌شناختی برجسته سازد تبیینی ناکافی است. گروه پر شماری از ناواقع گرایان - مانند گلدمن- استدلالات خود را بر مبنای ارزشی - و نه توصیفی- بودن ویژگی‌های زیبایی‌شناختی تنظیم می‌کنند که از شرح آنها می‌گذریم. اما یکی از مهم‌ترین بحث‌ها در زمینه ناواقع‌گرایی -که البته در واقع‌گرایی نیز مطرح می‌شود- مسئله نسبی‌گرایی زیبایی‌شناختی است. پرسش این است که آیا ویژگی‌های زیبایی شناختی نسبتمند (relative) هستند؟ یعنی آیا این ویژگی‌ها به عواملی دیگر جز خود وابسته‌اند یا خیر؟ چنانچه به این پرسش پاسخ مثبت دهیم دو شاخه متفاوت در تفسیر آن به وجود می‌آیند: نخست اینکه ویژگی‌های زیبایی‌شناختی با گروه امور حسی نسبت دارند؛ هر دو گروه واقع‌گرایان و ناواقع‌گرایان در این زمینه نظریه‌هایی دارند، نمونه واقع‌گرای آن نظریه ترتب است و نمونه ناواقع‌گرای آن جنبه‌گرایی. شاخه دوم بر آن است که کیفیات زیبایی‌شناختی با گروه امور قسمی (sortals) نسبت دارند. قسمی‌ها نوعی از محمول‌ها هستند که فرگه آنها را در فلسفه جدید وارد کرده است، این محمول‌ها باعث می‌شوند که ما بدانیم عینی که آنها به آن اطلاق می‌شوند از چه قسمی است، به عبارتی قسمی‌ها حدود یک عین را از اعیان دیگر مشخص می‌کنند. پیتر استراوسن معتقد است که اگر یک جزئی لحظه‌ای از یک کلی به شمار آید آن جزئی می‌بایست به طور قسمی با کلی در نسبت باشد، به عبارتی قسمی‌ها معیار این‌همانی (و تمایز) هستند. در حوزه زیبایی‌شناسی نسبتمندی با قسمی‌ها بدین معنی است که کیفیات زیبایی‌شناختی بسته به قسمی که اعیان تحت آنها بیافتند می‌توانند به آنها اطلاق شوند، مثلاً پرتره‌های فوتورئالیستی چاک کلوز می‌توانند تحت قسمی ظریف باشند و تحت قسمی دیگر زمخت، به عبارتی اعیان زیبایی‌شناختی چند قسمی هستند و معیارهای مضاعف این‌همانی دارند. نمونه نسبی‌گرایی قسمی نظریه کندال والتون درباره مقولات زیبایی‌شناختی است - وی انواع کیفیات را به متعارف، متغییر و پادمتعارف تقسیم می‌کند و معتقد است مقوله‌ای که عین هنری تحت آن قرار می‌گیرد ابتدا کیفیات متعارف آن را تعیین می‌کند که به طور ناخودآگاه از آگاهی ادراکی ما حذف می‌شوند، و در پی آن کیفیات متغییر برجسته می‌شوند و عدول آن کیفیات از معیار کیفیات پادمتعارف را معرفی می‌کند و این ساختاری است که ما به واسطه آن در داوری زیبایی‌شناختی کیفیات زیبایی‌شناختی را به اعیان حمل می‌کنیم.

جز اینها مسائل دیگری نیز مطرح هستند - مثلاً از دیدگاه زبانی درباره خصیصه استعاری بودن (یا نبودن) کیفیت‌های زیبایی‌شناختی- که به آنها اشاره نشد، اما به طور خلاصه می‌توان گفت مسائل مهمی که در زیبایی‌شناسی معاصر درباره کیفیات زیبایی‌شناختی وجود دارند از این قرارند: معرفت نسبت به کیفیات زیبایی‌شناسی و جایگاه آنها در متااستتیک؛ واقع‌گرایی زیبایی‌شناختی؛ جنبه‌گرایی زیبایی‌شناختی؛ مسئله ترتب؛ ذهن‌محوری و پاسخ‌محوری (response-dependence)؛ نسبیت‌گرایی حسی و قسمی. در آن‌چه آورده شد کوشیدیم به اختصار نشان دهیم زیباشناسی معاصر در چه موقعیتی قرار دارد و مسیری را که اندیشه زیباشناختی در آن جریان دارد پیش روی خواننده بگذاریم.

این مسئله آنگاه اهمیت می‌یابد که نگاهی به کتب، مقالات چاپ شده و بحث‌های جاری درباره هنر و زیباشناسی در ایران بیاندازیم و ببینیم که پژوهش‌های مطبوع در این موضوع یا درگیر مسائل تاریخی هستند، یا اگر بحث جدیدی مطرح شده جز از منظر سیاسی و تا حدودی اجتماعی هیچ عنایتی به این رشته نداشته است. لذا غرض این بوده که خواننده علاقمند به پژوهش آگاه شود که امروز در جهان فلسفه چه مباحثی در حوزه زیباشناختی در جریان هستند تا شاید در آینده شاهد بالیدن این حوزه در فضای فکری کشورمان شویم.

هنر در عرفان «ابن عربی»

فرزاد جمالی

مقدمه

محی الدین ابن عربی در هفدهم رمضان سال ۵۶۰ هجری در شهر مرسیه در قلمرو اندلس دیده به جهان گشود. نام او محمد و از پشت حاتم طائی است، ابن عربی مشهورترین صوفی دنیای اسلام و موسس عرفان نظری است، مقام او میان اهل فضل به چنان پایه‌ای بالا بود که شاگردانش او را شیخ الکبر می‌نامیدند و در میان اروپاییان قرون وسطی نیز به Doctor Maximus شهره بود. ابن عربی بیست سال در اشبیلیه به تحصیل علم حدیث و فقه و کلام پرداخت و سرانجام به حلقه اهل تصوف پیوست و خرقه پوشید و هنوز پا به سی و هشت سالگی نگذاشته بود که به مقام شیخیت رسید. از سی سالگی به بعد بسیار سفر کرد و حتی در جنگ‌های صلیبی نیز شرکت جست و عاقبت در شصت سالگی در دمشق ماندگار شد و در همان‌جا نیز به سنه ۶۳۸ دار فانی را وداع گفت. ابن عربی در دامنه کوه قاسیون به خاک سپرده شد و بر گورش مسجد جامعی به نام او ساختند. ابن عربی تالیفات فراوانی دارد و به قولی تالیفات وی به بیش از دویست اثر می‌رسد (فاخوری، جر ۱۳۸۶). مهم‌ترین آثار او یکی فتوحات مکیه است که آن را از مهم‌ترین مراجع شناخت تصوف می‌دانند و دیگری فصوص الحکم است که می‌توان آن را زبده نظر او در تصوف دانست. ابن عربی شعر نیز فراوان سرود اما به هرگز به پایه استادان سخن عرب علی‌الخصوص متصوفینی چون ابن فارض نرسید، اما همین همتی که بر خلقت شعر گماشته شاهدی است بر اهمیت صناعت هنری و خاصه شعر نزد وی.

هنر و زیبایی‌شناسی در عصر ما از مقولات بسیار مهم اندیشه هستند و کندوکاش در آنها چه در لباس نظری و چه در هیات عمل قرار بر این دارد که مرزهای فرهنگ و اندیشه ما را فراخ‌تر کند. طبیعت اندیشه در دوران ما اما عقل‌گرایی است از این رو آنگاه که بخواهیم در پی زیبایی‌شناسی و هنر نزد ابن عربی برویم لازم می‌افتد لحظه‌ای درنگ کنیم و ببینیم طبیعت اندیشه او چیست. نخست باید در نظر داشت که هنر به معنای امروز آن در آثار ابن عربی وجود ندارد، او برای هنر از واژه صنعت استفاده می کند - که در معنای خلقت هم آورده شده مثلاً در "العالم صنعه الله"- که مفهوم و کاربرد آن نزدیک تخنه (tekkne) یونانی است (حکمت:۱۳۸۳، ۳۶) و همه کار ساخت دست بشر را در برمی‌گیرد. دومین نکته این است که ابن عربی برای عقل ارزش بسیاری قایل نیست، از نظر وی معرفت حقیقی تنها از راه قلب و به مدد خیال کسب می‌شود. پس سیر عبد به معبود با انگیزه عشق و در خانه عشق (قلب) متحقق می‌شود، از این‌رو باید در نظر داشته باشیم که چنین رویکردی به عالم منجر به زیبایی‌شناسی نمی‌شود. زیبایی‌شناسی آنگاه سر برمی‌آورد که به امر زیبا به دیده تعقل نگاه شود اما شیوه عرفان و ابن عربی زیبابینی است، از نظر ابن عربی عشق مبداء هستی است و زیبایی نیز در اثر عاشقی به وجود می‌آید فلذا در نگاه او سراسر عالم تجلی زیبایی و جمال خداوند است.

ابن عربی هیچ رساله‌ای را به موضوع هنر اختصاص نداده و هیچ‌جا از هنر مستقلاً سخن نگفته است. مباحث او پیرامون هنر در آثار او پراکنده‌اند و از این‌رو برای دریافت و فهم آنها باید اندیشه او را مورد بررسی قرار داد. در ادامه برخی مفاهیم کلیدی و ساختار کلی اندیشه او

را اجمالاً پیش رو خواهیم گذاشت.

انسان، هستی، حق

انسان جایگاه بسیار والایی در اندیشه ابن عربی دارد تا جایی که خود ابن عربی در جایی می‌گوید: "غرض من از هر چه در این فن می‌نگارم شناسایی آنچه در هستی پدیدار شده نیست. فقط مرادم این است که غافلان را نسبت به آنچه در این عین انسانی و شخص آدمی نهفته است آگاه کنم." (حکمت ۱۳۸۹: ۲۰). بدین‌ترتیب روشن می‌شود که برای ابن عربی نمود عالم دارای اهمیت نبوده و واجد حقیقت والای نیست، نزد وی آنچه مکنونات ذات بشری که همان‌طور که بعدتر اشاره خواهیم کرد در عوالم خیال متصل و منفصل قرار دارند شایسته نظر و برسی‌اند. ابن عربی نخستین فص از کتاب فصوص الحکم یعنی "فص حکمت الهی در کلمه آدمی" را به انسان اختصاص می‌دهد. در بیان اهمیت جایگاه انسان شایسته است که واژه فص را در ارتباط با اندیشه ابن عربی مورد واکاوی قرار دهیم. فص در کلام عرب به سه معنا به کار می‌رود نخست به معنی خلاصه و زبده هر چیز، دیگری به معنی نگین خاتم، و سومی به معنی مفصل و پیوندگاه دو استخوان. ابن ترکه در شرح فصوص الحکم سه ویژگی تمثیلی را برای فص در نظر می‌گیرد: نخست اینکه فص دو قوس انگشتری را در برمی‌گیرد و مشتمل است بر احدیت جمع دایره انگشتری، دوم اینکه فص همان انگشتری است و بر اثر صورت‌هایی که در آن نقش شده پرده از کلیت آن صور برمی‌گیرد، و سوم اینکه فص از یک سو تابع است و از سوی دیگر متبوع، تابع است چون شکل آن بسته قالب یا انگشتری است و متبوع است چون محتوا و نقش نگین وابسته به نگین است (حکمت ۱۳۸۹: ۳۱-۳۳). از مجموع اینها و جهان‌بینی ابن عربی می‌توان چنین نتیجه گرفت که تجلی کمالات حق در دایره هستی عالم دو ضلع دارد، یکی ضلع وجودی که محل تنزیل اسماء الهی و انتشار آنها است و دیگری ضلع شهود که جایگاه تصاعد آنها به سوی حق است، مایه اتحاد این دو ضلع و فص آنها قلب انسان کامل است.

دو نکته در مورد کیستی انسان اهمیت دارد؛ نخست اینکه انسان به صورت خدا آفریده شده، همان‌طور که از حدیث قدسی "خلق الله آدم علی صورته" استیفاد می‌شود، فلذا انسان به صورتی آفریده شده است که مظهر کامل خدا باشد. خدا عالم را در رابطه با کثرت اسماءاش آفرید اما انسان را در رابطه با وحدت اسماءاش خلق کرد (شریف زاده ۱۳۹۱: ۳۲). از این‌رو مرتبه انسان کامل در نظر ابن عربی همانند مرتبه الاهیت است. مرتبه الاهیت عبارت است از احدیت جمع اسماء الهی، این مرحله به لحاظ نسبتش با ذات حق مرتبه الاهیت و واحدیت نام دارد و از حیث نسبتی که با مظاهر اسماء دارد و آنها را به کمالات متناسب با استعدادشان می‌رساند مرتبه ربوبیت نام دارد (حکمت ۱۳۸۹: ۴۳-۴۴). نکته مهم دیگر اینکه انسان برزخ میان خدا و عالم است؛ گفتیم که انسان مجموعه اسماء الهی است از این‌رو از حیث حقایق‌اش مجموع عالم نیز هست، پس او عالمی مستقل است و در عین حال جزئی از عالم نیز هست، و این موقعیت دوگانه وی را در حالتی برزخی قرار می‌دهد (حکمت ۱۳۸۹: ۵۶). از مجموع این دو نکته نتیجه می‌شود که انسان در مقامی است که فعل مشابه خداوند دارد و باید از این فعل استفاده کند تا از وضعیت برزخی خود خارج شود به وحدت با حق برسد.

پیشتر گفتیم که در نظر ابن عربی کمالات حق به صورت دایره هستی متجلی می‌شوند که مشتمل بر دو ضلع است، وی این اضلاع را قوس نزول و صعود می‌نامد، انسان در هر یک از این دو قوس شأنی و صفتی دارد که اکنون به آنها می‌پردازیم. قوس نزول مرتبه‌ای است که در آن حقیقت هستی حق متعین می‌شود و طی مراتبی اسماء الهی متجلی می‌شوند و عالم و نهایتاً انسان ظهور می‌کنند. این قوس دور تجهیز است و در آن انسان به هر آنچه برای سلوکش نیاز دارد مجهز می‌شود. انسان در این قوس انسان وجودی یا تکوینی است و در واقع حقیقت نوعی انسان و مقوم انسانیت است که در این قوس شکل می‌گیرد. از این‌رو انسان در قوس نزول انسان کامل است، یعنی که ذاتاً کامل، به صورت خدا و حامل امانت الهی است، همان امانتی که جز انسان کسی را تاب تحملش نیست همان‌طور که حافظ شیرازی نیز به نیکی اشاره می‌کند:

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

به همین سبب ابن عربی تاکید می‌کند که انسان در این قوس خلیفهٔ الله است. اما قوس صعود دور معرفتی است، انسان در این قوس به مدد آنچه در قوس نزول به آن تجهیز شده باید در پی معرفهٔ الحقیقهٔ جهد کند. به عبارتی انسان در این قوس عامل است و همین عاملیت وی است که او را در موقعیت برزخی که پیشتر توضیح دادیم قرار می‌دهد. اکنون صفت کامل بر انسان صفتی احترازی است، او بالقوه کامل است اما باید این امکان بالقوه را با جهد در راه معرفت به فعل برساند.

بدین‌ترتیب اهمیت قوس نزول در فهم چیستی انسان روشن شد، اما برای فهم اهمیت این قوس در نظام هستی لازم می‌آید که مختصری

درباره حق سخن بگوییم. خداوند در مرتبه ذات هیچ صفتی ندارد و مطلقاً مجهول و متعالی است، در این مرتبه وحدت محض است و علت و مصدر هیچ چیز نیست. اما حقیقت هستی حق تعیناتی دارد. ابن عربی این تعینات را به مدد حدیث قدسی "کنت کنزاً مخفیاً فا حببت ان اعرف، فخلقت الحق لکی اعرف" تشریح می‌کند. نخستین تعین حق علم ذات است به ذات (غیب الغیوب)، سپس به واسطه "فا حببت ان اعرف" تعین دوم صورت می‌گیرد که مرتبه الاهیت و ظهور اسماء و مرتبه صدور کثرات است، این تجلی را تجلی حبی ذاتی و فیض اقدس می‌نامند. حاصل این فیض اقدس اعیان ثابته و حقایق اشیا است که در علم خدا ثبوت دارند پس از این تجلی وجودی صورت می‌گیرد که طی آن ثوابت وجود عینی می‌یابند و عالم محسوس شکل می‌گیرد، این تجلی را فیض مقدس می‌نامند که از پی آن عوالم جبروت و ملکوت و نهایتاً ناسوت شکل می‌گیرند (ایرانی صفت ۱۳۸۷: ۹۰-۹۱). بدین‌ترتیب انسان پا در قوس صعود می‌گذارد و سفری بی‌انتها در کسب معرفت به ساحت حق (غیب الغیوب) را آغاز می‌کند. نکته با اهمیت دیگر اراده خداوند است که در تمام مراحل هست شدن عالم جریان دارد. ابن عربی با استناد به آیه ۸۲ از سوره یس "انما امره اذا اراد شیئا ان یقول له کن فیکون" اشاره می‌کند که خداوند به خلقت هر چه اراده کند با نفس رحمانی خود به آن می‌گوید که باش و آن چیز با شنیدن این "کن" موجود می‌شود. از این‌رو سماع در خلقت نقش کلیدی دارد (ایرانی صفت ۱۳۸۷: ۸۹). بدین‌ترتیب عالم نزد ابن عربی هم صنعهٔ الله است و هم کلمهٔ الله، هم از این‌روست که کلمه نزد او شأن وجودی خاصی دارد و به انسان کامل نیز اطلاق می‌شود همان‌طور که در ابتدا گفتیم که فص اول فصوص الحکم فص حکمت الهی در کلمه آدمی است.

از آنچه گفته شد نتیجه می‌شود که عالم دقیقاً منطبق با استعداد و قابلیتش به وجود آمده و در نهایت حسن زیبایی است و از همین‌رو است که ابن عربی علم را جمال الله نیز می‌نامد. نیز دانستیم که انسان به صورت خدا و جامع علم اسماء آفریده و در قوس نزول آن‌چنان تجهیز شده است که بتواند در زمین همچون خداوند هنرنمایی کند، اکنون با توجه به آنچه دانستیم به صنعت/ هنر نزد ابن عربی می‌پردازیم.

هنر

ابن عربی در فتوحات مکیه می‌گوید که حق با صنعت در هستی ظهور می‌کند. این صنعت اما مختص خداوند نیست (حکمت ۱۳۸۳: ۳۷)، یعنی این‌جا هم صنعهٔ الله منظور است و هم صنعهٔ الانسان. گفتیم که انسان به صورت خدا آفریده شده است، پس انسان همانند خدا در آفریده خود خود را می‌بیند و در نتیجه وظیفه او در قوس صعود و در طریق معرفت این است که خود را بیافریند و آشکار کند. پس آفریده هنری در واقع ظهور انسان است (حکمت ۱۳۸۳: ۳۸) و فرآیندی مشابه فعل الهی نیز دارد، یعنی نخست در ذهن هنرمند حضور دارد و سپس به میانجی اراده هنرمند ظهور می‌یابد. اما باید توجه داشت که انسان خالق وجود نیست بلکه صورت می‌آفریند. بدین‌ترتیب برای ابن عربی هر چیزی که آفریده انسان باشد صنعت نیست، بلکه تنها چیزی صنعت است که افزون بر صورت، غایت و کیفیت وقوع آن در قوس صعود و کمال آن مد نظر آفریننده باشد. گفتیم که انسان خالق وجود نیست این از آن روست که خداوند مطابق آیه شریفه "فاذا سویته و نفحت فیه من روحی فقعوا له ساجدین" از سوره حجر در خلقت خود و به قول ابن عربی در حاصل صورتگری خود از روح خود دمیده و او را حیات داده اما انسان قادر به اینکار نیست فلذا باید توجه داشت که انسان آنگاه به سبیل الهی صورت آفرینی می‌کند که قادر به برآوردن مقتضای استعداد صورت نیز باشد، هم از این‌رو است که ابن عربی در فتوحات در مذمت نقاشی صورت‌های زنده می‌گوید: "خدای تعالی مذمت کرده است کسی را که صورتی بیافریند که دارای استعداد حیات است اما به عنوان خالق آن صورت به او حیات ندهد" (حکمت ۱۳۸۹: ۲۲۲-۲۲۴).

بدین‌ترتیب نتیجه می‌شود که هنر باید هر چه بیشتر با تجرید تقرب پیدا کند.

از نظر ابن عربی هنر بر دو گونه است، یکی درونی و دیگری بیرونی (حکمت ۱۳۸۳: ۳۹). خود هنر درونی نیز بر دو نوع است اولی خلق اعتقادات است. گفتیم که انسان به غیب الغیوب دسترسی ندارد و در قوس صعودی سفری بی‌انتها برای کسب معرفت به او در پیش دارد، در این فرآیند معرفتی انسان دائماً تصاویری از خدا در خیال می‌پروراند و سپس چون منزلی آنها را ترک می‌کند و به منزل دیگر می‌رود، ابن عربی این خلق مداوم را نوعی هنر درونی می‌داند. نوع دوم اعمال انسان است. منظور عربی از اعمال عبادات و فرایض دینی است، این از آن‌روست که وقتی انسان این اعمال را از روی خلوص انجام می‌دهد در واقع روح خاص هر عمل را در آن می‌دمد؛ بدین‌ترتیب در نظر او همه افعال عبادی و صور اعتقادی نیز به طور کل هنر هستند، چون به واسطه نظر و خیال به درون که جامع حقایق است آفریده شده‌اند. اما هنر بیرونی همان هنرهایی است که صنعت دست انسان هستند و ابن عربی از میان آنها هنری را که در ظلمات هم راهگشای بشر است بیشتر می‌پسندد و والاتر می‌داند. به نظر او در عصر ما خلق کلام والاترین هنرها است و او متعقد است که شعر واجد دو خصیصه مهم است یکی شعور که در برابر علم و به معنای حدس است و دیگری اجمال که در برابر تفصیل به کار برده شده است. او اعتقاد دارد که حقایق کشف ناشدنی الهی را باید به واسطه شعور به گمان دریافت و به اجمال بازگو کرد که این هر دو به حد نهایت در شعر متجلی شده‌اند. خلقت شعر واجد کیفیاتی نیز هست که آن را ابزار مختص عارف می‌کند. این کیفیات را در ادامه و در بررسی خیال از منظر ابن عربی بازگو خواهیم کرد.

خیال

ابن عربی عالم خیال را بسیار عظیم و در واقع گسترده‌ترین عوالم به شمار می‌آورد. از نظر وی "عالم خیال اندر خیال است" و در نظر او فهم توأمان خیال بودن و حقیقت بودن عالم از جمله مواهب عظیمی است که انسان را به اسرار و رموز طریقت رهنمون می‌شود. خیال هم در امور محسوس دخالت می‌کند و هم در امور معقول، خیال در امور محسوس آنه چنان ماهرانه و مسلط عمل می‌کند که می‌توان ادعا کرد در آنها نوعی تلطیف به عمل می‌آورد (ابراهیمی دینانی ۱۳۷۷: ۱۴). خیال به همان میزان که می‌تواند امور محسوس را تلطیف نماید در عالم معانی نیز دخالت می‌کند و به آنها لباس ماده و جامه صورت می‌پوشاند. به این ترتیب خیال از قدرت فوق‌العاده برخوردار است و کسی که از مرتبه و مقام خیال در کار شناسایی آگاه نباشد نمی‌تواند به معرفت معتبر و بدون خلل دست یابد.

در جهان‌بینی ابن عربی، هم جهان و هم انسان هر دو بیش از دو ساحت دارند و در ساحت واسطه (خیال)، مراتب فراتر و فروتر به هم می‌رسند. در عالم کبیر که ساحت طبیعت در مرتبه‌ی نازل و ساحت مجردات در مرتبه‌ی عالی قرار گرفته، عالم مثال (خیال منفصل) رابط و واسطه‌ی این دو عالم است. در عالم صغیر نیز مرتبه‌ی خیال درست همین نقش را دارد؛ یعنی خیال، واسطه‌ای میان عقل مجرد و بدن مادی است (خیال متصل). هم خیال موجود در عالم صغیر و هم خیال موجود در عالم کبیر هر دو شأن وجودی دارند و موجوداتی واقعی در عالم‌اند (اهل سرمدی ۱۳۸۹: ۷۴).

خیال منفصل یا عالم مثال فراگیرترین عالم متعلق ادراک و حاوی همه حقایق وجودی است. در این عالم بالاتر از همه امر محال ظهور وجودی می‌یابد و والاترین نمونه آن ظهور واجب الوجود است که چون به عقل دریافت نمی‌شود محال می‌نماید اما در این عالم ظهور می‌یابد (حکمت ۱۳۸۹: ۲۴۲-۲۴۳). عالم مثال نقشی بسیار کلیدی در سلوک سالکان دارد. این عالم با صور عقلانی تطابق دارد و از این طریق انسان به عین ثابت خودش مطلع می‌شود؛ یعنی نقطه‌ی آغازین سیر انسان، خیال مقید است که چون متصل به خیال مطلق است، او را به خیال مطلق می‌رساند و از آن‌جا که این عالم نیز سایه عالم عقلی و ارواح است، از این طریق به آن عالم نیز آگاه می‌شود و لذا دریچه و مبدأ سیر سالک همین خیال مقید اوست.

خیال متصل همان خیال آدمی است و در شأن وجودی با خیال منفصل رابطه جزء به کل دارد اما به لحاظ معرفتی بر آن حاکم است و ابن عربی از آن به ارض الحقیقه یاد می‌کند (اهل سرمدی ۱۳۸۹: ۷۶). داده‌های این تخیل می‌توانند همه انواع ادراکات حسی انسان باشند، در این حالت خیال متصل همان ادراک خیالی شیء بی‌حضور حسی آن است. صورت در این مرتبه از خیال، متصل به ساحت ادراک خیالی آدمی است. این صورت ابتدا توسط حس مشترک حاصل می‌شود که جمع صور پنجگانه حس ظاهری است، و به خزانه خیال سپرده می‌شود و در جریان ادراک خیالی هنگام غیبت ماده شیء در برابر مدرک، دوباره به یاد آورده می‌شود. تخیل بدین‌تعبیر به شیوه مشائی است. اما نزد ابن عربی اگر داده‌های خیال "قلبی" باشند آنگاه این خیال بدل به معرفت عارف می‌شود (حکمت ۱۳۸۹: ۲۵۲). باید توجه داشت که یک تفاوت

خیال متصل و منفصل این است که خیال متصل با نبودن خیال‌کننده از میان می‌رود اما خیال منفصل یک حضرت ذاتی است.
باید توجه داشت که خیال درکی است که در مرحله‌ای از ادراک آدمی قرار دارد، صورت دارد اما ماده ندارد، از این‌رو آنچه در خیال حاضر شده عینیت ندارد (ابراهیمی دینانی ۱۳۸۵: ۲۸). نکته مهم این است که با اینکه خیال از همه معلومات وسیع‌تر و گسترده‌تر است در عین گستردگی از درک معانی مجرد و بدون صورت، عاجز و ناتوان است (ابراهیمی دینانی ۱۳۷۷: ۱۶). ابن عربی با توجه به نظری که به خیال متصل (علاوه بر خیال منفصل که اصلاً زاده اندیشه اشراقی و عرفانی است) دارد قوه‌ای را در عارف معرفی می‌کند به نام "همت" که عارف به واسطه آن می‌تواند در وجود تصرف کند و آنچه به خیال حاضر کرده را عینیت بخشد. این همت که مختص عارف است در واقع قوه الهی در قلب انسان کامل است (حکمت ۱۳۸۹: ۲۵۳-۲۵۴). اکنون با مرور قوایی که ابن عربی در عارف مجتمع می‌بیند می‌توان دریافت که چرا شعر از نظر او والاترین صناعات و ابزار عارف برای بیان حقایق است. گفتیم انسان دارای علم اسماء الهی است، همچنین به صورت خدا آفریده شده و خود خالق است، نیز نفس انسانی کلمات را خلق می‌کند و از این نظر همچون نفس رحمانی است، هم در عالم خیال امر محال را به تصور می‌آورد، حال با همت که معادل اراده خداوند است می‌تواند این محالات را در غالب کلمات عینیت بخشد، همه این قوا روی هم شعر را می‌سازند که بدین‌ترتیب نزدیک‌ترین صنعت بیرونی است به شکل صنعت خداوند، و از این رو والاترین آنها نیز هست.

عشق

ادین بدین الحب انی توجهت　　رکائبه فالحب دینی و ایمانی

ابن عربی

هدف عرفان سیر عبد به سوی معبود است و انگیزه این سیر چیزی نیست جز عشق. ابن عربی نیز جایگاه بسیار والایی برای عشق در نظام فکری خود در نظر می‌گیرد تا حدی که به قول هانری کربن، نظریه عشق نزد ابن عربی دیالکتیک عشق است. در دیدگاه او عشق اولاً مبداء تمام هستی است و ثانیاً عشق الهی پرارج‌ترین چیزها در عالم معانی و صفت ممتاز عرفا است. ابن عربی عشق را شدت محبت می‌داند و از چهار نوع محبت نام می‌برد:

الف) حُب (مهروزی یا دوست داشتن) که دوستدار در این میان دارای هیچ غرض و اراده‌ای در برابر محبوب خود نیست.

ب) ودّ (مهربانی بسیار) که نامی الهی است و از نعمت‌های خداست و در او ثابت است.

ج) عشق که همانا افراط در دوست داشتن است. در عشق، مهرورزی چنان به دوستدار روی می‌کند که با همه اجزاء وی در می‌آمیزد و او را سخت در برمی‌گیرد (عشقه). عشق و عاشق درباره خدا به کار نمی‌رود.

د) هوی (خواهش و آرزو) که همانا اختصاص دادنِ همه اراده خود به محبوب و تعلق به اوست. این نام نیز درباره خدا به کار نمی رود.

ابن عربی با اتکا به حدیث قدسی کنز مخفی از بدایت عشق در هستی سخن می‌گوید. در این حدیث آمده است من گنجی پنهان بودم، دوست داشتم که شناخته شوم، پس خلق را آفریدم تا شناخته شوم. ابن عربی از این حدیث چنین برداشت می‌کند که جوهر ذات الهی عشق است و چون حق پیش از آفرینش در وحدت مطلق خود نگریست (تجلی علمی ذات به ذات) عاشق ذات خویش گشت و با عشق برای خود در خود تجلی کرد (تجلی حبی) و چون اراده کرد که آن حب را دور از غیریت و ثنویت به صورتی ظاهر درنگرد، از عدم، صورتی از ذات خویشتن را، جمیع صفات و اسماء خود بیرون آورد که همان انسان بود و حق با آن و در آن تجلی یافت. بدین‌ترتیب عشق مبداء خلقت و هستی انسان است.

ابن عربی عشق را به سه گونه تقسیم می‌کند: عشق طبیعی، عشق روحانی و عشق الهی: عشق طبیعی، عشق عوام و هدف آن یگانه شدن در روح حیوانی است. عشق روحانی، هدفش همانند شدن به محبوب با قیام به حق محبوب و شناختن ارزش اوست (وحدت). عشق الهی عبارت است از حب خدا و بنده و حبّ بنده به پروردگارش و سرانجام آن، این است که از یک سو بنده مطهر بودن خود را برای حق مشاهده کند و از سوی دیگر، حق نیز مظهری برای بنده می‌شود و به آنچه بنده به آن متصف است. انگیزه عشق الهی از نام الهی جمیل و نور است.

نکته دیگر اینکه مهمترین وسیله عشق حیرت است. و حیرت آن وضع متناقضی است که عاشق در کشاکش طلب محبوب و میل محبوب به فراق و همچنین میل عاشق به هماهنگی با میل محبوب به آن دچار می‌آید. ابن عربی می‌گوید هدایت آن است که آدمی به وادی حیرت راه یابد. ابن عربی خود در توضیح اینکه چرا حیرت، هدایت است می‌گوید: "حیرت، بی‌قراری و حرکت است و حرکت، حیات و وجود است

همان‌گونه که در آب، حیات و حرکت زمین قرار دارد." همچنین حیرت به عنوان لازمه محبت و عشق، هدایت و حرکت است و حیات و وجود انسان را استمرار می‌بخشد.

بدین‌ترتیب دیدیم که زیبابینی ابن عربی و هنر در نزد او چه کیفیتی دارند. انسان که در قوس نزول کامل و خلیفهٔ الله آفریده شده است و وظیفه دارد در قوس صعود در سبیل معرفت گام بردارد و به اصل خویش بازگردد هیچ ابزاری بهتر و والاتر از عشق و حیرت و زیبایی برای نیل به این هدف در دست ندارد.

منابع:

ابراهیمی دینانی، غلامحسین (۱۳۸۵)، فرق بین عالم خیال متصل و منفصل، فصلنامه هنر شماره ۷۰

ابراهیمی دینانی، غلامحسین (۱۳۷۷)، عالم خیال در نظر مولوی و ابن عربی، خردنامه صدرا شماره ۱۴

اهل سرمدی، نفیسه (۱۳۸۹)، مسئله خیال از دیدگاه ابن عربی، معرفت شماره ۱۵۵

ایرانی صفت، زهرا (۱۳۸۶)، مروری بر فلسفه و عرفان اسلامی، تهران، نشر آیندگان

حکمت،نصرالله (۱۳۸۹)، حکمت و هنر در عرفان ابن عربی، تهران، فرهنگستان هنر

حکمت،نصرالله (۱۳۸۳)، فلسفه هنر در عرفان ابن عربی، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۷۸

شریف زاده، احمد (۱۳۹۰)، حکمت هنر از نگاه ابن عربی، ققنوس هنر شماره ۱۲، تهران، دانشکده صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران

فاخوری، حنا، جر، خلیل (۱۳۸۶)، تاریخ فلسفه در جهان اسلامی، مترجم عبدالمحمد آیتی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی

پراکنده‌هایی از روح پر درد یک علاقه‌مند

سعید حبیب زاده

دیوید بردول معتقد است که مقوله‌ی نقد فیلم (تفسیر فیلم) شامل سه کلان نهاد اصلی است:

ژورنالیسم

نوشتار مقاله‌ای

دانش آکادمیک

و هر کدام هم زیر نهاد مخصوص خود را دارند. از آن‌جا که ما در قسمت دوم این دسته‌بندی قرار داریم: هدف پیش روی‌مان را نزدیک‌تر به حوزه‌ی آکادمیک می‌بینیم نه ژورنالیسم. برای نیل به این مقصود نیازمند یاری دوستان علاقمند هستیم که از سر لطف و دلسوزی یا علاقه به ارائه‌ی نظریات خود در قالب مقاله، خوانش فیلم و حتی خوانش خوانش‌های هنری همت به این امر گذارند.

حال چرا هنر نقد فیلم در ایران نتوانسته است وظیفه‌ی محول به خود را انجام دهد نیاز به بررسی جامعه‌شناسانه‌ای دارد که در جوامع پیشرفته (جوامعی که زیر بنای این کار محیا است) هم به طور کامل انجام نشده است چه رسد به ایران که نیاز به زیر ساخت مناسب دارد. اما از نظر نگارنده یکی از مشکلات عمده‌ی این مهم شیوه‌ی ارتباط منتقد با جامعه هدف است. در ایران سرانه مطالعه به شدت پایین می‌باشد و با بررسی تاریخ این مرز و بوم می توان دید انقلابی را که از مراکز روشنفکری آغاز شده بود در انتها با حرکت توده مردم و یا کانون‌های ارتباطی زبانی و گوشی و نه نوشتاری به هدف خود دست یافته است. امروز با افزون شدن وسایل ارتباطی به شکل‌های مختلف و انقلاب رسانه‌ای تعجب می‌کنم چرا همواره دست‌اندرکاران این حوزه از جمله خود ما (به عنوان عضوی کوچک از خانواده‌ای مهجور) تلاش برای تعویض رسانه‌ی ارتباطی خود از نوشتار و متن به دیگر اقلام ارتباطی نکرده‌ایم. تا شاید این حلقه‌ی جدا شده را پیوند دهیم.

از این مطلب که بگذریم دور شدن از مخاطبان (چه حرفه‌ای و چه عام) و پایین آمدن سطح مراکز آموزشی آکادمیک ایران خود معظل بزرگی برای شناخت هنر و تفسیر آن به خصوص هنر فیلم شده است. نبود موزه‌های مرتبط و مراکز تخصصی لازم از جمله گالری‌ها هم مزید بر علت شده است.

در هر نقد یا تفسیر، مفسر و ارگان ارائه دهنده متن، به دنبال دستیابی به مقصودی خاص هستند. برای چه بودن و چگونگی حصول این مقصود نیاز به بررسی متمادی و شناخت نیازهای جامعه ، انواع آثار هنری و رویه پیش روی هنرمند دارد.

مهم‌ترین درگیری ذهن بنده پیدا کردن رویه‌ی مناسب برای برخورد با آثار هنری می‌باشد چرا که پیدا کردن نیاز امروز جامعه ی هنری ما (مخصوص فیلم‌سازان) بسیار مشکل است. از یک‌سو وارد شدن دانش روز و نظریه‌های جدید خوشحال کننده است و از سویی نبود بستر مناسب آن نگران کننده. باز جای شکرش باقی است که به تازگی منتقدین/ مترجمین جدید در حوزه‌ی سینما روح تازه‌ای به منابع فارسی بخشیده‌اند چرا که کمتر از ۵ سال قبل منابع ما برگردان کتاب‌هایی بوده که در ۳۰ سال پیش از این به چاپ رسیده بودند.

حضور هنرمندان جوان در بخش هنر و تجربه‌ی جشنواره ی فجر امسال نوید روزهای خوش سینمایی را می‌دهد بر همین اساس در این شماره دو بخش وجود دارد در بخش اول: نقدی بر فیلم های پرویز ساخته‌ی مجید برزگر و مردی که اسب شد ساخته‌ی امیر حسین ثقفی داریم به همراه مصاحبه‌ای مفید با عوامل سازنده‌ی انیمیشن جمشید و خورشید. در بخش دوم: به بهانه جدیدترین اجرای استاد بیضایی مروری بر چند اثر او داشته‌ایم.

امیدوارم این مطالب مقبول طبع و مفید فایده قرار گیرید.

یک کمی مودب باش
تحلیل و بررسی فیلم «پرویز»

سمانه پاکدل

مقدمه

کارگردان: مجید برزگر

تهیه کننده: سعید آرمند (با حمایت رسول صدر عاملی)

نویسنده: حامد رجبی، بردیا یادگاری و مجید برزگر

تدوین: جواد امامی

مدیر فیلم‌برداری: امین جعفری

صدابرداری، طراحی و ترکیب صدا: مهران ملکوتی

طراح صحنه و لباس: لیلا نقدی پری

گریم: الهام صالحی

بازیگران: لوون هفتوان، محمود بهروزیان، حمیرا نونهالی، علی رامز، ابوذر غفاری، مهدی شیردل، علی اصغر شیراوند، آرزو ابی‌زاده، فریده کاکاوند

خلاصه فیلم: پرویز مردی‌ست پنجاه ساله که همیشه با پدرش در شهرک آتی ساز تهران آرام زندگی کرده است. وقتی پدر پرویز، که تصمیم به ازدواج گرفته از او می‌خواهد خانه را ترک کند، پرویز ناگهان خود را در جهانی جدید و بیگانه می‌یابد. او تصمیم می‌گیرد به پدر و اهالی شهرک نشان دهد که نمی‌توانند به این آسانی او را از زندگی‌شان حذف کنند ...

«یک کم مودب باش.» این را پرویز در دقایق انتهایی فیلم خطاب به پدرش می‌گوید. و از نظر من این جمله سه چهار کلمه‌ای محاوره‌ای ساده سهم سنگینی از فیلم را با خود دارد. عقده‌ای کهنه، سرکوفتی سوزاننده و همیشگی از طرف پدری سلطه‌جو و سرزنش‌گر که همواره در مقام برتر و دستور دهنده بوده و عنکبوت‌وار راه رشد روح و روان فرزندش را گرفته، و با این جمله، در این موقعیت که پرویز برای اولین بار خود را در موقعیتی برتر، هر چند کاذب، می‌بیند اوج طغیان مخرب خود را با پاس دادن خواسته پدر به خود او نشان می‌دهد. پدری که همیشه از فرزند خود توقع اطاعت بی‌چون و چرا و ادب و احترامی بدون مخالفت و کلام داشته است: حالا نوبت تو است که جلوی من مودب باشی. ساکت و مطیع.

فیلم پرویز دومین ساخته بلند سینمایی مجید برزگر بعد از فیلم «فصل باران‌های موسمی» است. برزگر که قبل از این، سابقه ساختن و تهیه کنندگی چندین فیلم کوتاه تجربی را داشته است، در این فیلم به خوبی از هنر و مهارت عکاسی خود در به وجود آوردن کادربندی‌ها و نورپردازی‌های زیبا استفاده کرده است. پرویز داستان زندگی مرد میان‌سال سنگین وزنی است که به تنهایی با پدر خود زندگی می‌کند و یک باره در پی تصمیم پدر برای ازدواج مجدد، از طرف خانواده و اطرافیان خود رانده می‌شود و این اتفاق اقدامات انتقام جویانه او را سبب می‌شود. پرویز مرد میان‌سالی‌ست که علی‌رغم داشتن فیزیک درشت، حضورش آن چنان برای اطرافیانش کم‌رنگ و ندید گرفتنی شده که به راحتی طرد و ترکش می‌کنند. و این خود، به سادگی تمام، به فجایعی عظیم و هولناک و در نگاه اول، پیش‌بینی‌ناشدنی ختم می‌شود! حضور و زندگی پرویز به راحتی ندید و بی‌اهمیت گرفته می‌شود، چون او همیشه به مودب و مطیع و مهربان بودن عادت دارد. آن قدر که حضور و حقوقش فراموش می‌شود. کسی سرکشی و مخالفتی از او ندیده تا به حال. کسی پرویز عصیان‌گر ندیده تا به امروز. او آن چنان در قبال دیگران انعطاف

و نرمی و اطاعت از خود نشان می‌دهد که کسی ابداً درجه احتمال شکستن و انفجار و انتقام او را نمی‌داند. او مدیر ساختمان در شهرک آتی ساز است، در خشک‌شویی آتی ساز کار می‌کند، و حتی در اوقات بیکاری راننده سرویس بچه‌های مدرسه‌ای همان مجتمع است، و با پدر مجرد خود زندگی می‌کند و کارهای خانه او را هم انجام می‌دهد. با این حال و با وجود این همه مشغله مفید، همیشه سرزنش بی‌کاری و بی‌عاری از دیگران می‌شنود. چون دنیای او از محیط دیوارهای سیمی مجتمع مسکونی تجاوز نمی‌کند. برای او خارج از دیوار و دروازه‌های مجتمع دنیایی وجود ندارد، و همین، خود سبب انفجار او پس از طرد به یک‌باره و نامردانه از خانه و کاشانه و دلبستگی یک عمر زندگی بدون هیچ فراز و نشیب اوست. جنینی که به یک‌باره از بطن گرم و امن و آرام رانده می‌شود چاره‌ای جز جیغ زدن پیدا نمی‌کند. پرویز جنین پیری است که با لگدی از دنیای امن و آرام و بدون تشویش‌اش بیرون رانده می‌شود و در ازا، روح او شروع به فریاد زدن و انتقام خواه‌های پی‌درپی می‌کند.

ریتم فیلم به ویژه از نیمه دوم بر اساس ضرباهنگ سوزن‌های ریز و تیزی است که به تن مخاطب فرو می‌برد. پرویز که عمری را به زندگی بدون تغیر و آرام در مجتمع مسکونی و به انجام وظیفه‌شناسانه کارهایش گذرانده، یک‌باره با تصمیم پدرش برای ازدواج مجدد مجبور به ترک خانه می‌شود. پدر، که بدون این‌که چیزی از گذشته او و کودکی پرویز دیده باشیم به خوبی حس سلطه‌گری و سرکوب کنندگی همیشگی او بر پرویز را متوجه می‌شویم، خانه‌ای نیمه مخروب در خارج از مجتمع برای پرویز اجاره کرده که از شر او راحت شود. به دنبال خارج شدن پرویز از مجتمع، او هم کار مدیریت ساختمان، و هم رانندگی سرویس مدرسه بچه‌ها را، که هم از طرفی محل درآمد و استقلال او، و هم از سویی البته نشانه معتمد و متشخص بودنش است، از دست می‌دهد. همه چیز انگار به آنی دود می‌شود و به هوا می‌رود و پرویز می‌ماند و زخم‌هایی آن قدر ریز و آن قدر سوزان، که کسی جز خودش نمی‌بیند و نمی‌فهمد. چون او به ساکت و مطیع بودن عادت دارد. و این بار هم همه طبق معمول از او توقع دارند که به سادگی وضعیت جدیدش را بپذیرد و بدون خواستن هیچ حقی از زندگی یک عمر خود، برود. رفتار سرکوب کننده و سرزنش‌گر و کنترل‌گر پدر احتمالاً همان چیزی است که مردی با چنین سن و چنین اندام درشتی را از کودکی تا بزرگ‌سالی این‌چنین رام و بدون اراده و تصمیم بار آورده است. در واقع پرویز بیشتر شبیه کودکی است که دوره بلوغ و سرکشی نوجوانی را طی نکرده و یک‌باره پا به میان‌سالی و بزرگ‌سالی گذاشته باشد، و از جهت روان شناختی و بحران‌های ناشی از ناهنجاری های روحی، کاملاً مشخص است که نیروهای سرکشی که در دوره نوجوانی و پایان کودکی، از وجود هر انسانی سر می‌کشند تا عاقبت در جهت درست خود آرام بگیرند، اگر سرکوب، و حواله به بزرگ‌سالی داده شوند چه نتایج هول‌آوری به دنبال خود خواهند داشت. همان چیزی که پرویز را به انتقام‌جویی خونین و دنباله‌داری از پدر و همسر پدر و مرد صاحب خشک‌شویی و پیرمرد صاحب‌خانه و مادر پسر نوجوان و حتی توله

سگی بی‌پناه، و همه آدم‌ها و سگ‌های مجتمع مسکونی وا می‌دارد. پرویز این‌بار سرِ سر فرود آوردن در مقابل دیگران ندارد. دیگران قاعده و احترام شکسته‌اند و او حق خود می‌داند آن را ادامه دهد. می‌خواهد آدم‌هایی را که به سادگی و به آنی کنارش گذاشته‌اند وادارد هیچ وقت فراموش‌اش نکنند. و این‌جاست که می‌فهمیم این آدم کند حرکت و سنگین که از هر تغیری، از هر به جا گذشتن رد پایی متنفر است، این آدمی که پشت ظاهر مطیع خود سرکشی‌هایی کوچک و مخفی‌ای دارد و همیشه مخفیانه از بطری آب می‌خورد و آن را پر می‌کند که کسی بویی نبرد، اگر بخواهد آن بخش سیاه وجود خود را به حرکت بیاندازد، بر خلاف جسم‌اش چه روح تیز و چابک و باهوشی دارد! و چه به آسانی در کنار زدن و حذف دیگران پیش می‌رود، تا حدی که پر کردن مخفیانه بطری آب، حتی سیگار کشیدن مخفیانه او، که برای مردی پنجاه ساله خیلی عادی به نظر می‌رسد، ناگهان چه هولناک و برنده به نظرمان می‌رسند. درست مثل تبی خفیف قبل از بیماری‌ای کشنده. پرویز مهربان و مطیع سابق، حالا به راحتی توله سگی را زجر می‌دهد و مثل آشغال در کیسه زباله می‌اندازد.

مجید برزگر خود این‌طور گفته که برای نوشتن فیلم‌نامه پرویز دو سال وقت گذاشته شده، و حقیقتاً نتیجه خوبی هم به دست آمده. فیلم خوبی که نه فقط مدعی عنوان فیلمی اجتماعی - که از ابتدای سینمای ما تا به الان، زیاد بر آن ادعا شده، اما در عمل تنها گذری بر کوچه پر از اتفاق اجتماع زده‌اند و با مشتی پر از شعار از آن خارج شده اند- است بلکه واقعاً فیلمی سوزاننده و تکان دهنده و در عین حال بدون قضاوت از فجایعی است که چون سمی سیاه زیر پوست به ظاهر آرام و در درون ملتهب شهری چون تهران، در حرکتند.

گذشته از مضمون و پرداخت خوب فیلم‌نامه و شخصیت‌های داستان، پرویز از جهت تکنیک‌های سینمایی و فیلم‌برداری و نورپردازی و بسیاری جنبه‌های دیگر نیز کاری حرفه‌ای و کاملاً قابل قبول است. فیلم آن چنان در تلخی خود غوطه‌ور است که شاید حتی متوجه نشویم برزگر تنها یک نقطه، یک نقطه سفید کوچک، یک امید شفا، در میانه داستانش در میان آن همه سیاهی برای‌مان باقی گذاشته. آن‌جا که پرویز از خفه کردن نوزاد پشیمان می‌شود و تنها به رها کردن او در شهر بسنده می‌کند. گویی حتی خود پرویز با این همه نیروی ویران‌گر و انتقام‌جوی خود امید به نجاتِ نفسِ زندگی از چنگال این همه سیاهی و تباهی دارد. مجید برزگر با این داستان ناتورالیستیِ مو به موی خود، مو بر تن ما سیخ می‌کند.

تحلیل و بررسی فیلم «مردی که اسب شد»

سمانه پاکدل

کارگردان: امیر حسین ثقفی

تهیه کننده: علی اکبر ثقفی

نویسنده: امیر حسین ثقفی

تدوین: مستانه مهاجر

مدیر فیلمبرداری: امین جعفری

طراحی صحنه و لباس: شراره سروش

موسیقی: کارن همایونفر

بازیگران: محمود نظرعلیان، لئون هفتوان، مزدک میرعابدینی، ملیسا ذاکری، احمد محمدی، میثم غنی زاده، بهمن صادق حسنی

خلاصه فیلم: من دیگر نمی‌توانستم بدون گاری راه بروم یا بایستم. اسب دیگر نمی‌توانست بدون گاری بایستد یا راه برود. من دیگر نمی‌توانستم... اسب... من... اسب...

اگر از یکی دو نمای زنان و دختران با روسری‌های ترکمن بگذریم، گویا قرار است با قصه‌ای بی‌زمان و جغرافیا و قرن روبه‌رو شویم. حتی تابلوی نقاشی روی دیوار قهوه خانه رنگ آشنایی به ما نشان نمی‌دهد، یا نام شخصیت‌های اغلب بی‌نام داستان. با داستان آشنایی روبه‌روییم. داستان هیولایی دل سخت و قلعه‌ای سخت‌تر، و دختری زیبایی در بندِ هیولا. پدری که با ظاهر و حرکات و حتی نفس کشیدن عجیب خود گویا قرار است ما را متنفر کند یا بترساند که خُب، این‌طور نمی‌شود. موطنی درهم شکسته و بی‌آینده در حاشیه دریا (هر دریا و هر اقیانوس یا دریاچه بزرگی در هر جای دنیا) که زیر باران خرد می‌شود و تنها راه رهایی از این موقعیتِ متناوبِ تکرار شونده‌ی رو به نابودی، یا حداقل بی‌سرانجام، ترک این دیار است. اما پدر هیولاگونه هیچ علاقه‌ای به رفتن دختر جوان خود که امید آینده و کوچ از این خانه و سرزمین را در سر دارد، ندارد. دختر در فکر رفتن است و پدر در اندیشه ماندن، و اگر چه حرف از رفتن به سرزمین‌های آن‌سوی دریا می‌زند، اما هر روز میخ‌های بیشتری به سقف خانه می‌کوبد.

«مردی که اسب شد» سومین ساخته بلند سینمایی امیرحسین ثقفی بعد از فیلم‌های «مرگ کسب و کار من است» و «همه چیز برای فروش» است. پدر و دختری در روستایی باران خیز در حاشیه دریا زندگی می کنند و باران‌های پی‌درپی و دریای طوفانی، زندگی آن‌ها و همه اهالی روستا را مختل کرده است و اهالی یکی‌یکی به شهرهای مجاور کوچ می‌کنند. دختر که یک سال است ازدواج کرده قصد دارد با همسر خود خانه پدری را ترک کند اما پدر اجازه رفتن به او نمی‌دهد. مادر که می‌فهمیم درگذشته است اسبی را برای دختر به یادگار گذاشته که دختر خیال دارد آن را با خود ببرد اما پدر اسب را می‌رماند و دختر خود را که به رفتن اصرار دارد به قتل می‌رساند و بعد از آن با از دست دادن تعادل روحی، خود را به گاری که حالا بدون اسب مانده است می‌بندد.

آن چه در سراسر فیلم احساس می‌شود گرداب پرتلاطمی از بی‌سرانجامی است، هم‌چون بارانی که بند نمی‌آید، دریایی که از طوفان نمی‌ایستد، بی‌سرانجامی و شوربختی‌ای که هم‌چون تله‌ای تودرتو و مارپیچ زندگی همه ساکنان این داستان نمادگونه را در هم پیچیده و حتی کوچک‌ترین امیدی به آینده و تغیر به جای نگذاشته، این را می‌توان از تکرار مکرر و مسلسل‌وار حرف‌هایی که از زبان بوتیمار با بازی «لوون هفتوان» می‌شنویم و هر چه فیلم جلوتر می‌رود و باز همان حرف‌ها را بدون تغیری در واو و یا می‌شنویم، دریافت. که نباید منتظر

آفتابی شدن آسمان این فیلم نقاشی‌گونه بود. رفتنی در کار نیست. اسب که تنها دلخوشی و یادگاری دختر از روزهای خوب و آفتابیِ بودن مادر است به دست پدر می‌رمد، و آینده که دختر است در میان همان امواج تمام نشدنی دریا می‌میرد.

بازی‌ها به جز بازی بازیگر نقش بوتیمار، آن چنان سرد و تصنعی و نمایش‌گونه‌اند و بازیگران آن چنان تصنعی و بی‌جان دیالوگ بر زبان می‌آورند که مناسب فضای به شدت ساخته و پرداخته شده فیلم است! اگر چه که به نظر می‌رسد این حالت سرد و سنگ‌گون که در لحن و چهره بازیگران دیده می‌شود، از سوی کارگردان به عمد استفاده شده است اما... از نظر من در این فیلم به جای این که با کلیت منسجم و متحدی به نام یک فیلم سینمایی روبه‌رو باشیم، بیشتر با اجزایی متناسب و زیبا مواجهیم، و چشم‌مان با مجموعه فاخری از تابلوهای نقاشی پی‌درپی بسیار زیبا آشنا می‌شود، که البته این میان طراحی صحنه به یاد ماندنی و فیلم‌برداری و رنگ‌آمیزی خیلی بیشتر از خوبِ فیلم را باید ستود. هر چند که عناصر خوب در صورتی بیشتر به چشم می‌آیند که بقیه اجزا به جای خود نشسته باشند، اما در مورد این فیلم این‌طور نیست. موسیقی فیلم هم از نظر من، بر خلاف نظر اغلب منتقدان، مناسب آن نیست و به فضای فیلم نمی‌چسبد و در لحظاتی موسیقی چنان جدا از صحنه‌های فیلم ناگهان به گوش می‌رسد که توی ذوق می‌زند، و این خود دلیلی کافی برای بد بودن موسیقی یک فیلم است.

فیلم «مردی که اسب شد» را باید جزء دسته فیلم‌هایی دانست که نه از داستان‌گویی و سرگرم کنندگی صرف، که از طریق استفاده از زنجیره‌ای از نشانه‌ها و لایه‌های معنایی مخفی در لایه‌های رویی فیلم، سعی در ارتباط برقرار کردن با مخاطبان البته خاص خود دارند، که البته مشخص است سعی در انجام یک منظور، با خود رسیدن به آن مقصود متفاوت است. اما چیزی که ثابت است، انباشته بودن این فیلم از نشانه‌هاست. هر حرفی به معنایی زیرین اشاره دارد و هر اسمی تصویری مخفی پشت خود نگاشته است. چه از آب و هوای همیشه بارانی و گرفته سرزمین فیلم گرفته، تا داستان آشنای دیو و قلعه، تا اسم بوتیمار که شخصیت‌اش در داستان با معنای نام‌اش هم‌خوانی دارد (بوتیمار

نام مرغی است که او را غم خورک - صاحب غم خواری- نیز گویند و او پیوسته در کنار آب نشیند و از غم آن که مبادا آب کم شود با وجود تشنگی آب نخورد- لغت نامه دهخدا)، اگر چه که از نظر من این نشانه‌ها به درستی در متن داستان جای‌گیر نشده‌اند و اغلب آن‌ها سطحی و افاده‌گر، و در به‌ترین تعبیر شعارگونه به چشم می‌آیند. هم‌چون طویله‌ای که بیش از حد شیک، و شبیه دکوری خوش منظر و دوربین پسند به نظر می‌آید، یا خانه‌ای که بیش از حد برای سال‌ها و ماه‌ها زیر سیلاب و باران ماندن نو و تازه و تمیز به چشم می‌رسد.

با همه معایب و مزایایی که گفتیم از ثقفی به عنوان کارگردان جوان تجربه‌گرایی که در پی آزمودن فضاها و تجربیات سینمایی مختلف و متفاوت است، هم‌چنان می‌توان انتظار فیلم‌های آتی درخشان‌تری را داشت.

۱۰ سال انتظار برای اکران یک انیمیشن زمان کمی نیست. با این وجود اما نادر و بهروز یغمائیان صبر کردند تا چشم ما به یکی از زیباترین انیمیشن‌های ایرانی روشن شود.

چشم‌مان روشن شد ... و در پرتو این روشنایی پرسش‌های بسیاری سر از تخم بیرون آوردند.

محمد شکوهی برخی از این پرسش‌ها را با تهیه کننده، کارگردان و آهنگ‌ساز این انیمیشن در میان گذاشته است و پرسش‌ها و پاسخ‌های بسیاری در میان این سطور مستتر است.

به احترام برادران یغمائیان کلاه از سر برمی‌داریم و به سالن‌های سینما می‌رویم تا به دو چشم خود ببینیم چرا «کلاه قرمزی و سروناز» و «شهر موشها ۲» در بهترین فصل سال اکران می‌شوند اما «جمشید و خورشید» پس از ۱۰ سال توقف، نوبت اکران‌اش در بدترین فصل سال است؟!

و چه کسی پاسخ‌گوی ۷۰۰ میلیون تومان سرمایه بخش خصوصی است؟ و چه کسی پاسخ‌گوی ذوق و سلیقه و استعداد بیش از ۷۰ انیماتور و ده‌ها دوبلور این مملکت است؟ و چه کسی ...

«جمشید و خورشید» و چرخه‌ی معیوب سینمای ایران

مصاحبه با نادر یغمائیان

محمد شکوهی

• شما به عنوان تهیه کننده و سرمایه‌گذار قطعاً با مسائل و مشکلات دنیای انیمیشن‌سازی ایران به صورت مستقیم دست و پنجه نرم کردید. همه می دانیم که انیمیشن از پروژه‌های بزرگ سینمایی است و به طبع هزینه‌های زیادی را طلب می کند. آیا از انیمیشن در ایران به صورت عام و به صورت خاص مثلاً از جمشید و خورشید توسط هر نهاد یا ارگانی حمایت می‌شود؟

 انیمیشن ساختن زمان‌بر و پر هزینه است. متاسفانه در ایران نهاد یا ارگانی وجود ندارد که برای کارهای بلندمدت برنامه‌ریزی کند و فکر و اندیشه داشته باشد. مدیر دولتی ما نمی‌تواند برنامه‌ی چهارساله‌ی مدونی برای تولید یک انیمیشن سینمایی داشته باشد چون او می‌داند که برای یک دوره نه چندان طولانی در آن پست خدمت خواهد کرد. این یکی از دلایل مشکلات عدم حمایت دولتی از انیمیشن است. البته که توانایی این حمایت وجود دارد اما دلیلی برای انجام آن نیست یا تا به الان دیده نشده است. پس با این اوصاف تنها راه حل ممکن بخش خصوصی است. البته که در تمام دنیا هم این دولت‌ها نبودند که انیمیشن را به وجود آوردند بلکه شرکت‌های خصوصی‌ای بودند که برای این مهم اقدام کردند. ۱۲ سال پیش ما هم به تأسی از این مدل با توجه به توانایی‌هایی که شرکت‌مان از قبیل تجهیزات و ادوات و نیروی انسانی کافی و هم‌چنین تجربه ساخت انیمیشن "خورشید مصر" داشت به این نتیجه رسیدیم که چرا منتظر حمایت دولت باشیم؟ و خودمان دست به کار شدیم تا صنعت انیمیشن ایران را راه‌اندازی کنیم. اما متاسفانه کشتی ما تا به امروز به صخره برخورد کرده و این انیمیشن ۱۰ سال است که اکرانش متوقف شده بود. امروز در حالی این کار اکران می‌شود که امیدهای‌مان برای این کار کم‌رنگ است.

• ما می‌دانیم که اقتصاد سینمای ایران ضعیف است. چون فیلم‌ها برای دیده شدن و رقابت ساخته نمی‌شوند بلکه صرفاً کسانی که موفق به دریافت وام یا حمایتی دولتی و خصوصی می‌شوند فیلم می‌سازند. و این چرخه این‌گونه چرخه‌ی معیوب سینمای ایران نام‌گذاری شده است. حال چگونه پروژه‌های بلند مدت سینمایی مانند انیمیشن می‌تواند با بخش خصوصی و امکانات یک شرکت ساخته شود؟

 چقدر زیبا متاسفانه از کلمه‌ی معیوب استفاده کردید. من تهیه‌کنندگان زیادی را می‌شناسم که این جمله را بارهای بار تکرار کرده و خواهند کرد که "برای سینما نباید پول گذاشته شود. یا باید وام گرفت یا از امکانات دولتی استفاده کرد". خب اگر بتوانند از اسپانسر استفاده کنند که این هنر آن‌ها خواهد بود. اما این‌که نباید پول گذاشت و صرفاً باید از وام و کمک استفاده کرد این همان چرخه معیوبی است که شما نام‌گذاری کردید. مگر صنعت‌هایی مانند خودروسازی، پارچه بافی و ... که در ایران راه‌اندازی شد صرفاً با کمک دولت انجام گرفت؟ این کمک‌ها گوشه‌ای از کار آن‌ها بود. اما درسینما همه چشم انتظار این هستند که پولی بگیرند و خرج ساختن فیلم بکنند و مقداری از آن هم برای‌شان باقی بماند. خب معلوم است که این‌گونه نمی‌توان کاری کرد.

• در دوران تازه سیاست‌های دولت به سمتی رفته که قرار بر رقابت گذاشته شده است. می‌بینیم که نقش نهادی مانند فارابی کم‌رنگ‌تر شده است. وام‌های عجیب و غریب در حال فراموشی هستند و فیلم‌ها باید خودشان خرج خود را در بیاورند. با این اوصاف نگرانی ما از پروژه‌های بزرگ مانند انیمیشن به قوت خودش باقی می‌ماند. به نظر شما باید چه ساز و کاری برای حمایت از این تولیدات در نظر گرفته شود؟

 حمایت تنها دادن پول و وام نیست. حمایت مثلاً دادن سالن است. کار زیبایی که امروزه در گروه سینمای هنر و تجربه شاهد آن هستیم. پول فیلم‌های اکران شده در این گروه تمام و کمال به فیلم‌ساز برمی‌گردد. این کاری مثبت است. یا هزینه‌ی قابل قبولی که برای تبلیغ فیلم‌ها در نظر گرفته شده است. نهادی که قطعاً وزارت ارشاد مسئولیت آن را باید به عهده داشته باشد به کمک کسانی که سال‌ها انیمیشن کار

کرده‌اند تاسیس شود تا این نگرانی‌ها برطرف گردد. مساعدت و همکاری و هم‌یاری این نهادی که متولی خواهد شد با بخش خصوصی به همراه تفکری برای تولیدات دراز مدت راه حل مسئله خواهد بود. نه این‌که مدیری که جدید آمده است برای این بیاید که تمام کارهای مدیر پیشین را از بین ببرد. چون فکر می‌کند آن کارها اشتباه بوده است. در صورتی که این‌گونه نیست. چارت سازمانی باید شکل بگیرد سپس اقدامات عملی صورت بگیرد. مثلاً فرض کنید در مورد سیاست خارجی این‌گونه عمل می‌شود. وزیر جدید ادامه‌ی همان برنامه شکل گرفته قبلی را ادامه می‌دهد. تغییرات جزیی در این بین عملی است. اما در مورد هنر و سینما متاسفانه این‌گونه است که مدیر جدید همه چیز را بهم می‌ریزد.

• برگردیم به تولیدات شرکت شما. آیا فیلم اول‌تان "خورشید مصر" بازخورد مالی داشت؟

 بله. این فیلم در جشنواره آن سال فیلم برتر مخاطبین شد. توانستیم با رقم قابل قبولی فیلم را به حوزه هنری، تلوزیون و رسانه‌های خارجی مانند کشورهای عربی و ترکیه و شبه قاره هند و ... بفروشیم. این بازخوردها باعث شد تا به فکر تولید جمشید و خورشید بیفتیم. هزینه‌ی تولید این کار حدود ۷۰۰ میلیون تومان شد. تقریباً تمام درآمد حاصل از فروش خورشید مصر صرف ساخت این کار شد. با توجه به این‌که حدود ۱۳ سال از آغاز تولید جمشید و خورشید می‌گذرد هزینه‌ی ساخت آن به قیمت‌های امروز نزدیک ۴ میلیارد تومان می‌رسد. با توجه به اکرانی که در پیش رو داریم امیدوارم که بتوانیم شکست مالی سنگینی را تجربه نکنیم. اگر گوشه کوچکی از هزینه‌ی صرف شده در جمشید و خورشید را به دست بیاوریم من و همکارانم بسیار راغب هستیم که ساخت جمشید و خورشید ۲ را آغاز کنیم.

• به عنوان تهیه کننده این کار به نظرتان چه مشکلی پیش آمد که اکران جمشید و خورشید ۱۰ سال به تعویق افتاد؟

 بگذارید من این سوال را از جامعه سینمایی و ارشاد و سازمان سینمایی و دیگران مسئولین بپرسم. واقعاً چرا این اتفاق افتاد؟ جمشید و خورشید چه اشکالی دارد؟ جز این‌که فیلم شاد و با نشاط و امیدآفرینی است؟ جز این‌که این فیلم روایت‌گر ایران باستان با شکوهی است که داستان شیرینی دارد؟

• یک مصاحبه از شما در آن سال‌ها خواندم. اکران یا صحبت‌هایی از اکران فیلم شما مصادف شده بود با اکران فیلم ضد ایرانی ۳۰۰. همان زمان هم گفته شد که ما باید با حمایت از تولیدات ایرانی چهره درست مردم ایران را به جهانیان نشان دهیم. البته که بعد از آن اقدام جدی‌ای صورت نگرفت. اکنون و پس از ۱۰ سال مانع تراشی برای اکران جمشید و خوشید حس و حال شما چیست؟

 ما هر چیزی که داریم از مردم خودمان داریم. از هنرمندان و دوستان و فرهیختگان خودمان. مثال واضح آن این است که فیلم جمشید و خورشید را بزرگان سینمای ایران دوبله کردند و این کار را رایگان انجام دادند. خاطرم هست زمانی که از آقای پرستویی درخواست کردم که اجازه بدهد پرداختی داشته باشم او ناراحت شد. نقل به مضمون حرفش این بود: "منی که آمده‌ام از سینمای انیمیشن خوب شما حمایت کنم شما می‌خواهید مرا با پرداخت وجه ناراحت کنید؟" هر کاری که انجام می‌شود را مردم انجام می‌دهند. زمانی‌که فیلم ۳۰۰ اکران شد به‌ترین زمان بود که دولت ما با اکران گسترده‌ی تولیدات ایرانی جوابی قاطع و دندان‌شکن به آن‌ها بدهد. مردم جهان ببینند که ایران و ایرانی آن صورت‌های زشت و خونریزی که در فیلم نشان داده می‌شود نیست. بلکه ما مردمی شاد و با نشاط و صلح جو هستیم.

• متاسفانه آنقدر دست دست کردیم که نسخه ۲ فیلم ۳۰۰ هم ساخته شد و اقدامی عملی صورت نگرفت. حال بعد از ۱۰ سال کار شما اکران شده است. تلاش شخصی خودتان باعث این اتفاق بود یا معجزه‌ای دیگر اتفاق افتاد؟

تلاش ما در تمام دوران دولت نهم و دهم صورت گرفت. اما همه‌ی آن‌ها آرشیو شد. قطع به یقین تلاش‌های خودمان باعث به وجود آمدن شرایط اکران شد گرچه در بدترین زمان ممکن این اتفاق افتاد. از طرف دیگر با روی کار آمدن دولت تدبیر و امید شرایط جامعه تغییر کرد. نگاه‌ها نگاه‌های متفاوتی شد. ما به وزارت ارشاد و نزد آقای ایوبی رفتیم و ایشان فیلم را دیدند. یادم می‌آید که من در اصفهان و میدان زیبای نقش جهان بودم که از دفتر آقای ایوبی با من تماس گرفته شد و حس خوبی به من منتقل شد. آقای ایوبی گفتند که فیلم شما فیلم خوبی است و از آن حمایت می‌شود. این گفتگو در خرداد ۹۳ اتفاق افتاد و امروز در شرایط بدی با گروه سینمایی فرهنگ فیلم به روی اکران می‌رود. ما می‌دانیم که با توجه به زمان و شرایط اکران از نظر مالی به پول‌مان نخواهیم رسید. تنها تلاش‌مان این است که فیلم دیده شود. مردم ما با دیدن فیلم شادی به روی لب‌های‌شان بنشیند. و همین ما را کفایت می‌کند.

• زمانی که شما می‌گویید که به پول‌تان نمی‌رسید احساس می‌کنم شما به پولی که آن زمان برای این فیلم هزینه کردید نخواهید رسید.

 به آن که هیچ به نصفی از آن هم نمی‌رسیم. من متاسفم که می‌گویم بعد ۱۰ سال نتوانستیم انیمیشنی به خوبی جمشید و خورشید بسازیم. امید من این است که از طرف کسانی که باید حمایت کنند حمایتی برای این فیلم در نظر گرفته شود. ما نه در باندی هستیم و نه می‌خواهیم در باندی باشیم. کار ما فیلم‌سازی انیمیشن است. توقع ما این است که سازمان سینمایی مستند و تجربه که پنج درصد از سهم این فیلم از آن اوست بیاید از این فیلم حمایت بکند. سازمان میراث فرهنگی اگر قرار است از فیلمی حمایت کند آن فیلم قطعاً جمشید و خورشید است. شهرداری بیاید حمایت بکند. چرا این فیلم در اکران این‌گونه بسوزد؟ روزی همین ترکیه که الان یکی از صادر کننده‌های تولیدات سریال در جهان محسوب می‌شود پشت در شرکت‌های ما می‌آمد تا محصولات ما را بخرد. این سنگی که بر سر راه انیمیشن قرار دارد به سادگی قابل برداشته شدن است. صنعت انیمیشن ما می‌توانست خیلی بهتر و قوی‌تر از این باشد. حرف برای گفتن زیاد است اما مشخص نیست که این صنعت جلویش گرفته شده یا رها شده. به هر حال ما در این زمینه حرف و استعداد زیادی داریم. در شرایط به‌تر و همکاری صمیمانه تر این مهم انجام خواهد گرفت.

«جمشید و خورشید» یک داستان اورجینال است

مصاحبه با بهروز یغمائیان

محمد شکوهی

• سلام آقای یغمائیان عزیز. خیلی خوشحالم که می‌تونم با شما مصاحبه بکنم. شما یکی از بزرگان انیمیشن ایران هستید. قطعاً هر آدم زیر سی سالی که در ایران زندگی می‌کند از طریق تلویزیون باید حداقل یک بار کارهای شما را دیده باشد. به عنوان سوال اول کسی که بیشتر عمر خود را صرف ساخت انیمیشن کرده امروز جایگاه انیمیشن ایران را چگونه می‌بیند؟

 با سلام و تشکر از وقتی که گذاشتید. یکی از ژانرهای خوب و تاثیرگذار سینما که فروش خوبی هم می‌تواند داشته باشد انیمیشن است. متاسفانه در ایران در بخش تولید انبوه و سینمایی کمتر به آن توجه شده است. در بخش تجربی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان سابقه‌ی زیادی دارد و هنرمندان زیادی را پرورش داده است. اما در مورد سریال‌ها و فیلم سینمایی اتفاق عمده‌ای رخ نداده است.

در بخش تلویزیونی آنتن همیشه به تولیدات انبوه نیازمند است و از آن‌جا که انیمیشن پروسه‌ی تولیدش طولانی است در حقیقت نمی‌تواند آنتن را پر کند. در نتیجه انگیزه برای تولید آن کاهش می‌یابد. یک سریال ۱۳ قسمتی ۱۰ دقیقه‌ای را حداقل کمتر از یک سال نمی‌توان تهیه و تولید کرد. خب طبیعتاً این مقدار پوشش مناسبی برای آنتن نیست. در بخش سینمایی نیز انگیزه تهیه کننده‌ای که حاضر باشد انرژی و سرمایه خود را بگذارد و سه الی چهار سال صبر کند تا فیلمش بیرون بیاید کم است. به همین دلایل تولید انیمیشن کند انجام می‌شود و اتفاقی برایش نمی‌افتد.

• ما برای تولید مناسب انیمیشن به چه چیزهایی نیاز داریم؟

 در وهله اول نیروی هنرمندی که بتواند در این عرصه کار کند. انیمیشن هنوز هنری نوپاست و طبیعتاً نیرویی متخصص که همه‌ی آموزش‌های لازم را دیده باشد کم است. و ما در شروع راه چرخه تولید هستیم و ما از این نظر بضاعت آن‌چنانی نداریم.

در مرحله بعد تکنولوژی و مسائل فنی مطرح است. در کشورهایی مانند آمریکا و ژاپن، کارگردان هر تخیلی که بخواهد می‌تواند اجرایی کند. حتی برای بعضی از تروکاژها و افکت‌های خاص نرم افزار تولید می‌شود. متاسفانه ما این مسائل را در این‌جا نداریم. ما تمام انرژی خود را بر اساس توانایی افراد می‌گذاریم.

سرمایه هم مسئله مهمی است. سرمایه‌گذاری که بیاید و سرمایه خود را برای این کار بگذارد را نداریم. ترجیح افراد برای تولید کارهای یک ماهه یا دو ماهه است که زود به اکران برسد.

• با تمام این تفاسیر شما ده سال پیش از این اقدام به تولید انیمیشن جمشید و خورشید کردید. این کار چگونه صورت گرفت؟

بعد از سابقه طولانی در ساخت انیمیشن و جوایزی که گرفتیم هم‌چنین بالغ بر ۷۰ نفر انیماتور ورزیده‌ای که داشتیم که در شرکت خودمان کار کرده بودند و رفته رفته توانایی آن‌ها به سمتی رفته بود که قابلیت تولید انیمیشن بلند را داشتند. این عوامل باعث شد تا ما دست به این کار بزنیم. چون از طرف دیگر نیاز هم بود که انیمیشن سینمای ایران نیز استارت خورده و راه بیفتد. نگاه ما به فیلم‌های دیزنی بود کارهایی که اسطوره‌ای هستند و در سرزمین‌های تاریخی و زمان دور اتفاق می‌افتند.

• کتابی تاریخی تحت نام جمشید و خورشید در ادبیات داستانی ایران و ترکیه وجود دارد. آیا این فیلم بازگوکننده‌ی روایت همان داستان است؟

 خیر. این داستان یک داستان اورجینال است. داستان جوانی که دل به عشق خورشید می‌بندد. هم‌زمان با او منجمی است که او هم در

سر سودای به دست آوردن خورشید را دارد. منتها تفاوت دو نگاه در عشق به خورشید در این‌جا مطرح است. نگاه عاشقانه و لطیف جمشید و نگاه شیطانی و بدذات منجم. پس دو عملکرد در داستان داریم. منجم خورشید را می‌دزد و جمشید که باید خطر کند و خورشید را نجات دهد.

• این‌گونه داستان‌ها را در انیمیشن‌های خارجی زیاد مشاهده می‌کنیم. آیا این کار ویژگی خاصی نسبت به آن‌ها دارد؟

قصه با فرهنگ و ادبیات ما شکل می‌گیرد. طبیعتاً نگاه‌مان متفاوت است.

• فیلم‌نامه این کار چگونه نوشته شد؟

قصه را آقای فیاض منش با مشاوره من نوشت. مرحله به مرحله با هم‌فکری داستان جلو می‌رفت و آقای فیاض منش آن را می‌نوشت. مشاورینی هم داشتیم مثل خانم مهین جواهریان و آقای دکتر کوپال. نگارش فیلم‌نامه در حدود ۶ تا ۸ ماه زمان برد. جالب است که بگویم متن این انیمیشن در سال ۸۴ عنوان بهترین فیلم‌نامه را از انجمن منتقدین و نویسندگان سینمایی دریافت کرد.

• از مراحل تولید این کار قدری صحبت کنید.

تولید این کار سه سال طول کشید. از طراحی شخصیت شروع کردیم بعد استوری برد آن را زدیم. فضاسازی‌ها را هم‌زمان با استوری برد انجام دادیم بعد هم شروع کردیم به گرفتن تست حرکت. مشکل عمده این کار یک دست کردن طراحی‌ها بود. چون انیماتورها با هم همگون کار نمی‌کردند. مثلاً اگر یک کاراکتر را به شخصی بدهی آن را با سبک خود طراحی می‌کند و طراح دیگر نیز با سبک و سلیقه خودش کار می‌کند. ما تصمیم گرفتیم برای این‌که این اتفاق نیفتد هر کاراکتر را به یک طراح بدهیم. در حقیقت تیمی که جمشید را طراحی می‌کرد با تیم خورشید متفاوت بود. پس برای یک پلانی که پنج کاراکتر حضور داشت پنج تیم مشغول کار بود. سوپروایزرها طراحی اصلی را می‌کردند و اسکچ اصلی را می‌زدند. سپس کار به دست باقی طراح‌ها سپرده می‌شد. این چنین کارها جمع شده و در نهایت تست زده می¬شد. این تست بارها و بارها دیده و ادیت می‌شد تا این‌که حس درستی از بازی کاراکترها دیده شود. قصدم این بود که بازی جمشید مثلاً با بازی منجم و یا بازی خورشید متفاوت باشد. و در این کار این تفاوت در بازی اتفاق افتاد.

• با توجه به حضور ستارگان سینما و دوبله‌ی ایران در صداپیشگی این کار بخشی از نگاه‌ها متوجه صدای فیلم است. در مورد دوبله‌ی این کار برای‌مان توضیح دهید.

 در سال ۸۴ مجبور شدیم به سرعت فیلم را به جشنواره کودک اصفهان برسانیم به همین دلیل نتوانستیم صداهای‌مان را از قبل بگیریم و این‌گونه کار برای صداپیشگان سخت شد. برای این‌که برخی پلان‌ها اسکچ بودند. یا خیلی دیگر از پلان‌ها را روی استوری برد دوبله کردیم. منتهی دوستان دوبلور آنقدر حرفه‌ای بودند که از پس این کار به راحتی برآمدیم. این را هم اضافه کنم که حتی زمانی که فیلم به جشنواره کودک رفت هنوز بخشی از آن آماده نبود و بخش‌هایی از فیلم اسکچ بدون رنگ پخش شد البته این موضوع کمی متداول است که فیلم‌های حاضر در جشنواره نسخه¬های کاملی نیستند.

• یکی از کارهای جالبی که در جمشید و خورشید انجام شده استفاده از شعر و موسیقی و آهنگ است. چهار ترانه در این کار وجود دارد. می‌دانیم که بیشتر ادبیات ما ادبیات نظم و تغزلی است. استفاده از شعر در این کار به چه دلیل بوده است؟

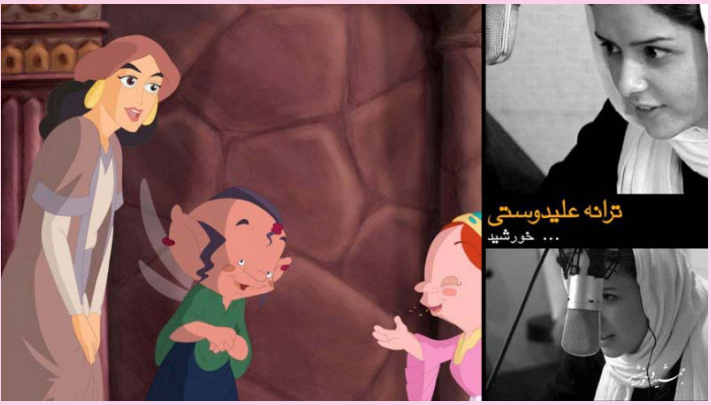
 جذابیت شعر و ترانه همیشه زیاد بوده و هست. کاری که ما کردیم این بود که بخشی از داستان در شعر روایت می‌شود. یعنی ترانه‌های ما جدای از قصه نیستند. بخشی از حال و هوا و قصه را روایت می‌کنند. روابط احساسی کاراکترها رو بیان می‌کنند. مثلاً مقدمه¬ی فیلم ما در واقع ترانه‌ای‌ست که جمشید را معرفی می‌کند.

• ترانه‌ها را فیلم‌نامه نویس نوشته است؟

 خیر. خانم ملودی محمودی گفتند. ایشان کار موزیک می‌کردند. ما به خانم محمودی سناریویی می‌دادیم و ماجرا را تعریف می‌کردیم. چون بخش ترانه‌ها قالب و موضوع داشت و خانم محمودی طبق آن موضوع ترانه را می‌سرود.

• با توجه به میزان زمان و دقت در تولید این کار آیا به نظر شما تولید چنین کارهایی بار دیگر در سینمای ما امکان پذیر است؟

 چرا که نه؟ حتماً همین‌طور باید باشد. یعنی این تجربه، می‌توانست شروع کار باشد و هنوز هم هست. این مراحل پله پله است. در کمپانی دیزنی هم همین کار صورت می‌گیرد. شما یک مرحله‌ای را جلو می‌روی و توانایی خاصی کسب می‌کنی و باز رو به جلو حرکت می‌کنی. البته اگر همه چیز جای درستش اتفاق می‌افتاد و اتفاق بیفتد. به هر حال جای فیلم انیمیشن در کنار سینمای ما خالی است. تجربه‌هایی هم که می‌شود متاسفانه هنوز جای خود را در میان مردم باز نکرده است. واقعاً در شروع کار هستیم. این شروع نباید دیگر به این کندی پیش برود. باید کمی ریتم داشته باشد. باید



سرمایه برگردد. باید سرمایه‌دار تشویق شود فیلم‌های بعدی ساخته شود. هر توقفی که در این پروسه پیش بیاید باعث دلسردی می‌شود. و تماشاچی رابطه خود را با سینمای انیمیشن گم می‌کند. تماشاچی وقتی ببیند سالی یکی دو انیمیشن ساخته می‌شود منتظر خواهد بود تا آن‌ها را تماشا کند. اما وقتی این حلقه قطع شود دوباره تجربه بعدی لنگ خواهد زد. اما وقتی این روند مستمر باشد تماشاچی با تیم‌ها و گروه‌ها آشنا خواهد شد و منتظر می‌ماند تا آن‌ها را تماشا کند.

• با این حساب اولین بازخورد شما در جشنواره کودک اصفهان بود. نظر مخاطبین چطور بود؟

 بازخورد نسبتاً خوبی داشتیم . به غیر از اصفهان این فیلم را در جشنواره رشد هم نشان دادیم. فضای جشنواره رشد متفاوت است. چون سالن مملو از کودک و نوجوان می‌شود. جوی پر هیجان که همگی آمده‌اند تا با فیلم زندگی کنند. زمانی که فیلم پخش شد به ده دقیقه نرسید که تمام بچه‌ها با کاراکترها همذات‌پنداری کردند. زمانی که جمشید می‌آمد دست و سوت و هورای بچه‌ها به آسمان می‌رفت. زمانی که منجم می‌آمد هو می‌کردند و دقیقاً با فیلم همراه شده بودند. اواسط فیلم بود که شعار می‌داند "بازم مثل همیشه جمشید برنده می‌شه" خیلی جو هیجان‌انگیزی بود. هنوز هم معتقدم در شرایط درست اکران این فیلم جاذبه‌های زیادی برای جذب مخاطب دارد.

• با سپاس فراوان اگر حرفی در آخر دارید می‌شنویم

 حرف آخر من این است که خیلی حیف است که ما سینما داشته باشیم اما سینمای انیمیشن نداشته باشیم همین.

موسیقی فیلم موسیقیِ مکمل است

بیوگرافی کیوان کیارس از زبان خودش:

محمد شکوهی

 موسیقی را از دوران کودکی در خانواده شروع کردم. خانواده‌ای که همه موزیسین بودند. من چون برادر کوچک بودم با کمک برادرهایم با موسیقی سنتی آشنا شدم و به هنرستان موسیقی رفتم. یکی دو سال آن‌جا بودم که انقلاب شد و هنرستان‌ها بسته شد. پس از آن به شکل آزاد موسیقی را ادامه دادم. با توجه به شناخت و علاقه‌ای که داشتم شروع به آهنگ‌سازی کردم. بعدها با استفاده از یک سری متدهایی که به دستم رسید به دانسته‌های خودم پرو بال دادم تا این‌که از ایران خارج شدم و به آلمان رفتم. آن‌جا با موسیقی جاز آشنا شدم. پس از بازگشتم به ایران نزد آقای روشن روان رفتم در همان زمان عملاً چند موسیقی فیلم هم ساخته بودم. پس از آن آهنگ‌سازی و دانش‌اندوزی را هم‌زمان ادامه دادم.

• چه تفاوتی میان ساخت موسیقی فیلم با انواع دیگر موسیقی است؟

 موسیقی‌ای که در حال حاضر در فیلم استفاده می‌شود موسیقی مکمل است. موسیقی در سینما بیانگر احساس در صحنه است. یعنی موسیقی، اتفاقاتی که در صحنه رخ می‌دهد را پر رنگ‌تر نشان می‌دهد. موسیقی‌ای که کلام روی آن است یا به هر دلیل دیگری ساخته شده برای خود شخصیت و هویت مستقل دارد اما موسیقی فیلم باید در اختیار فیلم باشد.

• وضعیت حال حاضر موسیقی فیلم ایران را چطور می‌بینید؟

 با توجه به پتانسیل زیادی که وجود دارد از نظر ساخت و آهنگ‌سازی بین آهنگ‌سازهای خوب و با تجربه و تحصیل کرده متاسفانه به دلیل کمبود فیلم‌سازی و از آن بدتر به دلیل کمبود هزینه‌ها و کمبود دستمزدها آهنگ‌سازهایی مشغول کار هستند که خیلی کارشان را بلد نیستند و بدتر از آن در اکثر مواقع موسیقی فیلم به سمت موسیقی انتخابی در حال حرکت است. وقتی یک آهنگ‌ساز نتواند حس صحنه را بسازد مجبور است آن را از چیزهایی که شنیده انتخاب کند. وقتی آهنگساز اطلاعات زیادی در زمینه کارش نداشته باشد با امکانات نرم افزاری امروز چیزی را که دیگران ساخته‌اند سر هم بندی کرده و تبدیل به موسیقی فیلم می‌کند که اصلاً آن موسیقی ممکن است هیچ ربطی به فیلم

نداشته باشد. دیگر مشکلی که وجود دارد این است که به خاطر مشکلات مالی یا مسائل دیگر خیلی کم می‌بینیم این روزها برای موسیقی فیلم ارکستر آکوستیک ضبط شود و متاسفانه همه از این نرم افزارهای آهنگسازی استفاده می‌کنند. البته استفاده از آن‌ها اشکالی ندارد به شرط این‌که استفاده کننده‌اش راه استفاده را بلد باشد. این سیستم در خارج از ایران تولید شده و در آن‌جا هم استفاده می‌شود. منتها آن‌جا به عنوان مکمل استفاده می‌شود. یعنی از موسیقی الکترونیک در کنار آکوستیک استفاده می‌کنند.

•در دنیای امروز با توجه به قانون حق کپی رایت یکی از کسانی که از یک فیلم منفعت می‌برد آهنگ‌ساز است. در ایران به نظرتان چگونه از جامعه آهنگ‌سازی حمایت می‌شود؟

 من در کانون آهنگ‌سازهای خانه سینما هم عضو هستم. چیزی حدود ۵۰ یا ۶۰ نفر هستیم. خیلی خوش‌بینانه از بین این ۸۰ میلیون ایرانی ۱۰۰ نفر آهنگ‌ساز استاندارد وجود دارد. ما در کانون آهنگ‌سازان هر از گاهی دور هم جمع می‌شویم که همدیگر را ببینیم. بر خلاف این‌که قرار بود در آن‌جا امنیت شغلی ایجاد شود و یک سری قول‌هایی که داده بودند و نشد. نه این‌که بگویم کانون باید کار خاصی انجام دهد. این یک حمایت دولتی نیاز دارد اما به جهت این‌که هیچ حمایتی صورت نمی‌گیرد کم‌کم رغبت افراد جوان برای اضافه شدن به این جمع کم می¬شود. مانند خیلی از صنایع دستی که در ایران حمایت نشدند و رفته رفته از بین رفتند. برای موسیقی فیلم هم همین اتفاق می‌افتد. چون به هر حال غیر از مباحث عشق و علاقه مسائل مادی از اهمیت زیادی برخوردار است تا بتواند انگیزه و تشویقی باشد برای حضور افراد .

•برگردیم به ۱۰ سال پیش؛ چه اتفاقی افتاد که جمشید و خورشید ساخته شد و شما پذیرفتید که آهنگ‌سازی آن را انجام بدهید؟

 در زمانی که جمشید و خورشید ساخته شد من با شرکت رسانه فرد ۱۰ سال همکاری داشتم. برای کل مجموعه‌ها و فیلم‌های سینمایی آن شرکت آهنگ‌سازی می‌کردم. بعد آقای یغمائیان در مورد این پروژه صحبت کرد و مشخص شد کار دکوپاژ سینمایی دارد و استارت کار زده شد. آهنگ‌سازی کار انیمیشن این‌گونه است که ابتدا باید آهنگ کار ساخته شود سپس بر مبنای موسیقی انیمه آن ساخته شود. شعرها ابتدا گفته شد جلسات مختلفی داشتیم که ببینیم شعرها چقدر به قصه می‌خورد یا نمی‌خورد. فیلمنامه ۴ کلیپ داشت که شعرهای آن گفته شد و یکی‌یکی بر اساس حال و هوای کلیپ‌ها آن‌ها را ساختیم. موسیقی‌ها به شکل اتود ضبط شد. بر اساس آن اتودهایی که من در استودیو به شکل دیجیتال ضبط کرده بودم کارهای انیمیشن شروع شد. در حین کار انیمیشن‌سازی هم من کارهای تنظیم را انجام دادم و در نهایت کار را در استدیو ضبط کردیم. ناگفته نماند که بخشی از ترانه‌ها و آهنگ‌ها تماماً با ارکستر و آکوستیک ضبط شده است. هزینه زیادی بابت آن پرداخت شده اما کیفیت خیلی خوبی دارد. بعد که انیمشین قدم به قدم جلو می‌رفت بر اساس پلان و سکانس‌هایی که ساخته می‌شد در حد اتود به من می‌دادند و من بر اساس آن موسیقی متن را کار می‌کردم. با صحبت‌هایی که با آقای یغماییان داشتیم به نقطه نظرات مشترک می‌رسیدیم و همین‌طور قدم به قدم موسیقی فیلم جمشید و خورشید شکل گرفت.

• داستان جمشید و خورشید به چه سمتی حرکت می‌کند؟ آیا یک داستان صرفاً کودکانه است یا رنگ و روی اسطوره¬ای دارد؟

 ترکیبی از هر دو است. زمانی که رستم و سهراب یا جمشید و خورشید را به یک فیلم‌ساز چینی بدهیم که البته از نظر انیمیشن قوی‌تر عمل می‌کنند اما نگاه‌شان با ما خیلی فرق می‌کند. بنابراین بخش اسطوره‌ای - ایرانی کار حفظ شده و حتماً بخشی که با کودکان در ارتباط باشد و جذابیتی برای کودکان فراهم کند را رعایت کرده‌ایم.

• در سینمای انیمیشن جهان قصه‌هایی مانند قصه‌های پریانی و غول و داستان‌هایی شبیه آن طوری ساخته می‌شوند که مخاطب بزرگسال را نیز به سالن سینما بکشاند. در حقیقت تا بزرگسالان قانع نشوند فیلمی را ببینند دست کودک خود را نمی‌گیرند و به سینما نمی‌برند. حتماً باید برای آن‌ها هم جذاب باشد. در جمشید و خورشید آیا این اتفاق افتاده است؟

 بله. صرف نظر از این‌که این کار ساختار خیلی خوبی دارد و با تکنیک دو بعدی ساخته شده است قصه‌ی آن برای مخاطب ایرانی آشناست. یک قصه‌ای که تاریخی است اما در مورد تاریخ نیست که من فکر می‌کنم برای همه جذابیت یک بار دیدن را خواهد داشت.

• در زمینه‌ی آهنگ‌سازی چه تمهیداتی برای شیرین شدن و جذابیت بیشتر انجام دادید؟

 طبق صحبت‌هایی که با برادران یغماییان داشتیم به این نتیجه رسیدیم که موسیقی فیلم را به سمت موسیقی اصیل ایرانی نبریم. چون اولاً قرار بود این فیلم، فیلمی باشد که در همه جا پخش بشود و نگاه بشود دوماً اگر از موسیقی ایرانی با همه‌ی لطافت و سبک زیبایش استفاده می‌شد ممکن بود آن حس صحنه را که در فیلم موجود است نرساند. پس موسیقی‌ای که من استفاده کردم موسیقی پاپ و مدرن است. مثلاً

در جایی از فیلم که جمشید برای به دست آوردن خورشید در مسابقه‌ای شرکت می‌کند از موسیقی راک استفاده می‌شود. چون این نوع موسیقی، موسیقی آشنا و اکتیوی برای مخاطبان است و به آن صحنه خیلی می‌چسبید. یا مثلاً صحنه‌ای داریم که رمانتیک است و جمشید در دشت و خورشید در زندانی است و این دو به شکل دو صدا با هم می‌خوانند. این‌جا به فراخور صحنه از موسیقی رمانتیک استفاده کردیم. هم‌چنین در فضاهایی دیگر مانند آب و خاک و باد و آتش به فراخور حس و حال از موسیقی متفاوت استفاده شد.

• با توجه به نوع ساخت این انیمیشن هماهنگی میان موسیقی و فیلم‌نامه‌ی کار چطور شکل گرفت؟ آیا در جاهایی موسیقی توانست بر ریتم فیلم‌نامه تاثیر جه مثبت یا چه منفی بگذارد یا خیر؟

 این هماهنگی دو طرفه بود. جاهایی بود که من تصمیم می‌گرفتم با ریتم تندتر کار کنم اما به این نتیجه می‌رسیدیم که نه کندتر باشد بهتر است یا بر عکس. کار انیمیشن کاری است که باید موازی انجام شود. در موسیقی فیلم (چه فیلم‌های رئال و چه انیمیشن) درستش این است که آهنگ‌سازی روی فیلم‌نامه طراحی شود نه روی فیلم. چون وقتی فیلم خام را می‌بینی روی ذهنیتی غیر از ذهنیت فیلم‌نامه کار خواهی کرد. روی فیلم خام یعنی بر اساس ذهنیت زاویه دوربین نوع چینش نور و ... در صورتی‌که ذهنیتی که فیلم‌نامه ممکن بود به آهنگ‌ساز بدهد متفاوت و قطعاً کامل‌تر بود. البته درست است که موسیقی فیلم بر اساس نظر کارگردان ساخته می‌شود اما درستش این است که کارگردان بعد از شنیدن نظر آهنگ‌ساز تصمیم بگیرد. یعنی آهنگ‌ساز بر اساس فیلم‌نامه باید آهنگ را بسازد. کارگردان اگر شناختی به موسیقی داشته باشد که باید هم داشته باشد نظرات آهنگ‌ساز را اصلاح می‌کند. منتها این‌جا به دلیل کمبود وقت و امکانات کم و کلاً سیستم کاری‌ای که در ایران موجود است فیلم خیلی زود ظرف یک ماه جمع می‌شود و تدوین می‌گردد و بعد کار به آهنگ‌ساز سپرده می‌شود.

• در زمان ساخت این فیلم چقدر نگاه‌تان به سینمای کودک و مخاطب کودک بود؟

 در ایران این‌گونه جا افتاده که موسیقی کودک یعنی ۶/۸ . علت آن این است که چون این موسیقی به تحرک وا می‌دارد و معمولاً پدر و مادر بچه‌های خود را حین شنیدن این موسیقی تکان می‌دهند بچه عادت می‌کند که به محض شنیدن این موسیقی تکان بخورد. من در این فیلم این‌گونه کار نکردم. البته برای کودکان در جای درستش ریتم ۶/۸ کار می‌کنم. ولی من سعی کردم با توجه به موسیقی درستی که برای جهان کودک ساخته می‌شود کار کنم. از هارمونی‌های لطیف استفاده کنم نه این‌که فقط یک ضرب و ریتمی باشد و فیلم جلو برود. سعی کردم ارکستر بزرگ استفاده کنم تا در حد فهم کودک موسیقی پیچیده باشد. چون این اشتباه است که فکر می‌کنیم کودک موسیقی را نمی‌فهمد و باید برای او موسیقی چیپ و ساده گذاشت. کودک از بزرگسال بیشتر موسیقی را می‌فهمد. چون موسیقی یا کلاً هنر در ارتباط با روح انسان‌هاست و کودک چون روح لطیفی دارد موسیقی را بیشتر درک می‌کند. بنابراین موسیقی درست باید برایش اجرا و پخش شود. کلیپ‌هایی که از این فیلم چند سالی است بیرون آمده بازخورد خوبی در میان مخاطبین به خصوص کودکان گذاشته است.

• در مورد سختی‌های آهنگ‌سازی جمشید و خورشید برای ما صحبت کنید.

 این پروژه سه سال به طول انجامید و طبیعتاً کار انیمیشن سینمایی کار سخت و طاقت فرسایی است. در زمینه آهنگ‌سازی البته برای من کار راحتی بود. به خاطر این‌که ما در ایران عادت کردیم دقیقه نود کار کنیم و همه چیز عجله‌ای است. مثلاً می‌گویند ظرف دو ماه بساز و ظرف یک هفته ضبط کن! اما من در این پروژه سه سال وقت داشتم که آهنگ بسازم و خیلی برای من راحت بود چون فرصت فکر و وقت زیاد داشتم. پروژه راحت و دوست‌داشتنی‌ای بود .

بیایید تصـــور کنیم

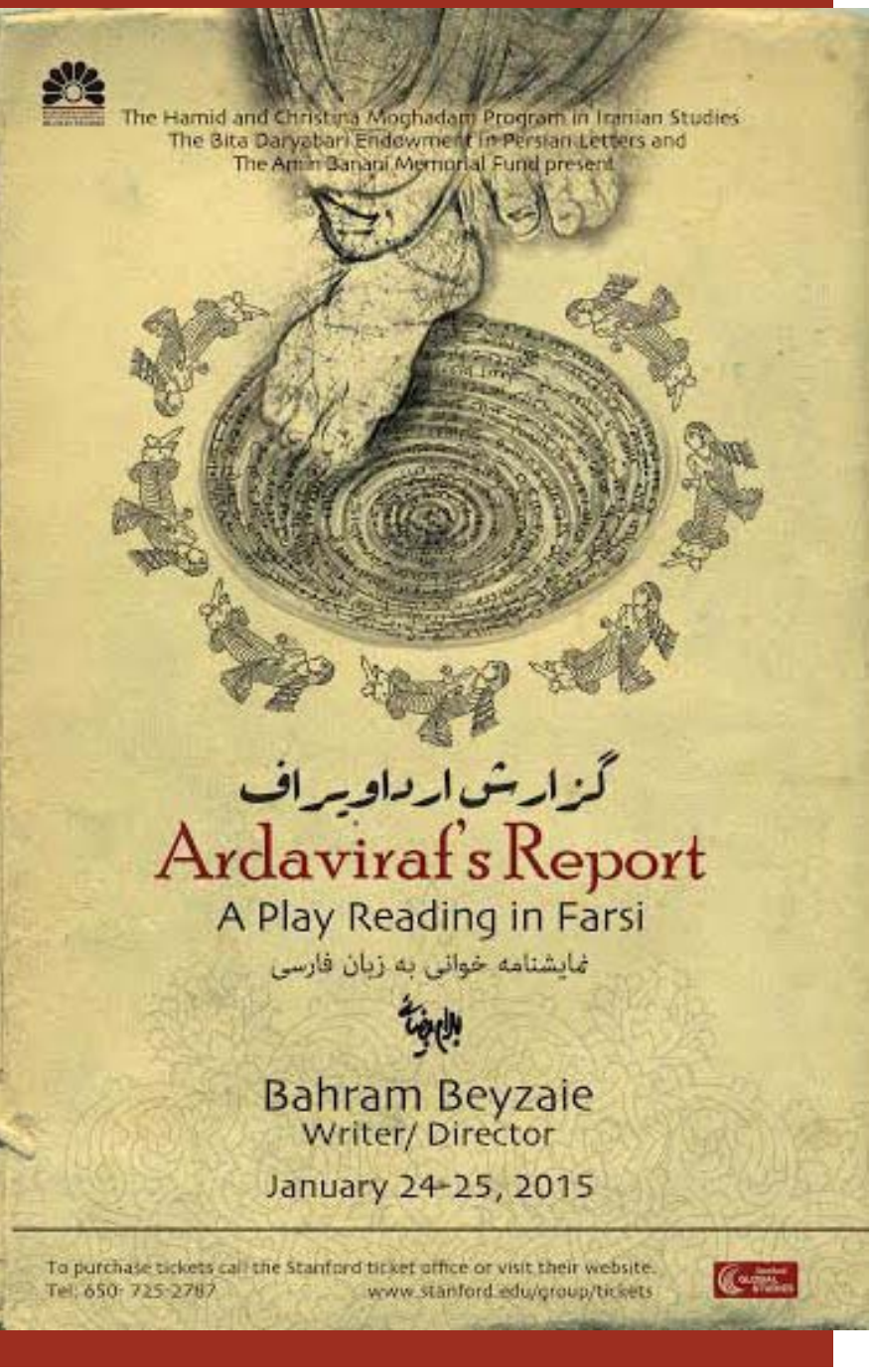
سعید حبیب زاده

درباره‌ی بیضایی سخن‌ها رفته است هر چند هر چه هم که باشد کم است. مطلب پیش رو تجسمی است از اجرای استاد که من خود را در آن‌جا دیده‌ام و کار را تصور کرده‌ام . شاید عده‌ای این نوع نگرش را نپذیرند و شاید مطلوب بعضی دیگر نباشد. من بارها مطالب جدی درباره‌ی بیضایی خوانده‌ام از هنرمندان و منتقدان بزرگ و ارزشمندی هم‌چون بابک احمدی، آیدین آغداشلو، نوشابه امیری و دیگران. بحث‌های جدی و گاهی کامل، اما هیچ‌گاه از این منظر به بیضایی نگاه نشده است که مخاطب علاقمند به ایشان کمتر به آثار صحنه‌ای او دسترسی دارد. به دلایل مختلفی که جای صحبتش این‌جا نیست نیز او کمتر توانسته اجرای صحنه‌ای داشته باشد. فیلم‌هایش هم زمانی مجوز گرفته که دیگر بیات شده بودند اگر چه جذابیت‌شان را از دست نداده‌اند.

پس من مخاطب علاقمند یا دیر به اثر او دست پیدا کرده‌ام و گاه اصلن دست پیدا نکرده‌ام و در باره‌ی آن خوانده‌ام یا شنیده. عادت شده است برای من و عده‌ی زیادی که این‌گونه با او ارتباط برقرار کنیم و مخالف‌خوان‌ها حتمن از این ماجرا بر حذر بوده‌اند. از گزافه‌گویی کم می‌کنم و آن چه مقابل من تصویر می‌شود را پیشکش می‌کنم:

جدیدترین کار بهرام بیضایی برخوانی کارنامه ارداویراف در دانشگاه استنفورد آمریکا است. این کار در سال ۱۳۸۷ در انتشارات روشنگران و مطالعات زنان چاپ و پخش گردید و کمتر دیده یا خوانده شد است. منبع اصلی نمایش کتابی است که ظاهرً در قرن سوم هجری به رشته تحریر درآمده و یکی از منابع مهم تاریخ شفاهی آئین باستانی زرتشتی است.

برای دیدن آثار بیضایی همیشه راه درازی را طی کرده‌ام و مهم‌ترین مسئله هم تهیه بلیط اجرا بوده که به دلیل استقبال از کارهایش کم توان پیدا کردنش را داشتم و توسط یک دوست توانسته‌ام بالاخره در دقیقه‌های پایانی، راه به سالن تئاتر بیابم. اما این اجرا راه بسیار طولانی‌تری داشت. دوست یا آشنایی هم آن طرف‌ها نداشتم. نمی‌دانستم چه پیش می‌آید. به هر صورت بعد از چندین ساعت پرواز و طی کردن مسافتی با ترن به مقصد رسیدم. کار توسط بنیادی بنانی برگزار می‌شود. نظم مسلط به فضای دانشگاه استنفورد و فضای مثبت آن آرامش بخش بود ابتدا برای ورود کمی سختی کشیدم اما در نهایت با کمک چند تن از دانشجویان ایرانی که آن‌جا مشغول تحصیل و زندگی بودند راه به سالن می‌برم. داخل سالن منتظر شروع اجرا هستم. جمعیت گوله به گوله دور هم حلقه زده‌اند و درباره‌ی تئاتر شرقی و بیضایی صحبت می‌کنند. سال‌هاست نام بیضایی که به میان می‌آید سنگینی خاصی در فضای گفتمان ایجاد می‌شود. همه جدی به مسئله نگاه می‌کنند، سعی می‌کنند با فکر به کلمات‌شان، حرف اشتباهی نزنند. بیضایی با وسواس، همیت و غیرت صحبت می‌کند، کار می‌کند و می‌نویسد. این علت باعث می‌شود برخورد با او و اثرش هم، همین جو را داشته باشد. اجرا در ساعت مقرر شروع می‌شود من در میانه‌ی سالن نشسته‌ام. موسیقی حماسی به گوش می‌رسد گویی نوای ذکر مذهبی است - نور می‌آید – عده‌ای در پچ پچ با هم به سر می‌برند. راوی شروع به روایت می‌کند - طرح داستانی را بنا می‌گذارد-گروه همسرایان در پس او هستند و ارداویراف در پیش. همان‌طور که تصور می‌رفت کاری اسطوره ای- مذهبی است. سبک هم تا به این‌جا سبک تئاتر روایی است. فرمی آشنا در آثار بیضایی، نقش‌خوان‌ها یکی پس از دیگری شروع به نقش‌خوانی می‌کنند. طراحی صحنه ساده است و لباس‌ها راسته‌های یک دست بلند هستند به سبک جامه‌های باستانی هخامنشی. نقش‌خوان‌ها با رنگ شال‌های خود از یک دیگر متمایز شده‌اند جز چند تن. ویراف که به جامه سفید آراسته است به درخواست موبدان آری می‌گوید و سفیر آن‌ها می‌شود تا با غور در جهان مردگان خبری بیاورد. ایمان مردمان سستی گرفته است و موبدان خود در شک فرو رفته‌اند که آیا به راستی از آن دنیا خبری هست یا نه!!! البته به ترجمه‌ی نسخه‌ی اصلی باز مانده از دوران ساسانی نگاهی که انداخته بودم به نظر می‌رسد که حاکم وقت از موبدان این



درخواست را می‌کند تا با ثابت کردن این موضوع به او، پادشاه این دین را به رسمیت بشناسد و دیگر دین‌ها را از روی زمین پاک کند.

معمولن بیضایی بنا به اقتضای زمانِ حالِ اجتماعی ما متن می‌نویسد یا به اجرا در می‌آورد. بیایید به چرایی این برخوانی بیاندیشیم. ویراف در زمانی که همه اعتقاد خود را از دست داده‌اند مامور می‌شود که به دنیای مردگان برود و خبر از آن دنیا برای زندگان بیاورد و اساسن به این سوال پاسخ دهد که آیا همه‌ی این قیل و قال‌ها به واقع درست است یا نه! اگر تاریخ یا اسطوره (historia) دوّار یا اصطلاحن گردشی است و در ادوار تاریخ با مختصری تغییر تکرار می‌شود آیا بیضایی احساس نکرده که ما گم شده‌ایم یا حقایقی را گم کرده‌ایم؟! حالا بیایید به این سوال پاسخ بلی بدهیم. کدام واقعیات؟ در تمام آثار بیضایی هویت ایرانی مهم‌ترین دغدغه او بوده و هست. او می‌خواهد بداند که ما چه بوده‌ایم و چه کرده‌ایم و امروز در کجای این معادله قرار داریم. او احساس می‌کند زمان آن فرا رسیده تا به حقایقی ایمان بیاوریم که روزگاری منش و کردارمان بود. (پندار نیک، گفتار نیک و کردار نیک) سست شدن ارزش‌ها و لغزندگی افکارمان، رواج دروغ و ... چه بر سر ما آورده است. به نظر نگارنده ارداویراف امروز ما کسی جز بیضایی نمی‌تواند باشد. گذشته یا دنیای مردگان ما را با یک عمر تلاش بی‌وقفه مورد کنکاش قرار داده است و گاه به گاه اثری از آن برای ما بازنمایی کرده است. مرگ یزدگرد ، شب هزار و یکم و ...

آمد اول تمام و آمد دوم شروع می‌شود . به یاری سروش (راوی) و گروه همسرایان ویراف نامدارنی را در بهشت می‌یابد که همگی آن‌ها غمگین‌اند. آن‌ها از مصائبی که کردارشان باعث شده غمگین‌اند. شمایل آن‌ها در به‌ترین روزگارشان است همگی آن‌ها جوان و نیرومند هستند. ویراف شاد و سر خوش است زیرا پادش نیکی‌های او بهشت برین در مقابل چشمانش نقش بسته است و حتا توجهی به سخنان زرتشت ندارد.

زرتشت - بنگر در سُرودهای من ارداویراف، که از آن‌ها چیزی نمانده است!

سُرودهای مرا باز نوشتند، و چُون نوشتند دیگر سُرودهای من نبود!

مرا بهشت خُدا بهشت نیست اگر در جهان دوزخی است!

فقط در جمله‌ای اشاره می‌کند: نشنیده بودم که بهشت جای اشک باشد!

آهنگ واژگان دیالوگ‌هایی که بیضایی نوشته است نوای شعر را تداعی می‌کنند. بازی با فاصله و ژست‌وار بازیگران مانع ایجاد تصاویر رئال می‌شود اما تلاشی صورت گرفته که دیالوگ‌ها از شعرگونگی فاصله بگیرند و سعی بر آن بوده که از زبان هر شخص جاری شوند.

آمد سوم انتظار باز آمدن هفت همسر - خواهر ارداویراف است و دلواپسی و خواب‌های آن‌ها.

آمد چهارم - بازی با بدن. پلی ساخته می‌شود توسط سروش تا ویراف را به برزخ هدایت کند . شال‌ها رنگ زرد خود را به خاکستری می‌دهند

تا نشان از برزخ باشند. طراحی صحنه تغییری ندارد همان سکوها با اندک جابه‌جایی. این‌جا مزدک را می‌بینیم و تنی چند از اسطوره‌ها که سر گردانند. همگی توجیه می‌کنند که سرنوشت راهی جز این در پیش پای‌شان نگذارده بود و انتخاب دیگری نداشتند. شاید این دیالوگ‌ها تمامیت این صحنه را نمایان کند.

ارداویراف: از برزخ چه می‌آموزم - دودلی؟

نه - به راه دوزخ برویم؛

جایی که از پسِ آن جایی نیست!

مزدک: از پسِ دوزخ جایی است ارداویراف؛

که نام آن خرد است؛

و کم‌اند جویندگان این راهِ ناشناس!

آمد پنجم - صحنه‌ای است از حسادت زنانه اما در لفافه‌ی هَووهای ویراف. که در پس این سوال به پچ پچ می‌پردازند: چرا نباید این سفیر یه زن باشد؟

اوج ماجرا شروع می‌شود. آمد ششم. ویراف بعد از بهشت و برزخ در دوزخ قرار می‌گیرد. دوزخبانان یا فریادخوانان با صدای بسیار بلند سخن می گویند . تحقیر می‌کنند و مردمی که از ریخت افتاده‌اند را زیر شکنجه و عذاب دارند. به دوزخیان فرصت داده می‌شود تا به شمایل انسانی خود در آیند هر چند در ابتدای کار هنوز اندام‌واره حیوان‌اند. اما به تدریج تبدیل به قامت انسانی می‌گردند. زبانی تلخ دارند و گاه به نیش سخن می‌گویند از حکومت موبدان بر خداوند می‌گویند و به طعنه از دادار می‌پرسند: «تو بر موبدان حکم می‌رانی یا آن‌ها بر تو». طولانی‌ترین صحنه و آمد است ششمین آمد. ابتدا داستان‌هایی هر چند کوتاه از سرگذشت آن‌ها می‌شنویم و سپس به جدل لفظی بر می‌خیزند با ویراف. چند باری دوزخبانان به ویراف هشدار می‌دهند که صحبت به دارازا نبرد که آن‌ها هر بیش‌تر او بماند از عذاب بیشتر برهند . اما گویی ویراف سِحر آنان می‌گردد و کمی در او تردید راه می‌یابد. به هر سو می‌گذرد این آمد. بزرگ‌ترین خیانت ما به خود از دست دادن ایمان و ایثار است.

سر انجام کار: آمد هفتم - صحنه چیدمان ۳ ساعت قبل را دارد (آمد آغازین) با این تفاوت که در دست همسر - خواهران و موبدان ابزار نوشتن است و ویراف در حال شرح آن چه دیده با ایمانی راسخ‌تر و اما سر بسته و کلی دیکته می‌کند.

فاصله و شناخت ارداویراف نسبت به مردم خودش که در گناه و دروغ غرق شده بودند زیاد بود و بیضایی نیز همین فاصله را با جامعه خویش پیدا کرده است . اشک در چشمانم حلقه می‌زند. به اطراف خودم نگاه می‌کنم . کسانی را می‌بینم که خمیازه می‌کشند و مجبورند برای هم، کلمات سنگین را معنی کنند. حتی گاهی متوجه منظور کلمات نمی‌شوند. شاید دلیلی جز دامنه‌ی محدود لغات ذهن آن‌ها نباشد. وقتی لذت معنای اثر را از دست می‌دهند به مقصد هم پی نمی‌برند. پس از نمایش با برخی هم‌کلام می‌شوم. فضای گرمی وجود دارد آدم احساس نمی‌کنم در کشور بیگانه به سر می‌کنم. همه از نمایش مثلن لذت برده‌اند. لبخندهای زورکی هم بعضی‌ها بر لب دارند. از برخی مطمئن می‌شوم حتی کلمه‌ای هم نفهمیده‌اند. به این فکر می‌کنم حالا در بین این تماشاگرها من هم ویراف هستم و در برزخ فراموشی به سر می‌برم. بیرون باران می‌بارد سوار تاکسی روانه فرودگاه می‌شوم. ساعتی دیگر پرواز دارم.

این که بیضایی چند سالی است در ایران حضور ندارد غریب به نظر نمی‌آید. کار هم که می‌کند دیگر اگر دیر به دستت برسد یا سخت بتوانی کارش را ببینی یا بخوانی هم تعجب ندارد. فقط منتظری که کارهایش را یادگار بگذارد و نیمه‌تمام رها نکند. بیضایی پس از تحمل سختی بسیار و تلاش برای ماندن سر انجام وادار به کوچ گشت زیرا نه دیگر اجازه‌ی ارائه کاری داشت و نه می‌توانست در فضای بسته‌ی نشر کارهایش را به درستی منتشر کند. او به خلسه در آمده به کنج دوری رفته تا بتواند نتیجه‌ی تمام رنج های این سالیان را که حکایت تاریخ و هویت این مردمان است ارائه کند. اما ارداویراف (بیضایی) در آن‌سوی دنیا اجرا می‌کند و چه خوب که می‌تواند اجرا کند اما چه حیف که همانند دیگر کارهای او مردم ما از شنیدن و دیدن آن عاجزند.

می‌دانم برای شما مسخره به نظر می‌آید که کسی برای دیدن یک اجرا از این سر دنیا به آن سر دنیا سفر کند آن هم در این روزگار که بهای سفر ما ملت محصور به دیار فرنگ گزاف‌تر از توان‌مان است اما برای من بهایش چندین ساعت وقت گذراندن در پای نت بوده و خواندن/ دیدن مطالب و تصاویری که از عمق وجودم خواستار دیدارش بوده‌ام.

روزشمار بهرام بیضایی
گردآوری و تنظیم: علی جمالی لیوانی

۱۳۱۷- بهرام بیضایی در پنج دی ماه در تهران به دنیا آمد. خانواده‌اش اهل اران و بیدگل بوده‌اند. پدرش تعزیه‌خوان بوده و پدربزرگ و عمویش دست‌اندرکار و تنظیم کننده متن برای تعزیه بوده‌اند. بیضایی در سال‌های آخر دوره دبیرستان دو نمایشنامه به زبان تاریخی نوشت.

۱۳۳۶- اجرای نمایشنامه‌خوانی سه برخوانی، اژدهاک

۱۳۳۷- اجرای نمایشنامه‌خوانی آرش

۱۳۳۸- بیضایی به استخدام اداره ثبت اسناد و املاک دماوند درآمد. وی نوشتن نقد، تحقیق و مطالب پراکنده درباره‌ی تئاتر را در نشریات عام زندگی، هنر و سینما، گاهنامه‌ی آرش، مجله موسیقی، کیهان نامه، ماهنامه ستاره سینما، کتاب چراغ و... را منتشر کرد. هم‌چنین اجرای نمایشنامه‌خوانی بندار بیدخش.

۱۳۴۰- به صورت جدی نمایشنامه نوشت. او کتاب‌هایی را درباره‌ی تئاتر چین، ژاپن و ایران منتشر کرد.

۱۳۴۱- او فعالیت سینمایی‌اش را با فیلم‌برداری یک فیلم هشت میلیمتری، چهاردقیقه‌ای، سیاه و سفید آغاز کرد. در همین سال نمایشنامه‌های (مترسکها در شب)، (عروسکها)، (غروب در دریای غریب) را نوشته است. بیضایی به اداره هنرهای دراماتیک که بعدها به اداره برنامه‌های تئاتر تغییر نام داد منتقل شد و پژوهش نمایش در ایران را در مجله موسیقی چاپ کرد.

۱۳۴۲- نوشتن نمایشنامه‌های قصه ماه پنهان و پهلوان اکبر می‌میرد و اجرای نمایشنامه‌خوانی آرش.

۱۳۴۳- نوشتن نمایشنامه هشتمین سفر سندباد و پژوهش بر نمایش در ژاپن.

۱۳۴۴- بیضایی با منیراعظم رامین‌فر ازدواج کرد که این ازدواج شامل سه فرزند شد. وی پژوهشی بر نمایش در ایران داشته است.

۱۳۴۵- تولد نیلوفر دختر بیضایی و نوشتن نمایشنامه‌های دنیای مطبوعاتی آقای اسراری و سلطان مار. وی اولین نمایشنامه خود را در همین سال کارگردانی کرد.

۱۳۴۶- اجرای تئاتر ضیافت و میراث. تولد ارژنگ پسر بیضایی که در ۱۰۰ روزگی فوت شد.

۱۳۴۷- کتاب‌های در حضور باد و دیوان بلخ. بیضایی در این سال یکی از بنیانگذاران و اعضای اصلی کانون نویسندگان ایران بوده است. نوشتن نمایشنامه ساحل نجات.

۱۳۴۸- به عنوان استاد مدعو با دانشگاه تهران همکاری کرد. اجرای تئاتر سلطان مار.

۱۳۴۹- فیلم عمو سیبیلو، کارگردان و فیلمنامه‌نویس. راه طوفانی فرمان‌بر فرمان از میان تاریکی. نمایشنامه حقیقت مرد دانا. نوشتن فیلم‌نامه رگبار و فیلم نامه عیار تنها.

۱۳۵۰- فیلم رگبار(کارگردان و فیلمنامه‌نویس). پژوهش در باره‌ی نمایش در هند.

۱۳۵۱- تولد فرزند سومش به اسم نگار. نوشتن فیلم‌نامه کوتاه (سفر) در همین سال. و نوشتن فیلم‌نامه غریبه و مه (برنده مجسمه سپاس به‌ترین فیلم‌نامه (رگبار) در دوره پنجم جشنواره سپاس)

۱۳۵۲- بیضایی از اداره برنامه‌های تئاتر به دانشگاه تهران به عنوان استادیار تمام وقت نمایش دانشکده هنرهای زیبا و مدیریت رشته‌های هنرهای نمایشی انتقال یافت. ساخت فیلم غریبه و مه در همین سال.

۱۳۵۳- فیلم غریبه و مه.

۱۳۵۴- نوشتن فیلم‌نامه‌ی (حقایق درباره لیلا دختر ادریس) و فیلم‌نامه‌ی (چریکه تارا)

۱۳۵۵- نوشتن فیلمنامه‌ی کلاغ و ساختش.

۱۳۵۶- نوشتن فیلمنامه‌ی ندبه.

۱۳۵۷- ساخت فیلم چریکه تارا. فیلم‌نامه‌ی (نوشته‌های دیواری).

۱۳۵۸- اجرای نمایش مرگ یزگرد و نوشتن فیلم‌نامه قصه میر کفن‌پوش

۱۳۵۹- فیلم (سلندر) ساخته واروژ کریم مسیحی، تدوین‌گر بهرام بیضایی

۱۳۶۰- فیلم (خط قرمز) ساخته مسعود کیمیایی، داستان بهرام بیضایی. اخراج بیضایی پس از بیست سال کار دولتی از دانشگاه تهران. ساخت فیلم مرگ یزگرد (کارگردان، فیلمنامه‌نویس، تدوین‌گر و تهیه کننده) بهرام بیضایی.

۱۳۶۱- نوشتن فیلم‌نامه‌های روز واقعه، داستان‌های باورنکردنی و زمین

۱۳۶۳- نوشتن فیلم‌نامه‌های (عیارنامه)، (پرونده قدیمی پیرآباد)، (تاریخ سری سلطان در آبسکون)

۱۳۶۴- نوشتن فیلم‌نامه و ساخت فیلم باشو غریبه کوچک. نوشتن فیلم‌نامه‌ی کولاک. نوشتن فیلم‌نامه و ساخت فیلم شاید وقتی دیگر... نوشتن نمایش پرده خانه. خانواده بیضایی از ایران مهاجرت کردند.

۱۳۶۵- نوشتن فیلم‌نامه طومار شیخ شرزین، گلیل گمش، دیباچه نوین شاهنامه. فوت پدر بهرام بیضایی استاد نعمت (ذکایی) بیضایی.

۱۳۶۶- نامزد لوح زرین به‌ترین تدوین از جشنواره فیلم فجر برای فیلم (شاید وقتی دیگر)

۱۳۶۷- نوشتن فیلم‌نامه آقای لیر، برگی گمشده از اوراق هویت یک هم‌وطن آینده و نوشتن نمایشنامه جنگ‌نامه غلامان.

۱۳۶۸- فیلم‌نامه سفر به شب و فیلم‌نامه مسافران.

۱۳۷۰- ساخت فیلم مسافران.(نامزد سیمرغ بلورین به‌ترین کارگردانی برای فیلم مسافران)، (برنده سیمرغ بلورین جایزه ویژه هئیت داوران برای فیلم مسافران) و (نامزد سیمرغ بلورین به‌ترین تدوین برای فیلم مسافران)

۱۳۷۱- فیلم‌نامه‌ی (چه کسی رئیس را کشت؟)، (یوانا نامه‌ای به هیچکس)، ازدواج بهرام بیضایی با مژده شمسایی.

۱۳۷۲- فیلم‌نامه‌ی کوتاه گبر گو یا گفت و گو با خاک، سیاوش خوانی(نمایش‌نامه، فیلم‌نامه)

۱۳۷۳- فیلم‌نامه ننه آرسو، نمایش‌نامه سهراب کشی و نمایش‌نامه طربنامه. (نامزد سیمرغ بلورین به‌ترین فیلم‌نامه برای فیلم‌نامه روز واقعه)

۱۳۷۴- تولد فرزند آخر بیضایی به نام نیاسان. (بازی‌های پنهان، کارگردان کریم هاتفی، تدوین‌گر بهرام بیضایی)، (برج مینو، کارگردان ابراهیم حاتمی کیا، تدوین‌گر، بهرام بیضایی) و نمایشنامه‌خوانی کارنامه بندار بیدخش. نوشتن مقالات و گفت‌وگوها (هیچکاک در قاب). نوشتن نمایش‌نامه (حورا در آینه)

۱۳۷۵- نوشتن نمایش‌نامه‌های (اعتراض و مقصد)، (فصل پنجم (رفیع پیتز) فیلم‌نامه نویس بهرام بیضایی). بهرام بیضایی به دعوت پارلمان بین‌المللی نویسندگان در استراسبورگ اقامت نمود.

۱۳۷۶- بیضایی به ایران بازگشت و کار بر روی نمایش بانو آئویی نوشته میشمیا یوکیو را پس از هجده سال دوری از صحنه آغاز کرد. (اجرا نمایش بانو آئویی) نوشتن نمایش‌نامه مجلس بساط برچیدن و آفرا یا زود می‌گذرد. (اجرای تئاتر کارنامه بندار بیدخش)

۱۳۷۷- (بندار بیدخش و بانو آئویی) نوشتن نمایش‌نامه مجلس قربانی سنمار و ساخت فیلم کوتاه گفت‌وگو با باد.

۱۳۷۸- گزارش اردوایراف و ساخت فیلم کوتاه گفت‌وگو با آتش.

۱۳۷۹- ساخت فیلم سگ کشی. فیلم‌نامه ایستگاه سلجوق و نوشتن نمایش‌نامه مجلس ضربت زدن. برنده سیمرغ بلورین به‌ترین فیلم‌نامه برای فیلم سگ کشی. برنده سیمرغ بلورین به‌ترین کارگردانی برای فیلم سگ کشی. برنده سیمرغ بلورین به‌ترین فیلم برای فیلم سگ کشی.

۱۳۸۰- فوت مادر بهرام بیضایی مرحوم نیره موافق.

۱۳۸۱- فیلم زمانه (کارگردان حمیدرضا صلاحمند) تدوین‌گر: بهرام بیضایی. فیلم‌نامه اتفاق خودش نمی‌افتد.

۱۳۸۲- پژوهش در ریشه‌یابی درخت کهن و نوشتن نمایش‌نامه شب هزار و یکم و دیوان نمایش بیضایی (جلد یک و دو)

۱۳۸۳- نوشتن نمایش‌نامه مجلس شبه در ذکر مصائب استاد نوید ماکان و همسرش مهندس رخشید فرزین. فیلم‌نامه سند و ماهی

۱۳۸۴- پژوهش هزار افسان کجاست و اجرا در تابستان نمایش مجلس شبه در ذکر مصائب استاد نوید ماکان و همسرش رخشید فرزین

۱۳۸۵- ساخت فیلم (کوتاه قالی سخن‌گو)؛ تدوینگر،کارگردان و فیلمنامه‌نویس بهرام بیضایی. نوشتن فیلم‌نامه لبه پرتگاه

۱۳۸۶- فیلم‌نامه افرا یا زود می‌گذرد و فیلم‌نامه وقتی همه خوابیم.

۱۳۸۷- برنده سیمرغ بلورین به‌ترین تدوین برای فیلم وقتی همه خوابیم. برنده سیمرغ بلورین به‌ترین کارگردانی برای فیلم وقتی همه خوابیم.

۱۳۹۰ – پذیرش تدریس در دانشگاه استنفورد امریکا و مهاجرت از ایران.

۱۳۹۱ – چاپ کتاب هزار افسان کجاست؟

۱۳۹۳ – اجرای دو نمایش‌نامه‌خوانی از جمله گزارش ارداویراف.

من در این دادگاه برای جانم چانه نمی‌زنم، و حتی برای عمرم.

(خسرو گلسرخی خطاب به رئیس بیدادگاه نظامی شاه)